

Organizadora

Bianka de Andrade Silva

Vox Lusus

Poetas contemporâneos
do Brasil e de África

V
V V
V V
viva VOZ

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2016

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

Projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Juliana Campos

Diagramação

Natalia Soares

Revisão de provas

Fernanda Tavares

ISBN

978-85-7758-286-0 (impresso)

978-85-7758-285-3 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/labed

Sumário

Vox lusus . 5

Bianka de Andrade Silva

A poética esquizofrênica de Abreu Paxe . 7

Bianka de Andrade Silva

Davi Pereira da Silva Ribeiro

Miserere e a poética de Adélia Prado . 15

Gabriela Aparecida dos Reis Freitas

Gabriela Camargos Ferreira Soares

Leo Bryan Lisboa

Em torno do verso: uma leitura do

***Mestiço de corpo inteiro*, de Delmar Maia Gonçalves, a partir do que dizem seus paratextos . 23**

Stéphanie Paes

A lira e o espelho em Orides Fontela . 35

Leo Bryan Lisboa

Mutações do desejo em *Amanhã amadugada*, de Vera Duarte . 43

Maria Tereza Ramos Bittencourt

De tudo a nada . 53

Bianka de Andrade Silva

Biografias . 57

Durante o ano de 2014, ofereci dois cursos na graduação da Faculdade de Letras da UFMG nos quais contemplei, primeiramente, nomes da poesia brasileira contemporânea e, em seguida, autores da poesia equiva estrangeira em língua portuguesa. Os poetas brasileiros elencados foram Manoel de Barros (1916-2014), Yeda Prates Bernis (1926), Affonso Ávila (1928-2012), Hilda Hilst (1930-2004), Ferreira Gullar (1930), Adélia Prado (1935), Carlos Nejar (1939), Orides Fontela (1940-1998), Pedro Tierra (1948), Donizete Galvão (1955-2014), Marize Castro (1962) e Wilmar Silva de Andrade (1965). Os africanos foram a cabo-verdiana Vera Duarte (1952), a guineense Odete Costa Semedo (1959), o moçambicano Delmar Maia Gonçalves (1969) e o angolano Abreu Paxe (1969). Por fim, de Portugal, tivemos António Ramos Rosa (1924-2013), E. M. de Melo e Castro (1932), João Rasteiro (1965), José Luís Peixoto (1974) e Filipa Leal (1979).

Desses vinte e um nomes, seis estão representados aqui – três brasileiros e três africanos – através de estudos realizados pelos alunos, dentre os quais participo como autora de um deles e coautora de outro.

Para mim e para as duas turmas que estudamos esses criadores, é um privilégio saber que nossos trabalhos podem circular, consolidando poéticas importantes, mas pouco conhecidas, como as de Abreu Paxe, Delmar Maia Gonçalves, Orides Fontela e Wilmar Silva de Andrade, e reafirmando nomes já relevantes para o cenário mundial, como é o caso de Adélia Prado e Vera Duarte. É também motivo de alegria

para todos nós o fato de ratificar, através desta publicação, a preponderância da cultura africana para o Brasil.

Meu desejo é que este trabalho seja um estímulo para que os alunos de Letras e o público leitor em geral se interessem em ler, fruir e propagar poetas brasileiros, já canônicos ou não e, especialmente, a poesia africana.

Para finalizar, não poderia deixar de agradecer ao poeta Wilmar Silva de Andrade, que compartilhou comigo seu acervo no qual encontrei livros de todos esses artistas. Mais que apenas um escritor, pude comprovar que ele é um importante ativista pró-poesia com o qual a literatura lusófona pode contar para resistir. Sem ele, os trabalhos que desenvolvi com essas duas turmas seriam impossíveis. Agradeço, ademais, aos alunos que contribuíram com seus textos para este livro, Davi Pereira da Silva Ribeiro, Gabriela Aparecida dos Reis Freitas, Gabriela Camargos Ferreira Soares, Leo Bryan Lisboa, Maria Tereza Ramos Bittencourt e Stéphanie Paes.

A vocês, leitores, nosso desejo – meu e dos estudantes supracitados – de que seja audível e agradável a *vox lusus* dos seis poetas aqui contemplados!

Bianka de Andrade Silva

A poética esquizofrênica de Abreu Paxe

Bianka de Andrade Silva
Davi Pereira da Silva Ribeiro

Os poemas do escritor angolano Abreu Paxe, geralmente, estabelecem ligações sintáticas e semânticas conflitantes e cheias de apelos sensoriais, que destroem a estrutura linguística usual para instaurar um novo e caótico ambiente. Em razão disso, fomos estimulados a relacionar a linguagem poética das obras *A chave no repouso da porta* (2003) e *O vento fede de luz* (2007) à noção de esquizofrenia, descompensação psíquica na qual aquele que a detém desvincula-se da realidade,¹ apresentando alucinações e delírios auditivos, visuais e sinestésicos. Dito de outro modo, "A definição atual de esquizofrenia indica uma psicose crônica idiopática, aparentando ser um conjunto de diferentes doenças com sintomas que se assemelham e se sobrepõem."²

Antes de analisar os poemas, justificaremos a ênfase dada à figura do leitor/receptor da poética de Abreu Paxe munidos de uma perspectiva esmiuçada na estética da recepção, vertente de análise literária na qual o foco – ora direcionado ao produtor/autor, ora direcionado à própria estrutura/linguagem da obra – é desviado para outra face essencial ao jogo do texto: o leitor. Assim, insere-se, com preponderância, um lugar para a interpretação na dinâmica relação entre autor, obra e receptor.

Endossando essa nossa escolha de foco, o próprio título *A chave no repouso da porta* sinaliza o fato de a interatividade que pressupõe

¹ O rompimento da poética de Abreu Paxe não é, como veremos, como a realidade sociocultural, mas como a realidade linguística da comunicação objetiva. Diversamente de uma alienação em relação à sociedade, seus poemas revelam compromisso e vínculo com a história e a cultura.

² SILVA. Esquizofrenia: uma revisão, p. 263.

a atuação do receptor ser mesmo relevante. No ensaio “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”, Hans Robert Jauss, um dos mais considerados nomes da estética da recepção, estabelece uma trajetória do prazer estético por meio de três experiências básicas implicadas no jogo instaurado entre criador, obra e leitor: a *poiesis* referente ao “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”; a *aisthesis*, definida como o “prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo”; e a *katharsis*, na qual concebe-se o “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique.”³

Como enunciamos, o título *A chave no repouso da porta* remete à ideia de que algo encontra-se escondido atrás de uma porta e a chave que a abre está disponível para o leitor que a desejar. Assim, diante da capa do livro, vemo-nos ante a sugestão de que a *poiesis*, na qual estão envolvidos autor e obra, está a postos para se coadunar à *aisthesis* e à *katharsis*, experiências de prazer estético que não existem sem o receptor da obra.

E o que encontramos no livro supracitado e também n’*O vento fede de luz* é um espaço poético acometido pela esquizofrenia. Os poemas do escritor angolano são sujeitos esquizofrênicos que se nos revelam com suas alucinações sensoriais e seu desligamento não da realidade social, como no caso da doença, mas da realidade linguística que, diferente da poesia e da arte, serve, puramente, à objetiva comunicação. De um modo um pouco menos evidente que os outros dois poemas que analisaremos, o poema a seguir é exemplo disso.

³ JAUSS. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, p. 100-101.

segura cidade rubra

seguro o abismo
domiciliar regressa no estilo
sob oculto traço
o prisma gume das águas
a pedra talvez seja esta cidade que cresce
sublime
alentada odisseia
lábio a lábio alveja detido alvo⁴

As relações semânticas conflitantes se mostram no título “segura cidade rubra”, no qual o núcleo de um sintagma, o termo “cidade”, é cercado como uma ilha por adjetivos paradoxais: “segura”, que remete-nos a uma sensação de estabilidade e conforto, e “rubra”, cor que expressa pungência, sangue e conflito. Portanto, de início, tomamos contanto com esse sujeito delirante que é o poema. E, seguindo essa tônica, os versos reafirmam a batalha verbal ao qualificarem de “seguro” o “abismo domiciliar” e de “alentada” a “odisseia”;⁵ colocam ainda a delicadeza da imagem de “lábio a lábio” que estão frente a frente não para um beijo, mas para matar e morrer.

O próprio poema-sujeito, em seu caótico ambiente interno, é a guerra em si; o anárquico, sangrento e ambíguo – porque povoado de sentimentos díspares, como amor e ódio, piedade e perversidade – *locus* de um combate. Torna-se, por isso, relevante mencionar que o sujeito biográfico por trás dessa poética nasce numa conjuntura de colonização portuguesa; ainda criança, vive os confrontos pela emancipação⁶ e, em seguida, os conflitos civis da nação recém-independente.

Nessa toada, outro poema esquizofrênico materializa um espaço de guerra e dissidência:

⁴ PAXE. Segura cidade rubra, p. 35.

⁵ Como sabemos, a *Odisseia* é uma épica clássica que narra a desalentada e aterrorizante peregrinação de Odisseu para retornar à sua terra.

⁶ Cronologia 1974-2002: das independências ao fim da guerra em Moçambique e Angola.

crescem as aldeias numa asa

Salmos o desenho profusão de tréguas a
bota outro sino
falou da água plantada na cidade sombra do
verbo
sabia que teus dedos de metal combatendo
mãos ocas no
deserto da palavra desfilariam todas as som-
bras maduras
armadilhas de séculos e planetas nocturnos
de Maio
a oração da floresta guarda turva espiga do
reino ferido⁷

Além das alucinações semânticas vistas no poema anterior, os versos de “crescem as aldeias numa asa” trazem também alucinações sintáticas,⁸ pois as conexões de encadeamento organizacional entre as palavras são transgredidas pela ausência de concordância e de subordinação sintagmática, que impedem ao leitor o fechamento de uma estrutura completa geradora de sentido unívoco. E, se os sentidos não são unívocos, eles são pulverizados, mas, mesmo assim, não nos impedem de construir nossa experiência de apropriação e fruição com o poema, ao contrário, esse aspecto pulverizado acaba espelhando mais concretamente a caótica vivência do homem no mundo.

Esse caos linguístico remonta ao caos sócio-histórico do país de Angola ante a tentativa de golpe de estado de 27 de maio de 1977 (o “Maio” registrado em caixa alta no poema), que fracassou, mas desdobrou-se em tempos sangrentos de tortura e assassinatos sobre os quais o povo angolano nunca foi esclarecido. O espaço esquizofrênico do poema deixa entrever a imagem das botas dos militares, que, com seus “dedos de metal”, fuzilam covardemente “mãos

⁷ PAXE. Crescem as aldeias numa asa, p. 34.

