

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Luciana Brandão Leal

VIRGÍLIO DE LEMOS: POESIA EM TRÂNSITO

Belo Horizonte
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Luciana Brandão Leal

VIRGÍLIO DE LEMOS: POESIA EM TRÂNSITO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Nazareth Soares
Fonseca

Belo Horizonte
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

L435v Leal, Luciana Brandão
Virgílio de Lemos: poesia em trânsito / Luciana Brandão Leal. Belo Horizonte, 2018.
241 f.: il.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Poesia moçambicana - Crítica e interpretação. 2. Galvão, Duarte, 1929- - Crítica e interpretação. 3. Alteridade. 4. Metalinguagem. 5. Diálogos. 6. Identidade cultural. I. Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(679)-1

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito – CRB 6/2999

Luciana Brandão Leal

VIRGÍLIO DE LEMOS: POESIA EM TRÂNSITO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof^a Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca – Orientadora – PUC Minas

Prof^a Dr^a Ana Mafalda Leite – Universidade de Lisboa

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Prof^a Dr^a Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a Dr^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas

Belo Horizonte, 03 de maio de 2018.

AGRADECIMENTOS

*Merci, merci, merci.
Estou empapelado!
Deixo, feliz, aqui,
o meu muito obrigado
a ti. (Carlos Drummond de Andrade, 2010)*

Agradeço à Professora Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca, pela competência e pela criteriosa orientação, por ensinar com rigor e com afeto. Tenho profunda admiração por você, professora Nazareth, pela mulher extraordinária que você é: pesquisadora exemplar e de generosidade incomparável.

Agradeço aos estimados professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas: Dr. Alexandre Veloso de Abreu, Dr^a Ângela Vaz Leão, Dr. Audemaro Taranto Goulart, Dr^a Ivete Lara Camargos Walty, Dr^a Márcia Marques de Moraes, Dr^a Maria Nazareth Soares Fonseca, Dr^a Melânia Silva de Aguiar, Dr^a Raquel Beatriz Junqueira, Dr^a Suely Silva Lobo.

Agradeço à professora Dr^a Ana Mafalda Leite, pela supervisão do meu trabalho de pesquisa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por compartilhar comigo sua experiência e conhecimento sobre as Literaturas de Língua Portuguesa.

Agradeço às professoras Dr^a Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Dr^a Raquel Beatriz Junqueira, pelas orientações no Exame de Qualificação.

Agradeço à professora Dr^a Carmen Lúcia Tindó Secco, que, por diversas vezes, me recebeu na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, para conversarmos sobre o poeta Virgílio de Lemos, orientando minhas pesquisas ao acervo da biblioteca dessa Universidade e da biblioteca da Cátedra Jorge de Sena.

Aos queridos amigos do Grupo de Estudos 'Estéticas Diaspóricas' - GEED. Nossos encontros e discussões trouxeram ânimo e vigor para os momentos mais difíceis. Seguiremos juntos!

Agradeço aos meus colegas, professores da Universidade Federal de Viçosa - UFV - *campus* Florestal, pelas experiências compartilhadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo financiamento da minha pesquisa de pós-graduação (mestrado e doutorado) e pela bolsa de investigação (doutorado sanduíche) na Universidade de Lisboa.

“Com açúcar e com afeto”, agradeço:

aos meus amados pais, Wellington e Ângela, pelas constantes orações;

ao meu irmão, Paulo Vitor, e à minha irmã, Ana Luiza. Ao meu cunhado, Alexandre, e à minha cunhada, Débora;

às minhas pequenas joias, Beatriz e Helena, pela alegria e esperança que representam; e

ao Alexandre, pela doce companhia e pelo incentivo cotidiano.

RESUMO

Esta tese apresenta leitura da obra poética de Virgílio de Lemos & seus heterônimos, considerando os ciclos representativos da escrita desse autor moçambicano; especialmente, o que foi produzido entre 1944 e 1963. Para tanto, consideram-se os trânsitos e diásporas desse poeta e de sua poesia pelas ilhas moçambicanas e pelas águas do Oceano Índico. Com a mesma intenção, analisa-se, também, a produção poética dos três principais heterônimos de Virgílio de Lemos – Duarte Galvão, Lee-Li Yang e Bruno dos Reis –, avaliando que o desdobramento em heterônimos é sintomático e confere a radicalização do fingimento poético à lírica desse escritor moçambicano. Analisam-se, ainda, outros trânsitos de Virgílio de Lemos e seus heterônimos, como a opção pelo Barroco Estético, o percurso pelo Simbolismo e Impressionismo, pelos movimentos das Vanguardas Europeias – especialmente, pelo Surrealismo, Cubismo e Dadaísmo –; pelas Vanguardas Latino-Americanas, pelo Modernismo Brasileiro e pelo Movimento Concretista. Esses trânsitos revelam uma lírica rebelde e transgressora em relação ao modelo literário predominante em Moçambique, fortalecendo uma atitude estética que ecoa subversão e resistência à repressão colonialista.

Palavras-chave: Poesia Moçambicana. Virgílio de Lemos. Heteronímia. Identidade. Alteridade.

ABSTRACT

This dissertation interprets the poetic work of Virgílio de Lemos and his heteronyms, considering the more representative cycles of the Mozambican author, mainly what was produced between 1944-1963. The transits and diasporas are considered essential for the development of his poetical exercise as well as the production of the three main heteronyms of Virgílio de Lemos — Duarte Galvão, Lee-Li Yang and Bruno dos Reis. The unfolding in heteronyms is symptomatic and confers the radicalization of the poet's persona. Other transits by Virgílio de Lemos and his heteronyms are also considered here, such as the option for the Baroque Aesthetic, the importance of Symbolism and Impressionism, the influence of the European Avant Guards, especially Surrealism, Cubism and Dadaism; the Latin American Modern Movements and his Concrete Poetry production. These transits reveal how subversive and innovative the poet's lyric is mainly when compared to the predominant literary model in Mozambique, such aesthetical variations indicate an intense resistance to colonialist repression.

Keywords: Mozambican Literature. Virgílio de Lemos. Poetry. Heteronyms. Identity.

SUMÁRIO

1.0 INTRODUÇÃO.....	08
2.0 POESIA MOÇAMBICANA: IDENTIDADE EM CONSTRUÇÃO.....	14
2.1 Ecos da memória social e política.....	14
2.2 Noémia de Sousa: a nação escrita.....	19
2.3 A matéria poética de José Craveirinha.....	28
2.4 Reinaldo Ferreira: a subjetividade de um poeta taciturno.....	40
2.5 Ilha de Moçambique: “Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar”.....	47
2.6 Primeiras vozes que saudaram Muhípit: A Ilha de Moçambique.....	52
2.7 Glória de Sant’Anna: a voz da alteridade.....	57
2.8 Rui Knopfli: a geopoética do gueto.....	63
2.9 Luís Carlos Patraquim: pulsões de desejos e afetos.....	70
2.9.1 Eduardo White: amor sobre o Índico.....	77
3.0 VIRGÍLIO DE LEMOS: SIGNOS DA ERRÂNCIA E DA VERTIGEM.....	87
3.1 Signos da diáspora na formação da identidade cultural moçambicana.....	93
3.2 “Para fazer um mar”: palavra e criação na poética virgiliana.....	99
3.3 “A invenção das ilhas” sob o olhar do poeta.....	113
3.4 O Barroco Estético: traços de subversão e erotismo.....	128
3.5 O estilhaçamento do eu que escreve: outros trânsitos.....	136
4.0 LEE-LI YANG, DUARTE GALVÃO E BRUNO DOS REIS: HETERÔNIMOS DE VIRGÍLIO DE LEMOS.....	138
4.1 Lee-Li Yang: a radicalização do fingimento poético.....	145
4.2 Duarte Galvão: o heterônimo, voz da crítica social.....	159
4.3 Bruno dos Reis: a palavra subversiva.....	170
5.0 VIRGÍLIO DE LEMOS & HETERÔNIMOS: POESIA E VANGUARDAS.....	180
5.1 A poesia de Virgílio de Lemos: ecos simbolistas e impressionistas.....	181
5.2 Virgílio de Lemos e as vanguardas europeias: interseções.....	193
5.3 “A antropofagia nos unel!”.....	204
5.4 A poesia concreta de Duarte Galvão.....	212
6.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	218
REFERÊNCIAS.....	223
7.0 ANEXO: REVISTA MSAHO (1952).....	235

1 INTRODUÇÃO

A guerra pela independência de Moçambique – também conhecida como Luta Armada de Libertação Nacional – foi um conflito entre as forças da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique)¹ e as Forças Armadas de Portugal que teve início em setembro de 1964 e terminou em meados de 1974, resultando na posterior independência, negociada em 1975. Segundo Fátima Mendonça, esse movimento de libertação nacional “é o forjador, por excelência, do conceito de moçambicanidade, porque é através dele que a própria nação se começa a construir” (MENDONÇA, 1989, p. 52). A construção da identidade de uma literatura nacional coincide com esse processo de luta anticolonial, como se discute adiante, (de)monstrando-se que a literatura moçambicana não só faz parte desse movimento de independência política, como também é espaço significativo de reivindicação e luta pela identidade sufocada pela colonização.

Esta tese analisa a produção poética de um dos escritores mais representativos da Literatura em Moçambique, Virgílio de Lemos. Considera-se, sobretudo, a poesia escrita em língua portuguesa, entre 1944 e 1963, do período colonial até o início da Luta Armada de Libertação Nacional.

Para tanto, considerações históricas são úteis para se ampliar o âmbito da recepção e para se compreender melhor o cenário político-ideológico no qual se insere a produção poética de Virgílio de Lemos e de outros escritores moçambicanos analisados nesta tese, cumprindo ressaltar, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés: “que a poesia tem ela mesma uma história, que se desenrola de um poeta a outro, paralelamente à grande História da Humanidade. Essa história interna da poesia é uma história das formas, paralela, mas não idêntica à história das ideologias” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 10).

¹ Fátima Mendonça (1989) esclarece que o movimento nacionalista que deu origem à FRELIMO, em 1962, desencadeia, também, a Luta Armada de Libertação Nacional. Para Mendonça, “é este um momento único na história de Moçambique pois, pela primeira vez, homens e mulheres oriundos de diferentes regiões, falando línguas diferentes, se definiam como cidadãos de um mesmo país; a uni-los a um programa unitário com o objetivo de lutar pela independência” (MENDONÇA, 1989, p. 26).

Essas considerações de Leyla Perrone-Moisés permitem afirmar que o estudo da poesia de um determinado contexto social e histórico requer a análise das relações de identidade que perpassam a formação de cada nação. Para Virgílio de Lemos, “a poesia é, na sua essência, o mistério, a afirmação de uma identidade, e ela é busca, solitária ou não, de um lugar ao sol” (LEMOS, 2009, p. 605) e, por isso, ele propõe, no espaço moçambicano, a criação de uma poesia nova, criativa, revolucionária.

A revista *Msafo*, idealizada por esse poeta, cuja primeira (e única!) edição data de 1952, contou, também, com contribuições de Noémia de Souza, Alberto de Lacerda, Duarte Galvão, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Reinaldo Ferreira, Cordeiro de Brito e Domingos Azevedo. *Msafo* propôs um “ritmo novo” para a poética moçambicana: “poesia de língua portuguesa, barroca, crioula ou poesia da mestiçagem” (LEMOS, 2009, p. 606). Esse empreendimento representa, portanto, uma nova estética literária, alimentada pelo forte desejo de que “possa vir a ser de igualdade, fraternidade e liberdade” (LEMOS, 2009, p. 606). Em editoriais escritos para essa revista, que não foram publicados na época, Virgílio de Lemos estabelece os preceitos fundamentais que norteariam a sua produção literária, refletindo sobre o papel do intelectual colonizado e sobre a produção artística proveniente dos seus espaços.

Virgílio reafirma, aí, e em sua obra, à sua maneira, a luta dos negros nos Estados Unidos da América e na África, fazendo referências aos criadores da Negritude e a figuras emblemáticas desse movimento, como Aimé Césaire, Léon Damas, Léopold Sédar Senghor e Langston Hughes – “quem põe o dedo na ferida”: “A luta não parou nem vai parar” (LEMOS, 2009, p. 605). A sua luta, assim proposta, é, essencialmente, a da palavra, que, “sendo desespero e solidão, sendo indignação e revolta” é “palavra musical, palavra de ironia e humor, aquela que traduz as arbitrariedades do poder” (LEMOS, 2009, p. 605). Para manifestar a força da palavra poética, Virgílio de Lemos salienta a importância do *jazz* e do *blues* negro norte-americano, dos *pata-patas* e *kwelas* das minas do Rand, da musicalidade dos povos *chope*, das poesias e músicas tradicionais arraigadas na oralidade dos povos *makwas* e de outros do centro e do norte de Moçambique.

A tão sonhada abertura para a poesia moçambicana – evolução do processo embrionário no qual se encontrava naquele momento – aconteceria ao longo de décadas, porque, segundo Virgílio de Lemos, era preciso caminhar com avidez, mas com humildade, uma vez que: “as nações demoraram séculos a construir-se através do mundo” (LEMOS, 2009, p. 606). Pela voz de seu heterônimo Bruno dos Reis, prossegue, nestes termos: “Aqui devemos acelerar as pontes de respeito e ligação entre o português e as línguas maternas, respeito pelas culturas de cada um dos povos, minorias e maiorias que constituem o xadrez étnico e cultural” (LEMOS, 2009, p. 605).

Retomando o que afirma Leyla Perrone-Moisés, “a crítica da poesia é a mais difícil das críticas, porque a poesia é o gênero mais fechado em si mesmo. Um bom poema é uma obra de linguagem tão densa e tão completa que dispensa comentários” (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 9). Isso posto, o trabalho crítico aqui apresentado pretende “prolongar seus efeitos” a partir da interpretação da obra poética virgiliana, suas vertigens e “trânsitos”, além dos aspectos de vanguarda propostos por esse poeta no cenário da literatura moçambicana.

No primeiro capítulo, apresenta-se um panorama da poesia moçambicana, a partir da análise da obra poética de autores importantes que escreveram no decorrer do século XX, ressaltando-se alguns momentos significativos da literatura desse país africano (nas fases colonial e nacional). Nesse esforço, aponta-se o impulso gerador dos projetos literários de escritores que se destacaram nesse período e que se relacionaram esteticamente com o poeta Virgílio de Lemos. Por isso, discutem-se os propósitos literários de Noémia de Sousa, José Craveirinha, Reinaldo Ferreira, Orlando Mendes, Alberto de Lacerda, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White, procurando situá-los no âmbito da trajetória de resistência cultural que marcou os últimos anos da colonização de Moçambique, tentando-se acompanhar os percursos da poesia moçambicana no seu período pré e nos primeiros anos pós-independência.

O fato de a história de Moçambique ter sido marcada pela violência da dominação portuguesa se refletiu significativamente na escrita de autores como Noémia de Sousa e José Craveirinha, que estiveram diretamente ligados à luta pela libertação e fizeram do repúdio ao colonialismo e da exaltação da nação livre

motivações para a sua produção poética. Com poemas de cunho veementemente político, muitas vezes recitados em locais públicos, ambos têm discursos por vezes marcados por agressividade e pela luta por “um novo tempo” para a nação moçambicana, imprimindo, nas letras dos seus poemas, uma simbólica “destruição do espaço e do lugar do colonizador”, como afirma Ana Mafalda Leite (1981, p. 76), ao analisar a poesia de Craveirinha. Ao lado de uma poética nascida da conscientização política, uma outra feição da poesia produzida em Moçambique na segunda metade do século XX revela a busca por novas formas de se reivindicar a liberdade, investindo-se, sobretudo, na elaboração estética dos poemas.

Ressonâncias dessa “nova escritura” refletem-se nos temas escolhidos pelos poetas e no seu trabalho poético com a palavra: uma forma de lirismo mais intimista associa-se ao cuidado com a construção discursiva, fundamentada no rigor e no fingimento poético. Os textos de Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White apresentam características que os diferenciam da literatura local produzida até então. Nas duas vertentes temáticas contempladas neste trabalho, veem-se poemas cunhados ideologicamente com a intenção de se criar um projeto literário nacional que se identifica com diversos outros movimentos, como o da Negritude, o das várias vertentes neorrealistas, o Surrealismo e outros.

Importa dizer que a produção literária desses escritores é considerada, nesse capítulo, seguindo um viés analítico mais afeito à discussão do objetivo principal desta tese, que é analisar a poética de Virgílio de Lemos. Por isso, não se exploram, em profundidade, nos textos desses escritores, muitas das suas possibilidades estéticas e temáticas, já que se almeja, ao se evocar as principais características do projeto literário de cada um, situá-los no cenário da moderna poesia moçambicana.

No segundo capítulo, propõe-se uma leitura mais atenta da poética de Virgílio de Lemos – sobretudo, dos percursos da sua poesia ortônima – e dos trânsitos desse poeta pelas ilhas moçambicanas, da diáspora relacionada às Ilhas e ao Oceano Índico e do trânsito pelo Barroco Estético. Demonstra-se que, pela pena virgiliana, algumas palavras adquirem vibrações sensuais e eróticas, visando ecoar subversivas proposições de revolta e questionamento, valendo lembrar, a propósito,

o que afirma Alfredo Bosi: “a lucidez nunca matou a arte” (BOSI, 1977, p. 149), em cujo entendimento, ela:

Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. Valéry, Montale, Drummond e João Cabral de Melo Neto são mestres nesse discurso de recusa e invenção. (BOSI, 1977, p. 149).

Esse “novo, intenso e puro” modo de fazer poesia, em Virgílio de Lemos, parece ainda mais radical porque o poeta propõe redescobrir as “fontes não contaminadas” (BOSI, 1977, p. 149), o mito, o rito e o sonho. Nesse sentido, sua lírica evoca elementos nos quais ecoam traços simbolistas, impressionistas, surrealistas... As metáforas presentes em seus poemas percorrem os labirintos da memória e do inconsciente, explodem em formas, sons, cores e significados. Nas letras virgilianas, constata-se o que afirma Alfredo Bosi a respeito da poesia de grandes escritores: “[...] surpreende, a todo instante, liames e analogias novas que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos” (BOSI, 1977, p. 149).

No terceiro capítulo, analisa-se a produção poética dos três principais heterônimos de Virgílio de Lemos – Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis –, porque a criação heteronímica configura-se como mais um de seus trânsitos literários. Mia Couto (1999), a propósito, reconhece essa peculiaridade da poesia de Lemos, quando afirma: “dividido enquanto ser, a estratégia de sua escrita não podia ser outra senão a dispersão – Virgílio se reparte em heterônimos” (COUTO, 1999, p. 16). O trânsito pelos heterônimos alude à despersonalização do poeta, que se desdobra em outros, levando a cabo o fingimento poético. No processo de criação virgiliana, o sujeito poético demonstra sentir-se “um estrangeiro para si mesmo”, partindo-se em vários “cacos” que expõem o estilhaçamento da imagem interior. Em movimento aparentemente contrário, o eu lírico procura afirmar sua identidade múltipla por meio do corpo da poesia.

No quarto capítulo, estuda-se o trânsito de Virgílio de Lemos & seus heterônimos por diferentes estéticas artísticas surgidas desde o final do século XIX, tendo muitas delas implicado processos intensos de ruptura nas Artes e na Literatura, em vários espaços e contextos culturais. Esse poeta, que se considera um arauto do Barroco Estético, demonstra transitar, também, pelo Simbolismo, pelo

Impressionismo e pelo Fauvismo; pelas Vanguardas Europeias – sobretudo, pelo Cubismo, Simbolismo e Dadaísmo –; pelas Vanguardas Latino-Americanas, pela Poesia Pau-Brasil, pela Antropofagia e pelo Movimento Concretista. Virgílio de Lemos propõe sempre uma nova transgressão, reafirmando que a sua postura de vanguarda é uma intensificação da estética de mudança, dentro da sua própria poesia e no cenário da literatura moçambicana do século XX.

Investigar a obra poética de Virgílio de Lemos e seus heterônimos possibilitará, por conseguinte, compreender os esforços desse poeta contra o “império da razão” então vigente, assumindo várias feições e diversas identidades, levando a extremo as influências das vanguardas e rompendo, definitivamente, com os padrões da poesia colonial. A sua poesia traz as marcas históricas do povo moçambicano e suas diásporas; transitando pelas ilhas moçambicanas – Muhípití, Ibo, Quirimbas, Mutanda, Mutumwe e Ouamisi –, ele revisita autores clássicos e contemporâneos, demonstrando empenho em combater o isolacionismo da literatura de Moçambique.

2 POESIA MOÇAMBICANA: IDENTIDADE EM CONSTRUÇÃO

2.1 Moçambique: ecos da memória social e política

Falar sobre alguns autores importantes do cenário literário moçambicano possibilita-nos desvelar sentidos imersos na poesia escrita em um espaço e tempo bastante peculiares. Nas décadas de 1940 e 1950, Moçambique viu surgir um projeto literário de afirmação da denominada “moçambicanidade”²

Estudioso desse cenário, o crítico Patrick Chabal, em seu livro *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade* (1994), explica que as características que definem a “moçambicanidade” podem ser identificadas em textos produzidos com o objetivo de realçar as cores e as vozes locais, evidenciando a sua diferença em relação àqueles que, até então, eram produzidos sob os ecos culturais europeus. Alguns parâmetros estéticos e opções temáticas caracterizam as feições da dita “moçambicanidade”: a consciência, por parte do poeta, do pertencimento e da filiação à cultura do país; a busca de formas transgressoras para o uso da língua do colonizador; a utilização de estratégias de linguagem que reforçam, no texto, a luta pela liberdade; o discurso literário que se deixa atravessar pela oralidade e pela sonoridade trazidas por expressões de línguas africanas.

Escritores marcantes, como Noémia de Sousa (exilada em 1951), José Craveirinha, Rui Knopfli, Rui Nogar, Luís Carlos Patraquim e Virgílio de Lemos –

² O projeto da “moçambicanidade” tem precursores como, por exemplo, Rui Noronha, cujos sonetos falam de África, mas trazem, ainda, concepções exóticas. A própria forma “soneto” remete à tradição europeia. Mesmo imbuídos do desejo de valorização da terra africana, alguns poetas e jornalistas, segundo observa Carmen Lúcia Tindó Secco, “buscavam um arcabouço escritural mimetizado ao dos colonizadores e muitos deles acabavam por celebrar padrões civilizatórios europeus” (SECCO, 1999, p. 15). Eugénio Lisboa (1984) também aponta para a dicotomia entre a escrita “europeizada” nas letras moçambicanas; sobretudo, na produção poética que antecede a década de 1940: “José Craveirinha é poeta moçambicano, Reinaldo Ferreira é poeta europeu... Rui Noronha é preto na cor mas branco nos sonetos, Fernando Ganhão é branco na pele mas preto no conteúdo, Rui Nogar está no meio” (LISBOA, *apud* HAMILTON, 1984, p. 18).

A opção pelos escritores apresentados nesta seção, José Craveirinha e Noémia de Sousa, justifica-se porque suas vozes de resistência perseguem a liberdade e a identidade verdadeiramente moçambicanas e têm por principal característica “uma poética vibrante, de forte impacto social, que procura as raízes profundas do ser africano” (SECCO, 1999, p. 17). Além disso, privilegiam-se, aqui, os autores que se relacionaram esteticamente com o poeta Virgílio de Lemos, com referências a ele (ou a suas obras) reiteradas em entrevistas e/ou citações poéticas.

todos empenhados no movimento de afirmação da identidade nacional moçambicana – contribuem para que a utopia da nação assuma os contornos trazidos pelas emoções e afetos. Alguns desses autores apresentam uma perspectiva mais pessoal, enquanto outros motivam-se, fundamentalmente, por questões relativas a aspectos históricos e sociais. Noémia de Sousa e José Craveirinha, por exemplo, elegem, primordialmente, questões relativas à África, à “Mãe África” e ao povo que vive sob o jugo colonialista. Em muitos dos seus textos, percebe-se o tom de revolta contra a opressão, embora também esteja presente a esperança de um amanhã em liberdade. A denúncia das iniquidades e da brutalidade da ocupação colonial alimenta, na imaginação dos poetas nacionalistas, a utopia de libertação para Moçambique e a exaltação dos valores negro-moçambicanos.

Maria Nazareth Soares Fonseca ressalta como a experiência literária desses escritores sustentou a ideia do nacionalismo latente na poesia moçambicana da segunda metade do século XX:

A experiência literária negritudinista é, neste sentido, um caminho que assegura o contato dos escritores com as ideias que propiciavam um conhecimento mais profundo da África e a contestação de uma visão preconceituosa sobre os africanos e sua cultura. Essa experiência, mesmo de forma indireta, está na base do nacionalismo africano ainda que tenha assumido, em diferentes momentos, características peculiares. A volta simbólica à África, preconizada pela *Négritude*, valoriza a musicalidade presente na vida do africano, a flora, a fauna e os costumes ancestrais. Esse retorno às origens africanas incentiva o orgulho de ser negro, e acolhe as tradições étnicas africanas, absorvendo-as em novos arranjos. (FONSECA, 1997, p. 394).

Motivados por ideais de libertação, os escritores da “fase nacionalista” eram, sobretudo, militantes e combatentes da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), destacando-se, dentre tantos outros, Rui Nogar, José Craveirinha e Noémia de Sousa. Todos eles militavam em reuniões populares e se apresentavam em recitais públicos, declamando poesias visando levar esses textos àqueles que não podiam acessá-los de outra maneira, a não ser pela oralidade³. A poética

³ Sobre essa prática, Fátima Mendonça (1989) explica: como parte integrante e fundamental da cultura moçambicana, a literatura oral feita de contos, fábulas ou simples narrativas, vai-se desenvolvendo consoante com a evolução da vida social. Num país em que o colonialismo deixou mais de 90% de analfabetos, hoje reduzidos a 70% (dados de 1989), a cultura da oralidade constitui

nacionalista tem como principais temas os acontecimentos políticos e sociais do espaço colonizado.

A censura imposta pelo Estado salazarista – sobretudo nas décadas de 1950 e 1960 – dificultou e, por vezes, impediu a publicação de inúmeros textos e obras de poetas moçambicanos, o que justifica o quase desconhecimento, por parte do grande público, dos autores envolvidos em embates políticos que precederam os movimentos de libertação. Fátima Mendonça (1989) explica que apenas com as edições da antologia *Poesias de Combate*, após a independência, esses autores puderam ser conhecidos e lidos pelo público moçambicano:

A edição das antologias *Poesia de combate* 1, 2 e 3, pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO, permitiu que, nos primeiros anos a seguir a independência, fossem divulgados poetas cuja atividade se desenvolveu no âmbito do Movimento de Libertação e que, devido à censura política, tinham permanecido até aí desconhecidos dos seus compatriotas. (MENDONÇA, 1989, p. 31)

Outros poetas, ainda que tenham produzido seus poemas nos anos 1950 e a partir da década de 1960, embora também influenciados pelas lutas políticas e culturais, motivados pelos ideais da FRELIMO, apresentam certa heterogeneidade de propostas estéticas, orientando-se por linhas temáticas mais diversificadas. Dentre as novas vertentes de criação, destacam-se as de Rui Knopfli⁴ e as de Virgílio de Lemos.

É importante ressaltar que esses poetas, assim como outros a serem apresentados neste capítulo, demonstram maior preocupação com a renovação da linguagem, assumindo, por vezes, a oralidade como contravenção ao processo de colonização. Resgatar a oralidade é, também, uma forma de resistência, porque, como observa Carmen Lúcia Tindó Secco: “antes da efetiva ação colonizadora empreendida por Portugal na costa oriental da África, a literatura aí existente se constituía apenas enquanto voz” (SECCO, 1999, p. 13). Retomar as matrizes culturais africanas, das tribos de origem banto e dos povos macuas, corresponde a uma conscientização identitária, aliada à necessidade de subversão da língua

ainda a grande força que proporciona a apreensão da realidade por meio de formas estéticas (MENDONÇA, 1989, p. 31).

⁴ Segundo Eduardo Lourenço, Craveirinha, Rui Knopfli e Virgílio de Lemos são os três nomes de poetas incontornáveis sempre que se fale de poesia moçambicana.

portuguesa. A rasura dos códigos linguísticos e culturais impostos pela colonização acentua o caráter de rebelião proposto pela poesia de protesto e resistência, na medida em que impõe profundos questionamentos sobre a cultura eurocêntrica que dominou o território moçambicano durante séculos. Há, também, preocupação explícita no sentido de se resgatarem tradições e valores culturais vigentes antes da chegada dos portugueses.

Para tanto, os poetas se dedicam à busca de cantos e contos, provérbios e expressões, jogos e danças, ritos e mitos; enfim, características simbólicas que possam traduzir a identidade étnica e nacional. São muitas as produções em que essa resistência é manifestada. Vejamos a letra de uma canção do Sul de Moçambique, da região Chopi, em que se recorda o sentimento desse povo quando se viu despojado de suas terras:

Ainda estamos zangados: é sempre a mesma história
As filhas mais velhas têm de pagar o imposto
Natanele disse ao homem branco que o deixassem em paz
Vós, os velhos, deveis tratar dos nossos assuntos
Porque o homem que os brancos nomearam é um filho de ninguém
Os chopes perderam o direito à sua própria terra.
(MONDLANE, 1968)

Imbuídos do desejo de preencher as lacunas criadas pela ocupação forçada, artistas e intelectuais tentam definir e valorizar a noção da identidade verdadeiramente africana, por meio da memória individual e da memória coletiva. Nesse movimento, trabalham insistentemente com o discurso de afirmação da “moçambicanidade”, discurso que redefine o lugar do poeta como arauto de seu povo.

Publicações dos jornais *Itinerário* (1941), *O Brado Africano* (III fase 1958-1974), o *Suplemento Paralelo 20* (1957-1961) e o *Suplemento de Notícias* (16 números até 1959), além da revista *Msaho* (1952), divulgaram, em meados do século XX, textos de Noémia de Sousa, Marcelino dos Santos, Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna e Fonseca Amaral em que se manifestavam traços de uma poética considerada por Manuel Ferreira (1977), expressão “da voz real de Moçambique” (FERREIRA, 1977, p. 79). As poesias escritas nesse período defendem a cultura e os valores africanos, veiculam ideais do pan-africanismo e dos

movimentos da negritude. Em vários textos dos autores aqui mencionados definem-se os ideais motivadores dos intelectuais da época.

Virgílio de Lemos evidencia a sua adesão à proposta negritudinista em “Cantemos com os poetas do Haiti”, escrito em 1960, no qual se lê:

[...]
Tu, Baby, e os poetas nossos irmãos
Que escrevem cânticos do Haiti,
Sabem da vida incerta e vazia
Dos negros das ilhas e Américas
Dos que sofrem em África e Oceania.

Lembras-te daquele poema universal
Que falava de desumanidade?
Dos poemas verticais da Noémia de Sousa
Sempre em papel amarelo?
[...]

Cantemos com os poetas do Haiti
Uma canção amarga que se não perca
Cantemos com uníssonos, porque lá ou aqui
Os segredos são iguais, fundos de angústia,
E os poemas verticais, também de desespero.
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 266)

Em “Cantemos com os poetas do Haiti”, a voz poética se constitui pela multiplicidade, almejando colocar-se em lugares outros, tornando-se “um tipo múltiplo capaz de captar a negritude, de ser branco, chinês, crioulo, índio, maia ou amazônico, indiano” (GOMES, 2009, p. 35). Nesses versos, o eu lírico convoca outros artistas contemporâneos, para juntos se empenharem na escrita de “poemas verticais, de desespero”: “Cantemos com os poetas do Haiti / Uma canção amarga que se não perca”. A angústia é causada pela desumanidade; caso contrário, “se tudo fosse como nos sonhos belos”, os cânticos não seriam tristes.

Virgílio de Lemos opta pela expressão de um posicionamento político e humanitário – “Cantemos com uníssonos, porque lá ou aqui / os segredos são iguais, fundos de angústia” (LEMOS, 2009, p. 266). A sua proposta poética manifesta, assim, uma das funções essenciais da literatura: a de encenar os sentimentos e a sociedade. Como afirma Antonio Cândido (2004): “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade, na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CÂNDIDO, 2014, p. 180).

Inspirado por Noémia de Sousa – com seus poemas verticais e de combate – Virgílio de Lemos busca adesão de outros escritores ao projeto literário

negritudinista, não apenas em Moçambique, mas em espaços outros, tornando o seu canto amargo um canto universal. A questão aqui defendida é universal, porque se situa em tantos tempos e lugares quantos são aqueles nos quais se encontra o ser humano. Os poemas verticais de Noémia de Sousa, tantas vezes evocados por Virgílio de Lemos, serão discutidos a seguir, visando elucidar o projeto literário da “moçambicanidade”.

2.2 Noémia de Sousa: a nação escrita

*Dia a dia
o pulso à roda de tudo
se aperta mais e mais
Dia a dia
grades e grades se forjam
tapando o sol de toda a gente
Dia a dia
do fundo da noite que nos estorcemos
mais e mais se sente
a certeza radiosa duma esperança...*
(SOUSA, 2001, p. 102)

Para se falar de Noémia de Sousa e da importância da sua poesia no cenário das literaturas de língua portuguesa, no século XX, é preciso definir o lugar ocupado por ela na história da literatura de Moçambique. Essa escritora teve uma breve, porém marcante, aparição poética em seu país, sendo uma das vozes precursoras da moderna poesia de raiz genuinamente moçambicana. A dicção revolucionária da poesia de Noémia de Sousa, aliada aos temas de reivindicação racial e cultural, ressalta a obra dessa mestiça, nascida em Catembe, Maputo, em 1926. Os valores estéticos e contestatórios de seus poemas fazem dela um nome notório na história da literatura moçambicana, em seus primeiros traçados, exercendo profunda influência sobre os jovens escritores da década de 1950.

José Craveirinha, em entrevista a Rita Chaves (1995), ressalta a importância de sua amiga e companheira na formação da intelectualidade mestiça de Lourenço Marques, nestes termos:

[...] Nossa amizade se consolidou no *Brado Africano*, onde eu fiquei como permanente na Redação. Ela trabalhava em um escritório mas colaborava

com o jornal. Ficamos muito amigos, compartilhávamos preocupações e sonhos. Até escrevemos juntos um manifesto [...] Era uma fase de grande inquietação. Estávamos ligados pela vontade de mudar. Tínhamos consciência da injustiça que dividia essa sociedade. (CRAVEIRINHA *in* CHAVES, 1995, p. 237-238)

Noémia de Sousa representa a coragem da mulher africana ao reivindicar seus direitos à liberdade e ressaltar seus vínculos com um ideal de nação. Em meados do século XX, sua voz ecoa resistência, ultrapassando “os limites egotistas, espaciais e temporais” (MENDONÇA, *apud* SOUSA, 2011, p. 155). Seus poemas questionam as estruturas sociais, a repressão contra a mulher e, sobretudo, ressaltam a importância da libertação política de Moçambique. No contexto da “nova poesia moçambicana”, essa escritora inaugura uma dicção própria, representando, insistentemente, as figuras excluídas do cotidiano suburbano: a prostituta, o trabalhador braçal do porto, o contratado, o mineiro, figuras que se integram ao esforço coletivo de luta pelo fim das imposições colonialistas.

