

Gustavo Rückert (org.)

# MODERNIDADES LÍRICAS EM LÍNGUA PORTUGUESA



Cristhiane Malaquias – Cristina Forli – Gustavo Rückert – Jane Tutikian – Luís Marozo – Raffaella Fernandez – Sara Jona Laisse – Sávio Freitas – Silvana Pessoa – Vanessa Rimbau – Vera Maquêa

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT (ORG.)

# **MODERNIDADES LÍRICAS EM LÍNGUA PORTUGUESA**

**1ª Edição**

Diamantina

UFVJM

2021

## **Revisão**

Cristina Arena Forli (UFRGS)

## **Conselho Editorial do Livro**

Alfeu Sparemberger (UFPEL)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)

Cristina Cardoso (UFPR)

Fernanda Valim Cortes-Miguel (UFVJM)

Geice Peres Nunes (UNIPAMPA)

Maged Talaat Mohamed Ahmed ElGebaly (Aswan University)

Marinei Almeida (UNEMAT)

Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

Rebecca Pedroso Monteiro (UFVJM)

## **Apoio**

Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas – PPGCH/UFVJM

Licenciatura em Letras – UFVJM

Grupo de Pesquisa em Literatura, Arte e Cultura – LAC/UFVJM

Projeto de Pesquisa “Poesia e modernidade nas Literaturas em Língua Portuguesa” –  
PRPPG/UFVJM

Sistema de Bibliotecas da UFVJM

## **Imagem da capa**

Amadeo de Souza-Cardoso (1917)

Elaborado com os dados fornecidos pelo (a) autor (a).

M689 Modernidades líricas em língua portuguesa [recurso eletrônico] /  
Gustavo Henrique Rückert (org.). – 1. ed. – Diamantina: UFVJM,  
2021.  
155 p.

ISBN: 978-65-87258-59-1

1. Modernidade. 2. Lírica. 3. Poesia. 4. Literaturas em Língua  
Portuguesa. I. Rückert, Gustavo Henrique. II. Título. III.  
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

**CDD 869**

Ficha Catalográfica – Serviço de Bibliotecas/UFVJM  
Bibliotecária Viviane Pedrosa– CRB-6/2641

## SUMÁRIO

<i>Apresentação ou fragmentos líricos em três continentes, Gustavo Rückert</i> .....	4
<i>À mesa, com Carlos Drummond de Andrade, Silvana Pessoa</i> .....	7
<i>Modernismo, tradição e modernidade em Manuel Bandeira, Luís Marozo</i> .....	14
<i>1930 – Acerca do vivo florbeliano, Cristhiane Malaquias</i> .....	27
<i>Maurício de Almeida Gomes e a invenção de Angola através da poesia, Vanessa Rimbau</i> .....	38
<i>Modernidades líricas na poesia de língua portuguesa, Gustavo Rückert</i> .....	49
<i>Carolina Maria de Jesus, poeta e cancionista popular, Raffaella Fernandez</i> .....	66
<i>Subversão literária e consciência nacionalista na poética de Eduardo White, Sara Jona</i> .	81
<i>O poema porta aberta tocha acesa de Conceição Lima, Jane Tutikian</i> .....	104
<i>O desconhecido como matéria na poesia de Ana Mafalda Leite, Vera Maquea</i> .....	119
<i>“Eu sou um homem vivo a sentir” a voz de Álvaro de Campos, Cristina Forli</i> .....	135
<i>A roda movente do lirismo na poesia de Sónia Sultuane, Sávio Freitas</i> .....	147

## APRESENTAÇÃO OU FRAGMENTOS LÍRICOS EM TRÊS CONTINENTES

Antonio Carlos Secchin, em *Percursos da poesia brasileira*, apresenta uma instigante reflexão acerca da natureza da poesia: “Quando hoje me dizem que não há saída para a poesia, respondo que a poesia só tem entrada, e nos conduz a caminhos que jamais supúnhamos existir”. E os caminhos possíveis ao poético são tão plurais quanto o são a diversidade humana e a vitalidade da linguagem.

Muitos e diferentes foram os percursos que fizeram mulheres e homens enveredarem pelo já consagrado território do texto lírico para encontrarem-se ou perderem-se na linguagem durante o contexto moderno. A multiplicidade, a fragmentação, a heteronímia, o fingimento, o sensacionismo, o ensaísmo, a representação social, a representação histórica, a paródia, a ironia, a blague, o pastiche, o hibridismo linguístico e cultural, a coloquialidade, a apropriação das tradições orais, a luta anticolonial, foram algumas possibilidades de enunciar a si, ao outro, ao mundo *a partir, contra* ou *na* modernidade (significasse ela o que significasse nos seus mais diferentes contextos geográficos, históricos, políticos, literários).

Se a crítica literária consagrou a lírica moderna como espaço da dissonância, da ruptura, da renovação ou da despersonalização é importante perceber o impacto contextual dessas ideias. As supostas unidades de sujeito e de poesia lírica foram constituídas sob diferentes projetos estéticos, políticos, filosóficos. Não menos diferentes, portanto, são as formas de dialogar com essa tradição para questionar os projetos herdados em cada contexto, o que nos habilita a pensarmos em modernismos, no plural. Nas literaturas escritas em língua portuguesa, é possível pensarmos os modernismos líricos em sua fragmentação por três continentes. Nos contextos brasileiro, português, angolano, moçambicano, cabo verdiano, são-tomense e guineense, diferentes foram os sentidos, as temporalidades, os intertextos e os projetos envolvidos naquilo que se pode pensar ou repensar como lírica moderna.

Pensar as modernidades líricas em língua portuguesa, de forma descentralizada, foi, pelos motivos expostos acima, a proposta que enviamos a diferentes pesquisadores da poesia de países como Brasil, Portugal, Angola e Moçambique. Diante da provocação, múltiplas foram as entradas (sem saída) que recebemos para ler e reler os versos de autores

como Florbela Espanca, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Agostinho Neto, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Conceição Lima, Maurício de Almeida Gomes, José Luís Peixoto, Sónia Sultuane, entre outros.

O resultado é uma obra polifônica, fragmentada e, por que não?, também contraditória. Ao longo dos textos, a lírica moderna assume diferentes temporalidades, territorialidades, ritmos, imagens, projeções. A partir de distintos referenciais teóricos, críticos e literários, os autores confirmam, ponderam ou contestam significados herdados para o gênero e para a noção de modernidade. É justamente nesse caráter múltiplo que se pretende relevante a coletânea em questão, de forma a contribuir para os debates acerca das formas modernas de poesia lírica, buscando autores para além do cânone ou mesmo revendo os sentidos conferidos a poetas canônicos.

Nessa perspectiva, na abertura de nossos trabalhos, Silvana Pessoa nos convida a reler Carlos Drummond de Andrade a partir de um elemento inusitado e ainda pouco explorado em sua poética: a culinária. A partir dela, a memória e a cultura são postas à mesa da poesia. Na sequência, Luís Fernando Marozo aborda a problemática entre os conceitos de modernidade e modernismo a partir de Manuel Bandeira. O pesquisador o faz, porém, não a partir de sua já consagrada obra lírica, e sim a partir de sua obra historiográfica em *Apresentação da poesia brasileira*. Cristhiane Rejane Malaquias também nos convida a reler uma poeta canônica. Consagrada como a poeta da tristeza e da falta, Florbela Espanca é revisitada no trabalho de Malaquias para encontrar em sua lírica elementos da alegria e, sobretudo, do vivo.

Se iniciamos com precursores da poesia moderna no Brasil e em Portugal, Vanessa Rimbau Pinheiro trata de nos levar a Angola para pensarmos a articulação entre poesia e projeto de identidade nacional na lírica de Maurício de Almeida Gomes. Gustavo Henrique Rückert aborda a questão das modernidades líricas por um viés comparativo. Transitando entre poetas como Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Agostinho Neto, José Craveirinha e Noémia de Sousa, pensa as diferenças que a poesia assume em suas estratégias de descentramento do sujeito moderno nos contextos português, brasileiro e africano. Raffaella Fernandez, por sua vez, aborda uma faceta pouco explorada de Carolina Maria de Jesus: a canção popular. Ao analisar as composições da

autora, Fernandez aponta para uma modernidade de Carolina que está para além dos autores canônicos do modernismo brasileiro de 22.

De Carolina, tornamos à África. Sara Jona Laisse vai à poesia de Eduardo White trabalhar com a subversão da tradição literária em diálogo com a consciência nacional moçambicana em um texto que rompe com as visões redutoras que são feitas do poeta, as quais opõem subversão e nacionalismo. Jane Tutikian, por sua vez, realiza uma análise que perpassa elementos políticos, históricos e culturais na poesia de Conceição Lima. A casa é tomada em seu trabalho como elemento espacial representativo da nação santomense e do continente africano.

Ainda entre poetas africanos, a moçambicana Ana Mafalda Leite é a poeta estudada por Vera Maquea. A pesquisadora descorre sobre o desconhecido como matéria poética da poeta em questão. Cristina Arena Forli, por sua vez, analisa o diálogo entre a poesia de José Luís Peixoto e Álvaro de Campos, aproximando poéticas e rompendo temporalidades do sentir, da lírica, do moderno. Por fim, encerramos nossos trabalhos com o trânsito entre diferentes linguagens artísticas. Em seu trabalho, Sávio Freitas se debruça sobre a roda movente do lirismo de Sónia Sultuane, evidenciando o diálogo de seu trabalho poético com seu trabalho nas artes plásticas.

Se a poesia possui apenas entrada, como quer Secchin, entremos pois! Os estudos a seguir nos levam a territórios amplos e moventes do que venha a ser o moderno, o lírico, o poético. Para além de temporalidades, continentes, países, gêneros e linguagens, porém atentos a suas diferenças, a obra que segue é, antes de mais nada, a celebração da diversidade com que temos escrito (em versos) a modernidade e seus efeitos (negativos e positivos) em nossa vivência cotidiana. Uma boa leitura!

Gustavo Henrique Rückert

## À MESA, COM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Silvana Maria Pessoa de Oliveira<sup>1</sup>

Tudo se come, tudo se comunica  
Tudo, no coração, é ceia.  
(CDA, Hotel Toffolo)

No seu consagrado estudo sobre Proust, Samuel Beckett (2003) lembra que a obra do memorialista é toda ela um monumento à memória involuntária; advoga também que o mundo inteiro de Marcel sai de uma xícara de chá e não apenas Combray e sua infância. É de Beckett, ainda, a postulação da memória como um laboratório clínico, repleto de estoques de veneno e medicamento, de estimulante e sedativo, como que a marcar o caráter ambivalente e complexo dos mecanismos que envolvem o lembrar e o esquecer.

Na literatura brasileira, o poeta Carlos Drummond de Andrade manteve, sabidamente, com a obra de Marcel Proust um diálogo intenso e fecundo, cuja importância pode ser atestada pela relevância que assume, na obra deste poeta, o projeto de uma escrita memorialística. Entre os críticos, tornou-se matéria consensual a admissão de que boa parte da poesia de Carlos Drummond de Andrade tem como um de seus principais eixos articuladores as relações, sempre tensas, entre sujeito, sociedade e escrita da memória.

De forma análoga ao que acontece na obra poética, parte significativa das crônicas publicadas em livro por Carlos Drummond exploram a temática memorialística. Assim acontece com um conjunto publicado em 1962, no livro *A bolsa e a vida*. Dentre as diversas mini seções que compõem o volume, destacam-se quatro pequenos textos (agrupados sob o título de “O céu da boca”) denominados: 1) A mesa; 2) O ovo; 3) Com açúcar; 4) Sá-Maria. Como seus próprios títulos atestam, estes pequenos textos dão a ver, segundo a ótica do sujeito de memória, a tentativa de resgate, de revisitação dos usos e costumes culinários

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, onde ministra cursos em nível de Graduação e Pós-Graduação, orienta trabalhos de Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado, além de supervisionar projetos de Pós-Doutorado. Coordena o Centro de Estudos Portugueses, onde edita a Revista do Centro de Estudos Portugueses. Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, tem pós-doutoramento na Universidade de Lisboa e na Universidade Federal Fluminense.

vigentes na sociedade de Minas Gerais nos inícios do século XX, de que Itabira – terra natal do poeta – torna-se emblema poético altamente produtivo.

Se Proust constrói o seu universo a partir de uma xícara de chá, como assevera Beckett, a memória drummondiana, por sua vez, também é ativada pelo paladar, já que “uma das sedes da nostalgia da infância, e das mais profundas, é o céu da boca” (ANDRADE, 1992, p. 1595), frase que abre a seção intitulada muito apropriadamente “O céu da boca”, de *A bolsa e a vida*. Para o poeta na pele de cronista, “a memória do paladar recompõe, com precisão instantânea, através daquilo que comemos quando meninos, o menino que fomos”. Não será fortuito o grande destaque que será dado, na seção, à “mesa de família”, “mesa mineira”, descrita como “grande, inteiriça e de madeira clara”. A mesa é tratada como personagem ativa, como “pessoa da casa”, certamente por possuir o atributo de reunir, à sua volta, todos os membros da família, inclusos aí os agregados. É o símbolo do poderio paterno, espaço de vigência das leis do clã. Nesse sentido, ela materializa os critérios hierárquicos e sociais do microcosmo no qual habita o menino antigo, que é o objeto da crônica.

Iguarias como a carne de porco assada, a galinha completa, o angu, o feijão convertido em tutu, a “alta empada com recheio de galinha e azeitonas pretas”, o torresmo, as frutas cristalizadas e as quecas adquirem, nesse contexto, o status de elementos de um ritual, ao mesmo tempo antropológico e estético. Sentar-se à mesa, no universo drummondiano, nunca é apenas confraternizar. Estar à mesa é endossar, mesmo que a contragosto, certos códigos familiares, ligados às práticas patriarcais, com as quais o sujeito de memória mantém uma ambígua e confortável distância.

Em um dos mais importantes livros de poesia de Drummond, *Claro enigma*, ela já aparecera em pungente poema (“A mesa”), enquanto espaço fantasmático, propiciador de uma espécie de ajuste de contas entre os pais já mortos e os filhos então maduros. No banquete que nela se realiza, em torno da comida e da bebida, passam-se a limpo as gerações, estabelece-se o diálogo entre mortos e vivos, em uma eucaristia profana, mas questionadora da condição humana à qual se sujeitam todos:

Comer  
Guarda tamanha importância  
Que só o prato revele  
O melhor, o mais humano

Dos seres em sua treva?  
[...]  
Sorver, papar: que comida  
Mais cheirosa, mais profunda  
No seu tronco luso-árabe,  
E que bebida mais santa  
Que a todos nos une em um  
Tal centímano glutão,  
Parlapatão e bonzão! (ANDRADE, 1992, p. 238)

Vistos em seu conjunto, os quatro textos de “O céu da boca” constituem uma reflexão acerca do alimento simbólico do qual se nutre o poeta, seu “pão de nuvens”, como registrara em outro poema de *Claro Enigma*. Por outro lado, revelam, sob a perspectiva histórica do sujeito de memória, os usos e costumes da província. Assim é que os produtos agrícolas, os ingredientes de antigas receitas são submetidos a uma espécie de catalogação ou inventário capaz de dar notícia de um tipo de existência já extinto. A preferência pelos sabores pretéritos de que o angu (“na sua finura mais caprichada”) é um notável exemplo, vem, nos dizeres do poeta, “restaurar velhas, ingênuas delícias do paladar” (ANDRADE, 1992, p. 1597). Nesse quesito, cabe, na memória do sujeito, um lugar especial ao doce. A ele assim se refere o cronista, para quem o jantar consistia em uma preparação para a sobremesa:

Pondo de lado o rotineiro queijo frito com açúcar, um respeitável pudim, com seu fino lençol açucarado sobre a camada superior, assumia posição de destaque entre as demais peças. Não era pudim disso ou daquilo, com elementos discriminatórios; era simplesmente pudim, massa consistente, túrgida, enriquecida pelas estilhas de cidra e laranja encravadas aqui e ali. (Variante única e menos prestigiosa, com qualquer coisa de protestante, o pudim de queijo.) Em redor, agrupavam-se o prato de pastéis de nata, puro céu; o de “canudos”, compridos e repletos de doce de leite, e obturados por uma camada de fios de ovos; as compoteiras de cristal facetado, azul e verde, guardando os doces secos e os doces em calda (outra vez cidra e laranja, e mais figo, mamão, pêssego). A fila de compoteiras, na copa, valia por si só um poema; até vazias eram bonitas e boas de se ver, pelo que evocavam, não falando na sedução das cores. Geléia preta e trêmula, ou branca e betuminosa, de mocotó, fazia-se apreciar devidamente. (ANDRADE, 1992, p. 1598)

Cabe aqui uma referência a um célebre estudo de Gilberto Freyre (2008) sobre as relações entre o açúcar, a história e a cultura brasileiras, já que este produto constituiu a base econômica do país em parte de sua história colonial. Em *Açúcar – uma sociologia do doce*, Freyre monta, desde o Brasil Colônia, uma arqueologia da “civilização brasileira do

açúcar”, através da recolha de receitas regionais que se mantiveram guardadas, pelas mulheres, como tesouros preciosos que foram passados de mãe para filha, secularmente. A essas iguarias, o sociólogo denomina “doces de pedigree”, porque têm história e passado, uma vez que “numa velha receita de doce ou de bolo há uma vida, uma constância, uma capacidade de vir vencendo o tempo sem transigir com as modas” (Freyre, 2008, p. 78). Na mesma direção, Eduardo Friereiro (1966, p. 168) lembra que o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, no século XVIII, observou o gosto dos habitantes das Minas Gerais por doces e geleias, e o seu pendor para confeitá-los.

À moda de Gilberto Freyre, Drummond constrói um catálogo de iguarias e quitutes, referendando o paladar predisposto a abusar do doce, herança moura que os portugueses trouxeram para a América, de que os pudins constituem, talvez, os rastros mais evidentes da doçaria portuguesa. Veja-se, como exemplo, o poema “País do açúcar”:

Começar pelo canudo,  
Passar ao branco pastel  
De nata, doçura em prata,  
E terminar no pudim?

Pois sim.  
E o que boia na esmeralda  
Da compoteira:  
Molengos figos em calda,  
E o que é cristal em laranja,  
Pêssego, cidra – vidrados? (ANDRADE, 1992, p. 487)

A comprovar que certas crônicas drummondianas funcionavam frequentemente como uma espécie de laboratório para o poeta exercitar o que mais tarde transfiguraria em poema, veja-se trecho de “O céu da boca”, em que literalmente o sujeito de memória afirma que as compoteiras da casa paterna “valiam por si só um poema”, fato que se concretizará sob a forma da composição “Três compoteiras”, de *Esquecer para lembrar* (1979):

Essas três compoteiras,  
Revejo-as alinhadas  
Tinindo retinindo  
E varadas de sol  
Mesmo apagado o sol,  
Mesmo sem compoteiras,  
Mesmo sem mim a vê-las,  
Na hora do sol  
Em que me fascinaram. (ANDRADE, 1992, p. 484-5)

Analogamente à mesa, certos objetos que compõem a decoração da copa e cozinha da casa paterna assumem, principalmente nos poemas de *Boitempo*, a função de gatilhos da memória, já que se comportam como verdadeiras metonímias de uma presença-ausência. Por conseguinte, a fascinação que tais objetos exercem sobre o sujeito de memória expressa, sobretudo, o vazio da recordação que a memória logra substituir por imagens na tentativa de que elas próprias possam conter o vazio. As garrafas de cristal, os licoreiros, as já referidas compoteiras, as latas de biscoito, os tabuleiros de doce e até mesmo a Folhinha de Mariana, para além de atestarem o irreparável da perda, são transfigurados em arte e beleza e assim sobreviverão, no plano poético, na dupla condição do que está perdido e, no entanto, presente. Note-se que, para Carlos Drummond de Andrade, poesia e memória ligam-se precária e frouxamente à possibilidade da mera preservação de informações do passado. Não é este o projeto memorialístico drummondiano. Para o poeta, não existe um passado puro a ser conservado em suposta redoma da memória, mas um tempo pretérito passível de sempre ser reencontrado, de sempre poder ser reinventado, reordenado, reorganizado, ressignificado.

Com frequência, o poeta é, ainda, aquele que tenta conciliar a precisão da palavra escrita com a vivacidade da linguagem falada, porque o que a ele interessa é o “sabor” da linguagem, o deleite dos sentidos, o sentimento do estético. É exatamente esse tipo de emoção gustativa/estética que se depreende dos 69 cartões e cartas, que, no período de setembro de 1947 a abril de 1987, Drummond escreve, do Rio de Janeiro, à sobrinha Flávia (Favita), residente em Belo Horizonte. Essa correspondência está publicada no volume *Querida Favita* e constitui um importante testemunho dos bastidores da produção de parte da obra do poeta, notadamente *Boitempo*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Veja-se trecho da carta enviada por Drummond a Favita, datada de 24 de outubro de 1977: “Ficamos encantados com as fotos das jarras, que você tão gentilmente providenciou e mandou, para atender ao meu pedido. Agora estou na obrigação de cantá-las em versos de pé quebrado, como eu costumo fazer, na recapitulação das coisas do passado, a que dei o nome de *Boitempo* (acho que me tornei um boi ruminando as memórias da infância itabirana). Já falei nas garrafas de cristal, nas compoteiras, nos licoreiros, nos tapetes de couro de onça, no tapete de areia lavada espalhada pelo chão [...]” (GOULART; OLIVEIRA, 2008, p. 77). Note-se que os três livros que atualmente constituem *Boitempo* foram publicados separadamente com os títulos *Boitempo & A falta que ama* (1968), *Menino Antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979).

Nessa troca de cartas, as comidas são assunto frequente. A sobrinha envia ao tio, residente no Rio, certas iguarias itabiranas, “de nostálgico sabor familiar” (GOULART; OLIVEIRA, 2008, p. 78); em contrapartida, o poeta a ela remete livros autografados. Dedicava, também, aos novos membros da família da sobrinha – como os netos que nascem – gentis e bem-humorados versinhos de circunstância. Vejam-se alguns trechos das cartas de Drummond:

Querida Favita:

A sua queca chegou em ótimas condições e foi destruída metodicamente com a maior satisfação, como obra-prima no gênero. Todos foram servidos com parcimônia, para que ela durasse mais. (GOULART; OLIVEIRA, 2008, p. 118)

Querida Favita:

Só há um adjetivo para o doce de laranja que você nos mandou, por intermédio de Teresa: supimpa! Ele foi degustado com o maior prazer pelos dois velhinhos aqui de casa. (GOULART; OLIVEIRA, 2008, p. 124)

Querida Favita:

O meu paladar está me acusando de ingratidão porque ainda não agradei a você aquele doce de cidra tão itabiranamente evocativo, que me restituiu um gosto de meninice. (GOULART; OLIVEIRA, 2008, p. 78)

Na mesa farta do poema, assim como no universo proustiano tão bem estudado por José Maria Cançado (2008)<sup>3</sup>, é a memória afetiva que se abre e se escancara para delícia do poeta, que, no caso de *Boitempo*, livro da e na maturidade, faz o território da infância e da juventude emergir vivo e movente, como de uma xícara de chá. As guloseimas e iguarias que integram essa espécie de rol ou catálogo gastronômico apresentado tanto na crônica quanto na poesia lembram aquilo que Claude Lévi-Strauss denominou “gustema” – por analogia, talvez, com fonema – e que, como a língua, organiza-se segundo estruturas de oposição e de correlação. No projeto poético drummondiano, escrita e prazer gustativo acham-se indissociavelmente ligados, num entrelaçamento complexo que deixa visível a capacidade de

---

<sup>3</sup> Ver do autor o interessante estudo *Proust – as intermitências do coração e outros ensaios*.

reordenamento de um sujeito reflexivo que expõe o seu modo de estar no mundo, no seu tempo, e com os outros.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguillar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CANÇADO, José Maria. **Proust** - as intermitências do coração e outros ensaios. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar** – uma sociologia do doce. Rio de Janeiro: Global, 2008.

FRIEIRO, Eduardo. **Feijão, angu e couve** – ensaio sobre a comida dos mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966.

GOULART, Flavio de Andrade; OLIVEIRA, Myriam Goulart de (org.). **Querida Favita**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

## MODERNISMO, TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM MANUEL BANDEIRA

Luís Fernando Marozo<sup>1</sup>

A tradição da poesia nacional e universal nutriu o lirismo moderno e modernista de que Manuel Bandeira é resultado, pois o pernambucano soube como ninguém introjetar o passado, pessoal e literário, no presente, para constituir uma obra dinâmica e viva. Dentre as inúmeras possibilidades de poesia na modernidade, Manuel Bandeira enquadra-se em um lirismo místico e existencial diferente daquele proposto pelo modernismo paulista, no qual o pitoresco geográfico e social ganha mais ênfase.

É importante ressaltar que no presente artigo o termo “modernidade” não será entendido como uma categoria de tempo que abarca desde o século XIV até os dias atuais, mas a qualidade de práticas e de ideias que o uso ainda não havia consagrado no Modernismo (Movimento literário e artístico brasileiro que surgiu nas primeiras décadas do século XX, tendo a Semana de Arte Moderna, em 1922, como um marco). Ocorre que tal movimento geralmente é interpretado como uma ruptura da tradição parnasiano-simbolista, mas na poesia do pernambucano esta ruptura nunca se deu de forma radical porque em sua obra o domínio técnico parnasiano e o subjetivismo simbolista permaneceram em alguma medida até *Estrela da Tarde* (1960).

A importância de Bandeira no âmbito da literatura ultrapassa sua produção poética, na qual o parnasiano-simbolista transformou-se em modernista, como explana Otto Carpeaux no prefácio da *Apresentação da poesia brasileira* (1965). Não obstante afirmar em sua autobiografia que somente “pisa com segurança no chão da poesia” e concluir citando um verso de Banville: “Je suis un poete lyrique! Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai...” (BANDEIRA, 1984, p. 108); o poeta cumpriu também diferentes papéis no sistema social, entre eles o de historiador, professor, tradutor, crítico e cronista, papéis estes que contribuíram para reforçar a sua importância para nossa memória cultural.

---

<sup>1</sup> Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) com a dissertação “Manuel Bandeira e a concretude do líquido”. Doutor em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com a tese “Manuel Bandeira: memória e história da poesia”. Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal do Pampa, campus Jaguarão (UNIPAMPA).

Natural de Recife, antes dos dez anos já havia residido em Petrópolis e em São Paulo. Em 1913, então com vinte e sete anos, vai à Suíça, por motivo de doença, de onde retorna dois anos depois para viver, com raros hiatos, o restante de sua vida no Rio de Janeiro. Não foi integrante do modernismo paulista, mas possuía estreita amizade, principalmente com Mário de Andrade, com o qual manteve contato direto através de cartas. Além disso, seu poema “Os sapos”, que havia sido publicado em *Carnaval* (1919), serviu de porta-voz para os modernistas da Semana de Arte Moderna.

Manuel Bandeira possui “a seu favor” sua biografia de artista que viveu a história do Modernismo por dentro e apresenta uma visão diferente em relação ao que entendia como moderno. Ocorre que o Modernismo geralmente é apresentado pelos historiadores como um movimento renovador e de rupturas que estabelece fortes conexões entre arte e política. Ser moderno, para Bandeira, não significa necessariamente ruptura com as tradições, mas ressignificá-las, dar a elas um olhar moderno.

O Modernismo geralmente é apresentado a partir de alguns marcos importantes: primeiro é o artigo escrito por Monteiro Lobato, em 1916, sobre a exposição da pintora Anita Malfatti, intitulado “Mistificação ou paranóia?”. Um grupo de rapazes, entretanto, demonstra interesse nos trabalhos expostos. Entre os jovens, estava Oswald Andrade, que, em 1920, fundou a revista *Papel e Tinta* e publicou, em novembro do mesmo ano, o artigo “O meu poeta futurista”, no qual transcrevia alguns poemas de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, outro que estava entre os admiradores de Malfatti. Este artigo também é um marco porque nele Oswald considerou a importância que os poemas de Mário teriam como instrumento de renovação para outros poetas empenhados na prática de novos processos de expressão.

Na *Apresentação da poesia brasileira* (1965), Bandeira trata o Modernismo como um estado de espírito, uma atmosfera de inquietação metafísica e de busca comum a muitos poetas, manifestado de modo diferente em cada autor. O que os uniria seria o fato de os vários grupos modernistas serem apresentados em um momento de síntese entre duas tradições: uma que procurava caracterizar a natureza física, a nação, advinda desde o período colonial; enquanto outra, que buscava a natureza humana, o subjetivo, iniciada com

a segunda geração romântica. Percebe-se que, ao historiar a poesia nacional, Bandeira apresenta duas vertentes e deixa claro seu partidarismo pela vertente intimista<sup>2</sup>.

A leitura de Bandeira sobre a geração modernista repousa na ideia de que os poetas perseguiram a liberdade de expressão (novos modos de pensar a poesia) e buscavam, através de diferentes estratégias, construir identidades individuais conectadas a um universal que integrava (América, Brasil, regiões). Entretanto, esta diversidade gerou inúmeros conflitos entre os poetas daquela geração. Este clima beligerante fica evidente em *Itinerário de Pasárgada* (1984), quando o pernambucano adverte que o Modernismo era a “cumbuca” onde ele não colocava o dedo mindinho. Acontece que, naquela época, Bandeira residia no Rio, espaço da Academia, dos parnasianos e simbolistas guardiões da tradição contra a qual a geração paulista investia duramente. Ser modernista, na então Capital Federal, era contrapor-se à “cultura estabelecida”, até porque as vinculações dos poetas cariocas à sua cidade eram complexas e se, por um lado, buscavam se modernizarem, por outro não comportavam a “radicalidade” paulista.

A *Apresentação* (1965), apesar de camuflar a luta entre tradição/renovação, representado pelos acadêmicos cariocas e pelos jovens paulistas, deixa claro a posição do narrador. O historiador não deixa nem de mencionar a alegria como uma interpretação da nossa cultura, nem a ruptura com o passado como fundamento para alguns poetas; perspectivas contrárias ao seu pensamento, mas procura defender sua visão. Ao dar um menor espaço de valor à vida literária e à história da literatura em detrimento à crítica propriamente das obras, Bandeira mostra-se adverso à ideia daqueles modernistas que repudiavam por completo o passado, enfatizando neles mais as novidades que introduziram na linguagem e na forma do que a proposta de litígio com o tempo anterior.

Para Bandeira, diacronicamente, as contribuições significativas dos modernistas para o sistema literário foram:

---

<sup>2</sup> Para este artigo utilizar-se-á a visão de Manuel Bandeira, historiador, principalmente a partir do texto “Apresentação da poesia brasileira” (1965); apesar de ter produzido também “História da literatura Hispano-americana” e “Noções de História das Literaturas”. Enquanto historiador, Bandeira recupera a sua tradição e valoriza traços marcantes presentes em sua poesia. Tais aspectos foram desenvolvidos em MAROZO, Luís. Manuel Bandeira: memória e história da poesia. Porto Alegre: PUCRS, 2011. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Faculdade Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

a introdução do verso-livre, a linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, alargamento do campo poético, estendendo-o aos aspectos mais prosaicos da vida como já o tinha feito ao tempo do romantismo de Álvares de Azevedo. (BANDEIRA, 1965, p. 132)

A citação permite uma leitura na qual o critério cronológico colabora para o desenvolvimento progressivo da poesia. Os poetas do presente incorporam e desenvolvem o que vem do passado. Assim, apesar de marcar as especificidades do movimento, defende estar no Romantismo a “origem” de uma das características mais caras aos modernistas, o prosaísmo. Tal aspecto pode ser confirmado pela leitura da obra poética de Manuel Bandeira, na qual o poeta demonstra seu apreço a Álvares de Azevedo, pois intitula um livro *Lira dos cinquent’anos*, clara referência à Lira dos vinte anos.

Nesse sentido, os traços estreitos entre o historiador e o jovem romântico explicitados na *Apresentação* (1965), tanto pela preferência pelo intimismo como pelo prosaísmo, estendem-se à produção artística, o que possibilita entender uma característica contemporânea, a memória re-significa a poesia na história. A observação do historiador enriquece a recepção do romântico, visto que estabelece correspondência entre o mundo espiritual e o mundo natural, ou seja, são acrescidos, ao lirismo de Azevedo, o campo da realidade e o aspecto mundano, contrariando assim a leitura romântica de fuga da realidade; por outro lado, serve de evidência para a hipótese de ser a poesia lírica brasileira vinculada à realidade desde a independência, o que reforça uma linha de continuidade, uma tradição da nossa poesia iniciada com os românticos cuja contribuição repercutiu na geração modernista<sup>3</sup>.

Essa atitude particulariza a *Apresentação* (1965), pois na sincronia o escritor busca entender a herança que constitui a geração à qual pertenceu e conseqüentemente seu próprio fazer poético. Isso é perceptível porque, para Bandeira, os modernistas procuravam o passado brasileiro para construir seu presente, constatação que sugere a re-elaboração artística do passado, e não uma ruptura, como geralmente é sugerida quando a abordagem parte da visão dos escritores paulistas.

Bandeira tem diversas declarações a respeito dessa convivência, em sua trajetória de poeta, entre os procedimentos de vanguarda e aqueles herdados da tradição. Em carta a

---

<sup>3</sup> Essa perspectiva aponta para a estética da recepção e a diferença que propõe entre o efeito e a recepção. A cada recepção o efeito é ampliado. Cf. JAUSS. Hans R. *A história de literatura como provocação à teoria literária*.

Alphonsus de Guimarães Filho, declara: "Chamo poeta cem por cento o poeta que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso livre e nos blocos congelados da forma fixa" (ANDRADE; BANDEIRA, 1974, p. 81)<sup>4</sup>. Reforça, ainda mais, essa ideia em entrevista concedida a Homero Senna, quando explica: "as orientações modernistas foram muitas e em alguns pontos contraditórias: a que me parecia melhor era a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida-tradição e renovação" (SENNA, 1968, p. 58).

Na *Apresentação*, apesar de relatar que o Modernismo foi a princípio destrutivo, caracterizado pelas novidades da forma e assumindo, mais tarde, a cor acentuadamente nacional, Bandeira prioriza a fase posterior e enfatiza o viés intimista quando trata dos poetas<sup>5</sup>. O historiador reforça seu argumento quando apresenta os principais porta-vozes do movimento: Mário de Andrade e Oswald Andrade, em São Paulo; Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, no Rio. Com exceção de Oswald, os outros três poetas são destacados como herdeiros dos simbolistas e parnasianos, mas não ficaram presos ao passado, renovam.

Se havia os escritores modernistas que veiculavam suas ideias através de manifestos, havia também aqueles que contrapunham à estética dos manifestos. Um exemplo é a revista *Festa*, do Rio de Janeiro. Bandeira conta que, em 1927, mais ou menos no tempo em que surgem na capital paulista os manifestos "Pau-Brasil", e o "Verde-Amarelo", no Rio, definia-se a *Festa* que o crítico Tristão de Athayde<sup>6</sup> chamou de "espiritualista". Dela faziam parte Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Cecília Meireles, os prosadores Andrade Muricy, Adelino Magalhães, Brasília Iberê<sup>7</sup>.

O historiador aponta o caráter individualista da geração, seu posicionamento contrário ao dos paulistas, aspectos que são referendados na leitura da *Apresentação* (1965). Quando trata dessa revista, reforça a ideia de estar, enquanto poeta, em sintonia com as diretrizes do grupo, embora não se inclua nele:

---

<sup>4</sup> Carta de 19 de outubro de 1941 a Alphonsus de Guimaraens Filho retirada de *Itinerários*. Cf. ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

<sup>5</sup> Bandeira apresenta esses traços do modernismo quando escolhe os poemas para figurarem na antologia. No ensaio procura unir o presente ao passado.

<sup>6</sup> Tristão de Athayde é o pseudônimo de Alceu Amoroso Lima. A *Festa* está ligada à influência do grupo católico do Centro Dom Vital, primeiro sob a liderança de Jackson de Figueiredo e, a seguir, por Tristão de Athayde.

<sup>7</sup> É interessante lembrar que, na passagem do simbolismo para o modernismo, o historiador se coloca como poeta, ao lado de Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, Murilo Araújo.

As idiosincrasias de cada um não consentiram jamais o enquadramento dentro da estética dos manifestos. O que os une é mais o que não queriam do que o que queriam: não queriam o dinamismo superficial dos futuristas, a linguagem do povo, o poema-piada ou piada no poema. O que os distingue em comum é certo resíduo de simbolismo encontrado em outros poetas fora do grupo como Álvaro Moreira, Ribeira Couto, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1965, p. 154)

Com exceção da linguagem popular, as outras características também são rechaçadas pelo autor da *Apresentação* para selecionar os poetas. É curioso que o historiador também não credite à corrente europeia, iniciada por Marinetti, grande importância quando afirma: “Difícil dizer qual das correntes europeias mais influenciou nos modernistas brasileiros. É certo, porém, que o futurismo terá sido a que menos pesou” (BANDEIRA, 1965, p. 132). Outros aspectos relevantes no modernismo paulista e ausente na história escrita por Bandeira são: a ausência de poemas de tom irônico, *blagueur* e o tratamento dado aos manifestos e às revistas vinculadas ao Modernismo paulista.

É interessante que na *Apresentação* (1965) o grupo do Rio seria composto por Álvaro Moreyra, Felipe de Oliveira, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, sendo este grupo Modernista diferente do reiterado pela maioria das histórias literárias<sup>8</sup>, pois seria uma corrente que se ampara em um lirismo de intenção psicológica. Estes poetas mantiveram um vínculo com a poesia intimista e existencial que se contrapunha à visão nacionalista dos modernistas paulistas. Bandeira ficou para a nossa história como filiado ao grupo modernista que defendia uma ruptura com o passado e uma nova visão nacionalista, mas como historiador rompe com essa leitura, pois na *Apresentação* (1965) o Modernismo privilegia uma poesia intimista que transcende o nacional e está intimamente próxima da tradição romântica cujo representante é Álvares de Azevedo.

A partir dos modernistas cariocas, Bandeira reforça o caráter subjetivo, pois são as obras cuja preocupação está na linguagem e no lirismo que merecem um destaque muito maior do que aquelas cuja preocupação é o coletivo, a nação. A vantagem, por exemplo, que atribui a Dante Milano pela publicação de sua primeira obra aos 49 anos, está no fato de “surgir em plena maturidade, sem os cacoetes caducos dos primeiros anos do modernismo” (BANDEIRA, 1965, p. 142). Trata-se de um dos nossos poetas “mais forte e mais perfeito”,

---

<sup>8</sup> Cf. BOSI (2002); CANDIDO (1981); COUTINHO (1986); MARTINS (1967).

porque escrevia seus versos “naquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção” (BANDEIRA, 1965, p. 142).

Wilson Martins, comentando um artigo de Rodrigo M. F. de Andrade sobre Ribeira Couto, na seção “Literatura” da revista *Estética*, assinala para uma hipótese que colabora para a perspectiva da *Apresentação* (1965), ou seja, de o Modernismo ser uma evolução natural do Simbolismo caso não tivesse havido A Semana de Arte Moderna: “talvez, sem a ‘Semana’, não tivéssemos uma ‘revolução’, mas uma ‘evolução’ natural dessa linha, em direção ao Modernismo” (MARTINS, 1967, p. 224).