⁸ Além dessas quebras com a coerência sintática e semântica, cabe frisar que a poesia de Abreu Paxe é, quase toda, destituída de pontuação e também quase toda escrita em caixa baixa. Este último recurso torna ainda mais importante os momentos em que o poeta lança mão da caixa alta, como em “Salmos” e “Maio” do texto aqui em questão.

ocas” e desarmadas. As vozes dessa história preservam-se somente na “oração da floresta” que guarda a “turva espiga do reino ferido”, fato reafirmado nos versos a seguir, uma vez que neles a memória é qualificada como “desocupada” das catástrofes, enquanto a “cidade dos ossos” festeja “as glórias da trajectória” de chagas e destruição.

na ternura do cerco

à Mãe África

as chagas nessa porta encontra-se o gânglio
desocupada memória de velas
diurnas crescem juntos pedaços
infinitas as camas nos andaimes da noite
edificada e equivocada em seus pés
estruturados sonhos de velas a observar os
outros
metros alargadas incertezas
entre o abstracto o concreto está na forma
dessa marcha inesgotável música o sol da
canção
cidade dos ossos festejando as glórias da
trajectória
talvez seja a visita e cumprimento a esse
canto
adormecido e nidificado
na ramagem que cresce na bainha de nossos
olhos
púrpura e trevas
a mistura vem cá e fazem também a festa
na infinita dimensão de nossos pés cansados
da circulação
sanguínea⁹

⁹ PAXE. Na ternura do cerco, p. 49.

A poética esquizofrênica de Abreu Paxe novamente se mostra na linguagem conflitante e contraventora. A esquizofrenia, como a concebe o psiquiatra britânico Tim Crow, envolve um quadro de cronicidade e de alterações cerebrais estruturais.¹⁰ De maneira análoga, a linguagem poética do escritor angolano apresenta um estado crônico de alterações da estrutura linguística, que se faz notar por meio de aproximações vocabulares transgressoras da sintaxe e da semântica, associadas à ausência quase total de pontuação.

Mas a alucinação da arte, da *poiesis*, diferente da doença conceituada por Tim Crow, não é uma patologia, é sim uma imersão nas águas do estranho e do caótico, uma *aisthesis*, que posteriormente nos devolve à cultura cheios de experiências que nos conduzem à transformação e à liberação de nossa psique, à *katharsis*. A esquizofrenia dos poemas de Abreu Paxe é uma psicose crônica almejável e necessária para a imersão no prazer estético que, em última instância, nos leva à consciência atuante, conhecedora, por exemplo, das conjunturas africanas e da sangrenta realidade recém-emancipada de Angola e, ademais, dos outros países lusófonos do continente.

Esses últimos versos acima discriminados, inclusive dedicados ao continente-mãe, constituem-se exemplo do quão profícuos são um poema esquizofrênico e uma poética esquizofrênica ao nos proporcionarem o prazer estético – através desse recurso poético-linguístico que nomeamos de esquizofrenia – que envolve-nos nas três experiências fundamentais de fruição elencadas por Jauss e implicadas no tríptico jogo da arte entre autor, obra e leitor: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. Até a experiência da criação artística também dilata-se em direção ao leitor do poema, que tenta criar sua apropriação desse espaço de chagas que atribui ao cerco, à prisão uma acolhida terna; que festeja glórias pisoteando os ossos da cidade e suas memórias de dor; que permite o adormecimento e a nidificação das catástrofes vivenciadas ao deixar a ramagem crescer “na bainha de nossos olhos”.

A África, a Angola, adormecidas nas memórias de uma cultura falsamente globalizada que ainda tem como centro do mundo apenas acontecimentos das civilizações dominantes e dominadoras,

¹⁰ ELKIS. A evolução do conceito de esquizofrenia neste século, p. 25.

acordam na poética de Abreu Paxe que, esquizofrênica, aguarda que giremos a chave no repouso da porta para um mergulho poético capaz de nos tornar mais humanizados, conscientes e militantes em favor desse universo africano que é, a propósito, constitutivo de nossa identidade brasileira.

Referências

Textos não-literários

Cronologia 1974-2002: Das independências ao fim da guerra em Moçambique e Angola. Desenvolvido por Madalena Sampaio, 2013. Apresenta uma cronologia referente ao processo de independência das colônias portuguesas na África. Disponível em: <<http://goo.gl/Ic3DFJ>>. Acesso em: 04 abr. 2015.

ELKIS, Helio. A evolução do conceito de esquizofrenia neste século. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, São Paulo, n. 22, s. 1, p. 23-26, maio 2000.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 85-103.

SILVA, Regina Cláudia Barbosa da. Esquizofrenia: uma revisão. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 17(4), p. 263-285, 2006.

Textos literários

PAXE, Abreu. Crescem as aldeias numa asa. In: _____. A chave no repouso da porta. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2003. p. 34.

PAXE, Abreu. Na ternura do cerco. In: _____. O vento fede de luz. Luanda: Instituto Nacional das Indústrias Culturais, 2007. p. 49.

PAXE, Abreu. Segura cidade rubra. In: _____. O vento fede de luz. Luanda: Instituto Nacional das Indústrias Culturais, 2007. p. 35.

Miserere e a poética de Adélia Prado

Gabriela Aparecida dos Reis Freitas
Gabriela Camargos Ferreira Soares
Leo Bryan Lisboa

A poética de Adélia: um panorama

Tanto em prosa quanto em verso, a poética de Adélia Prado é dedicada à observação do cotidiano e à sensualidade, cultivando elementos do catolicismo e construindo um singular retrato da condição feminina.

Já em *Bagagem* (1975), seu primeiro livro de poemas, podem ser identificadas algumas das principais vertentes a partir das quais sua obra se desenvolve, como se observa em “Com licença poética”:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
[...]

O poema, em tom coloquial, prevê, em seu desfecho, como será vista a feminilidade:

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.¹

O tema da religiosidade se manifesta em “Orfandade”, por exemplo, na procura por Deus através da oração:

¹ PRADO. Com licença poética, p. 19.

Meu Deus
me dá cinco anos
Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,
me dá um Natal e sua véspera,
o ressonar das pessoas no quartinho.
Me dá a negrinha Fia para eu brincar,
me dá uma noite pra eu dormir com minha
mãe.
Me dá minha mãe, alegria sã e medo re-
mediável,
me dá a mão, me cura de ser grande,
ó meu Deus, meu pai,
meu pai.²

A família figura em uma posição central na obra de Adélia Prado. Em "Poema esquisito", também de *Bagagem*, o sujeito poético reflete sobre a herança legada pelos pais:

[...]
Mãe, ô mãe, ô pai, meu pai. Onde estão
escondidos?
É dentro de mim que eles estão.
[...]

Em seguida, é questionado o sentido da ausência após a morte:

[...]
Passou finados não fui lá, aniversário
também não.
Pra quê, se pra chorar qualquer lugar me
cabe?
É de tanto lembrá-los que eu não vou.
[...]³

Em "Tempo", de *O coração disparado* (1978), a ênfase na busca, motor da fé do poeta, conduz à apropriação de um mundo já conhecido, para então se afirmar:

² PRADO. Orfandade, p. 22.

³ PRADO. Poema esquisito, p. 29.

[...]

Descobri que a seu tempo
vão me chorar e esquecer.

Vinte anos mais vinte é o que tenho,
mulher ocidental que se fosse homem
amaria chamar-se Eliud Jonathan.

Neste exato momento do dia vinte de julho
de mil novecentos e setenta e seis,
o céu é bruma, está frio, estou feia,
acabo de receber um beijo pelo correio.

Quarenta anos: não quero faca nem queijo.
Quero a fome.⁴

Jonathan é uma figura constante na obra de Adélia Prado. Em *A faca no peito* (1988), é possível aproximá-lo tanto a Deus quanto ao sexo masculino, ou ainda à crença religiosa. Sua figura reúne promessa e fuga, desejo e realização, a eterna busca. O poema "A terceira via", de *O pelicano* (1978), exemplifica os atos e as características da imagem de Jonathan:

Jonathan me traiu com uma mulher
que não sofreu por ele
um terço do que eu sofri,
[...]

Jonathan é bastante tolo.
Estou sem saber se me mudo
para alguém mais ladino,
se espero Jonathan crescer.
[...]

Sem o corpo a alma de um homem não goza.
Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão,
[...]⁵

⁴ PRADO. Tempo, p. 32.

⁵ PRADO. A terceira via, p. 51-53.

Em seus contos e romances, sempre poéticos, é marcante a presença de protagonistas femininas que vivenciam o que é comum, como as experiências tangentes à sexualidade, à escrita, à chegada da velhice e à religiosidade.

Com a publicação de *Quando eu era pequena* (2006), surge a personagem Carmela – uma menina que narra as dificuldades vividas durante a Segunda Guerra Mundial em uma família com o pai ferroviário, irmãos e avô em uma cidadezinha onde a menina declamava poemas na escola. Sua trajetória continua em *Carmela vai à escola* (2011) – quando descobre os livros e os amigos de estudo. Embora se trate de ficção, resta nítido, em tais obras, que as recordações ali inscritas apontam também para traços autobiográficos.

O lirismo se faz presente em suas obras no leve tom de conversa íntima e de testemunho pessoal do cotidiano de um ser feminino que compartilha a família, as adversidades, o erotismo, a busca religiosa e a luta para sobreviver em meio ao preconceito de uma sociedade propensa a conflitos. Adélia sabiamente faz uso da “licença poética” para se introduzir num mundo predominantemente masculino.

Segundo Vianna, Adélia Prado sai

do confinado espaço da cozinha e alcovas, espalha-se e apossa-se também das salas, varandas, jardins e do resto, dividindo com os homens espaços, ocupações e principalmente linguagens que eram antes inacessíveis.⁶

Assim como em Olga Savary e em Marly de Oliveira, permeia a poética de Adélia Prado a busca por um espaço para a expressão de desejos íntimos, não de uma mulher de reputação e virtudes, mas de uma mulher que vive em uma família comum, como qualquer outra. É o que se observa em “Grande desejo”, de *Bagagem*:

⁶ VIANNA. *Do sótão à vitrine*, p. 13.