Vejamos os versos do seu poema “Moças das docas”:

Moças das docas

A Duarte Galvão

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço.
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.

De mãos ávidas e vazias,
De ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se ascendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite [...]

Agora, vida, só queremos que nos dê esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres!
(SOUSA, 2001, p. 92-94)

O poema é dedicado a Duarte Galvão, heterônimo de Virgílio de Lemos, e nele ficam claras algumas afinidades temáticas e semânticas que remetem a dois textos desse poeta moçambicano. Os versos do poema de Sousa dialogam com os

de “Moça perdida”: “Gracinha subiu aos céus / no dia da Anunciação / ninguém se cobriu de véus / na terra da perdição” (GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 275), deixando evidente também o diálogo com “Emily, the old prostitute”, do mesmo autor:

[...]
Emily, a mais antiga mercadoria
do universo antigo das meretrizes
embora não saiba sua idade
nem visse pelos prostíbulos
vida tão ferozmente envelhecida
sei que teus anos te pesam
e és como o cargueiro
que apesar de não ter o fundo roto
foi retirado das longas viagens
[...]
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 276-277)

A cena enunciativa do poema de Noémia de Sousa constitui-se com personagens figurativamente identificadas como “moças das docas”, mulheres marginalizadas, vindas dos subúrbios, cujas casas de zinco e caniço denunciam a pobreza. Ao longo dos versos, descreve-se o cotidiano miserável e submisso a que estão sujeitas essas mulheres. Os versos do poema apresentam as figuras anônimas das prostitutas cujos “corpos submissos e escancarados” são consumidos pela miséria. Todavia, uma chama de esperança se anuncia na referência a um tempo em que as “fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines” tiverem condição de novamente levantarem a cabeça “com dignidade”.

Para indicar a construção de uma voz coletiva que expõe as mazelas de vidas excluídas, a escritora elege a primeira pessoa do plural como voz poética. A ideia de coletividade exposta em passagens como “somos fugitivas de todos os bairros”, “nossos olhos espantados / nossas almas trancadas / nossos corpos submissos e escancarados”, fica evidente, sobretudo, pelo uso de formas pronominais indicadoras de uma voz plural que emerge das cenas destacadas e evidencia as estratégias discursivas utilizadas por Sousa, nesse e em diversos outros poemas. Tal estratégia revela-se bastante significativa, porque estabelece uma relação de subjetividade e intersubjetividade e, como interpreta Laura Padilha, “faz com que o desejo de transformação seja mostrado como um desejo de todos, o que o torna mais ameaçador” (PADILHA, 2002, p. 185). Padilha ainda considera que, mesmo que, no discurso poético de Noémia de Sousa, não se percebam marcas

explícitas de um sujeito-mulher, a sua poesia irrompe em forma de um feminino convulsionado pela revolta e por uma inadiável ânsia de libertação.

Abordando questões inerentes ao espaço africano, essa poetisa, no poema "Negra", critica o exotismo e a erotização vinculados às concepções ocidentais sobre o continente africano. Os olhares "doutros mundos" multiplicam visões superficiais e preconceituosas, que não traduzem os reais valores de África e de seus descendentes:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos
quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos,
de delírios e feitiçarias...
Teus encantos profundos de África.

Mas não puderam.
Em seus formais e rendilhados cantos,
ausentes de emoção e sinceridade,
quedaste-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.
E te mascararam de esfinge de ébano, amante sensual,
jarra etrusca, exotismo tropical,
demência, atracção, crueldade,
animalidade, magia...
e não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias.

Em seus formais cantos rendilhados
foste tudo, negra...
menos tu.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma,
sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE.
(SOUSA, 2001, p. 73-74)

Essa voz poética repudia a visão estrangeira sobre a África, reivindicando um modo de ver e conceber o continente e seus espaços, "com emoção verdadeira e radical". Vê-se uma rasura no discurso do colonizador, com o objetivo de evocar imagens mais expressivas do continente africano. Para Padilha (2002), o traço significativo da escrita de Noémia é "essa vontade de encostar a palavra à coisa, que, no caso, é a nação imaginada. Tenta, com o procedimento, ultrapassar os signos ainda restritivos do discurso da nação" (PADILHA, 2002, p. 183).

O livro *Sangue Negro* reúne a poesia escrita entre 1949 e 1951, mas só foi publicado muitos anos depois, em 2001, pela Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO. Em seus longos e convulsivos poemas, Noémia faz um apelo à liberdade e, ao mesmo tempo, declara seu amor e sua fidelidade à Mãe África. A obra, que reúne quarenta e seis poemas, se divide em seis partes: "Nossa voz", "Biografia", "Munhuana 1951", "Livro de João", "Sangue Negro" e "Dispersos". Noémia de Sousa se empenha em registrar memórias coletivas, além de denunciar e combater a violência do mundo colonial, violência já expressa no título: *Sangue Negro*. Em vários poemas reunidos no livro, o discurso apresenta traços de oralidade que evidenciam a busca por uma linguagem poética capaz de traduzir os anseios coletivos, partindo da reivindicação do espaço feminino e desdobrando-se em um grito universal por liberdade. Os versos do poema "Deixa passar meu povo" aludem a uma força que impele à escrita do poema e ao grito pela liberdade de seu povo. A busca de uma voz própria se irmana com as vozes dos cantores negros norte-americanos do Harlem: Robeson e Marian. O eu lírico clama, no corpo do texto, pelos direitos essenciais negados a ele e aos seus:

[...]
Nervosamente,
eu sento-me à mesa e escrevo...
Dentro de mim,
deixa passar o meu povo,
"oh let my people go..."
E já não sou mais que instrumento
do meu sangue em turbilhão [...]

E enquanto me vierem de Harlem
vozes e lamentação
e meus vultos familiares me visitarem
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei,
com Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
OH DEIXA PASSAR O MEU POVO!
(SOUSA, 2001, p. 57-58)

A análise desse texto confirma o posicionamento crítico e artístico de Noémia de Sousa, representando uma geração de escritores que buscou, à sua época, dinamizar o processo de libertação dos espaços africanos, evidenciando os anseios profundos dos povos colonizados. O ofício poético da escritora não satisfaz

uma simples necessidade estética, mas se configura como importante arma de combate e afirmação do povo moçambicano. Noémia de Sousa, como já dito, tece um discurso fortemente marcado pela tradição oral do seu país que dialoga com gestos dos ancestrais contadores de história. No poema, "Nossa voz", o gesto poético irmana-se com a voz do povo, afirmando-se como um instrumento na luta pelas questões nacionais e pelo fortalecimento de um sentimento de irmandade: "Nossa voz, irmão! nossa voz milhares, nossa voz milhões de vozes clamando!":

Nossa voz

Ao J. Craveirinha

Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara
sobre o branco egoísmo dos homens
sobre a indiferença assassina de todos.
Nossa voz molhada das cacimbadas do sertão
nossa voz ardente como o sol das malangas
nossa voz atabaque chamando
nossa voz lança de Maguiguana
nossa voz, irmão,
nossa voz trespassou a atmosfera conformista da cidade
a revolucionou-a
arrastou-a como um ciclone de conhecimento.
E acordou remorsos de olhos amarelos de hiena
e fez escorrer suores frios de condenados
e ascendeu luzes de esperança em almas sombrias de desesperados...
Nossa voz, irmão!
nossa voz atabaque chamando. [...]
(SOUSA, 2001, p. 33)

Reiterando essa proposta, o fragmento do poema, dedicado ao seu contemporâneo José Craveirinha, traz versos emblemáticos sobre o ofício do poeta, visto como arauto de seu povo: "Nossa voz ergueu-se consciente e bárbara / sobre o branco egoísmo dos homens". O "branco", nesse contexto, torna-se alegoria do colonizador, "homem branco", cujos privilégios deveriam ser combatidos pela revolução negra. É também metáfora da própria condição do homem colonizado: que tem sua história, identidade, cultura e raízes apagadas, "branqueadas" pelo processo colonial.

A contraposição entre "nossa voz" e "egoísmo branco" fica ressaltada no emprego de qualificativos que dão à voz africana os timbres de sua identidade. Não por acaso, o poema lança mão de termos e expressões relacionados à terra moçambicana, ressaltando-se, sobretudo, identificadores ligados a tradições

musicais e de luta: "nossa voz de atabaque", "nossa voz lança de Maguiguana", "nossa voz ardente", "voz negra gritando, gritando, gritando!". A voz da terra ecoa nos versos com referências ao atabaque, instrumento africano; a Maguiguana Khossa, chefe guerreiro que lutou contra o regime colonial na região de Mapulanguene, personalidade emblemática da história de Moçambique e ao grito do povo contra a opressão colonialista. É a partir do combate que nasce a esperança de se libertar da escravidão: "Nossa voz gritando sem cessar / nossa voz apontando caminhos [...] nossa voz, irmão! / nossa voz milhões de vozes clamando, clamando, clamando!" (SOUZA, 2001, p. 33).

A partir da análise desses textos e, sobretudo, da postura política de Noémia de Souza, explícita em seus versos, retomamos o pensamento de Frantz Fanon (2005), quando ele afirma que o homem colonizado que escreve para o seu povo deve, ao retomar o passado, fazê-lo com o objetivo de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança. Mas, para garantir a esperança, para lhe conferir densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate pela libertação nacional.

Como se vê, nos poemas de intenção política, a linguagem é o espaço para a encenação da revolta do povo colonizado que, poeticamente, se apodera da língua do colonizador para bradar: "Basta! Basta! Basta!", como no texto de Noémia de Sousa, que tem como título "Poema":

Bates-me e ameaças-me
Agora que levantei minha cabeça esclarecida
E gritei: "Basta!"
Armas-me grades e queres crucificar-me
Agora que rasguei a venda cor-de-rosa
E gritei: E gritei: "Basta!"

Condenas-me à escuridão eterna
Agora que minha alma de África se iluminou
E descobriu o ludíbrico.
E gritei, mil vezes gritei: – Basta!"

Ò carrasco de olhos tortos,
De dentes afiados de antropófago
E brutas mãos de orango:
Vem com o teu cassetete e tuas ameaças,
Fecha-me em tuas grades e crucifixa-me,
Traz teus instrumentos de tortura
E amputa-me os membros, um a um...

Esvazia-me os olhos e condena-me à escuridão eterna... –
que eu, mais do que nunca,
Dos limos da alma,
Me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!”
(SOUSA, 2001, p. 133)

Pode-se ler, no “Poema”, o diálogo instituído entre o “eu” e o “tu”, evidenciado pelas formas verbais “bates-me, condenas-me, fecha-me, crucifixa-me, esvazia-me...”. Mesmo ressaltando a violência e a castração, o diálogo é marcado pela resistência: “que eu, mais do que nunca / me erguerei lúcida, bramindo contra tudo”. A luta anticolonial aí encenada e aqui evocada remete, novamente, à proposta de Frantz Fanon (2005), em “Sobre a violência”, capítulo do livro *Os condenados da terra*. Embora Fanon tenha escrito suas reflexões baseado no contexto da colonização francesa, ele traça importantes caminhos para compreendermos o sistema colonial e as relações que ele engendra. No poema citado, o diálogo estabelecido entre o “eu” e o “outro” evidencia a cisão do mundo colonizado que, para Frantz Fanon, pode ser assim definida:

O mundo colonizado é um mundo cortado em dois (o pertencimento a tal espécie é o caráter de fragmentação). A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia. Nas colônias o interlocutor legítimo e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o policial ou o soldado. (FANON, 2005, p. 54).

O psiquiatra martiniquense ressalta, ainda, a tensão entre as realidades que se confrontam no mundo colonial e, portanto, afirma que a lógica colonial é a lógica da guerra. Segundo ele, o colonizado que busca se libertar do jugo do colonizador está sempre preparado para a violência. Desde o seu nascimento, percebe claramente que o mundo colonizado é constituído de interdições e não poderá ser reformulado senão pela violência absoluta. Os versos do poema em análise – em que o eu lírico brada: “Vem com o teu cassete e tuas ameaças... / que eu, mais do que nunca / dos limos da alma / me erguerei lúcida, bramindo contra tudo: Basta! Basta! Basta!” – confirmam as reflexões de Fanon (2005), quando ele propõe que a descolonização é, em verdade, criação de homens novos. Mas esses homens novos não receberão sua legitimidade de nenhum poder colonial; a “coisa” colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta; ou seja: pela violência.

Já o poema "Sangue Negro", do livro homônimo, sugere, como interpreta Simone Caputo Gomes, "a homologia entre "África" e "Mãe" pelo possessivo comum, "minha", o eu poemático assume o seu sangue negro-escravo e a sua ancestralidade originária" (GOMES, 2009, p. 31).

A África surge grandiosa, mãe carinhosa, testemunha da humilhação do seu povo. O eu lírico se entrega, clemente, à Mãe África, confessa ter se afastado de suas raízes raciais e suplica-lhe o perdão:

Ó minha África misteriosa e natural,
minha virgem violentada,
minha Mãe!

Como eu andava há tanto desterrada,
de ti alheada
distante e egocêntrica
por estas ruas da cidade!
engravidadas de estrangeiros

Minha Mãe, perdoa! [...]

Como se teus filhos – régias estátuas sem par -,
altivos, em bronze talhados,
endurecidos no lume infernal
do teu sol causticante, tropical,
como se teus filhos intemeratos, sobretudo lutando,
à terra amarrados,
como escravos, trabalhando,
amando, cantando –
meus irmãos não fossem!

Ó minha Mãe África, ngoma pagã,
escrava sensual,
mística, sortílega – perdoa!

À tua filha tresvairada,
abre-te e perdoa!

O sujeito poético pede perdão por ter se distanciado de suas origens e se afastado da força advinda da África-Mãe:

Que a força da tua seiva vence tudo!
E nada mais foi preciso, que o feitiço ímpar
dos teus tantãs de guerra chamando,
dundundundun – tãtã – dundundundun – tãtã
nada mais que a loucura elementar
dos teus batuques bárbaros, terrivelmente belos...

para que eu vibrasse
para que eu gritasse,
para que eu sentisse, funda, no sangue, a tua voz, Mãe! [...]
(SOUZA, 2001, p. 80)

Nas últimas estrofes do poema, há a mudança de comportamento dada pelas vibrações e sentimentos; o sujeito poético feminino assume a força do grito de toda a nação, "a tua voz, Mãe!". Assim, pode vibrar, cantar, sentir o sangue negro de seu povo. Noémia de Sousa escreve a nação imaginada, africanamente lhe dando forma de mulher e mãe. Como nos ritos de origem, espalha sobre a terra o seu sangue negro, preparando-a para que nela surja uma nova vida; ou seja, uma nação livre e soberana: Moçambique.

Noémia de Sousa crê na renovação que é própria do universo feminino, e sua poesia é movida pelos ideais de sua época e alimentada pela esperança de um futuro livre e independente. No espaço literário moçambicano, juntamente com a marcante voz de Noémia de Sousa, surge José Craveirinha, "o profeta da identidade nacional" (MENDONÇA, 2007, p. 7). Os dois escritores, empenhados em legitimar e difundir a póstica de combate, são, ainda hoje, os principais arautos desse canto "amargo" e "áspero" que movimentou o ideal de nação liberta nesse território tão marcado pela violência colonial.

2.3 A matéria poética de José Craveirinha

Cauda de crocodilo José

Ao José Craveirinha

[...]
Cauda de crocodilo José
Segura de si, inocente e maliciosa
Capaz de ser funcionário público
Cronista, poeta, corrector de provas
Que busca o amor como se buscasse a dor
E sem desonra sabe que a angústia
Se afoga nas paixões e nos vícios
Caça de carne fresca e álcoois
Na grande aventura existencial
De ser mulato e negro
Que no fundo sabe que a saída
Passa pelos mistérios de cada um
[...]
(VL & DG, *in* LEMOS, 2009, p. 240-241)

Quando se fala sobre os poetas moçambicanos, o nome mais conhecido e difundido, inclusive no cenário internacional, é o de Craveirinha. Nascido em Lourenço Marques, em 1922, teve seus poemas publicados em diversas línguas: Inglês, Francês e Sueco. Assim como Noémia de Sousa, ele era mestiço, filho de pai português e mãe ronga.

Desde pequeno, Craveirinha foi criado pelo pai, mas não perdeu o contato com a mãe, cujas lembranças aparecem em vários poemas. Cenas corriqueiras, como as das mulheres africanas que carregam suas crianças às costas ou as das baladas ao redor das fogueiras, são evocadas no poema “Mãe”, em que se veem as experiências e as memórias de um tempo imerso nos costumes e na língua provenientes da etnia ronga. Da mãe, o escritor também herdou influências da língua ronga, língua da afetividade, cujas expressões e sons “afluem doces e altivos na memória filial”.

No fragmento do poema “Hino à minha terra”, o escritor moçambicano renomeia os espaços de sua terra e resgata, pelo ritual de reafirmar, em língua ronga, sua identidade, ainda que mestiça. Dizer os nomes étnicos dos lugares equivale a lutar contra o apagamento desses nomes pela colonização, que os identifica com expressões que nada dizem aos seus habitantes:

E outros nomes da minha terra
Afluem doces e altivos na memória filial
E na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza
Chulamáti! Manhoca! Chinhambanine!
Morrumbala! Namaponda e Namarroi
E o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros
Eu grito Angoche, Marrupa, Michafutene, e Zóbuê
E apanho as sementes do cutiho e a raiz de Zitundo.
Oh, as belas terras do meu áfrico País
E os belos animais astutos
Ágeis e fortes dos matos do meu País
E os belos rios e os belos lagos e os belos peixes
E as belas aves dos céus do meu País
E todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
Macua, suaili, changana,
Xitsua e bitonga
Das negras de Camunguine, Zavala, Meponda,
Zangoene, Ribáuè e Mussuril.
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 16-19)

Chissibuca

Ana Mafalda Leite (2014) observa que as lembranças de Craveirinha também são marcadas pela figura do pai português – metáfora da linhagem europeia – o que o leva a desmistificar o “outro”, concebendo-o não como inimigo, mas como um aliado. Assim, garante-se a possibilidade de interação entre as diferentes culturas. A associação entre as figuras materna e paterna traz a experiência da etnia ronga e a da descendência portuguesa para constituí-lo como um “semiclaro”, “seminegro”. No poema “Ao meu belo pai ex-imigrante”, de *Karingana ua karingana* (1995), temos a exaltação das diferenças que o constituem:

E na minha rude e grata
sinceridade filial não esqueço
meu antigo português puro
que me geraste no ventre de uma tombasana
eu mais um novo moçambicano
semiclaro para não ser igual a um branco qualquer
e seminegro para jamais renegar
um glóbulo que seja dos Zambezes de meu sangue.
(CRAVEIRINHA *in* SAÚTE, 2004, p. 88-92)

Nesses versos, o embate ao colonialismo mistura-se ao reconhecimento da identidade portuguesa-africana de um “semiclaro para não ser igual a um branco qualquer” e “seminegro para jamais renegar” a cultura dos Zambezes em seu sangue. Como afirma Ana Mafalda Leite: “O drama da nascença mestiça, a ambivalência de cor, incentiva-o a uma opção, assumida conscientemente, pela sua terra, Moçambique” (LEITE, 1991, p. 17).

O eu lírico não despreza as imbricações que o fazem diferente, um “novo moçambicano”. A partir da origem biológica, Craveirinha confronta a matriz africana, metaforizada pela origem “no ventre de uma tombasana”, e os elementos portugueses, “ibéricas lembranças de fados e broas”. Mesmo sem se esquecer da seriedade dos conflitos que o cercam, Craveirinha desmistifica a ideia de incompatibilidade e defende que a verdadeira identidade moçambicana provirá da conciliação das diferentes culturas:

E onde ibéricas heranças de fados e broas
se africanizaram para a eternidade nas minhas veias
e teu sangue se moçambicanizou nos torrões
da sepultura do velho imigrante numa cama de hospital
colono tão pobre como desembarcaste em África
meu belo Pai, ex-português. [...]

A experiência de Craveirinha é por ele elaborada e convertida em matéria de poesia. A descrição que se extrai desses versos isenta o pai do peso negativo de ser um homem da metrópole. A figura paterna simboliza não o colonizador, mas os portugueses pobres e trabalhadores que também são vítimas da exclusão econômica e social como o “colono tão pobre como desembarcaste em África”. O fato de já ter nascido marcado pela mistura de raças aflora em sua produção poética, direcionando o seu olhar sobre a sociedade em que vive. O trânsito pelos diferentes espaços que é encenado no discurso de José Craveirinha, resulta na admirável capacidade de compreender as diferenças, para concluir que o hibridismo cultural está na síntese da identidade moçambicana.

As escolhas temáticas e estilísticas revelam a necessidade de se retomar o terreno cultural que foi “branqueado” pelos anos de ocupação. Como contradição, traz à cena o universo da exclusão e, com ele, os valores rejeitados pela hegemonia eurocêntrica. A natureza violenta da ocupação traz, como consequência, a identificação com a soberania da metrópole e as formas de imposição são as mais agressivas: o chicote, a palmatória e o trabalho forçado.

Sabe-se que o olhar etnocêntrico ocidental reforça a visão excludente sobre o africano e seus descendentes, tanto nos séculos pelos quais se estendeu a colonização quanto nos dias de hoje. Em terras africanas, e no caso específico de Moçambique, tal convicção fortaleceu a organização hierárquica da sociedade, baseada no conceito de “raça” e da suposta “superioridade” dos brancos sobre os negros.

Até os primeiros anos da década de 1960, afirma Cabaço (2007), em Moçambique era comum os “patrões” impingirem punições físicas aos empregados domésticos. Em ocasiões cotidianas, as donas de casa portuguesas castigavam seus criados enviando-os à estação de polícia com um bilhete para explicar o erro cometido, solicitando punição imediata. O criado devia retornar com o bilhete à patroa, especificando qual foi o castigo aplicado. O poeta José Craveirinha faz dessa situação corriqueira do dia-a-dia colonial mote para um de seus poemas-denúncia, escrito em 1954:

Bem fardados de avental
obedientes nós até vamos a correr
depressa entregar o papelinho da patroa.
E chegamos à esquadra
ao posto
ou ao comissariado todos ofegantes
e nos ouvidos a ordem: - Vai depressa rapaz não demores ouviste –
E o polícia que veio com a terceira rudimentar
lá da aldeia talvez minhota
talvez transmontana tanto faz
depois de soletrar bem soletrado o papelinho
entra imediatamente no esquema
chama o sipaio e manda somar
somar bem os algarismos com força
dando-nos com uma palmatória
algumas lições de aritmética
com 20 na mão esquerda
e mais 20 na mão direita
(CRAVEIRINHA, 1954, p.84)

No poema de Craveirinha, evidencia-se o poder de cada colono sobre os colonizados. Uma situação cotidiana, entre tantas outras, exemplifica as relações de dominação e reforça o poder da sociedade branca no território moçambicano. Como afirma Cabaço, a existência, em Moçambique, de uma classe escravocrata branca que, embora pouco numerosa, era detentora do poder político e econômico, cujas arbitrariedades sustentavam (e sustentam) suas vidas luxuosas: “O Estado continuava, com efeito, norteado pela teoria da soberania. O poder centralizado assegurava as condições para a exploração econômica dos recursos humanos e naturais” (CABAÇO, 2007, p. 57).

A denúncia do sofrimento e da exploração revela o drama da condição humana face às relações díspares que o mundo colonial engendra. Nesse espaço cindido, Craveirinha usa o seu talento para lavrar a palavra poética, a fim de desvelar e denunciar o mundo de horror que o cerca.

Rita Chaves (2005) argumenta que a divisão entre os dois mundos que a obra registra (e a vida comprova) poderia ter gerado incompreensão e ressentimento, visto que, em Moçambique, como em qualquer outro espaço colonial, as relações sociais estavam assentadas sobre a segregação. Tratando dessa cruel realidade, a pesquisadora explica:

As expressões ‘cidade de cimento’ e ‘cidade do caniço’, frequentemente utilizadas na literatura, traduziam uma separação de espaços socioculturais

ainda muito mais rígida que o par ‘musseque / cidade do asfalto’ tantas vezes presente na literatura angolana” (CHAVES, 2005, p. 144).

A trajetória histórica de Moçambique se mistura à de José Craveirinha, agregando novos sentidos à expressão comumente usada para designar os artistas e intelectuais que se mantiveram nos territórios colonizados, resistindo a tantas pressões e repressões: “os que fizeram a travessia no deserto” (CHAVES, 2005, p. 144).

Do ponto de vista estético, os poemas são marcados pela tradição oral, traço comum nas produções dos autores aqui estudados, uma vez que a matriz oral se relaciona intimamente com a tradição moçambicana. A valorização da linguagem coloquial traz à cena enunciativa figuras e espaços marginalizados. O texto estabelece relação concreta com a vida urbana e as figuras excluídas da sociedade transitam pelos versos de Craveirinha: prostitutas, trabalhadores braçais, camponeses, pobres e miseráveis retratados em seus espaços periféricos, nos subúrbios e nos guetos da antiga Lourenço Marques. Homens e mulheres humilhados e penalizados pela desigualdade social, a quem tudo falta, mas sobram doses de humanidade.

Ao valorizar o cotidiano dos desvalidos, Craveirinha se envolve com outros hábitos e valores, para apresentar diferentes formas de estar no mundo. Para Rita Chaves, este é o dilema crucial do autor moçambicano: acomodar-se em seu lugar social privilegiado ou se empenhar na luta pelos desfavorecidos. Essa estudiosa, então, explica:

Ele escolheria a África. Como cidadão e como escritor. Porém o que mais surpreende é que a decisão, clara e irrevogável, se faz numa atmosfera de serenidade, pautada pela consciência de quem se sabe resultado de um par que pode ou não ser inconciliável. (CHAVES, 2005, p. 142).

Craveirinha opta pelo espaço dos excluídos, mas não reitera a exclusão em sua escrita literária. Até porque, o princípio da exclusão é a força motriz do mundo colonial, com o qual ele não é conivente. Essa postura conciliadora se manifesta em muitos aspectos, a começar pela relação entre as línguas que compõem o seu universo cultural. Em entrevistas, ele assegura que gostaria que as sociedades moçambicanas fossem bilíngues. Um apaixonado pela língua

portuguesa, que declarava também seu amor pelas línguas africanas. Tais imbricações podem ser vistas no poema do livro *Karingana ua karingana*:

Amigos:
As palavras mesmo estranhas
se têm musica verdadeira
só precisam de quem as toque
ao mesmo ritmo para serem
todas irmãs

E eis que num espasmo
De harmonia como todas as coisas
Palavras rongas e algarvias ganguissam
Neste satanhoco papel
E recombinaem em poema.
(CRAVEIRINHA, 1982, p. 128)

Para Maria Nazareth Soares Fonseca (1997), na escrita de José Craveirinha, permeada por sons e visualidade, florescem as tradições sonoras das culturas africanas. As batidas do tambor ecoam com a “consumação da grande festa do batuque”. Na medida em que se faz denúncia social, o caráter funcional torna-se característica marcante da poética do moçambicano e traz, juntamente com outras vozes nacionais, a poética da transgressão, que se vale da língua do colonizador para bradar contra as agruras da colonização.

Craveirinha apostou no projeto de independência e a sua “moçambicanidade” não pode, em momento algum, ser contestada. A matriz africana se manifesta em poemas como “África”, do livro *Xibugo* – que também representa o grande tambor – trazendo o que de mais significativo foi produzido dentro da estética da Negritude. Mais uma vez, a África torna-se arquétipo de mãe:

[...]
Em meus lábios grossos fermenta
A farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
E meus ouvidos não levam ao coração seco
Misturada com o sal dos pensamentos
A sintaxe anglo-latina de novas palavras [...]
(CRAVEIRINHA, 1995, p. 20)

Os poemas de *Xibugo* – palavra proveniente da língua ronga que também faz alusão a uma dança tradicional – elegem a temática da reivindicação racial. Muitos versos enaltecem as características e a beleza física do povo africano, como os “lábios grossos” de “África” ou os “cabelos curtos e crespos” de “Manifesto”, no

qual se lê: “Oh! Meu belos e curtos cabelos crespos / e meus olhos negros / grandes luas de pasmo na noite mais bela / das mais belas noites das terras do Zambeze [...]”.

Essas mesmas questões raciais e a relação de exploração do homem negro são tratadas em um de seus poemas mais conhecidos, “Grito Negro”, que direciona, também, a leitura de outros textos do autor:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!

Eu sou carvão
E tu acendes-me, patrão
Para servir eternamente como força motriz
Mas eternamente não
Patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão

Eu sou carvão!
Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu Irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão

Sim!
Eu serei o teu carvão
Patrão!
(CRAVEIRINHA *in* SAÚTE, 2004, p. 70-71)

A carga simbólica atribuída à palavra “carvão” está no centro da compreensão desse poema. Poderia parecer banal a personificação expressa em “eu sou carvão!”, mas a força do texto está justamente na polissemia que essa palavra evoca, tornando possível associá-la, a princípio, à cor negra do trabalhador e ao combustível que move as máquinas industriais, como metáfora do trabalho incessante para enriquecer os patrões.

O enunciado quebra a expectativa dos leitores, por apresentar um ponto de tensão que determina a mudança no teor do discurso. Nas primeiras estrofes, tem-se a dicção de enfrentamento, de embate, realçada pelo uso do vocativo e pela

pontuação exclamativa. Como se o sujeito poético reconhecesse a sua condição de explorado e se revoltasse contra ela. “E me fazes tua mina, patrão! / Para servir eternamente como força motriz / Mas eternamente não”. Nesse momento, o tom do discurso muda, parecendo evocar uma voz mais resignada que reconhece: “Eu sou carvão / e tenho que arder, sim.”. Entretanto, os próximos versos redirecionam a leitura: “E queimar tudo com a força / o fogo da minha combustão”. Aqui, a força do “carvão” assume a simbologia destruidora e o alcance dessa violência (vista sob a ótica de Fanon) está indefinida pelo pronome “tudo”. O leitor é, então, convocado à reflexão e à crítica social que o texto busca suscitar; sobretudo, no que diz respeito às relações raciais e de exploração.

Reafirmando sua adesão aos preceitos da “moçambicanidade”, o trabalho poético extrapola o labor estético com o texto literário, concebendo-o como arma de luta política e de denúncia social. O próprio título, “Grito negro”, já suscita as questões raciais que, como defende Fanon (2005), estão no cerne da engrenagem colonial.

Outro texto emblemático, “Quero ser tambor”, exterioriza o anseio primordial da lírica desse escritor moçambicano:

Tambor está velho de gritar
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

Nem flor nascida no mato do desespero
Nem rio correndo para o mar do desespero
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor

e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!
(CRAVEIRINHA, 1982, p. 124)

A metáfora aí evocada possibilita algumas interpretações que são congruentes: o tambor tomado como instrumento utilizado nas guerras, facilitador da comunicação, devido à sua grande potência sonora. As batidas dos tambores que ressoam em festividades coletivas, cânticos e danças de origem africana. O instrumento (também denominado atabaque) é utilizado em rituais religiosos, nos quais assume a função sagrada de (re)ligação dos homens às divindades; é metáfora e metonímia do homem que o toca: voz, cântico, elo cultural e protesto. Os significados atribuídos a esse instrumento convergem para a expressão cultural da voz, do som, do barulho, da comunicação. “Ser tambor” é ser livre para praticar costumes africanos e assumir a identidade cultural da nação moçambicana, pensada como metonímia de outras nações africanas. Ao dizer que deseja ser “corpo e alma só tambor”, a imagem torna-se alegoria do poeta, arauto de seu povo, que pretende renovar o seu canto e alcançar o maior número possível de pessoas.

A busca da identidade verdadeiramente moçambicana e a reivindicação dos ideais da negritude, influenciada, sobretudo, pelas teorias pan-africanistas, tornam-se explícitas nestas passagens: “só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra [...] / só tambor rebentando o silêncio amargo de Malafala”. Esses versos dão também a noção de um canto que se repete insistentemente, já que o “tambor velho de gritar” pressupõe um exercício em continuidade.

A sonoridade dada pela repetição das expressões “ser tambor / só tambor” cadencia o ritmo do poema, simulando, pelos pares de versos, as batidas desse instrumento. “Ser tambor” permite a manifestação pública do sujeito, e sua voz torna-se denúncia e clamor pela identidade moçambicana.

Rita Chaves analisa as temáticas que movem o autor de *Xibugo* e afirma que ele não hesita em descrever a crueldade e os sinais pungentes da desagregação que testemunha e denuncia:

Incansável na luta contra o colonialismo, Craveirinha ergue seu canto agora contra a nova escuridão que insiste em vitimar os que não podem escolher os caminhos. As catanas, os machados, as balas, as rajadas, as explosões, as minas compõem o menu dessa orgia de destruição que segue asfixiando a vida. Secos e ásperos, seus versos guardam, contudo, o frescor do compromisso que nem mesmo o cansaço e uma boa dose de desencanto fizeram desbotar (CHAVES, 2005, p. 159).

Na escrita de Craveirinha, sobressai o “lirismo indignado” (LISBOA, *apud* MENDONÇA, 1984, p. 24), como bem definiu Eugênio Lisboa. O discurso se contrapõe ao cotidiano de exploração, perante o qual o sujeito poético se indigna. O grito de revolta ganha vozes outras e vem de lugares outros, amplificando-se a ponto de fazê-lo ressoar, como batidas de tambor, em todos nós, leitores.

Como se vê, dentre os poetas moçambicanos empenhados em escrever a História extra-oficial, aquela que não foi contada pelo discurso dominante, destacam-se Noémia de Sousa e José Craveirinha, cujos “poemas verticais” e de combate inquietam seus leitores.

Imbuído do mesmo sentimento político e social de seus contemporâneos, em “Uma temática negra”, Virgílio de Lemos, ortônimo, suscita os fantasmas da História que sobrevivem na poesia e que não estão nos livros didáticos: “Procura nos fantasmas / da ficção e da poesia / e terás a resposta / dos oprimidos e mortos” (LEMOS, 2009, p. 403-406). A literatura tematiza, assim, fatos que não foram contemplados pela história oficial, recobrando o que poderia ter sido dito e não foi: “querias tu repetir / que o negro foi escravo / mas tudo acabou?” (LEMOS, 2009, p. 403-406). Os versos sinalizam para outras formas de se lerem os textos oficiais, além de transmitirem importantes revelações históricas, de surpreendente profundidade e amplitude, como a que o eu lírico denuncia nestes versos: “Mudam de nome os ciclos da escravatura / mas a prática perdura” (LEMOS, 2009, p. 403-406). Em longo poema, Virgílio de Lemos apresenta os verdadeiros “historiadores” da nação, os artistas e poetas moçambicanos, que cantaram a história de sua terra:

IV
[...]
Poemas de Noémia e do Zé
contos do Honwana e da Ceita
Eugénios e Polanahs
música do Xafurdino e Daíco

ricardos, ruis e fonsecas
o ciclo da cólera
contra o assimilado
contra a corrida
pra acumulação
a transferência do lucro
a delapidação d'almas
e da estética
porque a ética não existia
na exploração
(1945 / 1960)
tínhamos “notícias do bloqueio”
e bloqueio de notícias
censura de brandos e msahos
aqui
e lá antologias
e Margaridos da Casa
do Império
(1960 / ?)
puta que pariu
a guerra
e o que é teu
sem ser meu
sendo raiva.
(LEMOS, 2009, p. 403-406)

Nesse fragmento, abordam-se questões da colonização e da ocupação violenta do território moçambicano, bem como a exploração do homem negro. Os escritores citados – Noémia, Zé, Rui (Knopfli, Nogar e Noronha), Luís Bernardo Honwana, Eugênio (Lisboa, Fonseca), dentre tantos outros artistas – estão empenhados em escrever a História desse país que fora silenciada pelo discurso opressor, revelando fatos que a história oficial não contemplou. Apenas por intermédio da Arte pode-se escrever a nova História, a partir da reconstituição de “testemunhas” e “relatos” sobre a sociedade, as mentalidades e as ideologias de uma época.