Bandeira parece concordar com Martins, pois dá pouca ênfase à Semana. Esse evento serve de fronteira entre o passado e o presente. No enredo o narrador procura a linha evolutiva que passaria de um século a outro. Embora marque os inícios — exposição de Anita Malfatti, o artigo de Monteiro Lobato, o artigo de Oswald Andrade e a Semana — e estabeleça o seu fim, 1942, quando acredita não ser mais possível caracterizar em conjunto os poetas — não apresenta demarcações intermediárias, como ocorre com os românticos, ao contrário de historiadores<sup>9</sup> que enfatizam a Semana de Arte Moderna como um caráter de ruptura.

Na *Apresentação* (1965) os modernistas são relacionados na identificação com a tradição e na capacidade de adquirir estilo próprio. Bandeira não apenas reside no Rio como comunga da opinião dos cariocas. As quatro palavras diretoras das ideias da *Festa*: velocidade, totalidade, brasilidade, universalidade, compendiadas e defendidas por Tasso da Silveira, principal porta-voz do grupo, em manifestos escritos à maneira de poema, são apresentadas e desenvolvidas individualmente:

A velocidade refere-se à maneira expressional, a capacidade de condensar a matéria emotiva de modo surpreendente e inesperado, e não mencionando aeroplanos, automóveis [...]. A totalidade é a busca do artista por uma realidade integral que sintetize as realidades humanas e transcendentais, as realidades materiais e espirituais. A brasilidade seria viver pela arte a realidade brasileira e a universalidade, justamente exprimir essa realidade brasileira, não como algo que tem um começo, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa integrada na realidade universal, co-participando dessa perene permuta entre os povos. (BANDEIRA, 1965, p. 154)

---

<sup>9</sup> Alfredo Bosi (2002) e Afrânio Coutinho (1968) separam o Modernismo em: fase heróica, geração de 30 e geração de 45.

Na recepção da *Apresentação*, é possível constatar a contribuição dessas palavras para o conceito de poesia que Manuel Bandeira propõe. Na obra de Jorge de Lima, por exemplo, a expressividade densa e emotiva que surpreende juntamente com a capacidade de integrar a brasilidade e o universalismo são ressaltadas. Quando exalta a poesia de Mário de Andrade, o faz pelo modo que o poeta passou, “em linguagem brasileira artificial, porque uma síntese e sistematização literária pessoal dos quatro cantos do Brasil” (BANDEIRA, 1965, p. 134), a escrever seus livros. Não obstante Mário de Andrade pertencer ao Modernismo paulista, o narrador aproxima-o das propostas da revista *Festa*. Aliás, o historiador cita as próprias palavras de Mário, que afirma:

Só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira é que nos universalizaremos, pois assim concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos para o enriquecimento do universal humano. (BANDEIRA, 1965, p. 133)

A aproximação entre o pensamento de Bandeira sobre Modernismo e as propostas da revista *Festa* ficam evidentes a partir de uma crítica de Tristão de Athayde sobre *A escrava que não é Isaura* em *O Jornal*, de 26 de abril de 1925. Em seu artigo, o crítico afirma:

De tudo o que se depreende, sobretudo, é uma necessidade de construir, de procurar novos caminhos, sem abandonar o passado, antes procurando sempre o que há de vivo eterno nele. E isso torna o sr. Mário de Andrade talvez o elemento mais interessante e mais valioso do atual modernismo brasileiro. Sinto que nele se embatem agora modernismo e anti-modernismo. Não no sentido de voltar, mas no sentido de superar. (ATHAYDE, 1925, n. p.)

Os comentários de Tristão recebem uma boa recepção por parte de Mário, tanto que, em outra carta a Manuel Bandeira, o amigo reconhece a importância daquela reflexão:

O Tristão não parece, mas é um psicólogo muito esperto. Ele me disse no final alguma coisa de mim que eu ainda não me dissera. Não que eu lute entre modernismo e anti-modernismo, só que hoje não encontro mais significado pra palavra modernismo. Tenho coisas mais importantes a fazer e que pensar. Não sei mais se faço modernismo ou passadismo, faço. Já me

basta esta autocrítica que me dá muito sofrimento pra ainda estar pensando se sou moderno ou não!<sup>10</sup>

Para Mário “ser” era mais importante do que pertencer a um grupo específico, e a *Apresentação* (1965), em seu conjunto, demonstra essa mesma ideia, pois os poetas destacados são os capazes de não se prenderem a preceitos das escolas e aptos a criarem. Embora Bandeira evite caracterizar o Modernismo brasileiro de modo maniqueísta, espiritualistas contra nacionalistas ou paulistas contra cariocas, e enquadre um conjunto de autores em um selo homogeneizado — modernistas — ao selecionar os poetas e obras vale-se de um conceito de poesia que o filia aos cariocas e aos espiritualistas.

Bandeira procura selecionar justamente quem transcendeu às normas preestabelecidas. A capacidade de assimilação da tradição em um estilo próprio coloca Cecília Meireles entre os principais modernistas, tanto que somente ela e Mário de Andrade são contemplados com quatro poemas na antologia final.

Em 1925, em resposta ao amigo paulista, Bandeira explicita sua visão sobre o que seja tradição e renovação, mostrando-se em sintonia com o amigo:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada. Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente<sup>11</sup>.

A declaração de Bandeira demonstra que a proximidade com o tempo não deixa distinguir o que é ou não moderno, mas é o público quem estabelece sentido e produz o moderno<sup>12</sup>. Passados alguns anos, *Carnaval* (1919) já possuía uma recepção que reconhecia o efeito desse livro para o que viria posteriormente.

---

<sup>10</sup> Carta a Manuel Bandeira, 07 de maio de 1925.

<sup>11</sup> Carta a Mário de Andrade, 03 de janeiro de 1925.

<sup>12</sup> Jauss (1996) explica que data do período da crítica alexandrina a querela entre aqueles defensores do “novo” e os defensores da tradição. O próprio termo “moderno” pode ser historiado. Ele serve como delimitador de mudanças de períodos, mas sempre é constatado no futuro, na história. Cf.

Ronald de Carvalho, nessa época, estava ligado à Academia e ao “passadismo”, pois, como explica o narrador, o poeta produzia com rigor acadêmico e criticava nos jornais os “mestres” da vanguarda europeia. Em São Paulo, três anos antes, já havia ocorrido a exposição de Anita Malfatti e, no ano seguinte, Oswald escreveria o artigo “O meu poeta futurista”, enquanto no Rio, o século XIX persistia. Bandeira, apesar de discordar da proposta de ruptura dos paulistas, não estava de acordo com as atitudes conservadoras dos cariocas. A escolha de Ronald de Carvalho e Ribeiro Couto, em contraposição à ausência de Felipe de Oliveira e de Tasso da Silveira, demonstra que aqueles conseguiram inovar, por isso merecem permanecer na memória. Essa atitude leva ao entendimento de que a contribuição maior de Ronald de Carvalho para Bandeira está na reflexão da linguagem artística e na sua busca por uma identidade lírica mais ampla, a identidade americana, caracterizada em *Toda a América* (1926), ou seja, não fica preso a uma visão nacionalista.

Em sua história da poesia, Bandeira inicia com os jesuítas e no presente relaciona-se com características da revista *Festa* e encerra *Apresentação* (1965) com os grandes representantes da poesia religiosa: Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes e Frederico Schmidt, o que dá à *Apresentação* um enredo lógico. A partir de uma visão holística, é possível entender a *Apresentação da poesia brasileira* (1965) como a busca dos poetas pelo desenvolvimento espiritual para a perfeição artística; aspecto que demonstra que, ao historiar a poesia brasileira, Bandeira procura referendar a tradição que o constituiu. Isso fica evidente porque a atitude revolucionária ou caráter patriótico sob o clima do pitoresco geográfico, mencionado, não serviu de parâmetro nem para apresentar Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Cassiano Ricardo, que produziram também nessa temática.

É a capacidade de serem modernos e não modernistas que os torna dignos de receberem notoriedade na história de Bandeira. O narrador reforça sua intenção de mudar a leitura na qual o moderno é uma ruptura com o passado quando esclarece que “não faltava a nenhum dos nossos poetas o sentido grave da vida e do momento social porque o Modernismo não era movimento destruidor de tradições veneráveis” (BANDEIRA, 1965, p. 170). A única crítica que faz é a evidente desconfiança daquela geração em relação ao sublime, mas afirma que entende a insegurança, pois “o modo que viam o sublime era nas

---

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

formas cursis da literatura consagrada, do satisfeito patriotismo burguês” (BANDEIRA, 1965, p. 170). Portanto, o ponto de vista proposto por Bandeira seria a capacidade de cada poeta ser moderno em sua época cuja “evolução” dar-se-ia através da conquista do sublime, tanto no âmbito da perfeição poética quanto elevação espiritual.

Ocorre que a tradição lírica religiosa, cujo sentido é a sublimação, tem início anterior ao descobrimento do Brasil. Em *Noções de história das literaturas* (1940), livro no qual historia a tradição literária universal, Bandeira explica que a poesia lírica em língua vulgar começou a florescer na Itália no século XIII, a princípio na Sicília, e, logo depois, na Toscana. Era uma poesia à imitação da provençal, amorosa e artificiosa. Ao lado dessa forma culta, cuja única contribuição foi o soneto, por sua vez originado na escola siciliana, surgiu no centro da península outra de caráter popular, mística, nascida do grande movimento franciscano, cujo iniciador fora o próprio São Francisco. Essa é a lírica que Bandeira procura alcançar, a da simplicidade, da calma. Nessa poesia, defende o narrador, Deus tornava-se mais próximo dos que o procuravam com pureza de alma e fervor e a prática ascética substituía-se pela caridade.

Ainda em *Noções de história das literaturas* (1940), o historiador aponta em Santa Catarina de Siena, que também produziu dentro da tradição mística, um aspecto fundamental para a tradição lírica brasileira presente na *Apresentação* (1965), qual seja, o tema da morte. Bandeira argumenta que o fervor religioso da Santa assume caráter patético em seus poemas, pois a vida terrena lhe parecia uma morte pior que a morte verdadeira, porque esta a levaria, enfim, à perfeita união com o divino; aspectos presentes também na lírica bandeireana.

Enfim, o historiador Manuel Bandeira revela a filiação do poeta a uma tradição que não se restringe apenas à nação ou à sua história individual, mas apresenta um sujeito que conhece o passado e que incorpora as leituras ressignificando-as em sua obra. Seus poemas são sintéticos, curtos, condensados, sendo reveladores, em sua leitura, a capacidade de condensar a matéria emotiva de modo surpreendente e inesperado. Sua poesia procura uma “integralidade” capaz de sintetizar diversas realidades humanas e transcendentais, realidades materiais e espirituais. Seus poemas exprimem uma realidade brasileira integrada em um âmbito “mais abrangente no qual o sujeito se curtiu dentro de um caldo cultural perene colhido de suas leituras da tradição universal” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1990, p. 11).

## Referências

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. **Itinerários**. Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de história das literaturas**. São Paulo: Nacional, 1940.

\_\_\_\_\_. **Literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

\_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

\_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

\_\_\_\_\_. **Em louvor das letras hispano-americanas**. Cadernos de Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. p. 5-18.

\_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. v. 6.

JAUSS, Hans Robert. **Tradição literária e consciência atual da modernidade**. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). Histórias de literatura: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

MARTINS, Wilson. **A crítica modernista**. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). A literatura no Brasil: era modernista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5.

\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira**: o Modernismo, 1916-1945. São Paulo: Cultrix, 1967. v. 6.

MAROZO, Luís. **Manuel Bandeira**: memória e história da poesia. Porto Alegre: PUCRS, 2011. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Faculdade Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MORAES, Marco Antonio de (org.). **Correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2000.

SENNÁ, Homero. **República das Letras**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

## 1930 – ACERCA DO VIVO FLORBELIANO

Cristhiane Rejane Malaquias<sup>1</sup>

Afetos<sup>2</sup> capazes de lançar luz sobre algum aspecto da realidade costumam não ter força para unir a mente humana à realidade toda, independentemente da biografia de seus enunciadores. No caso da poeta portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), porém, algum conhecimento sobre sua vida pessoal, bem como sobre o percurso que sua obra teve, desde sua morte até os dias de hoje, oferecem, como índice da relação entre corpos, um *afeto útil* para impedir que enganos sobre sua escrita continuem a aparecer e a se disseminar, como acontece com certa frequência, principalmente nos círculos acadêmicos em que a produção literária de Florbela somente agora começa a ser pensada e apresentada a partir de uma ideia adequada<sup>3</sup> da linguagem e da comunicação, que passam, respectivamente, por uma crítica ao que chamei de "protagonismo humano" e pela criação de um conceito de *vivo*<sup>4</sup>.

A dor é, nos escritos de Florbela Espanca, tanto em prosa como em verso, um dos ingredientes mais íntimos e, de certeza, uma recorrência muito poderosa, o *leitmotiv* mais tocante. Todavia, não insufla apenas a sua obra: é componente patético de sua própria vida, pelo menos a crer nos fatos da biografia dessa poetisa nascida no final do século passado, nas confissões que dela podemos colher através do seu *Diário do último ano* e das inúmeras peças epistolográficas, do testemunho escrito ou oral das pessoas que com ela conviveram. [...] (DAL FARRA, 1997, p. 33)

Reconhecida como a "poeta da tristeza", Florbela Espanca suicidou-se em virtude da ingestão de barbitúricos, na madrugada de 08 de dezembro de 1930, ocasião do seu 36°

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM).

<sup>2</sup> Conceito criado pelo filósofo B. de Spinoza (1632-1677), os afetos são a expressão da dinâmica dos corpos que constituem o *vivo*. O afeto é, simultaneamente, afecção e ideia de afecção, dos quais resulta um grau de potência.

<sup>3</sup> Em Spinoza (2016), na ideia adequada, a mente conhece o real pela sua causa eficiente e pela necessidade de suas relações. Em contrapartida, na ideia inadequada, a mente imagina o real a partir de mediações sensíveis ou inteligíveis.

<sup>4</sup> Cf. MALAQUIAS, Cristiane Rejane. *Encontro Com o Vivo: cartografia para a (inter)ação do leitor com a obra de Florbela Espanca*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Diamantina, 175p, 2020.

aniversário, "por não haver gestos novos nem palavras novas"<sup>5</sup>. Com esse acontecimento, o que temos ali, com efeito, não é mais uma mulher e sua dor, mas um inconsciente<sup>6</sup> que não mais se representa. Ainda assim, suas linhas *exprimem* algo valioso aos teóricos contemporâneos da linguagem e da comunicação envolvidos com os desafios da compreensão, pois o inconsciente corresponde a uma física, e não é absolutamente por metáfora que o texto florbeliano é composto por multiplicidades vivas, traços materiais de expressão que constituem afetos.

Nessa perspectiva, o morrer, como acontecimento<sup>7</sup> incorporal<sup>8</sup> de uma potência, leva ao entendimento da representação como fixidez, como morto, fazendo emergir a ideia do *vivo*, justamente do vazio, onde há operações e uma materialidade, ou seja, movimento. O corpo (aquilo que é) morre, o acontecimento (aquilo que devém) se modifica. O acontecimento, portanto, é uma questão do pensamento<sup>9</sup>, por isso o encontro nunca é com uma pessoa, coisa ou fenômeno, mas sempre com o afeto. O *vivo* é ele mesmo a matéria bruta e a forma pura da exterioridade, ao passo que a possibilidade da subjetividade, na representação, na abstração, do olhar para a linguagem, para a imagem, constitui a forma de interioridade a partir da qual nos habituamos a pensar.

Com efeito, o afeto, como ideia de afecção, é um modo do pensamento que não representa nada. O afeto é o próprio processo do pensamento, ou seja, um pensamento sem imagem, o que *implica* desatar o liame com o imaginário assim como trair o pacto com a

---

<sup>5</sup> Última frase escrita pela poeta, em 02/12/1930, no *Diário do último ano* (ESPANCA, 1982, p. 61).

<sup>6</sup> Para a noção de inconsciente adotada neste artigo, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011.

<sup>7</sup> O conceito de acontecimento utilizado neste trabalho nasce de uma distinção estoica e ganha amplitude em dois níveis do pensamento do filósofo Gilles Deleuze (1925-1985): na linguagem e no mundo. Para ele, os pronomes pessoais "eu" e "tu" são apenas distributivos, não designam e não significam coisa alguma, correspondem a "centros" da linguagem, isto é, "pessoas"; o acontecimento, ao contrário, envolve outro modo de individuação, não como pessoa, mas como um coletivo, algo que se passa nas "bordas" da linguagem, operando por uma lógica da superfície.

<sup>8</sup> "Essa expressão, incorporal, designa, no sistema dos estoicos, o que também pode ser chamado de 'extra-ser', isto é, aquilo que não é da ordem nem da Ideia nem da matéria, mas que, no entanto, possui realidade. [...] Segundo a lista de Sexto Empírico, os incorporais seriam quatro: o lugar, o vazio, o tempo e o exprimível, problematizados tanto na profundidade da física quanto na superfície da lógica. [...]" (BRÉHIER, 2012, p. 11).

<sup>9</sup> "Um pensamento às voltas com forças exteriores em vez de ser recolhido numa forma interior, operando por revezamento em vez de formar uma imagem, um pensamento-acontecimento, hecceidade, em vez de um pensamento-sujeito, um pensamento-problema no lugar de um pensamento-essência ou teorema, um pensamento que faz apelo a um povo em vez de se tomar por um ministério." (DELEUZE; GUATTARI, 2012, vol. 5, p. 51).

linguagem para tecer novas relações sociais; o que *explica* deixar a racionalidade abstrata (representações) para operar com o real abstrato (afetos), como proposta de leitura literária.

Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação*. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2016, p. 163)

A questão do pensamento é epistemológica, ou seja, política. Implica e explica nossos modos de vida, na leitura e na escrita, mas não pela linguagem ou pela comunicação, e sim pela vida afetiva. Sendo assim, interessa conhecer, de acordo com a ciência dos afetos de Spinoza (2016), os três afetos primitivos: desejo, tristeza e alegria.

Ora, o desejo é a própria natureza ou essência de cada um. Portanto, o desejo de um indivíduo difere do desejo de um outro, tanto quanto a natureza ou a essência de um difere da essência do outro. [...] Portanto, a alegria e a tristeza são o próprio desejo ou o apetite, enquanto ele é aumentado ou diminuído, estimulado ou refreado por causas exteriores, isto é, é a própria natureza de cada um. [...] (SPINOZA, 2016, p. 233)

O desejo é definido, assim, como *conatus*, essência comum (*vivo*) de uma existência singular (modo de vida)<sup>10</sup>, o que se traduz por um "esforço" de autoperseveração na existência, muito bem compreendido, ao meu ver, por Deleuze e Guattari (2011), quando afirmam, em sua obra *O Anti-Édipo*, que todo investimento de desejo é social.

Isso quer dizer que o afeto do desejo florbeliano não é, naturalmente, o desejo pessoal de Florbela Espanca, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista lírico, muitas vezes visitado e interpretado por seus leitores como falta (*defectum*), concebido, portanto, a partir de uma ideia de subjetividade como interioridade, encontrando na ideia do vazio como espaço de preenchimento o seu verdadeiro alcance.

A minha Dor

A minha Dor é um convento ideal  
Cheio de claustros, sombras, arcarias,

---

<sup>10</sup> Utilizo os termos *essência* e *existência* no sentido spinoziano dos mesmos, ou seja, como potência absolutamente infinita e potência finita, respectivamente (SPINOZA, 2016).

Aonde a pedra em convulsões sombrias  
Tem linhas de um requinte escultural.

Os sinos têm dobres d'agonias  
Ao gemer, comovidos, o seu mal...  
E todos têm som de funeral  
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios  
Dum roxo macerado de martírios,  
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,  
Noites e dias rezo e grito e choro!  
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém... (ESPANCA, 1996, p. 138)

Ocorre que o desejo diz respeito a um esforço anônimo, extra-pessoal, atividade de uma potência infinita (*vivo*) na relação entre corpos, cujo efeito, incorporeal, é também o vazio, de onde se *extrai* o sentido, um acontecimento de nós mesmos, onde se produz o texto, agenciando potências para comunicar o desejo no campo social. Uma atividade que não pode ser represada ou contida por uma potência finita (Florbela), sem se converter em linha de morte. Retiro daí, portanto, uma concepção de desejo como potência (*conatus sive potentia*), esforço produtivo, para trazer o *vivo florbeliano* à superfície como linha de singularização, e não como plano de subjetivação, definindo, assim, o conceito de expressão.

-----  
-----  
-----  
-----

[...] Assim, por alegria compreenderei, daqui por diante, uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior. Por tristeza, em troca, compreenderei uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição menor. Além disso, chamo o afeto da alegria, quando está referido simultaneamente à mente e ao corpo, de excitação ou contentamento; o da tristeza, em troca, chamo de dor ou melancolia. (SPINOZA, 2016, p. 177-179)

*Demonstração.* A tristeza diminui ou refreia a potência de agir do [humano], isto é, o esforço pelo qual o [humano] se esforça por perseverar em seu ser. Portanto, ela é contrária à esse esforço; e tudo pelo qual se esforça o [humano] afetado de tristeza é por afastá-la. (SPINOZA, 2016, p. 207, intervenções minhas.)

**dor**

Vencê-las, a dor e a melancolia, e não fazer delas uma potência produtiva, ainda que fosse possível. Sinais claros da nossa impotência, os afetos derivados da tristeza estão por toda parte, pois o desejo separado do seu processo produtivo se confunde com a falta, se servindo de qualquer ideia que alimente a afetividade profunda, a libido. Assim eles interessam, e muito, ao aparelho de Estado, à máquina social e à reprodução do capital, uma vez que mantêm o desejo ligado à carência. É por isso que em nossas leituras, muitas vezes, imaginamos mais do que pensamos. Os afetos tristes não são, nem podem ser, a causa da produção literária de Florbela Espanca, porque não se escreve um poema por encontrar forças na tristeza, mas, justamente, para se afastar dela.

Isso significa apenas que pela leitura dos afetos tristes, pelos quais a poeta é mundialmente conhecida, compreendemos que a dor, quando "cultuada", torna-se melancolia, o que não pode, pela definição genética do afeto, tornar ninguém produtivo. Muito pelo contrário, a tristeza severa leva à falta de expressão severa que, por sua vez, leva à expressão nenhuma, ou seja, à morte. "Mas cada um, de acordo com a disposição de seu corpo, formará imagens universais das outras coisas. Não é de surpreender que, dentre os [leitores] que pretenderam explicar as coisas naturais exclusivamente pelas imagens das coisas, tenham surgido tantas controvérsias" (SPINOZA, 2016, p. 40, intervenção minha).

Para concluir, sublinho que uma dor de tal natureza, antes exalta e alevanta, que derruba e aniquila [...] Ela é estímulo e *élan* para a criação literária, recusa à apatia e à passividade da depressão. Falo de uma melancolia produtiva, de uma tristeza que desafia a indiferença e a abulia. Daí que a dor de ser mulher seja, heradicamente, para Florbela, o seu brasão, a sua bandeira de guerra. (DAL FARRA, 1997, p. 46)<sup>11</sup>

Paixões tristes são signos preciosos porque nos forçam a pensar. A dor florbeliana exprime, obviamente, um grau de potência, mas não pode, por uma questão ética, ser abordada como virtude. Não resta dúvida, portanto, que o desejo (*conatus*), enquanto causa

---

<sup>11</sup> "[...] Já em Espinosa, em um nível mais profundo, a potência de padecer nada exprime de positivo. Em toda afecção passiva, há algo de imaginário que a impede de ser real. Apenas somos passivos e apaixonados em razão da nossa imperfeição, pela nossa própria imperfeição. [...] Nossa força de padecer nada *afirma*, porque ela, absolutamente, nada *exprime*: ela apenas 'envolve' nossa impotência, ou seja, a limitação de nossa potência de agir." (DELEUZE, 2017, p. 24).

eficiente imanente da produção literária, não busca reconhecimento, ele só busca uma saída, nunca do mundo, sempre da tristeza.

[...] De fato, Espinosa demonstra que o *conatus* é um princípio de vida e que por isso quanto maior a tristeza, maior o esforço para livrar-se dela porque uma oposição mais profunda se instala naquele que está possuído pela maior tristeza ou pela melancolia: a oposição entre vida e morte. Visto que somos uma parte da potência infinita da substância universal, não temos vida, mas somos vida. A melancolia é o risco de deixarmos de ser o que somos, de perda não apenas do sentido de nossa existência, mas de nossa essência. Eis porque a melancolia põe em movimento uma exigência gigantesca: que o *conatus* seja *virtus*, virtude ou força de conservação do que está em vias de perder. É só como experiência limite de confronto entre o ser e o nada, a vida e a morte, que a melancolia põe à prova nossa humanidade. Vencê-la é uma exigência ética. (CHAUI, 2011, p. 98)

*Alegria ética*, portanto. O que me leva a pensar que a poeta, no corpo a corpo com os seus manuscritos, não tinha interesse pelo que estava *sendo representado* – a tristeza –, mas em *como representar* – o amor<sup>12</sup>.

Triste passeio

Vou pela estrada, sozinha.  
Não me acompanha ninguém.  
Num atalho, em voz mansinha:  
"Como está ele? Está bem?"

É a toutinegra curiosa;  
Há em mim um doce enleio...  
Nisto pergunta uma rosa:  
"Então ele? Inda não veio?"

Sinto-me triste, doente...  
E nem me deixam esquecer-lo!...  
Nisto o sol impertinente:  
"Sou um fio do seu cabelo..."

Ainda bem. É noitinha.  
Enfim já posso pensar!  
Ai, já me deixam sozinha!  
De repente, oiço o luar:

"Que imensa mágoa me invade,

---

<sup>12</sup> "[...] O amor nada mais é do que a alegria, acompanhada de uma causa exterior. [...]" (SPINOZA, 2016, p. 181).

Que dor o meu peito sente!  
Tenho uma enorme saudade  
De ver o teu doce ausente!"

Volto a casa. Que tristeza!  
Inda é maior minha dor...  
Vem depressa. A natureza  
Só fala de ti, amor! (ESPANCA, 1996, p. 46-47)

### amor

### alegria

O amor é uma questão do corpo (afecção) e do pensamento (ideia de afecção). Quando ele surge nas linhas de vida e de morte da poeta, ele exprime, ao meu ver, um desejo ativo (*essentia particularis affirmativa*), uma tendência à alegria, embora essa alegria possa ser passiva, ou seja, uma alegria cuja causa é parcialmente externa, se tornando, ao longo do projeto literário, uma excitação excessiva<sup>13</sup>.

-----  
----- amor  
-----  
-----

Paixões alegres podem nos induzir ao erro, levando ao investimento do desejo em representações sensíveis, passionais ou racionais, promovendo uma alegria parcial, localizada, porém uma estagnação da potência total do corpo, culminando em agenciamentos de poder que funcionam apenas como descarga, nivelando, e não intensificando, o desejo. "A excitação pode ser excessiva e ser má; em troca, a dor – à medida que a excitação, ou seja, a alegria, for má – pode ser boa" (SPINOZA, 2016, p. 315).

Quando compreendemos que o *conatus* é a causa eficiente imanente da produção social (uma escrita), bem como do processo comunicacional (uma leitura), vemos que a dor, concebida em infinitos graus e modos das forças desse afeto, nada tem a ver com um

---

<sup>13</sup> "A excitação é uma alegria que, enquanto referida ao corpo, consiste em que uma parte – ou algumas de suas partes – é mais afetada do que as outras; e a potência desse afeto pode ser tanta que supera as outras ações do corpo; e que esse afeto permaneça obstinadamente fixo a ele, impedindo, assim, que o corpo seja capaz de ser afetado de muitas outras maneiras. A excitação pode, portanto, ser má" (SPINOZA, 2016, p. 317).

"componente patético", tanto da vida quanto da obra de Florbela Espanca. Muito pelo contrário, a partir do conhecimento dos afetos, e da potência da mente ou da razão para refreá-los e moderá-los, podemos finalmente compreender que essa complexidade é parte da beleza do texto florbeliano, não como uma "estética da dor", mas como esforço que produz, *pela dor*, a distância necessária do acontecido (o vivido), comunicando, *pelo amor*, um acontecimento (o vivo).

-----  
----- **amor**  
-----  
----- **dor**

De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue; e verás que sangue é espírito. Não é coisa fácil compreender o sangue alheio: eu detesto os que leem por passatempo. Quem conhece o leitor nada faz pelo leitor. Mais um século de leitores – e até o espírito federá. Que todo mundo possa aprender a ler, a longo prazo isso estraga não só a escrita, mas também o pensamento. Outrora o espírito era Deus, depois se tornou homem, agora está se tornando plebe. Quem escreve em sangue e em máximas não quer ser lido, quer ser aprendido de cor. [...] (NIETZSCHE, 2011, p. 40)

O amor exige o pensamento, e o pensamento exige audácia<sup>14</sup>. A alegria ética florbeliana é a própria expressão dessa audácia.

É só teu o meu livro; guarda-o bem;  
Nele floresce o nosso casto **amor**  
Nascido nesse dia em que o destino  
Uniu o teu olhar à minha **dor!** (ESPANCA, 1996, dedicatória do livro  
*Trocando olhares*)

Tal questão sugere, como esclarece Nietzsche, na citação acima, não apenas uma experiência estética, a relação entre dois corpos – o corpo do texto e o corpo do leitor –, mas também uma experiência ética, a relação de reciprocidade e expressão entre a capacidade de sentir do corpo e a capacidade de pensar da mente, ou seja, a nossa

---

<sup>14</sup> "A audácia é o desejo pelo qual alguém é incitado a fazer algo arriscado ao qual seus semelhantes temem se expor" (SPINOZA, 2016, p. 255).

capacidade para o múltiplo simultâneo, concluindo e resumindo, o conhecimento pela alegria e o amor intelectual pelo *vivo*<sup>15</sup>.

A cartografia<sup>16</sup> das linhas do desejo é, com efeito, um método de leitura que não opera com a representação, mas com aquilo que está em vias de se tornar representação, ou seja, com os *devires* ou, é o mesmo, afetos, linhas abstratas que tendem, no caso florbeliano, para a tristeza (linha de morte) e para o amor (linha de vida). Assim, não fosse as idas e vindas do *amor florbeliano* no tempo, talvez nunca soubéssemos da *alegria florbeliana* no vazio. E se não fosse essa alegria, essa *microalegria*, esse desejo natural por mais vida, talvez nunca soubéssemos o que há de comum<sup>17</sup> entre todos nós. Compreendo assim que o amor intelectual, ao contrário da tristeza, é uma força interna (*virtus*), ou seja, é útil a todos.

Liberta!

Eu ponho-me a sonhar transmigrações  
Impossíveis, longínquas, milagrosas,  
Vôos amplos, céus distantes, migrações  
Longe... noutras esferas luminosas!

E pelo meu olhar passam visões:  
Ilhas de bruma e nácar, d'oiro e rosas...  
E eu penso que, liberta dos grilhões,  
Hei de aportar às Ilhas misteriosas! (ESPANCA, 1996, p. 325)

.....  
.....  
.....

---

<sup>15</sup> "[...] Por isso, esse amor deve estar referido à mente, à medida que esta age, e, portanto, ele é a própria virtude. [...] E como a potência humana para refrear os afetos consiste exclusivamente do intelecto, ninguém desfruta, pois, dessa beatitude porque refreou os seus afetos, mas, em vez disso, o poder de refrear os apetites lúbricos é que provém da própria beatitude." (SPINOZA, 2016, p. 409-411, intervenção minha).

<sup>16</sup> Cartografia: palavra empregada em seu sentido etimológico de "carta escrita" (no latim, *charta*, indica "folha de papel"; no grego, *chartes*, "folha de papiro", onde o sufixo *graph*, r. de *graphein* indica "escrever"). A apropriação conceitual segue o método da cartografia formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011-2012) em *Mil Platôs*, como um pensamento múltiplo, ou rizomático, que não se materializa nem pelo histórico, nem pelo representativo, mas pelo geográfico e pelo ontológico, no sentido de que já há processos em curso quando se acessa o campo de pesquisa.

<sup>17</sup> Posso dizer do comum que ele é a imanência, uma realidade estruturalmente auto-determinada por um princípio produtivo que é sua própria existência e por um princípio comunicacional que é sua própria ação.

Por inteira disponibilizando-se a morrer, Florbela executa, no seu último ato, um gesto de liberação do *vivo*. Não mais como corpo, e sim como incorporal. Deixa entrar o Acontecimento, o Sentido.

E é assim, com um pouco de sangue, que Florbela Espanca deixa de ser a protagonista do seu próprio texto para dar passagem às multiplicidades vivas que povoam sua poesia, exigindo de nós, leitores, uma mudança no modo de ler, uma leitura sem imagem, sem objeto e sem finalidade, uma outra política da leitura, uma leitura como micropolítica<sup>18</sup>, um agenciamento coletivo de enunciação, em suma, uma ética.

O mundo dos corpos esgota o ser. Mas há algo mais: o extra-ser, a superfície [abstrata] — o campo [afetivo]. O sentido, o acontecimento. [...] E o extra-ser não é definitivamente um existente individual ou um possível lógico; sobretudo porque pertence a uma zona pré-individual, extra-mental e não empírica. As representações sensíveis ou racionais, tanto o designado como o significado, também são corpos, não lidam com o sentido, com a cesura ilimitada do instante, nem com as relações exteriores a seus termos, nem com a série dos efeitos independentes das causas. E as faculdades do sujeito em seu uso comum apenas reproduzem as representações: são elas. E seu procedimento, das representações, tem sempre o reconhecimento como fim. (ULPIANO, 2018, p. 41, intervenções minhas)

A ética não é senão a inteligência a partir das sensações, das afecções, constituindo, assim, uma estética, ou seja, um movimento de determinação interna no qual a mente regula e articula afetos, se tornando a causa ativa do seu esforço produtivo, destruindo uma tristeza (crítica) e, ao mesmo tempo, construindo uma alegria (criação). Partir e fazer partir desse campo da tristeza, da dor e da melancolia, em direção a outros afetos ainda não vividos. Desviar o desejo da interpretação. Produzir um afeto novo, uma forma nova. Nada é feito enquanto não se encontra o *vivo*.

## Referências

---

<sup>18</sup> A razão é que, se os poderes se interessam pela nossa tristeza, e se nos agenciamos com o Poder fazendo passar a tristeza através de nossas obras literárias, o aparecimento da alegria, no texto da poeta da tristeza, exprime a potência do *vivo*, no pleno exercício do seu direito natural à liberdade, o que, na perspectiva do "protagonismo humano", é uma impostura, é quase uma desobediência civil.

BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MALAQUIAS, Cristhiane Rejane. **Encontro Com o Vivo**: cartografia para a (inter)ação do leitor com a obra de Florbela Espanca. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Diamantina, 175p, 2020. Disponível em: <<http://acervo.ufvjm.edu.br/jspui/handle/1/2322>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

DAL FARRA, Maria Lúcia A dor de existir em Florbela Espanca. **Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas (30): 36-43, 1997. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/download/5418/6125>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 1-5. São Paulo: Editora 34, 2011-2012.

ESPANCA, Florbela. **Diário do último ano**: seguido de um poema sem título. 2 Ed. Portugal: Amadora, Livraria Bertrand, 1982. Disponível em: <<http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=276#>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

ESPANCA, Florbela. **Poemas Florbela Espanca**. Estudo Introdutório, Edição e Notas de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução, Notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**: demonstrada segundo a ordem geométrica. Tradução de Tomaz Tadeu. 3 Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ULPIANO, Cláudio. **Gilles Deleuze**: a grande aventura do pensamento. 2 Ed. Rio de Janeiro: Ritornelo Livros, 2018.

## **MAURÍCIO DE ALMEIDA GOMES E A INVENÇÃO DE ANGOLA ATRAVÉS DA POESIA**

**Vanessa Riambau Pinheiro<sup>1</sup>**

### **Formação literária em África**

O teórico Manuel Ferreira (1986) discute a formação da literatura africana de língua portuguesa a partir de quatro momentos. No primeiro, o escritor está em estado de alienação cultural, crê-se integrante da metrópole lusitana e produz obras copiando a estética do colonizador. Ao segundo momento corresponde a fase em que o escritor manifesta maior percepção da realidade: existe maior influência do meio, assim como os primeiros sinais de sentimento nacional, embora ainda sem a total desvinculação da Europa. O terceiro momento demonstra uma ruptura em relação aos anteriores: é quando o autor adquire a consciência do estado de colonização e rebela-se. Ocorre, então, a inserção propriamente dita no meio sociocultural e geográfico, com discurso da revolta e necessidade de autonomia. O quarto momento corresponde à fase histórica posterior à independência nacional: é quando ocorre a produção do texto em liberdade, o que permite a ampliação de temas.

Mais do que um instrumento de representação social, estética ou ideológica, a literatura dos países africanos que sofreram processo de descolonização de Portugal teve um papel ativo na construção imagológica das novas nações. Segundo Chatterjee (2008, p. 230-231), o nacionalismo anticolonial, antes mesmo de iniciar sua batalha política contra o colonizador, cria seu próprio campo de soberania, dividindo o mundo das instituições e práticas sociais em dois domínios, o material e o espiritual. O material corresponde ao

---

<sup>1</sup> Vanessa Riambau Pinheiro é professora adjunta da Universidade Federal da Paraíba, onde atua na graduação e na pós-graduação. Tem livros publicados no Brasil e em Moçambique sobre crítica literária, além de dezenas de artigos em revistas acadêmicas e capítulos em livros diversos. Coordena o Grupo de Pesquisa GeÁfricas, grupo que conta com dois livros publicados e que está devidamente cadastrado no diretório de pesquisa do Cnpq. Integra também o CEsA - Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina, vinculado à Universidade de Lisboa. No ano de 2017 concluiu seu pós-doutoramento na Universidade de Lisboa, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Mafalda Leite, sobre a formação do cânone literário em Moçambique. Orcid: 0000-0003-3137-2328. E-mail: vanessariambau@gmail.com.

domínio do externo: economia, política, da ciência, tecnologia. Ainda consoante o autor, o domínio considerado interno traz as marcas da identidade cultural. Assim, quanto mais sucesso é obtido nas aptidões tipicamente ocidentais, concernentes ao campo material, maior a necessidade de preservar a singularidade da cultura espiritual.

Em outras palavras, o Estado colonial é mantido fora do domínio "interno" da cultura nacional, mas esse "domínio espiritual" não permanece inalterado. Aqui, na verdade, o nacionalismo lança seu projeto mais poderoso, criativo e historicamente importante: criar uma cultura nacional "moderna" que, não obstante, não seja ocidental. Se a nação é uma comunidade imaginada, então é nesse ponto que ela nasce. Nesse, que é seu campo verdadeiro e essencial, a nação já é soberana, mesmo quando o Estado está nas mãos do poder colonial. (CHATTERJEE, 2008, p. 231)

Para o autor, portanto, a formação da nação começa mesmo antes de sua desvinculação com o colonizador. Na verdade, dá-se mesmo na necessidade de diferenciação. A criação de uma identidade e cultura próprias, como fator interno significativo de uma nação, poderia servir para amenizar uma política internacionalista.