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra
chamar o
cachorro e atiro os restos.
[...]⁷

Corpo e espírito: a dialética de *Miserere*

Da entrada do terceiro milênio até então, Adélia Prado dedicou-se especialmente à literatura infantil ao publicar *Filandras* (2001), *Quando eu era pequena* (2006) e *Carmela vai à escola* (2011). Além dessas obras destinadas aos pequenos, a poeta publicou já neste século o livro de poemas *A duração do dia* (2010) e, o que aqui analisaremos, *Miserere* (2013), oitavo volume de poemas da autora.

O vocábulo que dá nome à obra advém da expressão latina “*miserere nobis*” (‘tende piedade de nós’), e já havia sido empregado pela autora em um dos versos de *O coração disparado* – livro vencedor do Prêmio Jabuti de 1978 na categoria poesia –, além de ter figurado no título de um dos poemas de *Terra de Santa Cruz* (1981). *Miserere*, ademais, é o nome com que é tradicionalmente conhecido o Salmo 51, de forte presença na liturgia cristã e largamente utilizado na prescrição de penitências.

O livro se subdivide em quatro seções – “*Sarau*”, “*Miserere*”, “*Pomar*” e “*Aluvião*” – e reúne um total de 38 poemas, ao longo dos quais é marcante a busca ininterrupta de um diálogo com Deus. É possível entrever na obra, ademais, a presença de outros traços que caracterizam a poética da autora, tais como o recorte drummondiano de cenas do cotidiano – que, mais do que inspiração, são para a autora condição de sua poesia.

Se, por um lado, a fé católica é situada em primeiro plano, o viés metalinguístico e o erotismo que caracteriza a fase inicial de sua poética, embora presentes em seu último livro, são esmorecidos.

⁷ PRADO. Grande desejo, p. 20.

No que diz respeito à reflexão sobre o fazer poético, esta somente adquire maior relevo na epígrafe de Marie Noël à primeira seção do volume (“...palavras agrupam-se de súbito como para uma procissão ou dança sem pedir-me ordem ou conselho”)⁸ e nos poemas “Pontuação” e “A criatura”. Quanto à vertente erótica, são também acidentais as passagens em que esta se manifesta de modo explícito, como é possível notar, por exemplo, em “Inconcluso” ou “Pentecostes”.

Cabe observar, entretanto, que o erotismo presente na obra de Adélia Prado não se restringe à noção comum de “amor do corpo”. A relação entre corpo e espírito – que, como se verá a seguir, constitui o ponto fulcral de *Miserere* –, não reflete uma concepção simplista em que somente através do último seja possível a transcendência. Corpo, portanto, não é sinônimo de imanência. A religião, na poética de Adélia Prado, também está associada à carne, enquanto o erotismo também toca o espírito, como se depreende da leitura dos versos de “O Pai”:

A seus afagos não sei como agradecer,
beija-flor que entra na tenda,
flor que sob meus olhos desabrocha,
três rolinhas imóveis sobre o muro
e uma alegria súbita,
gozo no espírito estremecendo a carne.⁹

Ainda no que concerne à mencionada relação entre matéria e espírito, é possível afirmar que, já na epígrafe do livro, extraída de *Notas Íntimas*, de Marie Noël, é anunciado um estado de desarmonia entre ambos: “Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes. Come, bebe, engorda, torna-te espesso para que ela me seja menos pungente”. O sentimento de fragilidade da matéria viva, sujeita à inexorabilidade do tempo e temerosa perante a imagem da morte, é expresso de forma recorrente nos poemas que compõem o livro, assim como a manifestação de um descompasso entre corpo e espírito. Em “Humano”, tal conflito é apresentado nos seguintes termos:

⁸ PRADO. Sarau, p. 7.

⁹ PRADO. O pai, p. 73.

A alma se desespera,
mas o corpo é humilde;
ainda que demore,
mesmo que não coma,
dorme.¹⁰

O tom sombrio que perpassa toda a obra é, contudo, frequentemente amenizado por uma postura bem-humorada diante da angústia decorrente de um sentimento de deslocamento e do temor diante da figura da morte. Em “A sempre-viva”, a memória remete ao universo da infância e ao vínculo do sujeito poético com os pais:

Gostava de cantar *A flor mimosa*:
“Nas *pétulas* de ouro
que esta flor ostenta...”
Pétula, a palavra errada,
agulha no coração,
uma certa vergonha,
culpa por lhe ter dito:
é pétala, pai, é pétala.
Ah! Pois venho cantando errado a vida inteira.
Que vale essa lembrança?
Cinquenta anos já e a agulha tornada fraca,
sua lâmina ainda vibra.
É excruciante o amor,
mas por nada no mundo trocarei sua pena.¹¹

Nota-se, assim, que, em *Miserere*, são retomados, em maior ou menor medida, os principais elementos que caracterizam a poética de Adélia Prado, dentre os quais a busca de um diálogo com Deus, sob impulso de uma forte fé católica; a retratação de cenas cotidianas e o erotismo – cuja chama, como visto, é abrandada, se comparada àquela de suas primeiras obras.

Ainda no que toca aos traços característicos da lírica da autora que são reiterados em *Miserere*, cabe assinalar a já mencionada dialética entre corpo e espírito. Assim como o tema da religiosidade,

¹⁰ NOËL. *Notas íntimas*.

¹¹ PRADO. *A sempre-viva*, p. 13.

tal tópico aponta para uma vertente metafísica que orienta parte significativa dos poemas que integram o volume, como visto em “O Pai” (“... e uma alegria súbita, / gozo no espírito estremecendo a carne”) e “Humano” (“A alma se desespera, / mas o corpo é humilde...”). Embora nem sempre a relação entre a espiritualidade e o corpo enquanto matéria tenha sido expressa na poesia de Adélia Prado de modo a sugerir uma desarmonia entre os dois elementos, conforme se depreende da leitura de “A terceira via”, de *O pelicano* (“... Sem o corpo a alma de um homem não goza”), em sua última obra, por outro lado, constata-se o predomínio do signo do desencontro. A relação entre ambos é, sobretudo, uma relação de oposição – o que, registra-se, já anuncia a epígrafe de Marie Noël: “Ó meu corpo, protege-me da alma o mais que puderes...”.¹²

Referências

Texto não-literários

VIANNA, Maria José Mota. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

Textos literários

NOËL, Marie. *Notas íntimas*. Tradução de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: _____. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 19.

PRADO, Adélia. Grande desejo. In: _____. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 20.

PRADO, Adélia. Orfandade. In: _____. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 22.

PRADO, Adélia. Poema esquisito. In: _____. *Bagagem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 29.

PRADO, Adélia. A sempre-viva. In: _____. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 12.

PRADO, Adélia. O pai. In: _____. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 73.

PRADO, Adélia. Sarau. In: _____. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2013. p. 7-37.

PRADO, Adélia. Tempo. In: _____. *O coração disparado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 32.

PRADO, Adélia. A terceira via. In: _____. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 51-53.

¹² NOËL. *Notas íntimas*.

Em torno do verso: uma leitura do *Mestiço de corpo inteiro*, de Delmar Maia Gonçalves, a partir do que dizem seus paratextos

Stéphanie Paes

O texto não tem existência autônoma, ele “é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo.”¹ É no e pelo ato de leitura que o arranjo proposto pelo autor se converte em sentido(s).

Entretanto, quando abrigado em um livro, não é apenas o texto do autor – a sequência de períodos, parágrafos, versos e estrofes que engendra, que aqui identificarei por *texto autoral* – que fornece ao leitor elementos para a construção de seu(s) sentido(s). “Um certo número de produções, verbais ou não” cerca o texto autoral “para apresentá-lo, [...] para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’”.² Essas produções, às quais Gerard Genette dá o nome de *paratextos*, produzem “uma ação sobre o público, a serviço [...] de uma melhor acolhida do texto [autoral] e de uma leitura mais pertinente [...] aos olhos do autor e seus aliados”;³ e assim orientam, em certa medida, o processo de produção dos sentidos da obra. São títulos, ilustrações, capa, nome do autor, prefácio, posfácio, epígrafe, enfim, toda a informação que se encontra na periferia do texto autoral.⁴

¹ ISER. O jogo do texto, p. 107.

² GENETTE. Introdução, p. 9.

³ GENETTE. Introdução, p. 9.

⁴ Genette considera também paratextos produções que estão fora dos domínios do livro, anteriores, contemporâneas e posteriores à data de sua publicação, como correspondências ou escritos do autor que mencionem algo sobre a obra, *releases*, matérias em jornais, aparato crítico, entre outros. Entretanto, para atender às finalidades deste ensaio, deter-se-á exclusivamente em algumas produções que se encontram nos domínios do livro, classificadas por Genette de *peritexto editorial*.

Com base nessas premissas, expõe-se uma leitura da obra *Mestiço de corpo inteiro*, de Delmar Maia Gonçalves, em edição de 2006 do Editorial Minerva, de Lisboa.

Percurso de leitura

O contato mais imediato com a antologia de poemas *Mestiço de corpo inteiro*, de Delmar Maia Gonçalves, já é bastante revelador do teor dos textos que se encontrará durante a leitura. Na capa da obra, título e ilustração disputam a atenção de quem a pega para ler e introduz um cenário de conflito, ou melhor, de crise.

Na parte superior da capa, logo abaixo do nome do autor – inscrito em letras capitais de corpo pequeno e cor preta, de uma fonte não serifada e delgada, o que lhe confere bastante suavidade – encontra-se o título *Mestiço de corpo inteiro* sobre um plano de fundo liso em tom de amarelo bem claro, no qual repousam todos os demais elementos da capa (nome do autor, ilustração, logotipo e nome da editora). Também em letras maiúsculas, em uma fonte serifada ligeiramente robusta pela aplicação de negrito, o nome da obra, com exceção da preposição *de*, figura em corpo de mesmo tamanho e aparece em um tom de azul ligeiramente escuro e bem suave.

É significativo observar que as cores utilizadas para o fundo da capa e o título da obra são complementares, ou seja, opostas, altamente contrastantes. Colocá-las lado a lado produz um efeito harmônico que ao mesmo tempo contém uma tensão, pela oposição das cores. Este mesmo efeito será reproduzido na imagem da capa, da qual se falará adiante. Passando do aspecto formal para o discursivo, tem-se no título da obra a figura do mestiço, um indivíduo fruto da mistura de raças, que, ao afirmar-se “mestiço *de corpo inteiro*”, aponta para sua identificação total com esta condição, um sujeito integralmente miscigenado em sua percepção de si mesmo, uma mistura perfeita e total de diferenças.