2.4 Reinaldo Ferreira: a subjetividade de um poeta taciturno

“Sem emoção a poesia não é nada”, afirma Luís Carlos Patraquim, citando o poeta Reinaldo Ferreira (PATRAQUIM *in* SECCO, 2014, p. 128). Propondo novos vieses no cenário da moderna poesia moçambicana, Reinaldo Ferreira assume uma dicção bastante peculiar: uma poética da interioridade e do lirismo intimista.

Reinaldo Ferreira fora bastante criticado, em vários momentos, por ser um escritor alheio aos dramas da colônia e da vida política em Moçambique. Suas temáticas mais intimistas e existencialistas faziam com que a crítica não o considerasse, de fato, “autor moçambicano”. Alfredo Margarido (1980), em posicionamento polêmico e contestado, afirma: “Chegando adulto a Moçambique só podia aderir ‘de fora’ aos valores do país. O seu regresso a Portugal parece ter posto fim ao equívoco que alimentava o mito” (MARGARIDO, 1980, p. 48). Por outro lado, Eugénio Lisboa, ao considerar a obra de Reinaldo Ferreira e José Craveirinha, pontua: “Reinaldo: falando de si, é de todos nós que fala. Cada um deles procura elevar o seu pequeno e limitado reino à categoria universal” (LISBOA, 1973, p. 236). Sobre esse impasse, Virgílio de Lemos escreve:

Reinaldo Ferreira situava-se fora da área política, considerava-se um ‘estrangeiro’ (à maneira de Camus) dentro do contexto colonial. E se, no meu caso e de alguns outros, considerávamos mais as pessoas, que as suas inclinações ideológicas ou os seus oportunismos políticos, já a partir de 1950/1951 tínhamos feito a nossa opção, posicionámo-nos contra o colonialismo e contra o facismo, mas valorizando o papel da cultura nessa luta, nesse processo de consciencialização dos que não podiam exprimir-se, entre a maioria africana. Éramos pela defesa da dignidade do Homem negro. (LEMOS, 2009, p. VII)

Reinaldo Ferreira nasceu em Barcelona, em março de 1922. Filho do conhecido “Repórter X”, de quem herdou o nome, chegou a Lourenço Marques entre 1939 e 1941. Há uma discordância nos registros biográficos acerca da chegada de Reinaldo Ferreira a Moçambique: Virgílio de Lemos afirma que esse poeta se mudou para Lourenço Marques em 1939, aos 17 anos. Já Eugénio Lisboa, na mesma publicação, informa o ano 1941. Reinaldo Ferreira morreu jovem, aos 37 anos, vítima de um cancro nos pulmões. O crítico Eugénio Lisboa descreve seu último encontro com esse poeta, um encontro “breve e doloroso”: “A vida dera-lhe o dom do seu talento, mas fizera-lho pagar caro” e, assim, prossegue: “pareceu-me que este seu desengano, este seu cepticismo fundo vinha de longe” (LISBOA, 2009, p. 18).

Seus poemas foram publicados, inicialmente, em jornais e revistas. Alguns desses poemas se tornaram canções orquestradas pelo maestro Artur Fonseca. Reinaldo Ferreira foi um dos colaboradores da Revista *Msafo*, idealizada pelo poeta

Virgílio de Lemos, de quem fora amigo muito próximo. Apenas após a sua morte, em 1959, pelo empenho e organização dos amigos, seu livro *Poemas* foi editado pela Imprensa Nacional, em Moçambique, e, posteriormente, em Lisboa. David Mourão-Ferreira, responsável por apresentar os textos de Reinaldo Ferreira na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, reitera o valor estético dessa obra, mesmo que a crítica profissional não o tivesse feito enquanto o poeta viveu.

Américo Nunes escreve que Reinaldo Ferreira foi uma revelação no cenário literário moçambicano dos anos 1950, “pelo seu tom ‘rimbaudiano’” (NUNES, 2009, p. XII). Esse crítico compara a lírica de Reinaldo Ferreira à de Virgílio de Lemos: “O movimento desencadeado pela poesia de Reinaldo Ferreira vai do interior para o exterior, na poesia de Virgílio de Lemos esse movimento é inverso” (NUNES, 2009, p. XII).

No livro *A dimensão do desejo*, publicado, em 2009, pela Associação Moçambicana da Língua Portuguesa, Virgílio de Lemos escreve vários poemas de evocação a Reinaldo Ferreira. No poema “Passeio em Barcelona”, por exemplo, o eu lírico sauda o local de nascimento do poeta amigo, com versos sempre contundentes:

[...]
E tu Reinaldo que nasceste
neste outro xadrez
de alquimias e
tragédias
mais uma vez te evocarei
seremos tu e eu
Lorca Machado e Durruti
labirintos da noite
[...]
(LEMOS, 2009, p. 35)

Nesse mesmo livro, *A dimensão do desejo*, Virgílio de Lemos inscreve excertos biográficos de Reinaldo Ferreira, configurando os percursos desse poeta pelos espaços da Lourenço Marques na década de 1950. O texto tem é intitulado “Reinaldo Ferreira: Esboço de um Quase Retrato. Os anos 50”. No discurso quase biográfico (e, de certa forma, autobiográfico), Virgílio de Lemos elabora uma dicção bastante peculiar: os dados sobre a vida e a obra de Reinaldo Ferreira são apresentados pelas lentes de um amigo muito íntimo, com a finalidade de “trazer

certa luz ao homem e também à obra, ao seu rigor lírico e sobre o próprio meio cultural onde ele se fez homem e morreu” (LEMOS, 2009, p. 23).

Nessa biografia, Virgílio comenta sobre o fato de Reinaldo Ferreira ser homossexual, opção ousada para época, dado o contexto social de uma colônia portuguesa: “Reinaldo era homossexual, mas a sua condição era ‘aceite’ por uma diminuta parte da elite burguesa da cidade, entre os intelectuais” (LEMOS, 2009, p. 24). Além disso, Virgílio reitera a condição de “gauche” desse poeta: “Se não tivesse sido homossexual, Reinaldo Ferreira seria um ser extremamente solitário, uma quase ‘alma penada’, um quase ‘poeta maldito’” (LEMOS, 2009, p. 24). Essa condição de homem melancólico, atormentado e solitário aparece em vários poemas de Reinaldo Ferreira, delineando, de certa forma, a dicção lírica de sua obra. A condição de “‘marginal’ desadaptado”, como afirma Virgílio de Lemos, é elaborada metaforicamente por esse poeta, reiterando temáticas de solidão e melancolia. Os versos transcritos a seguir confirmam os dados biográficos apresentados por Virgílio de Lemos:

Oh! taciturno
E esquivo
Motivo
Todo nocturno...
Polpas macias
De dedos leves
Cintados por ametistas,
São organistas
Dos meios ditongos
Longos
E breves...
(FERREIRA, 1960, p. 183)

Ai de mim!
Que não pedi p'ra nascer
E sou forçado a viver!»
(FERREIRA, 1960, p. 80)

A edição de *Poemas*, prefaciado por José Régio, é composta por quatro livros: *Um voo cego a nada*, *Poemas infernais*, *Poemas do natal e da paixão de Cristo* e *Dispersos*. Muitos desses poemas sugerem os conflitos vividos pelo poeta e são marcados por angústia e reflexão insistente sobre o homem e sobre as formas de estar no mundo, “esse farrapo que sou eu” (FERREIRA, 1960, p. 111). Nos versos

do poema “Não ponho esperança em mais nada”, fica evidente a pulsão melancólica do eu lírico:

Não ponho esperança em mais nada.
E se puser-lá-de ser ambição tão desmedida
Que não me caiba sequer
No que me resta de vida.
Ambição tão irreal,
Tão paranóica, tamanha
Como a grandeza de Espanha
Com Granada e o Escorial.
(FERREIRA, 1960, p. 18)

O primeiro poema da parte do livro intitulada “Um voo cego a nada”, da seção “As poesias da tarde”, tem por título “Desde quando alguma vez anoiteceu”. Os versos iniciais são como um contrato que pode guiar a interpretação da obra de Reinaldo Ferreira. A melancolia é constantemente reiterada por palavras e expressões que reforçam as perdas:

Desde quando alguma vez anoiteceu

Desde quando alguma vez anoiteceu
E à angústia de que a terra se cobriu
Só pasmo nas esferas respondeu;
Desde quando alguma flor emurcheceu
E a criança que válida se ria
De repente calada apodreceu;
Desde quando a algum estio sucedeu
Um outro outono e a árvore se despiu
E a primeira cabeça encaneceu;
Desde quando alguma coisa que nasceu
Sem que o pedisse, sem remédio se degrada
E acaba, sob a terra que a comeu,
Dispersa entre os átomos dispersos,
Se acumula a tristeza deste dia
E a razão destes versos.
(FERREIRA, 1960, p. 8)

A indeterminação sugerida pelo título: “Desde quando alguma vez anoiteceu” sugere que o início da afecção melancólica não está datada; não se sabe, exatamente, quando a angústia encenada no poema se abateu sobre o sujeito poético. A metáfora da “noite” e o movimento do “anoitecer” muitas vezes referenciam a morte e o fim da esperança. É sintomático que o primeiro poema da seção de “poesias da tarde” enuncie o crepúsculo e o fim. Os sintagmas da perda são repetidos por verbos como “anoiteceu”, “emurcheceu”, “apodreceu”, “sucedeu” e

“encaneceu”. Essas palavras desdobram-se em metáforas que confirmam a sensação de perda, abandono, finitude. A rima das últimas vogais das sílabas dos vocábulos destacados, “eu”, também remete a um processo de interioridade: o sujeito lírico faz notar que a desesperança está fundamentada em sua própria subjetividade. Esse processo confirma o que sugere Walter Benjamin sobre a pulsão melancólica. Segundo esse teórico, tal pulsão “é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-lhe subir cada vez mais alto e, finalmente, lhe concede o saber supremo e dons proféticos” (BENJAMIN, 2011, p. 155). Um ‘funda contemplação’ está registrada no poema de Ferreira em estudo; sobretudo, quando, ao final do processo da dor e da escrita, é dito: “se acumula a tristeza deste dia / e a razão destes versos” (FERREIRA, 1960, p. 8).

Os poemas de Reinaldo Ferreira fazem, muitas vezes, referências diretas e indiretas ao poeta português Fernando Pessoa. No poema dedicado a esse poeta, Reinaldo Ferreira propõe uma discussão metafísica sobre a existência e sobre o tempo. A dicção desse poeta moçambicano é sempre melancólica, uma voz atordoada pela passagem do tempo. Vejamos, a propósito, o soneto a seguir:

A Fernando Pessoa (Ele Mesmo)

Cada verso é uma esfinge ter falado.
Mas quanto mais explícito ela o diz,
Mais tudo permanece inexplicado
E menos se apreende o que ele diz.

Erra um sussurro, tão etéreo e alado
Que nem mesmo silêncio o contradiz.
E o ouvi-lo, ou ávido ou irado
Na busca dum segredo sem raiz,

Ê como se em pensar — um descampado —
Passasse fugitiva e intensamente
O tempo todo inteiro projectado

E a sombra ali marcasse, na corrente
Do nada para o nada, inda passado
E já futuro, a ficção do presente.
(FERREIRA, 1960, p. 56)

Na quarta seção do livro *Poemas*, que tem como título “Um Voo Cego a Nada”, há vários ‘poemetos’ de três quadras setessílabas, cuja cadência busca:

“Volver às rimas suaves // Aos metros embaladores / Cantar o canto das aves, // A aurora, a brisa e as flores...” (FERREIRA, 1960, p. 55). Esses versos retomam, de certa forma, as temáticas abordadas pelo heterônimo pessoano Ricardo Reis, confirmando a influência do poeta português em seus escritos: “Passemos, tu e eu, devagarinho...” (Op. cit., p. 181).

Na poesia de Reinaldo Ferreira, ecoam traços da estética simbolista, demonstrando que esse poeta estava atento às propostas estéticas de seus contemporâneos, da poesia como a arte da sugestão, essencialmente musical:

É pela tarde, quando a luz esmorece
E as ruas lembram singulares colmeias,
Que a alegria dos outros me entristece
E aguço o faro para as dores alheias.

Um que impaciente, para o lar regresse,
As viaturas que se cruzam cheias
Dos que fazem da vida uma quermesse,
São para mim, faminto, odor de ceias.
(FERREIRA, 1960, p. 11)

O poema “O Futuro” faz lembrar os versos de Carlos Drummond de Andrade em “Lembrança do mundo antigo”, em que a contraposição dos títulos torna-se ainda mais sintomática e melancólica. Nos versos de Drummond, tem-se a descrição de uma cena corriqueira de um tempo de paz em que “havia jardins/havia manhãs”:

[...]
As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
esperava cartas que custavam a chegar,
nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim, pela
manhã!!!
Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!

Os versos de Reinaldo Ferreira mantêm a simplicidade na descrição de uma cena, ainda que o tom crítico esteja presente:

Aos domingos iremos ao jardim.
Entediados, em grupos familiares,
Aos pares,
Dando-nos ares
De pessoas invulgares,
Aos domingos iremos ao jardim.
Diremos, nos encontros casuais

Com outros clãs iguais,
Banalidades rituais,
Fundamentais (...).
(FERREIRA, 1960, p. 91)

Nos versos do poema de Ferreira, prevalecem os sentimentos de angústia e melancolia. O poema a seguir se inicia por reticências, demonstrando uma reflexão insistente sobre o movimento das ondas, que pode ser tomado como o próprio movimento da vida humana.

... Que culpa terão as ondas,
Dos movimentos que façam?
— São os ventos que as impelem
— E sulcos profundos traçam.
...Aos ventos quem lhes ordena
Que rasguem rugas no mar?
— São as nuvens inquietas
Que os não deixam sossegar.
...E as nuvens, almas de névoa,
Porque não param, coitadas?
— É que as asas das gaivotas
As trazem desafiadas.
... Mas as asas das gaivotas
O cansaço há-de detê-las!
— Juraram buscar descanso
Nas pupilas das estrelas.
E como as estrelas estão altas
E não tombam nem se alcançam,
As asas das pobrezinhas
Baldadamente se cansam...
Baldadamente se cansam,
Baldadamente palpitam!...
As nuvens, por fatalismo,
Logo com elas se agitam,
Os impulsos que elas dão
Arrastam as ventanias;
As vagas arfam nos mares
Em macabras fantasias...
... Assim as almas inquietas...
Prisioneiras de ansiedades,
Mal que se erguem da terra
Naufragam nas tempestades!
(FERREIRA, 1960, p. 192)

Os versos lidos reiteram o niilismo de Reinaldo Ferreira. Um desespero que, segundo Américo Nunes, “é existencial, enraizado num quotidiano social, inquieto e sem saída” (NUNES, 2009, p. XV). “Mal se erguem da terra / Naufragam nas

tempestades” (FERREIRA, 1960, p. 182). O desespero vivido pelo eu lírico acentua o niilismo.

De vários poemas reflexivos sobre o homem, a existência e a finitude, foram extraídos os versos inscritos na lápide de Reinaldo Ferreira:

Mínimo sou.
Mas quando ao Nada empresto
A minha elementar realidade,
O Nada é só o resto”.
(FERREIRA, 1960,p. 93)

Virgílio de Lemos, em mais um poema em evocação a Reinaldo Ferreira, escreve, em 30 de Junho de 1959, um poema em que celebra a grandeza da poesia desse poeta, referindo-se ao sentimento de perda que enlutou a todos que o admiravam:

PELA TUA POESIA TODOS DE LUTO

Deslizam meus dedos pela pedra negra
E polida do teu túmulo,
Sóbrio espelho do nada,
Esteta.
Próximos, é certo
Separa-nos, este outro mar,
O voo cego
A morte.
(30/06/1959 – Morte de Reinaldo Ferreira)
(LEMOS, 2009, p. 8)

2.5 Ilha de Moçambique: “Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar”⁵

Ilha, corpo mulher. Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar. Primeira aproximação para ver-te, na carne cansada da fortaleza ida, na rugosidade hirta do casario decrépito, a pensar memórias, escravos, coral e açafão. Minha ilha / vulva de fogo e pedra do Índico esquecida. (PATRAQUIM, 1991, p. 41-42)

Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes e ninguém sabe deste pangaio que a Norte e na Ilha traz um amante inconformado. Em tudo habita ainda a tua imagem, o m'shiro purificado da tua beleza e das tuas sedes [...] (WHITE, 1997, p. 27)

⁵ PATRAQUIM, 1991, p. 41.

Moçambique, “a janela do oriente”, segundo Eduardo White, é um espaço onde se entrecruzam culturas e tradições, refletidas em tensões identitárias que fazem desse território um espaço “em trânsito”. Em trânsito, porque, desde as antigas rotas marítimas que passam pela Ilha de Moçambique e por outras ilhas do litoral Índico, estão em diáspora as etnias, descendências, línguas, culturas e saberes.

É certo que as ilhas e cidades portuárias são lugares propícios ao (re)encontro e ao trânsito de pessoas e de suas ideologias. Por essas evidências, um ponto importante sobre o qual cumpre refletir é a articulação entre a literatura moçambicana e as águas do Índico, encontro tão celebrado e aclamado em representações literárias de Moçambique.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco (2012), a ilha é o espaço da sedução e do encantamento, imagem que se perpetua no imaginário dos artistas e poetas, lugar de retorno às origens e aos afetos. Ela esclarece, ainda: tantos poetas como Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Patraquim, Eduardo White e Nelson Saúte cantam a mítica Ilha de Moçambique: “mulher de m’siro feitiço do Oriente”, que “adormece no coração dos poetas”. O mar também é alegoria do desejo, do erótico, pelo “orgasmo das ondas”, e recupera as pulsões do desejo no corpo da própria poesia.

Os primeiros livros de Luís Carlos Patraquim e de Eduardo White, *Monção* e *Amar sobre o Índico*, apontam, já em seus títulos, para a opção geopoética⁶ do Índico e da Ilha, cujas indicações revelam heranças de artistas anteriores, como Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant’Anna.

A Ilha de Moçambique, primeira capital do país, que, posteriormente, lhe deu o nome, foi cenário de importantes episódios históricos e construções culturais,

⁶ Considera-se, aqui, o termo “geopoética” a partir da definição de Kenneth White, que fundou, em 1989, o Instituto Internacional de Geopoética. Kenneth White considera que a “geografia” é “atravessada” pela experiência estética do mundo e defende uma visão fenomenológica da relação entre o Homem e a Terra. “Um mundo, sem dúvida, emerge do contato entre o espírito e a Terra” (<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>). Esse escritor franco-escocês analisa a relação “sensível e inteligente” com a Terra e considera o termo baseado na trilogia: “eros, logos e cosmos” para criar uma “coerência geral” com o espaço que ele denomina “mundo”. Para ele, a geopoética é uma “teoria-prática” (científica, artística, etc.), que extrapola as disciplinas mais estreitas para encontrar uma dinâmica do sensível.

A pesquisadora Viviane Mendes de Moraes retoma o conceito proposto por Kenneth White, ao estudar a poesia do moçambicano Rui Knopfli, em tese defendida na Faculdade de Letras da UFRJ (MORAES, 2015).

tornando-se referência recorrente nas produções artísticas e literárias, desde o século passado, tendo sido declarada “Patrimônio da Humanidade”, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, onde se entrecruzam as experiências de diferentes povos, histórias e culturas que deram origem a Moçambique.

Esse palimpsesto ideológico e geográfico, lugar de encontros de múltiplas descendências, é representado, literariamente, de forma diversificada, contando com textos anteriores e posteriores à libertação política, o que permite a criação e a identificação de um produto cultural heterogêneo, fruto da sua diversidade de registros. Importa perceber que o espaço aí criado artisticamente aponta para um passado histórico revelador das múltiplas interferências culturais e históricas que nele se estabeleceram.

Localizada em uma posição estratégica, nas rotas de navegação do Oceano Índico, a sua ocupação é muito anterior à primeira passagem dos portugueses, datada, oficialmente, de 1498. Consta que as ilhas do litoral Norte de Moçambique eram, até o início do século VII, praticamente despovoadas. Entretanto, é imperioso observar que, em todo o continente, encontravam-se apenas os descendentes das etnias africanas de origem banto, que foram gradualmente ocupando as bacias fluviais costeiras, encostas e planaltos do interior do território.

Os árabes e os indianos foram os pioneiros da navegação pelo Oceano Índico e, em meados do século VII, chegaram à costa oriental da África. O Índico, lugar de complexa rede comercial, ligava as costas asiáticas do Golfo Pérsico, da Índia e do Extremo Oriente a toda costa oriental africana, até ao Sul de Sofala. É nesse contexto que os mencionados navegadores e mercadores assumem o domínio do comércio marítimo entre o Oriente e o Ocidente.

Os portugueses se inseriram na disputa por rotas marítimas que davam acesso ao Oriente e por regiões estratégicas para o comércio de produtos locais. Como já mencionado, essas rotas eram, até então, dominadas pelos árabes e indianos. Mais tarde, esses pontos estratégicos facilitariam o tráfico humano (de escravos), que se tornaria a atividade dominante.

Quando os navegadores portugueses aportaram na Ilha de Moçambique, já no final do século XV, o território ocupado serviu, prioritariamente, como ponto de

apoio para a rota para a Índia. A colonização africana se concretizou após a Conferência de Berlim, momento a partir do qual o colonialismo foi assumindo feição ideológica, garantindo todos os privilégios (políticos, econômicos e sociais) à minoria europeia: “Os germes da desigualdade se assumiram como sistema e ideologia”, afirma Cabaço (2007, p. 110).

Como também ocorrera no Brasil e em outros territórios colonizados, a expansão marítima, protagonizada por países católicos, tinha seus interesses comerciais justificados pela “missão evangelizadora”, além da “missão civilizadora”. No caso do território africano, para legitimar a política de dominação, os navegadores enfatizavam aspectos dos nativos, considerados exóticos, que os distanciavam dos parâmetros europeus. Reafirmando a postura de pretensa legitimamente colonial e repetindo cenas ocorridas em outros territórios, a chegada dos portugueses em terras moçambicanas é marcada por incompreensão mútua e, sobretudo, pela intolerância em relação a todas as diferenças.

Considere-se que, com a colonização portuguesa, além das igrejas e monumentos erguidos para ostentar o poder, difundem-se os estereótipos e os preconceitos, concebendo-se como “povos estranhos”, “outros”, não só os negros que ali viviam, mas também os indianos e os árabes. Frantz Fanon (2005), a propósito, explica que, para o colonialismo, o continente africano era um antro de selvagens, com suas superstições e fanatismos; espaço atingindo pela maldição divina, “país de antropófagos, país de negros” (FANON, 2005, p. 232).

Para Edward Said, citado por Carmen Lúcia Tindó Secco (2012), as relações entre o Ocidente e o Oriente foram construídas em torno das disputas pelo poder e, para determiná-lo, o Ocidente sempre representou negativamente os árabes e indianos que ali habitavam, caracterizando-os como povos exóticos, desonestos, ladrões, traficantes de escravos e riquezas. Desse modo, a imagem do “Oriente foi, quase sempre, tecida como uma invenção do Ocidente” (SAID, *apud* SECCO, 2012, p. 207), a fim de apagar os traços orientais da cultura moçambicana e reiterar, conseqüentemente, a hegemonia ocidental.

Por todas as referências históricas aqui feitas, vê-se que pensar Moçambique é pensar um espaço híbrido, com diversas tradições que nutrem as tensões indentityárias dessa nação. A “janela para oriente” é o lugar das diásporas e

dos trânsitos, encontros e reencontros de pessoas e culturas. Não se pode esperar que as manifestações artísticas e literárias advindas desse espaço sejam previsíveis ou regulares, dada a dinâmica da sua constituição.

Sob a ótica da hibridização, o exercício poético de escritores como Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White suscita uma tarefa reflexiva e reveladora sobre as águas do Oceano Índico a partir de Moçambique e sobre Moçambique a partir do Oceano Índico⁷. Os trânsitos culturais e identitários delineiam a geopoética de um espaço múltiplo, que se opõe à cristalização de um único sentido para a “moçambicanidade”, o que, de certa forma, era moldado pela literatura de cunho revolucionário.

2.6 Primeiras vozes poéticas que saudaram Muhípiti⁸: A Ilha de Moçambique

MULHERES DE M’SIRO
O m’siro
Encantamento dos meus olhos
Perfaz a tua insular imagem.

⁷ Poetas anteriores aos citados neste capítulo celebraram a mítica Ilha de Moçambique e o Oceano Índico. Campos Oliveira, por exemplo, é um dos precursores da poesia de Moçambique, que, segundo Carmen Lúcia Tindó Secco: “apresenta uma imagística romântica, que cultua o amor à maneira medieval, trovadoresca, deixando evidente, no ritmo, a influência portuguesa dos antigos cancioneiros” (SECCO, 1999, p. 14). O que se percebe, conforme afirma Carmen Lúcia Tindó Secco, é que a poesia produzida entre 1880 e 1936 “não consegue ainda se descolar, em termos formais, dos moldes impostos pela colonização lusitana” (SECCO, 1999, p. 16). Há outros poetas significativos que cantaram, à sua maneira, a Ilha de Moçambique, como Orlando Mendes, que se empenhou para a construção da poesia da Ilha e para o conceito de moçambicanidade; Alberto de Lacerda; Reinaldo Ferreira, também fundador da Revista *Msafo*; e Fonseca Amaral. Na lírica desses poetas – especialmente, na de Reinaldo Ferreira e na de Orlando Mendes –, “o oceano apresenta-se quase sempre associado à conquista e à colonização” (SECCO, 1999, p. 19).

A opção pelos poetas discutidos na seção sobre a Ilha de Moçambique e a poesia Índica (Alberto de Lacerda, Orlando Mendes, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White) deve-se, primeiramente, às vozes que celebraram a Ilha de Moçambique com maior liberdade estética e formal, no período pré e nos primeiros anos pós-independência. Esses poetas cantaram a Ilha de Moçambique (*Muhipiti*) e têm, em comum, o fascínio pelo Oceano Índico, a criação de metáforas sinestésicas azuis iridescentes, além de traços surrealistas e do que Virgílio de Lemos afirma ser o “barroquismo estético”. Além disso, privilegiam-se os poetas que tiveram maior contato e relações literárias com Virgílio de Lemos, influências declaradas em entrevistas e na própria produção poética dos escritores aqui cujas obras são aqui mencionadas.

⁸ A grafia da palavra “Ilha”, Muhípiti, em língua ronga, possui algumas variações, como se pode ver nas diversas formas presentes no livro *A Ilha de Moçambique: pela voz dos poetas* (1992). Adota-se, neste trabalho, a grafia utilizada por Luís Carlos Patraquim (1992), por ser mais atual. Rui Knopfli, nessa mesma antologia, escreve “Muipiti”. Virgílio de Lemos usa a grafia Muípiti e, em outros registros, Muhípiti. Esse poeta, em alguns poemas, com intenção literária, rasura a grafia da palavra, tornando-a “Muítipi”. Salienta-se que as transcrições feitas dos poemas dedicados à Ilha de Moçambique conservam o que consta nos textos originais.

No litoral do teu corpo
A apoteótica espuma
Do orgasmo das ondas.
Ó júbilo na falésia do canto
(SAÚTE in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 123).

Na belíssima antologia *A ilha de Moçambique: pela voz dos poetas*, Nelson Saúte e Antônio Sopa reúnem algumas das primeiras vozes que celebraram a Ilha de Moçambique, revelando um palimpsesto de imagens desse lugar matricial. Das precursoras vozes aí reunidas, elegem-se dois poetas inaugurais dessa importante vertente da “moçambicanidade”: Orlando Mendes, “que exalta a vocação maternal da sua terra e os monumentos erectos acossados pelos musgos vorazes do tempo” (SAÚTE; SOPA, 1992, p. 12); Alberto de Lacerda, que cantou “essa paz que desagua na Ilha, onde os cães não ladram e os meninos peregrinam no universo da claridade festejada” (SAÚTE; SOPA, 1992, p. 12-13).

Os projetos literários de Alberto de Lacerda e Orlando Mendes confirmam o que diz Carmen Lúcia Tidó Ribeiro Secco sobre a poesia índica e da Ilha de Moçambique. A pesquisadora apresenta as duas vertentes dessa lírica: “uma que metaforiza o Índico, existencialmente, buscando os afetos e os sonhos; outra que subverte corrosivamente a história, criticando o colonialismo e a opressão”. (SECCO, 2016, p. 64).

Alberto de Lacerda nasceu na Ilha de Moçambique, em 20 de setembro de 1928. O poeta viveu em Moçambique até 1946. Aos dezoito anos, foi morar em Portugal e, posteriormente, em Londres.

Os primeiros versos de “l’isle Joyeuse”, de Alberto de Lacerda, sugerem a descrição de um local imaginado, “dum tempo antigo que aqui ficou”. O título do poema, “L’isle Joyeuse” (A Ilha Alegre), faz referência a uma peça de piano composta, em 1904, por Claude Debussy.

L’isle Joyeuse

Ó festa de luz de mar tranquilo
De casas brancas dum branco rosa
Dum tempo antigo que aqui ficou

Ó ilha pura incandescente
Que me geraste três vezes mãe
Três vezes para mim sagrada
Por teres deuses tão variados

Por seres livre da liberdade
Que os deuses gregos orientais
Marcam a fogo um fogo alegre
Naqueles seres naquelas ilhas
Que eles nomeiam seus próprios filhos
Por motivos sobrenaturais
(LACERDA in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 30).

O tempo da enunciação é o tempo da memória; assim, há, nos versos, a recriação do espaço da ilha em um espaço de aconchego, “ilha pura incandescente”. A referência aos “deuses gregos orientais” e a aspectos sobrenaturais reforçam a aura da imaginação e a projeção de um lugar idealizado.

Já no poema “Moçambique”, tem-se a evocação dos espaços, começando pelo país; depois, o “Oriente” e “a Ilha de Moçambique”. A Ilha de Moçambique, gênese histórica do país, é evocada, por uma voz que a idealiza, por intermédio de sensações como o “perfume solto no oceano / como se fosse em pleno ar”. Aqui também se vê reafirmada a ideia de pertencimento, pelo uso do pronome possessivo, o que reitera o tom afetivo que marca os versos:

MOÇAMBIQUE

Ó Oriente surgido do mar
Ó minha Ilha de Moçambique
Perfume solto no oceano
Como se fosse em pleno ar

A projeção de um lugar idealizado, contaminado pelos afetos da voz poética, permanece no poema “A minha ilha”. O fato de a palavra “ilha” ser precedida pelo pronome possessivo “minha” ratifica o olhar subjetivo sobre a paisagem, que se enuncia nestes versos:

A MINHA ILHA

Ilha onde os cães não ladram e onde as crianças brincam
No meio da rua como peregrinos
Dum mundo mais aberto e cristalino
(LACERDA in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 68)

Ao descrever as belas mulheres da Ilha de Moçambique, o encantamento da voz poética transborda nos versos e deixa, mais uma vez, transparecer um olhar contaminado pelos afetos:

PONTA DA ILHA

Ó corpos dados com melodia
As melodias do meu ardor!
Ó pretas lindas! Ponta da Ilha!
Vestem soberbos panos de cor.
Deles se despem com grã doçura,
Vênus despida do próprio mar.
E com doçura que negras, lindas,
Desaparecem no meu calor.
(LACERDA in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 121)

No poema “Ilha de Moçambique”, nota-se um tom diferente das poesias transcritas anteriormente. Nesse caso, a ilha não é mais identificada pelo pronome possessivo “minha”. Os versos sugerem a voz e a percepção de um sujeito distanciado da paisagem, mas que ainda descreve o lugar imaginado pela memória e por reminiscências contaminadas pelos afetos: “Sou bem o rei saudoso do seu vulto / Vulto que existe infante numa ilha”:

ILHA DE MOÇAMBIQUE

Desfeitos um por um os nós sombrios,
Anulada a distância entre o desejo
E o sonho coincidente como um beijo,
Exalei mapas que exalaram rios.

Terra secreta, continentes frios,
Ardei à luz dum sol que é rumorejo
Para lá do que eu sou, o que eu invejo
Aos elementos, aos altos navios!

Trouxe de longe o palácio sepulto,
A cobra semimorta, a bandarilha,
E esqueci poços, prossegui oculto.

Desdém que envolve por completo a quilha,
Sou bem o rei saudoso do seu vulto,
Vulto que existe infante numa ilha.
(LACERDA in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 54)

Nos versos, transcritos do poema “Ilha de Moçambique”, o sujeito da enunciação apresenta-se distanciado da ilha, no tempo e no espaço. A tônica é dada pelas saudades de um “vulto que existe infante numa ilha”.

A intenção de descrever poeticamente aspectos da Ilha de Moçambique, presente na estética de Alberto de Lacerda, também se mostra em alguns poemas de Orlando Mendes, que canta a Ilha de Moçambique, local de seu nascimento.

No poema “Minha ilha”, a Ilha de Moçambique é reinventada pelas reminiscências mais antigas da infância; a ilha em suas características peculiares: “os paralelepípedos”, “o salitre poeirado”, “os ventos do Índico”... O sujeito da enunciação encontra-se distanciado das ações corriqueiras descritas nos versos: são reminiscências “das mais antigas infâncias”. O eu lírico de Orlando Mendes, no poema transcrito, revela-se, entretanto, consciente das agruras de homens acorrentados que, todos os dias, trituravam o salitre empoeirado. As distinções sociais estão evidentes em imagens como “palácios” e “pedrarias” feitas sobre as “riquezas carnavais”. A mão de obra negra e escrava constrói “novos lares de oriunda linhagem”:

Minha Ilha

Nos paralelepípedos das mais antigas infâncias
dei também meus passos balbuciantes e seguintes.
Todos os dias pés sem idade acorrentados
trituravam o salitre poeirado pelos ventos Índico
e a cortiça nua das solas e dos dedos
fazia o périplo da ilha sobre corais
onde no palácio o governador-geral mandava despachos
que a corte recebia incrustada de pedrarias
nas entranhas digerindo riquezas carnavais.
E o salitre vinha e ardiavam os pés das gerações
e nos pátios dos prédios senhoris floridos
se construía novos lares de oriunda linhagem.
Por ali estiveram Camões das amarguras itinerantes
e Gonzaga da Inconfidência no desterro em lado oposto.
Era a rota dos gemidos e das raivas putrefactas
e dos partos que haviam de povoar as américas
com braços marcados a ferro nas lavras e colheitas.
Ruíram paredes grossas chegaram outras naus
morreram marinheiros por ordem soberana de el-rei
e obediência de seus filhos sem coroa fixando preços.
Agachavam-se as sombras com a passagem dos rickshaws
na ponta da ilha farinha não levedava pão mas fezes
e o sono evadia-se dos ossos para o metrónimo da noite
Em frente na costa que orla o interior
nascia o poeta guerrilheiro Kalungano
que disparando balas cantaria para nós
o amor e as flores do dia de hoje litoral
em que a ilha se liga ao continente por uma ponte
e os barcos à vela macuas são donos do mar
(MENDES in SAÚTE; SOPA, 1992, p. 39)

A crítica social presente no poema evoca a imagem do poeta guerrilheiro Kalungano (Marcelino dos Santos), que se vale da escrita poética “disparando balas

cantaria para nós / o amor e as flores do dia de hoje”. Os poemas de Kalungano trazem as “marcas da reivindicação apaixonada da nacionalidade” (SOUZA E SILVA, 1996, p. 90). Kalungano é um poeta que defendeu, de maneira insistente e apaixonada, os ideais da Negritude e, por isso, é tomado como símbolo nacional na guerra pela libertação. O mito do herói guerreiro advém do imaginário constituído em guerras e lutas armadas, como é o caso de Moçambique, em que tais heróis se tornam ideais fundadores da nação. Quando recorre aos mitos que representam o povo moçambicano, o poeta pretende motivar a busca coletiva por modelos que reforcem a identidade da nação imaginada.