Neste sentido, a literatura cumpriu um papel essencial. “Nenhum analista sério da época, vendo objetivamente essas condições, iria prever, em qualquer um dos casos, as revoluções que estavam por vir [...]. O que as tornou possíveis, ao fim e ao cabo, foi ‘planejar a revolução’ e ‘imaginar a nação’” (ANDERSON<sup>2</sup>, 2008, p. 220). O instrumento para imaginar a nação foi exatamente a produção literária dos países em vias de descolonização. A nação imaginada poderia suplantar, ao menos no plano das ideias, a nação colonizadora. O ensaísta camaronês Achille Mbembe (2010), ao analisar a constituição dos nacionalismos nos países africanos, afirma que novos imaginários foram criados no período pós-colonial. Destes, duas tendências merecem destaque: a primeira, que se pauta no princípio da diferença e do reconhecimento de identidades particulares – o que contribui para a falácia da homogeneização cultural e da exclusão de representações autóctones periféricas –, e a segunda, que reconhece as singularidades, mas que considera apenas a noção de comunidade e não a de indivíduo. Dessa maneira, podemos observar na representação

---

<sup>2</sup> Os pesquisadores Curto, Jerónimo e Domingos (2012) alertam, entretanto, a respeito da crítica à obra de Anderson feita por Partha Chatterjee, que sugere que sua análise decorre de uma generalização ocidental que não leva em conta outros processos de imaginar a nação, nos quais se recorre a meios não relacionados com o Estado colonial (cf. Chatterjee, 1995; 1998).

literária destes países que emergiram do contexto colonial uma temática, de certa forma, obsessiva e restritiva, pautada ou na perpetuação do nativismo ou na necessidade de legitimar-se literariamente enquanto destino coletivo e épico da nação. Ou seja, para que acontecesse a consolidação de sua autonomia literária foi preciso, antes, que houvesse a reprodução do estereótipo colonialista. Ainda de acordo com Mbembe (2010), o nativismo é, também, uma invenção colonial, que serviu para justificar o comportamento dos colonos. Este pensamento já havia sido mencionado por Francisco Noa (2002), que afirma que a literatura colonial é uma das criações mais significativas da colonização moderna. Neste sentido, um dos maiores desafios da literatura pós-europeia é exatamente reverter este poder epistêmico colonial. África, a “casa sem chaves”, como se refere Mbembe (2010), empreende, desde a descolonização, uma reorganização de espaços, sociedade, cultura e representações.

#### **Literatura pré-independência em Angola**

Consoante estudo anterior (PINHEIRO, 2018), a década de 50 revela-se especialmente profícua para a literatura angolana, momento em que o conto e a poesia ganham destaque. Grandes nomes da literatura angolana, como o de Luandino Vieira, começam a publicar, no final dos anos 50; nas décadas seguintes, Viriato da Cruz, António Jacinto, Alda Lara, David Mestre, Jofre Rocha, Arlindo Barbeitos, Manuel Rui, Ruy de Carvalho, Pepetela, e tantos outros. É mister também salientar, a propósito da tomada de consciência nacional que se vai afirmando, a existência de uma literatura de cunho denunciatório do sistema colonial, bem como de um discurso que “[...] nasce do período da guerra e que dele se alimenta [...]” (FERREIRA, 1986, p. 44).

Também em estudo anterior, Pinheiro (2012) destaca que, para Anderson (2008, p. 198), enquanto o capitalismo transformava os meios de comunicação física e intelectual, as camadas intelectuais descobriram formas alternativas de expansão cultural, difundindo a comunidade imaginada. Inocência Mata (2001, p. 63) afirma, com relação à literatura angolana, que a construção literária da nação se fez particularmente através da poesia, que assumiu a “coletivização da voz”. Esse aspecto está presente, sobretudo, na produção poética do pré-independência, que cantou a construção de uma África livre e exibiu ao mundo as mazelas da opressão colonialista.

Em 1948, estudantes e intelectuais angolanos lançaram, em Luanda, o brado “Vamos descobrir Angola”, que tinha como objetivos romper com o tradicionalismo cultural imposto pelo colonialismo; debruçar-se sobre Angola e sua cultura, suas gentes e seus problemas; atender para as aspirações populares, fortalecendo as relações entre literatura e sociedade. O brado de 1948, reiterado pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), de 1950, foi responsável pela publicação da Antologia dos novos poetas de Angola (1950) e das revistas Mensagem, a Voz dos Naturais de Angola (1951-1952) e Cultura (1957- 1961). A pesquisadora Elisalva Madruga (1998, p. 32) aponta que a “ansiedade de angolanização” é o que move o grupo de jovens liderado por Viriato da Cruz, que os incitava a redescobrir Angola a partir da consciência de seu caráter autônomo e desagregado de Portugal.

Imbuídos, portanto, desse espírito, o “Vamos Descobrir Angola!” deriva para um movimento de caráter literário – o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola”. Nomeando-se “novos”, em relação àqueles velhos intelectuais dos fins do século XIX e do princípio do atual, mas deles absorvendo muitas ideias, os componentes desse movimento se voltam para a realização de uma literatura enraizada na cultura angolana de modo que sobre ela não mais caberia a crítica de uma “literatura sem ambiente”. (MADRUGA, 1998, p. 35, grifos da autora)

### **A invenção da poesia angolana**

Neste sentido, chegamos ao poema “Exortação”, do angolano Maurício de Almeida Gomes (1985, p. 21-23, grifos nossos), poema-ícone do movimento referido, cujos versos traduziam perfeitamente o *ethos* do período. Inspirado nos modernistas brasileiros Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, o eu poético revela, em seus versos, a necessidade da criação de uma literatura reconhecidamente angolana:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,  
poetas do Brasil,  
do Brasil, nosso irmão,  
disseram:  
“-- É preciso criar a poesia brasileira,  
de versos quentes, fortes, como o Brasil,  
sem macaquear a literatura lusíada”.  
Angola grita pela minha voz  
pedindo a seus filhos nova poesia!

Deixemos moldes arcaicos,  
ponhamos de lado,  
corajosamente, suaves endeixas,

brandas queixas,  
e cantemos a nossa terra  
e toda a sua beleza.

Angola, grande promessa do futuro,  
forte realidade do presente,  
inspira novas ideias,  
encerra ricos motivos.

**É preciso inventar a poesia de Angola!**

Nos versos transcritos acima, podemos observar, por um lado, a necessidade de desvinculação dos modelos europeus (“deixemos moldes arcaicos”) e a ruptura do colonizador, tanto estética quanto ideologicamente; por outro, a criação de uma literatura de cariz nacional (“Angola grita pela minha voz/pedindo a seus filhos nova poesia!//É preciso inventar a poesia de Angola!”). As próximas estrofes trazem a utópica nação sonhada a partir da enumeração de aspectos locais pertencentes à fauna e flora do país:

Fecho meus olhos e sonho,  
abrindo de par em par o coração,  
e vejo a projecção dum filme colorido  
com tintas de fantasia  
e cenas de magia:

As imagens são paisagens, gentes, feras.  
e sucedem-se lenta, lenta, lentamente...  
assisto maravilhado  
ao despenhar gemente  
das quedas d’água do duque de Bragança...  
vejo crescer florestas colossais  
no maiombe, onde o verde é símbolo  
de tanta esperança...

Amboim fecundo, amboim cafezeiro,  
de alcantis envoltos sempre em nevoeiro denso,  
como um fumo cheiroso  
do seu café gostoso,  
tão famoso no mundo.

O deserto de namib a espreguiçar-se  
num bocejo mole,  
estendendo tentáculos de areia  
como polvo gigante  
-- visão alucinante,  
miragem  
no escrínio esquisito

que guarda avaramente  
a joia mais horrivelmente linda  
e única no mundo  
-- a welwitschia mirabilis,  
que em si encerra mistério tão profundo...

**É preciso escrever a poesia de Angola!**

Vejo anharas infindáveis,  
onde noivam no capim,  
pelo amor amansadas,  
feras bravas, indomáveis...  
vejo lagos de safiras,  
tão calmos  
como olhos ternos,  
chorosos,  
de tímidas gazelas...

E terras rendilhadas do litoral,  
secas, rugosas, escalvadas,  
onde reina o imbondeiro,  
gigantesco prometeu agrilhado,  
visão estranha, infernal, horrenda,  
verde pálido, branco, cinzento,  
lembrando líquen mágico, colossal

Baías, cabos, estuários,  
praías morenas,  
mares verdes, mares azuis,  
e rios de aspecto inofensivo  
mas cheios de jacarés...

Terras de mandioca e batata doce,  
campos de sisal, minas e metais,  
goiabeiras, palmeiras, cajueiros,  
areais imensos, cheios de diamantes,  
chuvadas torrenciais,  
filas tristes de negros carregadores gemendo,  
cantando tristemente seus cantares...  
planaltos, montanhas e fogueiras,  
feiticeiros dançando loucamente:  
Angola é grande e rica e bela e vária.

**É preciso criar a poesia de Angola!**

Terra enorme onde o insecto impera:  
mosquito da febre e mosca tzé-tzé,  
cobrindo tudo de sono.

Olhai o senhor arquitecto Salalé,  
tão pequenino, tão teimoso e diligente...

como ele projecta e constrói castelos,  
milhões de vezes maiores que ele é,  
para vergonha nossa,  
que pouco fazemos,  
presos de fútil, preguiçoso dandismo...

Angola, até então obliterada na cartografia literária produzida no país, aparece louvada a partir de suas singularidades e belezas naturais. Floresta, árvores, mar, plantas e até mesmo insetos são alvo de contemplação e de admiração por parte do eu poético. Mais do que um cantar ufanista à terra, temos aqui um eu poético que se preocupa em mostrar conhecer a sua terra, nas particularidades e singelezas. A fase final do poema, por sua vez, abandona o tom contemplativo e intensifica a invocação à autonomia angolana:

Encostai o ouvido atento  
ao coração do novo negro,  
escutareis só vós, poetas da minha terra,  
que estais por nascer,  
aquilo que para outros é segredo defeso,  
mistério da esfíngica, malsinada alma negra.  
criai ânimo, ganhai alento,  
e vibrantemente cantai a nossa terra!

**É preciso forjar a poesia de Angola!**

Essa nova poesia  
será vasada em forma candente  
sem limites nem peias,  
diferente!...

Mas onde estão os filhos de Angola,  
se os não oiço cantar e exaltar  
tanta beleza e tanta tristeza,  
tanta dor e tanta ânsia  
desta terra e desta gente?

Essa nova poesia,  
forte, terna, nova e bela,  
Amálgama de lágrimas e sangue,  
sublimação de muito sofrimento,  
afirmação duma certeza.

Poesia inconformista,  
diferente,  
será revolucionária,  
como arte literária,  
desprezando regras estabelecidas,  
ideias feitas, pieguices, transcendências...

Poesia nossa, única, inconfundível,  
diferente,  
quente, que lembre o nosso sol,  
suave, lembrando nosso luar...  
que cheire o cheiro do mato,  
tenha as cores do nosso céu.  
o nervosismo do nosso mar,  
o paroxismo das queimadas,  
o cantar das nossas aves,  
rugir de feras, gritos de negros,  
gritos de há muitos anos,  
de escravos, de engenhos das roças,  
no espaço vibrando, vibrando...

Sons magoados, tristíssimos, enervantes,  
de quissanges e marimbas...  
versos que encerrem e expliquem  
todo o mistério desta terra,  
versos nossos, húmidos, diferentes,  
que, quando recitados,  
nos façam reviver o drama negro  
e suavizem corações,  
iluminem consciências,  
e evoquem paisagens  
e mostrem caminhos,  
rumos, auroras...

Uma poesia nossa, nossa, nossa!  
-- cântico, reza, salmo, sinfonia,  
Que uma vez cantada,  
Rezada,  
Escutada,  
Faça toda a gente sentir  
Faça toda a gente dizer:

**-- É a poesia de Angola!**

Nas últimas três estrofes do poema, a descrição de elementos locais retorna para caracterizar a nova poesia que, segundo o eu poético, para ser autêntica deve concentrar todos os elementos constituintes da terra cantada (Poesia nossa, única, inconfundível,/ diferente,/quente, que lembre o nosso sol,/suave, lembrando nosso luar.../que cheire o cheiro do mato,/tenha as cores do nosso céu./o nervosismo do nosso mar,/o paroxismo das queimadas,/o cantar das nossas aves/..." Entretanto, pela primeira vez, o elemento humano é inserido, e a consciência da raça e do passado de escravização dos ancestrais como constitutivo da cultura do país africano. Aparecem também referências a ritmos e

instrumentos propriamente africanos, como quissanges e marimbas, e uma alusão direta ao “drama negro”. É um poema inaugurador de uma consciência ontológica do ser negro. Mais do que desvincular-se de Portugal, literária e ideologicamente, a voz poética revela já uma embrionária consciência de sua condição de negritude e de colonização.

Tal como observa Madruga (1998, p. 51), há dois momentos perceptíveis no poema, o de ação, relacionado à exortação de criar uma literatura local, e o de contemplação, que observa e elogia os elementos próprios à fauna e à flora. Dessa forma, podemos observar que, diferentemente dos momentos de ação e de projeção apresentados no poema, os de contemplação são pontuados por verbos no presente do indicativo ou no gerúndio, “como a ratificarem uma ideia de um olhar calcado no presente, seja esse real ou imaginário”. Esta perspectiva calcada no real é resultado de um olhar contestador, resultante da virada ontológica dessa geração angolana do movimento Vamos Descobrir Angola.

Outro aspecto que vale destacar é o uso dos verbos: existe, na exortação anunciada no título do poema, a repetição de um verso, que aparece em diferentes momentos do poema, exortando a criação da literatura do país recém-desperto de sua angolanidade. O verso, que se repete com alternância de verbos, “É preciso inventar/escrever/criar/forjar/é/poesia de Angola!”, enfatiza a ideia central da criação a partir do uso deste recurso estilístico. Esta redundância sêmica possui efeito de gradação exponencial perceptível pelo uso dos verbos inventar, escrever, criar, forjar, ser: em todos estes está contido o sema criar, configurando assim um processo de sinonímia (MADRUGA, 1998, p. 51). Tal como defende o estudioso da linguagem John Austin (1990), a linguagem transcende seu papel comunicacional, e passa a ser tratada essencialmente como uma forma de ação e não de mera representação da realidade. Dessa forma, ao proferir as sentenças “É preciso inventar/escrever/criar/forjar/é/poesia de Angola!”, o eu poético vai originando a literatura que se quer fazer. A gradação dos verbos inventar, escrever, criar, forjar, ser vai dando os contornos dessa nova poesia, permeada de elementos da natureza e cultura propriamente angolanos, assim como os enumera o poeta. A formação da poesia angolana acontece, assim, em ato contínuo à feitura do poema de Maurício de Almeida Gomes. A última estrofe consolida este ato performativo<sup>3</sup>: a expressão “é preciso”, que antecede os verbos inventar/escrever/criar/forjar desaparece e, em seu lugar, temos a poesia angolana, que se

---

<sup>3</sup> Expressão cunhada por Austin (1990) referente aos verbos que, ao serem proferidos, representam a performance do ato implícito em sua gênese.

foi constituindo ao longo do poema, pronta e consolidada. Assim, já não mais é preciso enfatizar a necessidade da criação de uma produção lírica local, visto que esta é feita no decorrer do poema.

Uma poesia nossa, nossa, nossa!  
-- cântico, reza, salmo, sinfonia,  
Que uma vez cantada,  
Rezada,  
Escutada,  
Faça toda a gente sentir  
Faça toda a gente dizer:

-- É a poesia de Angola!

Ao final deste exercício metacriativo, a poesia angolana já existe. E, juntamente com ela, todo o processo embrionário da construção de um país que existiu literariamente antes mesmo de se consolidar enquanto nação de fato. Em um processo de mimetismo singular, a realidade imita a ficção. E fez-se a literatura em Angola.

## Referências

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

CHATTERJEE, Partha. **The Nation and its fragments: colonial and postcolonial histories**. 1 ed. 1993. Nova Deli: Oxford University, 1995.

\_\_\_\_\_. Anderson's utopia. **Diacritics**, Baltimore, v. 29, n. 4, p. 128-134, 1998.

\_\_\_\_\_. Comunidade imaginada por quem? In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

CURTO, Diogo Ramada; JERONIMO, Miguel Bandeira; DOMINGOS, Nuno. Nações e nacionalismos (a teoria, a história, a moral). **Tempo soc.**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 33-58, nov. 2012. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702012000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702012000200003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 21 dez. 2020.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. 2 v.

GOMES, Maurício. Exortação. In: FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban**. Lisboa: Seara Nova; Plátano, 1985. p. 21-23.

MADRUGA, Elisalva. **Nas trilhas da descoberta**: a repercussão do modernismo brasileiro na literatura angolana. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

MATA, Inocência. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Além, 2001.

PINHEIRO, Vanessa Riambau. A formação do sistema literário pós-colonial: apontamentos sobre a consciência geracional em Angola e Moçambique. **Acta Scientiarum**. Language and Culture, v. 40, n. 1, e35720, 2018.

\_\_\_\_\_. **Um retrato das gerações**: análise das obras de Lídia Jorge e Pepetela. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

\_\_\_\_\_. Angola e a triste liberdade: um retrato dos anos que sucederam a independência. **Cadernos Imbondeiro**, Paraíba, v. 2, n. 1, 2012.

## MODERNIDADES LÍRICAS NA POESIA DE LÍNGUA PORTUGUESA<sup>1</sup>

Gustavo Henrique Rückert<sup>2</sup>

### A poesia e o individualismo moderno

Quais características assinalam a constituição de uma modernidade lírica? Para Charles Baudelaire (1999), o caráter mnemônico. Para Walter Benjamin (1994), a representação da fugacidade da vida moderna. Para Hugo Friedrich (1991), a dissonância das musicalidades clássicas. Para Ezra Pound (2006), a impossibilidade de redução da interpretação a uma descrição. Para Octavio Paz (2012), a reflexão e a ironia. Para Marshall Berman (1998), a impossibilidade de apreensão do próprio sentido de moderno. Para Jonathan Culler (1999), a expressão retórica no nível máximo de linguagem figurada.

A lista de respostas mencionada acima, apesar de bastante heterogênea, não é exaustiva. Isso revela, antes de mais nada, a pluralidade de formas líricas que, de diferentes maneiras, relacionam-se com o que se convencionou chamar modernidade. E mesmo esse recorte histórico, como já alertou Jacques Le Goff (2015), é também problemático<sup>3</sup>. O que é ser moderno, afinal de contas? Em comum a todas as definições anteriores, subjaz a crise do individualismo moderno.

Tradicionalmente o gênero lírico foi considerado o gênero da expressão, em oposição à representação. Para Platão (1980), foi considerado não mimético. Para Aristóteles (2005), sequer foi considerado poético, pois só o eram os gêneros que representavam a realidade. Se odes, elegias e élogos eram pouco valorizadas na antiguidade, na modernidade passaram a ser bastante valorizadas. As cantigas trovadorescas popularizaram as formas líricas na baixa idade média. A ascensão da burguesia, a reforma protestante, o advento da imprensa, as filosofias racionalista e empirista, a política do liberalismo, entre outros,

---

<sup>1</sup> Texto originalmente publicado em *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas* n. 34.

<sup>2</sup> Doutor em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela UFRGS. Professor Adjunto de Literaturas em Língua Portuguesa na UFVJM. Vice-presidente eleito (2020-2022) da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos (Afrolic).

<sup>3</sup> Na historiografia, diversos são os índices apontados para definir a idade moderna, como: revolução francesa; ascensão da burguesia; expansão marítima; reforma protestante; advento da imprensa; entre outros.

consagraram o indivíduo moderno como ser racional, consciente e livre. O contexto não poderia ser mais propício à expressão de sua subjetividade. Daí o gênero lírico passar a ser valorizado no renascimento (com o advento do soneto) e ser o mais elevado no século XIX, por meio da estética romântica.

Em suas *Preleções sobre a Estética*, Friedrich Hegel (1997) chegou a afirmar que a obra de arte é a produção *do* espírito, *pelo* espírito e *para* o espírito. Dessa forma, a manifestação de um *geist* ou *ellán* dava-se pela plena aproximação entre eu-empírico e eu-lírico encenada pela lírica romântica. Nada mais representativo do culto ao indivíduo moderno que essa espécie de teoria da transparência criativa.

Podemos compreender que a lírica moderna relaciona-se com a modernidade histórica em uma dialética de negação (ADORNO, 2003). A modernidade histórica está pautada em uma espécie de mito do eu: individualismo, consciência, racionalismo, empirismo, liberalismo. A modernidade lírica está pautada justamente na falência desse eu, seja por meio da fragmentação, da dispersão, do inconsciente, de um caráter mimético (e não mais apenas expressivo), da cisão entre linguagem e realidade, e assim por diante. A poesia é moderna em Baudelaire? Em Mallarmé? Em Rimbaud? Em Maiakovski? Em Tzara? Em Breton? Em Apollinaire? Em Marinetti? Em Pound? Em Eliot? A depender do *corpus* poético selecionado, diferentes noções de modernidade são apreendidas em diferentes manifestações de *eus* que frustram o mito de um indivíduo moderno unitário e estável.

Neste estudo, será abordada a modernidade lírica em língua portuguesa em três diferentes vertentes: a modernidade lírica portuguesa, brasileira e africana – sobretudo angolana e moçambicana. Para isso, serão analisados poemas de Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e Agostinho Neto, respectivamente. Ao longo das análises, serão referidos também poemas de Florbela Espanca, Mário de Sá-Carneiro, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Noémia de Sousa e José Craveirinha.

### **Fernando Pessoa a outrar-se**

Uma das principais marcas da poesia portuguesa no início do século XX é a multiplicidade. Apesar de Lisboa não passar por transformações sociais e culturais tão intensas quanto Paris ou Londres, o cosmopolitismo, a urbanização, o dinamismo, o comércio, a imprensa, o anonimato, entre outras características, tornam-se mais frequentes

na poesia, substituindo a natureza romântica de Garrett ou Herculano e o racionalismo proudhoniano de Quental. Tais marcas aparecem já no final do século XIX em António Nobre e, principalmente, Cesário Verde.

É com Florbela Espanca e com os orphistas, no entanto, que se solidificam, cindindo cada um a seu modo a ideia de uma individualidade estável do eu-lírico. No poema “Eu”, o eu-lírico florbeliano afirma: “Eu sou a que no mundo anda perdida, / Eu sou a que na vida não tem norte”; mais adiante: “Sou talvez a visão que Alguém sonhou” (ESPANCA, 2010, p. 127). Em “Dispersão”, de Sá-Carneiro (1996, p. 36), o eu-lírico lamenta:

Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,  
É com saudades de mim.

Nos demais poemas de ambos, é extremamente comum a utilização de imagens imprecisas como “sombra”, “névoa”, “bruma”, “quimera”, “espuma”, “cores” e “aromas”, para que o sujeito-lírico possa se (in)definir. Há nos poemas dos dois poetas uma busca incessante por uma identidade descrita por imagens. No entanto, ela nunca é possível senão por imagens etéreas, sem forma fixa. É o eu moderno que se mira na alteridade anônima das metrópoles ou no profundo pensamento e não se reconhece. Daí a importância do outro para essa incompreensão do sujeito lírico: “Alguém”, “Outro”, “pobre moço das ânsias”.

Se as poéticas de Florbela e Sá-Carneiro trazem a perturbação da noção de fragmentação da unidade identitária do indivíduo moderno, em Fernando Pessoa temos justamente a celebração dessa crise. Em diálogo com vanguardas como o futurismo e o cubismo, Pessoa (1986) propõe em Portugal a vanguarda do sensacionismo, que consistiria em sentir tudo de todas as formas. Ora, tal radicalização do sentimento só é possível com a radicalização da alteridade. E Pessoa a faz. Nos poemas assinados pelo ortônimo, apresenta uma teoria de criação poética que podemos definir como “princípio do fingimento” (TUTIKIAN, 2006, p. 12). Essa estética consiste na separação completa entre eu-lírico e eu-empírico. De acordo com o próprio poeta (1986), tal característica seria como misturar elementos do drama e da lírica tradicionais, criando assim personagens para expressarem de forma lírica as mais distintas formas de sentir.

Na já bastante repetida estrofe inicial de “Autopsicografia”, enfatiza-se a criação de sensações, em oposição à romântica expressão:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente. (PESSOA, 2006, p. 67)

Também na primeira estrofe de “Isto” (Ibid, p. 68), a importância da criação das emoções escritas nos poemas é destacada:

Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo.  
Não. Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.

Bem-criadas, as emoções de papel são capazes de emocionar aquele que lê, como fica claro na segunda estrofe de “Autopsicografia” (Ibid., p. 67):

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

A aplicação do “princípio do fingimento”, em seu projeto literário, leva Pessoa à criação de mais de uma centena de personalidades literárias, que darão origem a diferentes sujeitos líricos e narradores de obras em verso e prosa. Tal atitude é tão recorrente na vida do poeta que sua primeira criação é Chevalier de Pas, logo aos seis anos de idade. Suas criações mais famosas são as dos três heterônimos (personalidades com nome, biografia e estilos próprios): Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Entre o pensador autodidata de versos livres, o médico de odes neoclássicas à Horácio e o engenheiro naval viciado em ópio de inspiração futurista há pouquíssimos elementos comuns. Para Pessoa (1986, p. 85), em carta a Adolfo Casais Monteiro, isso explica um traço de “histeria profunda” de sua personalidade: a tendência a “outrar-se”.

Ao analisar a produção do semi-heterônimo Bernardo Soares, a crítica literária Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 221) comenta aquilo que é também característica de outras

personalidades literárias pessoais: “Bernardo Soares, como os outros Pessoas, sofre da solidão povoada de um ego ausente, de um centro cego e jamais assente”. Sem um centro de sentidos assente na subjetividade de um eu cartesiano, os *eus* dos poemas de Pessoa estão dispersos no outro, nos fragmentos de cenários descritos, nas narrativas não lineares formadas nos poemas que acabam por sobrepor distintas temporalidades. Trata-se da impossibilidade da representação do espaço, como assinalado por Baudelaire, da fugacidade da temporalidade moderna de Benjamin, e de uma tendência psicológica para o inconsciente, para o fluxo e para a alteridade que seria radicalizada pelos surrealistas.

Logo no início de “Tabacaria”, Campos (PESSOA, 2006, p. 180) afirma:

Não sou nada  
Nunca serei nada  
Não posso querer ser nada  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

As reiteraões dos advérbios de negação e de totalidade no início e no fim dos três primeiros versos, bem como a manutenção do padrão de acentuação, sentenciam a impossibilidade de o sujeito moderno definir-se em uma identidade fixa, estável, essencialista. A ruptura desses padrões no quarto verso aponta para a explicação de que não é possível ser um, por ser muitos.

É-se um pouco de toda alteridade, seja ela formada por pessoas, espaços, tempos, que nos atravessam. Dessa forma, a poesia portuguesa demarca sua modernidade na fragmentação radical do sujeito lírico, um eu que está sempre “outrado”, o qual, falando tanto de si quanto do outro, é muitos. Ameaçando a unidade individual, ele ameaça a visão de mundo individualista que prevalecia com a pequena burguesia lusitana. Daí Sá-Carneiro (2003) considerar o burguês português como “lepidóptero”, Almada Negreiros (2012) considerar que o pior do burguês português é o ser português e Pessoa (1986, p. 414) comemorar a má recepção da revista *Orpheu*<sup>4</sup> pelo público médio português: “Somos o assunto do dia em Lisboa; sem exagero lho digo. O escândalo é enorme.”

### **A poesia existe nos fatos ou Oswald de Andrade**

---

<sup>4</sup> Revista literária portuguesa de caráter vanguardista idealizada por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro no ano de 1915.

Se pensarmos na produção poética de nomes do fim do século XIX e início do século XX brasileiro, como Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa ou Augusto dos Anjos, encontraremos uma vertente psicológica, simbolista e decadentista que se assemelha a Florbela e Sá-Carneiro na utilização de imagens imprecisas para (in)definir o sujeito lírico. “Sonhos”, “brumas”, “sombrias”, “escuridão”, “aurora”, “lunar”, “fantasmas”, “sons”, “aromas”, “elementos químicos e zodíacos” são algumas das metáforas que (de)compõem a imagem de um eu fragmentado entre o outro e as paisagens. Como dito no soneto “Cantem outros a clara cor virente”, de Alphonsus de Guimaraens (2020, n. p.), “Cada um de nós é a bússola sem norte”.

Apesar dessa vertente finissecular, os movimentos modernistas do início do século XX consagraram outros rumos à poesia brasileira, bastante distintos do investimento intimista do orphismo em Portugal. O modernismo brasileiro ganhou contornos de nacionalismo. Para isso, o anti-lusitanismo foi uma de suas pedras fundamentais, motivo pelo qual os modernistas portugueses foram pouquíssimo lidos pelos poetas brasileiros, conforme aponta o pesquisador Arnaldo Saraiva (1986).

Dentro do projeto de um modernismo nacional destacaram-se na geração de 1922, sem dúvida, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Aquele se debruçou no estudo do folclore nacional, sobretudo indígena, resultando na rapsódia *Macunaíma*, por exemplo. Este, em poemas curtos e narrativos, os poemas pílula, além de manifestos ao estilo das vanguardas europeias.

Nesse sentido, destaca-se o *Manifesto da poesia pau-brasil*. Logo nas suas primeiras linhas, já se atenta para a necessidade de representação da realidade nacional na poesia: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 2009, p. 472). Dessa forma, a poesia moderna brasileira investiu em um aspecto mais sociológico ou, por vezes, antropológico, já que deveria se expressar em linguagem “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [...] como falamos, como somos.” (Ibid., p. 473). De maneira irônica, então, deveria unir a escola e a floresta, isto é, o laudo doutor e o lado carnavalesco, ou, como dito no *Manifesto antropófago* (2009), deglutir todas as influências e torná-las algo nacional.

Daí a importância da paródia na poesia oswaldiana, recurso empregado para a releitura dos textos de viés antropológico da literatura de viagem lusa, como em “Erro de português”:

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português. (ANDRADE, 1971, p. 177)

Para além do riso, ou justamente *pelo* riso, há em sua irreverente poética um investimento sério na releitura da história nacional, sobretudo da colonização, evidenciando as relações de poder entre colonizador e colonizado. Afasta-se assim da lírica mais convencional, da noção de expressão de uma subjetividade, para propor uma (anti)lírica que dialoga com o ensaio (esse gênero tão latino-americano). Em “As meninas da gare” (ANDRADE, 1971, p. 80) ou “O capoeira” (Ibid., p. 94), utiliza dos mesmos elementos para chamar atenção à condição da população brasileira no presente como resultado do passado colonial. Em “Pronominais” (Ibid. p. 125) ou “Vício na fala” (Ibid, p. 89) seu ataque dirige-se à gramática lusitana imposta ao brasileiro.

Para o crítico literário Antonio Candido (1977, p. 78), “frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor numa visão diferente”. Essa visão não é exatamente de uma transmutação poética no sentido da imagem *re-apresentada* de modo mais estético ou lírico. É uma visão diferente no sentido crítico, mesmo. Em Oswald, para Candido (1992, p. 19), “tudo é diferente, desde a linguagem nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, despreocupada em aformosear a vida”.

Sua sátira social formulada em uma poesia com elementos ensaísticos e anedóticos é direcionada especificamente à burguesia paulista de que faz parte, seus hábitos e seus valores. Denuncia assim a *colonialidade* da classe que passa a deter o poder econômico do país no século XX. Em Mário de Andrade (1987, p. 88), essa crítica em tom irônico e ensaístico se torna mais explícita ainda:

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel  
o burguês-burguês!  
A digestão bem-feita de São Paulo!  
O homem-curva! O homem-nádegas!

Em suma, principalmente em Oswald, mas não se restringindo a ele, a modernidade lírica brasileira investiu em uma poética que não fala muito do eu, em que pouco importa a vivência empírica individual e a expressão romântica da subjetividade. Trata-se de uma poesia para falar da sociedade, da história e da cultura brasileiras.

Uma outra vertente modernista do país, cujos expoentes a ser destacados são Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, abrandaria esse viés ensaístico e voltaria à subjetividade em meados do século XX. No entanto, a poesia continuaria “existindo nos fatos” e bem-humorada, apenas menos ensaística, mais tomada pela musicalidade popular e entremeada por um sujeito lírico que manifesta intensamente sua subjetividade. No entanto, esse eu já é um eu decomposto em sete faces, todo retorcido ou vivendo as agruras do aqui, mas desejando ir embora para a idílica Pasárgada.

Assim, esse eu bem-humorado, mas melancólico, ao mesmo passo em que fala de si não deixa de falar da realidade nacional e suas contradições herdadas da história colonial, como fica evidente em “Explicação”, de Drummond (2003, p. 74-75):

E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.  
Aquela casa de nove andares comerciais  
é muito interessante.  
A casa colonial da fazenda também era...

No elevador penso na roça,  
na roça penso no elevador.

E o sujeito-lírico prossegue em síntese entre análise social e reflexão existencial:

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra  
e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.  
Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.

### **Nós somos: Agostinho Neto**

Muito se fala a respeito da influência da poesia modernista brasileira, sobretudo Bandeira, Drummond, Cabral, Oswald e Mário, para os poetas africanos de língua

portuguesa de meados do século XX, como Oswaldo Alcântara, Jorge Barbosa, Ovídio Martins, Agostinho Neto, Alda Lara, José Craveirinha, Noémia de Sousa... Muito se fala também sobre os aspectos revolucionários, anticoloniais, independentistas, socialistas ou da negritude nesses poetas africanos. Todavia, pouco se fala sobre a modernidade lírica em sua poesia.

Se a modernidade lírica se configura menos por um recorte cronológico e mais pela atitude de assinalar, por distintas formas estéticas, a impossibilidade de individuação moderna, é a partir da década de 1940 que isso se torna frequente na lírica africana de língua portuguesa – especialmente nos casos de Angola e de Moçambique. Vale ressaltar, ainda, que o mito do indivíduo moderno foi, juntamente com a colonização, alicerce da moderna sociedade europeia. Para garantir as liberdades individuais aos cidadãos europeus, era necessário negar a cidadania e a individualidade dos povos africanos, cuja exploração sustentava o desenvolvimento e o progresso das metrópoles.

Desse modo, construir uma lírica angolana ou moçambicana passava, necessariamente, por desconstruir o mito do indivíduo moderno – tão propagado na tradição lírica ocidental. Essa solução estava bastante próxima de poetas como Agostinho Neto, José Craveirinha ou Noémia de Sousa, que almejavam construir um sentimento de pertencimento a Angola e a Moçambique por meio da poesia, algo fundamental às futuras independências. A solução estava nas próprias culturas locais.

Em *Adeus à hora da largada*, tradicional poema de Agostinho, há uma importante dubiedade na utilização do pronome a partir do qual se expressa o eu-lírico, ora “eu”, ora “nós”. Essa dubiedade também é direcionada à interlocutora: “Minha Mãe / (todas as mães negras / cujos filhos partiram)” (NETO, 2018, n. p.). O poema trata da despedida do(s) filho(s), que parte(em) rumo à vida, metáfora da independência: “Nós vamos em busca de luz / os teus filhos Mãe / (todas as mães negras / cujos filhos partiram) / Vão em busca de vida”. Essa vida é a esperança de um futuro de liberdade, em oposição ao passado de colonialismo, escravidão, trabalhos forçados e miséria recuperados pelo poema. Trata-se de uma convocação à luta. Por isso, o eu-lírico é um “eu” que se expressa, no entanto esse “eu” é também todos os angolanos.

somos as crianças nuas das sanzalas do mato  
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos

nos areais ao meio-dia  
somos nós mesmos  
os contratados a queimar vidas nos cafezais  
os homens negros ignorantes  
que devem respeitar o homem branco  
e temer o rico  
somos os teus filhos  
dos bairros de pretos  
além aonde não chega a luz elétrica  
os homens bêbedos a cair  
abandonados ao ritmo dum batuque de morte  
teus filhos  
com fome  
com sede  
com vergonha de te chamarmos Mãe  
com medo de atravessar as ruas  
com medo dos homens  
nós mesmos. (NETO, 2018, n. p.)

Tal constituição de um eu-lírico representativo de uma coletividade é recorrente na poética de Agostinho. Em *Aspiração*, o eu expressa seu canto de lamento que é o mesmo canto de lamento de todos os sujeitos negros, da África ou da diáspora: “Ainda o meu canto dolente / e a minha tristeza / no Congo, na Geórgia, no Amazonas” (Ibid.). Em *Noite*, o sujeito lírico define-se a partir do espaço comum a todos os sujeitos negros: favelas, guetos, musseques.

Eu vivo  
nos bairros escuros do mundo  
sem luz nem vida. [...]

São bairros de escravos  
mundos de miséria  
bairros escuros.

Onde as vontades se diluíram  
e os homens se confundiram  
com as coisas. (Ibid.)

Essa constituição de um eu-lírico plural, que pode ser qualquer angolano, qualquer africano, qualquer negro, difere-se da ideia de coletividade expressa no neorrealismo, por exemplo. Trata-se da hidridação<sup>5</sup> do gênero lírico com a visão de mundo de culturas

---

<sup>5</sup> “Estudar uma literatura africana implica assinalar a deformação dos modelos ocidentais nos processos de apropriação pelos africanos, em processos que vão da ‘cópia’ (século XIX) à ruptura e

africanas para as quais não existe individualidade, pois a vida está dispersa no todo, envolvendo as pessoas, os vivos, os mortos, as árvores, os animais etc. Essa noção de mundo, comum a várias religiões africanas, é definida teoricamente pelo termo *animismo* (Cf. GARUBA, 2003).

Não à toa, em *Aspiração*, o eu-lírico oferece a sua vida individual, no sentido moderno europeu, à vida coletiva, no sentido cultural africano: “Ainda a minha vida / oferecida à Vida” (Ibid.). A vida que importa é a segunda, a que está nos mortos, nas crianças, nos elementos da natureza. É para sua preservação que seria preciso lutar contra o colonialismo.

Não só na poética de Agostinho Neto ocorre essa apropriação da tradição lírica ocidental para hibridação cultural e transformação em algo próprio das culturas africanas, passando-se da expressão de uma subjetividade para a manifestação de uma vida que não se encerra no eu. No conhecido poema “Grito negro”, por exemplo, de José Craveirinha (2008, p. 19), o eu-lírico utiliza-se da metáfora do carvão para definir-se como força de trabalho explorada pela empreitada colonial, mas também como força motriz capaz de gerar revolução. Esse eu é, então, todos os moçambicanos, africanos ou negros que são explorados e que resistem ao colonialismo. Em *Poema do futuro cidadão* (CRAVEIRINHA, 2008, p. 24), o sujeito lírico despessoaliza-se para ser qualquer moçambicano:

Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!  
Não nasci apenas eu  
nem tu nem outro...  
mas irmão.

Também em Noémia de Sousa é bastante visível um eu-lírico que não é simplesmente eu, mas nós. Em “Se me quiseres conhecer” (2016, p. 40-41), o sujeito lírico define-se a partir das mais diferentes imagens de distintas realidades sociais e culturais moçambicanas:

---

carnavalização (Bakhtin), mas, também, incorporar esses processos de diálogo com as diferentes culturas indígenas, que continuaram a ser produzidas nas línguas nacionais, bem como as suas formas transmitidas oralmente” (LEITE, 2012, p. 155).

Se me quiseses conhecer,  
estuda com olhos de bem ver  
esse pedaço de pau preto  
que um desconhecido irmão maconde  
de mãos inspiradas  
talhou e trabalhou  
em terras distantes lá do Norte.  
[...]  
Se quiseses compreender-me  
vem debruçar-te sobre minha alma de África,  
nos gemidos dos negros no cais  
nos batuques frenéticos dos muchopes  
na rebeldia dos machanganas  
na estranha melancolia se evolvendo...  
duma canção nativa, noite dentro...  
[...]