Em contrapartida, visualizando-se a pintura de David Levy Lima que ilustra a capa (e, por extensão, a essência do livro, assim como o título resume a essência da mensagem que se propõe a passar através dele), percebe-se a figura de um mestiço, por seus

traços característicos, que, em oposição ao dito no título, aparece cindido por um efeito de sombra: o lado direito, iluminado e, portanto, mais claro, e o lado esquerdo, enegrecido pela sombra. A projeção dessa sombra produz um sujeito dividido, bipartido, situação que associada à sua condição de mestiço, pode-se interpretar como a cisão dos elementos que geram esta mestiçagem (elementos negro e branco, no caso) e a irreconciliabilidade dessas duas metades que formam o sujeito em questão, ainda que a cisão não seja total, uma vez que as partes se interpenetram em certa medida. O emprego de cores complementares na composição da imagem (tons de amarelo, laranja e azul) contribuem para o efeito de oposição.

Ainda, o confronto da imagem com o título contribui para este efeito de contraste: um sujeito que se afirma mestiço em sua integralidade e um que não consegue estabelecer esta fusão, indicando, possivelmente, que este sujeito vive o conflito entre se afirmar mestiço e a impossibilidade de fazê-lo efetivamente. O uso de uma sombra para estabelecer a divisão na imagem e o aspecto aparentemente melancólico do sujeito retratado reforçam esta crise. Mas o que a provocaria? O que impediria este indivíduo de viver sua mestiçagem em sua plenitude?

Ainda que o sumário não seja de leitura obrigatória e costume ser consultado apenas quando se precisa encontrar um ponto específico do texto, é relevante analisar o desta obra de Delmar Maia Gonçalves, pois ele apresenta características peculiares. Assim como os títulos dos poemas e de outras produções pré e pós-textuais que se costuma ver em sumários, embora com variações de obra a obra (prefácio, biografia, posfácio...), figuram no sumário de *Mestiço de corpo inteiro*, e em mesmo nível hierárquico dos poemas, as epígrafes, identificadas como "citações", e as ilustrações de Isabel Carreira e Filipa Gonçalves. Pode-se supor, a partir da observância desse fato, que essas produções paratextuais têm o mesmo peso dos poemas para a leitura do livro, isto é, elas significam tanto quanto os versos.

Após alguns pré-textuais que não serão abordados aqui, encontram-se as epígrafes, 10 no total, duas do próprio autor. O conteúdo dessas epígrafes (salvo a segunda, que parece uma análise crítica,

possivelmente da poética do artista) parece demonstrar posturas ideológicas e/ou reflexões filosóficas sobre temas como a existência, o pertencimento, as relações humanas e a mestiçagem. “Duas coisas indicam fraqueza: calar-se quando é preciso falar e falar quando é preciso calar-se” (provérbio persa) e “a alma multiculturalista, espiritualmente superior, acabará por fazer entender todos os homens e nações” (Kumarka Prakhasmani) são duas delas. É ainda significativo observar as diversas origens desses discursos: um provérbio persa, versos de poetas de culturas e origens diversas, citações de um cientista, de um sociólogo, enfim, discursos de vários cantos do mundo, ocidentais e orientais, congregados num mesmo espaço, como no intuito de celebrar, através dessa seleção, o multiculturalismo defendido por Prakhasmani.

Uma das funções da epígrafe consiste em traçar “um comentário do texto [autoral], cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente.”⁵ Considerando-se as impressões provocadas pela capa, lê-se a sequência de epígrafes do livro como prenúncio do que se encontrará ao se avançar na leitura, como sugere a citação da jornalista Rita Pablo: “uma vontade gritante de dar sentido à mestiçagem”. Não demorará muito para que esta suspeita seja confirmada pelos poemas.

Ainda que trate de outras temáticas, como a mulher, a “mátria” Moçambique, a ancestralidade e mesmo a escravidão, a questão central do livro *Mestiço de corpo inteiro* é o conflito de um homem com sua condição de mestiço, a busca por encontrar o seu lugar, seu pertencimento em um mundo de grupos tão bem definidos: “Não sabia que/para me reivindicar/de um berço/tinha de ter/uma certa cor/convenção/pelos homens.”⁶

O primeiro poema do livro introduz poeticamente sua situação de instabilidade identitária. O eu-lírico, classificando-se como “Náufrago africano”, título do poema, declara: “Sou um náufrago/em busca/de porto seguro”.⁷ O náufrago é um indivíduo que não chegou em terra firme, que se encontra à deriva. Sendo a terra um signo de pertenci-

⁵ GENETTE. As epígrafes, p. 142.

⁶ GONÇALVES. O berço, p. 76.

⁷ GONÇALVES. Náufrago africano, p. 17.

mento, de enraizamento, estar à deriva é não pertencer a lugar algum. A brevidade do poema e mesmo dos versos individualmente, associado ao seu conteúdo, produzem um tom de desabafo melancólico de um homem que procura seu lugar. Quando se coloca em diálogo este poema com a epígrafe de Séneca, “quando um homem não sabe a que porto se dirige, nenhum vento lhe é favorável”, pode-se apreender que a busca deste homem por seu pertencimento deve ser interior, que quando encontrá-lo dentro de si as condições de sua inclusão no grupo se tornarão favoráveis. Será?

O que se observa ao se avançar pela obra de Delmar Maia Gonçalves é a árdua luta de um sujeito para unificar a multiplicidade que constitui a sua mestiçagem, a fim de apaziguar as polaridades que o impedem de se constituir em ser integral, em mestiço de corpo inteiro.

Nesse sentido, a imagem de Isabel Carreira que se encontra na página 19 é emblemática. Nela, os contornos de dois indivíduos idênticos, um negro e um branco, se olham e se dão as mãos. Em contrapartida, seus pés estão voltados para trás. Percebe-se por esta imagem a irreconciliabilidade dos elementos negro e branco na formação identitária do indivíduo, que se esforça para unir os dois elementos (mãos dadas), mas se depara com a recusa desses elementos em se mesclarem (pés voltados para trás). A imagem pode conotar também a tentativa de promover a igualdade entre opostos, defendida em alguns poemas.

A busca por se constituir “mestiço de corpo inteiro” se dá, nos poemas do escritor moçambicano, em dois movimentos principais e conflitantes, ainda que cheios de nuances, como acontece em toda grande questão humana: por um lado, o eu-lírico afirma sua mestiçagem, lutando pela mútua compreensão entre os diversos povos do mundo e pela aceitação de negros e brancos de sua condição de mestiço; por outro, vive a crise identitária de ser mestiço, de não poder escolher um lado e, portanto, não pertencer a nenhum. Ao mesmo tempo em que se defende enquanto “mestiço de corpo inteiro”, frase dita não só no título como em mais de um poema,⁸ sente-se incomodado com a sua condição e questiona com frequência sua iden-

⁸ Ver GONÇALVES. Dança ancestral da alma, p. 29; L'énigme, p. 23; Mestiço de corpo inteiro, p. 61; O enigma, p. 71.

tidade. Entretanto, respondendo à questão feita acima quanto a se a descoberta de seu pertencimento dependeria de um esforço interior do indivíduo, o que se percebe na poesia de Delmar Maia Gonçalves é que a sensação de deslocamento sentida por seu eu-lírico seria mais fruto das pressões dos grupos circundantes para que este “escolha um lado”, que, evidentemente, ele não pode escolher, da rejeição dos outros da sua condição de mestiço do que propriamente por uma falta por parte do eu-lírico de aceitar a si mesmo. Ele, enquanto “mestiço de corpo inteiro”, mistura integral de etnias e culturas, não pode pertencer se o mundo estiver cindido e reivindicar essa cisão.

Ainda que não haja uma divisão explícita entre os dois movimentos principais do eu-lírico no livro, é perceptível uma concentração, em sua primeira parte, de poemas que defendam e exaltem a mestiçagem. Em “And I am who I am”, primeiro poema que trata explicitamente da questão da mestiçagem, o eu-lírico se declara mais do que híbrido de branco e negro (“hybrid from black and white”), talvez um indivíduo regido pela lei dos opostos (“Perhaps I am ruled by/The law of opposites”) ou uma simbiose de antíteses (“a symbiosis of antithesis”).⁹ Ainda que o autor afirme a sua individualidade, o emprego de um advérbio de dúvida (*talvez*) aponta para a busca, empreendida pela voz do poema, por se definir enquanto indivíduo. Espelhado a este poema encontra-se “L’énigme”, que já traz o índice da dúvida em seu título. No poema o autor denuncia o olhar enviesado do outro para si (“Je suis un noir pour les blancs/Et blanc pour les noirs”)¹⁰, mas se defende dizendo ser apenas um mestiço, uma adição de negro e branco (“Je sais seulement qui je suis un métis/[...] Une addition de noir et blanc”).¹¹

Curioso perceber que há poemas em três línguas no livro de Delmar Maia Gonçalves. Essa opção descentraliza o discurso e sugere uma universalidade da questão da mestiçagem, e ainda ajuda a reforçar a hibridização do eu-lírico, que escreve para o seu Eu “que é vários Eus”,¹² se quisermos pensar na voz do livro como sendo una. Mais ao final do livro leem-se as versões em português desses dois poemas:

⁹ GONÇALVES. And I am who I am, p. 22.

¹⁰ “Eu sou um negro para os brancos/E branco para os negros” (GONÇALVES. L’énigme, p. 23, tradução minha).

¹¹ GONÇALVES. L’énigme, p. 23.

¹² GONÇALVES. O meu eu, p. 41.

“E eu sou eu”, página 62, acompanhado do retrato de um mestiço, e “O enigma”, na página 71.

Em “O inevitável”, defende-se de acusações afirmando não ter culpa de “ter nascido mulato”, de ser “fruto do pecado de um amor proibido”.¹³ “Mulato sou, mulato serei!”,¹⁴ conclui ele; afinal, como lembra em “Dança ancestral da alma”, não pode renunciar a sua ancestralidade: “porque não posso jamais renegar um pouco que seja dos meus glóbulos/ sanguíneos negróides e caucasoides”.¹⁵

Na página 6, um desenho de Filipa Gonçalves ilustra bem a força dessa herança. Nela vê-se o que parece ser uma cabeça de tripla face: ao centro, meio rosto de um mestiço; no lado esquerdo, o perfil do rosto de um negro; à direita, o perfil de um rosto branco. Observa-se ainda, semifundido entre o rosto negro e o mestiço um berimbau, e entre este segundo rosto e o branco, um violino, talvez apresentando o elemento cultural como importante mantenedor dos vínculos do mestiço com sua ancestralidade.