Fátima Mendonça, no prefácio da *Antologia da Nova Poesia Moçambicana* (1989), afirma que, além de José Craveirinha e Noémia de Sousa, Orlando Mendes é um escritor cuja referência na poesia moçambicana é inevitável. Essa estudiosa inscreve o nome de Orlando Mendes entre os dos escritores mais notáveis da poesia de combate, o que se justifica pelo empenho de Orlando Mendes na escrita anticolonial.

Nos versos do poema “Povo a Povo”, de Orlando Mendes, permanece a crítica social ao processo colonial e à violência que esse mundo engendra:

[...]
Ilhas que se ligam istmos-braços
De pulsos síncronos, mãos dizentes,
Entendendo-se na unidade
Desejada desde quando desde
A pátria golpeavam a traços
Sangrentos em carnes inocentes
Pátria que a certeza invade
Do povo libertado em vez de.
[...]

As imagens da “pátria golpeada”, com “traços sangrentos em carnes inocentes” suscitam dores vividas em um território dominado pela violência. Assim interpreta Secco (2016): “cadáveres invadem os poemas, as ruas, a memória encharcada de cenas de violência e atrocidade decorrentes dos longos anos de guerra” (p. 72). Vê-se que a experiência literária das ilhas e do Oceano Índico não se abstém da condição de dilaceramento do mundo colonial. Reelaborar literariamente as cenas de horror do mundo colonial é uma forma de inscrever uma nova história

do território moçambicano e da Ilha de Moçambique. O poeta junta, então, os restos que sobraram de uma pátria estilhaçada.

Além desses poetas inaugurais, muitas outras vozes cantaram a Ilha de Moçambique e o Oceano Índico: Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e, mais recentemente, Nelson Saúte.

Glória de Sant’Anna não figura nas principais antologias da literatura moçambicana, sendo considerada, de certa forma, uma voz menos importante dentre os poetas que escreveram na segunda metade do século XX. Entretanto, Virgílio de Lemos a homenageia diversas vezes, tanto em entrevistas quanto em referências significativas a seus poemas. Em entrevista a Carmen Lúcia Tindó Secco, Virgílio fala sobre a poesia “sensual e sensível” (LEMOS *in* SECCO, 2014, p. 163) de Glória de Sant’Anna, situando-a entre Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner. Também em seu ensaio “As pulsões do barroco estético”, o escritor moçambicano inclui essa poetisa entre Rui Knopfli, Patraquim e Sebastião Alba, definindo-os como poetas da extraterritorialidade, em que a escrita e a língua “são também sinais da reinvenção da vida, criação de espaços de liberdade para o nosso corpo, o cortar do cordão umbilical, o superar as rupturas com a língua-mãe, as raízes e a pátria” (LEMOS, 1999, p. 104).

2.7 Glória de Sant’Anna: a voz da alteridade

A essência das coisas é senti-las
Tão densas e tão claras,
Que não possam conter-se por completo nas palavras.

A essência das coisas é nutri-las
Tão de alegria e mágoa, que o silêncio se
Ajuste à sua forma
Sem mais nada.
(SANT’ANNA *in* LEMOS, 1999, p. 23)

Virgílio de Lemos rende homenagem a Glória de Sant’Anna, em *Para fazer um mar* (LEMOS, 2001), quando cita o texto do livro *Amaranto*, no capítulo intitulado “Mar das Quirimbinas”, relacionando-o à pintura de Roberto Chichorro. Dialogando com o texto de Glória de Sant’Anna, os versos de Lemos sugerem:

“Pudesse a língua ser o coração / da noite/ na embriagada luz do teu / silêncio e / a voz te bordasse de sonhos / a alegria” (LEMOS, 2001, p. 25).

Eduardo White também declara sua admiração por essa escritora portuguesa, que viveu em Moçambique de 1951 a 1974. White afirma que a conheceu ainda muito cedo, quando ele tinha entre sete e oito anos, e lia os seus textos na biblioteca do avô. Em entrevista concedida a Laban, White afirma ser a poesia de Glória de Sant’Anna fascinante porque “é líquida, profundamente humana, fecunda. Fiquei louco com a poesia dela, isso mais ou menos em 70, 71” (WHITE *in* LABAN, 1998, p. 1197).

Glória de Sant’Anna nasceu em Lisboa, em maio de 1925. Como ela mesma escreve: “Minha terra é longe / longe noutro mar / de águas coloridas / de verdes sargaços” (SANT’ANNA, *apud* SPINUZZA, 2015, p. 98). Esses versos são de um de seus poemas escritos em Moçambique, onde viveu e trabalhou por vários anos, antes de retornar ao seu país de origem. Parte da sua lírica é fundada na solidão e no silêncio, sentimento e condição que podem ser entendidos por meio da leitura de seus dados biográficos. Ela se mudou para Moçambique para acompanhar o marido e a solidão foi sua companheira pelos longos anos em que lá viveu. Ao analisar a obra de Sant’Anna, Carmen Lúcia Tindó Secco (2008) conclui: nos dois primeiros livros, o campo semântico predominante é vago, as reminiscências do eu lírico parecem se direcionar a um referencial nenhum, como em um território vazio de memórias, como nos versos de “Música ausente”, nos quais se lê: “Na minha lembrança as águas de vidro / com cheiro de frases e areia molhada / e meninos indo à conquista do mundo / de mãos dadas” (SANT’ANNA *in* SAÚTE, 2004, p. 131). Nessa fase, predominam os discursos melancólicos, próprios do sujeito descentrado, deslocado: “Na minha lembrança as águas de vidro / de um mar sem sentido”. A perda de sentido também é uma característica comum ao sujeito melancólico. A solidão absorve o sujeito lírico, que se volta para a sua interioridade, “à procura de elos emotivos capazes de equilibrarem sua subjetividade cindida entre duas pátrias” (SECCO, 2008, p. 180).

No poema “Solidão”, o eu lírico enuncia: “Pesa-me o silêncio de todas as palavras”. O “silêncio”, metáfora e metonímia da solidão, ecoa pesado no discurso de Glória de Sant’Anna. Em “Segundo poema de solidão”, o *pathos* melancólico

também persiste, e podemos perceber, já pela sonoridade, a repetição do fonema /S/, uma voz que lamenta em sussurro e lembra o som das águas do mar:

SEGUNDO POEMA DE SOLIDÃO

Serei tão secreta
Como o tecido da água
E tão leve
E tão através de mim deixando passar
Toda a paisagem
E todo o alheio pecado
Do gesto, da presença ou da palavra
Que logo que a tua mão me prenda
Me não acharás:
Serei de água.
(SANT'ANNA *in* SAÚTE, 2004, p. 136)

Aqui, a dicção aquática está em consonância com os mistérios profundos da alma humana. A água é um elemento essencial para a compreensão da lírica de Sant'Anna e é, também, o meio através do qual ela se identifica com o continente africano. Ao contemplar as águas de Pemba, cidade onde viveu, a escritora se aproxima liricamente de Moçambique. Secco (2008) analisa tais vínculos e explica: “É pela contemplação do mar de Pemba e pelo exercício da poesia, que consegue alento para ultrapassar o desenraizamento provocado pela saída da terra natal para viver em terras alheias” (SECCO, 2008, p. 180).

Ao contrário do que se pode pensar, os versos de Glória de Sant'Anna não se limitam às temáticas subjetivas, eles se abrem à dimensão social moçambicana; seus poemas são como representações pictóricas que retratam, de forma sensível e humana, a população local. A comparação da sua escrita com as Artes Plásticas é feita pela própria autora, quando escreve: “Tudo isto um quadro (se eu pudesse) / traçado a cinza, sol e verde / e um só nome: / gente” (SANT'ANNA, *apud* SPINUZZA, 2015, p. 98). Pintando seus versos com as cores de Moçambique, tem-se neles um discurso crítico especialmente lúcido:

Um poema é sempre
uma qualquer angústia que transborda.
(E eu posso cantá-lo de amor
posso chama-lo de ódio
posso cantá-lo de roda...)

Um poema é sempre
como um rebento novo que se desdobra.

(E eu posso cantá-lo ao sol
posso cantá-lo de água
posso cantá-lo de sombra...)

Um poema é sempre
como uma língua que se solta.
(E eu posso cantá-lo como quiser:
há sempre uma palavra que me esconda...)
(SANT'ANNA, *apud* SECCO, 2008, p. 183-184)

O poema transcrito é marcado pela dicção metalinguística: a palavra se volta para ela mesma. A mulher europeia, em sua escrita, encena o encontro com o desconhecido: outros homens, outro espaço geográfico, outra maneira de se fazer poesia. As imagens pintadas no poema vão construindo “o outro”, o moçambicano, com um olhar sempre empático. O homem negro é valorizado, despido do cunho exótico, diferentemente da visão eurocêntrica sobre o africano, como se constata no poema a seguir:

Poema para um negro

O que me prende é o que te prende:
largo horizonte de outros passados,
raízes fundas presas ao chão
e um mar tão largo.
Palavras soltas num vento agreste,
caminhos rudes determinados,
sombras e sonhos sem condição
e um céu tão vasto.
Meus passos breves não deixam rasto.
Teus passos fundos, fundos estão.
Mas entre o mar e o céu e os nossos passos,
a nossa humanidade é o mesmo laço
irmão.

(SANT'ANNA *in* SAÚTE, 2004, p. 133)

O “Poema para um negro” tem como interlocutor um negro, indeterminado pelo artigo, que é metonímia do povo moçambicano. Já no primeiro verso, “O que me prende e o que te prende”, temos a ideia de similaridade, que se sobrepõe ao racismo e à exclusão por origem. Ambos têm suas raízes presas ao chão, ao seu povo e à terra natal, ainda que em diferentes espaços geográficos. Em terras moçambicanas, o negro está fincado, enquanto a poeta não deixa rastros. Embora haja as dessemelhanças raciais e de nacionalidade, ambos estão unidos pelo laço

da irmandade. O amor fraterno aqui celebrado ultrapassa as fronteiras raciais e territoriais que separam o “eu” e o “tu” encenados no poema.

No belo poema “Maternidade”, é possível interpretar a mesma solidariedade presente no “Poema para um negro”. “Maternidade”, no entanto, tem como interlocutora uma mulher negra, com a qual a voz poética se liga pelo dom de ser mãe. Outro fato que as aproxima é a morte: “Quando soar a hora / determinada, crua, dolorosa / seremos tão iguais, tão verdadeiras”. Se a “indesejada das gentes” as aproxima, a possibilidade de gerar a vida também as torna iguais. Ambas serão chamadas de “Mãe”. Nesse texto, a diferença racial e étnica não as faz efetivamente diferentes; ao contrário: o que ergue o vestido da mulher branca e o que ergue a capulana da mulher negra é a mesma substância humana.

Maternidade

Olho-te: és negra.
Olhas-me: sou branca.
Mas sorrimos as duas.
na tarde que se adeanta.

Tu sabes e eu sei:
o que ergue altivamente o meu vestido
e o que soergue a tua capulana,
é a mesma carga humana.

Quando soar a hora
determinada, crua, dolorosa
de conceder ao mundo o mistério da vida,

seremos tão iguais, tão verdadeiras,
tão míseras, tão fortes
e tão perto da morte...

que este sorriso de hoje,
na tarde que se esvai,
é o testemunho exacto
do erro das fronteiras raciais.

Dos nossos ventres altos
os filhos que brotarem
nos chamarão com a mesma palavra.

E ambas estamos certas
– tu, negra e eu, branca –
que é dentro dos nossos ventres
que germina a esperança.

(SANT’ANNA *in* SAÛTE, 2004, p. 134-135)

A partir dessa leitura, o que se sobressai é um sentimento de partilha com a mulher negra. Partilha de experiências que aproxima o “outro” do campo de referências e experiências do eu lírico.

Ainda neste eixo temático em que a poesia se volta para a alteridade, Glória de Sant’Anna denuncia o drama colonial:

DESDE QUE O MUNDO

A terra está ficando toda de sangue
toda de sangue
e mil olhos nos olham de lá do fundo

Cada corola que rompe vem cheia de sangue
cheia de sangue
e traz no centro um olho duro

As faces, as faces, as faces quietas
que eram de carne e são de terra
e os dentes, os dentes, os dentes dispersos
por entre de dentro no meio das pedras

E orelhas, orelhas deitadas escutando
escutando esperando escutando esperando
os passos e pulso e as vozes e o fumo
e o vento e a chuva e o rodar do mundo

E comendo a fome de sangue da terra
entre ossos e pele
entre ossos e pele

gusanos, gusanos, gusanos, gusanos
repartindo tudo.

(SANT’ANNA *in* SAÚTE, 2004, p. 135-136)

O sujeito da enunciação banha o texto de sangue, denunciando a violência da guerra colonial. O mar agora se torna ausente; o que aflora é o mar de sangue, evocado nos versos. A lírica de Glória de Sant’Anna, como toda grande poesia, se opõe à violência, à segregação e à desumanização. Essa mirada ao espaço e à condição do outro revela a consciência do que é humano e da função humanizadora própria da literatura. A percepção individual revela os embates coletivos, em uma terra marcada pela dor e pela exploração: “A terra está ficando toda de sangue / toda de sangue / e mil olhos nos olham de lá do fundo”. Nesse momento, o discurso anunciado no título “Desde que o mundo” transforma-se em denúncia da violência colonial. Do gesto da escritora nasce a “poesia solidária em sua nervosa dilaceração” (SOUZA E SILVA, 1996, p. 60).

2.8 Rui Knopfli: a geopoética do gueto

Os seus traços seus gestos o seu rictus
– uma viagem insólita entre
detalhes e o abstracto.
A íntima convicção de que no fundo
a morte
se viesse, quando viesse, viria,
canto de libertação

Virgílio de Lemos, *primeira Ode a Rui Knopfli*.

No final dos anos 1960, com a forte repressão da PIDE, a literatura assume feições mais metafóricas, com o objetivo de driblar o rigor da censura. Esse mesmo movimento aconteceu em Angola, favorecendo a escrita de textos mais elaborados e metalinguísticos, nos quais a poesia se debruça sobre si mesma. É a fase da “Poesia do Gueto” (SECCO, 2002, p. 102), do grupo Caliban, no qual Rui Knopfli se destaca.

Para Roberto Said (2010), a trajetória do escritor pode ser analisada no decorrer de quatro décadas e, mesmo sendo construída à luz da transformação política e histórica de Moçambique e contaminada pela luta em favor da libertação, não se vincula somente ao “*ethos* revolucionário”, o que, de certa forma, confronta os ideais predominantes entre os artistas e intelectuais da época. Segundo esse crítico, em “O delito da palavra: notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acororado”, ler a poesia de Knopfli é, de fato, “enredar-se nas polêmicas literárias e identitárias que fomentam os debates acerca da cultura moderna na África portuguesa e, mais especificamente, em Moçambique” (SAID, 2010, p. 193).

Rui Knopfli subverte o cânone literário vigente em Moçambique, na medida em que se abstém do canto da “heroicidade e da conquista” (SAID, 2010, p. 191) e se dedica a uma literatura mais afetiva, demonstrando que há vários espaços poéticos a serem explorados. Essas escolhas, porém, o fizeram enfrentar diversas críticas de estudiosos e poetas; sobretudo, porque ele não se vincula ao projeto literário moçambicano de meados do século XX.

Esses julgamentos se fundamentaram, principalmente, pela associação da lírica knopfliana às correntes europeias, dadas as referências constantes à

cultura ocidental e a ausência de traços de pertencimento ao espaço moçambicano. À época, a colônia portuguesa estava em plena Guerra de Libertação e o que se esperava dos artistas e intelectuais era adesão máxima aos movimentos de afirmação da identidade nacional e aos preceitos da moçambicanidade.

No poema “Autorretrato”, o título já é por si bastante expressivo, dada a relação conturbada que Knopfli mantém com a temática. A leitura dos seguintes versos lança alguma luz sobre a sua relação com a questão da descendência e da nacionalidade:

Autorretrato

De português tenho a nostalgia lírica
de coisas passadistas, de uma infância
amortalhada entre loucos girassóis e folgedos;
a ardência árabe dos olhos, o pendor
para os extremos: a lágrima pronta
à incandescência súbita das palavras contundentes,
do riso claro à angústia mais amarga. [...]

de suíço tenho, herdados de meu bisavô,
um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome.
(KNOPFLI *in* SAÚTE, 2004, p. 261).

Como exemplo das críticas sofridas pelo autor, temos a fala de Alfredo Margarido, citado por Hamilton (1984), que afirma:

O poeta Rui Knopfli é um símbolo: pertence ao grupo daqueles que não conhecem a riqueza da linguagem das grandes massas populacionais e criam por isso uma poesia cada vez mais idealisticamente subjetiva, a linguagem moçambicana furta-se-lhe, como é inevitável. O pensamento pequeno burguês, seguindo os modelos da poesia europeia mais delida, não pode compreender os homens que lhe passam ao lado” (MARGARIDO, *apud* HAMILTON, 1984, p. 26)

Essas palavras de Margarido condenam o fato de a poesia de Rui Knopfli ser “idealisticamente subjetiva” e não se integrar diretamente ao movimento nacionalista. Em função disso, muitos críticos e intelectuais tentaram tornar irrelevante a obra desse autor na história da literatura moçambicana, pelo menos nos anos mais conflituosos. Apenas em 1989 o convidaram para uma conferência na Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO.

Embora severas críticas tenham pesado contra o poeta, o trabalho estético de Rui Knopfli com a linguagem não pode ser esquecido mesmo por aqueles que se deixam guiar apenas por uma visão política da literatura. Em seu poema “Naturalidade”, do seu primeiro livro, intitulado *O país dos outros*, ele define os parâmetros preponderantes em sua escrita literária:

NATURALIDADE

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europeias
e europeu me chamam.

Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável... Não. É certo,
mas africano sou.
Pulsa-me o coração ao ritmo dolente
desta luz e deste quebranto.
Trago no sangue uma amplidão
de coordenadas geográficas e mar Índico.
Rosas não me dizem nada,
caso-me mais à agrura das micaias
e ao silêncio longo e roxo das tardes
com gritos de aves estranhas.

Chamais-me europeu? Pronto, calo-me.
Mas dentro de mim há savanas de aridez
e planuras sem fim
com longos rios languês e sinuosos,
uma fita de fumo vertical,
um negro e uma viola estalando.
(KNOPFLI *in* SAÛTE, 2004, p. 249)

Esse texto é uma resposta àqueles que o acusam de “eivar” o seu trabalho de interferências europeias. A sua identificação com o Ocidente não é desmentida; ao contrário, torna-se explícita na passagem: “Chamais-me europeu? Pronto, calo-me”. No entanto, o eu-lírico se afirma africano e diz trazer em si as “coordenadas geográficas do mar Índico”. Em outros poemas, como “Contrição”, por exemplo, ele também admite suas heranças europeias, trazidas de leituras do cânone ocidental e da ascendência familiar portuguesa.

Hamilton (1984) apresenta sua interpretação de “Naturalidade” e assegura: nesse poema, a Europa dita as ideias, as doutrinas e a escrita; enquanto a África representa os sentidos, os ritmos corporais e a natureza sensual. Ao afirmar que a África está dentro de si, a voz poética contraverte a exteriorização sugerida

pelas imagens de uma paisagem estática. Hamilton (1984) prossegue: “E a postura de ressentimento e a resignação defensiva são contrabalançadas, no fim do poema, pela sugestão duma ligação visceral e espiritual com a terra e com o negro anónimo” (HAMILTON, 1984, p. 27).

O fato de se dizer africano, e não moçambicano, reitera a intenção de Knopfli de negar o estigma de poeta nacionalista, afirmando-se continental. Dessa análise, depreende-se o sentido de um eu poético que não se reconhece como cidadão de Moçambique, mas como um representante de todo o continente africano.

Em entrevista concedida a Laban, esse autor se define “duplamente estranho”: porque se reconhece como um estranho e por ser considerado “estrangeiro em sua própria terra”:

[...] sou duplamente estranho: estranho porque me reconheço como estranho, já tenho consciência das condições que me vão tornar estranho na própria terra, porque, mesmo que eu permaneça em Moçambique, serei sempre estrangeiro e branco. E os outros [os companheiros de café e poesia] escolheram os outros caminhos. O grupo... quer dizer: essa célula é destruída como um cancro, é pulverizada, não é? Até vem uma referência ao Rui Guerra. Escolheram outros caminhos. Nenhum deles regressou, já reparou? [...] é realmente a minha terra – mas uma terra em que sou estranho: como se tivesse nascido, acidentalmente, no Cairo, em Paris com a diferença que o nascer acidentalmente numa terra não nos faz dessa terra. Agora, o ter nascido numa terra que foi sempre a nossa terra e vir a descobrir que esta é que é a minha terra e nunca mais a poderei trair... Mas esta terra – de certo modo ingratamente – rejeita-me. Eu não sei, mas é uma coisa muito complexa. É e não é. (KNOPFLI *in* LABAN, 1998, p. 502)

O próprio autor justifica-se, afirmando que não pode falar de experiências que não lhe são próprias; por isso, as questões nacionalistas e raciais não lhe interessam como aos outros.

Como se vê, não é fácil situar a obra knopfliana no panorama literário moçambicano, porque ela diverge da de seus companheiros de café e poesia. Knopfli opta por caminhos distintos, não se alinha aos discursos correntes em territórios africanos, mas também não reproduz o discurso puramente exógeno; ou seja: a sua obra também é diferente daquela produzida na metrópole.

Como já mencionado, Rui Knopfli opta pelo trabalho com a linguagem, não se ligando diretamente à instabilidade política da época. Segundo ele próprio, essa não é uma luta sua, uma questão pela qual ele devesse lutar. A poesia assume diferentes feições da poesia épica dos tempos da descolonização. Esse autor

ênfatiza que suas temáticas, mesmo distantes da feição marcadamente ideológica, não são necessariamente contrárias a ela. São apenas diferentes, com outras preocupações; sobretudo, pela valorização da subjetividade.

Do seu lugar de africano, com o olhar voltado para a metrópole, esse escritor se diz leitor de Eliot e ressalta o quanto a poesia inglesa (que ele considera a melhor do mundo) foi importante em sua obra. As referências a obras inglesas, portuguesas e africanas em sua poesia fazem de Knopfli um cidadão do mundo

Surge, com ele, um novo lugar literário, contaminado por dimensão pessoal da escrita, que irá marcá-lo profundamente. As palavras desse autor, que se considerava um poeta do mundo, reafirmam a sua preferência por temáticas universais, sem apego à ideia de pertencimento a um lugar específico: "Mas 'A pátria somos nós' quer dizer que a única pátria que resta é a cabeça, tronco, membros e língua em que somos. Mais nada. A pátria que sonhamos foi usurpada, não é? A pátria no fundo somos nós" (KNOPFLI *in* LABAN, 1998, p. 527).

A democratização do uso da linguagem literária em territórios africanos, mais tarde, trará novos adeptos. Outros poetas voltar-se-ão às temáticas relacionadas ao imaginário do mar e das ilhas, à busca de Eros, do Amor e mesmo das origens. Um exemplo notável é Virgílio de Lemos, contemporâneo de Rui Knopfli, conhecido como poeta do mar do Norte de Moçambique. Nas décadas subsequentes, Eduardo White, Luís Carlos Patraquim e Nelson Saúte também se dedicaram a essas mesmas questões.

No sentido da diversidade temática e estilística, pode-se aproximar a lírica de Rui Knopfli à de Virgílio de Lemos, uma vez que ambos se encontram deslocados dos padrões vigentes na poesia moderna de Moçambique. A partir de experiências diversas da maioria dos seus contemporâneos, Knopfli retrata a Ilha valendo-se de um sem número de imagens. Rita Chaves (2005) destaca como esse autor compõe imagens que evidenciam a sua ligação com terra e com as águas do Índico, concluindo que, na ligação com a ilha, projetam-se conturbadas relações com Moçambique, nação ainda em formação, em constante movimento cultural, político e ideológico.

Rita Chaves (2005) explica que, na lírica de Rui Knopfli, a ilha será projetada como um mosaico incompleto; ou seja: um território de várias imbricações culturais, um espaço “em desassossego”:

A ilha organiza-se como metáfora de uma ilha em desassossego, num processo que mistura recusa e perseguição, muito distante de encontrar no terreno da subjetividade a serenidade que as monções ofereciam à difícil arte de navegar. (CHAVES, 2005, p. 215).

Sobressaem-se as marcas da angústia e do tormento, que se traduzem em versos que absorvem o sal do mar e revolvem as marcas deixadas pelo tempo, como no poema “Ilha Dourada”, publicado em 1959:

Ilha dourada

A fortaleza mergulha no mar
os cansados flancos
e sonha com impossíveis
naves moiras.
Tudo mais são ruas prisioneiras
e casas velhas a mirar o tédio.
As gentes calam na voz
uma vontade antiga de lágrimas
e um rixexó de sono
desce a Travessa da Amizade
Em pleno dia claro
vejo-te adormecer na distância,
Ilha de Moçambique,
e faço-te estes versos
de sal e esquecimento.
(KNOPFLI *in* SAÚTE, 2004, p. 255)

Em “Ilha dourada”, o eu poético dirige-se à Ilha de Moçambique, a quem dedica os versos de “sal e esquecimento”. O lamento é marcado pela condição trágica do sujeito exilado de sua pátria. Retomando a temática já anunciada em “Ilha dourada”, temos o poema “Derrota”, em que o território africano também é evocado a partir do tom dolorido de saudade:

DERROTA

Mágoa índica, doída saudade ao sol-
-poente de praias na distância, travado
na garganta o soluço à luz
crepuscular que persiste e teima
não tornar-se olvido. Sal saudade,
padrão, dura lembrança erguida

contra obturações e fissuras do tempo
assim principia uma jornada
de longas tribulações: o que fomos
jamais seremos, evocativas sombras
que somos de grandeza envilecida,
voz asfixiada no sono entorpecente
das consciências sem remorso. Saudade,
corpos de morena canela na areia
alongados. Travo a terebintina,
doirado, sumarento mel
de dulcíssimos frutos, fermento
de orientes perdidos na rota inversa
de argonautas privados de deuses e mitos.
Cansados de tantas pátrias, de pátrias
rejeitados, na pátria indesejados,
silentes volvemos, vultos espectrais
no mar lento de negrume e escombros,
ao cais do destino original,
às exéquias do sonho em campa anónima.
Por mortalha o precário resguardo
deste discurso penosamente vencido
nas longas diuturnidades da insónia.
Ainda que cantar seja seu modo,
não canta, chora meu canto.
(KNOPFLI *in* SAÚTE, 2004, p. 285)

E agora, Rui? (E agora, José?, apelando a Drummond, questiona-se o melancólico). Em resposta a essa pergunta, ter-se-ia, talvez, a confissão de um “derrotado”. Esse seria o poema do expatriado, do exilado, do sujeito que decodifica os sinais “de orientes perdidos”. O sujeito poético repisa os passos do exilado, dos “rejeitados, na pátria indesejados”, do apartado, banido, deportado, condição que, de certa forma, marcou a trajetória literária de Rui Knopfli. Na biografia desse poeta, há o dado sintomático de ter deixado Moçambique, uma vez que, após a guerra pela libertação, Knopfli se sente inseguro para permanecer no território africano, temendo ser atacado por ser de origem portuguesa.

O título “Derrota” torna explícito o desencantamento do sujeito e esse poema revolve memórias deixadas na Ilha, dos restos que por lá ficaram, e a reconhece como um palimpsesto, com camadas de memórias e de escombros.

Os versos constroem um campo semântico marcado por sintagmas da dor, da ausência e da perda que tecem a melancolia com que a ilha é evocada. Freud (2011) afirma que tanto o luto quanto a melancolia decorrem da perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, a liberdade ou um ideal. Os valores semânticos das expressões “doída saudade” e

“sal saudade” reiteram a falta que o poema busca traduzir. O sal do mar e das lágrimas metaforiza a dor do melancólico.

Os primeiros versos desse poema trazem a repetição incisiva da palavra “saudade” e de outras que se grafam com o fonema /S/, de valor sinestésico. Esse recurso poético se estampa em expressões como “saudade do sol”, “solução à luz” e “sal saudade”. Ao insistir na repetição do referido fonema, Rui Knopfli reitera a ideia de afastamento, como se reproduzisse o sopro dos ventos sobre as águas salgadas das praias, agora vistas a distância.

Esse poema resgata memórias do passado e das histórias dos povos que por ali passaram, é construído como uma mortalha colocada sobre a Ilha: “Cansados de tantas pátrias, de pátrias rejeitados, na pátria indesejados”.

2.9 Luís Carlos Patraquim: pulsões de desejos e de afetos

Quando a Palavra cai até à sua última altura
um incêndio magnífico recomeça
a desordem do Mundo.
(PATRAQUIM, 2011, p. 141)

Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro.
(WHITE, 1992, p. 13)

Rui Knopfli, Eduardo White e Luís Carlos Patraquim cantam o espaço geográfico do Índico; assim aponta Moraes (2015) em sua tese de doutorado intitulada *Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli*. Confirmando o que registra Viviane Moraes sobre a lírica knopfliana, Ana Mafalda Leite aproxima a estética desse autor à de Patraquim e observa: “No fundo, Luís Carlos Patraquim envereda por percursos anteriormente experimentados com notável resultado, como é o caso exemplar da escrita localmente cosmopolita de Rui Knopfli” (LEITE, 2013, p. 128).

Na obra desses poetas, a Ilha será representada caleidoscopicamente. O exercício da palavra é o meio de reorganizar e (re)construir sentidos a partir dos fragmentos de memórias deixados na Ilha de Moçambique.

Luís Carlos Patraquim nasceu em Lourenço Marques, em 26 de março de 1953. Seus poemas foram traduzidos em diversos países: França, Inglaterra, Suécia, Finlândia, Alemanha e Estados Unidos. Em Moçambique, venceu o Prêmio Nacional de Poesia, em 1995. Quando interrogado por Carmen Lúcia Tindó Secco sobre os elementos caracterizadores de uma “poética dos afetos” e da “dimensão do sensível” presentes em sua escrita, esse poeta, espertamente, retruca: “Sentir? Sinta quem lê” (SECCO, 2014, p. 127). Sem responder, de fato, à pergunta que lhe foi feita, ele acaba tocando no que lhe foi perguntado: “O mundo me afeta como maravilhamento ou, no limite, como horror. [...] À parte tudo, tenho todos os sentimentos do mundo” (PATRAQUIM, *in*: SECCO, 2014, p. 127). Em certo sentido, como o poeta se diz incapaz de falar sobre o afeto presente em seus próprios textos, passa o enigma para nós, leitores. Não sem antes confirmar: “Mantenho a ideia de que todo poema digno desse nome é de amor e de circunstância de combate e de transfiguração. ‘Sem emoção a poesia não é nada’, escreveu Reinaldo Ferreira” (PATRAQUIM, *in* SECCO, 2014, p. 128).

Os dizeres da entrevista concedida à Carmen Lúcia Tindó Secco podem ser confirmados pela leitura dos textos poéticos de Luís Carlos Patraquim. Por fim, sobre os afetos, ele nos diz: “Se alguma coisa ambiciono, é que seja infixável a jangada onde navego sempre em demanda da profundidade, o reino submarino de que falava Knopfli” (PATRAQUIM *in* SECCO, 2014, p. 129). Patraquim trata, de forma visceral, a multiplicidade de Moçambique, como se pode constatar pela leitura de “Australírica”:

AUSTRALÍRICA

como dizer revolução sem eroniciar no tempo
este admirável corpo de dança a morna geografia do ventre
o mênstruo que é de sangue
e um arco-íris o goma
e a espuma cristaliza sobre a pele

e agora na monção escultora litanistórica
quando a vertigem do vento
vem de vir em teu rosto a inteira
irisdiação
canto porque o poema se come
desde o milho à palavra em combustão!
(PATRAQUIM, 1980, p. 25)

Ao falar sobre a “poesia de combate”, Patraquim declara, enfaticamente, que a considera muito redutora. Embora afirme não ser contra a poesia militante – inclusive pondera que “toda poesia é militante em primeiro lugar” –, reconhece que o fazer poético não deve se abster do trabalho com a palavra, que diferencia a linguagem poética da referencial, como o faz Pablo Neruda, por exemplo. O poeta moçambicano continua a falar sobre a “poesia de combate”:

Outra coisa é uma poesia redutora, pobre semanticamente, dirigida a um único referente, com palavras-chaves, estereótipos que todos nós conhecemos. Isso empobreceu toda uma gesta poética que estava a acontecer, e que a geração de 80 vai renegar e retomar outra vez, com preocupações de construção da tal moçambicanidade [...], e vai retomar aquelas que são as preocupações do mundo e dos poetas do mundo. (PATRAQUIM *in* ALEIXO, 1999, p. 3)

O poema “Australífrica”, publicado no livro *Monção* (PATRAQUIM, 1980), traz, no corpo do texto, invenções de linguagem próprias de Luís Carlos Patraquim. O poeta se vale de neologismos e experiências vocabulares inesperadas para criar e encenar um discurso inovador, nos planos sintático, lexical e semântico.

Patraquim reconhece que, nos anos conturbados da presença colonial e da guerra política que desencadeou a libertação de Moçambique, a poesia de denúncia fez-se necessária. Passado esse período, porém, é tempo de experimentar novas formas de escrita. Assim, em “Australífrica”, o que se apreende de mais interessante é a especificidade da linguagem, que se reinventa, fazendo referências a estratégias poéticas anteriores.

As reinvenções levadas a efeito no livro *Monção* são igualmente perceptíveis no campo lexical. Referimo-nos ao uso de neologismos, em processo de experimentação vocabular usado como artifício dessa nova expressão lírica. Patraquim apresenta a sua “invenlfrica” concebendo o espaço de liberdade e invenção da escrita. Seus “invenlirismos” registrarão a “litanistórica”, que, como se vê no poema, tem a função de “eroniciar” o que o poeta chama de “australífrica”.