A tradicional cultura maconde, do norte do país, a cultura urbana do cais, as tradicionais culturas muchope e machangana, do sul, nada disso é o suficiente para representar o eu-lírico, pois não é um: é um nós. É qualquer “[...] búzio de carne / onde a revolta de África congelou / seu grito inchado de esperança.” (Ibid.). Da mesma forma em *Poema* e *A minha dor*, o eu-lírico é o negro que resiste à prisão e à tortura, o negro que grita “basta” à opressão colonial, ou seja, não é *um* apenas.

Para a crítica literária Ana Mafalda Leite (2018), a poética de Craveirinha é responsável pelo estabelecimento da tradição fundadora da modernidade na literatura moçambicana. Acrescentaríamos aí Noémia e Agostinho, esse último no caso da literatura angolana. Para a pesquisadora, “nas suas múltiplas vertentes, os autores africanizaram e reequacionaram essa modernidade” (LEITE, 2018, p. 176). Esse processo de africanização está na desconstrução da subjetividade lírica para a reequação do gênero, resultando “entre narrativa, canto e escrita, [...] a hesitação enriquecedora que o próprio poeta imprime nos seus versos, fazendo-os participar de um estatuto cultural próximo à oralidade” (Ibid., p. 183).

Dessa maneira, a escrita de uma modernidade lírica africana está na rasura do individualismo moderno europeu, que sustentou a colonização, no próprio âmbito da lírica. Trata-se, portanto, de uma poética que se aproxima dos cantos e das narrativas orais para não se limitar a uma subjetividade, expondo a ideia de uma vida ampla, plena, no sentido animista que a vida adquire para as culturas tradicionais. Como afirmou o eu-lírico (e talvez

fosse mais adequado falar *nós-lírico*) agostiniano, em “Mussunda amigo” (NETO, 2018, n. p.), “Nós somos / Mussunda amigo / Nós somos!”. Para o verbo *ser*, no sentido africano da existência, não é necessário sujeito individualizado tampouco predicativo do sujeito.

### **O eu é uma invenção da linguagem**

A modernidade ocidental sustentou-se, sobretudo, em uma noção essencialista do ser. As teorias de Descartes, Locke, Smith, entre outros, são sintomas de uma noção de um indivíduo unitário, racional, consciente, livre, repleto de experiências e com seus direitos garantidos pelo Estado. A poesia lírica foi um dos principais instrumentos dessa individuação. A expressão lírica de um eu apartado da sociedade, ora pelo seu sentimentalismo romântico, ora pela sua análise cartesiana dessa sociedade, configurou no século XIX um dos ápices da manifestação do indivíduo moderno.

No entanto, se a poesia ajudou a construir esse eu monódico, também ajuda a desconstruí-lo. A lírica moderna, nesse sentido, configura-se como uma negação do individualismo moderno. Para Octavio Paz (1994, p. 67),

o que distingue a revolução da idade moderna das antigas não é tanto nem exclusivamente a corrupção dos primitivos ideais, nem a degradação de seus princípios libertadores em novos instrumentos de opressão, quanto a impossibilidade de consagrar o homem como fundamento da sociedade.

O início do século XX, marcado por guerras, ditaduras e colonialismo, evidencia a falência dos paradigmas de pensamento modernos. Se o eu da modernidade ocidental é uma construção de linguagem consolidada pela filosofia, pela poesia, pelo romance, pela autobiografia, pelas leis, pelos partidos políticos, então é necessariamente também uma construção ideológica, visto que não existe linguagem alheia ao social. Investir linguisticamente contra uma noção unitária de subjetividade é investir contra a ideologia da burguesia ocidental, a qual sustentou os trágicos episódios da modernidade.

Por esse motivo, no prefácio de *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guatarri, Michel Foucault (2010, p. XIV) aponta o indivíduo como último reduto do fascismo:

O indivíduo é produto do poder. O que é preciso é “desindividualizar” pela multiplicação e o deslocamento, o agenciamento de combinações diferentes. O grupo não deve ser o liame orgânico que une indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de “desindividualização”.

Pela sua capacidade social e manifestação singular de linguagem, a poesia carrega em si essa potência de “desindividualização”. A lírica moderna é, portanto, antes de mais nada, um investimento linguístico contra o fascismo<sup>6</sup> que a própria modernidade construiu. Justamente por fugir à uniformidade do eu, múltiplas são as formas que o lirismo moderno encontrou para se manifestar.

Na poesia escrita em língua portuguesa, universo tão amplo e complexo, evidentemente não há como homogeneizar uma única modernidade lírica. Nesse sentido, procuramos neste estudo perceber as linhas principais de modernidade nas líricas portuguesa, brasileira e africana (com ênfase para Angola e Moçambique). Não se trata, portanto, de uma descrição precisa ou objetiva que pretenda esgotar as formas com que essas literaturas investiram contra o individualismo moderno.

Ao abordar um *corpus* poético centralizado em Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e Agostinho Neto, sempre em diálogo com outros poetas contemporâneos a esses, acabamos por perceber três estratégias líricas distintas para descentrar a noção de indivíduo moderno. Em Portugal, foi constatado o mergulho em uma poesia intimista, psicológica, urbana, cosmopolita, a qual, por meio do fragmento, da impressão, da sinestesia, entre outros recursos, dilui as fronteiras entre eu e outro, entre pessoas e paisagens. Já no Brasil, percebeu-se o investimento em uma poesia expansiva, sociológica, ensaística, anedótica, a qual, por meio do humor, da ironia, da paródia, entre outros, acaba por centrar-se na análise da história e do presente nacional. Por fim, na África independente de Portugal, percebemos a constituição de uma modernidade lírica expansiva, oral, em constante diálogo com as culturais locais para encontrar um conceito de vida animista, o qual não está limitado ao indivíduo, mas disperso no todo.

Maiakovski, Jakobson, Pound, Gullar, entre outros poetas e críticos, já chegaram a se referir à poesia como aquilo que provoca espanto pelo caráter inusitado com que (des)organiza a linguagem. Pessoa, Oswald e Agostinho, assim como Florbela, Sá-Carneiro, Mário, Drummond, Craveirinha, Noémia, espantam-nos. Seus poemas nos perturbam por

---

<sup>6</sup> “[...] E não somente o fascismo histórico de Hitler e Mussolini — que soube tão bem mobilizar e utilizar o desejo das massas —, mas também o fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz gostar do poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e explora” (FOUCAULT, 2010, p. XIII).

investir contra a mínima e mais elementar estrutura de poder social construída na modernidade: o indivíduo.

## Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 65-89.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 504-511.

\_\_\_\_\_. Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 472-478.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 56-87.

\_\_\_\_\_. Estouro e libertação. In: \_\_\_\_\_. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 17-32.

CRAVEIRINHA, José. **Xigubo**. Maputo: Alcance Editores, 2008.

CULLER, Jonathan. Poética, retórica e poesia. In: \_\_\_\_\_. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999. p. 72-83.

ESPANCA, Florbela. **Poesia de Florbela Espanca**. Porto Alegre: L&PM, 2010. v. 1.

FOUCAULT, Michel. Preface: Introduction to the non-fascist life. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. p. XI-XIV.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARUBA, Harry. Explorations in animist materialism: notes on reading/writing African literature, culture and society. **Public Culture** 15, n. 2, 2003, p. 261-285.

GUIMARÃES, Alphonsus de. **Poemas**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000013.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

HEGEL, Friedrich. Preleções sobre a Estética. In: \_\_\_\_\_. **O belo autônomo**. Organização e seleção de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LEITE, Ana Mafalda. Duas poéticas fundacionais na poesia moçambicana. In: \_\_\_\_\_. **Cenografias pós-coloniais & Estudos sobre literatura moçambicana**. Lisboa: Edições Colibri, 2018. p. 176-186.

\_\_\_\_\_. **Oralidades & escritas pós-coloniais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

NEGREIROS, Almada. **Manifesto anti-Dantas e por extenso**. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=1534331](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1534331)>. Acesso em: 25 mar. 2020.

NETO, Agostinho. **Sagrada esperança**. Luanda: Fundação Agostinho Neto, 2018. Disponível em: <[http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com\\_content&view=category&id=45:sagrada-esperanca&Itemid=233&layout=default](http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=category&id=45:sagrada-esperanca&Itemid=233&layout=default)>. Acesso em: 30 mar. 2020.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. **Antologia poética**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006.

\_\_\_\_\_. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1980.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Correspondência com Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poemas completos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo brasileiro e modernismo português**. Porto: Editora Porto, 1986.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

TUTIKIAN, Jane. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. **Antologia poética**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006. p. 9-41.

## CAROLINA MARIA DE JESUS, POETA E CACIONEIRA POPULAR

Raffaella Fernandez<sup>1</sup>

*Nós fazíamos serenata  
E a lua cor de prata  
Brilhava no firmamento  
Para a minha amada, eu cantava  
A canção que ela adorava  
Não me sai do pensamento.*

(Carolina Maria de Jesus)

Carolina Maria de Jesus (191?-1977), uma mulher negra e pobre proveniente de uma ancestralidade africana do pós-abolição no Brasil, explode no cenário literário com seu diário *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (1960). Seus textos conduzidos desde a infância pela pena ágrafa de um ex-escravizado, seu avô-Griot<sup>2</sup> e rezador de origem cabinda, Benedito José da Silva, presentificado em elementos discursivos da linguagem proverbial de Carolina de Jesus, como observa Pajaro (2020). Em seu processo andarilho, ela deixa Sacramento, no interior de Minas Gerais, por volta de 1930, para ir morar em São Paulo, onde acabaria por se estabelecer na favela do Canindé, junto com mais três filhos. No entanto, apesar dos deslocamentos espaciais, a escritora jamais deixou de reverenciar seus ancestrais e catalogar as experiências da comunidade negra, carregando a movência como tema central e estrutura fundamental de seus textos-trajetos decodificadores e intermediários de uma tradição transfigurada, abaixo na replicação da *voz & versos* em memória a seu avô:

Meu avô  
Quando estava contente, cantava:

---

<sup>1</sup> Pós-doutora em Estudos Culturais (PACC/ UFRJ). Doutora em Teoria e História da Literatura (IEL-UNICAMP).

<sup>2</sup> No Brasil, o Mestre Griô é o detentor de conhecimentos transmitidos por gerações através da linguagem oral, sendo o indivíduo que leva em sua língua todos os saberes, teóricos e práticos, que compõem as tradições de um povo; ele é a memória viva da família. Contando histórias e fazendo história, o griô é o ser ancestral que valoriza o poder da palavra, da oralidade, das ligações afetivas dentro da comunidade. Etimologia: do fr. Griot (1688), de guiriot 'músico ambulante da África Negra'. Cf. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Isabel; ALVEAL, Carmen (orgs.). **Griots**: culturas africanas. Natal: EDUFRN, 2012.

Cuidado com esta negra!  
Que esta negra vai contá.  
Cuidado com que esta negra  
É pucha-saco da sinhá.

Cuidado com esta negra.  
Que esta negra já contô.  
Cuidado que esta negra  
É pucha-saco do sinhô.

Esta negra é caçambeira.  
Gosta só de espioná.  
Esta negra é faladeira  
E conta tudo pra sinhá.

Esta negra é perigosa!  
Tudo o que vê ela fala,  
E a sinhá fica nervosa  
E nos prendem na senzala. (JESUS, 2019, p. 27)

A cantiga, herdada e resguardada em seu legado pela oralidade presente em seu texto e repassada para a próxima geração, demonstra que a condição subalternizada da mulher negra se mantém no tempo, ao passo que renova a tradição ao associar a figura da “negra” ao seu palmilhar cotidiano como catadora na cidade de São Paulo, na utilização do termo “pretoguês”, que empreende onde podemos ler: *Esta negra é caçambeira*, ou seja, ela se identifica com o termo que se refere àquela que carrega coisas em uma cacimba, assim como a escritora carregou os papéis que retirava das lixeiras em seu ofício de catadora. Lélia Gonzalez refere-se à herança do universo linguístico variante falado em terras brasileiras resultante do encontro de diversas culturas africanas interrelacionadas no Brasil desde a colonização:

[...] aquilo que chamo de “pretoguês” e que nada mais é do que marca de africanização no português falado no Brasil [...]. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes, como o l ou o r, por exemplo, apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo. (GONZALEZ, 1988, p. 70)

Profundamente atual depois de mais de sessenta anos, a escrita de Carolina de Jesus inspira milhares de outras escritoras negras que, assim como ela, reconhecem a importância

de sua história e criação à parte do centro, da luta contra o racismo e do uso da arte como espelho de orixá Oxum (reconhecimento e arma), que desde sempre existiu em seu *modus operandis* com a utilização, por exemplo, da sabedoria oral e ancestral caminhando ao lado do canône, resistindo aos silenciamentos e aos apagamentos impostos em suas existências:

Essa poética que, assim como um quilombo representou refúgio, resistência e liberdade para os escravizados, abriga os mesmos sentidos para a escritora. Era seu refúgio diante da realidade opressora, pois, por meio da palavra no papel, a poeta criava o seu lugar e o seu porto seguro diante das agruras da realidade na qual estava inserida. Era resistência, porque foi o seu meio de reagir aos silenciamentos fixados. (VALÉRIO, 2020, p. 22-23)

A poesia de Carolina de Jesus parece funcionar como uma medicina do verbo para ela, uma companheira eterna: “Minha existência é sombria/ Vivo tão só nesse mundo/ Minha amiga é a poesia/ Que não me deixa um segundo” (JESUS, 2019, p. 116). Uma espécie de fórmula plasmada na trama de uma palavra do corpo negro es(ins)crito onde se mesclam vivência e leitura, sentimentos sublimes e vida cotidiana infame, palavra, saliva e sangue, mas, sobretudo, criação e inscrição no mundo. Não raro, seu estilo comunga com um vocabulário que remete ao universo espiritual das canções kardecistas cantadas no Colégio Allan Kardec, espaço escolar frequentado por ela em sua infância, e também do cristianismo negro que atravessa Carolina de Jesus, perpassados através da oralidade vivenciada em sua infância. Daí, provavelmente, deriva grande parte do universo semântico atualizado em seus poemas, mobilizando imagens e palavras relacionadas com temas como elevação, devoção, fé, divindade, contemplação, caridade, adoração, desventura, castigo, infortúnio, consolo e proteção, ensinamentos morais, entre outros. Entretanto, quando questionada em entrevistas sobre a origem de sua inspiração, Carolina de Jesus afirma que não sabia ao certo de onde ela provinha: “Faço meus versos sem saber por que, obedecendo a uma força estranha e, às vezes, sem saber também a significação das palavras que emprego”. E, reitera: “Já me disseram que sou um fenômeno espírita, mas não pode ser assim porque sou católica” (JESUS, 1972).

Ela estabelece um diálogo de sua própria experiência pessoal imbricada com a de outros que observava a seu redor, tais como sua família e a dos patrões nas casas por onde passou, seus amigos, além do convívio com desconhecidos em sua participação em bailes,

congadas, procissões, cortejos de carpideias, marujadas, canto das lavadeiras, carnavais, entre outros festejos populares.

Poesia e música são produzidas a partir da memória e da matéria do seu cotidiano, desse modo, Carolina de Jesus traz também falas capturadas pela vivência no meio urbano cosmopolita, pelas radionovelas, pela leitura dos jornais, pela escuta nos bondes, bem como pelo resgate dos diversos sotaques que ecoam pelas ruas e favelas que conheceu no Brasil, Uruguai, Argentina e Chile<sup>3</sup> durante o efervescente período de modernização em meados do século XX, em sua constante movimentação pelas cidades.

Ao pensar sua produção poética, não se pode deixar de destacar o importante diálogo que Carolina de Jesus estabelece com os poetas românticos e parnasianos lidos durante quase toda a sua vida. Apenas para dar um exemplo, poderíamos citar seu poema “Quadros”, em cujos versos aparece uma Carolina de Jesus leitora: “Ninguém amou a poesia/ Certamente mais que eu/ Nem mesmo Gonçalves Dias/ Nem Casimiro de Abreu” (JESUS, 2019, p. 115). Essas referências levam a pensar na dupla perspectiva autobiográfica presente no ato poético caroliniano, aliando, em todo seu processo de criação, a experiência vital à recepção dos textos literários que passaram por suas mãos.

Um bom exemplo talvez seja o conto “Onde estaes felicidade?”, publicado em livro homônimo em 2014, que pode ser visto como o desdobramento de uma leitura do romance *Onde está a felicidade*, de Camilo Castelo Branco. Tomando como exemplo o próprio Camilo Castelo Branco e alguns escritores românticos, a escritora também adota a prática de escrever prólogos para suas obras. Neste caso particular, trata-se de textos elaborados em seus cadernos com a finalidade de funcionarem como abertura para os livros que desejava publicar. Muitos dos volumes que deixou organizados só foram publicados postumamente e, às vezes, sem esse adendo pré-textual. Hoje, alguns desses prólogos estão acessíveis ao grande público no livro *Meu sonho é escrever*, publicado em 2018<sup>4</sup>.

Concomitante a esses atravessamentos discursivos, notamos em seus bioescritos poéticos a interpelação e a colocação em cena de um corpo negro escrevendo suas próprias experiências, focadas em um espaço antes relegado ao esquecimento pelo racismo

---

<sup>3</sup> Cf. JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria**: diário de uma ex-favelada. São Paulo: Paulo de Azevedo, 1961.

<sup>4</sup> As obras completas de Carolina Maria de Jesus serão publicadas pela Companhia das Letras do ano de 2021.

estrutural, anunciado por esse Eu lírico que pensa existencialmente o mundo. Alguns poemas e canções aparecem como fonte de protesto e resistência, como maneira de evidenciar mecanismos discriminatórios da sociedade onde as subjetividades negras não são contempladas.

Negros

Dizem que os negros tem defeitos  
E sofrem sempre humilhação  
Se reclamam o direito,  
Negro nunca tem razão

O negro não tem defeito  
Tem qualidade e valor  
O Judas não era prêto  
E vendeu nosso Senhor.

Tua existência e um estertor  
Seu sofrimento, é profundo  
Por causa de sua cor  
És infeliz neste mundo.

Sufocam os nossos clamores  
Quando somos perseguidos,  
Só Jesus Nosso Senhor  
É quem ouve os nossos gemidos.

Jesus Nosso Senhor  
Não implantou a desigualdade  
Não condenou o homem de cor  
Não lhe baniu da comunidade. (JESUS, 2019, p. 26)

Os imaginários relacionados à naturalização de uma primazia hierárquica dos brancos são duramente criticados no contradiscurso enquanto escrevivência ativa de Carolina de Jesus, como podemos ver num dos versos desse poema, no qual o sujeito negro surge como adjetivação negativa, associado a uma dimensão inferior na escala de valores: “Dizem que os negros tem defeitos”. Em sua escrevivência poética, Carolina de Jesus escreve em defesa de alteridade, seja ela racial ou de gênero.

Quando tomamos conhecimento de que alguns importantes poemas não haviam entrado na seleção da antologia publicada em 1996, vemos que entre esses existem textos como “Negros” e “Os feijões”, não fica difícil concluir que, apesar dos equívocos do conhecimento comum, esta é uma literatura na qual o fator da negritude desponta como

uma presença marcante na sua identidade negro-centrada. Esses textos se mostraram fundamentais para a decifração da dicção antirracista de Carolina de Jesus, presentificada de um modo ambíguo em edições anteriores, com destaque para *Quarto de despejo*, onde Audálio Dantas descontextualizou ao recortar passagens cuja autora faz crítica aos homens negros da favela do Canindé. Diferentemente, em suas canções a crítica é direcionada ao sujeito homem independentemente do foco em sua condição racial, pois interessa criticar a estrutura patriarcal:

Rá-ré-ri-ro-rua  
Você vai embora que esta casa não é tua  
Você chega de madrugada  
Fazendo arruaça e xaveco  
Além de não comprar nada  
Ainda quebra meus cacarecos

Arrependi de me casar  
E nessa vida assim não vai  
Qualquer dia desses vou te abandonar  
E voltar para a casa de papai

Andas dizendo que eu sou ingrata  
Casaste mas arrependeu  
Mas é você que me maltrata  
E a infeliz nesta casa sou eu. (JESUS, 2019, p. 133)

Em seus poemas e canções, surge a voz negra bastante ativa no processo de luta e resistência, permeada pela inversão de códigos sintáticos da língua dominante, próprio de seu tempo controverso onde o sujeito da diferença necessitava primeiro afirmar o seu lugar numa sociedade ainda atrelada aos fundamentos hegemônicos impostos pela colonização. Carolina de Jesus estava ciente disso, tanto que sua grande luta foi sempre ser reconhecida como uma escritora que conseguiu ir além das limitações do *status* literário, isto é, uma voz testemunhal restrita não apenas à condição de cronista da favela. Sua expressão musical revela uma artista do tempo da rádio dentro da favela, que dialogava com Adoniran Barbosa, a quem chamava carinhosamente de “charutinho das minhas tardes calorosas”<sup>5</sup>, atesta Lavoratti (2014, p. 174):

---

<sup>5</sup> Criação de Oswaldo Moles, a personagem “Charutinho” foi vivida/interpretada por mais de uma década por Adoniran Barbosa na Rádio Record, durante a atração História das Malocas, que ia ao ar toda sexta-feira, às 21 horas. Cf. MUNGNAINI JR., Ayrton. **Adoniran**, dá licença de contar. São Paulo: Editora 34, 2002. O compositor chegou a escrever a canção “Carolina”, que ressalta o percurso do

Carolina Maria de Jesus viveu na era do rádio. Acompanhou, de certo modo, a difusão de cantores como Ari Barroso e Adoniran Barbosa, dançou ao som da marcha-rancho de Francisco Alves, cantarolou, quem sabe, a música Dama das Camélias, as valsas de Orlando Silva, o samba de Carmem Miranda... Talvez, por isso, as composições de seu disco Quarto de Despejo trazem os embalos dos ritmos populares que marcaram sua época e que foram difundidos pelas ondas do rádio e espalhadas pelo território brasileiro. São composições musicadas ora por melodias alegres ora por tons de lamento de tristeza, sempre entoadas pela voz forte de Carolina. Por isso, para analisar as músicas que compõem o disco, é necessário considerar o próprio lugar social e histórico que a escritora ocupa; considerar o contexto do auge do rádio, nas décadas de 40 e 50 do século XX, e a especificidade da comunicação radiofônica de ultrapassar as barreiras do analfabetismo e, por isso, atingir com rapidez tanto as classes abastadas como as marginalizadas. O rádio “estava” também nas favelas.

Além disso, poemas que permitem uma visão mais completa da autora não foram incorporados à antologia poética publicada em 1996, mas foram recentemente lançados em 2019, com título escolhido pela autora e transcrição de suas composições musicais sem obliterar a negritude presente nos poemas<sup>6</sup>. Diante de *Clíris* (2019), em que se reúnem outros poemas produzidos por Carolina de Jesus, o leitor pode identificar ecos de uma voz que, inclusive, trata de assuntos complexos e muito atuais, como as discussões sobre identidades, gênero ou o direito dos negros ao ensino superior, como no seguinte poema:

Os fêijões

Será que entre os fêijões  
Existe os preconceitos?  
Será que o fêijão branco  
Não gosta do feijão preto?  
Será que o feijão preto é revoltado  
Com o seu predomador?  
Percebe que é subjulgado?  
Será fêijão branco ditadôr?

Será que existem rivalidades  
Cada um no seu lugar?

---

lixo ao luxo e o retorno ao lixo, lançada em 1967, pelo grupo “Sambaquatro”. Disponível em: <[www//https:soundcloud.bigmug1984-1/sambaquatrocaraolina-adoniran](https://www.soundcloud.bigmug1984-1/sambaquatrocaraolina-adoniran)>.

<sup>6</sup> Conferir FERNANDEZ, Raffaella. A Negritude Obliterada nos poemas de Carolina Maria de Jesus.

**Revista Estudos Linguísticos e Literários**. Universidade Federal da Bahia – UFBA, Nº 59, Jan.-Jun.

2018. Disponível em <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28883>> Acesso em: 20 mar. 2019.

O feijão branco é da alta sociedade.  
Na sua casa o feijão não pode entrar?  
Será que existem desigualdades  
Que deixam o feijão preto lamentar?  
Nas grandes universidades.  
O feijão preto não pode ingressar?  
Será que existem a seleções,  
Preto pra cá e branco lá?  
E nas grandes reuniões  
O feijão preto é vedado entrar?  
Creio que no núcleo dos feijões  
Não existem as segregações. (JESUS, 2019, p. 25)

Em outra versão do mesmo poema, acrescenta um verso onde expõe os algózes na escravidão em uma ampla dimensão:

[...]

O feijão preto diz: sóu africano.  
Seus antepassados, foi me buscar.  
Os meus algózes, fôram tiranós  
Apenas para me escravizar.  
Será que existem desigualdade?  
Que deixam o feijão preto lamentar...  
Nas grandes universidades.  
Ele não pode ingressar? (JESUS, FBN, rolo 4 - MS-565 (4), FTG 431)

Essa nova coletânea realiza um cotejo das obras publicadas com os manuscritos e datiloscritos pertencentes ao espólio literário de Carolina de Jesus para chegar à poesia completa da autora, ainda que possam ser catalogados outros poemas em constante redescoberta. Os organizadores buscaram os cadernos de poemas e os poemas soltos escritos em fólhos ou capas de diários. Nessa recolha, destacaram-se os poemas que frequentam a discussão sobre a negritude e o ato da escrita, permitindo trazer à tona uma escritora que se faz mais do que nunca presente nos processos de disputas discursivas do presente, aliando-se ao cenário recente da conquista de um “lugar de fala” e de criação associado ao feminismo negro e lutas de mulheres negras no contexto literário brasileiro.

O título que Carolina de Jesus deu ao seu livro de poemas foi *Clíris* (2019), palavra que faz menção direta ao universo semântico da cura, recuperando, inconscientemente, a acepção de Novalis, para quem “a poesia é aquilo que cura as feridas do entendimento”. Essa proposta de uma poesia como dispositivo de libertação e cura também foi praticada por

ela, que investe numa escrita poética marcada, ao mesmo tempo, pela cura, pelo desabafo e por sua criatividade convulsiva. Em uma entrevista, Carolina de Jesus responde que desconhece o significado da palavra, e que talvez a clíris tenha escutado em seus momentos de inspiração de caráter psicográfico: “Achei bonita a palavra, mas não encontrei no dicionário. Mas isso não tem importância. Será mais uma contribuição minha à riqueza do nosso vocabulário” (JESUS, 1972). A palavra “clíris” tem sua origem no grego antigo, existindo a palavra κληρης (kliris), que tanto significa “clero” como “ministério”<sup>7</sup>. Talvez Carolina de Jesus tivesse ouvido essa palavra em alguma pregação kardecista ou católica, ou quem sabe leu em um dicionário. É possível também que tenha tirado o vocábulo de algum hino religioso guardado nos desvãos da memória.

De modo geral, o “pensamento poético” da escritora ganha concretude a partir de uma linguagem híbrida que vai sendo depurada em seus cinquenta anos de escritura e reescritura. Alguns versos que aparecem, bem como provérbios, já anunciam uma ideia a ser desenvolvida em suas narrativas longas ou curtas. Um exemplo pode ser encontrado no seguinte texto: “A bondade e a semente são semelhantes/ A bondade produz a paz universal/ E a semente produz bons frutos” (JESUS, 2018, p. 52). Os versos foram anotados em alguns fólios próximos à narrativa “A bondade e a maldade”, que só seria publicada em *Meu sonho é escrever*, no ano de 2018.

A primeira publicação de muitos dos poemas reunidos neste volume ocorreu, contudo, na *Antologia pessoal* (1996), livro póstumo de Carolina de Jesus organizado pelo historiador e pioneiro nos estudos de história oral no Brasil José Carlos Sebe Bom Meihy. O volume foi revisado pelo poeta Armando Freitas Filho e publicado pela Editora UFRJ, no período em que a também colaboradora Heloisa Buarque de Hollanda era diretora na Faculdade de Letras. Os textos recolhidos pelo organizador correspondem a uma parte da versão datiloscrita dos poemas. No estudo dos originais, observou-se que não havia apenas um livro constituído pelos poemas deixados por Carolina de Jesus, mas duas versões finais, compostas por 101 poemas cada, além de diversos poemas e versos avulsos registrados em quase todos os seus cadernos. Os dois livros de poemas deixados por Carolina de Jesus são precedidos por prólogos, ambos redigidos por ela com algumas alterações de conteúdo. Diante disso, podemos concluir que a versão com 80 poemas publicada por José Carlos Sebe

---

<sup>7</sup> Cf. FERNANDEZ, Raffaella. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Aétia Editorial, 2019.

Bom Meihy não corresponde ao projeto da escritora, na medida em que essa edição não traz a totalidade dos poemas deixados pela autora na organização proposta, escolhendo poemas que foram datilografados por terceiros, além de não considerar o título do livro, que deveria ser, segundo ela, *Clíris*. Tampouco a edição de 1996 é acompanhada de qualquer dos dois importantes preâmbulos, que descrevem sua inserção no universo poético e revelam as dimensões do impacto do letramento em sua vida.

Nesses dois prólogos, Carolina de Jesus expõe os incômodos do não lugar derivado de sua condição de escritora negra, pobre e à margem do mundo editorial, assim como responde em sua entrevista ao *Jornal Última Hora*, “Sempre fui pobre, mas sempre procurei estudar. O meu sonho era viver do meu trabalho, dos meus escritos. Gostaria de escrever para o teatro. Ou para o rádio. Tenho várias novelas prontas. Mas há uma barreira que eu jamais pude transpor...”. Suas canções, assim como seus poemas, carregam biografismos na vociferação de seu não lugar ironizado para o público:

Vedete da favela

Salve ela

Salve ela

Salve ela

A vedete da favela

Conhece a Maria Rosa?

Ela pense que é a tal

Ficou muito vaidosa, saiu seu retrato no jornal

Salve ela

Salve ela

Salve ela

A vedete da favela

Maria conta vantagem, que comprou muitos vestidos

Preparou sua bagagem

Vai lá pros Estados Unidos

Salve ela

Salve ela

Salve ela

A vedete da favela (JESUS, 2019, p. 136)

Carolina de Jesus evidencia também o lugar do excluído e os percalços dos processos de escrita experienciados por uma “poeta do lixo” (segundo sua auto e irônica denominação) em contraposição às escritoras de “unhas esmaltadas” e “luvas de pelica”, residentes em “casas de alvenaria”. Vale dizer que o mesmo termo, “casa de alvenaria”, foi

antes utilizado por Lima Barreto, autor possivelmente lido por Carolina de Jesus em seu processo autodidático, uma vez que, como sabemos, nos anos de 1950, depois de um longo período de invisibilidade, a obra do precursor Afonso Henriques de Lima Barreto passava por um processo de resgate e contava com uma expressiva difusão. Uma história que se repete com pesquisas que trazem a público as obras completas de Carolina de Jesus.

De volta à versão do prólogo contida num dos cadernos depositados no Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, encontramos uma Carolina de Jesus que narra a descoberta de sua “aptidão poética”, afirmando que sua relação com a literatura vem de longa data e aproveitando para sublinhar sua posição de escritora numa sociedade estruturalmente excludente com os negros. Há alguns poemas que foram omitidos ou que aparecem modificados na seleção realizada para a publicação da *Antologia pessoal*. Entre as lacunas da primeira antologia, destacam-se, como foi dito acima e demonstrado no poema “Os feijões”, “Negros”, no qual a escritora aborda explicitamente a problemática do racismo estrutural no Brasil.

Outra novidade trazida por essa edição de *Clíris* é a publicação das doze canções compostas e gravadas por Carolina de Jesus para *Quarto de Despejo – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, álbum de música popular lançado pela RCA Victor em 1961. A produção dessas composições se deu paralelamente à dos poemas que estão alocados na primeira parte desse livro. Cabe ressaltar que as canções podem ser consideradas poesia tanto pelo modo como a escritora os concebia, quanto em função da maneira como, mais recentemente, as letras de música de compositores da MPB vêm sendo categorizadas no âmbito da crítica literária, sobretudo em relação à produção de Torquato Neto<sup>8</sup>.

Cabe ressaltar que o teor crítico latente em muitas das composições publicadas agora em *Clíris* pode ajudar a projetar uma nova imagem da escritora como poeta e também como uma mulher negra emblemática que, a partir do seu não lugar intersticial, faz incursões no campo literário, construindo sua poética dos resíduos<sup>9</sup>. Essa voz desafiadora não se furta a mobilizar formas e gêneros acionados em suas composições ao estilo de uma cancionista popular,

---

<sup>8</sup> Cf. MORICONI, Ítalo. **Torquato Neto essencial**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

<sup>9</sup> Idem 6.

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanentemente um equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (TATIT, 2002, p. 9)

Outro ponto fundamental que pode derivar da ação cancionista de Carolina de Jesus é a redefinição do próprio conceito de música ou dos limites entre música e poesia. Ela estabelece a partir da visibilização dessa dicção das margens da cidade e do campo musical, que converte em voz de referências das práticas diaspóricas negras no Brasil, como as bahianas e quitadeiras. Conforme observa a cantora e pesquisadora Jaqueline Rocha<sup>10</sup>, mulheres do pós-abolição que cantavam para vender alimentos, o que também aparece na música “Moamba”

#### Moamba

Eu não tenho casa  
Nem comida pra comer  
Ai, meu Deus, trabalho tanto  
E vivo nesse miserê.

Eu sofro tanto  
Dura é a minha provação  
Todo mundo come carne  
Eu só como arroz e feijão

Não tenho vestido  
Nem sapato  
Nem chapéu

Quem não tem que ir pra cima  
Não adianta olhar pro céu

Eu vivo de tanga,  
Muito triste e descontente  
Se botar uma moamba  
Minha vida não vai pra frente. (JESUS, 2019, p. 123)

---

<sup>10</sup> Na *live* intitulada “Escrevivência nas composições de Carolina Maria de Jesus”, no Sofá Fest, com Jack Rocha, Jaqueline discute sua atual pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ sobre as composições musicais de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: < [https://www.instagram.com/tv/CDW\\_q-lpuFq/](https://www.instagram.com/tv/CDW_q-lpuFq/) >.

Nessa canção, Carolina nos oferece uma sensação sonora de dupla, oscilando entre a rapidez-desespero ao cantar “Eu não tenho casa/ Nem comida pra comer /Ai, meu Deus, trabalho tanto/ E vivo nesse miserê, seguida do tom melancólico ao cantar Eu vivo de tanga, / Muito triste e descontente/ Se botar uma moamba/ Minha vida não vai pra frente”. A palavra “moamba”, de origem quimbundo, possui interpretação múltipla nesse verso, podendo ser feitiço, contravenção, carga, um ensopado de galinha com azeite de dendê, cesto ou canastra para transporte de mercadorias, furto de mercadorias nos portos, contrabando ou negócio escuso.

A hibridez nas canções de Carolina de Jesus, que mescla marcha-rancho, marchinhas de carnaval, samba, valsa (ela conta que assobiava “Danúbio azul” e dançava com uma vassoura com seus filhos em seu barraco), constitui essa rede discursiva absolutamente complexa no compasso de suas composições, deslocando as sensações dos ouvintes da tristeza (tom de lamento) para alegria (samba e xote), como na canção acima. Já em “O pobre e o rico”, a canção recorda o estilo rancho, sendo exemplar no tom melancólico extremo do canto dos escravizados, também presente no *blues*, de uma dor que ainda ressoa no Brasil desigual e majoritariamente negro:

É triste a condição do pobre na terra  
Rico quer guerra pobre vai na guerra  
Rico quer paz, pobre não sabe por que  
Rico vai na frente, pobre vai atrás

Rico faz guerra pobre não sabe por que  
Pobre vai na guerra tem que morrer

Pobre só pensa no arroz e no feijão  
Pobre não se envolve nos negócios da nação  
Pobre não tem nada com a desorganização

Pobre e rico vence a batalha  
Na sua pátria rico ganha medalha  
O seu nome percorre o espaço  
Pobre não ganha nenhuma divisa no braço

Pobre e rico são feridos  
Porque a guerra é uma coisa brutal  
Só que o pobre nunca é promovido  
Rico chega a marechal (JESUS, 2019, p. 122)

A presença da linguagem oral na canção popular, as dicotomias da modernidade, as movências de seu corpo e a conclamação para a luta de classes: “Pobre não se envolve nos negócios da nação/ Pobre não tem nada com a desorganização”, assim como o ato antirracista e antipatriarcal, justapostos às ordenações rítmicas diversas, engendram a subjetividade poética de Carolina de Jesus. Ela leva a cabo o método comum nas produções negras brasileiras, como o samba, que se realizam na coletividade e em outras tecnologias contínuas e independentes do conhecimento formal e escolar elididos aos brasileiros não brancos e empobrecidos, transformando um lugar imposto, que reage ao que poderia ser apenas escassez, dor e esquecimento com arte e possibilidade de vida.

## Referências

CAROLINA Maria de Jesus prepara um novo livro. O Globo, Rio de Janeiro, 24 de Outubro de 1972.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional. Coleção Carolina Maria de Jesus. Cadernos microfilmados: 11 Rolos (1958-1963): MS565 (1-10). Rio de Janeiro, 1996, P/b, 35mm.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988.

JESUS, Carolina Maria de. **Antologia pessoal**. José Carlos Sebe Bom Meihy (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. **Clíris**: poemas recolhidos. Raffaella Fernandez e Ary Pimenta (org.) Rio de Janeiro: Desalinho, Ganesha Cartonera, 2019.

\_\_\_\_\_. **Meu sonho é escrever...** contos inéditos e outros contos escritos. Raffaella Fernandez (Org.) São Paulo: Ciclo contínuo editorial, 2018.

\_\_\_\_\_. **Onde estaes Felicidade?** Dinha e Raffaella Fernandez (org.). São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

\_\_\_\_\_. **Quarto de Despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

\_\_\_\_\_. **Quarto de despejo**. Intérprete: Carolina de Jesus. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP.

JORNAL Última Hora. São Paulo, 1952, Arquivo do Estado de São Paulo. Arquivos Especiais-Iconográficos. Código: ICO-UH-0369.

LAVORATTI, Carla. Uma voz que vem das margens: Carolina Maria de Jesus, a cantora improvável. **Antares**: Letras e Humanidades. v. 6, n. 12, 2014.

LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Isabel; ALVEAL, Carmen (org.). **Griots**: culturas africanas. Natal: EDUFRN, 2012.

MORICONI, Ítalo. **Torquato Neto essencial**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MUNGNAINI JR., Ayrton. **Adoniran**, dá licença de contar. São Paulo: Editora 34, 2002.

PERES, Elena Pajaro. O percurso criativo de Carolina Maria de Jesus. Porto final: literatura. In: Oliveira, Cláudia de (org.). **Mulheres na história**: inovações de gênero entre o público e o privado. 1 ed. Petrópolis: Literar, 2020, p. 114-132.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

VALÉRIO, Amanda Crispim Ferreira. **A poesia de Carolina Maria de Jesus**: um estudo de seu projeto estético, de suas temáticas e de sua natureza quilombola. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 354f, 2020.

## **SUBVERSÃO LITERÁRIA E CONSCIÊNCIA NACIONALISTA NA POÉTICA DE EDUARDO WHITE<sup>1</sup>**

**Sara Jona Laisse<sup>2</sup>**

Felizes os homens / que cantam o amor. // A eles a vontade do inexplicável / e a forma dúbia dos oceanos. (WHITE, 1984, p. 64).

E a ninguém / nem Deus / caberá julgar / este amor que construo / à semelhança do favo / e que guardo em sacrifício / como a abelha. (Ibidem, p. 49).