Em um segundo momento da obra tornam-se mais recorrentes os poemas que abordam o conflito de ser mestiço, tanto no que diz respeito à não aceitação desses sujeitos por parte dos grupos étnicos que dão origem à mistura, quanto ao conflito identitário que sofrem esses sujeitos como consequência dessa rejeição.

Em “Zé Pecado e o dueto preto e branco”, o eu-lírico, que tem em sua pele e em seu nome (sua identidade) a marca do “pecado de um amor proibido” de que fala a voz de “O inevitável”,¹⁶ tenta se aproximar dos negros e é rechaçado: “— Sai daqui seu misto sem bandeira!”.¹⁷ Tenta, então, estabelecer relações com os brancos, mas recebe o mesmo tratamento: “— Sai daqui seu preto, sai daqui seu preto!”.¹⁸ Jamuse, no poema que leva o seu nome, tenta fazer o mesmo movimento, e também é rejeitado: “Vozes de Brancos e Negros/vozes de raiva e ódio/Gritos coléricos surgiram/Vai-te embora misto aborrecido!/Vai-te

¹³ GONÇALVES. O inevitável, p. 26.

¹⁴ GONÇALVES. O inevitável, p. 26.

¹⁵ GONÇALVES. Dança ancestral da alma, p. 29.

¹⁶ GONÇALVES. O inevitável, p. 26.

¹⁷ GONÇALVES. Zé Pecado e o dueto preto e branco, p. 55.

¹⁸ GONÇALVES. Zé Pecado e o dueto preto e branco, p. 55.

embora misto sem bandeira!/Vai-te embora preto!/Vai para a tua Terra!"¹⁹ Mas qual seria a sua Terra?

A ilustração de Filipa Gonçalves que se encontra à página 45 do livro é icônica desse processo de rejeição. Ao centro se observa a imagem de um mestiço com feição séria, em traços bem realistas; à direita, rostos brancos, em traços menos realistas, olham para o mestiço com feições desfiguradas de ódio e reprovação, com feições que se assemelham a carrancas; à esquerda, rostos traçados com mesmo estilo, porém negros, também se voltam para o mestiço com expressões furiosas. A imagem demonstra bem a rejeição sofrida por um mestiço pelos membros das raças que fazem parte da sua constituição ante a impossibilidade de tal indivíduo escolher um lado e, conseqüentemente, integrar um desses grupos.

Sem conseguir encontrar o seu lugar de pertencimento, desabafa em "Mestiço": "Que condição/esta de ser o/que sou...!/Para ser africano pleno/tenho de admitir ser/o que não sou/Para ser europeu de corpo/inteiro/tenho de fingir e/procurar ser o que/não sou."²⁰ "Não há drama maior/que viver com a tristeza/da rejeição", arremata em "O mestiço".²¹

É imperativo que se escolha um lado. É impossível escolher um lado. Diante deste dilema insolúvel, uma das saídas do eu-lírico é ironizar a situação a que os outros o submetem: "Que sociedade teria/espaco para um banido?/[...] E por isso vos peço, por favor/brancos e negros!/Decrem o fim dos mestiços/Promulguem e aprovelem a lei/anti-mestiçagem!/Mas céus! Não sem antes/exterminarem os seus criadores!"²²

Mas esse gesto crítico não é suficiente para resolver sua crise identitária. Procura, então, encontrar sua identidade na pátria, grupo do qual pode pertencer à despeito de sua cor: "Na minha Pátria/não há pretos nem brancos/há Moçambicanos.//Na minha Pátria/não há mestiços/há Moçambicanos.//[...] E Moçambicano/é aquele que/sente o pulsar da/pátria,/Moçambicano/é aquele que a vive."²³ O fato de es-

¹⁹ GONÇALVES. Jamusse, p. 60.

²⁰ GONÇALVES. Mestiço, p. 59.

²¹ GONÇALVES. O mestiço, p. 47.

²² GONÇALVES. Monólogo de um mestiço, p. 43.

²³ GONÇALVES. Moçambique moçambicano, p. 75.

crever *moçambicano* e *pátria* com iniciais maiúsculas, enquanto os outros grupos (pretos, brancos, mestiços...) têm seus nomes grafados com inicial minúscula denota a superioridade da pátria e da “moçambiquidade” sobre os segmentos étnicos.

Entretanto, em poemas seguintes, o conflito identitário do eu-lírico reaparece, e ele percebe inclusive que sua “africanidade” e “moçambiquidade” teriam de ser defendidas, não dos brancos, não dos negros, mas dos povos de outras nações, possivelmente de outras nações lusófonas, e conclui: “Ninguém compreende/Minha singularidade”.²⁴

Tenta, então, uma última cartada, defendida na epígrafe de Kumarka Prakhasmani, qual seja, a multiculturalidade: “Não nos podemos dividir mais,/porque somos resultado/da multiplicação/que resulta em humanidade”, reflete em “Mestiçagem”.²⁵ E afirma no poema que dá título ao livro: “Sou mestiço sim/mestiço de corpo inteiro/mestiço no espírito e na carne/mestiço das Áfricas, das Américas,/a Ásia, da Oceania, mestiço das Europas/mestiço do mundo, mestiço do mundo inteiro”.²⁶

De qualquer forma, embora a crença na multiculturalidade possa resolver sua relação consigo mesmo, sua crise identitária não fica de todo sanada, permanecendo em suspenso o dilema do seu pertencimento, em uma terra onde “os homens/se excluem/conforme as conveniências”.²⁷ Permanece, assim, o eu-lírico à deriva, “em busca de porto seguro”...²⁸

Antes de fechar o livro...

O texto forjado por um autor é um esboço de “um mundo que ainda há de ser identificado”,²⁹ imaginado e interpretado por outra instância, o leitor, a quem cabe a decisão de concluir a tarefa ou deixá-la em aberto.³⁰

Quando se trata de um mundo encerrado em um livro, gira em

²⁴ GONÇALVES. Singularidade africana, p. 83.

²⁵ GONÇALVES. Mestiçagem, p. 49.

²⁶ GONÇALVES. Mestiço de corpo inteiro, p. 61.

²⁷ GONÇALVES. O berço, p. 76.

²⁸ GONÇALVES. Naufrago africano, p. 17.

²⁹ ISER. O jogo do texto, p. 107.

³⁰ ISER. O jogo do texto.

torno dele uma série de produções textuais, verbais ou não, que interferem no jogo entre o autor e o leitor, fornecendo a esse último elemento que, tendo ele consciência ou não, o ajudarão a dar os retoques finais na obra rascunhada pelo autor: são os *paratextos*, segundo termo cunhado por Gérard Genette.

Em *Mestiço de corpo inteiro*, os paratextos que circundam os versos de Delmar Maia Gonçalves, desde a capa às ilustrações internas, estão engajados em criar o clima de tensão que ecoa nos poemas. Do jogo de oposição de cores e discursos da capa, passamos para uma lista de epígrafes com teor ideológico que prenunciam as teses que serão defendidas pelo(s) eu-lírico(s) dos textos poéticos. As ilustrações reproduzem, em outra linguagem, a crise identitária vivenciada pelo(s) mestiço(s) que fala(m) na obra. Por fim, embora fora da ordem de sua recepção, o título da obra e também os de vários poemas (“Mestiço”/“Metisse”, “Mestiçagem”, “Ser mestiço é...”, entre outros) centram a temática da obra na questão da mestiçagem.

Todos esses elementos direcionam a leitura para um caminho, que talvez confirme, ou amplie, ou reduza as possibilidades de leitura que o texto sozinho incitaria. Qual seria a recepção dos poemas se eles estivessem livres de todo esse aparato? Esta também é uma questão insolúvel, uma vez que já se teve contato com os paratextos da obra. Esses instrumentos podem até limitar as possibilidades de leitura, mas certamente não as encerram. Há ainda textos outros, extralivro, que dizem respeito a cada leitor, e a um mesmo leitor em momentos distintos, que fazem válida a premissa: “há tantas leituras quantos são os leitores”.³¹ Esta aqui é apenas uma.

³¹ MARTINS. *O que é leitura*, p. 79.

Referências

Textos não-literários

GENETTE, Gérard. As epígrafes. In: _____. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 131-144. (Artes do Livro, 7).

GENETTE, Gérard. Introdução. In: _____. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. p. 9-20. (Artes do Livro, 7).

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p. 105-118.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Primeiros Passos).

Textos literários

GONÇALVES, Delmar Maia. And I am who I am. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 22.

GONÇALVES, Delmar Maia. Dança ancestral da alma. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 29.

GONÇALVES, Delmar Maia. Jamusse. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 60.

GONÇALVES, Delmar Maia. L'énigme. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 23.

GONÇALVES, Delmar Maia. Mestiçagem. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 49.

GONÇALVES, Delmar Maia. Mestiço de corpo inteiro. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 61.

GONÇALVES, Delmar Maia. Mestiço. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 59.

GONÇALVES, Delmar Maia. Moçambique moçambicano. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 75.

GONÇALVES, Delmar Maia. Monólogo de um mestiço. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 43.

GONÇALVES, Delmar Maia. Naufrago africano. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 17.

GONÇALVES, Delmar Maia. O berço. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 76.

GONÇALVES, Delmar Maia. O enigma. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 71.

GONÇALVES, Delmar Maia. O inevitável. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 26.

GONÇALVES, Delmar Maia. O mestiço. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 47.

GONÇALVES, Delmar Maia. Singularidade africana. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 83.

GONÇALVES, Delmar Maia. Zé Pecado e o dueto preto e branco. In: _____. *Mestiço de corpo inteiro*. Lisboa: Editorial Minerva, 2006. p. 55.

A lira e o espelho em Orides Fontela

Leo Bryan Lisboa

Introdução

A obra de Orides Fontela, de *Transposição* (1969) até *Teia* (1996), seu quinto e último volume de poemas inéditos, é caracterizada pela recorrência de um código simbólico concebido a partir do propósito de reduzir a experiência sensorial do homem diante da natureza e do cosmos ao que seriam seus aspectos mais pungentes. A temática da percepção da luz, assim, perpassa toda a sua lírica, adquirindo maior relevo em *Alba* (1983).

Letícia Raimundi Ferreira ressalta o caráter orgânico com que a simbologia da luz é evocada nos poemas da autora.¹ Associada simultaneamente ao conhecimento do espírito e ao impulso criativo, a *iluminação* comporta, portanto, duas dimensões: uma, de caráter ontológico, concerne à reflexão que toma o próprio ser por objeto; outra, de cunho metapoético, volta-se ao questionamento incessante acerca do sentido último do ato de composição.