É dele, sem dúvida, uma das mais inovadoras vozes da nova poesia moçambicana, aclamado por importantes críticos literários, como Ana Mafalda Leite (2013). Segundo essa estudiosa, o seu trabalho poético demarca a temática geral da exaltação ideológica, delineando um percurso de intertextualidade com outras vozes

da poesia moçambicana. Em sua opinião, trata-se de “um percurso que se concretiza numa textualidade onde se revela e, ao mesmo tempo, se rasura a dimensão de natureza ideológica, que se inscreve, todavia, obtusa e transversalmente” (LEITE, 2013, p. 127). Mesmo reiterando o diálogo com propostas anteriores, Patraquim tem a sua originalidade, traça um percurso próprio, reformulando a herança deixada por seus antecessores, para ajudar a compor um novo espaço na lírica moçambicana.

Assim como se constata na obra de Rui Knopfli e de outros poetas da Modernidade, Patraquim tem seu percurso fundado na metapoética e no jogo onírico da linguagem, cultivando a intertextualidade em palavras e imagens. Seus textos fazem referências não só a nomes conhecidos da literatura moçambicana, mas também à Pintura e a outras vozes artísticas universais: Arthur Rimbaud, Thomas Stearns Eliot, Marc Chagall, Pablo Neruda, Pablo Picasso, Carlos Drummond de Andrade, Craveirinha, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Roberto Chichorro e tantos outros compõem o cenário dialógico e estético do processo criativo e textual desse autor.

A escrita de Patraquim, como dito, estabelece diálogo com outros poetas estudados neste capítulo. Dialogando, especialmente, com seus precursores Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant’Anna, a sua poesia será marcada pela força pictórica e rítmica que funda uma tradição poética na qual ele “se faz colector de sinais, versos, títulos, obsessões, afectos, estilos, tendências, desencontros, reinscritos no seu enunciado que, em amálgama, denuncia a ‘formulação’ de um diverso legado”. (LEITE, 2013, p. 128). O legado poético recebido por ele conflui, em seus poemas, em forma de estreitas identificações pictóricas e literárias.

Reiterando o diálogo com *A Ilha de Próspero*, de Knopfli, Patraquim escreve o poema que homenageia a Ilha de Moçambique, *Muhípiti*, na língua macua:

MUHÍPITI

Para Ti, com a ilha, a Rui Knopfli

É onde deponho todas as armas. Uma palmeira
harmonizando-nos o sonho. A sombra.
Onde eu mesmo estou. Devagar e nu. Sobre
as ondas eternas. Onde nunca fui e os anjos
brincam aos barcos com livros como mãos.

Onde comemos o acidulado último gomo
das retóricas inúteis. É onde somos inúteis.
Puros objectos naturais. Uma palmeira
de missangas com o sol. Cantando.
Onde na noite a Ilha recolhe todos os istmos
e marulham as vozes. A estatuária nas virilhas.
Golfando. Maconde não petrificada.
É onde estou neste poema e nunca fui.
O teu nome que grito a rir do nome.
Do meu nome anulado. As vozes que te anunciam.
E me perco. E estou nu. Devagar. Dentro do corpo.
Uma palmeira abrindo-se para o silêncio.
É onde sei a maxila que sangra. Onde os leopardos
nafragam. O tempo. O cigarro a metralhar
nos pulmões. A terra empapada. Golfando. Vermelha.
É onde me confundo de ti. Um menino vergado
ao peso de ser homem. Uma palmeira em azul
humedecido sobre a fronte. A memória do infinito.
O repouso que a si mesmo interroga. Ouve.
A ronda e nenhum avião partiu. É onde estamos.
Onde os pássaros são pássaros e tu dormes.
E eu vagueio em soluços de sílabas. Onde
Fujo deste poema. Uma palmeira de fogo.
Na Ilha. Incendiando-nos o nome.
(PATRAQUIM *in* SAÚTE, 2004, p. 466-467)

Esse poema, intitulado “Muhípiti”, assume tendências que já se anunciam no primeiro livro de Patraquim, *Monção*, cujo título faz referência aos ventos sazonais, típicos dos períodos de alternância entre as estações chuvosas e as secas, comuns em áreas costeiras e tropicais. A palavra se relaciona diretamente com o Oceano Índico, onde esse fenômeno é acentuado. A opção por esse título evidencia a proposta estética de Patraquim e o seu compromisso com as temáticas do mar e das ilhas, eixo identitário da poética desse moçambicano.

Com dedicatória a Rui Knopfli, o poema “Muhípiti” – nome da Ilha na tradição macua – enuncia, repetidamente, o lugar onde o eu lírico encontrará a paz: “onde deponho todas as armas” / “Onde na noite a Ilha recolhe todos os istmos”. Nesse lugar desejado onde “os anjos/ brincam aos barcos com livros como mãos”, o eu poético inscreve um percurso iniciático, a partir do qual poderá ter contato com o espaço cantado por tantos poetas, no passado.

Em análise do poema “Muhípiti”, Ana Mafalda Leite (2013) acrescenta: “É nestes textos que a inscrição temática e histórica da Ilha de Próspero é reabsorvida e reconstituída, como invocação de um novo tempo nascente, qual umbigo concentracionário de memórias, corpo histórico e arquétipo primeiro” (LEITE, 2013,

p. 131). Como se pode ver, a ilha descrita nesse poema assume o papel de lugar de origem, “umbigo concentracionário”, “arquétipo primeiro”. Mahípiti: lugar da memória de “um menino vergado ao peso de ser homem”.

Embora as imagens propostas a configurem como um lugar propício à evasão da subjetividade, algumas imagens da Ilha, como “A terra empapada. Golfando. Vermelha”, trazem à cena enunciativa as paisagens dos muitos embates que deixaram cicatrizes na própria paisagem geográfica, povoando-a de mutilações.

(Re)elaborando as temáticas do amor e do erotismo – concebido como “aquilo que na consciência do homem põe o ser em questão (BATAILLE, 1987, p. 27), do imaginário das ilhas do Norte de Moçambique –, a poética de Patraquim dialoga com a de Virgílio de Lemos e retoma a direção lírica abraçada, desde os anos quarenta até hoje, pelos poetas de Ibo, como assinala Carmen Lúcia Tindó Secco:

Tanto a produção lírica de Virgílio de Lemos, como as do poeta referidos – Ana Mafalda Leite, Nelson Saúte e Patraquim – reinventam, através do voo da imaginação e da artesanaria do próprio fazer literário, os subterrâneos dos sonhos e mitos, fazendo com que estes funcionem como procedimentos libertadores de tensões sociais oriundas da repressão, do autoritarismo e do medo. (SECCO, 2000, p. 223)

Ao estabelecer diálogo com Virgílio de Lemos, Patraquim já declara o legado que escolhera como tradição. No prefácio do livro *Para fazer um mar* (LEMOS, 2001), Patraquim escreve: “o mar vem sendo na poesia virgiliana o agente transitivo que a simbólica lhe confere, espécie de tela para um exercício combinatório de elocução, incisão, registro cromático” (PATRAQUIM, *in* LEMOS, 2001, p. 7). Virgílio de Lemos, o “senhor das ilhas” (PATRAQUIM, *in* LEMOS, 2001, p. 7): poeta vanguardista cuja importância não foi menor do que a de inaugurar, na lírica moçambicana, uma nova dicção, propondo a libertação dos cânones coloniais que determinavam os rumos da literatura da época. Como já citado neste capítulo, Virgílio de Lemos, apesar de também ter praticado a literatura combativa e de cunho social, não se restringiu a ela, buscando novos espaços poéticos para expressão de desejos e de questões existenciais.

Na poética de Patraquim, se sobressai a escrita de Eros e da terra. O corpo erotizado é evocado em poema sem título, transcrito a seguir, publicado no livro *Monção*:

afasto as cortinas da tarde
porque te desejo inteira
no poema

e passas de capulana
teu corpo como as dunas
plantadas de pinheiros
rumorejando perto

a fúria das ondas
caindo brandas
no meu gesto
(PATRAQUIM *in* SAÚTE, 2004, p. 462)

Ao se valer de imagens como “teu corpo como as dunas / plantadas de pinheiro”, Patraquim erotiza o espaço que percebe. É possível sentir a pulsação da poesia, anunciada desde o início do poema: “afasto as cortinas da tarde / porque te desejo inteira no poema”. A palavra erotizada apreende a paisagem em que tudo está em movimento, como “a fúria das ondas caindo brandas no meu gesto”. A ideia do duplo amoroso, aqui, se desdobra em várias imagens: o eu e o tu, a palavra e o poema, o poeta e a paisagem.

Em outro texto, “Canção”, a voz lírica de Patraquim personifica a fala do amor, de modo a anunciar as diversificadas formas assumidas por sua chegada:

CANÇÃO

Para a Paula

chegarei com as árvores
meu amor ao som do sangue
às catedrais do puro gesto
com o grito e as aves
marítimas dentro das sílabas
ao breve cume da espuma
mãos nas mãos chegarei

chegarei com as espadas
areia verde da planície
ao tutano meu amor da fome
com os frutos nos teus olhos
amante vento à espera
ao sexo nuclear do mundo
nervo a água chegarei

chegarei nas manhãs suadas
da voz meu amor liberta
à nocturna onda do poema
com as aves dentro do grito
ou só marítimo eco
à raiz exígua dos cristais
morte a morte chegarei

chegarei de pé ao silêncio
que vaza meu amor nos rios
remo a canto deslumbrados
contigo ao princípio chegarei
(PATRAQUIM *in* SAÚTE, 2004, p. 464-465)

A canção dedicada à esposa, Paula, encena a linguagem do desejo, a possibilidade do Eros verbalizado. Mais uma vez, o “gesto” da/na escrita evocará o amor que se extravasa pelas palavras. A temática amorosa presente na obra de Patraquim será, mais tarde, retomada por Eduardo White.

A leitura da obra poética dos escritores aqui estudados evidencia o que obseva Fátima Mendonça quando entende a tendência da poesia moçambicana das últimas décadas do século XX, como cunhada na “percepção do cosmos através do conhecimento erótico” (MENDONÇA, 1981, p. 7). Essa tendência erótico-amorosa, ressaltada por Mendonça, também pode ser identificada em obras de poetas anteriores, como Virgílio de Lemos e Rui Knopfli. Luís Carlos Patraquim sabe dinamizar esses aspectos, recria e recicla as experiências colhidas em obras de seus antecessores, (re)elaborando-as como produtos originais.

Analisando-se a lírica patraquimiana, evidencia-se a erotização dos elementos geográficos. A ilha de Moçambique é erotizada, assim como a figura feminina. O Oceano Índico, como espaço de trânsitos, ganha novos significados e, conforme afirma Secco: “se mostra como imenso reservatório mítico do inconsciente afro silenciado pela conquista e colonização lusitanas” (SECCO, 1999, p. 7); assim como a palavra que assume a hibridação e se faz travessia.

2.9. Eduardo White: amor sobre o Índico

Talvez pudesse cantar-te assim:
és o Índico
numa tarde quente de Janeiro,
tranquila vestes a súbita frescura

e beijas a precisa boca dos pássaros
a lenta maturação dos moluscos
sob a costa,
teu corpo é de água
pura
e de vagas e de espuma,
teu corpo que eu habito
como quem procura
a verde memória das algas,
a doçura, a loucura, a poesia.
(In: O País de Mim – 1989)

Os deslocamentos temáticos e identitários propostos por Patraquim também são perceptíveis na lírica de Eduardo White, outro arauto da poesia índica. Seguindo uma tradição cunhada por Rui Knopfli e Virgílio de Lemos – cada um à sua maneira –, Patraquim e White revelam o lirismo adormecido sob o discurso ideológico assumido até então. Na esteira de Patraquim, Eduardo White, escritor jovem, como a literatura de Moçambique, torna-se uma das vozes poéticas mais importantes da contemporaneidade. Eduardo White escreveu seus poemas no período pós-independência, mas o território moçambicano encontrava-se, ainda, sob conflito armado. Mesmo que os primeiros anos pós-independência pudessem parecer promissores para o ideal de “nação liberta”, a longa guerra civil prosseguiu até 1992, instituindo um “ambiente de sonambulismo e desesperança” (SECCO, 1999, p. 18).

Autor de *Amar sobre o Índico* (1984); *O País de Mim* (1988); *Poemas da Ciência de Voar e da Engenharia de Ser Ave* (1992); *Os Materiais do Amor* (1996); *Janela para Oriente* (1999); *Dormir com Deus e um Navio na Língua* (2001); *As falas do escorpião* (2002); *O manual das mãos* (2004); *O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior* (2004), White também integrou o grupo de fundadores da *Revista Charrua*, lançada em 1984, cuja pluralidade foi aclamada no cenário literário moçambicano. Essa revista, juntamente com a publicação da *Gazeta de Letras e Artes*, propaga-se pela importância da elaboração de uma poesia de “feição mais intimista” (SECCO, 1999, p. 27). Poetas que publicaram na *Revista Charrua*⁹ e

⁹ Segundo referência dada por Secco (1999), a *Revista Charrua* tem fundamental importância no cenário da Literatura Moçambicana, representando, segundo Pires Laranjeira: “um conceito alargado de moçambicanidade” (LARANJEIRA, *apud* SECCO, 1999, p. 27). A *Revista Charrua*, fundada em 1984, veiculará, posteriormente, produções de Pedro Chissano, Nelson Saúte e Hélder Muteia e outros, trazendo variações com o trabalho da linguagem, “pela recriação artesanal da textualidade poética” (SECCO, 1999, p. 27).

outros da mesma geração – como Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Nelson Saúte e o escritor Mia Couto – foram os que, segundo Secco, “reinvidicaram uma nova poética não mais revolucionária apenas no sentido ideológico e social, mas também no plano individual, existencial e literário” (SECCO, 1999, p. 28).

A partir da leitura do poema-epígrafe que abre esta parte deste capítulo, publicado em *O País de Mim* (PATRAQUIM, 1989), vislumbra-se o canto que se anuncia no projeto poético de escrita do Índico. A voz que navega pelas trilhas significativas abertas pelo sujeito da enunciação singra mares de águas puras, vagas espumas; aprimora e intensifica o trabalho poético, pela experimentação sistemática da linguagem.

Para Eduardo White, a literatura é um trabalho com a linguagem; portanto, o seu objeto de trabalho é a palavra. Não se encontram, em seus textos, muitas marcas da oralidade ou expressões das línguas locais. O próprio autor afirma que o seu empenho é centrado na língua que ele domina, e que não é sua intenção impor fronteiras à poesia:

Eu procuro trabalhar a língua, a língua que é a minha língua, que é o português – não falo outra língua como falo esta. Procuro escrevê-la com maior domínio possível. Porque muitas vezes me perguntam: ‘Tu escreves de uma maneira que não se identifica, não é um poeta!’ Mas a poesia não tem necessariamente que ter fronteiras. Eu quando estou na poesia não levo passaporte nem duração de estadia. A poesia é um estado de transe maravilhoso porque se entra, entrega-se e, na verdade, só nós podemos comunicar na poesia se a gente domina a língua que fala. Porque eu tenho um contacto primeiro oral com a poesia, só depois transcrevo. O que eu procuro trabalhar nas palavras é o ritmo. (WHITE *in* LABAN, 1998, p. 1207)

Mesmo sem utilizar marcas linguísticas que reproduzam os sons da oralidade, seu texto apresenta ritmo e sonoridade; a sua musicalidade é dada pela escolha das palavras e pelas combinações feitas com rigor. O trabalho esmerado com a linguagem evidencia, também, a tradição metalinguística. Fonseca (1999), em seu texto “Afrodicções: matéria de poesia”, explica que a metalinguagem, comum em vários textos de poetas da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa, procura explicar o processo criativo, além de evidenciar a angústia de criar. Eduardo White define o fazer poético como um processo de lapidação da

palavra; o poema é, então, o resultado desse labor. O poema “A Palavra”, de *País de Mim*, traz feições do processo de construção poética:

A PALAVRA

A palavra renova-se no poema.
Ganha cor,
ganha corpo,
ganha mensagem.

A palavra no poema não é estática,
pois, inteira e nua se assume
no perfeito,
no perpétuo movimento
da incógnita que a adoça.

A palavra madura é espetáculo.
Canta.
Vive.
E respira. Para tudo isso
basta
uma mão inteligente que a trabalhe,
lhe dê a dimensão do necessário
e do sentido
e lhe amaine sobre o dorso
o animal que nela dorme destemido.
[...]
(WHITE, *in* SAÚTE, 2004, p. 559-560)

No texto transcrito acima, o poeta se empenha em descrever ao leitor como é o seu processo de criação. O trabalho metalinguístico é duplo, na medida em que a palavra se debruça sobre ela mesma, em movimento de autorreferencialidade: “Porque é na palavra que muitas vezes está / perdido ou escondido / o outro homem que no poeta reside”.

Nos primeiros versos do primeiro livro, *Amar sobre o Índico*, percebe-se o eixo temático, “mastro” que guiará a obra desse autor, anunciando o principal campo semântico / ideológico em que ele pretende atuar:

Mastro.
Mastro.
Eis que dentro deste instante
o mundo se principia a iniciar.
Musgo verde
sal das praias
resto que nutro
no hálito quente dos animais.
(WHITE, *in* SAÚTE, 2004, p. 557)

Esse poema apresenta várias imagens do universo por onde se move o escritor. A palavra “mastro”, dita e repetida, refere-se tanto ao direcionamento que se dará às velas e à poesia quanto ao mastro que empunha uma bandeira (Ideológica? Cultural?). Também é metáfora do “mundo poético” de White, barco posto a navegar pelo Índico, viagem literária que se “principia a anunciar”.

Em diálogo com o primeiro poema, tem-se:

És a vela içada
a quilha que contorna
a carne das águas.
És a tempestade
a chuva premeditada
e eu o naufrago
que não se permite afogado.
(WHITE *in* SAÚTE, 2004, p. 557-558)

Nas obras whiteanas, sobretudo nas inaugurais, o eu poemático apresenta múltiplas imagens do Oceano Índico, com recorrentes representações da ressaca marítima. O duplo movimento que gera o fenômeno da ressaca dá a nítida noção do deslocamento proposto por White, que sugere a incorporação de outros imaginários à proposta da moçambicanidade. White, em suas poesias, opta pela contenção para revelar múltiplos sentidos no espaço embrionário da palavra.

Vejamos, a propósito, os versos de “Notícia”:

Quisera um dia
a terra
o hábito de ser carne
membro boca olho
ou areia molhada
que o mar reclama
e eis que súbita
e pele grávida
a margem flácida
se desaba cada segundo
onde um grão amassa um filho.
(WHITE *in* SAÚTE, 2004, p. 558)

“O Índico é o começo, cenário privilegiado”, diz Rita Chaves, a propósito da “viagem que se multiplica em terras e mares a serem percorridos por Eduardo White” (CHAVES, 2005, p. 169). A paisagem é, então, plurissignificada, e dela

podem-se extrair conotações do corpo feminino e da terra. O desenho da mulher, nos versos supracitados – metáfora da terra, que é o objeto do amor e do canto –, se faz como desejo de que o espaço geográfico se corporifique, tome “o hábito de ser carne / membro boca olho ou areia molhada”. Tem-se aqui a ideia da fecundidade que passa pela água, pela areia, pela “pele grávida” e “margem flácida”. A plasticidade desse texto é construída pelas imagens carregadas de simbologia, o que confirma a potência alegórica da lírica de Eduardo White e o faz merecedor da alcunha de “poeta-pintor”.

Tânia Macedo (2007) considera como eixo temático de Eduardo White as várias imagens do Índico, e o compara a Salvador Dalí, devido à sua capacidade de criar imagens e atingir seus leitores com as nuances de percepção. Segundo ela:

Na pena de Eduardo White, o verbo delira. Ao final, fica a dúvida entre o êxtase impressionista e o voo surreal de suas construções inusitadas. É como se a poesia fosse forjada no ferro quente da palavra em febre e a narrativa absorvida pela forma fragmentada do poema, campo de luta do sentido e do *non sense*. (MACEDO, 2007, p. 179)

Assim como Virgílio de Lemos e Patraquim, Eduardo White louva Muhípití, lugar mítico e presença marcante no imaginário poético de Moçambique. A ilha como terra onde “se desaba cada segundo / onde um grão amassa um filho”. A ilha como espaço múltiplo e mesclado, assim como as mulheres de etnias várias que nela vivem, resultado da formação histórica desse pequeno e importante território:

Busco-te por entre as negras enroladas em capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis e belas missangas. Que viagens eu viajo, meu amor, para tocar-te em búzios. Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes. (WHITE *in* SECCO, 2014, p. 65)

“Porquê [Sic.] o amor em meus poemas sempre? / Porquê [Sic.] a paixão suprema?”, pergunta-se o poeta sobre o seu empenho e talento para as questões subjetivas. Em suma, cantar o amor é cantar o homem e o que há de mais humano. É preciso ter muita força para criar onde só se destrói, e só o amor pode transformar. O poeta aconselha ainda: “Assume o amor como um ofício / onde tens que te esmerar”. Em entrevista a Laban, White explica: “Num país em guerra, falar do amor parece uma coisa fútil, uma coisa banal. Não estou a ver por que é que eu, num país

em guerra, num país em dificuldade, não posso evocar o amor” (WHITE, *in* LABAN, 1998, p. 1182). São felizes os homens que cantam o amor:

Felizes os homens
Que cantam o amor.

A eles a vontade do inexplicável
E a forma dúbia dos oceanos.
(WHITE *in* SAÚTE, 2004, p. 559)

Esse poema é quase uma convocação para se falar sobre o tema: “O amor é importante. Então a tônica do meu primeiro livro foi esse apelo ao amor, o apelo ao convívio” (WHITE, *in* LABAN, 1998, p. 1182).

Nos versos do poema sem título, publicado em *Amar sobre o Índico*, o *pathos* amoroso é definido como transformador, tal como as águas dos oceanos, em seus movimentos constantes. Em sua primeira obra, o tema do amor surge desde o título e se estende pelas 64 páginas seguintes. Na primeira parte desse livro, intitulada “Anúncio”, afirma-se a intertextualidade indicada pela citação do poema “Monção”, de Luís Carlos Patraquim, publicado em 1980. Como já dito, Eduardo White segue a tradição inaugurada por seus antecessores e a citação dos versos de Patraquim evidencia a intenção de declarar a sua adesão aos ideias desses escritores. Já a segunda parte do livro, intitulada “Notícia”, tem como epígrafe os versos de “Soneto do maior amor”, de Vinícius de Moraes, arauto da lírica amorosa e das relações entre a poesia e a música. Essas afinidades literárias confirmam o itinerário trilhado por Eduardo White e a sua opção clara por um projeto poético de contornos eróticos fincados na terra.

O escritor, em entrevista a Laban, esclarece quais são os seus propósitos temáticos, nestes termos:

Antes de mais gostaria de ressaltar que a temática que usei nos dois livros (*Amar sobre o Índico* e *O País de Mim*) é acima de tudo uma temática de protesto e também de lembrança. A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial, e depois da guerra de Smith e agora sempre a guerra com a Renamo. O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal está em nós ainda vivo, do que a gente acredita como sendo possível, como sendo real que é o amor. (WHITE *in* LABAN, 1998, p. 1178)

O sentimento amoroso, como atestam vários poemas de White, extravasa a esfera individual e alcança a esfera coletiva. Rita Chaves ressalta aspectos importantes da poética de White:

A poesia tem deliberadamente reduzido o seu carácter de produção autónoma, e, embora apoiada no império da subjetividade, procura recuperar a função humanizadora. Militante dessa causa muito especial, o poeta se confronta com a sempre difícil tarefa de produzir instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele. (CHAVES, 2005, p. 166).

Como se vê, na poesia whiteana, o sentimento amoroso é o princípio transformador da vida, pelo seu impulso de socialização: ultrapassa a experiência individual, para alcançar o coletivo. Dessa forma, mesmo fundada na subjetividade, alcança o outro, porque nos humaniza e nos torna mais sensíveis ao outro.

Na atualidade, após a leitura pontual de importantes críticos literários, nós, leitores, podemos perceber a radicalidade das propostas de Eduardo White e seus antecessores, que defendem a poesia como expressão da subjetividade, não se abstendo, entretanto, de evocar, no espaço da poesia, a história do país. Dessa forma, configura-se uma identidade moçambicana que está ligada às cores locais e aos trânsitos subjetivos embalados pelos movimentos do Oceano Índico. O poeta, no trecho que se segue, considera os recursos e estratégias que se anunciam em sua poesia voltada aos trânsitos pelo Índico:

Se o oriente é vivido pelo poeta como um sonho de olhos abertos, o acto de passar a experiência vivida na imaginação para as páginas escritas torna-a concreta, de forma que o poeta adquire então uma capacidade demiúrgica: Todas as páginas vivem para lá do que existem [...] Por lugares que não foram senão em quem os sonhou. E tudo se revelará, mal os abramos, tudo será real de repente. (WHITE, 1999, p. 48).

Ao final deste capítulo, evoca-se, novamente, a imagem da “Janela para Oriente”, título de um dos livros de Eduardo White. O espaço índico, que é também o de Moçambique, é metaforizado por uma alegoria de passagem e acesso: “Esse Oriente sonolento, ignorado, paciente e perdido dentro de mim” (WHITE, 1999, p. 39). O retorno ao espaço matricial faz parte da memória coletiva dessa nação, do seu passado social e histórico. Quando se volta ao Oriente, o poeta resgata algo de si e, também, do coletivo, da identidade moçambicana. Para Giulia Spinuzza, “é

como se ao reconhecer o 'outro', o sujeito poético se redefina a si mesmo e ao seu país, reconfigurando-se no espaço geográfico do Índico" (SPINUZZA, 2015, p. 161).

A imagem significativa pressupõe as diásporas, migrações e trânsitos, o que se evidencia em todos os autores aqui estudados. Fragmentos de diversas cores (con)formam o mosaico cultural da nação e da poética que nela se funda: "Dentro sou fragmentos, pedaços constantes de algum concreto que julgo terei já sido" (WHITE, 1999, p. 36). Cada poeta à sua maneira, na multiplicidade da poesia moçambicana, traz à cena enunciativa a geopoética do Índico, que representa o passado, o presente e o futuro. Sob esse olhar, a "Janela para Oriente" transforma-se em uma fenda a partir da qual se pode ver e incorporar outros espaços, reforçando a ideia do transculturalismo. Assim, o título da obra publicada em 1999 passa a se referir a um espaço que extrapola a questão meramente geográfica, para se configurar como um espaço de diáspora.

Após essas considerações sobre a poesia produzida em Moçambique na segunda metade do século XX e no período pós-independência, pode-se compreender o lugar híbrido ocupado por Virgílio de Lemos no cenário literário de seu país: "Uma poesia que não explode num patético expressivo", assegura Américo Nunes (1999), em prefácio escrito para o livro *Negra Azul*. Esse escritor demonstra sintetizar gestos literários de seus contemporâneos, além de incorporar novas tendências, que o tornam expoente da moderna poesia moçambicana ainda em construção. Em sua lírica, o deslizamento da palavra poética é capaz de inaugurar signos e significados, como em *Para fazer um mar* (LEMOS, 2001). Tomando a reflexão de Stuart Hall (2011), reitera-se que: "Sempre há o 'deslize' inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado" (HALL, 2011, p. 33). A escrita polifônica consagra-lhe um importante papel nas letras moçambicanas, abrindo-as à Modernidade que Virgílio tanto persegue.

No segundo capítulo deste trabalho, discutem-se alguns dos importantes trânsitos literários de Virgílio de Lemos, suas vertigens e sua errância pelos espaços moçambicanos e pelos espaços literários. Com base na teoria sobre a diáspora dos signos, proposta por Stuart Hall (2011) e Prisca Agustoni (2013), analisam-se

poemas que evidenciam a ligação estreita com o Oceano Índico e com as ilhas; especialmente, com a Ilha de Moçambique.

3.0 VIRGÍLIO DE LEMOS: SIGNOS DA ERRÂNCIA E DA VERTIGEM

Nos cinco países do continente africano que assumiram a língua portuguesa como idioma oficial – Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe –, os intelectuais africanos encontravam-se, até as datas das respectivas independências, imersos em duas realidades bem distintas: a sociedade colonial e as sociedades africanas. A escrita literária produzida por escritores africanos representava, então, a tensão entre esses mundos, tensão advinda da utilização de uma língua europeia em um contexto diferente daquele encontrado no país colonizador. Considere-se que, por essa razão, o homem colonizado é um sujeito marcado pelo dilaceramento e pela fragmentação, tendo de lidar com uma cicatriz histórica ainda aberta, o processo de ocupação do território africano por estrangeiros. Escritores e artistas africanos perseguem a expressão de sua identidade e da própria condição de colonizado. Ao analisar o mundo construído pela colonização, Frantz Fanon (2005) esclarece que “o intelectual colonizado que decide declarar guerra às mentiras colonialistas irá travar esse combate à escala do continente” (FANON, 2005, p. 232); portanto, para esse intelectual, a luta anticolonialista é continental e a cultura que se afirma é a cultura africana.

Transitando por esses dois contextos, os escritores e intelectuais africanos incorporam heranças advindas dos movimentos artísticos europeus, além de assumirem as marcas peculiares das línguas locais, características que emergem na produção literária dos países citados. Maria Nazareth Soares Fonseca observa que “nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana” (FONSECA, 2007, p. 2).

É nesse cenário que surge a poesia de Virgílio de Lemos¹⁰, poeta, antropólogo e jornalista que nasceu no tumultuado ano de 1929, na Ilha de Ibo, uma das que integram o arquipélago das Quirimbas, na costa norte de Moçambique. Veio ao mundo, assistido por “mulheres makwas-swahilis”, em 29 de novembro de 1929.

¹⁰ Muitas das questões biográficas discutidas na parte introdutória deste capítulo foram retomadas do artigo publicado no *Anuário de Literatura*, periódico da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, cujo título é “Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito” (LEAL, 2013).

Seu nome fora escolhido por seu tio, Cisco, quando regressara de Atenas, Roma e Londres, após ler a *Eneida* do poeta romano Virgílio. O poeta moçambicano ressalta os motivos da escolha do seu nome: “Água, fogo, ar, tudo isso e as agonias do poeta (romano) levaram meu tio a associar a ele os meus problemas de saúde” (LEMOS, 1999, p. 140). Antes de completar três meses de idade, mudou-se para Lourenço Marques, cidade hoje denominada Maputo. De certa forma, dá-se, com Virgílio de Lemos, a experiência assinalada por Mia Couto: “Quem assim nasce, troca e destroca de margens, condenado à existência indecisa entre cais e viagem” (COUTO, 1999, p. 15).

Filho de portugueses “ultramarinos” que trabalhavam para a Coroa Portuguesa, ainda muito cedo precisou compreender o que se passava entre dois universos muito distintos: o da sua família branca e elitizada (tipicamente burguesa) e o dos nativos, servos da casa. A experiência vivida por Virgílio de Lemos em casa e na ilha de Ibo também é considerada por Mia Couto, quando diz: “Este homem é crioulo não na língua, mas no coração” (COUTO, 1999, p. 16). A língua portuguesa era o idioma falado em casa e ensinado nas escolas, mas o poeta apreendeu palavras e expressões das línguas africanas locais, por intermédio das histórias contadas pelos nativos. Desde pequeno, Virgílio fora leitor interessado, profundamente influenciado pela mãe, Ilda, e pelo tio, Cisco, quando se trata do amor às palavras. Presenças que, segundo Fonseca (2008), “marcaram a inclinação do menino para a literatura e para as artes” (FONSECA, 2008, p. 44).

Esse poeta, cuja produção literária é vasta e se encontra, em parte, publicada em revistas e jornais para os quais o artista escreveu e em antologias literárias publicadas na África, no Brasil e na Europa, propôs, a partir de 1944, um lirismo bastante particular: revelador das múltiplas interferências culturais presentes na constituição social moçambicana. Segundo Carmen Lúcia Tindó Secco:

Através da errância dessa poesia que objetiva desvendar as fendas e fraturas da própria identidade, as vozes poéticas retornam aos espaços matriciais da colonização, percebendo que até estes locais se encontram cindidos pelas lembranças de culturas várias, em que estavam presentes tanto as tradições e os ritmos africanos das etnias negras do chão banto, como as marcas ocidentais trazidas pelos portugueses e os temperos acres deixados pelos comerciantes árabes e pelos indianos (SECCO, 2006, p. 21).

Os apontamentos de Secco (2006) estão em consonância com os versos do poema “Artificialmente”, em que o eu lírico afirma: “Os barulhos do exterior / invadem-me. Artificialmente / preenchem o vazio” (GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p.71). A presença dos “ritmos africanos das etnias negras do chão banto”, realçam a necessidade de se valorizar os patrimônios da oralidade, “da música tradicional e da música que emerge da poesia” (REIS *in* LEMOS, 2009, p. 605). Assim é a estética virgiliana: permeada por diversas influências e vozes que resgatam os mais longínquos traços do tecido cultural moçambicano, além de vozes outras, da cultura universal.

Também no poema “Pátria do meu canto”, faz-se clara menção à polifonia, quando o eu lírico, assumindo a enunciação em primeira pessoa, declara: “Sussurram dentro de mim / as almas dos mortos / sonâmbulos deuses / anónimas vozes”:

Pátria do meu canto

Sussurram dentro de mim
as almas dos mortos
sonâmbulos deuses
anónimas vozes
a tradição no seio
do futuro
que nas trevas
crio.
No silêncio da bruma
memória
de mágoas e mitos
que erram
pelo tempo singular
fora do tempo
coração que devora
o amor
pátria do meu
canto
índico grito.
(LEMOS, 1999a, p. 69)

Virgílio de Lemos afirma trazer em si, além da herança lusitana, traços longínquos do Oriente, cujo legado se mantém vivo na cartografia de Ibo e de Moçambique. Ele ressalta, ainda, a influência de diversos escritores, tanto brasileiros quanto europeus, em suas obras, reconhecendo que a sua poesia transita pelos espaços mais distintos e traz experiências desses lugares. Sua língua e seu

discurso são enriquecidos pela presença de várias outras vozes que fundam a “pátria do meu canto / índico grito”. Os versos desse poema confirmam o desejo de colorir sua poesia com as mais variadas nuances e vozes. Reiterando suas influências literárias, ele cita, em entrevista a Carmen Lúcia Tindó Secco, os poetas que mais o sensibilizaram, demonstrando ter conhecimento da literatura universal:

Paul Celan, Nelly Sachs, George Trakl, Meister, Angelos Sikelianos, George Seferis, Cavafy e ainda Montale, Ungaretti e Mário Luzi. Isto sem esquecer Shakespeare, Fernando Pessoa, Withman, T. S. Eliot, Rimbaud, Herberto Helder, João Cabral de Melo Neto, Drummond e outros (LEMOS, 1999, p. 156).