Assume o amor como um ofício / onde tens que te esmerar, // repete-o até à perfeição, / repete-o quantas vezes for preciso / até dentro dele tudo durar / e ter sentido. [...] (WHITE, 1989, p.11).

### **Notas introdutórias**

Eduardo Luís de Meneses Costley-White, nome completo do poeta que apenas se designou Eduardo White, nasceu em Novembro de 1963, em Quelimane, na Zambézia, e viveu grande parte da sua vida em Maputo, cidade na qual faleceu, em Agosto de 2014. É como poeta que ficou conhecido, embora a sua incursão pela arte passe também pela prosa e pela produção de textos dramáticos<sup>3</sup>, e ainda na sua performance como actor, na representação de alguns deles. Iniciou o seu percurso literário em 1976.

As secções que seguem consistem de um enquadramento histórico-literário e cultural que contextualizam a escrita de Eduardo White, a fim de demonstrar que, mesmo tendo sido um poeta considerado subversivo do ponto de vista do uso da linguagem, contribuiu para a formação da consciência nacionalista e para o debate da democracia moçambicana, com recurso à poesia lírica. O texto contém secções com excertos de representações

---

<sup>1</sup> O presente texto foi ensaiado para ser apresentado numa sessão de homenagem a Eduardo White, num curso de Literaturas de Língua Portuguesa, em Maputo, em 2018, organizado pelo Camões - Centro Cultural Português (Maputo) e pela Universidade Eduardo Mondlane. Foi reescrito, iniciando uma pesquisa sobre a vida e a obra do mesmo autor a ser apresentada no painel temático “Lusofonia e Pós-colonialismo”, durante o III Congresso: Interfaces da Lusofonia, na Universidade do Minho, no mesmo ano. Não tendo ainda sido publicado, foi actualizado, para constar do presente livro organizado pela Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM).

<sup>2</sup> Doutora em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa pela Universidade Nova de Lisboa. Docente da Universidade Politécnica de Moçambique, em Maputo. Contacto: saralaisse@yahoo.com.br.

<sup>3</sup> *O Lugar dos Amotinados* (1985), *Os Poetas e a Independência* (2005) e *O Libreto da Miséria* (2011).

socioculturais e sócio-históricas que reforçam o seu argumento principal: a subversão literária *versus* consciência nacionalista, simbolizados através da poesia lírica.

### **Contextualização sócio-histórica anterior à escrita subversiva de Eduardo White**

Eduardo White é um poeta lírico da língua portuguesa, cuja produção literária se integra no pós-colonialismo.

A expressão “poesia lírica” é definida por D’Onofrio (1995, p. 1) como sendo marcada pela emocionalidade e exprime sentimentos, sensações e emoções. Para ele, ao escrever poesia lírica, o poeta utiliza como recurso a metáfora, estimulando ainda o seu leitor a estabelecer diferentes associações semânticas ou similaridades entre sentimentos, recordações ou previsões do futuro, tanto no âmbito cósmico, quanto no de seres humanos.

Em Literatura:

O termo Pós-colonialismo inclui todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritores provenientes das ex-colónias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas das literaturas emergentes, como o caso de textos literários da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo. (LEITE, 2003, p. 6)

A obra do poeta cabe na definição de pós-colonialidade acima referida, excepto no que concerne à visão colonial. Eduardo White iniciou a sua publicação depois da independência de Moçambique e é um poeta de uma textualidade desgarrada da visão colonial. Não sendo o único poeta moçambicano nesta condição, e no grupo dos escritores pós-coloniais, foi escolhido para este estudo por ser alguém que, de modo sistemático, através da poesia lírica, desafiou o *status quo* imposto para a escrita literária.

O conjunto da sua obra, composta por cerca de dezassete livros<sup>4</sup>, aborda temas cujos motivos predominantes são: terra, mar, ar, sonho, voo, mulher, amor, mágoa, solidão,

---

<sup>4</sup> *Amar sobre o Índico* (1984); *Homoíne* (1987); *O País de Mim* (1990); *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992); *Os Materiais de Amor Seguido de O Desafio à Tristeza* (1996); *Janela para Oriente* (1999); *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001); *As Falas do Escorpião* (2002); *O Homem, a Sombra e a Flor e Algumas Cartas do Interior* (2004); *O Manual das Mãos* (2004); *Até Amanhã Coração* (2005); *Dos Limões Amarelos do Falo, às Laranjas Vermelhas da Vulva* (2009);

nostalgia, angústia, país, Deus, entre outros temas que descrevem os estados de alma dos sujeitos por ele criados.

Assim, desejando reflectir sobre a subversão literária na estética deste poeta, realizada através da poesia lírica, é de todo importante começar por destacar que uma síntese aferida a partir de Mendonça (1988) e Noa (2017) indica o ano de 1925 como marco histórico consensual do início da literatura moçambicana. No entanto, de um modo geral, estes autores não estabelecem os mesmos marcos históricos para a periodização que fazem, embora concordem com as temáticas e valores estéticos que existiram na literatura moçambicana e escrita neste país. Eles defendem que só depois de 1975, e com mais ênfase a partir dos anos 80, é que os valores estéticos literários começam a demonstrar mais a criatividade dos seus escritores, havendo mais heterogeneidade nos assuntos abordados, ou seja, tendo os temas deixado de ser: o protesto contra o colonialismo, a afirmação da africanidade e a produção da Poesia de Combate.

Os primeiros escritores a desafiar o sistema colonial em Moçambique, entre os anos 1925 e 1950, foram João Albasini, José Albasini, Augusto Conrado, Caetano Campos e Rui de Noronha. A partir dos anos 50, outros surgiram negando o colonialismo, a saber, José Craveirinha, Rui Nogar, Orlando Mendes, Jorge Viegas, João da Costa Fonseca Amaral, Noémia de Sousa, João Dias, Rui Knopfli, Rui Guerra, Luís Bernardo Honwana, entre outros. Este grupo e o primeiro escreviam em função de uma estética ocidental, abordando temáticas variadas<sup>5</sup>.

Após a intervenção de todos os escritores destes dois grupos, seguiram-se, a partir dos anos 60, nacionalistas moçambicanos que utilizavam uma linha estética a que Basto (2006) considera poesia pedagógica de índole *palavra eficaz, palavra acção*, dada a necessidade que os seus fazedores sentiam de contribuir para a construção de utopias e de uma nova nação<sup>6</sup>; conforme se pode constatar a seguir, no excerto do prefácio do livro *Poesia de Combate I*, obra que colige alguns dos escritos sob esse signo:

---

*Antologia Poética Nudos* (2010); *O Libreto da Miséria* (2011); *A Mecânica Lunar e A Escrita Desassossegada* (2012); *O Poeta Diarista e os Ascetas Desiluminados* (2012); *Bom Dia, Dia* (2014).

<sup>5</sup> Uma periodização mais pormenorizada pode ser obtida a partir de Mendonça (1988) e de Noa (2017).

<sup>6</sup> Importa recordar que este conceito é utilizando no sentido dos estados-nação africanos, nos quais se designa nação o território geográfico delineado em função da Conferência de Berlim, porque na verdade congregam, do ponto de vista sociocultural, diferentes nações dentro de si.

[...] Esta colecção de poemas que aqui publicamos é já um dos frutos da nossa Revolução. [...] Porque é esta a característica essencial da poesia moçambicana de hoje: há identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta. A poesia não fala de mitos, de coisas abstractas, mas fala da nossa vida de luta, das nossas esperanças e certezas, da nossa determinação, do nosso amor, dos nossos camaradas, da natureza, do nosso País. [...] (POESIA DE COMBATE I, 1979, p. 7)<sup>7</sup>

Em 1980, é publicada a *Poesia de Combate III*, em cujo prefácio pode ler-se:

[...] São poemas que recolhem uma herança secular de sofrimento não para simplesmente a lamentar, mas para nela encontrar razão e força para a luta presente e futura. [...] Esse futuro começou com a proclamação da Independência. [...]. É, portanto, outro quotidiano que o inspira e que alimenta a sua poesia. [...] Tal como no passado ela deve-se erigir em arma, deve ser **poesia de combate** [sic] [...]. Não se trata igualmente de produzir um tipo de arte que está ao serviço de um combate, mas que participa no combate. [...] (POESIA DE COMBATE III, 1980, p. 3-4)

Este tipo de poesia é a que vigorava desde os anos 60 e preconizou-se que o seu efeito tivesse ecos pedagógicos, mesmo depois da independência. Ela foi escrita por moçambicanos ou naturalizados moçambicanos e instituída como que por decreto. Basto (2006, p. 125-130, grifo nosso) explica este facto, citando a Brochura sobre o 1º Seminário Cultural [da Frelimo], decorrido entre 30 de dezembro de 1971 e 21 de janeiro de 1972, na rubrica *resoluções sobre literatura*, na qual se afirma a importância de se ensinar a “poetizar” [a prosa não era o cerne da questão], e se dá, para tal, as seguintes instruções para a produção poética:

É necessário que os nossos poemas tenham realmente uma forma poética, além de serem portadores dum fundo político.

Na poesia moçambicana, devemos realçar os seguintes pontos: a) Fundo [...]; b) Forma [...]; c) Ritmo [...]; Fonte de inspiração – os nossos poetas devem inspirar-se nas nossas actividades da luta de libertação nacional do nosso povo, assim como nas várias situações de vida do nosso país, o sentimento de solidariedade internacional, etc.; Plágio [...].

**São condenáveis os poemas amorosos sem conteúdo revolucionário.**

---

<sup>7</sup> O prefácio foi assinado, em 1971, pelo Departamento de Educação e Cultura da FRELIMO. No entanto, é importante esclarecer que, segundo Basto (2006, p. 296), a obra *Poesia de Combate I*, publicada em 1979, contém alterações à obra original de 1971. Foi mudada a ordem dos poemas e as suas ilustrações, passando assim a serem duas obras diferentes. O facto deveu-se à necessidade de “pôr-em-escrita a nação moçambicana e o novo cidadão”.

Na época actual – para o poeta ser autêntico ele deve estar engajado na luta de libertação nacional e assumir a linha ideológica da FRELIMO.

Entre outras questões, Basto (2006) faz referência às afirmações de um dos responsáveis pela organização do evento, que enfatizava a importância de se unificar a cultura moçambicana e de se criar um Homem Novo<sup>8</sup>.

É entendimento generalizado que a qualidade estética da poesia produzida nessa época era questionável, no entanto, cumpria uma função social e didáctica que se acreditava poder orientar para a formação do novo país emergente. Relativamente a essa contestação, Silva (1996, p. 119) afirma que há antagonismos na forma de encarar este tipo de poesia, por um lado, aceitando o seu carácter político-ideológico e, por outro, rejeitando a sua falta de “poeticidade”, considerando-a “panfletária”. Paralelamente a essa afirmação, em Noa (1998, p. 40), vemos afirmado que a qualidade de criação literária produzida na época da Poesia de Combate é duvidosa, exceptuando-se alguns casos que o autor aponta, nomeadamente, José Craveirinha, Rui Knopfli, Sebastião Alba, Jorge Viegas, Leite de Vasconcelos, Heliodoro Baptista, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim e Mutimati Barnabé João, também conhecido por António Quadros, João Pedro Grabato Dias ou, ainda, Frey Ioannes Garabatus.

Acrescentamos a essas excepções o que se pode constatar a partir da revista *Caliban* n. I, II, III e IV (1971-72), ou seja, que os valores estéticos propalados eram baseados na criatividade e na imaginação dos seus autores, alguns deles: Jorge de Sena, Eugénio Lisboa, José Craveirinha, Rui Nogar, Sebastião Alba, Jorge Viegas, Grabato Dias, Rui Knopfli, Orlando Mendes, Lindo Nhongo, Leite de Vasconcelos, Glória de Sant’Anna, Fausto Correia Leite, Luís Amaro, Zbigniew Herbert, Herberto Hélder, Fonseca Amaral, Lourenço de Carvalho, Torquato da Luz, entre outros.

Após esse período, e no que à estética literária diz respeito, é com a criação da Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), em 1982, que se demarca uma nova forma de fazer literatura. Esta abordagem começa a ter mais ênfase com o surgimento da revista literária *Charrua* (1984), criada por Ídasse Tembe<sup>9</sup>, Eduardo White, Hélder Muteia, Juvenal

---

<sup>8</sup> O Homem Novo é uma alusão à construção da nova identidade nacional dos moçambicanos, após o colonialismo. Sendo que esta expressão advém do marxismo-leninismo que o país adoptou e através da qual se incitava a ideia de pertença ao novo país e à obediência do comando da revolução política e colectiva em decurso.

<sup>9</sup> Ídasse Tembe era o ilustrador da revista, sendo os restantes escritores.

Bucuane, Pedro Chissano, Ungulani ba ka Khosa, Tomás Vieira Mário, que teve uma publicação de oito números (Cf. Oliveira, 2016, n. p.)<sup>10</sup>.

Nos primeiros anos do pós-independência, esses e outros escritores da época publicaram na seguinte ordem: Luís Carlos Patraquim (LCP), *Monção* (1980); Calane da Silva, *Os meninos da Malanga* (1982); Mia Couto (MC), *Raíz do orvalho* (1983); Eduardo White, *Amar sobre o Índico* (1984); Juvenal Bucuane, *A raíz e o canto* (1984); LCP, *A inadiável viagem* (1985); Filipe Mata, *N'lomulo* (1985); Armando Artur, *Espelho dos dias* (1986); Marcelo Panguana, *As vozes que falam de verdade* (1987), Ungulani ba ka Khosa, *Ualalapi* (1987); Aldino Muianga, *Xitala Mati* (1987); Hélder Muteia, *Verdades dos Mitos* (1988); MC, *Cronicando* (1988); Suleiman Cassamo, *O Regresso do Morto* (1989); só para citar algumas obras dos jovens escritores na época.

Todos esses escritores que publicam nos anos 80 fizeram-no numa altura em que ainda prevalecia a mentalidade da poesia dirigida ou orientada. Recordo um exemplo que é dado por Aleluia (1984)<sup>11</sup>, que afirma que, falando aos dirigentes da AEMO, em 1983, Samora Machel [Presidente da República, na altura] exortava aos escritores a não pararem na escrita sobre o passado e que se dedicassem a escrever sobre o presente; pelo que se pode constatar, o poder político ainda se dava o direito de orientar o que deveria ser escrito. A este propósito, vale lembrar que Noa (2017, p. 19) afirma que, até a metade dos anos 80, havia um debate em revistas e jornais, no qual uns defendiam uma literatura esteticamente criativa e outros a manutenção dos elementos político-ideológicos. Não havia consenso.

É no contexto dessas discussões que se debate a obra *Amar sobre o Índico* (1984) e se considera que o escritor utilizou uma linguagem subversiva.

### **Eduardo White, poeta maldito**

Em Mendonça (1985, p. 16-17)<sup>12</sup>, vemos afirmado que, após a publicação da antologia *Poesia de Combate III* (1980), há exemplos a se evidenciar, como a utilização da ironia e da rebeldia na escrita do poeta José Craveirinha e ainda a poética estruturada em lirismo, por parte de Mia Couto, que veio, mais tarde, em 1983, a se destacar nesta linha.

---

<sup>10</sup> Página que separa a edição n. 3 da 4 do caderno completo com os oito exemplares da revista *Charrua*.

<sup>11</sup> Oliveira (2016, p. 4), revista *Charrua*, n. 2.

<sup>12</sup> Oliveira (2016, p. 15-19), revista *Charrua*, n. 7.

Ainda segundo a autora, após essa antologia, foi publicada outra intitulada *A palavra é lume aceso* (1980), composta por textos de temáticas heterogêneas (anteriormente publicadas na revista *Tempo*) e diferentes das enunciadas na publicação antológica anterior. Dessa obra, a autora refere terem vindo a sobressair Luís Carlos Patraquim, que ensaiava o recurso ao uso de imagens e de símbolos na poesia, e Mia Couto, que iniciava um lirismo contido.

Acrescentando, Leite (2003, p. 167) perora que Luís Carlos Patraquim é “[...] uma das vozes mais inovadoras da nova poesia moçambicana, que se revela logo no início da década de oitenta [...]”. Em Chaves (2005, p. 164) afirma-se que, antes de White, já Luís Carlos Patraquim, Heliodoro Baptista e José Craveirinha escreviam sobre o amor, não numa perspectiva do romantismo, mas com intuito de dinamizar a cultura. Adicionalmente, Spinuzza (2016, p. 27-28) afirma que Luís Carlos Patraquim marca o início de um percurso de poesia alternativo à Poesia de Combate. Para esta autora, após a independência, a poesia é caracterizada pela euforia de carácter patriótico, aspecto que sofreu uma mudança com o aparecimento das primeiras obras de Patraquim e de Mia Couto.

Por seu turno, Noa (1998, p. 42-43) refere que a poesia produzida a partir dos anos 80 é caracterizada por um lirismo emancipado e enriquecedor, por não estar virada para o sujeito em si, mas para a sua relação com o mundo. Além disso, segundo o autor, foi nessa época [do conjunto de obras pós-coloniais] em que a literatura explorou a literariedade, introduzindo a metáfora, a ironia, a ambiguidade, a metonímia, entre outras figuras de estilo e de linguagem.

Tal como passaremos a exemplificar, do conjunto de autores que publicaram nos anos 80, constatamos que, em *Monção*, de Patraquim, e em *Raiz do Orvalho*, de Mia Couto, pode-se encontrar a utilização de alguma linguagem não consentânea com a do regime instituído, mas é com White, em *Amar sobre o Índico*, onde o lirismo é mais exacerbado<sup>13</sup>.

Em 1980, ano em que Patraquim publicou a sua primeira obra, a crítica referiu a sua linguagem subversiva para a época. No pós-independência, este autor marca a abertura para uma nova forma de abordar a poesia, embora na sua escrita ainda tenham permanecido reminiscências da época anterior (época da Poesia de Combate), como ilustra o poema

---

<sup>13</sup> Do ponto de vista da prosa, a obra *Ualalapi* (1987), de Ungulani ba ka Khosa, foi considerada subversiva, por apregoar o anti-herói.

“Canto em Setembro<sup>14</sup> sobre o Índico”, no qual o amor é abordado à mistura com a guerrilha, sugerindo a luta de libertação nacional: “[...] como pensar na tua morte / se é inteiro o rosto da vida / e morna a fissura húmida de monte / nosso canto com seios e Setembro / insurrecta linguagem do mundo” (PATRAQUIM, 1980, p. 54).

Assumindo o espírito da época, uma leitura baseada no contexto histórico de Moçambique poderá considerar subversivos os versos que seguem, dada a sua mensagem irónica:

[...] mas agora morto Adamastor / tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada / das mambas cuspideiras nos trilhos do mato / falemos dos casacos e do medo / tamborilando o som e a fala sobre as planícies verdes / e as espigas de bronze / as rótulas já não tremulam não e a sete de Março / chama-se Junho desde um dia de há muito com meia dúzia / de **satanhocos** moçambicanos **todos poetas** gizando / a natureza e o chão no parnaso das balas / falemos da madrugada e ao entardecer / porque a monção chegou / e o último insone povoa a noite de pensamentos grávidos / num silêncio de rãs a tisana do desejo [...] (PATRAQUIM, 1980, p. 28, grifo nosso)

Nesta citação, o poeta faz um comentário que revela que o período pós-independência poderia ser conduzido de um modo melhor pelos seus combatentes, que se encontravam no momento a gerir o país. Os elementos que permitem fazer essa aferição são: o mês de junho, que é o mês da independência nacional de Moçambique, em 1975, e a palavra changana “satanhocos”, que é insultuosa. O poeta José Craveirinha descreve esta palavra como uma injúria correspondente ao português “sacana”. No contexto do poema, é uma alusão aos combatentes da luta de libertação nacional, alguns dos quais autores da Poesia de Combate. Além disso, o autor do texto escreveu a expressão “todos poetas”, colocando as duas palavras bem distantes do resto do texto, como que a sublinhar a expressão, chamando a atenção para o facto de se estar a referir a essa geração dos que libertaram o país.

Deve-se, no entanto, realçar, que Patraquim afirmou numa entrevista dada a Laban (1998, p. 914-915) que foi violentamente criticado, através de um artigo intitulado “Quem escreve o quê e para quem?”, pela publicação de *Monção*, obra na qual se julgava que o autor tinha escrito fora dos parâmetros preestabelecidos.

---

<sup>14</sup> O mês de setembro é uma marca que faz referência ao início da luta armada de libertação nacional, dia 25 de setembro de 1962.

Três anos após *Monção*, Mia Couto publica *Raiz do Orvalho*, que aborda uma temática intimista, embora com memórias da poesia da militância política, tal como o poeta reconheceu, numa entrevista dada a Laban (1998, p. 1000-1001). Foram os casos dos poemas “Colonos” e “A voz do pedreiro”, utilizados como exemplos. No entanto, segundo afirma Mia Couto, a obra foi bem-recebida. Até porque o escritor e ensaísta Orlando Mendes, no prefácio à mesma, referiu que já era necessário que a nova poesia moçambicana se dedicasse a escrever sobre esses temas.

Eduardo White é um poeta que, desde o seu primeiro livro e mais tarde, através do conjunto da sua obra, se revelou contestatário ao regime vigente no seu país; no entanto, lendo as suas obras, observa-se que, mesmo recorrendo a uma linguagem intimista ou despida de pudores, os seus textos são sugestivos de uma consciência nacionalista.

Logo após a publicação da sua primeira obra, gerou-se um debate, devido ao facto de que decorria a guerra civil (entre 1977 e 1992) e a fome resultante da crise económica de 1983. Morria-se muito e, contrariando a linguagem vigente, Eduardo White destacava a subjectividade e o amor, tal como pode ler-se:

Troarei então teus nomes / com as notas do apocalipse / quando a volúpia abraçar / em tuas ancas / o bago deste milho / que em ti deposito. (WHITE, 1984, p. 47)

Deixa que me vista / com a cor nua da tua fenda. // Deixa que seja eu / a pedra que te adorna o pescoço / e emane o cheiro da chuva / o lugar húmido da raiz mais funda / quando a minha grua / remover a areia nua do teu corpo. (Ibidem, p. 55)

Numa nota de apresentação a essa obra, foi mencionada pelos editores a importância de a nova geração de escritores contribuir, através da escrita, para a edificação da paz e do amor entre todos os homens. Aliada a esse facto, no prefácio, o escritor Hélder Muteia afirma que a obra é de carácter intelectual e quebra o âmbito do que estava estabelecido como convencional.

Por outro lado, num artigo intitulado “Reformulação da linguagem”<sup>15</sup>, Panguana (1984) (escritor e colaborador permanente da *Charrua*) reivindicava que a estética literária do pós-independência deveria desligar-se do labor literário panfletário para dar lugar a uma

---

<sup>15</sup> Oliveira (2016, p. 6-7), revista *Charrua*, n. 2.

escrita baseada na imaginação e na criatividade dos seus autores. Na defesa das suas ideias, o escritor referiu ainda que Craveirinha, Mutimati Barnabé João e Sebastião Alba construíram a moçambicanidade a partir da sua escrita, mesmo utilizando linguagens diferentes. Panguana enfatizou a sua asserção sobre a criatividade referindo-se a um poema inédito de Eduardo White intitulado “A exaltação da sura”, em que, em sua opinião, havia a “subversão dos planos da linguagem”.

Na senda desse debate, Eduardo White afirmou, num texto publicado na revista *Charrua*, intitulado “Ao poeta das angústias que veio de novo só”, datado de 1985:

Se é para ter medo eu teria, inevitavelmente, quando estivesse só. [...] Eu só sinto quando tento e é forçar tentar outra maneira. A angústia é um animal perdido de si e que é preciso fazer com que se aperceba disso. Mas se fosse para estar só, digo-te companheiro, eu teria o medo horrível de ser, apenas, uma voz desencontrada no mistério da noite. [...] <sup>16</sup>

Além disso, numa entrevista <sup>17</sup> concedida por Eduardo White a Policarpo Mapengo, em 2011, a propósito do livro *Até amanhã coração* (2005), quando questionado sobre a sua atitude “fora da caixa”, nas suas anteriores obras, aquelas nas quais supostamente deveria ter seguido a linha editorial do tipo de poesia a produzir e a publicar, Eduardo White respondeu: “o amor tem as suas armas que são o beijo, o sexo [...] tem todas essas armas que são importantes, que falam melhor, que disparam melhor e têm outra pólvora”. No entender do poeta, não havia razões para ser criticado por não fazer uma escrita consentânea com a época. Até porque, na obra que inspirou a entrevista, pode-se constatar, claramente, a consciência nacionalista do poeta:

Mas eu disse que o silêncio tem dentro muito barulho. E não vale a pena // dizerem que eu sou um xiconhoca <sup>18</sup> porque o povo agora está cansado e // quando não vota não é porque está a beber. Não, não é. Esses tais de // candidatos são candidatos a quê? A iguais ou parecidos? A dirigentes // ou a dirigidos? Eles também não sabem. (WHITE, 2005, p. 5)

Pensam que o povo não vê essa história de que outros é que roubam // e é que matam sozinhos? Pensam que o Povo não pergunta porque é // que

---

<sup>16</sup> Oliveira (2016, p. 13), revista *Charrua*, n. 7.

<sup>17</sup> Cf. o *blog Moçambique Terra Queimada*, consultado em julho de 2020.

<sup>18</sup> Figura criada, na época revolucionária, em Moçambique, para representar quem não se alinhasse com as directivas do governo, o indisciplinado.

são os só os Amita Abachans e Sashis Kapoores e as Emas Malins // que cantam e dançam nestas nossas novelas nacionais? Então e // os outros ficam só a fazer de figurantes na tela? Não há nenhum // Nkovichane com papel de artista principal? [...] (WHITE, 2005, p. 5)

Por essa e por outras razões, o ensaísta Lourenço do Rosário, em entrevista concedida à autora do presente texto no programa televisivo “Letra Viva” (Cf. Jona, 2004), afirmou que a escrita de Eduardo White o coloca na categoria dos chamados “poetas malditos”<sup>19</sup>, aqueles cuja poesia revelava o culto do infortúnio, através de um olhar trocista dos autores. É, portanto, uma escrita de consciência nacional a de Eduardo White que, mesmo recorrendo à poesia lírica, o coloca circunspecto ao que é nacional e colectivo.

A linguagem literária subversiva torna-se arrojada ao longo da sua obra, tal como se pode constatar na secção que segue.

### **Estados d’alma e a consciência nacionalista do escritor**

Acho que muito embora não fôssemos soldados, todos os dias eu acreditava que as armas se calariam, para se fazer amor. Acho que as armas acabam sempre por se calar, para se fazer amor. O coração é uma grande bateria, dá-lhe aquele compasso, acho que fazes melhor uso a trabalhar apaixonado, do que a despedir-se do grande amor. (WHITE, 2011, n. p.)<sup>20</sup>

Nesta parte do texto, serão destacados alguns livros de Eduardo White para assinalar estados de alma de sujeitos poéticos e do narrador, criados pelo poeta e que revelam que é através de sentimentos, sensações ou estados de espírito que se pode contribuir para a formação de uma consciência nacional democrática ou se pode inspirar leitores para valores sociais humanísticos. A abordagem do texto foi feita em função de um alinhamento dos assuntos que representam os estados de alma do poeta e não através da sequência cronológica de publicação das obras.

Diamond (1989, p. 435) defende que, através da literatura, se pode conhecer a cultura, os valores, os costumes, a estrutura social, as questões políticas, os conflitos e a

---

<sup>19</sup> Um exemplo que consubstancia a colocação do poeta nessa categoria é o sarau de poesia que ele organizou em 2007, denominado “Atirei o pau ao pato”, composto por uma linguagem sarcástica e satírica, das quais as elites políticas e económicas do país eram o alvo.

<sup>20</sup> Cf. o *blog Moçambique Terra Queimada*. <<https://ambicanos.blogspot.com/2012/09/ate-amanha-coracao.html>>.

transformação histórica de determinada sociedade. Para este autor, a literatura pode revelar-nos de que modo é que a História e a cultura de um povo dialogam e de que forma é que modificam e são modificados pela sociedade e pelas vidas das pessoas. A obra de Eduardo White é disso exemplo, senão vejamos, de hora em diante, o que os estados da alma dos sujeitos poéticos ou narrador das suas obras simbolizam nas mudanças sócio-históricas que sugestivamente o poeta/escritor gostava de ver a acontecer no país.

São a mulher e o país, suas musas, na maior parte das vezes, os objectos de interpelação do poeta. A mulher funde-se e confunde-se com um país que pode ser Moçambique. Este aspecto acontece em grande parte da obra do autor, por exemplo, em *Amar sobre o Índico* (1984), *Homoíne* (1987), *O país de mim* (1989), *Até amanhã coração* (2005), *Limões amarelos do falo às laranjas vermelhas da vulva* (2008) e *Bom dia, dia* (2014). Observem-se os seguintes versos: “Possa desejar eu / a maravilha da criação / e abrir nas terras deste país / que é meu / estradas rios vales / para neles deixar passar / o que a natureza nos consentiu” (WHITE, 1984, p. 50). E ainda:

Se por exemplo disser: // - Aqui sentados amamos lentamente, / entro-te fundo na mais lenta ternura / e quase se repete cada gesto, / quando és arbusto / e estábulo deste animal que quiseste / e que sobre a boca de teu ventre / traz o sonante ruído das cascatas. // Dentro de ti / até me esqueço, palavra, / quando sinto o lume a tomar-me o corpo / e a haver vento / e a haver a cor ressequida da sede / dentro do meu corpo. // Dentro de ti, / é outra coisa, / é a pura maravilha, / eu sei lá, / mas dentro de ti é que me isento / da demência do mundo. (WHITE, 1989, p. 15)

Embora a preocupação com Moçambique não seja o cerne da questão na obra *Dos limões amarelos do falo às laranjas vermelhas da vulva* (2008), o amor incondicional é utilizado como arma em defesa da humanidade pelo poeta. E ele volta a recorrer simbolicamente à imagem da mulher para se posicionar contra injustiças no seu país:

Entro-te e grito: o meu amor está ao serviço do povo. E a multidão irrompe em aplausos. Atiram flores de coloridos diferentes e cartazes impressos com o teu nome a toda a página. // Entoam hinos cujas letras desconheço. Não falo. Não é minha a língua dela e o que é impressionante é ela entender, com facilidade, a minha. Todavia, entende a multidão, posso afirmá-lo, porque ovaciona ensurdecidamente de cada vez que exclamo: basta de injustiças, este é o país dos beijos, da paixão e do amor como fé. (WHITE, 2008, p. 31)

Nessa mesma obra, o autor, com recurso à comparação, mostra o seu projecto de associar simbolicamente a mulher a um país:

Este País é tão parecido contigo, nas suas roupas velhas, nos carros que aos tempos sobrevivem, nos anciãos que ainda nos reconhecem nos cumprimentos acalorados e chatos e demorados, nos miúdos com flores frescas todo o santo dia, nos cigarros, um a um vendidos, nos manicuros informais pintando, a unha, as meninas a caminho das escolas. // [...] e, por essa razão, poder-se-á explicar a febril paixão que nutro por ti. (WHITE, 2008, p. 43)

A passagem atrás citada mostra uma fase relativamente amena do desalento do sujeito poético. Ainda no que concerne à representação da mulher, em *Bom dia, dia* (2014), há que destacar:

[...] Sorrio, entre lágrimas e alguma angústia, sorrio, extenso como as savanas por este território afora, como o ar quente que bafeja sobre elas, e digo-te, pode-se amar um país com a mesma força do amor com que se ama uma mulher e não é preciso que seja bela, mas que se sinta e se respeite em toda essa dimensão. // Então, é deste modo que te afirmo: Agora beijo-te e esse beijo é a bandeira com que visto a minha cidadania. O de moçambicano simples. O de moçambicano sonhando-se com a outra liberdade que tarda, a do direito da liberdade de beijar-te num país qualquer [...]. (WHITE, 2014, p. 82-83).

Além da representação da mulher e do país, o poeta sugere, através da sua obra, que são valores humanísticos como a vida que deveriam ser demonstrados pelas pessoas. A obra *Homoíne* (1987) é disso exemplo. Foi escrita em homenagem a um massacre identificado pelo mesmo nome, que teve lugar em Moçambique. A par dessa está o livro *Voices of blood [Vozes de Sangue]* (1988), uma obra em co-autoria com Hélder Muteia, na qual reúne-se um conjunto de redacções de crianças a pedirem paz para Moçambique, bem como os depoimentos de outras crianças, vítimas da guerra civil, a falarem sobre o seu sofrimento. É um livro através do qual os organizadores se compadecem com o que se passava no país: guerra, deslocados de guerra, fome, entre outros males sociais.

No ano seguinte, Eduardo White retoma a sua incursão, aparentemente definida, a julgar pela sua obra, por uma poética com representações da sua preocupação com os problemas sociais do país, cuja resposta política era quase nenhuma. Isto constituirá, igualmente, um desalento à sensibilidade do poeta, que será demonstrada nas suas

diferentes obras, nuns livros com mais ênfase do que nos outros. O sujeito poético por ele criado chega a aventar a possibilidade imaginária de se evadir do país, mas não o faz. É na obra *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992) que se verifica uma dualidade entre inquietação e desassossego em face dos problemas de Moçambique, colocando o seu sujeito numa evasão circular, que começa no seu quarto, vai para diferentes lugares no oriente e regressa a Moçambique: “voar é uma dádiva da poesia” (WHITE, 2010, p. 110). Neste “êxodo”, através da poesia e do seu imaginário, o sujeito poético procura se escapar da realidade que o circunda e viaja através do sonho e da poesia.

Destacamos de *Janela para o Oriente* (1999) a ideia de evasão do sujeito poético para vários lugares do mundo. Só que essa viagem não se revela definitiva, há o desejo de ficar no país com o qual se manifesta afobado. Há a tentativa de resistir e aguentar-se num país no qual ainda há fome: “[...] Vou suportar-me a resistir. Lentamente até fugir” (WHITE, 1999, p. 15); “[...] ir descobrir o Mundo pela televisão [...] a morbidez das notícias [...]. Escondo-me. O polegar vai devagar mudar as cores do cenário em que uma criança embarriguece a sua indefinida magreza [...]” (Ibidem, p. 19). No final da obra lê-se:

Ai, meu grande e belo Médio Oriente de onde vejo África das suas janelas e oiço rugir uma fera nas savanas de Moçambique. Ali que é para onde devo ir. // Definitivamente regressar. // Nada nos é belo se for demasiadamente claro. Nada interessará. [...] // Vou fechar a janela amarela que tenho virada para Oriente. Vou restabelecer outro milagre de sonhar. // Em Istambul fica acesa uma vela, fica a saudade de olhar. (WHITE, 1999, p.77-78)

N’*As Falas do escorpião* (2002), a preocupação com as questões da sua terra é revelada de modo mais intenso. Ao iniciar a obra, White coloca uma epígrafe retirada da obra *Escorpião*, de André Barbault, e que faz referência ao delírio de um homem que se afunda e destrói.

Nessa obra, Eduardo White criticou os grandes *slogans* de Moçambique que, em sua opinião, “não passam de letreiros com palavras apenas, são uma grande falsidade, uma vez que a corrupção, a fome e o enriquecimento de alguma elite se generalizam no país.”<sup>21</sup> Indo à obra, podemos encontrar:

---

<sup>21</sup> Essa afirmação foi feita numa entrevista que o autor concedeu à autora do presente texto, durante o programa televisivo *Letra Viva*, passado na Televisão de Moçambique. O evento foi censurado e nunca foi posto no ar. Mesmo tendo repetido a gravação, a cassete voltou a “perder-se”.

[...] O Homem Novo. Lembrou-se. Seriam eles, com certeza. Anafados e longínquos. Os heróis farejantes, os guardiões dos futuros. As revoltosas toupeiras da revolução. Meu Deus, esse país matou-se, quase gritou. Levantou o rosto para o muro, de frente dele já, descascado no slogan que ali vivera. **“A vitória prepara-se, a vitória organiza-se”**. [sic] Lia-se. E então cuspiu naquela mentira. Naquela falsidade toda opulenta e ameaçadora. Que vitórias e que preparos organizaram eles? Mutilados? Viúvas? Órfãos e abandonados? [...] (WHITE, 2002, p. 18)

O *slogan* sublinhado pelo autor é referente ao III Congresso da FRELIMO, partido no poder, desde a conquista da independência nacional, em 1975. Exprime muita revolta por parte do narrador do texto. Este facto não só agudiza o julgamento que se tem do autor da obra, como também é comprovativo da crítica do estado sociopolítico nacional. Toda a simbologia e a exaltação feita pelo poeta através da sua obra coincide com a notoriedade da demora na solução dos problemas sociais de Moçambique. É assim que ele, n’*O Libreto da miséria* (2011), mais uma vez, demonstra a sua desilusão, fazendo alusão à fraca reactividade do povo, supostamente, o moçambicano, que é ignóbil, que por isso merece ser governado de modo pouco recomendado, tal como vem acontecendo, de facto, em Moçambique.

Em *Até amanhã coração* (2005), o sujeito poético reclama o facto de haver vários protestos para a mudança do que pode ser a situação de Moçambique, entretanto nada acontece e, mesmo falando sobre o estado das coisas, o país não muda. Ele se autorretrata, criticando a sociedade na qual vive: “Mas o país não está bom [...]” (WHITE, 2005, p. 11). Veja-se ainda o poema situado entre as páginas 15 e 17. Ou ainda: “[...] olho o meu povo nu trabalhando sobre a sua pobreza, os ossos fissurados da sua magreza, os ossos fissurados da sua magreza e imponho-me: acorda, o povo não vive da poesia.” (Ibidem, p. 19). Ou mesmo:

[...] Os carros das mordomias que nos ultrapassam em tudo, os carros do desenrasca que se parecem com a gente, as motas magras dos trabalhadores suburbanos [...]. A Guta deixa a sua cândida voz soltar-se, tilintar pelo espaço exíguo do carro, emudecer o motor: Já não tem combustível a viatura. Olhamo-nos. [...] // O azul explodido só por causa disto: governo vai cortar mordomias dos administradores das empresas públicas. Tudo isto desta maneira, escrito, a abrir a primeira página do jornal. [...] Com uma notícia daquelas, ficou aprovado, para o azul, que no meu País é todos dias 1 de Abril. [...] // O silêncio tem dentro muito barulho [...]. // Estavam então a pensar que os dirigentes, que os Latifes, que os

Costas e os Cossas haveriam de passear no domingo de motorizada? Isto não é Maringué não senhor [...]. (WHITE, 2005, p. 35-36).

O poeta condena o estado social das coisas em Moçambique, pela aparente ilusão de crescimento, que não é acompanhado de desenvolvimento social, nem do próprio país, nem das pessoas. Há buracos nas estradas, há a ilusão de que o uso da *internet* coloca o povo num patamar de desenvolvimento. Há críticas ao governo do dia, dadas as desigualdades sociais que existem.

Além de poeta “maldito”, através da sua obra, escreve a representação de um estado de alma desassossego. Em *O homem, a sombra, a flor e algumas cartas do interior* (2004), White denunciou, recorrendo a um sujeito poético profundamente angustiado com a realidade que vivia, a falta de valores representada através do poema “Carta urinante sobre um noturno mijador”. Há, também, um exemplo de pessimismo e desejo de morrer do sujeito poético no texto “Até amanhã destino” (WHITE, 2004a, p. 75). É um livro que aborda essencialmente a morte, daí a ideia da sombra, aludindo às trevas e à flor, lembrando a tumba. Esta última é reforçada na epígrafe ao livro, intitulada “Aqui. Hoje.”, da autoria de Jorge Luís Borges.