Pretende-se, com o presente estudo, demonstrar de que modo as dimensões ora mencionadas se articulam na poesia de Orides Fontela. Para tanto, será brevemente analisada a referência ao símbolo do espelho em sua obra, uma vez que, com frequência, é esse o signo mediante o qual se operam, em uma só imagem, a construção do sujeito e a criação do poema.

¹ FERREIRA. A lírica dos símbolos em Orides Fontela, p. 53-72.

Revelação

A simbologia do espelho, invocada já no título de três de seus poemas – “Espelho” e “Espelho (II)”, de *Alba* (1983), e “O espelho”, de *Rosácea* (1986) – remete à noção de *revelação*, termo situado numa zona comum à poesia e ao discurso religioso.

Segundo Hugo Friedrich,² constitui um dos traços essenciais do Romantismo a concepção de que a poesia é a linguagem originária da humanidade, “a língua total do sujeito total”, capaz de dissolver as fronteiras entre os entes do mundo físico. Sob tal ótica, o pendor religioso e a vocação poética podem ser tidos como inclinações equivalentes.

Octavio Paz, em seus livros *O arco e a lira* e *Os filhos do barro*, propõe um olhar sobre a poesia que corrobora tal postulado romântico – o qual, cabe observar, já se delineia no pensamento europeu moderno com a obra de autores neoclássicos. É o que apontam ensaios como os de Friedrich Schiller, datados do final do século XVIII, em que o autor aborda as denominadas *manifestações ingênuas e sentimentais* na poesia.³

Afirma o poeta mexicano:

A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, no qual se apoia o nosso existir, mas algo que se faz.⁴

Para Octavio Paz, portanto, o poema consiste sempre na manifestação de algo que é a própria raiz do homem. Na poesia, assim como no amor e na vivência do sagrado, “pulsa a saudade de um estado anterior”.⁵ Esse estado de unidade primitiva, do qual o homem foi arrancado em tempos imemoriais e de que continua se afastando ininterruptamente, corresponde à sua origem. Embora não seja mais possível retornar a esse estado primordial – o que se torna singularmente

² FRIEDRICH. Estrutura da lírica moderna, p. 31-32.

³ SCHILLER. Poesia ingênua e sentimental, 1991.

⁴ PAZ. A revelação poética, p. 161.

⁵ PAZ. A outra margem, p. 143.

visível na Modernidade, era de identidades fragmentadas –, o fazer poético permite, assim, ao menos um vislumbre da unidade perdida.

É sob essa perspectiva que se pode afirmar que a poesia opera um ato de revelação. A experiência poética, nesse sentido, se desdobra em uma prática de autorreconhecimento. O poema se converte em espelho na medida em que incita a consciência a voltar-se para si própria, e é em seu campo de tensões que esse sujeito se constrói.

Tais considerações podem ser tomadas como ponto de partida para uma aproximação da lírica de Orides Fontela. “Revelação” (*Transposição*, 1969) e “Narciso (jogos)” (*Teia*, 1996) ilustram a maneira como essa vertente ontológica se manifesta em sua obra.

Revelação

A porta está aberta
como se hoje fosse infância
e as coisas não guardassem pensamentos
formas de nós nelas inscritas.
A porta está aberta. Que sentido
tem o que é original e puro?
Para além do que é humano o ser se integra
e a porta fica aberta. Inutilmente.⁶

Em “Revelação”, o “abrir as portas” do poema acarreta o rompimento com a representação linear do tempo: este deixa de ser concebido a partir da noção de sucessão contínua – ou como seta –, e o tempo circular é instaurado. A poesia, assim, resgata o tempo do mito, ou o arquétipo temporal do eterno presente, inerente à cosmovisão das comunidades tradicionais. O contato com o “original” e o “puro” torna-se, então, concretizável. “Para além do que é humano o ser se integra”: a consciência regressa à sua “infância perdida”, ao uno do qual foi cindida. Entretanto, como se adverte no desfecho do poema, esse movimento de retorno é inútil. A cisão original não pode ser anulada: a condição fragmentária do homem jamais será revertida.

Identifica-se, ainda em “Revelação”, a presença de outro elemento proveniente da estética romântica, denominado por Hugo Friedrich

⁶ FONTELA. *Revelação*, p. 35.

idealidade vazia: a busca pela transcendência observada no poema conduz a uma fuga sem meta, uma evasão que redundo no nada.⁷ “Elevação”, de Baudelaire, constitui-se, segundo o ensaísta, em um célebre exemplo da retomada de tal aspecto romântico pela poesia moderna.

Narciso (jogos)

I.

Tudo
acontece no
espelho.

II.

A fonte
deságua na própria
fonte.
[...]

IX.

Vemos por espelho
e enigma

(mas haverá outra forma
de ver?)

X.

O espelho dissolve
o tempo

o espelho aprofunda
o enigma

o espelho devora
a face.⁸

⁷ FRIEDRICH. Estrutura da lírica moderna, p. 47-49.

⁸ FONTELA. Narciso (jogos), p. 333-342.

Já em “Narciso (jogos)”, o signo do espelho pode ser tomado como representação do próprio poema, que é aproximado à imagem da esfinge nos versos finais (“o espelho devora/a face”). A poesia encerra um enigma⁹ ao qual a consciência se lança. A esta, porém, só é dado ver o mundo como um reflexo de si mesma. A partir de uma visão autocentrada, toda busca conduz ao autoconhecimento. O movimento de circularidade delineado por essa eterna retenção ao ponto de partida, como se dele não fosse possível se afastar, é percebido com nitidez nos versos “A fonte/deságua na própria/fonte”. Contudo, mais uma vez, surge o insolúvel: “o espelho devora/a face”. O ser sucumbe perante a esfinge. Ao sujeito só é dado encontrar-se de forma fragmentada, quando não ilusória.

Em “Espelho”, um dos poemas de *A vida submarina* (2009), de Ana Martins Marques, é possível identificar uma conexão com a simbologia presente na lírica orideana, na medida em que o referido signo realiza, de forma análoga, uma função metapoética:

Espelho

Dentro do armário
do seu quarto de dormir
deve haver um espelho.

Se você sai
e deixa o armário aberto
durante todo o dia
o espelho reflete
um pedaço da sua cama
desfeita.

Se você sai
e deixa a porta fechada

⁹ Os versos “Vemos por espelho/e enigma...”, do poemeto IX de “Narciso (jogos)”, remetem ao capítulo 13 da Primeira Epístola de São Paulo aos Coríntios: “Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido.” O diálogo com as Escrituras e a presença do imaginário judaico-cristão são constantes ao longo de toda a obra poética de Ordes Fontela, como ilustram os poemas “São Sebastião” e “Gênesis” (*Helianto*, 1973), “Bodas de Caná” (*Alba*, 1983), “Do Eclesiastes” (*Rosácea*, 1986) e “Apocalipse” (*Teia*, 1996).

durante todo o dia
o espelho reflete o escuro
do seu armário de roupas,
a luz contida dos vidros
de perfume.

Do outro lado do poema
não há nada.¹⁰

De forma semelhante ao que se observa na lírica de Orides Fontela, a inteligência do poema é retratada como o produto de uma operação da consciência ao voltar-se para si própria. O texto poético não veicula um conteúdo que é dado *a priori*,¹¹ em sua materialidade. Sob esse ângulo, é uma moldura vazia ou um quadro em branco: "Do outro lado do poema/não há nada". O que se apresenta visualmente ao leitor, assim, possui origem "externa"; sua consciência é a fonte que nele introduz o teor referencial, em um processo que necessariamente reflete as condições do meio em que o ato de leitura se concretiza.

Nota-se, portanto, que, se na lírica de Orides Fontela a subjetividade se constrói através da experiência do poema, essa dimensão ontológica se vincula necessariamente a uma reflexão metapoética. Assim, como regra, ambas se manifestam conjuntamente na obra da autora, de tal modo que é possível afirmar que correspondem às duas faces de uma só inquietação: a do ser frente ao espelho, a do leitor perante a esfinge.

¹⁰ MARQUES. Espelho, p. 16.

¹¹ Expressão latina retomada na filosofia moderna por Immanuel Kant (1724-1804) para designar o conhecimento que independe de um conteúdo mediado pela experiência, em oposição àquele obtido *a posteriori*, ou seja, empírico.

Referências

Textos não-literários

- FERREIRA, Letícia Raimundi. *A lírica dos símbolos em Orides Fontela*. Santa Maria: Pallotti, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- PAZ, Octavio. A outra margem. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 123-143.
- PAZ, Octavio. A revelação poética. In: _____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 144-163.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Textos literários

- FONTELA, Orides. Narciso (jogos). In: _____. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 333-342.
- FONTELA, Orides. Revelação. In: _____. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 35.
- MARQUES, Ana Martins. Espelho. In: _____. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009. p. 16.

Mutações do desejo em *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte

Maria Tereza Ramos Bittencourt

Introdução

Neste trabalho, faremos uma análise de quatro poemas de Vera Duarte, contidos na obra *Amanhã amadrugada* (1993), levando em conta as ideias do ensaio de Freud "O poeta e o fantasiar" (1908). Procuramos encontrar sinais no livro da poeta cabo-verdiana que dialoguem com as propostas explicitadas pelo fundador da psicanálise e também demonstrar que há um processo de mutação ao longo dessa obra da poeta, que ora demonstra uma dependência quase infantil do objeto de seu amor, o que lhe causa grande sofrimento, ora revela uma superação, quando começa a adivinhar prazer em si mesma, e, por fim, ora demonstra uma realização completa, compartilhada com o ser amado. Os poemas escolhidos são "Momento II (mar e multidão)", "Momento VI (desabafo)", "Desejos" e "Companheiro", os quais serão apresentados e comentados ao longo desta exposição.

Em primeiro lugar, instiga-nos o título da obra da poeta que desconstrói a concordância gramatical logo de início (*Amanhã* como substantivo é masculino, portanto, não pode ser acompanhado do adjetivo *amadrugada*). Naturalmente somos levados a buscar um sentido para o enunciado, seja separando a primeira palavra (*A manhã*) ou entendendo *amanhã* como advérbio, acrescentando vírgula depois dele e separando a palavra seguinte, quando teremos, então, *Amanhã, a madrugada*. Ainda podemos descobrir outras possibilidades, extraindo outros sentidos. Dessas múltiplas possibilidades já se prenuncia a riqueza que a obra nos promete. Além disso, o termo "madrugada"

combinado com “amanhã”, ou com “manhã”, também apresenta uma interessante carga de sentido, pois podemos intuir nele o que vem antes do dia, o que se anuncia, o que vem antes do nascer do sol. Algo como o preparo e a anunciação.