A lírica virgiliana não se limita às nuances locais; revela anseios universais: “E de tanto e / tão pouco saber/ mágica magia / na absorção / da linguagem / crioula e universal”. Nessa concepção, Virgílio de Lemos se afasta da busca por uma identidade hermética, presa a moldes pré-fixados; conclama, na verdade, a simbiose cultural, a diversidade, trocas e imbricações, o que fica evidenciado nos versos do poema “Inefável luz do eterno”, transcrito a seguir:

Inefável luz do eterno

Aqui nasci
filho de uma filosofia
receptáculo de mil
bocas em busca do irreal
fascinante
a voz dos antigos Vedas
apela à destruição
do que é transitório
e aponta para o amanhã.

A inspiração solar de Tchaka
E maguiguana, o corpo da matéria
em Rimbaud
Antero e Rilke
na respiração cósmica
da inefável luz
do eterno.
(LEMOS, 1999a, p. 24)

A voz poética se apresenta consciente da estilhaçada identidade de um eu que se confunde com Moçambique, país constituído a partir da influência de vários povos e culturas: “Aqui nasci / filho de uma filosofia / receptáculo de mil / bocas em busca do irreal / fascinante”.

Carmen Lúcia Tindó Secco (2006) sugere que a riqueza poética de Virgílio advém da incorporação do universal, elaborado por meio da sua singular forma de expressão. Sua lírica revela que a transição das formas “negritudinistas” opera-se em um processo que pressupõe outras contribuições – das vanguardas europeias, da literatura portuguesa e brasileira –; inclusive as da própria negritude, o que está presente, por exemplo, nos versos: “A inspiração solar de Tchaka / E maguiguana, o corpo da matéria / em Rimbaud / Antero e Rilke”.

Percebe-se a presença dos mitos, nos quais ressoa “a voz dos antigos Vedas”, além da “inspiração solar de Tchaka / E maguiguana”, uma intertextualidade com o saber simbólico de diferentes presenças culturais em Moçambique. Os “Vedas” são as obras compostas em sânscrito védico, transmitidas pela forma oral e elaboradas, supostamente, por volta de 1500 a.C.. Os Vedas constituem a base das escrituras sagradas do Hinduísmo. Além da referência aos Vedas, o poeta faz alusão a Tchaka Zulu, líder histórico africano cuja referência evoca identidade e resistência; Maguiguana foi líder militar dos povos vátuas, um dos principais comandantes das forças de Ngungunhane, que lutou contra as forças portuguesas.

A representação mítica consiste em uma forma de traduzir aquilo que pertence ao senso comum e que, muitas vezes, não pode ser cientificamente comprovado. Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação.

Virgílio de Lemos afirma que se empenha em falar de lendas que têm origens portuguesa, árabe, perso-suahili, indiana e africana, banto. Segundo ele, essas lendas, com o passar do tempo, se transformam em mitos que vão “intervir na criação do imaginário do poeta” (LEMOS *in* LABAN, 1998, p. 359).

Alfredo Bosi (1977) considera que quando os poetas resgatam elementos míticos, promovem a “ressacralização da memória mais profunda da comunidade” (BOSI, 1977, p. 150). De alguma forma, os versos de Virgílio de Lemos remetem a mitos que trazem representações das origens dos povos, suas memórias, seus heróis e façanhas, dramatizando a vida social e a história da nação moçambicana.

O primeiro ciclo da poesia virgíliana (1944-1951) foi denominado *Orpheu*, registro que remete ao mito de Orfeu, tomado como símbolo da beleza e da

sensibilidade próprias à criação artística, além de se referir ao texto “*Orfeu Negro*”, de Jean-Paul Sartre, publicado, originalmente, como prefácio da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, organizada e publicada, em 1948, por Léopold Senghor. No prefácio, Sartre propõe uma criteriosa análise do movimento da negritude, reconhecendo a subversão provocada por esse movimento, na medida em que refuta a imposição de valores culturais eurocêntricos, além de suscitar, no homem negro, a consciência e o orgulho cultural e racial. Ao explicar as razões que o levaram à escolha do título *Orfeu*, que, politicamente, alude a Sartre, Virgílio de Lemos afirma que o seu maior objetivo era a criação de uma Arte que transitasse em diversos espaços, que representasse uma abertura contra o isolacionismo. Aqui, a palavra “Arte” vem escrita com letra inicial maiúscula para enfatizar o desejo do poeta com relação a uma literatura autônoma, independente e com maior potência mobilizadora. Esses anseios se estendiam à sua criação literária; uma tentativa de “abrir a poesia à criatividade, às vivências do outro, dos outros, mundialmente” (LEMOS, 1999, p. 149). Com esse movimento de incorporação do *outro*, a poesia se libertaria dos nacionalismos e regionalismos estreitos, além de figurar como estratégia de resistência ao fascismo e a outras formas de autoritarismo. Estas palavras confirmam quais foram as suas principais motivações: “Eu sonhava ir mais longe com a poesia. Pretendia buscar experimentalismos poéticos, em suma, uma outra linguagem que fizesse a poesia imergir no fundo de si mesma, para daí sair renovada” (LEMOS, 1999, p. 149).

Como se vê, o autor se destaca na luta pela criação da poesia moçambicana, libertando-a dos parâmetros literários coloniais europeus. O empreendimento de Virgílio acolhe, em Moçambique, os ecos das propostas de *Claridade* (1936), de Cabo Verde e do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* (1948-1950), empenhados na produção de uma literatura imersa na “terra” e na diversidade cultural dos espaços africanos. Sobre esse esforço assumido por escritores e intelectuais, afirma Mia Couto: “Moçambique, nessa altura, vivia sob domínio português. Antecipados estávamos à nação. Lutar pela identidade desse país foi um sonho” (COUTO, 1999, p. 15).

Refletir sobre escrita e veiculação de obras literárias em países que, como Moçambique, se constituíram no processo histórico da colonização europeia

implica também refletir sobre a figura do intelectual em trânsito, do poeta viajante, visto que seus deslocamentos podem ser considerados tanto como uma característica da sua formação cultural quanto uma exigência da modernidade, que se constrói em constante movimentação entre espaços distintos. A condição do deslocamento torna-se, então, uma condição permanente para o intelectual moderno.

A propósito, o escritor argentino Ricardo Piglia assegura que “hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas de un lugar levemente marginal [...] Este mirar al sesgo nos daría una percepción, quizá, diferente, específica” (PIGLIA *apud* PEREIRA, 2009, p. 72). Maria Luiza Scher Pereira (2009), à luz de Piglia, afirma que o intelectual periférico – aquele que está constantemente descentrando – mantém sua “mirada estrábica”, o que lhe confere uma visão particularmente amplificada. Enquanto o intelectual metropolitano se reconhece apenas como relacionado com o centro, o intelectual periférico é impelido a conhecer a margem e o centro, acostumando-se, assim, a transitar em ambos os lugares.

Virgílio de Lemos lançou ao mundo sua “mirada estrábica” e soube incorporar à sua lírica suas experiências de cais e viagens. O seu maior desejo, concretizado em suas poesias, era “abrir as portas da literatura moçambicana para que ela encontrasse sua independência, para que nascesse como uma literatura autônoma, deixando para trás a fase embrionária em que se encontrava” (LEMOS, 1999, p. 149). Para compor a poesia do mar e das ilhas, lavrou o desenho da palavra sobre o desejo, em um discurso enriquecido pelo diálogo intertextual com vários escritores e culturas, marcado por trânsitos diversos, permeado por vivências dos outros. A estética virgiliana, liberta e libertadora dos grilhões impostos pela colonização e outras formas de autoritarismo, recusou-se, veementemente, a recair no isolacionismo ou no provincianismo local.

3.1 Signos da diáspora na formação da identidade cultural moçambicana

Ao se caracterizar a poesia de Virgílio de Lemos como “uma poesia em trânsito” e, conseqüentemente, Virgílio como um “intelectual diaspórico”, intenta-se

pontuar que o seu discurso poético advém de um lugar híbrido, resultado de uma formação arraigada nas culturas africanas e eurocêntrica, tanto no âmbito familiar quanto no que diz respeito às suas interferências culturais e literárias. Por isso, pode-se caracterizar a sua lírica como a de um poeta “sem lugar” ou “de todos os lugares”, na mais radical acepção que se pode atribuir ao “deslocamento”. Isso se dá porque, diante da “floresta de signos” que se manifesta em suas letras, prevalecem as memórias e as pulsões do inconsciente, que se fazem conhecer por seus efeitos. Nesse sentido, propõe-se, aqui, pensar a identidade, o pertencimento e a diferença que se manifestam na lírica virgiliana a partir do conceito de diáspora de Stuart Hall (2011) e Prisca Agustoni (2013). Portanto, os poemas serão analisados com base no movimento diaspórico de pessoas, ideias e signos, que não pressupõe, necessariamente, deslocamento físico.

O termo “diáspora”, cuja origem etimológica vem do Grego clássico e significa, essencialmente, “dispersão”, define o deslocamento de pessoas de uma determinada região para outra, por motivos políticos ou religiosos. Originalmente, esse termo referia-se ao povo judeu exilado na Palestina e à sua dispersão forçada, a partir do exílio na Babilônia (século VI a.C.) e após a destruição de Jerusalém (em 70 d.C.). Na história moderna, o povo judeu e seu destino no Holocausto são, segundo Stuart Hall, “um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis, em barbárie, com a escravidão moderna” (HALL, 2011, p. 28). A diáspora judaica fundou-se como o exílio traumático de um povo permanentemente perseguido, fazendo com que a palavra “diáspora” tenha uma força semântica profundamente negativa.

Deslocando-se o significado desse termo para o contexto de África, o conceito de diáspora passa a significar a migração dos negros africanos para o Novo Mundo, mediada pelos países europeus colonizadores, que viram nessa empreitada a possibilidade de grande rendimento econômico – a comercialização de escravos dos territórios coloniais – o que pode ser analisado pelo viés histórico, geográfico, social ou antropológico. Em suma, o violento movimento diaspórico que se configurou em territórios africanos pode ser definido como a migração forçada de pessoas para espaços de domínio europeu. Mantém-se a ideia de dispersão para se

caracterizar o termo, aproximando-o da acepção judaica, já que ambas carregam a marca de movimento conflituoso e violento.

Stuart Hall (2011) dedica-se às reflexões sobre a diáspora caribenha, a partir da migração da população negra afro-caribenha para a Grã-Bretanha, no período pós-guerra, e sobre os assentamentos negros caribenhos no Reino Unido. “O pensamento de Hall passa por convicções democráticas e pela aguçada observação da cena cultural contemporânea”, conclui Liv Sovik (2011, p. 11), em prefácio para o livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Dada a relevância desse estudo e a possibilidade de, a partir dele, pensarmos a complexidade das identidades em construção, ele pode ser aplicado a outros espaços, como é o caso de Moçambique. Segundo esse teórico jamaicano, o conceito de diáspora não deve ser pensado apenas pela conformação binária das diferenças, já que tais definições não abarcam a identidade cultural dos povos em diáspora. A identidade é “uma costura de posição e contexto” (SOVIK, 2011, p. 15) e não um conceito aleatório a ser estudado com base na fronteira da exclusão. Stuart Hall (2011) usa a expressão “zona de contato” para definir a construção identitária de sujeitos, antes separados geograficamente, cujas trajetórias se encontram:

As configurações sincretizadas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo e nem fim. (HALL, 2011, p. 33)

Ao trazer para discussão o conceito derridiano de *différance*, Stuart Hall (2011) possibilita melhor compreensão da busca pela diferença que Virgílio de Lemos expressa em seus poemas. Essa acepção está claramente encenada no poema “Procura-se: a diferença”, no qual Virgílio de Lemos, desde o título, assume o compromisso de hibridizar a sua linguagem poética, bem como as letras moçambicanas:

Procura-se: a diferença

eu vivo
produto da literatura
codifico a linguagem

da diferença
(pelo menos étnica
e cultural
pelo menos
aqui)
concretista desordeiro
ávido
de vertigem
sou o exílio
minha esperança ficará
exaltante de demagogia
nas entrelinhas
da metafísica e
da linguagem
[...]
(LEMOS, 2009, p. 384)

Aí se vê o “jogo da semelhança e da diferença” (HALL, 2011, p. 45). O texto é escrito em língua portuguesa, idioma imposto pela colonização, mas o enunciado propõe justamente o contrário: a busca de expressão étnica e cultural, a desordem no código dito padrão da linguagem: “Concretista desordeiro / ávido / de vertigem / sou o exílio” (LEMOS, 2009a, p. 384). O compromisso que se estabelece é o de reinventar as palavras e, na vertigem do texto literário, reescrevê-las e ressuscitá-las, a fim de “codificar outra linguagem / da diferença” (LEMOS, 2009a, p. 385), que é produto vivo da literatura.

O poema lido encena os movimentos fundadores do conceito de diáspora. Stuart Hall (2011) aponta para a questão do hibridismo e da reconfiguração cultural que resulta desse processo, uma vez que, em situação de diáspora, as identidades tornam-se múltiplas. Seu pensamento capta a tensão existente no hibridismo cultural e na mestiçagem que advêm de diversos níveis da formação social: político, econômico e cultural. A identidade resultante do movimento diaspórico, como é o caso de Moçambique, espaço de vários trânsitos culturais e identitários, funda-se a partir de encontros que a tornam irremediavelmente “impura”, já que tem o seu centro cultural em todo lugar e em lugar algum, tornando-a descentrada. Sob essa perspectiva, as imbricações culturais advindas desses percursos resultam na subversão de modelos tradicionais; torna-se “desterritorializante” em seus efeitos.

Prisca Agustoni (2013) ampara-se na teoria de Stuart Hall (2011) e nas de outros pensadores contemporâneos para analisar os signos da diáspora africana na poesia escrita em língua portuguesa, a propósito de textos de autores africanos

(Luís Carlos Patraquim, Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho) e brasileiros (Ricardo Aleixo, Ronald Augusto e Edimilson de Almeida Pereira). Para ela, a “dispersão” pode ser encontrada em expressões artísticas e culturais, configurando-se a partir dos signos e significados. Agustoni explica, ainda:

Neste sentido, o espaço passa a ser considerado como um circuito comunicativo, um solo fértil e compartilhado por todos aqueles que neles fazem transitar os signos, mais além dos absolutismos ou anelos de purezas étnicas. Da mesma forma, a folha de papel torna-se para o poeta um instrumento a serviço não só da memória, mas também do desejo de ruptura, no qual é possível gravar novos códigos, novos deslocamentos, não necessariamente relacionados com o universo simbólico do escravo. (AGUSTONI, 2013, p. 17)

A pluralidade social dos signos decorre da sua natureza, “desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico. A força subversiva dessa tendência hibridizante fica mais aparente no nível da própria linguagem” (MERCER, *apud* HALL, 2011, p. 33). Essas expressões culturais surgem em espaços cujos povos se encontram em situação diaspórica, o que os faz assimilar tanto a herança cultural nacional quanto experiências advindas de outros povos e lugares. No caso da poesia moçambicana, a partir da leitura dos poetas citados no primeiro capítulo deste trabalho, o que se constata, muitas vezes, é a rasura e a carnavalização da língua portuguesa; nos textos desses escritores, as várias línguas africanas criam movimentos performativos (quase teatrais) na dimensão dos signos, rearticulando também os campos semânticos, sintáticos e lexicais.

Importa perceber que o caráter diaspórico presente nas manifestações culturais de territórios massacrados pelo colonialismo, no caso de Moçambique, configura-se como uma forma de subversão aos modelos culturais impostos aos espaços colonizados. A partir do processo de sincretização de influências e signos, serão produzidas as identidades moçambicanas; “só que, agora, operam dentro de uma referência diferente de tempo e espaço, um cronotopo distinto – no tempo da *différance*”, conclui Stuart Hall (HALL, 2011, p. 33).

Ao incorporar à sua escrita as referências ao *jazz* e ao *blues* norte-americano, Virgílio de Lemos assume novamente a postura diaspórica e traz ao espaço enunciativo as vozes marginalizadas de artistas negros, transportando,

sincreticamente, a música e o ritmo desses lugares para alguns de seus poemas. A sua proposta é a de recuperar fontes e influências de vozes negras para reafirmar a sua opção pela arte e pela cultura emergentes da periferia. No poema “Um blues is born”, por exemplo, tem-se:

Um blues is born

In the fire on fire in fire
FIRE...
(instante fugaz)

Um blues is born
Nasceu um blues
(lâmina de cobre)
Um puzzle uma estrela
Voz submersa
Adolescente
Que vem d'alma
Billy Holiday
De pés descalços
Desolada chora

O evangelho emudeceu
In the fire on fire in fire
FIRE...

Sem escrúpulos a justiça
Contra a fome
E a esperança!
(LEMOS, 2009a, p. 137)

O texto aí transcrito está eivado de, ou contaminado por, registros múltiplos, o que determina o percurso de decodificação dos sentidos. Tem-se, aí, a riqueza polifônica que é dada pela utilização de palavras em língua inglesa em um discurso em língua portuguesa, carnavalizando-o. A poesia é atravessada por outras vozes, trazendo-lhe os sons e o ritmo do *blues* americano. A rasura do código linguístico ganha múltiplas especificidades, “não apenas a voz, mas também a mímica, a gestualidade e a ritualidade” (AGUSTONI, 2013, p. 23).

A palavra “FIRE”, grafada em letras maiúsculas, é um exemplo da gestualidade e da ritualidade sobre as quais escreve Prisca Agustoni. O signo se desdobra em múltiplas significações, permitindo interpretações que vão desde a intensidade e a fugacidade do elemento “fogo” (que também estão na Música e na Poesia) até os sentidos de resistência política que o poema pretende encenar; uma

resistência que apela ao grito que o Evangelho emudecera. A referência ao Evangelho pode indicar o deslocamento operado pelo *blues* a partir dos *spirituals*, movimento pretendido pelo poema quando sugere o nascimento de um *blues* que é esperança contra a fome. O sentido político-social afasta-se do sentido religioso em “grito daqueles que não gritam” (AUGUSTONI, 2013, p. 23).

Sons provenientes das ruas e dos guetos, “vozes submersas” estão metonimizadas pela referência a Billy Holiday. A palavra encenada está enraizada no contexto cultural moçambicano, mas resgata elementos de espaços configurados pelo gênero musical *blues*. É um novo *blues* que nasce, um *blues* moçambicano, plural, como plurais são os registros estéticos diaspóricos. Retomando-se o pensamento de Prisca Agustoni: “A palavra se converte em discurso simbólico, grito daqueles que não gritam, registro histórico e poético de uma cultura pressionada pelo seu olhar e pelo olhar exterior da história” (AGUSTONI, 2013, p. 53). Ainda segundo essa pesquisadora, quando se remete ao *blues*, nesse contexto, reafirma-se um campo dialógico, “tecendo uma rede de conexões com o universo diaspórico do Atlântico negro, do qual o blues é uma das manifestações mais conhecidas” (AGUSTONI, 2013, p. 72). Temos, aí, um exemplo de produção cultural híbrida, diaspórica, na medida em que incorpora o discurso do outro, reiterando-o e transformando-o; Virgílio de Lemos comprova, mais uma vez, seu olhar aberto para o outro, para o mundo.

3.2 “Para fazer um mar”: palavra e criação na lírica virgiliana

Diversas imagens do Oceano Índico perpassam a moderna poesia moçambicana, revelando-se como um eixo temático propício à escrita. Importantes obras já citadas no primeiro capítulo deste trabalho, como *Monção*, de Luís Carlos Patraquim, *Amar sobre o Índico*, de Eduardo White, *Para Fazer um Mar*, de Virgílio de Lemos; além de *Nónumar*, de J. Carillho, e *Da vontade de Partir*, de G. Júnior, recuperam e atualizam a tradição ligada ao elemento líquido nas letras moçambicanas. Ao evocar a simbologia do mar, tais poetas o fazem com caráter cultural e ideológico, utilizando imagens palimpsésticas que se organizam

historicamente desde a época das “descobertas”. Para Mia Couto, “o Índico não é apenas um oceano – é uma teia de relações” (COUTO, 1999, p. 15). Lugar de hibridação e entrecruzamento de pessoas e culturas, encontro entre o Oriente e o Ocidente, também simboliza a possível ideia de “moçambicanidade”, identidade ainda em construção, como já dito, dada a fragmentação advinda dos percursos sociais e históricos dessa nação.

“Virgílio de Lemos é um ‘índico’, por excelência”, diz Mia Couto. (COUTO, 1999, p. 15). A análise da obra virgiliana evidencia a adoração pelo mar, cujas metáforas se revelam em movimentos, sons e imagens; reminiscências advindas do inconsciente do poeta. Carmen Lúcia Tindó Secco analisa a presença do mar na lírica virgiliana:

O mar é o magma da poesia de Virgílio de Lemos, conotando não só o inconsciente do poeta, mas também o profundo reservatório de saberes que acumulou pela vida. Esse mar, então, traz reverberações filosóficas de grande profundidade. (SECCO, 2016, p. 68).

Registros sobre chegadas, presenças e encontros viabilizados pelas águas do Oceano Índico estão no poema “Mergulho aos Fundos deste Mar”, que assinala parte das múltiplas heranças culturais do território moçambicano:

Não há palavra nem voz ou
Céu onde
O salto do peixe
Se liberte
É na vertigem que se esconde
O sentido voo.
Oriente,
O limite.
No cimo das ondas o nadar
Oferece apenas
O entremear das sensações e
A emoção da ideia entre
O corpo e o fruir
Do navegar
Abandona teu leve sobrevoos
Das águas das árvores e
Algas.
Mergulha
Até os fundo deste mar de
Sol e sais e
Fundo o sorvo traz
Peixes redes poeiras e
Búzios

Naufragadas memórias e riquezas.
(LEMOS, 2009, p. 340)

As várias imagens do mar – espaço de memórias e riquezas naufragadas – tornam-se uma espécie de “pátria líquida” (LEITE, 2013, p. 155), que se forma com os povos que por ali passaram e deixaram suas contribuições e a riqueza da diversidade.

Aqui, a imagem que se apresenta é a de “raízes líquidas” que, como interpreta Ana Mafalda Leite, funciona “como uma quase nação oceânica, integradora das diferenças étnicas e culturais” (LEITE, 2013, p. 155). A autora prossegue:

Ser moçambicano, pela simbolização elemental que encontramos no registro poético de vários autores, equivale a partilhar culturas e origens diversificadas, que confluem no Índico, e em terra moçambicana se entroncam, renascidas, bantuizadas, travejadas de uma memória, que a viagem, e a história, refundem, em iniciático baptismo, na nova nação. (LEITE, 2013, p. 155).

Se a moçambicanidade é uma invenção da literatura, Virgílio de Lemos contribui para a formação dessa identidade evocando as águas Índicas. A “Indicidade” (LEITE, 2013, p. 155) representa uma abertura na lírica moçambicana e reforça a tradição poética de invenção do Índico. Patraquim, no primoroso prefácio do livro *Para fazer um mar* (2001) assim escreve:

Pelas características de sua obra, Virgílio de Lemos merece ser incluído – sem amarras, embora – nessa literatura do oceano Índico, que vem exprimindo em suaíli, inglês e francês e, também em português. Um arquipélago charneira que inclui as Seychelles, Maurícias, Reunião, Quénia, Tanzânia, Moçambique, numa constelação linguística de matriz particular, desamarrando-se dos “centros” e exprimindo uma saga própria no (des)encontro de várias civilizações: bantu, europeia, árabe, javanesa, indiana. (PATRAQUIM, in LEMOS, 2001, p. 9)

Os ventos do Índico também atravessam a maioria dos poemas dos livros *Para fazer um mar* e *A invenção das ilhas*. As monções movimentam as águas Índicas, as palavras e seus significados. Em “Oblíquo o meu olhar”, lê-se:

[...]
no embalo lento da monção dos sentidos,
sobreimpressar inscrevendo-se no corpo
oblíquo o teu olhar, o híbrido veio insaciável

(LEMOS, 2001, p. 16)

Enquanto as ilhas metaforizam as múltiplas relações e culturas no tecido social moçambicano, o mar é alegoria de memórias, nascimentos e transformações. Pelas águas do mar, “se tecem novos enleios”, fomentando novas experiências e trazendo, ao mesmo tempo, as experiências de outros lugares. A simbologia da água já determina a fecundidade e a renovação que o mar metaforiza. O mar é fonte de vida, meio de purificação e regeneração.

Mergulhar nas águas virgilianas traz aos leitores a possibilidade de se conectarem às origens da nação moçambicana, às antigas tradições que nela aportaram e às variadas combinações simbólicas que se tornam possíveis a partir das moções e dos movimentos do Oceano Índico.

A origem da linguagem e a diversidade das línguas são explicadas por diversas sociedades por meio dos mitos. O primeiro desses mitos referentes à criação funda-se na cultura judaico-cristã e está registrado no Antigo Testamento bíblico. Em *Gênesis*, a linguagem é apresentada como atributo divino, porque O Criador se vale dela para criar e nomear o que até então não existia. Usando poder ilocucional, Deus disse: “Faça-se a luz. E a luz foi feita. E viu Deus que a luz era boa: e separou a luz e as trevas. Deus chamou a luz dia e as trevas noite; fez-se uma tarde e uma manhã, primeiro dia” (I, 3-5). Na visão do Cristianismo, Deus, ao criar o mundo e as coisas, as nomeia, criando-as linguisticamente; portanto, no universo mítico, dar nome é criar. Ao primeiro homem, como está no Livro de *Gênesis*, foi designada a tarefa de nomear:

Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem, para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E o homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres. (Gen. 2, 19-20)

A língua adâmica é uma das faculdades transmitidas ao homem, para que ele possa apreender o universo com a intermediação da linguagem. Assim como Adão, a humanidade poderá descobrir e nomear o mundo, designar todas as coisas e seres, uma vez que “algo” só existe a partir do momento em que é denominado linguisticamente.

A faculdade de nomear (ato ilocutório) equivale, para os antigos hebreus, a atribuir às coisas a sua verdadeira natureza. Esse é o fundamento básico da linguagem e, por consequência, da poesia. A literatura é um ato ilocutório, na medida em que tem certa força (de ação) ao dizer algo; é, também, ato perlocutório, porque intenta provocar determinado efeito no leitor. Como ato de linguagem, o texto literário tem a virtualidade de potencializar e realizar outros atos de linguagem. Além do mais, como manifestação artística, configura-se como “representação”; ou seja: finge criar algo que pode ser a própria linguagem, ideias, seres, objetos, mundos etc.

No soneto “O teu retrato”, Virgílio de Lemos parece remeter ao mito da criação pela linguagem. No livro *Para fazer um mar* (2001), desde o título, esse escritor busca inaugurar, por intermédio da palavra poética, algo que ainda não existe. Se a intenção é “fazer um mar”, pressupõe-se que o “mar” desejado ainda não existe ou, ao menos, que será recriado no corpo da poesia:

O teu retrato

Ainda não nasceste e és já o atento
olhar e o receptáculo, ternura, gesto
e fluidez na respiração, boca que busca
e outra boca, a deslumbrada crista

és já violência e doçura, o espaço
da meditação, o olhar que se desdobra
e é floresta e mar, o fogo e o segredo
que incendeia o corpo interior, vertigem.

Ainda não nasceste e és já o desejo
que se transcende e perscruta e apreende
e subverte na subversão do que sente

e vê e pensa, e é reflexo que galopa,
e capta e inquieta, tu e outro,
o verso e o reverso do que é, e vai ser.
(LEMOS, 2001, p. 19)

“O teu retrato” é um dos cinco sonetos que integram a seção iniciada pelo poema “Motivo”, de Cecília Meireles, do qual são estes versos: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa / Não sou alegre nem sou: sou poeta [...]”. A escolha desse texto introdutório ratifica o desejo do autor de dar ênfase à metalinguagem já aludida no título do livro.

O mundo será concebido por meio da linguagem. Novo mundo, novo mar, invenções do poeta. Vejam-se, a propósito, estes versos de “Mar da linguagem”:

[...]
Mas acontece o dia em que o deserto
Se incendeia e o sonho te conduz
À palavra exacta ao exacto
Gesto. Fulgurâncias do eterno
Sempre de passagem indizível mar
Da linguagem.
(LEMOS, 2001, p. 42)

No soneto dedicado à Ilha de Moçambique, tem-se a referência à língua, como um “exílio do que sonhas”:

Do mar o incriado nasce

A ilha existe não porque a achasses
mas porque a nomeias coração do vento
capaz deste segredo vontade grega
de amar o que a alma intui e cria.

E de tal modo ela seria e é desejo
Que tudo esqueço para vê-la nua
Devir do sentido no meu sentido vago
Louco amor agreste que a utopia apela.

Na ausência de limites para o que sonhas
Vacilante avanço ágil mas sem asas
Sem medida luz do fragmento verbo.

Rio e choro sendo a máscara e o rosto
Nomeado língua capaz do que não sei
Suspenso o tempo do mar o incriado nasce.
(LEMOS, 1999, p. 12)

O primeiro poema do livro *Ilha de Moçambique* é intitulado “Do mar o incriado nasce”, que resgata, intertextualmente, o mito da origem judaico-cristã e os versos de Vinícius de Moraes do poema “O Incriado”. Eis um trecho desse belo e longo texto do poeta brasileiro:

[...]
Eu sou o Incriado de Deus, o que não teve a sua alma e semelhança
Eu sou o que surgiu da terra e a quem não coube outra dor senão a terra
Eu sou a carne louca que freme ante a adolescência impúbere sobre a
imagem criada
Eu sou o demônio do bem e o destinado do mal, mas eu nada sou

[...]

Nada quero porque eu deixo traços de lágrimas por onde passo
Quisera apenas que todos me desprezassem pela minha fraqueza
Mas, pelo amor de Deus, não me deixeis nunca sozinho!
(MORAES, In: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-incriado>)

Percebe-se que, na concepção de Vinicius de Moraes, o poeta é o incriado de Deus. Reiterado esse sentido, no texto virgiliano, a inspiração desse poeta vem do mar e, a partir das metáforas, ele pode intuir, criar e nomear as ilhas.

Aliás, a ideia do “incriado” perpassa vários textos virgilianos. Em “Na língua se renova o canto”, poema publicado em *Para fazer um mar*, por exemplo, leem-se estes versos:

[...]

Pudesse a língua ser rumores
Do amanhecer
Segredos entre o incriado e o real
Ser o êxtase do mar
Da utopia.
(LEMOS, 2001, p. 25)

O fenômeno da criação e recriação presentes nas águas marítimas estão, também, na palavra poética, porque a palavra é “um mar” de significados. Vejamos:

Cada palavra é um mar
mistério
do que foi e se recria
cada palavra uma língua
um outro eco vertigem
outra aragem.
Cada palavra é um mar
que se recria quando ri e
morre sempre à espera
dos teus segredos entre
a tristeza e
o sonho. Imagem
outro canto.
Fugaz é a tristeza e
a alegria e
se pouco resta o Amor e
a ternura
são o silêncio e
deserto
que perduram
sobreviventes
do desafio.

(LEMOS, 2009, p. 171 -172)

Procura-se, no inconsciente do poeta, pelo viés da subjetividade imagética, recriar e revelar a palavra ainda não-verbalizada ao mundo e à poesia, como uma criança que, com seus primeiros balbucios, inaugura o verbo.

O espaço Índico é também o espaço inaugural do verbo, o que remete aos versos de Manoel de Barros, que diz pretender “usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incauto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais reis nem regências.
Uma certa luxúria como a liberdade convém.
(BARROS, 2004, p. 56).

Pela voz do poeta, fazem-se “nascimentos” e fica configurado, nesse descomeço, o delírio do verbo, já que “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema”. O discurso literário, como se sabe, não é referencial; nele, as palavras ganham sentidos outros, imagens e formas voluptuosas capazes de despertar, no leitor, sensações até então não experimentadas.

Os versos transcritos a seguir, extraídos do poema “Oração ao Índico”, evidenciam esse encantamento pelas águas do mar que banham o território moçambicano:

Oração ao Índico

Na adoração ao Índico
meu mar se abrem
meus segredos sedas e
mitos
se quebram missangas
filigranas e búzios
se tecem novos enleios
veias do saber olhar e
ver
de dentro para fora de ti e
vice-versa
entrelaçados voam
garças e graças
do erotisar e
brincando recrias

o sentido singular do outro e
do pródigo em ti.
[...]
(LEMOS, 2001, p. 40-41)

As águas índicas evocam sonoridades da língua, referidas com a repetição de alguns fonemas como /s/, /v/, /c/, que conferem cadência e musicalidade ao texto. Para explicar que a linguagem humana é “pensamento-som”, Alfredo Bosi atenta para o poder sinestésico das palavras, justificando, então:

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. (BOSI, 1977, p. 41)

A repetição do fonema nasal /m/ é especialmente curiosa, porque resgata os primeiros sons produzidos pelos bebês, quando em processo de apreensão da linguagem falada. “Meu mar se abrem / meus segredos sedas e / mitos / se quebram missangas / filigranas e búzios”. A repetição desse fonema contribui para a concepção do Índico como espaço matricial de memórias e mitos. Para Alfredo Bosi, “a invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas de sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação” (BOSI, 1977, p. 51). A partir de uma leitura em voz alta desse fragmento, o fonema /s/ parece lembrar um sussurro, além de evocar a sonoridade dos ventos sobre as águas do mar. Analisando-se a repetição do fonema /v/, é impossível não resgatar as aliterações de Cruz e Souza no conhecidíssimo poema “Violões que choram”: “Vozes veladas, veludas vozes, / Volúpias dos violões, vozes veladas, / Vagam nos velhos vórtices velozes / Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas”.

Palavra, pintura e silêncios inauguram a estética do mar e das ilhas nas letras moçambicanas, na medida em que propõem a invenção de uma poesia pictórica, cinética e musical:

Nesta coisa de fluxos
e refluxos
das marés dos sentidos
do vento e

das velas
da raiva das vagas e
do murmúrio das ondas
ritmo musical do silêncio
o que fica
é a luz
incandescente dos teus
olhos
no rosto da vida.
(LEMOS, 2009, p. 71)

Nota-se que as relações sintáticas são substituídas por relações mais sutis, orientando o discurso no sentido do movimento, do ritmo, evidenciando a aproximação entre a poesia e a música. No texto recém-transcrito, “o ritmo musical do silêncio”, também compõe o processo de sonorização, suscitando o jogo de ecos e contrastes, “fluxos e refluxos”, que marcam a entonação e o ritmo da leitura.

Como se pode constatar, essas associações estão muito presentes na escrita de Virgílio de Lemos, fazendo com que o leitor resgate memórias de textos simbolistas. Na estética simbolista, o diálogo entre a música e a poesia foi cultuado com o objetivo de realçar os recursos sonoros da linguagem verbal, evidenciando-os por meio de alguns recursos como assonâncias, aliterações, rimas, variações de timbre e tom. As palavras se desdobram em notas musicais, cores e combinações sinestésicas que, como sugere Fernanda Angius, “em cada poema nos oferece uma paisagem onde a predominante música de fundo é a do mar ou a do amor” (ANGIUS, 1999, p. 135). Esses recursos, em alguma medida, sempre fizeram parte do texto poético, mas, em poemas nos quais predominam características simbolistas, esses elementos são intensificados. Na estética virgiliana, os elementos do simbolismo são rearticulados e ressignificados; sobretudo, pela ótica do erotismo. Para Fernanda Angius, “é o desenho da palavra sobre o desejo, sobre a visão do belo, sobre a emoção provocada pelos sentidos que conduz Virgílio na sua expressão lírica” (ANGIUS, 1999, P. 134).