Nesse mesmo ano, por via da obra *O manual das mãos* (2004), Eduardo White assinalou a sua angústia relativa às preocupações com o seu país, apresentando um sujeito poético que se isola para fugir ao desgosto. Começa o livro fazendo uma ode às suas mãos, suas companheiras e a si parecidas. Atribui-lhes características humanas, salva-as, levando-as consigo a um isolamento no aconchego da sua casa: “Olho as minhas mãos, sentadas comigo no longo sofá azul onde me deito para chorar ou pensar” (WHITE, 2004b, p. 21). “A cada minuto me são próximas, mais parecidas comigo, porém mais generosas, mais maduras e mais propensas à verticalidade” (Ibidem, p. 22).

Vai circulando pela casa, onde imagina possa ter sossego. Mas não descansa. Vai pensando na imposição social que é feita às pessoas, a de seguirem regras como ser-se um bom pai, um bom chefe de família, ter um emprego socialmente aceite (Ibid., p. 27-28). Vai sonhando com uma viagem à Ilha de Moçambique, pensa em partir; vê a Ilha (Ibid., p. 61); vai com as mãos à varanda (Ibid., p. 63); volta à sala, muda a música (Ibid., p. 67); desce o elevador (Ibid., p. 77); volta de novo à casa (Ibid., p. 85). Resumindo: vai representando a sua revolta, no que tange à promessa de se ter um país melhor, coisa que não aconteceu: “Foi

tanto tempo a querermos ser futuro que chegámos a ele com aquela pressa demasiada ao que acontece agora e, por isso, estamos reféns de um presente que nos assusta, nos demite de sonhar qualquer coisa melhor como possível” (Ibid., p. 38).

Em *A mecânica lunar e a escrita desassossegada* (2011), o sujeito poético nos revela duas facetas. Na primeira parte da obra, “Mecânica lunar”, a faceta identificável é desafiadora e esperançosa; nela encontramos um convite a uma reflexão sobre o que as pessoas deverão ser como seres humanos. Pode ler-se a sensibilidade do poeta para valores humanos:

Sejam uma página ao menos possível e decifrável da vossa vida, e //  
dispam-se nela de rostos, de títulos, de tudo o que é desnecessário e //  
levam nos dedos e verifiquem se poderiam fazer ou ter feito toda a vida.  
Não lavem os passeios que a noite vos estende, leiam-nas para // que  
entendam que nela vive outro tipo de gente, que nem é melhor // nem pior  
que vocês. [...] (WHITE, 2011, p. 20).

Apaziguadas as lágrimas dos mortos, que com flores vocês lhes // provam a  
ternura calem-se e deixem que sejam frios e limpos e lívidos // e respeitem-  
nos uma vez só que seja no seu barulho e não com o // vosso tumescido e  
apodrecido silêncio. (WHITE, 2011, p. 21).

Na segunda parte da mesma obra, “A escrita desassossegada”, há uma faceta na qual o sujeito poético expressa o seu desapontamento e frustração pela desvalorização do ofício da escrita. No geral, critica a si próprio e aos seus confrades escritores, pela ocupação que tem, embora seja o seu vício:

Vocês cospem na poesia como vos é costume cuspir num serviçal. Pagam  
pouco com medo de que vos limpem muito lixo que sois. [...] // Vocês  
fazem livros como fazem calças e vestidos com rigor e o *glamour* da *hâute*  
*coture* e, muito embora assim, não sabem a merda que os veste. [...] (WHITE, 2011, p. 47)

Não há dia em que a escrita não me venha bater à porta. Não há dia em  
que não se vire para mim e me diga em tom jocoso: Bom dia, idiota. [...] //  
Vai pentear bonecos, respondo-lhe eu [...]. E a desenvergonhada ri-se,  
enquanto me acobardo [...]. (Ibidem, p. 55)

É na aceitação dos diferentes tipos de labor que se coloca a ideia de consciência nacionalista. Porque a escrita, nas suas múltiplas vertentes, permite o registo e o conhecimento de questões políticas, históricas e socioculturais de sociedades. Eduardo

White levou isso até à sua última obra *Bom dia, dia* (2014), a qual, mesmo com uma nota sua a afirmar que é inteiramente em memória de sua mãe, tem o lado político bem demarcado. O seu sumário executivo indica que o livro é composto por quatro partes, nomeadamente: “Bom dia, Dia”; “Bom dia, País”; “Bom dia, Poesia” e “Bom dia, Amor”.

Estes títulos sugerem também todo o projecto poético do autor, o seu exercício de cidadania realizado de modo pleno, a sua preocupação com o dia a dia dos cidadãos moçambicanos, o desejo de dias melhores para si e para eles, o sonho de uma nação livre de mazelas sociais e com dirigentes a cumprirem cabalmente o seu papel na condução do país, a valorização do labor poético e o amor – essa “ferramenta” que esculpiu todo o seu trabalho poético, tal como se pode ver na obra de que temos vindo a falar, na qual, epigrafando o capítulo “Bom dia, País”, o poeta afirma: “Num País onde tanto se luta e onde, aparentemente, tão demasiadamente se odeia, fazer amor não é uma trégua, é uma odisseia”.

Para terminar, ficam destacadas algumas notas sobre a tese que temos vindo a defender, a de que através da poesia lírica, Eduardo White se dedica a construir uma consciência nacionalista. E em *Bom dia, dia*, demonstra que a ideia de construção de uma nova nação e do Homem novo para/entre todos os moçambicanos foi falho. Leiam-se, por exemplo, as páginas 77, 79, 84, entre outras, e ainda:

UM SONHO REPETIDO PARA UMA REALIDADE QUE VAI PARTIR.

ESPERO EU, ESPERAMOS NÓS E ESPERAM ELES.

Pensei que nós, os moçambicanos, estávamos cansados de guerra. De morrer, de conviver com sangue e com a violência. Pensei que tínhamos aprendido a falar. Uns com os outros. A dizer e a escutar. Pensei que havíamos aprendido a resolver os nossos problemas, sentados, calmamente, dialogando. Pensei muitas coisas que, afinal, acabei por descobrir que não tinha pensado nada.

Por exemplo, que éramos todos fortes, coesos, que sabíamos ouvir e encorajar os que ainda não eram e que disso também aprendíamos algumas coisas, com humildade, com sapiência. Afinal, são tantas feridas as que ainda não saramos, tantos mortos que ainda não enterramos, tantas as lágrimas do passado que nos custam substituir por um sorriso hoje. Assim, julguei que, do que a história nos ensinara, algo havia ficado para recordar que não deveríamos repetir, mas, celebrar: as diferenças e o respeito por elas, a tolerância e a dignidade de exercê-la, a moçambicanidade e o chão que a faz. [...] (WHITE, 2014, p. 85)

A moçambicanidade que se dizia estar a construir preconizava ainda a unidade entre os moçambicanos. Pressupunha-se uma unidade baseada na ideia de construção de um país que, embora tivesse vários grupos étnicos no seu seio, integrasse todos numa única nação, para o bem e para o entendimento de todos, algo que, pelos acontecimentos histórico-sociais actuais, ainda está por acontecer. É por causa desse facto que o filósofo moçambicano Severino Ngoenha afirma que o projecto de criação da nação moçambicana falhou. Desejando compreender melhor uma explicação sobre estas questões, leia-se Ngoenha (1998).

### **Considerações finais**

A obra de Eduardo White é esteticamente bem conseguida, o que faz dele um dos maiores poetas líricos da língua portuguesa. É uma obra política, de protesto, sem ser panfletária. O poeta tenta, ao longo de todo o seu trabalho, compreender e criticar um projecto de nação política, baseadas na formação de uma nova identidade moçambicana, isto é, a identidade do propalado Homem Novo, pós-colonização, ou seja, a construção da moçambicanidade.

Esse trabalho, tal como a maioria dos seus livros o demonstram, não conseguiu lograr os seus intentos. Faliu, e essa derrocada foi realizada por quem inicialmente sonhou a moçambicanidade. Isso é bem representado nas obras *As falas do escorpião*, *O país de mim* e *Bom dia, dia*. O pensamento do poeta continua até hoje, do ponto de vista literário, a ser seguido por alguns poetas da nova geração de escritores, nomeadamente, Adelino Timóteo, Hirondina Joshua, Sónia Sultuane, Álvaro Taruma, Celso Manguana, Japone Arijuané, Nelson Lineu, Sangari Okapi, entre outros.

Na obra de White, a mulher, que se confunde com o país, e metaliteratura, são os grandes focos da obra que, em grande medida, se sugere ser autobiográfica. Desse trabalho, destacamos, neste texto, numa primeira fase, o contexto sócio-histórico no qual o poeta lírico Eduardo White iniciou o seu processo de escrita. A sua obra é antecedida por uma conjuntura na qual a produção literária valorizava a produção de poesia que estimulasse os seus leitores para a revolução moçambicana (*palavra-acção*), a chamada Poesia de Combate, na qual a literariedade não era um pressuposto para a elaboração poética.

De entre os que inicialmente romperam com essa estética, distinguimos a obra de Eduardo White como a que suscitou mais debate, na época, e foi considerada subversiva para o regime vigente. Estes são os aspectos que mencionámos na segunda parte do texto.

Através da poesia lírica, Eduardo White foi consistente, desde o início e até ao fim da sua produção literária, assinalando o seu repúdio pela inacção do seu país na resolução de problemas sociais, históricos e culturais. Nesse trabalho, o poeta utilizou o amor, a mulher e a poesia como objectos que o faziam sonhar e sugerir um país mais democrático. É por causa disso que afirmamos que a poesia lírica não é avessa à formação de uma consciência nacionalista democrática.

Na terceira parte do texto, ressaltamos diferentes estados de alma, descritos em termos de representação de sentimentos, sensações e emoções dos sujeitos poéticos criados pelo poeta, que se sintetizam no facto de Eduardo White interpelar o país, nas obras *Amar sobre o Índico* (1984), *Homoíne* (1987) e *O país de mim* (1989), denunciando algumas mazelas sociais. Pede a paz para Moçambique, com recurso a um trabalho de redacções de crianças moçambicanas que narram o seu sofrimento advindo da guerra civil em Moçambique, na obra *Vozes de sangue* (1988). Esta mesma obra representa um apelo no reforço de valores humanísticos como a vida, que se sugere deveriam ser demonstrados pelas pessoas.

O desalento à sensibilidade do poeta é revelado nas obras que se seguem. Na *Janela para o Oriente* (1999), o sujeito poético criado demonstra a sua inquietação, desassossego e fobia do país em que vive; n' *As falas do escorpião* (2002), o escritor coloca um narrador que delira, se afunda e destrói, face aos acontecimentos sociais do seu país. Esta última é das obras de Eduardo White a que, de forma mais acutilante, revela a crítica do estado sociopolítico nacional.

Em *Até amanhã coração* (2005), o poeta insinua e sugere com diferentes tipos de sentimentos que nada há que faça a situação social de Moçambique mudar. As coisas permanecem na mesma ao longo do tempo. E n' *O homem, a sombra, a flor e algumas cartas do interior* (2004), o poeta faz recair a atenção aos problemas do país, com recurso a um sujeito poético profundamente angustiado com a realidade que vivia em Moçambique, algo que se agudiza n' *O manual das mãos* (2004). É assim que, na obra *Dos limões amarelos do falo às laranjas vermelhas da vulva* (2008), volta a destacar as injustiças existentes em

Moçambique para reforçar a ideia de que o amor deveria ser uma arma em defesa da humanidade.

A desilusão relativa aos problemas do seu país volta a ser mencionada através de uma obra de crítica social, *O libreto da miséria* (2011), em que o poeta alude à passividade dos seus conterrâneos, no que toca à denúncia de injustiças. Entretanto, entre os desafios e a esperança narrados em *A mecânica lunar e a escrita desassossegada* (2011), o poeta não resiste, na mesma obra, a revelar a frustração de se ser escritor num país que pouco valoriza esse ofício. Além disso, há na sua última obra a representação da grande ilusão que o poeta julga ter sido o projecto de criação de uma nova identidade moçambicana e de um Homem Novo ou, se quisermos, da identidade moçambicana. Esta constatação dialoga com um outro texto, não ficcional, “Identidade moçambicana: já e ainda não”, da autoria do filósofo moçambicano Severino Ngoenha (1998), em que reflecte sobre os ganhos e fracassos do projecto sociopolítico de construção de Moçambique.

## Referências

BASTO, Maria Benedita. **A guerra das escritas**: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique. Lisboa: Edições Vendaval, 2006.

CHAVES, Rita de Cácia. Eduardo White: sal da rebeldia sob ventos do oriente na poesia moçambicana. In: \_\_\_\_\_. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 163-188.

DIAMOND, Larry. Fiction as political thought. *African Affairs*, v. 88, n. 352. Oxford Journals. Oxford University Press. 1989.

D’ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 2**: Teoria da Lírica e do Drama. São Paulo: Ática, 1995.

LABAN, Michel. **Moçambique, encontro com escritores**. v. III. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Maputo: Imprensa Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 2003.

MAPENGO, Policarpo. Até amanhã coração. Entrevista a Eduardo White. **Moçambique terra queimada**, 2011. Disponível em: <<https://ambicanos.blogspot.com/2012/09/ate-amanha-coracao.html>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana**: a história e as escritas. Maputo: Imprensa Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

NGOENHA, Severino. Identidade moçambicana: já e ainda não. In: SERRA, Carlos. **Identidade, moçambicanidade e moçambicanização**. Maputo: Livraria Universitária/UEM, 1998. p. 17-34.

NOA, Francisco. **A escrita infinita**. Maputo: Livraria Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 1998.

\_\_\_\_\_. **Uns e outros na literatura moçambicana**: ensaios. São Paulo: Kapulana, 2017.

OLIVEIRA, Jorge (org.). **Revista Literária Charrua**: edição comemorativa dos 30 anos. Maputo: Alcance Editores, 2016. [Fac-simile das oito edições da revista].

PATRAQUIM, Luís. **Monção**. Maputo: INLD, 1980.

**POESIA DE COMBATE I**. FRELIMO. Maputo: INLD, 1979.

**POESIA DE COMBATE III**. FRELIMO. Maputo: INLD, 1980.

ROSÁRIO, Lourenço. In: JONA, Sara. **Letra Viva**. Maputo: TVM – ISPU, 2004. [Programa Televisivo de entrevistas a escritores moçambicanos, passado na Televisão de Moçambique, sob a responsabilidade do Instituto Superior Técnico e Universitário].

SILVA, Manoel de Souza. **Do alheio ao próprio**: a poesia em Moçambique. São Paulo: Edusp-UFMG, 1996.

WHITE, Eduardo. In: JONA, Sara. **Letra Viva**. Maputo: TVM- ISPU, 2004c. [Programa Televisivo de entrevistas a escritores moçambicanos, passado na Televisão de Moçambique, sob a responsabilidade do Instituto Superior Técnico e Universitário].

\_\_\_\_\_. **A mecânica lunar e a escrita desassossegada**. Maputo: Texto Editores, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Amar sobre o Índico**. Maputo: AEMO, 1984.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética Nudos**. Maputo: Alcance Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **As falas do escorpião**. Maputo: Imprensa Universitária - Universidade Eduardo Mondlane, 2002.

\_\_\_\_\_. **Até amanhã coração**. Maputo: Texto Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bom dia, dia.** Porto: Edições Esgotadas, 2014.

\_\_\_\_\_. **Dos limões amarelos do falo às laranjas vermelhas da vulva.** Porto: Campo das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Homoíne.** Maputo: AEMO, 1987.

\_\_\_\_\_. **Janela para Oriente.** Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. **O libreto da miséria.** Maputo: Texto Editores, 2011b.

\_\_\_\_\_. **O homem, a sombra, a flor & algumas cartas do interior.** Maputo: Texto Editores, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O manual das mãos.** Porto: Campo das Letras, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O país de mim.** Maputo: AEMO, 1989.

\_\_\_\_\_. **Voices of blood.** Maputo: Tempográfica, 1988.

## O POEMA PORTA ABERTA TOCHA ACESA DE CONCEIÇÃO LIMA<sup>1</sup>

Jane Tutikian<sup>2</sup>

O degrau há-de ranger ao primeiro passo.  
Subirás devagar, concreto  
sem pisar a tábuas solta no soalho.  
A porta estará aberta, a tocha acesa  
(C. L.)

Há poetas que lutam com as palavras e as aprisionam tentando entender o mundo. Há poetas que lutam com as palavras e as libertam para que o mundo, em liberdade, se entenda.

Os primeiros revelam, não raro, interesses convencionais quanto ao comportamento social e literário.

Os outros, em contrapartida, complexificam para simplificar, encontram para desencontrar e reencontrar, causam perplexidade e comprometimento, impossibilitam o distanciamento entre o ser o que se é e o viver o que se vive. Propõem o espelhamento em que vida, pertença, humano se constituem.

Os outros não se submetem à sequência tradicional nem do verso nem do poema, num, por exemplo, eixo de acontecimentos de causa-efeito, de uma passagem de um equilíbrio a outro equilíbrio, de onde resulta o movimento e o seu ritmo, o que caracteriza a ação canonizada.

Os outros, só eles, são capazes de experimentar na carne de que a alma é feita a casa do poema porta aberta tocha acesa e, não raro, o encontro com a solidão, com a saudade, com a melancolia e com a força de saber da sua própria força, o verbo: “Direi teu nome e tu serás” (LIMA, 2004, p. 49).

---

<sup>1</sup> Artigo publicado originalmente na Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 5, n. 9, 2012.

<sup>2</sup> Professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com atuação nas Literaturas Portuguesa e Africanas.

É porque esses, os outros, são especiais, são os que mergulham no realismo perceptual para tirar dele uma realidade outra, mais sentida, mais vivida, porque vivida também em outras peles. Eles são incapazes de se perceberem só no tempo da vida, porque seu tempo são todos os tempos.

Esta é a matéria de criação de Conceição Lima: a casa São Tomé e Príncipe. Natural de Santana da ilha de São Tomé, a poeta das terras de Alda Espírito Santo, com quem dialoga para “resgatar a praça em nova festa/ para ressucitar o povo e sua gesta” (LIMA, 2004, p. 50), e Francisco José Tenreiro, vem reafirmando-se a cada novo livro como um dos grandes nomes da poesia do pós-independência.

Tomemos de *O útero da casa* (2004) o poema “Mátria” (Ibidem, p. 17), que inicia o livro.

Quero-me desperta  
se ao útero retorno  
para tactear a diurnal penumbra  
das paredes  
na pele dos dedos reviver a maciez  
dos dias subterrâneos  
os momentos idos

Esta é a porta de entrada porque, como quer Gaston Bachelard (2005), se o espaço é que retém o tempo comprimido, o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. Nesse sentido,

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. [...] Do presente pode-se dizer tudo; mas do passado [...] A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade... (BACHELARD, 2005, p. 32)

É justamente na penumbra que a poeta mergulha, tentando iluminar-lhe os sentidos.

A casa útero, a mátria, é templo, é sacralizada, e se há melancolia da perda, há também uma grave crença:

Creio nesta amplidão  
de praia talvez ou de deserto  
creio na insônia que verga

este teatro de sombras (LIMA, 2004, p. 17)

Porque o corpo deste templo mátrio, do castelo melancólico, é força e é rumo, é feito de “tábuas rijas e de prumos”.

O poema que segue é, então, “A casa”, a casa projetada num outro aqui, um projeto inacabado porque a pertença, a verdadeira pertença de quintal “plano, redondo sem trancas nos caminhos” é de uma outra ordem, da geografia primeira. É da diáspora, “da casa do exílio”, como aparece no poema “Herança”, que Conceição Lima vai construindo e reconstruindo sua imagem da casa da pertença, como um universo que constrói para si mesma, imitando a criação paradigmática dos deuses, a cosmogonia, para lembrar Eliade (1979). E Bachelard (2005, p. 24) reforça, “pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo”. E como o faz pelo poema, a poeta lida, simultaneamente com imagens dispersas e com um corpo de imagens.

É como o eu enunciador vai revisitando as origens nas “Ilhas”:

Em ti me projecto  
para decifrar do sonho  
o começo e a consequencia  
Em ti me firmo  
para rasgar sobre o pranto  
o grito da imanência. (LIMA, 2004, p. 27)

e reconstruindo, poeticamente, a história de São Tomé e Príncipe, trazendo o drama do colonialismo e do que dele sobrou.

Nas palavras de Inocência Mata (2004, p. 12),

São poemas que, situando-se num plano reflexivo, constroem o relato de uma geração, metonímia de um segmento narrativo no relato da nação. Nessa reconstituição narrativa da nação, o sujeito enunciador combina lembranças de um tempo político e reúne esparsos elos do passado nacional para lhe conferir uma iluminura projectiva, pelo viés da movimentação afectiva e intimista. O fluxo histórico na poesia de Conceição Lima parece ser a força motriz da produção de sentidos.

De fato, a história do País está lá e o processo do colonialismo foi tirânico, paternalista, perverso, de sobreposição cultural, de exploração.

Já no século XVI, desenvolvem-se grandes plantações de açúcar, havendo a necessidade de busca de milhares de escravos do continente africano. As ilhas de S. Tomé e Príncipe chegam a contar com cerca de 60 engenhos de açúcar. É o tempo da revolta dos escravos angolanos, ainda hoje verdadeiros símbolos desta região da África.

Aos poucos, estas ilhas assumem uma enorme importância estratégica para os portugueses, como ponto de escala nas rotas de navegação, mas também para o próspero comércio de escravos do Congo e de Angola.

No século XIX são introduzidos o café e o cacau, criando-se grandes plantações e, a abolição da escravatura, em 1869, não terminou com o trabalho de escravo. Os escravos passam a ser denominados “contratados”. Milhares de africanos, sobretudo de Cabo Verde, Angola e Moçambique, são forçados a trabalhar para os grandes proprietários numa nova forma de escravidão.

Um dos poemas mais densos de *O útero da casa* é o belíssimo “Manifesto imaginado de um serviçal” (LIMA, 2004, p. 35), ao cantar o chão inconquistado.

[...]  
clamo o pó que reclama a exaustão serena do meu corpo.  
Não mo podeis usurpar, ngwêtas, com o ferro da vossa força.  
Não mo negueis, ó híbridos forros, com o vosso frio desdém de séculos. Este barro é meu, espinho a espinho penetrou o osso dos meus passos como um sopro cruel e palpitante. Até ao fim onde  
[agora  
começo porque a morte é o estuário de onde desertam os barcos  
[todos  
que cavaram meu destino.  
Irmãos:  
Pelo mar viemos com febre. De longe viemos com sede.  
Chegamos de muito longe sem casa.  
[...]  
Ilhas! Clamai-me vosso que na morte  
Não há desterro e eu morro. Coroai-me hoje  
de Raízes de sândalo e ndombó  
Sou filho da terra.

Surgem revoltas contra o colonialismo português e contra as atrocidades e abusos praticados pelos grandes proprietários. Entre as ações repressivas, a chacina que, em fevereiro de 1953, realizou o governador do território, Cel. Carlos Sousa Gorgulho, o massacre de Batepá, recorrente nas três obras da autora.

Era Fevereiro e a infância sussurrava  
Na varanda eterna da casa antiga  
Onde como fogo aceso persiste a tua face (LIMA, 2004, p. 56)

O principal problema da ilha, sobretudo a partir do século XIX, foi a distribuição muito desigual da terra. De um lado, nas mãos dos grandes proprietários, plantações extremamente lucrativas, e do outro, uma agricultura de subsistência. Em 1950-1955, por exemplo, aos nativos (52% da população) pertenciam menos de 1% da dos totais dos produtos ricos que estavam na base das exportações da ilha (cacau, café, oleaginosas, quina, canela, banana). Esta situação acabou por se tornar insustentável.

Em 1960, é fundado o Comitê de Libertação de S. Tomé e Príncipe, transformado em 1972, num Movimento de Libertação (MLSPT).

Chega-se, então, à independência. Como em Cabo Verde, em 1975, foi instaurado um regime monopartidário. Nesta altura as roças foram nacionalizadas, provocando a saída de 4 mil portugueses. As estruturas econômicas são afetadas. Os conflitos se sucedem. Em 1980 entram no país cerca de 2 mil angolanos, conselheiros soviéticos e cubanos. O desmoronar da União Soviética, a partir de 1989, provoca o fim dos apoios internacionais deste regime.

Em 1990 é aprovada uma nova constituição, multipartidária, pondo fim ao regime anterior, mas não às tentativas de golpes de estado. Em 1995, um grupo de oficiais das forças armadas volta a tomar o poder. Esta situação de conflitos latentes acaba por depauperar a frágil economia do país.

Conceição Lima evoca 1975, transformando em imagens seus fantasmas. Se os heróis “indagam por suas asas crucificadas” (LIMA, 2004, p. 25), se os mortos perguntam “Que reino foi esse que plantámos?” (Ibidem, p. 30), a geração da Jota (Ibid., p. 24) encontra a distopia.

E quando te perguntarem  
responderás que aqui nada aconteceu  
senão na euforia do poema.

Diz que éramos jovens éramos sábios  
e que em nós as palavras ressoavam como barcos desmedidos

Diz que éramos inocentes, invencíveis  
e adormecíamos sem remorsos sem presságios  
[...]

Oh, sim! Éramos jovens, terríveis  
mas aqui – nunca o esqueças – tudo aconteceu  
nos mastros do poema.

A ideia da herança e da distopia retorna em “Afroinsularidade” (Ibid., p. 39), porque

Deixaram nas ilhas um legado  
de híbridas palavras e tétricas plantações

engenhos enferrujados proas sem alento  
nomes sonoros aristocráticos  
e a lenda de um naufrágio nas Sete Pedras

[...]

E nas roças ficaram pegadas vivas  
como cicatrizes – cada cafeeiro respira agora  
um escravo morto.

E nas ilhas ficaram  
incisivas arrogantes estátuas nas esquinas  
[...]

Aqui, neste fragmento de África  
onde, virado para o Sul,  
um verbo amanhece alto  
como uma dolorosa bandeira.

Interessa um parêntese de cunho teórico, aqui, para esclarecer que o espaço é para Bachelard (2005), e a ele referiremos durante o estudo, a materialização de uma memória arraigada, como é em Conceição Lima, e não simplesmente uma memória social. É mais. Quer dizer, a espacialização das recordações é construída entre a memória e a imaginação, não havendo lugar para a História cientificamente concebida, ou seja, a que privilegia a continuidade e a linearidade, até porque, segundo Bachelard (2005, p. 28), “localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação do biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros”.

Enfim, a história que Bachelard critica é aquela que atribui uma pretensa objetividade à narração do passado, alinhando-o numa série cronológica. Em outras palavras, a que coloca a continuidade do passado como elemento base da verdade.

Da mesma forma, examinar a linguagem poética como “linguagem comum é menosprezar os valores específicos” (BACHELARD, 1990, p. 47).

Em *A dolorosa raiz do micondó* (2006), o segundo livro de poemas de Conceição Lima, a inquietação permanece e amplia-se, mas a casa, a casa está lá. É preciso mais, é preciso o encontro com as raízes gentes, que também são casa, referência, abrigo, porque as raízes gentes são como as do micondó, profundas, capazes de sustentar vinte metros de altura e dois mil anos de tempo, a árvore sagrada.

O poema “Canto obscuro às raízes” é, sem dúvida, um dos grandes poemas da literatura africana de língua portuguesa, ele se volta para a recuperação da ancestralidade num diálogo antológico com a evocação de Alex Haley (1921-1992), jornalista e escritor afro-americano, que no romance *Roots* (1976) trabalha o tema da busca da origem. E, aí, o sujeito lírico se agranda.

Eu que trago deus por incisão em minha testa  
e nascida a 8 de Dezembro  
tenho de uma madona cristã o nome.

A neta de Manuel da Madre de Deus dos Santos Lima  
que enjeitou santos e madre  
ficou Manuel de Deus Lima, sumu sun Malé Lima Ele que desafiou os  
regentes intuindo nação — descendente de Abessole, senhor de  
abessoles.

Eu que encrespei os cabelos de san Plentá, minha três vezes avó  
e enegreci a pele de san Nôvi, a soberana mãe do meu pai

Eu que no espelho tropeço na frente dos  
meus avós...

Eu e o temor do batuque da puíta  
o terror e fascínio do cuspidor de fogo

Eu e os dentes do pãuen que da costa viria me engolir  
Eu que tão tarde descobri em minha boca os caninos do  
[antropófago...

Eu que tanto sabia mas tanto sabia  
de Afonso V o chamado Africano  
Eu que drapejei no promontório do Sangue  
Eu que emergi no pacote Império  
Eu que dobrei o Cabo das Tormentas  
Eu que presenciei o milagre das rosas  
Eu que brinquei a caminho de Viseu

Eu que em Londres, aquém de Tombuctu  
decifrei a epopeia dos fantasmas elementares.  
Eu e minha tábua de conjugações lentas  
Este avaro, inconstruído agora  
Eu e a constante inconclusão do meu porvir

Eu, a que em mim agora fala. (LIMA, 2006, p. 11-19)

Eu, a que em mim agora fala é mais do que eu, é São Tomé e é África, ainda que perdida na linearidade das fronteiras, é tradição, é essencialidade, é oralidade e é história.

Aqui, ao colonialismo, a “Anti-epopéia” (Ibidem, p. 20) às avessas, na colaboração dos negros, a denúncia da ganância e a avidez por bugigangas como produto de troca. O poema que segue é “Espanto” (Ibid., p. 21), onde Conceição Lima diz, com rara sensibilidade e com grande força imagética, o silêncio de quem partiu como escravo.

“Zálíma Gabon” (Ibid., p. 22) também retrata a escravidão e as mortes decorrentes desse processo como uma memória que marca o arquipélago:

Falo destes mortos como da casa, o pôr do sol, o curso  
[d’água  
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova  
a patética sombra, seus ossos sem rumo, sem abrigo.

Impressiona a consciência que Conceição Lima tem do seu próprio processo de criação, daí o domínio que demonstra sobre a palavra e o verso, porque o poema é também objeto do poema. Referindo-se a Nigéria e Biafra, quando os EUA, através da Joint Churches Aid, montaram uma Ponte aérea a partir de São Tomé e Príncipe, com o intuito de auxiliar o Presidente Ojukwu e o povo do Biafra no abastecimento de necessidades básicas como alimentação e medicamentos. Foi, na ocasião, criado um internato exclusivo dentro do Hospital Central, bem como diversas casas de zinco para residência oficial das crianças do Biafra, na sede da Quinta de Santo António. A guerra deixou dois milhões de mortos. Ao mesmo tempo em que canta o “Espectro de Guerra” (Ibid., p. 30-32),

[...]  
Um dia fui ao hospital e vi esqueletos. Eram pequenos  
como nós e eram esqueletos. Só tinham cotovelos olhos  
e joelhos.

Estavam deitados nas camas, muito quietos, presos a uns fios com  
balões de vidro.

Eram muitos e vinham de noite nos aviões.

Não sei quantos saíram do hospital aumentado  
para os seus ossos.

a poeta pensa o poema:

Sei que certos poemas juntam os versos como se os deitassem numa vala  
comum.

Certos poemas sentem dó da metáfora, trancam a porta  
na cara da rima.

São vítreos olhos em flácidos corpos.  
[...]

O poema, a história, a casa, sempre a casa, porque “Inegável” (Ibid., p. 54)

Por dote recebi-te à nascença  
e conheço em minha voz a tua fala.  
No teu âmago, como a semente na fruta  
o verso no poema, existo.

Casa marinha, fonte não eleita!  
A ti pertenço e chamo-te minha  
como à mãe que não escolhi  
e contudo amo.

E conta a lenda, renovando as esperanças, que “Há-de nascer de novo o micondó”...  
“Reabitaremos a casa, nossa intacta morada” (Ibid., p. 67-68), reafirmando a ideia de  
Bachelard (2005), em sua poética, que é exatamente porque as lembranças das antigas  
moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro  
de nós, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Se há, em Conceição  
Lima, a denúncia de todas as destruições do processo colonizador, há também a esperança e  
a simplicidade complexa da constatação de que esse cosmos é feito de matéria outra.

ARQUIPÉLAGO

O enigma é outro — aqui não moram deuses

Homens apenas e o mar, inamovível herança. (Ibid., p. 53)

*O país de Akendenguê* (2011), o terceiro livro de Conceição Lima, é, por ventura, o mais elaborado, nele, anuncia o escritor Helder Macedo (2011), em excelente prefácio, há uma atitude cultural e uma perspectiva literária. E, de fato, assim é.

A análise de Helder Macedo parte da referência, no título da obra da escritora santomense, ao poeta e músico do Gabão Pierre Akendenguê,

cujas composições tem contribuído para a definição de uma africanidade capaz de integrar, como e enquanto africana, manifestações culturais tradicionalmente associadas a outros povos e a outros continentes. [...] E a mitologia Africana presente em muita da sua poesia corresponde a arquétipos míticos universalmente reconhecíveis. (MACEDO, 2011, p. 7)

E, então, estabelece o diálogo:

Se entendo correctamente, o título deste livro de Conceição Lima aponta para uma partilhada perspectiva africana universalizante e, desse modo, define uma atitude oposta à que seria a de uma cultura colonial que visasse integrar-se numa cultura colonizadora. (MACEDO, loc. cit.)

E continua

O “país” de Conceição Lima é uma ilha. [...] A sua ilha é São Tomé, ponto de partida e de chegada numa viagem entre a memória e o desejo. (MACEDO, loc. cit.)

E é aqui, nesta viagem anunciada que embarcamos, uma viagem formada, na maior parte das vezes de poemas curtíssimos e absolutamente densos. É próprio da poeta este talento de luta e de persistência de luta com a palavra de que diz não estar farta e as procura “Para que elevem, soberanas, o reino que forjamos” (Lima, 2011, p. 27).

Para te encontrar levantarei os prumos.  
Inventarei a casa nos mesmos rios  
Para nos descobrir. (Ibidem, p. 28)

É o que caracteriza a primeira das sete, aliás, sete é o número da perfeição, partes do livro, a busca e o encontro das palavras para “nos descobrir”, porque

Tudo é profundo nos olhos da Cidade  
Até a teia dos enganos desvenda a pertinácia deste rosto. (Ibid., p. 33)

A segunda parte é a da pertença. Se em “Viajantes” (2006, p. 31), a avó pergunta:

- A quem pertences tu?  
Quem são os da tua casa?

Vem do belíssimo “O amor do rio” (de que Helder Macedo faz excelente análise) a resposta:

Este lugar é a minha casa, não tenho outra.  
Esta casa é o meu lugar, não quero outro.  
Ainda que o ventre da infância reconvoque outro exílio.  
Mesmo se a angústia das mães antecipa a aurora.  
Por isso trouxe ao teu jardim o odor do sal, a raiz do mar que  
[bordeja o baobá.  
(LIMA, 2011, p. 40-42)

E, então, a fronteira, porque “Trespasar é sina dos que amam o mar” (Ibidem, p. 44). O primeiro trespasar é a terceira parte do livro, cujo tom mitológico recupera o pastor lendário, semeador de mortes e o guardião. A transição desta parte para o segundo trespasar, “Os territórios deflorados” – “Iremos/ sem temor dos fantasmas/ Conhecemos o trilho” – localiza-se no “Projecto de canção para Gertrudis Oko e sua mãe”(Ibid., p. 60-61)

Surge, aqui, o primeiro balanço da viagem:

Esta viagem não responde às minhas perguntas.

Trespassei o aço das certezas.  
Herança, devorei-as.

A etapa seguinte rasga a prévia cartografia  
Toda a fronteira é um apelo à renúncia.

Perscrutei mares cidades sinais nas pedras papiros.

Ao encontro da linguagem da tribo azul  
cada passo me afasta de um rito sagrado.

Esta caminhada decreta um tráfico sem remissão:

a fortaleza do sonho pela metamorfose das feridas.

Vítima da memória, nenhum deus me acolhe à chegada.

Dádiva é a parte seguinte, a quinta, aqui, Conceição Lima homenageia o artista plástico Protásio Pina, já cantado no poema “Mural” de *O útero da casa*. Por que Pina como dádiva? Porque Protásio Pina foi grande artista plástico santomense e referência de gerações posteriores. Viveu entre 1960 e 1999, período em que demonstrou – como Conceição – todo o amor e devoção à natureza. Naturalista e minimalista, buscou a perfeição em suas paisagens, captou, como a poeta, a arte da fauna e da flora da ilha, dando a ela vida em seus murais. Pintou com as cores o que Conceição pinta com as palavras, mas “O coração, que vinha ao encontro da sua mão, anoiteceu” e “O coração ficou no jardim ardendo na roda das estações” (Ibid., p. 78). O jardim de que o jovem pintor se condeou, enquanto os deuses dormiam à sombra das ruínas.

É na sexta parte da obra que ressurgem os fantasmas elementares, aqueles que, segundo Adonis, “avançam/ Entre fogo e metamorfose” (Ibid., p. 95). O primeiro deles é Kwame Nkrumah. Líder político africano, foi um dos fundadores do Pan-Africanismo e um grande lutador pela descolonização da África. Foi primeiro-ministro e presidente de Gana. A ele, Conceição Lima canta:

Kwame

Deixei longe o clarim.

[...]

Acostumo-me ao perpétuo fogo

Na frente de Acra.

Que diriam as palavras

O que diriam

Sobre o árduo fulgor da tua mortalha? (Ibid., p. 81)

O Segundo é Mwalimu (Ibid., p. 82), líder marcado pela simplicidade, que lutou pela libertação da África, lutou contra a injustiça e a indignidade a que foram submetidos os africanos. Ele foi

O que cuidou das sementes e dos frutos

O que pegou na palavra  
E arou um campo sem ossadas  
O que teve as mãos calejadas  
Adormeceu coroadado de brancos cabelos [...]

O terceiro é o “Congo 1961” (Ibid., p. 83), numa referência à crise e a Patrice Lumumba, primeiro ministro daquele país.

Segue-se a belíssima série de poemas de todas as mortes de Cabral (Amílcar) e as montanhas.

Fecha esta parte o inquietante e belo poema “Em nome dos meus irmãos” (Ibid., p. 93-94), dedicado a Alda Espírito Santo, em seu 80º aniversário:

Hoje cantarei o ferro da dor da nossa mãe, chamarei musgo e rocha à  
[tua mão,  
pois do fundo dos dias mantenho na página aberta, o perfil do  
[archote.

Inquietante pela reiteração do pronome interrogativo ‘quem’

[...]  
Quem, altura e testemunha, vela no sopé do Futa Jalon a pestana de  
Amílcar, o [riso de Amílcar, as botas de Amílcar?  
Que, decifrou o testamento de Kwame?  
Quem nos mostrou as torrentes de Kwanza?  
Que canto confortou a solidão de Pauline? Pauline e sua carta de saudade,  
sua [fome de futuro, Pauline e Patrice seu amor assassinado, esse amor  
transmutado em [minério do Congo?

Para responder:

Não, não falarei do profeta em teu peito: seus sonhos, nossas teimas, [o  
limite da sua clarividência, a inexorável estrela em nossa testa.

Entre os ramos das goiabeiras e a pele dos livros, respiro.  
[Toco o mapa da lua, louças antigas, o vulto de Maria de Jesus, os longos  
brincos de Maria Amélia, Vasco e Egídio, os espectros amados. Teus  
cotovelos fincados na borda da mesma austera mesa.