Segundo Freud, as fantasias e os sonhos diurnos, bem como as brincadeiras infantis, são formas de escapar da realidade e rearranjá-la de uma maneira mais satisfatória. Este processo é feito com muita seriedade e é distinto da realidade pelo sujeito. Trata-se de uma espécie de jogo, em que o jogador investe uma grande carga de afeto. O mesmo acontece com a poesia.¹

Além disso, ele nos demonstra que “desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras da fantasia e que toda fantasia individual é a realização de um desejo” e ainda que “esses desejos são diferentes de acordo com o sexo, o caráter e as relações da pessoa que fantasia”. Levando em conta essas proposições, temos a poesia de Vera Duarte com claras características femininas, uma vez que, “nas jovens mulheres, dominam quase exclusivamente os desejos eróticos, pois sua ambição é, em geral, consumida pela ânsia de amar.”²

O livro da escritora cabo-verdiana se divide em quatro cadernos: “Caderno I: 15 momentos de um longo poema dedicado ao amor”, de 1985 e do qual selecionamos os dois primeiros poemas aqui examinados; “Caderno II: exercícios poéticos”, de 1980; “Caderno III: poemas de bloqueio – e de amor e ausência”, escritos entre 1975 e 1980, em que consta o poema “Desejos” que aparecerá mais adiante; e, por fim, o “Caderno IV: de quando se soltaram as amarras”, de 1975, de onde escolhemos o poema “Companheiro”,³ que, aliás, encerra a obra.

Apresentamos o primeiro poema anunciado, que tem forma híbrida, parte em prosa e parte em versos. Percebemos nele traços nítidos da busca por uma “correção da realidade insatisfatória”, conforme descrito por Freud.

¹ FREUD. O poeta e o fantasiar, p. 269-270.

² FREUD. O poeta e o fantasiar, p. 271.

³ Transcrevemos os quatro poemas no decorrer de nosso texto respeitando rigorosamente a formatação original encontrada no livro.

MOMENTO II (mar e multidão)

Tudo parou. Esqueci-me dos pesadelos acumulados e que no mundo havia guerras, fomes e ódios. Os mitos da adolescência, um a um dolorosamente quebrados, já não me faziam falta. Para além da arte e da política, da minha história amarga e das ideologias, sentia-me eu ser único e igual, liberta de mil medos. Como não sonhar?

Passaste por entre a multidão e eu amei-te. Vi-te desprevenida quando apenas em ti pensava e a paixão se exacerbou. Ias e eu fui-me. Como quando se abandona a nuvem que se compõe no cimo do monte para colher do jardim da cidade a mais linda flor ainda que muito doa o seu espinho. Como no instante evanescente da miragem, as areias nos conduzem, em ondas cálidas ao mais espantosamente belo dos oceanos, em cujas águas nos afundaremos.

A multidão contudo separou-nos. Perdi-me na distância. A dor lancinante que me atravessou o peito afastou o pesadelo...

Teus braços rodearam meu corpo envolto em mar. O sol quente abrasou-me e acordei sobre a areia húmida da praia deserta tentando agarrar a tua imagem que se esvaia nas ondas...

*Depois da partida
gratamente ficaste por aí
a povoar-me os sonhos
a fecundar sorrisos e lágrimas
a encher páginas clandestinas
de sentimentos por desvendar
será isto o amor?
esta angústia sem saída?
esta ausência no nada?⁴*

Ao encontrar o ser amado, o eu poético começa a fantasiar, num processo marcado por uma das mutações do amor em torno das quais aqui estamos discorrendo. “Tudo parou.” Todos os problemas são esquecidos – guerras, fomes e ódios. Essa voz feminina se torna um ser único, sem medos, em seu sonho de amor, numa completude imaginária, imersa num oceano espantosamente belo. Aqui, percebemos também que a autora traz para a obra imagens de seu universo caboverdiano; de mares, oceanos, areias e sol.

Mas o amor se vai, separado pela multidão. Se perde na distância, se esvai nas ondas, porque era apenas um sonho, uma provável projeção de sua lembrança infantil, protegida e aconchegada. Então, sobrevém a dor lancinante da perda, pois, segundo Freud, nada é tão doloroso quanto a perda de um prazer que já experimentamos. Essa perda e essa dor são marcadas pelo início da estrutura em versos no poema, na qual o eu poético percebe o objeto de seu amor como um sonho, e explicita isso, questionando-se sobre a natureza do amor, se ele é mesmo apenas uma ausência, uma angústia. Tal caráter volátil do ser amado se preserva no texto a seguir, ao mesmo tempo em que percebemos um redirecionamento da atitude do eu poético.

⁴ DUARTE. Momento II (mar e multidão), p. 49.

MOMENTO VI (desabafo)

*Vai e grita pelas achadas imensas
que a vida se conquista
contra a violência e a morte.*

*Diz
do amor que brota das areias
do mar solitário
do abraço fecundo que nasce
dos confins de nossos seres.*

Diz tudo
mas não digas que te amei
– e amo –
pois chega-me a morte pela recusa.
Não quero morrer duas vezes!⁵

Nesse segundo poema escolhido, encontramos indícios de uma reação, de busca por uma compensação, uma consolação para o amor perdido. Ele nos sinaliza que é preciso conquistar a vida. O eu poético percebe que o amor nasce de dentro de seu ser e que, embora cause dor mortal, sua cura só pode vir de dentro de si mesma. Há uma reação através da luta contra a realidade dura, de violência e morte. Percebe-se que não adianta apenas um escapismo através da fantasia. Não se joga a responsabilidade da busca por satisfação apenas no ser amado. Embora o amor seja belo e sua beleza deva ser declarada, no caso de não ser correspondido, é uma morte. E, quando estagna-se apenas na dor da recusa, sofre-se uma segunda morte. Ao perceber isso, o eu poético demonstra amadurecimento, consciência da realidade e superação.

Segundo Freud, o poeta diminui o aspecto repugnante dos desejos e consequentes fantasias dos adultos, que sempre procuram escondê-los, através da forma e da estética, ocultando e modificando

⁵ DUARTE. Momento VI (desabafo), p. 54.

detalhes. Com isso, o poeta consegue provocar um tipo de prazer preliminar no leitor, uma espécie de preparação para o prazer maior causado pela obra de arte, o grande gozo, que é a descarga de tensões encontradas em nossa alma, sem nos envergonharmos de nossas próprias fantasias.

De modo semelhante, percebemos, nesse poema, grande concisão de ideias, descritas de forma belíssima, que nos convida a levantar e lutar, pois a vida se conquista. É um novo fôlego para uma alma alquebrada.

O terceiro poema situa a mulher como dona de seu próprio desejo:

DESEJOS

Queria ser um poema lindo
cheirando a terra
com sabor a cana

Queria ver morrer assassinado
um tempo de luto
de homens indignos

Queria desabrochar
– flor rubra –
do chão fecundado da terra
ver raiar a aurora transparente
ser r'bera d'julion
em tempo de são joão
nos anos de fartura d'espiga d'midje

E ser
riso
flor
fragrante
em cânticos na manhã renovada⁶

⁶ DUARTE. Desejos, p. 90.

Nesses versos, encontramos de maneira muito peculiar as características de um metapoema, no qual o eu poético deseja ser, ele mesmo, um poema. Apesar de ter também traços de poesia feminina – visto que a voz poética quer ser flor rubra, ter e trazer fartura d’espiga d’midje –, esse texto apresenta muito mais o que Freud chama de “desejos de ambição”, que servem à elevação da personalidade, e considera um atributo mais masculino, embora o pensador alemão admita que não deve acentuar essa oposição entre as duas direções, mas sim promover sua unificação.⁷

É incômodo, intuímos, notar nas colocações de Freud em “O poeta e o fantasiar” alguns enunciados que tendem a considerar a mulher mais fraca e vulnerável, mais sujeita a distúrbios de personalidade, o que atualmente pode ser visto como um traço equivocado e machista. Mas, importa aqui em nossas conjecturas é que percebamos as mutações desse eu poético-mulher, retratado na poesia de Vera Duarte, que não se restringe à fantasia e ao sofrimento causado pela delegação da responsabilidade de sua vida e de sua felicidade ao outro, ao ser amado. Mais que isso, coloca-se como responsável por si mesmo, como dono de seu próprio desejo e como suficiente para buscar suas realizações, sendo ele mesmo “riso/flor/fragrante/em cânticos na manhã renovada”.

Este é também um poema bastante sinestésico, artifício, inclusive, que funciona como um campo magnético para o leitor e causa-lhe o tal prazer preliminar descrito por Freud, visto apelar para nossas dimensões sensoriais. Os versos de “Desejos” estão repletos de cheiros, sabores, sons e visões que nos despertam lembranças e nos seduzem, ativando até lembranças pessoais, para, em seguida, nos jogar no terreno da realização do desejo, no caso, desejo de ambição, de mudança, de um mundo problemático e injusto – “um tempo de luto/de homens indignos” – para um mundo de satisfação e alegria. É um movimento que começa por algo fora de nós, nos joga para dentro de nós mesmos e, por fim, nos devolve ao mundo, modificando-nos e modificando-o. Esse, aliás, é o movimento do jogo da arte, descrito por Flusser, em seu texto “Nossa embriaguez”.⁸

⁷ FREUD. O poeta e o fantasiar, p. 271-272.

⁸ FLUSSER. Nossa embriaguez, p. 381.

Por fim, apresentamos o poema "Companheiro", que encerra o livro.

COMPANHEIRO

E ao findar
esta injusta caminhada
longa e dolorosa
e da qual nos ficou
para sempre
uma subterrânea marca de dor...

quero-te debaixo dos frescos lençóis
feitos das ervas dos campos
que
nossos corpos ardentes
tornarão húmidos de amor

quero-te vindo cansado
ao sol fecundo do meu país
buscando em meus lábios frescos
descanso
e força para a nova caminhada

quero-te nas tardes tranquilas
quando as trincheiras se calam
e o pensamento
voa
em sonhos de sahel redimido

e à noite quando o escuro vier
despir-me-ei de tudo menos de ti
abraçar-te-ei forte quanto puder
e, sobre esta terra
sagrada
abriremos nossas comportas⁹

⁹ DUARTE. Companheiro, p. 124.