O espaço imaterial do mar, assim como o espaço da linguagem, desdobra-se em múltiplos significados, metáforas e imagens. Esses indícios remetem ao que sugere Alfredo Bosi: “A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho” (BOSI, 1977, p. 150).

O oceano remete ao retorno às origens e oferece elementos para construções sensoriais, como o azul infinito da imaginação criadora. Fernanda Angius, no posfácio de *Eróticos Moçambicanos*, explica: “Tornam-se recorrentes, no discurso poético de Virgílio, palavras como: cor, brilho, ouro, azul, imagem etc.” (ANGIUS, 1999, p. 137). Metáforas que atingem o leitor de forma sensorial, sinestésica. Suas palavras constroem a descrição pictórica de quadros que também lembram imagens surrealistas, onde as ondas de erotismo ecoam de tal modo que os nossos sentidos se misturam. As metáforas têm cores, sons, perfumes e formas. Fernanda Angius esclarece ainda:

Jogo de sinestésias e de espelhos, a poesia de Virgílio de Lemos aparece-nos aqui como uma paleta de pintor onde estão concentradas todas as cores de que nasce o quadro em que se representa o homem movimentando-se num cenário em que as pulsões socioculturais se esbatem para dar lugar a um sujeito lírico que interroga o mundo e nele se entrega à aventura de viver [...]. (ANGIUS, 1999, p. 137-138)

Em sua análise, Fernanda Angius compara Virgílio de Lemos a um pintor cujas cores vão delineando as várias imagens que o poeta apreende em suas errâncias pelos espaços moçambicanos, imagens que se tornam matéria de poesia. A profusão de cores traz à memória telas de Paul Klee, Joan Miró e Wassily Kandinsky. Virgílio, amante da Pintura, imprimiu em suas palavras uma plasticidade que surpreende o leitor. Para SECCO (2014), esse poeta moçambicano brinca com a sedução das cores, dos sons e das formas típicas do espaço em que vive. Suas palavras reproduzem o brilho do sol, os reflexos iridescentes que os raios do sol projetam nas águas do mar. A sua poesia refrata o movimento, o labirinto, a vertigem: “Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado à procura do indizível” (SECCO, 2014,).

Um exemplo interessante de apropriação de elementos da pintura das palavras está no poema "A tentação dos azues". Considerar brevemente a simbologia da cor azul permite algumas aberturas interpretativas para esse poema, além de uma dimensão de como essa cor é importante em toda a obra virgiliana. Em definição de Jean Chevalier, “o azul é a mais profunda das cores, nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante

de uma perpétua fuga da cor” (CHEVALIER, 2009, p. 107). Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna.

Em *Miradouro* – alusão a um ponto de onde é possível vislumbrar o horizonte – o eu lírico apresenta imagens e cores: “Retrato/ no bolso que resiste ao tempo / do azul ao azul / a ave / traça o seu grito / e diz / o seu adeus / ao mar” (LEMOS, 1999, p. 87). Os movimentos, os sons e as formas se fundem no azul, desaparecem, como um pássaro no céu. A cor que inspira o poeta representa o caminho até o infinito, onde o real se transfigura em imaginário. Como no poema transcrito a seguir, essa nuance desliza pelos versos, perdendo-se nas águas que inundam os olhos de pranto, de lembranças e saudades, evocações do paraíso perdido:

A tentação dos azues

Mar tão exoticamente azul que me esqueço
do azul diáfano mar como um vulcão polvo
cólera acalmada perversa erótica voz do mar
azul que é fantasia mar d'estrelas de água e

fundos espelhos de raiva submarina e secreta
flora e fauna sensual emoção na sedução azul
do mar diálogo vibrações chorando ou rindo

vozes que fogem à reflexão e à razão e são apenas
mar de combates solitários mergulhos do azul
no azul despedaçados mastros naus de guerra

de estupro intoleráveis testes dos extremos frágeis
corpos inenarráveis mortes meias verdades
silêncios dramáticos azuis na intolerância dos ventos.
(LEMOS, 1999, p. 66-67)

Esse mesmo poema, “A tentação dos azues”, fora publicado anteriormente no livro *Ilha de Moçambique*, também de 1999, com uma composição estrófica diferente:

A tentação dos azues

Mar tão exoticamente azul que me esqueço
do azul diáfano mar como um vulcão polvo
cólera acalmada perversa erótica voz do mar
azul que é fantasia mar de estrelas de água e
fundos espelhos de raiva submarina e secreta
flora e fauna sensual emoção na sedução azul

do mar diálogo vibrações chorando ou rindo
vozes que fogem à reflexão e à razão e são apenas
mar de combates solitários mergulhos do azul
no azul despedaçados mastros naus de guerra
de estupro incontroláveis testes dos extremos frágeis
corpos inenarráveis mortes meias verdades
silêncios dramáticos azuis na intolerância dos ventos.
(LEMOS, 1999, p. 69)

A versão que se constitui por uma única estrofe é anterior ao texto dividido em quatro estrofes. Nela também estão presentes espaços no interior dos versos, que separam as palavras e as expressões, dando-lhes maior ênfase. Nessa versão, contudo, Virgílio já havia substituído, no terceiro verso, a expressão “cólera atenuada” por “cólera acalmada” (nota do próprio poeta, citada por Secco (1999), na antologia *Eroticus Moçambicanus*). Ainda que tenham valores semânticos bastante próximos, podendo ser interpretados como sinônimos, considera-se que a substituição de um adjetivo pelo outro, no referido contexto, reforça uma intenção específica do poeta. Essas alterações demonstram a sua intenção de tornar mais “literário” o texto que oferece ao seu leitor. Quando se substitui “cólera atenuada” por “cólera acalmada”, acentua-se a tensão do poema, na medida em que se reforça a contradição semântica entre os dois vocábulos que compõem a expressão, demonstrando-se que a cólera, mesmo que “calma”, ainda persiste. No texto lido, outras antíteses e contrastes que se fundam no “Mar tão exoticamente azul”, evidenciam o que Carmen Lúcia Tindó Secco aponta: “O sujeito-lírico opta por uma poética do caos interior, passa a operar com uma lírica por meio da qual procura captar cintilações de pensamentos e afetos, brilhos de palavras e construções inusitadas” (SECCO, 2016, p. 68).

As alterações formais também ocorrem no poema “Busco cores, claridades, busco traços”, publicado, em sua primeira versão, com uma só estrofe. Em outra versão, o seu texto é dividido em quatro estrofes. Nesses versos, o eu lírico justifica sua busca literária: “Tenho descontinuidades no texto prazer / e rupturas na paisagem sem olhos para mim” (LEMOS, 1999, p. 67).

A reescrita de textos já publicados reitera o constante movimento motivado pela errância da própria poesia virgiliana, o que configura um de seus trânsitos literários. O poeta se define como “pássaro migrante” e percorre espaços geográficos e literários, erotizando o corpo da mulher, da ilha e da própria poesia. A

errância que se sobressai no poema “Campos magnéticos do mar”, dedicado a Mallarmé, Duchamps, Lautréamont, Leiris e Breton, reitera o caráter metapoético em que a voz lírica expande suas raízes aéreas:

Eu sou pássaro migrante,
das ilhas-mulheres singulares,
nenhum corpo igual a outro corpo,
face ao mar o irreal navega
único ponto concêntrico do cosmos
o cruzeiro do sul e vénus
infinita mulher no finito coito
inacessível violeta no teu corpo
a sedução erótica do teu gesto
suspenso na constelação do desejo.
(LEMOS, 1999, p. 33)

A constante errância marítima e insular de Virgílio é também traduzida pelos aspectos formais de seus poemas. Emerge a memória do “mar irreal”, por onde o eu lírico navega, resgatando memórias eróticas.

Virgílio de Lemos se lançou a outras viagens pelas águas índicas, suscitando novas temáticas, como se aponta, no próximo capítulo, a partir da análise dos poemas do heterônimo Lee-Li Yang. Em sua lírica, há sempre abertura para novas interpretações e para novas viagens, porque “a mais bela viagem pelo mar / nunca é a mais bela viagem pelo mar”:

A mais bela viagem pelo mar
nunca é a mais bela viagem pelo mar.
Não somos submarinos anfíbios peixes
somos sensações e ideias
enquanto dura o exorcismo da travessia.
Esquecer exigiria
suprimir cadáveres e naufragos
inventar o que não vimos
e morrer.
O mais belo poema do mundo
ficará por escrever.
(LEMOS, 2009, p. 121)

O fragmento lido refere-se à palavra viva. “E o modo de dizer os seus percursos é ir construindo a sua imagem” (BOSI, 1977, p. 113). Em mais um discurso metapoético, o sujeito lírico problematiza as pulsões que se voltam para o

próprio fazer literário. O poema é resultado dessas pulsões advindas do inconsciente do poeta: “somos sensações e ideias”. Como “o mais belo poema do mundo ficará por escrever”, a busca pela palavra poética é constante e incessante, porque, como tecido de memórias, o texto concretizado é o que livra o poeta da morte e do esquecimento.

No decorrer desta discussão, percebe-se que a representação do Índico na poesia virgiliana pretende reconstruir esse espaço dentro do discurso oficial da dita moçambicanidade, evidenciando as relações estabelecidas entre o mar e a identidade moçambicana. Quando Virgílio de Lemos decide “fazer um mar”, opta, também, por delinear novos traços de nação e de identidade.

3.3 “A invenção das ilhas” sob o olhar do poeta

A ILHA NA ILHA
M'siros na menstruação
dos ventos
no desafiar das pedras
e corais,
nos desventrados barcos
és nova equação, índica, swahili,
duas bocas de fome
e afiados punhais
de prata.
(LEMOS, 2010, p. 158)

No prefácio escrito para o livro *Ilha de Moçambique: a língua é o exílio do que sonhas*, Américo Nunes explica que a poesia virgiliana é, sobretudo, movimento. Segundo ele, “a poesia de Virgílio de Lemos, sendo a dicotomia ilha-mar, é [...] mais ilha que mar, um vaivém permanente entre isolamento e abertura” (NUNES, 2009, p. 10).

“Mar e ilha estão presentes na poesia de Virgílio de Lemos, a qual se plasma claramente relacionada à procura vertiginosa das origens” (SECCO, 2014, p. 64). Virgílio busca a ilha como metáfora do homem, e o que importa, realmente, são os trânsitos por esses espaços moçambicanos.

A Ilha de Moçambique, Muhipiti, foi o ponto por onde passaram, no decorrer de séculos, “persas, malabares, guzerates, baneanes, árabes e os swahilis”

(CABAÇO, 2007, p. 78); além dos descendentes mestiços que ali conviveram com os povos negros da África Oriental. Espaço de trânsitos e encontros, território fértil para a motivação da escrita literária.

Jéssica Falconi analisa a produção poética de alguns escritores moçambicanos das últimas décadas do século XX que têm o Oceano Índico e suas ilhas como eixo temático. Segundo ela:

De facto, ilhas e cidades portuárias são lugares privilegiados a partir dos quais se pensar o oceano como rede, por representarem a ideia do cruzamento, no duplo significado de hibridação e travessia. Nesta perspectiva, um primeiro ponto de articulação entre literatura moçambicana e Oceano Índico, útil para se evidenciarem convergências e especificidades, é dado pela representação literária da Ilha de Moçambique. (FALCONI, 2013, p. 79)

Para Carmen Lúcia Tindó Secco, “Virgílio de Lemos é outro poeta, cuja obsessão pelas ilhas do Índico é intensa” (SECCO, 2006, p. 20). Cosmopolita e universal, esse escritor persegue incessantemente encontrar “a ilha, o indizível, o sem-limites da própria poesia” (LEMOS, 1999, p. 157). Poeta insular que empenhou seu canto à Ilha de Moçambique e a outras ilhas do Norte do país: Ibo, Quirimbas, Mutanda, Mutumwe, Ouamisi. Um homem em trânsito pelos espaços moçambicanos, que soube converter em matéria poética a sua errância e as suas vertigens:

ESTALO DA LÍNGUA

[...]
Matemwé Kirimba Kissanga monção
nos inventários de Meroé desejo e voz
crepuscular e mineral da errância
rituais da invenção Mecúfi
Mocujo e Pemba noites viajantes
esteiras e raízes aéreas
frangipanis baneanas
frangipanis baneanas
kifulo-me ouamiso-me iboizo-me e
sendo mil sou eu
no império dos sentidos.
(LEMOS, 1999b, p. 32)

Como bem observa Américo Nunes: “com Virgílio de Lemos estamos no caso de uma ‘insularidade’ muito sui generis, que faz explodir o seu conceito

tradicional para abrir novas vias” (NUNES, 1999, p. 11). As ilhas se metamorfoseiam em um “inventário de experiências”, em um “um vulcão de vivências”.

No fragmento lido, do poema “Estalo da língua”, o poeta transforma o nome das ilhas em verbos: “kifulo-me ouamiso-me iboizo-me”, reforçando o trânsito por esses lugares; trânsito humano e literário. Virgílio se empenha em ressaltar a multiplicidade de matrizes que compõem as ilhas moçambicanas, evidenciando as relações e as trocas culturais que fundaram tais espaços.

Aqui se fala sobre as “raízes aéreas”, metáfora significativa, visto que, ao contrário das raízes comuns, elas não estão fincadas em um lugar específico; têm mobilidade e se deslocam, assim como a própria palavra e seus sentidos múltiplos. Além disso, as raízes aéreas se espalham e alcançam diversos lugares e culturas que se encontram pelas águas do Oceano Índico.

A metáfora das “raízes aéreas” também pode ser entendida a partir da teoria da Relação de Edouard Glissant. Para o estudioso, a noção da Relação parte do pressuposto de se considerar a confluência de diversas manifestações culturais em territórios colonizados. Moçambique, especialmente, é um território de múltiplas interferências e de sincretismos culturais. A ideia de “rizoma”, segundo Glissant, opõe-se às concepções tradicionais sobre identidade, negando a perspectiva unilateral. A identidade rizoma contrapõe a noção de identidade “real”, pois advém, na opinião de Glissant, “da identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 27).

Nazir Ahmed Can explica que “Imaginários cruzados e reformulados, oriundos de uma história milenar de contactos comerciais e culturais, fazem do Índico uma região de originais confluências” (CAN, 2013, p. 94). A representação das ilhas, proposta por Virgílio de Lemos, afasta-se, de certa forma, do discurso oficial da moçambicanidade, na medida em que suscita a multiplicidade das narrativas advindas dos espaços insulares.

Na concepção de Virgílio, “as ilhas, de um modo geral, são um resumo metafísico do universo” (LEMOS, 2009, p. 26); logo, elas representam a permanência dos múltiplos cruzamentos culturais, ocorridos ao longo dos séculos, no espaço moçambicano. A propósito, ele afirma:

Eu canto a Ilha de Moçambique, cujo nome original era Muipíti, pois lá se encontram heranças várias: manuelinas, mouras, swahilis, macuas. Da Ilha de Ibo, trago a memória dos encantos swahilis e macuas, da imponência das fortalezas lusas e das construções árabes, da leveza e do lavor dos artesanatos de prata, do mistério do azul do mar [...] (LEMOS, 1999, p. 157).

Nos versos dedicados às ilhas de Ibo e Ouamisi, temos uma declaração de amor a esses espaços, que são resgatados pela memória do poeta:

Ibo e Ouamisi

Da voragem das vagas
amor
eu serei os grãos de sal
de tua ausência
De teu corpo de sol
a luz
que faz e desfaz intemporal
o teu silêncio!
(LEMOS, 1999, p. 33)

A ilha de Ibo, onde o poeta nasceu, e Ouamisi, outra ilha do Norte de Moçambique, o fazem reencontrar as paisagens matriciais presentes em suas memórias. Da errância por esses lugares emergem lembranças afetivas de sons e cores do oriente africano.

Temos, entre os cinco sonetos que compõem a primeira parte do livro *Para fazer um mar*, “Ouamisi”, cujo título faz referência à ilha. Nesse soneto, lê-se:

Será desta luz d’equinócio o manto verde azul
quem te confere teu ar de canto singular?
será que o mistério vem mais da luz iridiscente
que de tua alma errante em busca da vertigem?

Etiópia Sudão Novo Mundo e Extremo Oriente
escravos e canelas, baixelas de prata bordados.
Será que posso falar de omnipresente osmose
entre o sagrado e o grito mineral da carne?

Efebos e mulheres, conquistadores e naus
entre o simulacro de uns, de outros a firmeza,
neste santuário de almas, a gênese irrompe.

como se o génio da memória e da paisagem
se beijassem na imediatez do que reclamo
e do oceano imprevisível, nascesses tu, ilha.
(LEMOS, 2001, p. 17).

Os primeiros versos do poema apresentam a Ilha Ouamisi, musa a quem dedica o seu canto, interrogando sobre o que a faz tão singular: suas cores furta-cores, as luzes de arco-íris, as formas e os mistérios ou os trânsitos de pessoas e culturas que (con)formam a “tua alma errante em busca da vertigem?”. Homens provenientes de vários lugares, etíopes, sudaneses, vindos do Extremo Oriente, protagonistas da diáspora negra em direção ao Novo Mundo; efebos, mulheres e europeus colonizadores. Ouamisi é lugar sagrado, mas também espaço de relações e entrecruzamentos de pessoas e memórias.

No espaço encenado nesse poema, metonímia do país africano e de suas ilhas, tem-se uma realidade de funcionamento única, fecundada a partir desse mosaico de relações. O lugar aqui apresentado é produto das inter-relações; logo, esfera da multiplicidade, tanto física quanto simbólica. A paisagem viva da ilha é metaforizada pelo “santuário de almas”.

Esse “santuário de almas”, evocado em “Ouamisi”, ganha contornos e formas no corpo do poema; o eu lírico expõe “o grito mineral da carne” de escravos e negros, contrapondo-o ao espaço de riqueza e ostentação das baixelas de prata, metonímia do colonizador. Nesse contexto, a ilha é delineada como espaço habitado, como memória e como paisagem viva, onde se entrecruzam pessoas, costumes e relações.

Encenando o mesmo processo de dinamização do espaço territorial, social e poético, há o poema “Paisagem”, “dilacerante”, na concepção de Américo Nunes, cujos versos são contundentes e representam uma análise das relações sociais predominantes na Ilha de Moçambique e em todo o espaço nacional. “Paisagem”, texto publicado em *Poemas do tempo presente*, é assinado por Duarte Galvão:

Paisagem

Negro gigante teu músculo forte
está a perder a modelação antiga e bela;
no cais medonho as tuas mãos de aço
já se habituaram a não ter descanso;
teu peito largo tornou-se porto de salvação
de todas as poeira de minérios estrangeiros;
teus sentidos perderam mesmo a vibração

ao escutar o silvo agudo dos comboios chegando;
do outro lado da baía calma cantando,
a tua gente trabalha nas salinas
e é mais feliz
que os homens das minas
ou a gente da cidade.
Negro gigante teu músculo forte
vai-se corroendo lentamente e inexoravelmente
com a música cadenciada das grandes pás de ferro
lançando minério nos porões dos cargueiros;
teu corpo forte vai mirrando
perdendo a modelação antiga e bela;
abandona o cais e vai trabalhar nas terras da gente
que é tua e vive esperando por ti;
diz a teus irmãos
de febre que a todos domina e consome
da insatisfeita fome
dos navios de todas as bandeiras
e das gentes que andam descalças e nuas.
Não lhes fale das minas do Rand
e nos homens que regressam das minas.
Fala-lhes deste cais
do que passa nas fábricas e nas ruas
e não voltes mais.
Deste lado da baía calma
morreu a esperança de uma fusão fraterna
morreu mesmo o brilho das estrelas.
Aqui os homens não se entendem.
Estão cerradas todas as janelas.
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 267)

A análise desse poema evidencia a visão crítica do poeta ao expor a paisagem marcada por desigualdades e conflitos, através da estrutura colonialmente cindida da Ilha e característica dos espaços coloniais.

A descrição das relações que compõem a “paisagem” se assemelha ao que propõe Michel Collot, quando diz que a paisagem “é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma coprodução da natureza e da cultura em todas as suas manifestações” (COLLOT, 2003, p. 43). Segundo Collot (2003), para se definir a paisagem, é preciso considerar estes três componentes, unidos de forma complexa: “um local, um olhar e uma imagem” (COLLOT, 2003, p. 17). Como no poema transcrito, “Paisagem”, de Duarte Galvão, percebe-se que na geografia poética da Ilha o “encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2003, p. 18).

Ao descrever situações vividas nos diversos cais e ilhas moçambicanas, Virgílio de Lemos reproduz uma paisagem de agonia e exploração, encenando relações estabelecidas entre colonos e colonizados. Homens negros que trabalham

incessantemente em portos moçambicanos, carregando e descarregando navios estrangeiros, de todas as bandeiras, “com a música cadenciada das grandes pás de ferro / lançando minério nos porões dos cargueiros”. Esses homens têm seus corpos dilacerados pelo trabalho exaustivo e pela “insatisfeita fome”. Há várias cidades portuárias em Moçambique; destacando-se, dentre elas: Maputo, Beira, Nacala e Pemba. A paisagem descrita pode se referir a qualquer um desses espaços e mesmo a outros marcados pela exploração do trabalho escravo, tornando a cena ao mesmo tempo particular e universal, uma vez que, no espaço marginal, as cenas de exploração se repetem. O eu lírico menciona as “minas do Rand”, referindo-se à África do Sul. Na época da colonização, os “moçambicanos” eram enviados para as minas do Rand como determinação do sistema de contrato. Eram os magaiças que retornavam corroídos pelas doenças e pela dureza do trabalho. Trabalhadores explorados, como os que ficaram “deste lado da baía calma”, onde a esperança já não persiste e as possibilidades de entendimento entre os homens também se esgotaram.

O drama encenado em “Paisagem” e as cenas de exploração do povo africano se repetem em “Cais de angústia”:

Quem sabe, Baby, quem saberá
Da beleza em nossas horas de mistério
Com um olhar cheio de carvoeiras e minérios,
De canções monótonas e mágicas
E um peito salgado de maresias?

Quem sabe, Baby, quem saberá que dentro do ruído das pás de ferro
Dos baldes, do minério, dos porões
Se escondem fundas angústias
E anseios de partida para um cais distante
Que seja realmente o prometido cais?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Dos negros que vivem neste cais
E fazem andar comboios de minério
Com a força de canções de desalento?

Quem sabe, Baby, quem saberá
Das canções de desespero, da marrabenta
Dos lamentos da Zixaxa e das Lagoas
Onde vivem os negros da cidade?
Quem poderá, Baby, saber
Ou sentir esse mundo de dor,
Sem procurar entender
O drama da vossa cor?

Quem sabe, Baby, dos minérios
Das almas dos que sonham outro cais
Outros navios, porões, minérios
Sem homens feito animais
Num porto de abrigo mais humano?
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 272)

Nos dois últimos poemas citados, Virgílio de Lemos, algumas vezes considerado um escritor alheio aos dramas do espaço colonizado, escancara as relações de exploração vigentes no espaço moçambicano, que são legitimadas pelo discurso dominante. Nesse contexto, sobressai o que afirma Sartre em *Orfeu Negro*: o negro é uma “vítima sacrificável”, sob a ótica severa da escravatura.

Em sua errância pelas ilhas, Virgílio de Lemos escreve e reescreve a história de Moçambique. A lucidez da linguagem conotativa assegura ao seu texto a validade de fonte histórica.

O labor da escrita impõe à matéria um “pensamento formante”¹¹, que organiza os sentidos do discurso. Surge, então, um movimento contra-ideológico, pois, como explica Bosi, “o poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões” (BOSI, 1977, p. 121), mesmo que ele não tenha plena consciência desse processo.

Como se vê, o poeta das ilhas do Norte de Moçambique resgata imagens desses espaços para denunciar, por meio da escrita literária, “o peso das torturas históricas que mancharam de sangue o chão insular” (SECCO, 2014, p. 64). Há, na poesia virgiliana, uma capacidade de resistir e confrontar o discurso de exploração que se reveste de interesses particulares para perpetuar o seu domínio. A resistência que o texto literário evoca, mesmo subterrânea, contrapõe-se à barbárie e ao caos. Para Alfredo Bosi, a poesia “resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 1977, p. 146).

¹¹ A expressão “pensamento formante” é tomada nesse contexto conforme a definição sugerida por Alfredo Bosi (1981) para “forma mentis”, ou seja, pensamento que “tudo organiza e que acaba produzindo os ‘sentidos’ possíveis do texto. É, por força, nesse momento que tem vez uma posição ideológica ou contra ideológica” (BOSI, 1981, p. 121).

Propondo novos vieses de leitura para a lírica virgílica, nota-se que o seu fazer poético não fica alheio à experiência do dilaceramento que a condição colonial impõe. A poesia virgílica, que, aparentemente, se distancia da história, mostra-se preocupada com as crises e incertezas de seu povo e de seu país. Virgílio assume seu compromisso com a difusão de ideologias e denúncias sociais, embora tenha utilizado o rigor da construção estética como estratégia discursiva, a fim de transmitir mensagens de cunho político e social. Ao reinventar as ilhas do Norte de Moçambique, Virgílio de Lemos se empenha em uma escrita marcada pela subjetividade, mas também contextualizada com as questões do espaço africano.

Américo Nunes, a propósito da poesia insular de Virgílio de Lemos, afirma:

Língua capaz de ser 'movimento', 'vertigem' que eroticamente, não esconde as chagas da memória e da própria história. E da história de cada um dos povos e civilizações que participaram da expansão marítima, no tráfico de escravos, no escravismo... O poeta viaja pelo corpo. E pelo corpo da memória" (NUNES in LEMOS, 1999, p. 10)

O corpo da memória, citado por Américo Nunes, tematiza vários poemas do ortônimo Virgílio de Lemos. As imagens do inconsciente desse poeta são retidas e, depois, reavivadas pelas reminiscências. Virgílio de Lemos extrai do passado e da memória o "passado-presente" que se atualiza conforme a urgência das questões que suscita. Como observa Alfredo Bosi (1977):

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo 'eterno' da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. (BOSI, 1977, p. 112).

Como "narrador" de seu tempo e de seu país, ele faz alusões constantes às "vozes dos mortos", figurações pujantes da memória e do espaço reconstruído pelo poeta. As "chagas da memória", como define Américo Nunes em prefácio à *Ilha de Moçambique*, estão em "A voz dos mortos", poema que resgata vozes dos que foram esquecidos e silenciados pela história oficial de Moçambique:

A voz dos mortos

é mais a voz dos mortos que te inquieta
e viola o teu silêncio
é mais a voz dos que foram esquecidos
supliciados da anónima morte
quem banaliza o teu canto.

é mais a voz dos mortos quem te insulta
enquanto confusa e gasta
a tua voz murmura e se esconde
nas sombras da improvável noite.

(LEMOS, 2009, p. 85)

Em outro poema, “A ilha dos amores”, dedicado a Luís de Camões e a Fernando Pessoa, a pulsão das memórias alude aos mortos (poetas e navegadores portugueses) e ao inventário de mitos que compõem o espaço geográfico e literário da nação moçambicana:

A ilha dos amores
(Ao Luís de Camões, ao Fernando Pessoa)

A ilha dos amores é a casa dos mortos, a nau
habitada de infernos, tumultos, espantos, a gruta
dos fogos da alma e obsessões do corpo, culto
das rotas interiores. Solidão, medo e fim, erras

na bruma, sol e sedas do teu corpo, silêncios
e gritos, inventários de mitos, a beleza em busca
de si mesma, confiante, inquieta, fulgurante e neutra
interrogando-se acoplada ao destino em ti. Sangue.

O desejo transcende a destreza dos gestos, felino
desdobra-se em impulsos e garras, dos pés à cabeça
teu corpo de unhas e asas, convés dos sentidos.

na manhã azul, a morte lembra à vida, que o éden
é efêmero, frágil a rede onde os peixes se perdem
entrelaçadas vozes, lábios da vertigem do nada.
(LEMOS, 2009, p. 59)

O título desse poema resgata a imagem da “ilha dos amores” citada por Camões no final d’*Os Lusíadas*. Existe a hipótese de que essa “ilha dos amores” seja a “Ilha de Moçambique”. A coincidência se dá porque Camões, ao contar a viagem de Vasco da Gama às Índias, em 1498, inicia o percurso pelo Oceano Índico, a caminho da Ilha de Moçambique, “escala indispensável à boa travessia, rumo a Mombaça” (GONÇALVES, 2002, p. 44).

Gonçalves, em texto escrito em homenagem à Ilha de Moçambique, explica: “é justo argumentar que, se a ilha dos Amores fosse a Ilha de Moçambique, Camões não teria deixado de citá-la com todas as letras como fizera no Canto I” (GONÇALVES, 2002, p. 45). Eis os versos desse canto camoniano de *Os Lusíadas*:

Essa ilha pequena que habitamos
É em toda esta terra certa escala.
De todos os que as ondas navegamos
De Quíloa, de Mombaça e de Sofala.
E, por ser necessária, procuramos,
Como próprios da terra, de habitá-la;
E, por que tudo em fim vos notifique.
Chama-se a pequena ilha – Moçambique.
(CAMÕES, 2003, p. 47)

A “Ilha dos Amores” que o poema de Virgílio de Lemos evoca é, portanto, a “casa dos mortos”, “inventário de mitos”, “ponto de encontro de civilizações”, o que se evidencia pela explícita alusão ao poeta épico português. Desde as caravelas de Vasco da Gama rumo às Índias, “a nau habitada de infernos”, confirmando o trânsito de pessoas e interesses por esse espaço.

O trânsito de Virgílio de Lemos pelos espaços insulares vai ao encontro das matrizes culturais portuguesas que estão, como observa Secco (2014): “submersas nas águas da história, história de feridas e de remorsos que calou as lendas e silenciou as tradições da terra” (SECCO, 2014, p. 65).

Nas diversas representações das ilhas, alguns fenômenos podem ser observados: a marca da fragmentação como elemento expressivo; a mobilidade das fronteiras entre o discurso poético e outros discursos, como o musical e o visual, trazendo associações sonoras e imagéticas inesperadas. Analisando tais procedimentos estéticos, Rita Chaves explica que a significação retorcida das palavras sinaliza um modo singular de se aproximar do objeto, “ao mesmo tempo em que apontam para uma maneira particular de conceber a poesia na sua relação com a modernidade” (CHAVES, 2002, p. 95).

No livro *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi apresenta reflexões sobre a imagem, tratando, também, da filosofia da linguagem e das relações fundamentais entre imagem / metáfora / inconsciente. As proposições de Bosi (1977)

permitem desvendar algumas pistas para a compreensão da poesia insular de Virgílio de Lemos.

Virgílio de Lemos escreveu poemas dedicados à Ilha de Moçambique, a ilha emblemática, dando a todos o título “Muipiti” e reforçando traços que fazem deles metonímia de Moçambique. Há cinco poemas denominados “Muipiti” no livro *Ilha de Moçambique*, publicado em 1999. Desses poemas, apenas dois foram incluídos no livro *A Invenção das Ilhas*, de 2010. No segundo livro, os textos aparecem rasurados, com a inversão das duas últimas sílabas do título, transformando-os em “Muitipi”. Nos dois textos transcritos a seguir, a voz lírica evoca novamente as memórias da Ilha, espaço matricial e matéria de poesia, pulsão do desejo. Como os títulos dos dois poemas foram alterados, pode-se inferir que são memórias rasuradas, como o espaço moçambicano e as próprias memórias do poeta:

MUITIPI

(para uma sinhá da ilha)

É nas tempestades dentro de teu
corpo que escutas
os naufragos, os sinistrados,
os gritos das aves
a violenta explosão da luz
tâmaras e tamarindos,
ressuscitadas vozes
do desejo.

No meu tormentado coração
o sopro leve
de teus murmúrios, tuas
preces, rendas da memória,
luz de amores e
absurdos,
a última imagem, a última
viagem,
descalça e nua
que se reinventa, desmedida e crua.
(LEMOS, 2010, p. 161).

MUITIPI

Desmedida, a memória é
criação,
herança facinante [Sic.]
do desejo,
imaginário de luz,
transparência
das águas, mangais

de sensações e
dos sentidos.

Nova Alexandria ou Goa
douradas,
evocações do meu solitário
mundo,
crista da barbárie e
violência,
nas vagas do crime
vozes da infância,
que o mar transporta
na bruma, a tua boca
de emoções e
poentes.

a mágica memória, a infância
o segredo do teu desejo
recriam
as mil e uma viagens
das palavras, pensamento
e emoção, um novo
rosto para o teu silêncio e
solidão.
(LEMOS, 2010, p. 162)

Os dois poemas, nomeados “Muitipi”, sugerem que os registros da Ilha de Moçambique são compostos pelos fragmentos resgatados e recriados pela memória, como revelam, por exemplo, os versos: “teu corpo que escutas os naufragos e sinistrados” e “a mágica memória, a infância / o segredo do teu desejo / recriam as mil e uma viagens das palavras”. Pela construção poética, a Ilha é delineada por imagens resgatadas do arcabouço da experiência, memórias tantas vezes rasuradas, inventadas. Segundo Bosi (1977), pode-se falar da deformação da imagem que se dá pela ação do tempo. Se, por um lado, a voz poética extrai alguns elementos da realidade vivida e recorre à memória para delinear suas lembranças, por outro, essas reminiscências escapam à lógica convencional. Tentando explicar esses processos, Alfredo Bosi (1977) argumenta: “O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação” (BOSI, 1977, p. 13). As memórias do poeta são marcadas por metáforas alusivas a um “eu” em desassossego: “Evocações do meu solitário mundo / crista da barbárie e violência”. Para Rita Chaves, é comum, em espaços colonizados, a memória evocar as lembranças de maneira distorcida e atormentada, porque “o desenho revela-se confuso e o exercício da palavra é um meio de revolver o terreno e extrair

significados dos fragmentos ora depositados diante de cada olhar” (CHAVES, 2002, p. 96).

Partindo de suas experiências, o poeta inventa e reinventa a ilha, pela matriz de imagens e referências que compõem seu imaginário: “Desmedida, a memória é criação / herança fascinante do desejo”. De certo modo, a relação do poeta com a ilha é uma projeção da sua conturbada relação com o próprio país, “esse chão convulso onde, em movimento, se articulam desejos e tensões” (CHAVES, 2002, p. 95).

Moçambique é, ainda, um espaço em construção, em constante reconstrução tanto social quanto identitária. Em certos momentos, o poeta parece angustiado e melancólico, atormentado pelas incertezas acerca da condição histórica em que está inserido. O poema “A hora do pôr-do-sol”, um dos que integram a obra *A invenção das ilhas*, expressa esse estado de espírito:

A hora do pôr do sol

E é dentro do Nada que vivo
e me repito me desdobro
é dentro do Nada que existo
e me insinuo e me transponho
nos dos sentidos viajo.
Metáfora dentro de metáfora
gémeo do Nada repetido
na espiral da dor Nada
que se dissolve e se revolta
no desdobrado infinito. Nada.
(LEMOS, 2010, p. 147-148)

Percebe-se a melancolia que está em “A hora do pôr do sol” também no soneto “Teu olho fixa a bruma”. Nessa “Ode a Camões e a Pessoa”, escrita na Ilha de Moçambique, em 1957, podemos ler:

TEU OLHO FIXA A BRUMA

Ode a Camões e a Pessoa

O teu olho embebido de tristeza
vê a bruma pesada de melancolia,
Virgílio e o mar da sua fantasia,
e tu carente de absurdos e beleza.