Sirvo-te chá. Sento-me diante dos teus olhos. Estamos em casa.

Encerra a obra a sétima – já disse, o número perfeito, macho e fêmea – ilha e país, partida e retorno – parte – sétimo, como escreve Conceição Lima, é “O coração da ilha”. Há, aqui, o alerta das sementes, e a consciência de que somente os pensamentos e as experiências – transfiguradas ou não – sancionam valores humanos, e de que “Na onda se inscreve todo o princípio/ as sementes da blasfêmia e da redenção” (Ibid., p. 97).

A casa, que percorre as três obras – tema obsessivo de Conceição Lima, retorna grave em “A voz de pedra” (Ibid., p. 104), ela é sacralizada por um simbolismo cosmológico. Ela é construída e renovada poeticamente, envolvendo existência plena. “Amanhã despediremos o muro – conhecemos a voz da pedra”.

Há, então, o retorno da viagem, na “Circum-navegação” (Ibid., p. 106), “sossegaram os mortos”.

A volta à casa em barcos “carregados de cidades e distância” (LIMA, loc. cit.), representa abrigo e paz, a integração, enfim, procurada das lembranças, dos sonhos, dos pensamentos. A casa está inscrita no corpo, comenta Eliade (1991), não como traço mnêmico, mas como imagem de intimidade, como imagem que busca um centro, que instaura um centro, que cria um universo. Em Conceição Lima, o ponto de união entre imaginação e memória. O universo, trazido pelos barcos, habita a casa, a ilha.

Acontece a arte da viagem  
Tanta aprendizagem de leme e remendo...

É quando o olho imita o exemplo da ilha  
E todos os mares explodem na varanda. (LIMA, 2011, p. 106)

Esta é já a marca de Conceição Lima, esta jovem poeta, na história da literatura. É na casa, esta casa país e esta casa continente, e na sua revisitação político-histórico-cultural que reside a qualidade inequívoca do fazer poético de Conceição Lima. Não há limite, nesta sua verdade poética, entre a memória e a imaginação.

As grandes imagens, comenta Bachelard (2005), têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal e coletivo põe cores particulares. Talvez por isso seu poema seja, de fato, porta aberta tocha acesa.

A porta instiga o leitor ao mergulho na memória-fantasia-imagem profunda, a tocha, por sua vez, é como a vela a “queimar alto, sempre mais alto para estar certa de dar a luz” (Bachelard, 1989, p. 12), a luz que “nos leva a ver em primeira mão” e evoca “mil lembranças” (Ibid., p. 11), revificando o passado, não como continuidade, mas como memória para o presente, iluminando, como tocha, o presente. É que há poetas, felizmente!, há poetas que lutam com as palavras e as libertam para que o mundo, em liberdade, se entenda. São Lima é um desses.

### Referências

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de uma poética do Fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. **A dolorosa raiz do Micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.

\_\_\_\_\_. **O país de Akendenguê**. Lisboa: Caminho, 2011.

MACEDO, Helder. Prefácio. In: LIMA, Conceição. **O país de Akendenguê**. Lisboa: Caminho, 2011.

MATA, Inocência. Apresentação. In: LIMA, Conceição. **O útero da casa**. Lisboa: Caminho, 2004.

## O DESCONHECIMENTO COMO MATÉRIA NA POESIA DE ANA MAFALDA LEITE

Vera Maquê<sup>1</sup>

*Tudo aquilo que nos leva a coisa  
nenhuma  
e que você não pode vender no  
mercado  
como, por exemplo, o coração verde  
dos pássaros,  
serve para poesia*

Manoel de Barros

Ao lançarmos um olhar mais demorado sobre a vasta poética de língua portuguesa nos últimos anos, podemos reconhecer a teia de procedimentos que emaranha uma forte vertente da produção contemporânea, a saber, um espaço de equilíbrio entre a presença material do signo e o voo poético. No primeiro caso, há reivindicação de sentidos da linguagem na sua dimensão material; no segundo, há pretensão de abandonar essa base e empreender um voo para fora do poema.

Ao modo de Arthur Rimbaud, que encontrava na poesia um mergulho na própria consciência na busca de conhecimento do outro de si mesmo, a voz poética aqui é uma tentativa vigorosa de voo para sentimentos, percepções, ideias, que se transformam em objeto cuja viagem busca é o conhecimento. Esse gesto, porém, repousa sobre um paradoxo, conhecer uma forma de desconhecimento, o amor. Objetificado, o amor passa a ser matéria de poesia, naquilo que possui de tensão entre o cognoscível e o imponderável na poesia de Ana Mafalda Leite.

Conhecida no meio acadêmico como especialista nos estudos das literaturas africanas de língua portuguesa e, ainda, por abordagens crítico-teóricas dos estudos pós-coloniais, Ana Mafalda Leite dedica um tempo importante e qualificado à produção poética que pode surpreender muitas pessoas. Do argumento crítico à efusão lírica, a lida com a palavra muda as velas, encena o barco para outros horizontes e age em campos semânticos

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat.

diferentes, mas as questões que expressa aparecem sempre aproximadas no que tange ao interesse criativo.

Em seus livros de poesia, as palavras que circulam e atravessam o ar – ou a folha em branco do papel – se acomodam à margem esquerda ou equilibram-se no espaço, sem nenhuma pontuação que contenha sua condição flutuante e problematizadora, trazendo uma voz lírica plural e viajante.

Sua criação poética conta com obras publicadas que acumulam quase 40 anos de produção lírica. Ao primeiro livro, de 1984, *Em Sombra Acesa*, seguem-se *Canções de Alba* (1989); *Mariscando Luas* (em colaboração com o pintor Roberto Chichorro e com o poeta Luís Carlos Patraquim), de 1992; *Rosas da China* (1999); *Passaporte do Coração* (2002); *Livro das Encantações* (2005); *O amor essa forma de desconhecimento* (2010); *Outras fronteiras* (2017).

*O amor essa forma de desconhecimento*, de 2010, central de nossas presentes reflexões, abre-se sobre uma contradição aparentemente inconciliável, que é a de referir-se ao amor como o fez Camões ao pronunciar sua natureza prenhe de contrários, em que “é um fogo que arde sem se ver”, definindo o amor pela plenitude contraditória que, segundo o poeta, o constitui. Dizemos dessa contradição que é aparente – na lírica de Ana Mafalda Leite assim como na de Camões – porque é uma qualidade altamente positiva, pela função complementar que exercem as ideias postas em desalinho na fatura do poema.

Esse jogo criativo se espalha pelos conjuntos de poemas que compõem o livro na medida em que o que era certo – uma definição do amor – anuvia-se e passa a dizer é embaçado, gerando estranhamento: o amor (é) essa forma de desconhecimento. Guardemos esse verbo “ser”, conjugado.

Ler a poesia de Ana Mafalda Leite pode nos expor aos desafios que encontramos quando nos aventuramos a ler Ana Cristina César, Hilda Hilst ou Goethe. Ou seja, sem chave não se pode entrar. Mas existe apenas uma chave? Certamente que não.

A ideia de que para ler um poema precisamos encontrar uma chave já povoava o *Passaporte do coração*, publicado em 2002; propunha uma senha para entrar no reino das palavras. O coração aparece como revigorada metáfora de um território, difuso e caleidoscópico, que inclui não apenas a ilha de Moçambique, as memórias que a voz poética guarda das terras africanas, mas também, e, sobretudo, um enorme espaço de indefinições

que traduz suas múltiplas identidades como alguém que vive entre culturas, onde todos os continentes se movem.

Entrar no reino das palavras exige um passaporte e esse passaporte é o da linguagem. Sem essa senha primordial não há leitura de poesia. O coração aqui é como o amor: uma palavra, um território. Um espaço a ser modificado com as entradas de experiências diaspóricas, apátridas, estrangeiras e outras formas de *homeless* existenciais, no qual a convivência diária com culturas e línguas edita novas formas de viver e de abrigar sentidos da experiência. Ou, para referir-se a um mote comum do nosso tempo quando o assunto é deslocamentos entre identidades e culturas, representando a voz poética a pessoa traduzida de que fala Salman Rushdie, autor frequentado por Ana Mafalda Leite e que aparece em *Passaporte do coração*.

Da publicação desse *Passaporte do coração* a *O amor essa forma de desconhecimento* contam-se quase uma década, em que algumas inquietações apenas se transformaram, ora tornando-se mais herméticas e cifradas, ora cambiando referências à música norte-americana e à literatura ocidental de forma mais evidente. Mas as questões da memória e da estrangeiridade seguem como uma problematização da vida e do fazer poético, basilares da produção da poeta.

A configuração desse livro nos chama a atenção pela maneira como organiza o espaço da poesia de acordo com o seu assunto. A primeira parte (para fins didáticos nos referiremos assim à arquitetura do livro): “O amor é uma forma de desconhecimento” abriga apenas um poema, que ocupa exatas quatro páginas. A segunda parte, “Coração adiado”, é construída com três poemas. “Estrangeira condição”, a terceira parte do livro apresenta um conjunto de 27 poemas, e a última, “Um país desconhecido” constitui-se de nove poemas. A unidade é dada pelas palavras que flutuam na página como um exercício concretista de expressão da modernidade, da entrada da liberdade formal na poesia, do acento sinestésico e da recorrência de elementos que formam imagens poéticas sempre prontas a serem transformadas pela voz lírica. Ao mesmo tempo, sendo cada parte diferente da outra, vamos buscar compreender o ato de criação poética pelo viés da forma dialógica como se constroem os poemas e como a poeta projeta imagens na subjetividade do leitor.

O poema que inaugura a primeira parte do livro apresenta, de entrada, uma dissonância com o título da obra, de que indica aspiração homônima. O poema, no entanto,

surpreende a expectativa do leitor ao apresentar-se com o título “O amor é uma forma de desconhecimento”, uma vez que o pronome, substituído pelo verbo, altera a consistência significativa da frase poética com relação ao título e ainda apresenta o amor como uma matéria poética, uma ideia tão difusa quanto a consigamos imaginar, dada a sua mais variada possibilidade de destinatários e de pessoas que possam senti-lo e compreendê-lo. Dizer que o amor, a guerra, a viagem, são os temas fundantes da literatura é reproduzir um lugar ocidental em que o homem estava no centro do universo e a mulher condenada a esperar. De Penélopes e Helenas a literatura ocidental é profícua, mas aqui o amor não está, seguramente, relacionado ao amor clássico ou romântico ou ao espaço privado de um imaginado universo feminino ou preso a qualquer tipo de discussão de gênero.

O interesse desse tema é relevante porque, a nosso ver, descobrir o que seria o amor, nesse livro, pode ser uma daquelas chaves de que falamos no início; pode ser também um passaporte, um passaporte do coração em que a palavra “coração” também não compreende uma ideia romântica cuja porta trancada devesse ser aberta por uma chave de um cavalheiro da melhor literatura cavalheiresca.

Esses signos – “amor”, “coração” –, trazem sentidos tão cambiantes quanto o seria a necessidade de preencher com uma palavra uma realidade ainda inominada que precisa se construir de alguma forma, mas cujo verbo resiste. No entanto, mostram-se chaves de leitura que não dispensam a imaginação amorosa.

Resistindo à atribuição de sentidos, o poema tende a se abrir para uma fuga quando, numa frase oscilante, o amor é definido como uma forma. Não um conteúdo, mas uma forma. O pressuposto de que o amor seja uma forma desloca totalmente sua condição de tema nesse livro. A linguagem perde sua relação com o real do mundo e declina suas dimensões significativas para ocupar um lugar sagrado, maleável, plástico e móvel, cujos degraus não são assinalados e onde se pede um passaporte para adentrar. Silvano Santiago (2010, p. 5), no prefácio ao livro, elabora essa ideia nos seguintes termos:

Dizer que o amor é uma forma de desconhecimento [...] é atirá-lo para o limiar do não consensual e do não-sabido pelo leitor. Tal operação permite que, ao se tentar circunscrever o amor com imagens – circunscrevê-lo uma vez mais e sempre, esclareça-se –, afigure-se a necessidade de avançar obscuros e incógnitos sentidos que, eventual e paradoxalmente, esvaziarão o vocábulo-chave do consensual e do sabido.

Desse modo, o amor é sequestrado pela proliferação de sentidos que possam derivar dessa sua forma “não consensual”. A palavra “desconhecimento” introduz-se logo na abertura do livro como um paradoxo pela supressão do verbo “ser”. O amor (não) é essa forma de desconhecimento. A elipse assegura que o amor seja definido como uma forma, espécie de sinônimo de uma matéria, mas que sendo de natureza intangível, acaba-se no fundo de uma escuridão. A escuridão que a poeta deverá enfrentar.

O desconhecimento não é, pois, algo que não existe, diz-se apenas do sujeito que, existindo, não entende o que é existir. Portanto, é sobre o sujeito e não sobre a coisa (ou o sentimento) que repousa o problema. Na relação do poeta com seu tempo, de viver no seu tempo e dele ter desconhecimento, é que reside o ato criativo e a inteira realidade da voz poética.

Devemos então nos perguntar: o que é *essa* forma de desconhecimento? O amor? Não seria então o amor algo que nos permite conhecer? Pois é o que a voz poética parece levar o leitor a aprender e a compreender. O amor é como o passado, um país estrangeiro. Requer passaporte, passaporte do coração, essa chave para se entrar no território sagrado da palavra poética. Mas que território é esse? Que espaço é esse, da obscuridade, do desconhecimento? Do tempo que disputa novidades e tradições?

Se o território é o da poesia, esse vasto e (in)cognoscível campo aberto de sentidos, a transgressão de fronteiras da condição humana é o que poderia configurar o desconhecimento. Desconhecer registra o sujeito, a pessoa; não o objeto, a coisa. O que há de obscuro – e que a poesia empenha-se em deslindar –, é esse tempo, o tempo presente. Mas ocorre que a poesia, no caso de Ana Mafalda Leite, termina sendo ela mesma matéria de obscuridade, não as flores previsíveis da retórica, como referiu Silviano Santiago (2010, p. 3), no prefácio.

Não é à toa que várias épocas desfilam neste livro de Ana Mafalda Leite. Em frases leves e lisas desfilam imagens fluidas e diáfanas que convivem com construções herméticas e, por vezes, até barrocas, em que a retórica não domina a poética e protege o fazer poético no escuro do tempo presente. Desse processo, surge uma espécie de epifania da poeta que, como pensou Agamben (2009, p. 62), estabelece uma singular relação com o próprio tempo: “o poeta – o contemporâneo – deve manter o olhar fixo no seu tempo”. Esse, um lugar de

encontro do poeta com o leitor pela experiência, na edificação de suas subjetividades e de carências humanas.

E então podemos constatar que é mesmo pela palavra – esses signos que ocupam o livro, o espaço livre, em branco –, que a poesia de Ana Mafalda Leite reivindica sua condição contemporânea:

nas tuas mãos se lembra  
por isso escreves  
  
não é dom  
    é dádiva que recebes  
agora que me ouves  
    ao ouvir  
o mundo  
um livro se abre  
página a página o vento o escreve e dita (LEITE, 2010, p. 19)

Observe-se que não há pontuação, as palavras flutuam no papel, nessa inconstância de pertencerem ao dentro e ao fora ao mesmo tempo, equilibrando-se na sua frágil condição de sentidos que duram tanto quanto o vento na sua natural ação de escrever e ditar, como se a voz poética não fosse a comandante do processo criativo. Nesse instante, as palavras ganham dimensão de estrelas:

caem as estrelas na página  
    e uma lua se acende na tua fronte  
vieste para dar essa luz  
a quem te ouça  
para encontrares o lugar  
da aliança  
  
[...]  
  
fazes-te horizonte altura espaço  
navio em que partes quando chegas  
em que ao chegar já vais partir  
espera meu amor  
espera por esse tempo  
em que de mãos juntas  
    a oração é poema (LEITE, 2010, p. 21-22)

O amor então se mostra na sua plena forma de improbabilidade de conhecimento, como a acumularem-se imagens que soterram umas às outras na medida em que se sobrepõem, num movimento quase vertiginoso em que tão logo se formula uma ideia, já está desfeita. Esse é o movimento do pensamento, da elaboração do pensamento. A palavra como o lugar sagrado do poema “em que as mãos juntas/ a oração é poema”. Perdida, a voz poética entrega-se aos delírios dessa vertigem e anuncia seu desterro:

amor não está aquém  
    não está além

sobra  
está de fora  
em exílio  
é estrangeiro  
é estranho

fora de ti  
    o amor caminha cego  
é um perdido

não sabe caminhos  
    nem mapas  
o amor é uma forma de desconhecimento (LEITE, 2010, p. 22)

As palavras deslizam, escapam, escorregam, não obedecem a margens e são elas mesmas, em sua mais concreta matéria, que nos ensinam sobre o tempo e sobre a condição inapreensível do amor como uma forma de desconhecimento. Cega, perdida, sem mapas, a voz poética renuncia à lógica e passa a habitar o espaço contingente do tempo, um esse território impreciso da memória, em que o poema é o seu porto seguro, mas também sua margem de perdição.

O que seria a segunda parte do livro, intitulada “Coração adiado”, traz três poemas: “no ponto mais a sul do mediterrâneo”; “coração adiado”; “o amor é uma rosa que arde vendo-se”, este último epigrafado com a frase poética de Ricardo Reis: “essas volucres amo, Lídia, rosas...”, como se tivesse a intenção de despistar o leitor do “amor que arde sem se ver”, de Luís de Camões. Ao todo, para os três poemas, destinam-se cinco páginas.

Essa parte do livro é majestosamente construída sobre uma fuga. “Coração”, neste livro, é um amálgama de sentidos, com um acento barroco que recobre esse e outros poemas, como um ponto, um alvo. A voz poética refere-se a matar um coração. O poema

faz-se em um desenho: levantando-se contra a forma canônica, se comporta em duas estrofes e aponta um centro. Depois de duas estrofes de três versos cada uma, uma frase equilibra-se solitária no meio da página:

no lugar mais a sul do meu descontentamento (LEITE, 2010, p. 25)

Como uma linha que separa dois universos, descobre-se que o coração atingido é o seu próprio, arrancado e jogado ao mar. O peito, lugar de contenção, confronta-se com o mar, exposto e infinito. Está dada a pista para a construção de sua identidade lírica e poética, bem como de subjetividade, de uma possível explicação do porquê a poeta escreve poesia.

A criação do poema anuncia-se como um campo aberto e amplo, mas localizado, em que a poeta se situa na busca de um ponto que possa funcionar como bússola de suas identidades partidas, itinerantes e nômades. Entretanto, as contradições dão-se somente nas aparências, em que o dístico vai se repetir como uma espécie de refrão, coroando o lugar do eu lírico no mundo, e cujo objetivo é dado:

para não perder o pé da terra  
para não me perder (LEITE, 2010, p. 25)

E depois de um silêncio marcado pelo espaço e pelo vazio da página, “para não amar” – que perdura como último verso do poema –, encontramos a resposta para os versos anteriores: “assustado de tanto sol em tanta sombra/ assustado de tanta inocência carregada de pecado” (LEITE, 2010, p. 25). Encontramos aqui uma espécie de teoria do poema, em que o procedimento barroco de colocar em contraste realidades, ideias e coisas, evidencia o mundo ilusório, fictício e subversivo da palavra poética, mas ao mesmo tempo capaz de revelar uma consciência moderna da dimensão física da palavra, como bala que acerta o alvo:

bem no alvo  
bem no centro  
bem no sul (LEITE, 2010, p. 25)

A voz poética, transitando entre Portugal, Moçambique – e muitos outros espaços culturais – escolhe um alvo: o sul. Engendra aqui uma episteme, em um mapa imaginário, que recorta um outro território, um território sequestrado de suas origens, cultural mas também político, que alimenta a atividade de Ana Mafalda Leite como intelectual e poeta. Além dessa dimensão existencial, encontra-se também uma profunda consciência da linguagem, de sua materialidade linguística. Em *Resistência da poesia*, Nancy (2005) explora definições de poesia como trabalho com a palavra, em que a linguagem resistiria a abandonar suas possibilidades dizíveis.

Coração é um desses alvos. Termo que na poesia de Ana Mafalda Leite funciona como um catalizador do inabordável da experiência humana e de sua nominação na poesia. Em *Passaporte do coração* essa palavra é espaço de especulações várias e a linguagem se nos revela como sendo a grande protagonista daquele conjunto de poemas, à escuta da nota azul rara do jazz e ao embalo das alegres e sonoras músicas do oriente.

O primeiro poema dessa coleção, o coração adiado, intitulado “no ponto mais a sul do mediterrâneo”, traz a voz poética que abandona a possibilidade do norte ou questiona-a. Entrega-se ao centro – alvo – e ao sul. Toca o continente africano, como se quisesse abandonar de vez esse norte, tão onipresente na cultura ocidental, mesmo sabendo que isso não seria possível.

O coração, o anel mágico da poesia, é arrancado do peito e atirado ao mar. O tempo é o enigma que se repete como a estrofe de um poema. A poesia que não aceita sua forma, como se a repetição fosse apenas uma condição que assegura e reafirma dizeres, mantém uma música de fundo que cresce até tomar o corpo inteiro do poema. Da prisão do coração a voz poética resgata, na liberdade extensiva do mar, uma forma de resistir:

Arranquei-o do peito  
E lancei-o ao mar

No lugar mais a sul do meu descontentamento

Arranquei-o do peito  
E lancei-o ao mar

Assustado de tanto sol em tanta sombra  
Assustado de tanta inocência carregada de pecado

Arranquei-o do peito

E lancei-o ao mar

Para não perder o pé da terra  
Para não me perder

Para não amar (LEITE, 2010, p. 25)

Amar aparece como uma forma de coincidir com o seu tempo, cujo sacrifício é não poder vê-lo. Para não perder o pé da terra, a poeta abre mão mesmo de amar. O contraste de “tanto sol em tanta sombra” articula os elementos contrários que se interdependem. Estranham-se as palavras, mas confluem-se numa profissão de fé no tempo presente: estar dentro e precisar estar fora.

O segundo poema dessa coleção, homônimo do seu título, insere novos signos na projeção poética da autora. Figuras de pássaros continuam povoando o poema, a rosa em chama que arde em fogo interior expõe o trágico dos sentimentos humanos e o parto da *poiesis*. Ainda há, no concerto deste poema que dura duas páginas, o som de fundo da poesia do brasileiro Manoel de Barros: “não sabes/que o voo é oficina de asas” (LEITE, 2010, p. 26), assim como há também ecos do poeta moçambicano Eduardo White, *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Em contraste com o “pé na terra” do poema anterior, esse se dispõe a voar, como uma imagem de Ícaro na deriva existencial:

não sabes  
que o voo é oficina de asas?

ao rés do chão do teu desconcerto  
as asas quebradas  
os pássaros repousam na escuridão

que ofício é esse  
de rasgar com as mãos  
palavras? (LEITE, 2010, p. 26-27)

Diante do espaço em branco, cenário que precede a criação poética, o sujeito lírico se pergunta sobre o seu ofício, esse lugar de escuridão. “Que ofício é esse?”, pergunta a voz lírica, em enfrentamento de vazios que deverá preencher. No fundo da obscuridade do devir poético, ou no excesso de possibilidades que a página em branco oferece, reaparecem imagens poéticas vibrantes, em que todos os sentidos parecem ser mobilizados, numa festa de perfumes e cores. “O amor é uma rosa que arde vendo-se”, terceiro poema dessa

coleção, remete-nos mais uma vez a Camões, seus sonetos impecavelmente clássicos e, pela primeira vez encontramos uma epígrafe, de Ricardo Reis, o heterônimo do poeta Fernando Pessoa.

Além da poesia portuguesa, podemos ouvir ecos de poetas românticos, parnasianos e simbolistas. De repetições de muitos deles, dos quais podemos citar pelo menos um exemplo, devolve-se o poema ao estado puro e inebriante das palavras como coisas, como matéria e concretude, atitude das mais modernas, como de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e Valéry, assim como de poetas brasileiros como Augusto dos Anjos e Cruz e Sousa.

Ao ler *O amor é uma rosa que arde vendo-se*, da poeta em foco, encontramos com poeta português Ricardo Reis: “essas volucres amo, Lídia, rosas...” e, ao mesmo tempo, ouvimos ressonâncias do brasileiro Cruz e Sousa:

volucres volúteis  
voluptuosas rosas

lúbricas lucilantes  
lucíferas luminescentes

[...]

vozes acesas  
vertigem (LEITE, 2010, p. 28)

Nesse sentido, o poema *O amor é uma rosa/ que arde vendo-se* é homenagem simbolista à poesia de todos os tempos, caráter do contemporâneo, estabelecendo um diálogo integrador com o passado ao criar um jogo anacrônico. Todas essas citações diretas e indiretas demonstram uma refinada relação com o tempo. Ao realizar procedimentos dessa natureza, Ana Mafalda Leite se inscreve no tecido do presente, esse tempo que demanda da criação poética uma atitude de abertura em relação a outros modos poéticos, a outros tempos.

Desse modo, “Estrangeira condição”, a terceira parte do livro, abre-se com os primeiros versos de um poema de Wystan Hugh Auden, um deus rústico e reticente<sup>2</sup>, anglo-americano, um dos mais importantes poetas a articular pensamentos de esquerda e alerta

---

<sup>2</sup> PERON RIOS. Um deus rústico e reticente. In: *RASCUNHO*: O jornal de literatura do Brasil. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/um-deus-rustico-e-reticente/>>. Acesso em: 31 mar. 2020.

do futuro obscuro da sociedade capitalista, sendo uma referência para os de sua geração e fonte de inspiração para muitos poetas posteriores. Ao constatar, na poesia de Ana Mafalda Leite, a presença e ecos desse poeta, especialmente do poema “Look, Stranger”, também conhecido como “On the island”, é preciso atenção para não limitar o campo de referências poéticas que habitam *O amor essa forma de desconhecimento*.

Durante as 28 páginas de um poema único (somente no sentido em que guarda uma unidade) dessa terceira parte, ainda colhemos alguns versos de Auden, como se ali estivessem por acaso. Aos poucos vamos percebendo que a poeta segue habitando terceiras margens poéticas, como a referendar João Cabral de Melo Neto, na sua máxima compreensão da rede que é a poesia: “um galo sozinho não tece uma manhã”, rede cultural tecida por todos os poetas de todos os tempos.

Diferente das demais partes deste livro, cujos poemas são individualmente nomeados, essa traz a particularidade de nomeá-los com um algarismo arábico em cima de cada página. Essa operação de transformar a numeração em nomeação é também um recurso para nomear um poema que também, numa espécie de *mise en abyme*, aspira para o epicentro do livro a abordagem temática do alvo, cujo terreno foi preparado por um poema da parte anterior por nós comentado. Essa força concêntrica ilumina dois outros aspectos relevantes na poesia de Ana Mafalda Leite, quer seja pelos jogos entre opostos e os espaços intermediários que os equilibram; quer pela discussão distanciada de uma poeta no coração do tempo presente e seu diálogo constante com certa tradição poética.

E um dos pontos de contato com essa tradição é a presença de Auden, que Silviano Santiago (2010, p. 12), no belo prefácio ao livro, indica como sendo “alheio à tradição neolatina e se escreveu originariamente nos meandros anglo-saxônicos da dicção cotidiana [...]”; destacando a condição estrangeira da poeta que assinala nos versos “junto a ti amor invento uma pátria/ e não tem nenhuma língua porque as tem a todas” (Ibidem, p. 13). Os 27 poemas são constantemente atravessados por versos de Auden e informam essa condição transeunte do poeta por outros poetas, cuja visita não pode ser extenuada sob pena de se anular a possibilidade de criação poética. A presença de poetas da tradição ocidental, incluindo-se simbolistas e mesmo parnasianos, denota o diálogo salutar que a poeta estabelece, consciente ou não, com vozes poéticas de outros tempos, com aquela luz que vem da cultura que já conhecemos.

Participar de seu tempo é respirar, às vezes, um ar conhecido que se desconhece, em que os versos de Auden fazem todo o sentido: “Tell me the truth about love”. Assim, o eu lírico imbuído de sua missão de “conhecer”, compreende: “um poema/ música fora deste tempo/ o eco estranho grave imenso/ nos lábios pousado/ interdito” (LEITE, 2010, p. 35).

E assinala sua condição estrangeira na linguagem, atomizando os sentidos do que se diz e do que resta em silêncio; do que encontrou ancoragem na linguagem e do que ficou de fora; do proibido e do pronunciado com discrição, desenhando uma ideia da estrangeiridade que reaparece logo adiante:

este sem lugar do ser é o imenso silêncio  
para lá desse ponto desordem e trevas  
e noutros sítios também caindo da altura

de um tempo anterior (LEITE, 2010, p. 36)

A busca de conhecimento do mundo e de conhecimento de si mesma é, por fim, o amálgama que se edifica por meio do poema. Num velado diálogo entre um Ela e um Ele, o amor, na voz da poeta, é o lugar de desacerto, mas é também a pedra mágica possível, capaz de esfacelar o desconhecimento e recompor a possibilidade de conciliar culturas e geografias que compõem a alma híbrida do sujeito lírico. O jogo, então, não é apenas o desconhecer-conhecer, mas o re-conhecer:

quero aprender o meu país

a terra que não sou  
quero aprender a ser

alegria

terra múltipla energia

volteio em ti um hemisfério sul  
viagem regresso e partida  
a tiracolo o solstício do sonho

a caminho sem rumo  
secreta magia (LEITE, 2010, p. 47)

Dos 27 poemas que compõem “Condição estrangeira” talvez seja este o que mais evidencia a necessidade de se estar longe para compreender o estatuto de alguma coisa.

Na última e quarta parte do livro, chegamos a “Um país desconhecido”, em que dez poemas integram essa parte. Curiosamente, o primeiro não é nomeado. A partir do segundo, temos: “Mazurca”, “O que é isso de paixão/ o que é isso de amor”, “Um país desconhecido”, “Lâmpada de Aladino”, “Anoiteço devagarinho”, “Talvez eu estivesse a apaixonar-me”, “Como tudo se torna nítido”, “Espera só instantinho/ que cresça e caso contigo” e o último poema, “Bolero”.

Há nesta parte do livro uma proliferação de imagens vibrantes: “as cores vermelhas das acácias acordam devagarinho” (LEITE, 2010, p. 69); ou: “o frangipani de tule amanhece” (Ibidem, p. 70); ou: hora de escurecer a água tinge-se de violeta púrpura” (Ibid., p. 71); ou: “um postal ilustrado de amores-perfeitos” (Ibid., p. 75); ou: “os renques das buganvílias cintilam nas trevas a claridade fixa/dos estames” (Ibid., p. 74); ou “uma íbis fitas vermelhas em arco-íris o voo” (Ibid., p. 82). Além desses recursos tingidos pela epifania do sujeito lírico, encontramos elementos que agregam a estes a intensidade com que se experimenta o presente, como se este fosse um tempo absoluto – se assim podemos compreender a poesia de Ana Mafalda Leite.

Os poemas desta parte final trazem uma pacificação do sujeito lírico que podemos atribuir ao fato de ter descoberto que a busca pelo conhecimento, o entendimento pelo “Amor”, “o passaporte do coração”, “os mapas”, “a condição estrangeira” e o “país desconhecido” são apenas variações de uma lúcida e ao mesmo tempo enigmática forma de estar no mundo, experimentando e compartilhando a vida. Cada um o faz à sua maneira. O poeta faz enfrentando a dura luta com as palavras que, como nos ensina Carlos Drummond de Andrade, propõe ao leitor que traga uma chave.

Ao ler o livro *O amor essa forma de desconhecimento*, de Ana Mafalda Leite, e analisar os poemas que o compõem, pode-se observar que a poeta utiliza-se de imagens que são conectadas, articulando-as de forma que resultam em uma perfeita aliança entre várias instâncias significativas que vão desde uma percepção do fazer poético, da diversidade de campos de apreensão do mundo e de si, de disputas da realidade híbrida até exercícios de subjetividade.

O amor finalmente pode ser lido como uma palavra mágica que ocupou, sem o sabermos, o tempo todo este livro: o livro do tempo presente. *O amor essa forma de desconhecimento* pode ser uma resposta ensaiada naquele instante sem nenhuma frequentação, aquele espaço em que o “desconhecimento” é só um convite para deixar de ver as coisas como sempre foram vistas e ousar olhar de novo, olhar mais uma vez, olhar ainda depois de olhar tantas vezes para finalmente ver que o “amor” é, sim, uma forma de ver pela primeira vez o que sempre esteve lá e que é possível reinventar a cada dia.

Esse o poder da palavra poética, que sofre até romper o silêncio do mundo e fazer do desconhecimento matéria de poesia. Ana Mafalda Leite, poeta, ensaísta, acadêmica, intelectual, oferece essas vozes poéticas, como ousadia de afastar-se para conhecer. As contradições que alimentam essa ideia só encontram repouso no poema, único lugar possível de acomodar essa matéria.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. **Canções de alba**. Lisboa: Vega, 1989. (Coleção o chão da palavra)

\_\_\_\_\_. **Em sombra acesa**. Lisboa: Vega, 1984. (Coleção o chão da palavra)

\_\_\_\_\_. **Livro das encantações**. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mariscando luas**. Lisboa: Vega, 1992. (Em colaboração com Roberto Chichorro e Luís Carlos Patraquim).

\_\_\_\_\_. **O amor essa forma de desconhecimento**. Maputo: Alcance Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Outras fronteiras: fragmentos de narrativas**. São Paulo: Kapulana, 2017.

\_\_\_\_\_. **Passaporte do coração**. Lisboa: Quetzal editores, 2002.

\_\_\_\_\_. **Rosas da China**. Lisboa: Quetzal editores, 1999.

SANTIAGO, Silvano. O verbo amar se anima da minha eternidade. In: LEITE, Ana Mafalda. **O amor essa forma de desconhecimento**. Maputo: Alcance Editores, 2010.

## “EU SOU UM HOMEM VIVO A SENTIR” A VOZ DE ÁLVARO DE CAMPOS<sup>1</sup>

Cristina Arena Forli<sup>2</sup>

### Considerações iniciais

José Luís Peixoto, muito aclamado pela crítica literária, constitui seu lugar na literatura portuguesa contemporânea pelo caminho da multiplicidade. Apesar de sua produção mais conhecida ser a romanesca devido ao fato de ter sido traduzida em vinte idiomas, também publicou peças de teatro e poemas. Sua estreia na literatura foi em 2000 com *Morreste-me*, em que já anuncia uma temática constante em sua obra: a morte. Apenas um ano depois, o português lança seu primeiro livro de poemas, *A criança em ruínas*, objeto de estudo deste trabalho, que foi completo sucesso de vendas, atingindo rapidamente a vendagem de 15 mil exemplares. Com essa produção, também ganhou o Prêmio da Sociedade Portuguesa de Autores. Sobre ele, Nelson de Oliveira (2009, p. 190, grifo do autor) diz o seguinte:

José Luís Peixoto está entre os autores empenhados em tratar apenas do que podemos chamar de *a existência angustiada*. São os autores que percebem com mais intensidade a insuficiência de todos os recursos expressivos – inclusive da escritura – para a denúncia e a contestação realmente eficazes do caos atual.

Peixoto reconhece que o repertório de signos de um sujeito o aprisiona e limita sua existência e sua percepção de mundo. A angústia refletida em sua obra vem justamente da impossibilidade de enunciar o que, conforme afirma Oliveira (2009, p. 190), “de tão sutil ou intenso, é intocável, é impossível ser enunciado”. É muito comum em sua produção a tentativa de definições, como ocorre já no poema que abre o livro *A criança em ruínas*, não por acaso intitulado “Arte poética”, o qual funciona como uma espécie de introdução, de explicação sobre sua poética. Nele, o sujeito lírico parece anunciar os recursos que serão

---

<sup>1</sup> Este artigo foi inicialmente publicado na Revista Linguagem, do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, v. 25 n. 1, 2016.

<sup>2</sup> Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: crisforli@gmail.com.

utilizados, de forma a acentuar a superioridade do sentido em relação à materialidade da palavra. As definições de poema são colocadas na página como enumerações, fragmentos de uma realidade articulada pelo sujeito lírico, evocações da memória. Ao mesmo tempo em que define o que o poema é, também diz o que o poema não é, usando as oposições como uma forma de expressar o que, na verdade, é inexprimível.

Vivendo esse paradoxo de falar contra a alienação, desconfiando, concomitantemente, da alienação da fala, Peixoto recorre ao recurso da intertextualidade para construir sentidos nos seus poemas, na medida em que apresenta uma relação marcada tanto explícita quanto implicitamente com textos de Álvaro de Campos que lhe são anteriores. Neste trabalho, pretende-se analisar os poemas “a primavera chegou antes do tempo a esta sala”<sup>3</sup> e “entre mim e o meu silêncio”, que compõem *A criança em ruínas*, e sua aproximação com a poesia de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

### **O texto em uma comunidade de textos**

O termo “intertextualidade” foi proposto e introduzido para os estudos da literatura por Julia Kristeva (1979), que teve como base os estudos anteriormente realizados por Mikhail Bakhtin. A autora atenta para a disseminação e a redistribuição de textos anteriores em um texto atual por meio da produtividade da escritura literária. Ao afirmar que qualquer texto “se constrói como um mosaico de citações” (KRISTEVA, 1979, p. 68), que absorve e transforma outro texto, ela concebe, assim, o texto literário como o lugar do intertexto por excelência.

Na introdução de *Intertextuality: theories and practices*, Judith Still e Michael Worton (1990) explicam a origem do termo “intertextualidade”, mas destacam que se deve utilizá-lo de forma a abranger uma gama maior de teorias do que a que Kristeva aborda em seu trabalho. Eles esclarecem, seguindo a teoria da intertextualidade, que existem duas razões que justificam o fato de o texto não ser autossuficiente e não funcionar como um sistema fechado. A primeira é porque o escritor, antes de criar, também lê textos; assim, o trabalho com a arte é atravessado por diálogos. A segunda refere-se à avaliação do texto por meio de determinado processo de leitura, que é produzido no momento da leitura devido ao cruzamento do texto com todos os outros textos que o leitor carrega consigo. Essa noção

---

<sup>3</sup> Segue-se o padrão de minúsculas utilizado pelo autor.

também vai ao encontro da afirmação de Paz (2012) de que o leitor também é criador do texto poético. Dessa forma, a percepção e a interpretação da intertextualidade dependem de uma postura ativa do leitor, dessa criação, como denomina Paz, diante da matéria textual que lhe é apresentada, pois é através das leituras que já fez ou da “estranheza” gerada pelo discurso, usando um termo de Tzvetan Todorov (1980), a qual resulta na opção ou não de interpretar, que ele traça seu caminho para compreender o texto.

Se a intertextualidade tem relação direta com o repertório de leitura que o leitor possui e a sua decisão ou não de interpretar, é interessante discutir as considerações sobre o processo interpretativo que Todorov faz. De acordo com ele, mais precisamente em seu *Simbolismo e interpretação*, para que possamos compreender esse processo, precisamos pressupor que tanto a produção quanto a recepção do discurso estão submetidas a um princípio de pertinência. Conforme esse princípio, o discurso existe por alguma razão. Se algum discurso parece não obedecer a esse princípio, procura-se encontrar a sua pertinência, por meio de uma “manipulação particular” (TODOROV, 1980, p. 26); a esta o teórico dá o nome de interpretação. Assim, seguindo os pressupostos do autor, o movimento em direção à interpretação ocorre em relação ao que não é entendido, ao que causa estranhamento e parece não seguir o princípio de pertinência.