Com uma delicadeza latejante, o eu poético nos enuncia a superação da dor de se saber sonhador e incapaz de realizar todos os seus desejos. Proclama a caminhada injusta, longa e dolorosa e as marcas deixadas pela sua dor. Mas proclama também seu fim. Esses versos são proféticos no sentido de que anunciam um novo tempo: o tempo da realização dos desejos possíveis, o tempo do compartilhamento. Um tempo em que se pode desejar sem vergonha, sem culpa e sem entregar absolutamente ao *outro* o desejo de satisfação do *eu*, este apenas a compartilha com outrem. As dificuldades existem e são reconhecidas, mas podem ser suportadas com esse compartilhar que se faz possível através da presença do companheiro.

A satisfação advinda da cópula se materializa no poema repleta de doçura e beleza. Encanta-nos sobremaneira a última estrofe, quando o eu poético diz que se despirá de tudo, menos do ser amado, que o abraçará da maneira mais forte que puder e que, sobre a terra sagrada do amor, os amantes abrirão suas comportas.

Essas imagens nos levam a pensar em fecundação, não apenas para gerar um novo ser, mas para gerar uma nova cultura, um novo tempo. Temos aqui um desejo de mudança delicado e eficaz, que supera guerras e campos de batalha, que inaugura um tempo de paz e de cuidados, real e possível. Vem daí também o encantamento e o prazer que a obra guarda para o leitor.

Por fim, as mutações do desejo aqui descritas através desses quatro poemas se colocam, como pudemos constatar, ora no plano onírico, revelando profunda angústia e sensação de impotência no eu poético ("Momento II"); ora ainda no plano onírico, no entanto, com o esboço de uma saída dessa situação de passividade ("Momento IV"); ora através de um posicionamento ativo do eu poético enquanto dono de seu próprio desejo ("Desejos") e, por último, ora assumindo a importância do compartilhar e do companheiro, mesmo que não se delege a este a total satisfação dos desejos da voz poética ("Companheiro"). O caminho de leitura por nós escolhido se consolida, desse modo, num percurso por essas metamorfoses do desejo que observamos na obra *Amanhã amadrigada*, da poeta cabo-verdiana Vera Duarte.

Referências

Textos não-literários

FLUSSER, Vilém. Nossa embriaguez. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Crisálida, 2013. p. 375-383.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Crisálida, 2013. p. 265-276.

Textos literários

DUARTE, Vera. Companheiro. In: _____. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. p. 124.

DUARTE, Vera. Desejos. In: _____. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. p. 90.

DUARTE, Vera. Momento II (mar e multidão). In: _____. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. p. 49-50.

DUARTE, Vera. Momento VI (desabafo). In: _____. *Amanhã amadrugada*. 2. ed. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008. p. 54.

De tudo a nada

Bianka de Andrade Silva

Você suportaria e assumiria a indizibilidade, a inapreensibilidade, a inexpressividade, a insuficiência da linguagem (do que entendemos por linguagem)? Você resistiria ao claustrofóbico e pulsante espaço do nada? É diante desse desafio que se encontra o leitor de *Z a Zero*.

Permitir penetrar-se pelo impacto da capa que arfa em vermelho e fere com seu contrastante "Z" e arriscar abrir as dúbias páginas é adentrar uma experiência de leitura convulsionada e sangrenta, é mergulhar em um vazio assombrosamente pleno e ofegante; um nada que nos impõe a atitude frenética e desorientada de buscar a saída e o signo; um vazio que nos afoga, nos sufoca e, ainda que sem ar, nos sentimos tão apavoradamente atraídos por ele que nele permanecemos em busca de uma fagulha sígnica. A ambivalente pulsão de vida e de morte grita nesse espaço vazio que nos impele sincronicamente a fugir e a ficar nele. Se sairmos, o nada deixa o espaço exterior para habitar-nos interiormente, habitar-nos da inquietante, estranha (*unheimlich*) e insanável sensação de fracasso. Se ficarmos, permanecemos sem ar até a morte, em busca de lampejos de obscuridade, diante de uma luminosidade completamente ludibriosa e opaca. Fora do nada de *Z a Zero*, somos vivos-mortos. Dentro dele, somos mortos-vivos. Não há saída.

Do poeta, emerge o sangue empurrado por uma prensa de chumbo. À sua pele, não resta caminho ou força impermeável, há que deixar-se verter a vida, *em* vida. Do leitor-esponja, clama-se a coragem de absorver o sangue, de degustá-lo gota a gota em seu amargor.

Uma vez aprisionados nessa experiência de leitura, sentimos o horror de não poder fugir dela e, ao mesmo tempo, o delicado e sensível toque do poeta que libertou a palavra da escravidão da comunicação. Não há significados! A angústia que nos habita, agora nos transcende, salta de nossos poros para os (in)signos de *Z a zero*. Somos lógicos, impulsionados à sistematização, à racionalização do mundo e de nós; somos seduzidos pelo intelecto a esmagar nossos sentimentalismos e ingenuidades em nome da conquista de um modo de vida (ilusoriamente) harmônico e seguro. Nós nos esmagamos em nossa sensibilidade e, ao nos depararmos com uma poesia tão vertiginosamente sistemática e organizada, tão progressista e linear (ao partir de "Z" a "A", de "0" a "9" e concomitantemente de "A" a "Z" e de "9" a "0"), nos assombramos pelo que ali é *falta* e é exatamente aquilo que de nós lançamos fora.

Mas o que fazer agora ante essa *falta* que explode?! Essa sensibilidade que não resistiu ao recalque?! Numa tentativa desesperada de elaborar e lidar com essa falta, nos damos conta de que o mundo insigne de *Z a zero* guarda toda e qualquer possibilidade de construção de sentido. O livro é uma explosão semântica inesgotável, ele contém todas as letras e todos os números com os quais podemos fazer infinitas combinações. Nós, leitores-esponja, percebemos agora que o mesmo sufocante espaço do nada é o salvador relampejo de notar que a inquietante e perturbadora leitura do livro e de nós mesmos nos oferece possibilidades de (re)construção. Já temos o tudo de que nos cercamos, já temos a luz tão brilhante que acabou por nos cegar, precisamos agora de rastros de vazio, pois só a partir do ponto zero podemos construir algo. Sair da leitura do livro com esse lampejo de esperança nos dá a sensação de que valeu a pena engolir o amargor do sangue. Sentimos que esse absinto indigesto está pulsando em vida e assim nos esforçamos para segurá-lo em nosso estômago, para não vomitá-lo e deixar que sua vida se emaranhe em nossa racionalidade alienada e desencantada.

Z a zero é nosso quartinho de bagunça e estamos ali ante a perturbadora porta enquanto nosso mundinho pequeno-burguês, minuciosamente organizado, nos cerca. Abrir essa porta é nos afundar na

avalanche que nos amontoará. *Z a zero* nos coloca ante o pavor de nós mesmos, nos faz perceber que nossa conduta racionalista e fria levou-nos a possuir um tudo que nos esvai e esvazia. Passado o assombro e o pavor, somos acometidos pelo alento de encontrar em *Z a zero* muito mais que a sufocante avalanche que nos invade. Após termos sido revoltos e desorganizados pela experiência de leitura, sentimos a esperança de que podemos combinar novas possibilidades, podemos nos perder do tudo inosso que edificamos e nos entregar à tarefa de recombinar (ordenadamente ou não) os estilhaços de nossa ruína. Assim, indo infinitamente de *z a zero* e de *zero a z*, notamos que o sangue do poeta não é vazio e não foi em vão.

Referência

Texto literário

SILVA, Wilmar. *Z a zero*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2010.

Biografias

Poetas

Abreu Paxe, 19 de outubro de 1969, Uíge, Angola. Livros: *A chave no repouso da porta*, 2003; *O vento fede de luz*, 2007.

Adélia Prado, 13 de dezembro de 1935, Divinópolis, Minas Gerais, Brasil. Livros: *Bagagem*, 1975; *O coração disparado*, 1977; *Miserere*, 2013; etc.

Delmar Maia Gonçalves, 05 de julho de 1969, Quelimane, Moçambique. Livros: *Moçambique novo, O enigma*, 2005; *Mestiço de corpo inteiro*, 2006; *Entre dois rios com margens*, 2013; etc.

Orides Fontela, 24 de abril de 1940, São João da Boa Vista, São Paulo. Livros: *Transposição*, 1969; *Helianto*, 1973; *Teia*, 1996; etc.

Vera Duarte, 02 de outubro de 1952, São Vicente, Cabo Verde. Livros: *Amanhã amadrugada*, 1993; *O arquipélago da paixão*, 2001; *Exercícios poéticos*, 2010; etc.

Wilmar Silva de Andrade, 30 de abril de 1965, Rio Paranaíba, Minas Gerais, Brasil. Livros: *Lágrimas & Orgasmos*, 1986; *Z a zero*, 2010; *euteAmo*, 2013; etc.

Autores Vox lusus

Bianka de Andrade Silva é mestre em estudos literários pela Faculdade de Letras da UFMG, autora dos livros de poesia *Desejada dor* (Anome Livros/Brasil) e *Excrementos* (Apenas Livros/Portugal), consultora educacional e fundadora do projeto de desenvolvimento da educação básica *Escolas Mais*.

Davi Pereira da Silva Ribeiro é graduando em Letras (Licenciatura/Português) pela UFMG.

Gabriela Aparecida dos Reis Freitas é graduada em Letras pela UFMG.

Gabriela Camargos Ferreira Soares é graduada em Letras pela UFMG.

Leo Bryan Lisboa é estudante no curso de graduação em Letras da UFMG. Sua principal área de interesse como pesquisador é a poesia brasileira contemporânea.

Maria Tereza Ramos Bittencourt é licenciada em Língua Portuguesa pela UFMG, aluna em disciplinas isoladas no mesmo curso, funcionária do Banco do Brasil e educadora da Unibb - *Universidade Corporativa Banco do Brasil*.

Stéphanie Paes Rodrigues é bacharel em Letras – Português, com ênfases em Estudos de Edição e Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da UFMG. Pesquisadora tanto da área de Edição quanto das literaturas africanas, defendeu em 2013 o trabalho de conclusão de curso *África editada no Brasil: edições brasileiras de línguas e literaturas africanas*.

Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários

Chefes africanos

Karina Mitalle
Sônia Queiroz (Org.)

Vissungos

Cantos afrodescendentes em Minas Gerais

3ª ed. revista e ampliada

Neide Freitas
Sônia Queiroz (Org.)

Literarização da oralidade,

oralização da literatura

Jean Derive

Negros pelo vale

3ª ed. revista e ampliada

Josiley Souza (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no site: <www.lettras.ufmg/vivavoz>



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.