Para Todorov (1980), a decisão de interpretar envolve o compromisso com a evocação simbólica, a qual possibilita a resolução da estranheza constatada no discurso. É necessário atentar para o fato de que o autor se refere a simbolismo quando, no texto, há um vazio que precisa ser interpretado; assim, a simbolização evoca algo que não está presente no texto. Ao falar sobre a direção dessa evocação, assinala seu caráter múltiplo e destaca algumas subdivisões do domínio simbólico que ocorrem de acordo com a escolha da direção da evocação feita pelo interlocutor. Uma das diferenças na direção da evocação que ele aborda e que interessa a este trabalho é sobre o fato de a evocação “visar ou não um outro texto” (TODOROV, 1980, p. 60). Tendo conhecimento dos estudos de Julia Kristeva, o autor denomina esse fenômeno de intertextualidade. O que ele faz é então apresentar princípios subjacentes a esse fenômeno: um quantitativo e outro qualitativo. O primeiro diz respeito a um texto evocar apenas um outro texto, um gênero inteiro, um meio particular ou uma época. Já o segundo, trata-se de a evocação poder tanto condenar quanto elogiar o texto primeiro. É importante notar, então, que o percurso teórico de Todorov não é no

sentido de determinar o que é intertextualidade, mas de tratar como ela funciona a partir da ideia de evocação simbólica.

Sob a perspectiva das ideias apresentadas, procura-se analisar nos poemas de *A criança em ruínas*, de Peixoto, a intertextualidade com a poesia de Álvaro de Campos. No poema “a primavera chegou antes do tempo a esta sala”, a intertextualidade é apresentada de forma bastante explícita. Já em “entre mim e o meu silêncio há gritos de cores estrondosas” e “Arte poética”, a aproximação não é tão evidente. Nesses últimos poemas, é suscitada a problemática da identidade, que aparece anteriormente em Campos e é abordada de forma semelhante na poética de Peixoto.

### **A voz de Álvaro de Campos nos poemas de José Luís Peixoto**

Toma-se como ponto de partida para a referida análise o poema “a primavera chegou antes do tempo a esta sala”. Nesse texto, o sujeito lírico – um solitário, saturado da “espécie dita humana”, que já não encontra seu lugar nem seu modo de estar no mundo – cita o nome de Álvaro de Campos e os três primeiros versos de seu muito conhecido poema “Tabacaria”. De acordo com as ideias de Todorov (1980), é claro que o leitor cujo repertório de leitura não inclui esse poema, diante do nome do poeta e da referência aos seus versos, tem de decidir interpretar ou não. Optando por interpretar, facilmente percebe que são esses índices textuais que tornam mais claras outras semelhanças com o poema de Campos.

Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, nasceu em 1890, em Tavira, e é engenheiro. Coursou engenharia naval na Escócia e formou-se em Glasgow. Assim como Ricardo Reis, é discípulo de Alberto Caeiro. Sobre Campos, Jacinto Prado Coelho (1980, p. 57) explica que

Dos vários heterônimos é aquele que mais sensivelmente percorre uma curva evolutiva. Tem três fases: a do “Opiário”, poema com a data fictícia de 3-1914; a do futurismo whitmaniano, exuberantemente documentado na “Ode triunfal” (4-1914), em “Dois excertos de odes” (30-6-1914), “Ode Marítma” (publicada no nº 2 do *Orpheu*, 1915), “Saudação a Walt Whitman” (11-6-1915) e “Passagem das horas” (22-5-1916), para só episodicamente assomar em poemas posteriores; enfim, uma terceira fase a que chamarei pessoal por estar liberta de influências nítidas, desde “Casa branca nau preta” (11-10-1916) até 1935, ano da morte de Pessoa.

A primeira fase, a de “Opiário”, como bem destaca Coelho, evidencia o aspecto decadentista da poesia de Campos. Nesse poema, o sujeito lírico busca no ópio consolo para a vida, para a inadaptação, para o desassossego que o habita. O ópio constitui, assim, uma fuga, “é um remédio” (PESSOA, 2007, p. 51). Esse sujeito mostra sua nostalgia de um outro tempo, o tempo dos dias perdidos que já aproveitara, a saturação de quem deseja “desprezar os outros” (Ibidem, p. 55), a embriaguez causada por bebidas, “drogas americanas que entontecem” (Ibid., p. 53), o horror à vida, sobretudo à vida burguesa. Daí a razão de o poema ser dedicado a Mário de Sá-Carneiro. Na segunda fase, Campos se apresenta com uma “vitalidade transbordante” (COELHO, 1980, p. 59) e condena o decadentismo. Já emotivo e adepto do sensacionismo – que, segundo Pessoa, afirma o princípio da sensação, de forma a considerar esta a única realidade – mostra seu entusiasmo pela civilização industrial da época. Esse entusiasmo é exacerbado com a divulgação do futurismo por Marinetti, no início do século XX, movimento que influencia essa fase poética de Campos. Coelho (1980, p. 59) afirma que na arte “o futurismo daria pela cor, pelo som ou pela palavra ‘a própria sensação dinâmica’, ‘a vibração nocturna dos arsenais e dos estaleiros’”. A terceira fase de Campos, a partir de cerca de 1916, revela seu abatimento, o descontentamento em relação a si mesmo e aos outros, a melancolia. Pensar, para o poeta, causa dor. Assim, o papel serve para despejar desordenadamente seus pensamentos, desejos, quase de forma inconsciente, como num sonho.

Por meio de versos livres, bastante longos e sem rimas, no poema escolhido como ponto de partida para este trabalho, a intertextualidade é apresentada de forma evidente, por exemplo, no seguinte trecho:

[...]  
a primavera chegou iluminada e, confirmo no relógio  
de bolso e no calendário de parede, é ainda inverno  
e álvaro de campos diz-me não sou nada, álvaro  
de campos diz-me nunca serei nada, diz-me não posso  
querer ser nada, e estou só e muito longe de  
todos esses que fazem as ruas caminhando,  
[...]  
(PEIXOTO, 2007, p. 44-45)

A constatação da chegada da primavera é marcada no tempo passado. Entretanto os objetos pessoais do sujeito lírico, o relógio de bolso e o calendário, desestabilizam essa

constatação e confirmam, no presente, que é “ainda inverno”, o que associa essa estação à subjetividade do sujeito. No terceiro verso do trecho, o verbo “dizer” causa um efeito de aproximação entre o eu lírico e Álvaro de Campos, anunciando, assim, a aproximação entre suas subjetividades. Nesse caso, a evocação a Álvaro de Campos segue o princípio quantitativo de Todorov (1980), tendo em vista que visa a um outro texto especificamente e também às ideias que nortearam a poética de Campos. Nesses versos, e também em outros na sequência, a intertextualidade se dá de forma mais evidente, como já foi mencionado. Entretanto, a própria sintaxe desse poema e de outros já evidencia semelhança com a de Campos. A livre associação de ideias, o grande número de informações, proporcionando ao leitor o acesso ao turbilhão de pensamentos que o sujeito carrega consigo e que o atormentam, o uso de anáforas para ressaltar sua condição, a vivência angustiada, melancólica, o cansaço, o fumo, a saturação à “espécie dita humana” são também aspectos que aproximam esse sujeito lírico ao já referido poeta.

Retomando “Tabacaria”, percebe-se que o sujeito lírico do poema de Peixoto, assim como o do poema ao qual se refere, encontra-se num espaço interior a uma casa; em Campos, um quarto; em Peixoto, uma sala, como se vê no primeiro verso (2007, p. 44): “a primavera chegou antes do tempo a esta sala”. Ambos observam o mundo através de janelas e constataam o que veem no exterior, como uma forma de abrirem-se para o que percebem a partir de suas interioridades. A oposição entre exterior e interior que ocorre no poema de Campos está relacionada à oposição entre aberto e fechado no poema de Peixoto. Em “Tabacaria”, o exterior está relacionado ao que é real independentemente da percepção do indivíduo, “à Tabacaria do outro lado da rua” (PESSOA, 2007, p. 64); já o interior, à sensação, ao que é sonho, que é também considerado real, mas que depende da percepção do indivíduo. Em Peixoto, essa oposição aparece associada a Campos nos versos:

[...]  
a primavera chegou e não me trouxe mais do que  
saber que todos vós homens honestos passam  
na sala para lá da minha janela aberta e, fechados,  
ainda hoje não ouviram a voz de Álvaro de Campos  
porque o silêncio das vossas palavras vos impede  
de ouvir as palavras deles dentro das vossas.  
[...]  
(PEIXOTO, 2007, p. 44-45)

A imagem da primavera, associada à felicidade e à vivacidade, tornada constante ao longo de todo o poema pelo recurso anafórico, não traz nada de bom para esse sujeito, mas apenas o conhecimento a respeito dos homens que passam à frente de sua janela, que é tomado com desdém, como se vê no primeiro verso do trecho pelo uso da expressão “mais do que”. Nesse caso, o indivíduo, do interior de sua casa, de sua percepção sobre o mundo, mantém a janela aberta para observar esse mundo, o que é exterior a si mesmo; já os homens que observa, presos em sua honestidade e no silêncio de suas palavras, estão fechados em si mesmos, tão fechados que não são capazes de ouvir a voz de Álvaro de Campos. Assim, eles fecham-se em si num sentido contrário ao de Campos, que vê o interior como o abrir-se para o sonho, para as sensações do mundo. Esses homens estão presos ao que é exterior, à visão da tabacaria e não conseguem abrir-se para a sensação. Daí o motivo de não ouvirem Campos. Já o sujeito lírico mantém a postura de abrir-se para o exterior, para a sensação de tudo que constitui sua vida, mesmo que ela seja de angústias.

A figura do homem a fumar, que também é uma constante na poesia de Campos, no poema de Peixoto, é oposta à imagem da primavera e é associada à morte precoce, uma morte consciente e proposital que, no entanto, será apenas mais uma, pois “levamos camadas de luto sobrepostas na pele” (PEIXOTO, 2007, p. 44). O fumo, como o desenho de sua fumaça que facilmente se desfaz no ar, contribui para o desfazer-se do sujeito:

[...]  
ardem-me cigarros entre os dedos e eu sou esta  
figura de fumo a mexer-se pesada no ar da sala,  
este corpo grande de fumo a desfazer-se e a ser  
cada vez mais denso a cansar cada vez mais  
[...]  
(PEIXOTO, 2007, p. 45)

Os cigarros não causam uma sensação prazerosa, como em Campos. Eles ardem entre os dedos do sujeito, tornam seu corpo pesado, contribuindo para seu esfacelamento e cansaço. Já em Campos, o fumo proporciona mais sensibilidade ao indivíduo e a libertação do que lhe angustia:

[...]  
E saboreio no cigarro a libertação de todos os pensamentos.  
Sigo o fumo como uma rota própria,

E gozo, num momento sensitivo e competente,  
A libertação de todas as especulações  
E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal  
disposto.  
[...]  
(PESSOA, 2007, p. 70)

Por proporcionar essa libertação e a possibilidade de abrir-se para as sensações, em Campos, o fumo constitui uma opção do indivíduo e é abordado sob uma perspectiva positiva, na medida em que, para o poeta adepto do sensacionismo, sentir é tudo. Em Peixoto, também é uma opção, mas pela morte consciente. O sujeito, diante de todas as suas frustrações e da sua impossibilidade de sonhar, como fazia quando menino, fuma numa atitude nervosa, de quem vê a vida e constata com a chegada da primavera que seu desejo é de “por força morrer” (PEIXOTO, 2007, p. 46). Faltam-lhe perspectivas para o futuro, pois já desistiu dele. Está completamente cansado. Nesse sentido, aproxima-se mais do Álvaro de Campos da última fase. Em “Casa branca nau preta”, por exemplo, o abatimento é evidente já na primeira estrofe. Esse sujeito, que antes sonhava, era enérgico, vê o apagamento do verão em sua vida; ele segue: “nem sonho, nem cismo, um torpor alastra em meu cérebro...” (PESSOA, 2007, p. 57). A sua consciência de existir causa sofrimento. Em Peixoto, após a citação novamente dos três primeiros versos de “Tabacaria”, ao final do poema, como num movimento de tomada de consciência que vai se aprofundando à medida que o poema é desenvolvido, o sujeito lírico sente dor ao perceber que é “tarde demais para desistir vencendo” (PEIXOTO, 2007, p. 46), restando-lhe apenas a derrota então. Ele não vê uma redenção possível, como em Tabacaria, em que a escrita se mostra de uma forma redentora, uma forma de tornar-se sublime. Entretanto, assim como é mostrado em “Casa branca nau preta”, não há espaço para as estações de luz em sua vida. A primavera causa dor a esse sujeito, como a rasgar-lhe com sua luz, por mostrar-lhe que o “inverno se instalou definitivamente” (PEIXOTO, loc. cit.) dentro de si. Essa conclusão leva o leitor a deduzir que, no início do poema, quando o sujeito instaura a dúvida sobre ser ainda primavera ou inverno nos versos 9 e 10, era realmente primavera, como coisa real por fora, e inverno, como coisa real por dentro.

Recorrer aos versos tão conhecidos de “Tabacaria” torna latente também no poema de Peixoto a questão identitária. Os versos da primeira estrofe do poema de Campos evidenciam uma identidade que já não pode mais ser fixa e una, na medida em que o eu

poético percebe ser nada e por isso também ser tudo. Stuart Hall (2006) é um dos teóricos que tratam dessa problemática. Conforme o estudioso, o sujeito, anteriormente com uma identidade una e estável, caracteriza-se pela fragmentação; assim, já não é mais composto de uma única, mas de várias identidades. Essa crise, evidenciada no início do século XX, se agrava no século XXI, esfacelando a noção de identidade como uma essência. No poema de Peixoto, essa questão é apontada nos versos:

[...]  
o fumo dos cigarros, tão oposto à primavera,  
lembra-me que desejei ser outra coisa noutro lugar,  
talvez um navio quis eu ser, talvez uma aragem.  
sei que para tal me bastava escrevê-lo mas perdi  
as forças no momento de o dizer e a folha branca  
ardeu diante de mim incendiada por um deus distante.  
[...]  
(PEIXOTO, 2007, p. 44)

A insatisfação do sujeito lírico consigo fica evidente pelo desejo de ser outra “coisa”, e não pessoa, agravando esse sentimento. Além disso, a realização desse desejo deve ser em outro lugar, de forma a querer distanciar-se ainda mais de sua identidade. Sendo esta condicionada pela escrita, ele cogita ser um navio ou uma aragem, ambos substantivos que remetem a movimento, certificando a noção de instabilidade. Assim, se tem uma ideia de identidade como um construto do sujeito, e não como uma essência que expresse uma totalidade, podendo ser múltipla e instável, aproximando-se, então, da noção de identidade apresentada em Campos.

No poema “entre mim e o meu silêncio há gritos de cores estrondosas”, a questão identitária também aparece:

[...]  
eu sou a cama onde me deito, todas as noites diferente,  
eu sou o sorriso estridente dos pássaros no céu todo,  
eu sou o mar, o oceano velho a abrir a boca numa  
gruta que assusta as crianças e os homens que conhecem  
o mundo. eu sou o que não devia ser e rio, rio,  
rio, porque sou puro, porque sou um pouco da alegria,  
porque mil mãos e dez mil dedos me percorrem o corpo  
[...]  
(PEIXOTO, 2007, p. 41)

Nos três primeiros versos, os predicados nominais das orações, que têm a mesma organização sintática, apresentam imagens que o sujeito lírico compõe para se autorrepresentar. O uso da anáfora no início dos versos e também no seu interior enfatiza a necessidade de afirmação identitária pela pluralidade. Ao longo do poema, a construção da identidade desse sujeito segue num movimento crescente até chegar aos três seguintes versos: “eu sou um homem vivo a sentir cada pedra,/ eu sou um homem vivo a sentir cada montanha,/ eu sou um homem vivo a sentir cada grão de areia.” (PEIXOTO, loc. cit.). A anáfora dá destaque a esses versos, que formam um bloco visualmente no texto, chamando atenção para seu significado. A adjetivação de “homem” está ligada ao ato de sentir: está vivo porque sente. De forma mais explícita que no poema anteriormente analisado, esse sujeito se assemelha a Campos, sobretudo em relação ao sensacionismo. Pessoa (s. d., n. p.) explica que

Para Campos, a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas. De modo que vê a sensação subjectivamente e envida todos os seus esforços, uma vez que assim pensa, não para desenvolver em si a sensação das coisas como são, mas toda a casta de sensações de coisas, e até da mesma coisa.

A partir da explicação de Pessoa, fica bastante evidente a semelhança com a ideia apresentada no poema de Peixoto. Os versos destacados anteriormente possibilitam concluir que ser poeta é abrir-se para sentir, sendo este o mais variado possível: pedra, montanha, grão de areia. Esses substantivos, de tamanhos e pesos tão diversos, são postos um sob o outro na tentativa de abarcar a imensidão desse sentir.

A noção de uma identidade instável continua, ao longo do poema, sobretudo no final, quando o sujeito lírico afirma ser “alguém que é eu sem saber” (PEIXOTO, 2007, p. 42), de forma a reconhecer que esse eu pode diferir-se tanto que nem ele próprio tem consciência de sua compreensão. Essa ideia é apresentada também em “Arte poética”, nos versos: “a palavra poema existe para não ser escrita como eu existo/ para não ser escrito, para não ser entendido, nem sequer por/ mim próprio, ainda que o meu sentido esteja em todos os lugares” (Ibidem, p. 8). A palavra é apresentada de forma limitadora. Ela aprisiona o sujeito que, ao mesmo tempo, precisa dela para enunciar, fazendo-o viver um paradoxo. Os versos evidenciam a impossibilidade de dizer o que se é, porque, na verdade, esse sujeito deseja ser

tudo, aproximando-se do poema “Eu, eu mesmo”, de Campos: “[...] Eu.../ Afinal tudo, porque tudo é eu [...]” (CAMPOS, s. d., n. p.). Assim, a coerência e unidade identitárias não são possíveis, pois os sujeitos dos poemas constroem suas identidades sobre os alicerces da multiplicidade, da fluidez e da instabilidade.

### **Considerações finais**

Como foi possível perceber a partir deste trabalho, os textos não adquirem sentidos de forma isolada, mas a partir dos diálogos que vão surgindo entre eles, na medida em que o autor dialoga com outros ao produzir e o leitor depende de seu repertório de leitura para criar significados possíveis. Assim, estabelecer um diálogo entre as obras de José Luís Peixoto e Álvaro de Campos possibilita outras significações, ampliando e enriquecendo a obra em questão.

Nesse sentido, da mesma forma que Campos apresenta diferentes fases e altera os estados de ânimo em seus poemas, Peixoto também apresenta esses aspectos nos poemas anteriormente analisados. Em “a primavera chegou antes do tempo a esta sala”, o sujeito lírico é um solitário que renega a “espécie dita humana”. O tom que norteia o poema é o de uma tristeza angustiada, de um abatimento em relação a si e aos outros, aproximando-se da terceira fase de Campos. Assim como na poesia deste autor, esse sujeito percebe ser nada e, por isso, também ser tudo. Já em “entre mim e o meu silêncio há gritos de cores estrondosas”, há uma aproximação maior com a fase sensacionista de Campos. É notável um estilo que se aproxima mais da euforia e da vitalidade dessa segunda fase de Campos. Este eufórico com os efeitos da industrialização, com a revolução das máquinas. Em Peixoto, um sujeito lírico menos enérgico revela sua euforia em relação ao que há na natureza e em sua memória individual. Criando imagens para autorrepresentar a si, deseja ser tudo, mas, como o sujeito lírico de “Arte poética”, tem consciência de que não pode ser compreendido nem por si, nem pelos outros, pois não foi feito para tanto.

Dessa forma, pode-se afirmar que esses sujeitos líricos são como signos abertos que vão adquirindo significações, sem fixar um significado. Retomando a noção de identidade do sujeito pós-moderno de Hall (2006), eles apresentam identidades calcadas não na ideia de unidade e fixidez, mas de fragmentação e instabilidade, restando ao indivíduo, que já não possui mais certezas, uma posição angustiante de insegurança.

## Referências

CAMPOS, Álvaro. **Eu, eu mesmo**. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2478>>. Acesso em: 4 ago. 2014.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. Lisboa: Editorial verbo, 1980.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Nelson de. **Axis mundi – O jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIXOTO, José Luís. **A criança em ruínas**. Vila Nova de Farmalhão: Quasi, 2007.

PESSOA, Fernando. **Com quem é possível comparar Caeiro?** Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/458>>. Acesso em: 30 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. **Poesias** (Seleção de Sueli Barros Cassal). Porto Alegre: L&PM, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1980.

WORTON, Michael; STILL, Judith. **Intertextuality: theories and practices**. Manchester: Manchester Univ. Press, 1990.

## A RODA MOVENTE DO LIRISMO NA POESIA DE SÓNIA SULTUANE<sup>1</sup>

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)<sup>2</sup>

A poesia faz parte de meu DNA.  
(SULTUANE, 2019, p. 142)

### Primeiras considerações

A produção literária de autoria feminina em Moçambique vem ocupando um lugar de destaque na cena artística do século XXI. Escritoras moçambicanas como Rinkel, Tania Tomé, Mel Matsinhe, Deusa D'África, Hirondina Joshua, Enia Lipanga, Fátima Langa, entre tantas outras, continuam o exercício da escrita poética iniciada por Noémia de Sousa, Clotilde Silva e Glória de Sant'Anna, fazendo o território de versos uma travessia para inúmeras viagens subjetivas sob a ordem de um lirismo metamórfico que, insatisfeito com a morada nas páginas impressas, começam a migrar para outras artes.

Neste contexto de migração metamórfica, se insere a poesia de Sónia Sultuane, a qual ocupa um lugar de destaque na cena literária moçambicana, uma vez que propõe uma estética e uma ideologia neorromântica que leva a voz poética a construir um corpo místico, cosmogônico e plástico que dialoga com os diversos sentidos que a autoria feminina moçambicana pode alcançar.

Desse modo, nosso objetivo é desenvolver um diálogo entre a coletânea de poemas *Roda das encarnações* (2017) e a exposição de artes plásticas *Pancho<sup>3</sup>: outras formas e olhares* (2018), confirmando que o projeto literário “palavras que andam” move o fazer poético de Sónia Sultuane para um hibridismo escultural, formal e textual; ao ponto de confirmar a autonomia de uma escritora em dar forma a uma tendência de escrita particular, extrapolando os limites territoriais da cidade de Maputo. Sonia Abdul Jabar Sultuane nasceu em Maputo no dia 4 de março de 1971, época em que Moçambique ainda era colônia de

---

<sup>1</sup> Este artigo é produto das pesquisas do projeto *Moçambique no feminino: a poesia de Sónia Sultuane*, o qual vem sendo desenvolvido na UFPB.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB (Campus I- João Pessoa). Líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), cadastrado no CNPq e certificado pela UFPB.

<sup>3</sup> Amâncio de Alpoim de Miranda Guedes (1925-2015), conhecido como Pancho Guedes, foi arquiteto, escultor e pintor português.

Portugal. Viveu em Nacala, província de Nampula, até os oito anos. Hoje, Sonia vive em Maputo e trabalha em um escritório de advogados. Na arte, além da literatura, Sultuane se dedica à fotografia e às artes plásticas, assim como também nutre um olhar deslumbrado pelas cidades edificadas sob as mãos imprecisas das mais modernas arquiteturas.

Se a palavra cidade engloba, em sua imprecisão semântica, noções que começam a ser muito diferentes – desde aglomerações mais ou menos rurais até megalópoles –, poder-se-ia pensar que um corte radical se operou ao constituir-se a cidade barroca. No momento em que o conjunto urbano se descentraliza, uma ruptura se produz com relação às coordenadas até então “lógicas” do espaço – ruptura análoga à que, na mesma época, descentraliza o espaço da linguagem com suas mutações retóricas – e começa, na prática da cidade, *a crise de inteligibilidade*. (SARDUY, 1979, p. 133, grifos do autor)

A crise da inteligibilidade perpassa toda a poesia de Sónia Sultuane no sentido de buscar formas para se entender e se tornar viva e movente em seus poemas. Esta crise faz de sua poesia um interseco de movências para tantas formas como as artes plásticas e a fotografia. Em direção análoga, a exposição plástica sobre Pancho Guedes vai dialogar muito como os poemas de *Roda das encarnações*, uma vez que são manifestações de linguagem construídas no sentido de entendimento sobre uma cidade que se constrói com outras formas geométricas, poéticas, rítmicas, imaginárias e modernas. Sónia Sultuane solidifica a tendência processual da movência do lirismo das palavras, reforçando o poder da poesia como uma arte ocupante de vários espaços e sentidos. O poema de Sónia Sultuane é um corpo místico, movente, cosmogônico e plástico.

O meu pai é de Inhambane, a minha mãe é de Tete, *eu nasci em Maputo*, fui crescer para Nampula. E depois regresssei a Maputo numa idade que não era nem uma coisa nem outra, acho que sou influenciada por quase um país inteiro. Todas as histórias que ouvi, todas memórias que tenho, todas as vivências que tive, sinceramente, acho que sempre me influenciaram, até porque *nunca me senti parte integrante de sítio algum*. (SULTUANE, 2019, p. 140, grifos nossos)

As informações disponibilizadas pela escritora reforçam o argumento da crise da inteligibilidade proposto por Severo Sarduy (1979, p. 133). O hibridismo das memórias com o qual Sónia Sultuane constrói a ideia de pertencimento geográfico dialoga pontualmente com a movência lírica das palavras que andam por todo seu projeto literário. A referida escritora

deixa claro que seu lugar no mundo se edifica pelas histórias, pelas memórias e pelas vivências. O lirismo movente ambula pela subjetividade dos mais diversos sentimentos:

Desde sempre trabalho com afetos e desafetos. Acredito que, no meu trabalho, até como artista plástica, continuo a escrever poemas em formas plásticas, comunicando, de forma poética, pois vejo a poesia como um veículo poderoso no que diz respeito a essa “poética dos afetos”. (SULTUANE, 2014, p. 159)

Em busca da poeticidade plástica, analisaremos os poemas de *Roda das encarnações* e as exposições plásticas *Pacho Guedes: outras formas e olhares*; na tentativa de perseguir a movência lírica de Sónia Sultuane, sob o comando da roda movente e circular que se configura como uma travessia possível de interpretação das manifestações de linguagem que ora se seguem.

### A roda movente do lirismo

A coletânea de poemas *Roda das encarnações* (2017) é o quarto livro de poesia de Sónia Sultuane. Nesta antologia de poemas, percebemos que a escritora moçambicana completa um ciclo de existência poética que se lança no mundo para encarnar em outros corpos artísticos. A exposição sobre Pancho Guedes é uma das encarnações poéticas da roda movente do lirismo proposto pela poeta da Lua.

#### Roda das Encarnações

Sou os olhos do Universo  
a boca molhada dos oceanos,  
as mãos da terra,  
sou os dedos das florestas  
o amor que brota do nada,  
sou a liberdade das palavras que gritam e rasgam o mundo,  
sou o que sinto sem pudor,  
sou a liberdade das mãos abertas, agarrando a vida por inteiro  
estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos  
sou o cosmos  
vivendo na harmonia na roda das encarnações.  
(SULTUANE, 2017, p. 13)



O futurista  
(DIAS; SULTUANE, 2018)

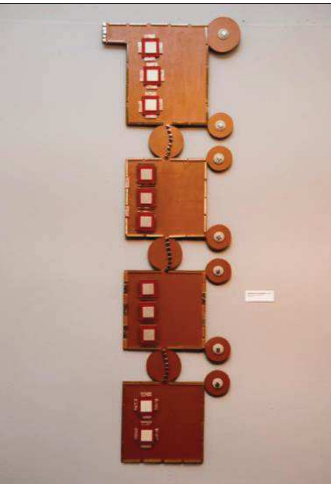
O poema homônimo abre a coletânea como uma chave de permissão de entrada dos leitores no universo místico proposto pelo eu-poético. O verbo ser perpassa toda a viagem poética sugerida pelo poema. O movimento circular da roda se mostra no poema a partir do eco em “s” presente em nove dos doze versos que compõem a estrofe única do poema. Um corpo se ergue sob o comando da voz poética; olhos, boca, mãos e dedos garantem a sensação de domínio cosmogônico sugerido pelo poema.

O universo é cúmplice da tradição de ir e vir que é evocada pelos semas da encarnação. A natureza corrobora como o movimento circular de rotação e translação do giro existencial, tal como podemos observar na peça “O futurista”, uma figura andrógena, de forma fálica, cheia de pontas e círculos que vão acolhendo a ideia de futuro. O futurismo fica personificado por meio das tantas vanguardas estéticas propostas pela peça. A cabeça tem olhos, chifre e não boca. A voz se faz presente pelas brechas circulares que acolhem como um portal o lirismo movente proposto pelo eu-poético que encarna no referido erguendo a peça como um edifício de sugestões e metáforas metamórficas para compreensão do mundo.

A peça “O futurista” ainda incute a formação imagética de uma árvore sombria e mística que recebe a claridade circular proposta pela poesia, quando atentamos para olhar frontal fixo do rosto que se forma neste edifício plástico. A roda da encarnação se conjuga com o futurismo como uma forma de gerar círculos claros e escuros tão bem harmonizados pelos possíveis frutos em preto e dourado. A palavra poética consagra sua imortalidade cosmogônica quando o corpo poético preenche os espaços do corpo plástico, quando ambas as manifestações de linguagem se misturam sob a autorização da poesia. A poesia se move pelo lirismo moderno insatisfeito com as incompletudes dos espaços existenciais bem sugeridos pela encarnação e pelo olhar futurista seduzido pelas palavras movidas circularmente nas duas manifestações de linguagem em tela, comprovando que o poema não é mais o território hegemônico da poesia. A voz poética se mostra um espírito que brinca com as de existir por meio da linguagem.

E na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. (HUIZINGA, 1980, p. 133, grifos do autor)

O ludismo espiritual é um exercício *continuum* na movência das palavras encarnadas no eu-poético de Sónia Sultuane. O mundo é criado pelo espírito poético na perspectiva da mobilidade espacial (o imaginário), formal (o poema e a escultura plástica) e ideológica (subjetividade). O espírito poético é uma entidade insatisfeita e incompleta que busca muitas formas de manifestação de linguagem com o propósito de problematizar as relações de causa e efeito, fortalecendo a ideia de crise inteligibilidade (SARDUY, 1978, p. 133). Dificultar as formas de entendimento da realidade é um exercício frequente na produção artística de Sónia Sultuane.

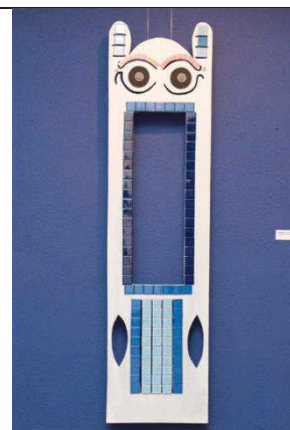
<p><b>Vocabulário</b></p> <p>Por todos os lugares agrestes e sagrados que piso pelas savanas, florestas e montanhas que me povoam, caminho com as palavras impressas em meus pés e viajo no mundo a qualquer hora do dia ou da noite falo em qualquer língua rezo as palavras das mais diversas religiões sem amarras ou falsas convicções no meu coração vive todo o vocabulário que só eu entendo e comigo caminha um vocabulário todo ele sentimento, esperança e perdão para que o amor não morra esquecido em qualquer canto do universo. (SULTUANE, 2017, p. 14)</p>	 <p>Expresso Oriente (DIAS; SULTUANE, 2018, p. 12)</p>
--	---

O poema acima nos remete mais uma vez para ideia de mobilidade lírica. O título do poema traz a ideia de conjunto de palavras, as quais personificam o poder de transição do eu-poético. Os pés sinestésiam as sensações vocabulares de movimento registradas pelas ações: pisar, povoar, caminhar e viajar. A identidade do eu-poético se manifesta pela geografia natural: lugares agrestes e sagrados, savanas, florestas e montanhas. Em sequência enumerativa, o verbo rezar sacraliza a palavra em um verso extremamente ecumênico convidativo à cosmogonia humanitária “rezo as palavras das mais diversas religiões”. As palavras se movem para que o canto do universo se espalhe pelo mundo. A escultura *Expresso Oriente* metaforiza as mais diversas viagens sugeridas no poema, como se eu-poético olhasse o mundo por cada janela impressa na plasticidade da peça. São quatro

vagões edificadas em forma ereta, propondo uma viagem para o cosmos. As janelas todas do lado esquerdo sinalizam um olhar para o mundo que se faz pela ordem do Oriente. As rodas no lado direito dão movimento à peça e também abertura à possibilidade da rotatividade da palavra. Rodas moventes de tantos lirismos embarcados em vagões que têm o céu como destino, de modo que a poesia seja um elemento lúdico na construção artística desta linguagem híbrida e metamórfica; mística e cosmogônica.


**Pediste-me para fechar a porta**

Às minhas manhãs sorridentes,  
pediste-me para calar o canto dos pássaros  
para dar inteira liberdade a meu desejo.  
Pediste-me para apagar todos os meus sonhos.  
Pediste-me para não abrir a tempestade das ilusões  
Nem jogar trovões nos meus sentimentos  
e pediste-me, sem dizer porquê, para congelar  
toda a esperança de vida  
numa única e longa noite fria de inverno,  
pediste-me para fechar a porta.  
(SULTUANE, 2017, p. 47)



**O guardião**  
(DIAS; SULTUANE, 2018, p. 12)

O poema acima traz ideia de abertura camuflada pelo sema do verbo *fechar*. O eu-poética enuncia um silêncio que se sonoriza pelo intimismo da primeira pessoa marcadora da existência de uma voz poética que não se cala. A anáfora do verbo *pedir* vai conotando a soberania das palavras e das ações antitéticas ao pedido de calar. A porta que não se fecha é o ponto que intersecta a relação do poema com a escultura *O Guardião*. A peça possui olhos e boca bem arregalados como sensores hiperbólicos da manifestação da palavra que se move e ultrapassa o portal sugerido pelo guardião: o vigilante da manifestação da poesia. O poema e a escultura se casam com a plasticidade da palavra que aqui exercita o dito e o não dito. A roda movente do lirismo se faz presente no olhar do guardião que observa o poema construído em versos materializados em solilóquios relutantes ao exercício bélico entre o dizer e o calar.

<p><b>Fases da lua</b></p> <p><i>à Sónia Sultuane, com quem ainda não me cruzei</i></p> <p>Sou feita dessas fases da lua, às vezes sou quarto minguante, lua nova e outras lua cheia, sou a repetição dos meus sonhos, dos meus gostos dos meus gestos, sou um pedido de palavras bonitas, diz-me uma coisa bonita!!! diz-me coisas bonitas!!! mas mais que ouvir, quero sentir esse sentimento que me enche a alma e me traz esse sorriso de iluminar o mundo, e apaga qualquer silêncio que em mim habite, quero sentir esse borboletear, e quando já não existirem as palavras bonitas, às confidências genuínas que fiquem as memórias das tuas mãos a acariciarem a nuca dos meus pensamentos, digo eu uma coisa bonita!!! És a memória, a estrela cadente de meus secretos desejos!!! (SULTUANE, 2017, p. 54)</p>	 <p>Anjo Negro (DIAS; SULTUANE, 2018)</p>
---	---

O poema acima é um possível registro da metamorfose lunar da voz poética de Sónia Sultuane. O título do poema sugere uma unidade temática movida pelas várias instabilidades de aparição da Lua, ao ponto de se cogitar uma quinta fase lunar, a do corpo poético lunar, ou seja, a fase da Lua que se constrói por meio da poesia. A epígrafe *À Sónia Sultuane com quem ainda não cruzei* é uma possibilidade de confirmação de uma personificação lunar que só é real no plano poético; a realidade absoluta e física não se harmoniza com a realidade relativa e abstrata tão recorrente na construção mimética refém das necessidades particulares de representação. Os corpos feminino e lunar se misturam no primeiro verso “Sou feita dessas fases da lua”.

Nos versos “às vezes sou quarto minguante, lua nova e outras lua cheia”, percebe-se uma voz poética que sugere fases femininas em consonância com os estados da Lua. Mais uma vez, a Lua é a metaforização do corpo feminino nos versos de Sónia Sultuane. Os versos “sou a repetição dos meus sonhos,/ dos meus gostos dos meus gestos,/ sou um pedido de palavras bonitas” se configuram como um paralelismo sintático que torna simétrico o leitmotiv do fazer literário de Sultuane, como se escrever fosse projetar um EU que só se manifesta na literatura. Os versos “digo eu uma coisa bonita!!!/ és a memória, a estrela

cadente dos meus secretos desejos!!!” referendam o projeto metapoético no que tange ao fato de o corpo lunar ser estrutura simbólica que movimenta a inesgotável roda das tantas encarnações sobre as quais a voz poética se submete ao seu evocada pela Literatura.

A escultura *Anjo Negro* continua o exercício da movência lunar que observamos no poema *As fases da Lua*. A circularidade metamórfica da peça abre fissuras de penetração das palavras que se movimentam conforme o movimento das quatro asas do anjo, as quais consolidam a composição lunar em suas quatro fases. A cabeça do anjo sugere a representação da fase da lua cheia, uma lua com olhos que observam o mundo. A abertura no corpo do anjo funciona como um portal para a migração das palavras. O corpo do anjo parece banhado pela luz da lua, é como se fosse uma personificação poética e plástica do brilho das estrelas. O poema e a escultura se misturam pelo brilho lunar da poesia que emana de ambos os textos.

### Últimas considerações

A escrita poética e plástica de Sónia Sultuane constrói um corpo místico comandado por vozes sensoriais que nos levam a uma catarse efêmera e transitória de deslocamentos provocados pela espiritualidade, pelas sinestésias, pelas metáforas, pela metapoesia, pelos astros, pelos *loci amoeni*, a ponto de concluirmos provisoriamente que a escolha da movência lírica e plástica das palavras é um caminho para desenvolvermos novas leituras da poesia de autoria feminina em Moçambique. Sónia Sultuane nos promove com a roda movente dos lirismos uma percepção da incompletude da poesia e de suas plasticidades poéticas, ao ponto de provisoriamente pensarmos que a poesia na contemporaneidade não cabe mais só no poema; é preciso procurar a poesia nas mais diversas manifestações da linguagem: na pintura, na fotografia, nas artes plásticas, na arquitetura; ou seja, nas mais diversas formas estéticas e ideológicas em que seja possível encontrar o poético.

### Referências

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre o corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SULTUANE, Sónia. **A Lua de N'weti**. Santo Tirso: Editorial Novembro, 2014.

\_\_\_\_\_. **Celeste, a boneca com olhos cor de esperança**. Santo Tirso: Editorial Novembro, 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: SECCO, Carmen Tindó Ribeiro. **Afeto e Poesia**. Ensaios e Entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: PINHEIRO, Vanessa Rimbau. **Entre Áfricas e Ocidente**: a formação do cânone literário em Moçambique. Maputo: Alcance Editores, 2019.

\_\_\_\_\_. **Imaginar o poetizado**. Maputo: Ndjira, 2006.

\_\_\_\_\_. **No colo da lua**. Maputo: s/e, 2009.

\_\_\_\_\_. **Roda das Encarnações**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

\_\_\_\_\_. **Roda das Encarnações**. São Paulo: Kapulana, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sonhos**. Maputo: AEMO, 2001.

\_\_\_\_\_; DIAS, Jorge. **Pancho Guedes**: outras formas e olhares. Maputo: Museu Nacional de Arte, 2018.