O teu olhar é mais olho do que sente
inteiramente que do visual exterior.

Será tua alma vagamente ausente
quem entristece a bruma da paisagem?

E face ao ciclone, ao furacão, revolto
há-de teu olho resistir mesmo feliz
e ser abstracção do violado real?

Dividido entre o naufrágio e a monção
entre o que és e o que vês, aceno vago
e desespero interior, teu olhar voga.
(LEMOS, 2009, p. 456)

O eu lírico mostra-se consciente do estilhaçamento do seu país, metaforizado pelos termos “ciclone” e “furacão”; por isso, “mergulha em uma escritura de fantasmas e ruínas” (SECCO, p. 72), trazendo ao texto imagens atribuladas e referências a um estado de tristeza, que incorpora “a bruma pesada da melancolia”.

Carmen Lúcia Tindó Secco, em ensaio crítico sobre a “insularidade reinventada” de Virgílio de Lemos, escreve:

Na poesia de Virgílio, as ilhas se encontram ligadas ao erotismo próprio de seu “barroquismo estético”, que se expressa enquanto jogo, perda, desperdício e gozo em relação ao objeto perdido. A “*ilha, resumo metafísico do mundo*”, segundo palavras do próprio Virgílio, é o que é buscado, embora o importante seja a viagem. Ibo, espaço matricial, se torna o lugar da meditação e do reencontro com as paisagens remotas, assim como também as outras ilhas de sua poesia, espaços cheios de luz e cor, de raios solares incandescentes.
(SECCO, in: <http://repositorio.lusitanistasail.org/secco01.htm>)

Os apontamentos da pesquisadora reiteram que, na poesia de Virgílio de Lemos, as ilhas são reinventadas sob o viés do erotismo, numa construção estética que o poeta denomina como “barroco estético”. O recurso estético permite que, em alguns momentos, a ilha se transfigure em corpo feminino, evocada pelo erotismo das palavras: “Eu beijo a ilha / o teu mamilo violeta / e o vento e o ar / que se namoram e se beijam” (LEMOS, 1999, p. 49). A mesma expressão erótica permanece nos versos: “Eu beijo a ilha e o fogo / dos nomes alimenta / a alma dos ausentes / histórias de amor e guerras / que o mar encerra” (LEMOS, 1999, p. 50). O corpo do poema transfigura-se em corpo da Ilha, da mulher, com sentidos que se entrelaçam por meio do apelo ao erotismo.

Carmen Lúcia Tindó Secco (2014) explica, ainda, que, na estética de poetas moçambicanos como Virgílio de Lemos, Rui Knopflí, Patraquim, White e Saúte, o mar e as ilhas conduzem aos sonhos perdidos na memória, aos afetos profundos que motivam os seres. Segundo ela, tais poetas “cantaram o *m’siro* e os costumes macuas das ilhas do Norte moçambicano” (SECCO, 2014, p. 64).

“A resistência tem muitas faces”, afirma Alfredo Bosi (1977, p. 144). A poesia insular de Virgílio de Lemos resgata espaços matriciais e memórias, com a intenção de rever, literária e criticamente, a fragmentada história de Moçambique. Em textos metapoéticos, como é comum na poesia moderna, o fazer literário torna-se também matéria de poesia; a poética teoriza sobre ela mesma, problematizando as questões humanas, como é próprio da literatura e da arte. Nesse processo, a busca do indizível evoca o erotismo, percebendo-o como o “lugar matricial onde a linguagem rejuvenece a cada instante”, como bem acentua Carmen Lúcia Tindó Secco. Pode-se afirmar que a linguagem se faz mais lírica e poética, ao evocar o desejo e a sensualidade. E, se ainda é possível crer em sonhos e em utopias, é pela poesia das ilhas que Virgílio de Lemos evoca múltiplos caminhos para o seu lirismo cosmopolita.

3.4 O Barroco Estético: traços de subversão e erotismo

As brasas queimam
infra-vermelhos
no teu ventre nu.
Os lábios mordem
a insatisfeita língua
alucinada voz
que quebra a luz e o nada.
Sobreviventes do destino.
(LEMOS, 2009, p. 51)

Na multifacetada poética virgiliana, o “imaginário das ilhas” está ligado às temáticas dos sonhos e dos afetos. Afetos que são próprios das manifestações artísticas, já que “a fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos” (BOSI, 1977, p. 65). Sobre a questão se manifesta o poeta angolano João Melo, quando sugere:

O poeta, sendo um alquimista das palavras, é, essencialmente, como escrevi em um dos meus livros, um caçador de nuvens, um descobridor de sonhos, de alegria, de prazeres e um contador de histórias, de raivas, das ingratidões; em suma, dos sentimentos fundamentais dos seres humanos. (MELO *apud* SECCO, 2014, p. 18)

Como afirmado neste capítulo, Virgílio de Lemos revela-se fascinado pelas cores e imagens das ilhas e pela sensualidade da mulher swahili-makwa, pelos barcos à vela, pelos pássaros, pelas paisagens da costa Índica do seu país, que lhe causam vertigens. São imagens que resgatam memórias distantes e afetivas. Para ele, como afirma em entrevista:

É preciso que o ato poético nos conduza a uma poiesis transcendental dos afetos, de maneira a criar uma realidade outra, longe daquela em que predomina a redução do real à quantificação, no seio do qual existe uma indiferença em relação ao lado sensível (singular) dos seres e das coisas. (LEMOS *in* SECCO, 2014, p. 162).

Na já mencionada entrevista concedida a Carmen Lúcia Tindó Secco, ao falar sobre os afetos presentes em sua lírica, Virgílio explica: “É praticamente impossível que uma obra literária exclua o lado sensível do ser humano, das coisas, e deixe de lado a subjetividade do autor” (LEMOS, *in* SECCO, 2014, p. 161). Ele reconhece que em sua lírica circulam temas como o amor, o erotismo e o sexo, que dialogam com motivações históricas que exercem, em sua obra, papel fundamental, mas não exclusivo. Na citada entrevista, ele dissemina algumas pistas de leitura e deixa um questionamento:

Existe em minha poesia uma dialética do exterior / interior. E daí a existência de elementos históricos do passado vivido que anula a objetificação nostálgica do passado ‘manuelino’ dos vice-reis, por exemplo, ou da escravidão nas costas do Oceano Índico. Mas quem se debruçou já sobre os afetos na poesia de meus heterônimos Lee-Li Yang, Duarte Galvão, Bruno Reis e do meu próprio ortônimo Virgílio de Lemos? (LEMOS *in* SECCO, 2014, p. 164)

A busca dos afetos e da dimensão do sensível é evidenciada no poema do ortônimo, intitulado “Meu efêmero prazer”, transcrito a seguir:

MEU EFÊMERO PRAZER

à minha maneira indecifrável

sentimental sem mais
inquieto o teu poder
sem razão aparente
apenas motivado
pela beleza do gesto
sol
nos teus cantos sombrios
do teu meditar
autonomia do saber
estar

à minha maneira selvagem
se quiseres sem mais
meu rito de passagem
rigoroso
frenética luta
secular
contra os chefes de
guerra
à minha maneira misteriosa
cósmica sem mais
“voo cego a nada”
absurdo e viril
centrífugo corrosivo
contra
o status quo

à minha maneira sentimental
indecifrável sem mais
minha paixão é o amor
da minha poesia
sem qualquer intenção
palavra gesto beleza
sol
tua boca “inside
áfrica”
poesia
meu efêmero prazer.
(LEMOS, 2009, p. 395)

Nesse belo poema, publicado na antologia *Jogos de Prazer*, tem-se a elaboração de sentimentos e desejos de um eu lírico que se expressa, já no título, determinado pelo pronome possessivo “meu”, marca de sua subjetividade. Os primeiros versos de cada estrofe reforçam o caráter subjetivo desse texto, na medida em que o eu lírico define e reitera feições do seu amor à poesia: “à minha maneira indecifrável / à minha maneira selvagem / à minha maneira misteriosa / à minha maneira sentimental”. A busca incessante pelo próprio prazer é motivada pela “beleza do gesto / sol / nos cantos sombrios / do teu meditar”. Do exercício sensual da linguagem que persegue o erotismo, surge a sua poética legitimamente africana, “inside áfrica poesia”, como forma de resistir e lutar contra “os chefes da guerra” e

vencer “o *status quo*”, o estado em que se encontra a destroçada nação moçambicana.

Ao ressaltar o lado subjetivo dos seres humanos e permitir a vazão de sentimentos, sonhos e afetos, o poeta busca exorcizar a dor e a agonia trazidas pelas condições dilacerantes às quais os moçambicanos foram submetidos no mundo colonial. Falar do amor, do sexo, do erótico possibilita, como afirma Secco, “erotizar Moçambique, fazendo pulsarem os desejos silenciados por séculos de violência e autoritarismo” (SECCO, 2014, p. 62).

O sonho, nesse contexto de opressão, permite viajar, abrindo outros caminhos para além das vias destroçadas de um país destruído pela desigualdade e pela violência. Virgílio de Lemos opta pela escrita cunhada com erotismo, deixando esse legado a outros poetas moçambicanos que foram seus contemporâneos e aos que vieram depois dele, no período pós-independência. Nesse percurso, a erotização da palavra poética permite caminhar em busca da liberdade. É o que se nota no poema transcrito a seguir, no qual o erotismo perpassa os signos e os sentidos produzidos por eles:

À flor da pele

À flor da pele mar de silêncio desejo
de espanto alegria e dor beleza que agita
a alma inocente enigma via do encanto
raiva de viver no coração da luz verde

e violeta lúdico mar que estremece corpo
do sonho na voz da ficção incandescente
mar de nómadas palavras câmara ardente
feminina e frágil na evocação do êxtase.

À flor da pele mar voraz de braços e pernas
correndo no deserto jogo sensual do sonho
ânforas que sorriem ao amor sóis d'água

chuva rindo indiferente à nudez do teu corpo
mais vale a morte nos teus braços que o vazio
grego d'espanto o canto de uma noite de verão.
(LEMOS, 1999, p. 28)

Nesse poema – e em vários outros citados neste capítulo – notam-se “silêncios” que Virgílio insere, intencionalmente, na sequência dos versos, prolongando o espaçamento usual entre as palavras e atribuindo outros sentidos ao

que escreve. As imagens tornam-se nomes acompanhados por predicativos que reforçam a afetividade e a subjetividade do texto. Em “À flor da pele”, especialmente, o poeta se vale de uma sequência de substantivos, adjetivos e locuções adjetivas separadas por espaçamentos duplos dentro de um mesmo verso. Cada espaço prolongado realça a sensualidade, como se os espaços equivalessem a suspiros inscritos no corpo do poema; propõe-se, a cada expressão destacada pelo espaço gráfico, intensificar as sensações. Como explica Alfredo Bosi, “ritmada e entoada, a frase não é um contínuo indefinido. Abriga pausas internas. Deságua no silêncio final” (BOSI, 1977, p. 100). As pausas internas revelam-se intimamente ligadas ao movimento de significação. Assim, prossegue Bosi, “uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um ‘e’, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer” (BOSI, 1977, p. 101). Além disso, o poeta utiliza outros recursos formais e expressivos para realçar o erotismo. No primeiro verso e também no quarto, sétimo, nono e décimo segundo, utiliza-se uma formatação especial, um espaçamento maior entre as palavras, para dar maior expressividade a cada momento, como acontece, por exemplo, nestes versos: “À flor da pele mar de silêncio desejos / de espanto alegria e dor beleza que agita”, nos quais o segmento destacado pelo duplo espaçamento pode se referir ao que foi dito antes ou depois dele. A escrita e a leitura desse poema se dão “à flor da pele”, num ritmo acentuado pela escolha das palavras e pela intensidade dos sentidos produzidos por elas. Pode-se dizer que os silêncios realçam a intenção de descrever as vertigens eróticas do eu lírico, que também se dão “à flor da pele”, marcando o ritmo do poema. Ao pré-determinar a leitura do texto, sugerindo-lhe sonoridade e cadência, Virgílio de Lemos evidencia que o leitor é fundamental construtor de sentidos do texto que lê.

Para criar a linguagem dos sonhos e dos afetos, a geração de artistas que teve Virgílio como precursor na lírica moçambicana opta pela escrita em que a imaginação transcende o verbo, permitindo que ele se liberte dos rígidos padrões lexicais e gramaticais. Sobre esse empenho da “escrita para liberdade”, Carmen Lúcia Tindó Secco explica: “Mesmo alçando subjetivos voos, os sonhos dos poetas funcionam como reação ao mundo social sufocante. Dessa forma, os sonhos são colocados a serviço de Eros e dos afetos” (SECCO, 2014, p. 63). Vejam-se os

versos do poema “Língua de fogos silabares”, no qual estão também explorados os espaçamentos duplos como uma espécie de reforço para se alcançarem sentidos eroticamente provocados pelas escolhas lexicais e sintáticas:

Nos teus bicos, teus lábios teus brincos
se insularizam meus dedos meus gritos,
sóis que penetram teu desejo teus muros,
tua fome de incendiados ventres mares.

é dentro do teu corpo que minha alma erra
em busca de súplicas recônditos prazeres
é em tua carne que a memória se debate
e em silêncio exige contrastes sombras.

E na estatuária swahili de teu cio de ouro
súbita e singular, és tu e não outra qualquer,
quem por mim viaja língua de fogos silabares.

como se teu mar varresse minhas entranhas,
e exigisse mais risos lágrimas e gritos,
mais pássaros harmonias e vorazes sonhos.
(LEMOS, 1999a, p. 21-22)

Como bem observa Bosi, “há pausas que acumulam ressoos” (BOSI, 1977, p. 101). No poema lido, os silêncios são propícios ao desdobramento do erotismo; a pausa inesperada engendra, no leitor (e, sobretudo, no ouvinte) pensamentos acerca das metáforas do corpo erotizado (da mulher e da ilha) que o eu lírico descreve.

Virgílio de Lemos, em breve ensaio publicado na revista *Mar Além*, escreve “As pulsões do barroco estético”, texto fundamental para a compreensão de traços sintomáticos das obras da diáspora ultramarina e da poética de autores moçambicanos que produziram a partir da segunda metade do século XX. Segundo esse escritor moçambicano, o “barroco estético” teve o seu período mais próspero, em Moçambique, entre 1951 e 1974, estendendo-se ao período pós-independência.

Esse poeta o define como característico de um movimento cultural que abrange todas as artes e no qual se insere, em Moçambique, junto com pintores, escultores e escritores, tais como Mia Couto, Eduardo White e Luís Carlos Patraquim:

Nesse movimento cultural que derrubou todas as fronteiras, pareceu nascer uma nova negritude sem negrismos, uma modernidade sem modernismos fáceis, e alargada a todas as artes – encontram-se sinais da estética

ocidental com visíveis traços ou sinais de uma simbiose ou interpenetração com tudo o que é Oriente e também com as culturas bantas, onde as culturas macua, suaíli e kimuane não seriam esquecidas. (LEMOS, 2001, p. 101).

As criações literárias e artísticas (pintura, escultura, música, etc.) marcadas pelas pulsões do barroco estético têm em comum o erotismo, a força do desejo e do sexo. Para Virgílio de Lemos, como já afirmado, é por intermédio do erotismo e da sexualidade que se dá a libertação da palavra. Segundo ele, “a maioria recorre a palavras, metáforas, cores, formas, imagens que se buscam na contradição e na ruptura: é o sexo, corpo do desejo daquele que cria, o erotismo, quem vibra em uníssono com a vida” (LEMOS, 2001, p. 101).

Pulsões do barroco estético podem ser lidas em versos do poema: “Trópico e barroco: fulgurâncias da poesia”:

[...]
trópico e barroco
latejar
vivências
do sentido das coisas
convergências
d'alguizar
sentidos pulsões e
emoção
[...]
sonho é errância
exílio interior
que viaja
seio na língua
do risco
verbo
no incendiar
da linguagem [...]
(LEMOS, 2009, p. 293-294)

A subversão pelo erotismo desafia o poder colonial, fazendo com que o intelectual, o artista e o poeta se coloquem “face à História”. No corpo do seu texto, pulsam os desejos e rumores do mundo, em diferentes nuances. Como ele mesmo afirma, em sua obra, “em certos casos abundam textos eróticos, noutros de uma calma sensualidade. De qualquer modo, notam-se, neles, sinais desse barroco estético” (LEMOS, 2001, p. 102). A proposta de resistir ao “poder” e às ordens instaladas, utilizando estratégias poéticas que passam pela erotização das palavras, está explícita no poema transcrito a seguir:

CONTRA O PODER

Contra

o poder
de decidir
pelos outros

contra o poder

decidir
contra

o poder

apenas contra
e sem poder

dessexualizar
o poder

para poder
viver
(LEMOS, 2009, p. 337)

Aí, a intenção é de sexualizar a palavra, para “dessexualizar” o “poder” dominante. Dar força à palavra poética é uma forma de resistir às imposições coloniais, é colocar-se “contra o poder”. A atitude se converte na ideia “de sexualizar” o poder da palavra poética, para poder sobreviver em um contexto de opressão e silenciamento. A resistência, aqui declarada, não é especificamente panfletária; a operação ocorre dentro da palavra, “na vigília das palavras”.

Na concepção de Virgílio de Lemos, há, no Barroco, uma sobrecarga sensual nas representações de elementos significativos e, muitas vezes, o ornamento parece substituir a coerência. Por outro lado, Karl Erik Schollhammer (2007) refletindo sobre o que ele define como Neobarroco, ressalta estratégias estéticas que poderiam se ligar ao “barroco estético” de Virgílio de Lemos:

Tal tendência privilegia o superficial, assumindo a verdade da representação como realidade hiper-real, exorbitada por uma estética erotizada e extática na qual a sedução da aparência substitui a satisfação do sentido. É desse ponto de vista que o termo barroco dialoga com os debates sobre o pós-moderno, descrevendo uma tendência na representação, na ‘vida social dos signos’. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 55)

Severo Sarduy, citado por Lemos em seu ensaio crítico e por Schollhammer (2007), sugere que o imaginário, como potencial criativo, está fundamentado em uma determinada época. Para Sarduy, o Neobarroco, diferentemente do Barroco do século XVII, não revive uma crise cosmológica; é efeito de outra instabilidade, que, agora, é causada pela confiança em um universo físico estável, sustentado por forças equilibradas de racionalidade. Schollhammer (2007) interpreta os apontamentos de Sarduy e explica que o Neobarroco revela a problematização do “ser contínuo”, já que o homem contemporâneo “não se encontra uma subjetividade íntegra, mas uma multiplicidade de pulsões e fluxos sensuais e eróticos” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 59).

A partir das considerações desses teóricos sobre como ler as vertigens líricas, pode-se afirmar que Virgílio de Lemos assume um “barroquismo surreal e estético” (SECCO, 1999, p. 21), para propor questões filosóficas de profundo alcance, além de problematizar sua natureza humana e as formas de estar no mundo.

3.5 O estilhecimento do eu que escreve: outros trânsitos

Rosicler Ferraz de Melo (2003), em texto intitulado *O erotismo na poesia de Virgílio de Lemos (1944 a 1963): o eu que recorda*, ressalta muitos aspectos da obra desse escritor já comentados ao longo deste capítulo. Melo (2003) constata que, entre o ortônimo Virgílio de Lemos e seus heterônimos, há um elo: a atração pelo mar, pelo azul e pelas formas voluptuosas do corpo, que pode ser a representação do corpo feminino ou da terra. Há, também, a presença de mitos antigos, além de alusões a grandes nomes da Literatura de todos os tempos. A influência de autores clássicos e modernos, como Camões e Pessoa, faz-se sentir, mas, ao se lerem os versos do poeta moçambicano, a memória do já lido transmuda-se em sensação de novos movimentos, à semelhança da ondulação marítima.

Sobre o processo heteronímico do poeta moçambicano, Maria Nazareth Soares Fonseca, em *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos* (2008), afirma:

A produção dos vários heterônimos dá mostra da luta empenhada, via literatura, contra o “império da razão”; demonstra o esforço para acompanhar inovações trazidas pelas vanguardas europeias e pelo modernismo brasileiro e romper com os paradigmas coloniais. A leitura assídua da obra de Fernando Pessoa e o fato de também ter vivido, como o poeta português, em Durban, na África do Sul, dão o mote para que o poeta, por diversas razões, assumia várias feições e diferentes identidades, como tentativa de levar a extremo as propostas das vanguardas, sobretudo o surrealismo, e o seu desejo de opor-se aos padrões racionais vigentes no contexto moçambicano de sua época. (FONSECA, 2008, p. 45).

Duarte Galvão, um apaixonado pela língua portuguesa e por Lourenço Marques, é o heterônimo mais engajado socialmente, além de ser o mais rebelde. É a face mais preocupada com as temáticas sociais, “com os preconceitos étnicos, com a miséria e com as injustiças” (FONSECA, 2008, p. 45). Duarte Galvão assinou os poemas do livro *Poemas do tempo presente*, interditado e apreendido pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), em 1960, sob a acusação de ter insultado a bandeira nacional, órgão da soberania. O aspecto social, porém, não impede o desejo de expressão lírica dos sentimentos íntimos.

A sensualidade erótica, por sua vez, é uma característica da lírica de Lee-Li Yang, uma vez que, em seus poemas, o erotismo do corpo se transfigura em arma para a libertação feminina, desdobrando-se em exploração do ritmo e da visualidade. Curiosamente, os poemas de Lee-Li Yang foram dedicados ao seu amado, Duarte Galvão

Bruno dos Reis, por seu turno, escreveu poucos poemas e se manifestou, mais frequentemente, como cronista. Lemos justifica esse fato: “Vindo da poeticidade, é, entretanto, o heterônimo mais próximo de Ricardo Reis e também da crítica da história e da filosofia. Seus textos foram publicados, sobretudo, entre 1952 e 1953, no jornal *Notícias da Tarde*” (LEMOS, 1999, p. 147).

Foi o heterônimo Bruno dos Reis quem definiu: “a heteronímia é em si uma forma de vertigem” (REIS in LEMOS, 2009, 603). Essa percepção, no terceiro capítulo deste trabalho, permitirá a discussão da heteronímia de Virgílio de Lemos e dos trânsitos desse poeta por sua constelação de vozes que reiteram sua errância e possibilitam a criação de um mundo poético rico em vozes e intertextualidade.

4.0 LEE-LI YANG, DUARTE GALVÃO E BRUNO DOS REIS: HETERÔNIMOS DE VIRGÍLIO DE LEMOS.

Para se refletir sobre a criação heteronímica em Virgílio de Lemos, é preciso considerar as peculiaridades da escrita imaginária de um autor que simula outras personalidades, cria indivíduos completos imaginados por ele, dando-lhes vidas próprias, profissões, características e estilos específicos que se revelam pela (na) escrita literária. A multiplicação em heterônimos reafirma a dissolução do sujeito em meio a outras vozes, instâncias discursivas; em artifício que, segundo Eneida Maria de Souza, “articula paradoxalmente o exilar-se e o habitar a linguagem pelo sujeito, ao se tornar tanto seu hóspede como seu anfitrião” (SOUZA, 2009, p. 411).

Discute-se, neste capítulo, a produção poética de três principais heterônimos concebidos por Virgílio de Lemos: Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis. Além desses três heterônimos, há outros, menos conhecidos, criados quando o poeta residia na França: V. Klint (que escreveu poesia entre 1967 e 1973); V. Ernest (que redigiu um livro de análise política sobre a Guerra dos Sete Dias e a Palestina); e V. Altdorfer.

Os poemas de Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis são, essencialmente, diferentes e concretizam propostas de criação poética que se distanciam da escrita ortônima de Virgílio de Lemos. Considera-se que, na criação virgiliana, a heteronímia se configura como um importante trânsito literário, na medida em que a *performance* do autor cria outras personalidades reais (embora sejam autores de papel), na tentativa de expressão de si próprio e de evocar a identidade fragmentada que se mostra em sua escrita, e que, por vezes, pode ser entendida como alusão à nação moçambicana.

Jean Baudrillard (1981), nas primeiras páginas do livro *Simulacros e Simulação*, apresenta uma fábula de Jorge Luís Borges como a mais bela alegoria da simulação. Nessa fábula, os cartógrafos do Império desenham um mapa de forma tão detalhada que consegue cobrir todo o território representado – alegoria de como o duplo pode acabar se confundindo com o real. Baudrillard afirma: “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem”

(BAUDRILLARD, 1981, p. 9). A primeira ação remete à presença; a segunda, à ausência. Para esclarecer o segundo caso, o estudioso cita como exemplo alguém que simula ter uma doença, recolhe-se à cama e faz crer a todos que está mal. A simulação determina no sujeito algumas sugestões de sintomas; logo, para ele, “fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada; enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário” (BAUDRILLARD, 1981, p. 10).

É necessário refletir sobre a questão: “O simulador está ou não doente se produz verdadeiros sintomas?” (BAUDRILLARD, 1981, p. 10). Nesse caso, o sujeito não pode ser tratado nem como doente nem como não-doente. Fica o impasse para a Psicologia e para a Medicina: se qualquer sintoma pode ser simulado, então a doença também é simulável. Nesse contexto, surgem as doenças psicossomáticas e os sintomas passam do domínio do orgânico para o domínio do inconsciente. Supõe-se que esse sintoma (agora no domínio do inconsciente) é verdadeiro, mais verdadeiro que o outro. O discurso de simulação não pode ser desmentido, porque também não é falso. O filósofo francês afirma: limítrofe é a distinção entre o verdadeiro e o falso, do sintoma produzido e do sintoma autêntico; “se ele imita tão bem um louco, é porque o é” (BAUDRILLARD, 1981, p. 11).

A representação parte do princípio de equivalência do signo e do real – mesmo que essa equivalência seja imaginária, é uma verdade primeira, um “axioma fundamental” (BAUDRILLARD, 1981, p. 11). Ao contrário da representação, a simulação parte da utopia, do fundamento da equivalência, relegando toda referência. Sobre esse aspecto, Jean Baudrillard conclui: “Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” (BAUDRILLARD, 1981, p.13).

Se um poeta ou romancista pode fingir (simular) uma vida inconsciente ou uma “vida interior” convincente para suas personagens, por que não pode criar também personas que produzem um trabalho criativo?

A obra de Virgílio de Lemos é, portanto, ainda mais transgressora dentro do panorama da literatura moçambicana. Demonstra estar em consonância com a

moderna literatura ocidental, pautada pela disseminação do sujeito e pela alteridade. Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis se apoderam das propriedades do gesto e da voz, encenando a essência do jogo do texto literário. A figuração intencional do poeta em múltiplos “eus” instaura um modo de ser que, como postula Souza, mostra “a sombra e o reflexo como imagens distorcidas do modelo, operação capaz de nomear tanto a literatura quanto a vida como domínios da representação e do artifício” (SOUZA, 2006, p. 102). Pode-se afirmar, então, que o exercício heteronímico reforça o pacto ficcional (a simulação), na medida em que “a vida do escritor se reverte necessariamente em grafia, e a biografia se traduz em literatura” (SOUZA, 2006, p. 102).

A criação heteronímica atribui radical modernidade à escrita desse poeta moçambicano, aproximando-a da escrita de grandes nomes, como Fernando Pessoa. Pode-se retomar, a propósito dela, o conceito de “fingimento”, do poeta português, expresso no seu famoso poema “Autopsicografia”: “o poeta é um fingidor, finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente” (PESSOA, 2002, p. 23). Esse recurso nos possibilita resgatar, também, emblemáticos versos do poema “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos, sobre o desdobramento e o descentramento do sujeito fabulador: “Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou? / Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa! E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!” (CAMPOS, 2010, p. 397)

Eduardo Lourenço defende que “os heterônimos são a totalidade fragmentada e nenhuma exegese por mais hábil ou subtil a pode reconstruir a partir deles [...] É o mistério dessa ruptura que é necessário esclarecer e esclarecer concretamente” (LOURENÇO, 1974, p. 31). O poeta português fascina seus leitores por lhes apresentar uma obra multifacetada, e sua heteronímia suscita a angústia do indivíduo moderno, fragmentado, ciente de que centrimento e totalidade não passam de meras ilusões. As mais conhecidas personalidades poéticas criadas por Fernando Pessoa – Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis – expressam suas diferentes maneiras de estar no mundo por ideias, sentimentos e técnicas de composição poética. Cada um desses heterônimos tem identidade e características bem definidas: Álvaro de Campos é o poeta ligado ao futurismo, à modernidade e à

velocidade de seu tempo; Alberto Caeiro busca retomar a essência e a simplicidade da natureza; Ricardo Reis, por sua vez, utiliza-se dos recursos da linguagem e da sintaxe – transita do vocabulário erudito e arcaico às marcas da coloquialidade –, além de fazer referências a deuses da mitologia grega.

Lélia Parreira Duarte, ao destacar a presença da ironia na obra de Fernando Pessoa, acentua, nela, o processo de criação dos heterônimos: “Os heterônimos são máscaras, construções artificiais planejadas, que simulam soluções para a angústia da vida”. As máscaras às quais essa pesquisadora se refere retomam os conceitos de simulação e de fingimento, que visam “estabelecer comunicação e parecer resolver o problema da angústia e do medo da morte” (DUARTE, 2010) In: <http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/heteronimia.pdf>.

Fernando Pessoa escreve sobre a gênese de seus heterônimos e analisa o processo criativo dessas personalidades fictícias nos seguintes termos:

A origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenômenos não se manifestam na minha vida prática, exterior, fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. (PESSOA, 1992, p. 92).

Nota-se, nesse depoimento de Fernando Pessoa, que o “EU” íntegro do “Pessoa-criador” tem unidade pela pluralidade dos outros “eus”. No poema “Primeiro Fausto”, de *Passagem das Horas*, tem-se os seguintes versos: “Multipliquei-me, para me sentir, / Para me sentir, precisei sentir tudo, / Transbordei, não fiz senão extravasar-me, / Despi-me, entreguei-me / E há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente” (PESSOA, 1965, p. 345).

O poeta Virgílio de Lemos, em entrevista concedida a Carmen Lúcia Tindó Secco, publicada no livro *Eroticus Moçambicanus* (1999), explica as múltiplas identidades presentes em sua poesia e define o processo de produção de sua heteronímia, referindo-se a Sigmund Freud e a Fernando Pessoa, nestes termos:

No fundo, a heteronímia reflecte o que mais tarde Lacan designou como “descentramento do sujeito”. Na errância, encontra-se a gênese da minha heteronímia, como dizia Bruno dos Reis, em 1952. Ou como Pessoa escreveu: ‘na heteronímia reside a própria poesia’. De resto, a heteronímia é uma teia de fugas [...] Fugas, descentramentos, que se traduzem por multiplicações de personalidades e apetência de temas e formas, essência e subjectividade. Teia de fugas para escapar à censura e, mais que isso,

ultrapassar o provincianismo colonial, abrindo Moçambique ao mundo, trazendo-lhe os ecos das vanguardas europeias, do Movimento Pau-Brasil, da Negritude, entre outras correntes surgidas nas primeiras décadas do século XX. (LEMOS, 1999, p. 143).

No fragmento transcrito acima, o próprio poeta nos fala sobre o traço psicológico da criação dos seus heterônimos. Em suma, a heteronímia virgiliana consiste em uma genial construção de um universo literário plural. As “*personas*” por ele criadas encontram-se em desdobramento do seu “eu”, reiterando o movimento de despersonalização. Por conseguinte tanto na heteronímia pessoana quanto no processo criativo virgiliano, os “eus” gerados são dotados de gestos e discursos poéticos próprios, diferenciado-se da poesia ortônima de Fernando Pessoa e de Virgílio de Lemos. Esses dois poetas se mostram conscientes de que a simulação os conduz a um processo de despersonalização. A partir desse processo, o ser plural desdobra-se em heterônimos e acolhe outras vozes e gestos literários.

A influência da criação heteronímica de Fernando Pessoa na obra de Virgílio de Lemos é reiterada publicamente pelo escritor moçambicano em entrevistas e em poemas que celebram o poeta português. Virgílio de Lemos se declara leitor de Fernando Pessoa, tendo feito, inclusive, várias visitas a Durban, onde Pessoa viveu até os dezessete anos. Entre os poemas dedicados a ele, alguns trazem referências explícitas, como a “Ode a Fernando Pessoa”, “Ode ao Portugal de Pessoa”, e “Ode a Camões e Fernando Pessoa”; há, também, referências indiretas, como “A tragédia da língua” – poema dedicado a Camões e Fernando Pessoa –, cujos versos enunciam “Sol, sendo luar, no desvelar reside / o segredo do criar, e na paleta / esquecida, vive ainda o morto, / duplo mergulho no texto e na deriva”. (LEMOS, 1999, p. 68).

O primeiro texto citado, “Ode a Fernando Pessoa”, Virgílio o escreveu sentado na praia, diante da casa onde viveu o poeta português, em Durban, “olhando o mesmo mar que o poeta olhou aqui” (LEMOS, 2009, p. 451). Leiam-se, a propósito, os versos desse poema:

Ode a Fernando Pessoa

Até aos ossos, na exaltação
do prazer, desnuda-te
como se não bastasse a fome

das palavras e a ficção.

até os ossos, na exaltação
da dor, sem rosto, sensual
rarefeita a morte
na tua paixão pela vida.

até aos ossos, na exaltação
do tédio e da ternura,
ousas na inquietação e raiva
do silêncio, ser segredo,

ser duplamente a bruma.
(LEMOS, 2009, p. 451)

Em um dos fragmentos do poema “Haikus”, assinado pelo heterônimo Bruno dos Reis, a alusão a Fernando Pessoa fica, também, implícita, mas pode ser constatada pela referência ao “guardador de rebanhos”, livro-poema assinado por Alberto Caeiro (outro heterônimo de Fernando Pessoa). Vejamos:

O velho que encontro no caminho, guardador de
[rebanhos
Me olha com espanto. E com espanto se deixa olhar!
Dentro da paisagem, eu – ou talvez o exótico?
(REIS in *A invenção das ilhas*, p. 35)

Segundo Lemos, se há ou não semelhança entre a sua obra e a de Pessoa, caberá aos leitores e críticos literários descobrirem. Carmen Lúcia Tindó Secco considera que o processo heteronímico de Fernando Pessoa e de Virgílio de Lemos é bastante diverso, porque “Pessoa cria heterônimos bem diferentes entre si, cujos traços definidores não guardam identidade com sua biografia; já Virgílio projeta aspectos biográficos seus em um eu lírico estilhaçado em vários heterônimos” (SECCO, 2016, p. 185). Carmen Lúcia Tindó Secco prossegue sua análise nestes termos:

Há, na poesia de Virgílio de Lemos, um desejo de pluralidade, uma ansiedade constante, um esgarçamento interior também existentes na poética pessoana. Contudo, são bastante diferentes as inquietações e desassossegos vivenciados por Pessoa e Virgílio. Por exemplo, os poemas atormentados de Álvaro de Campos são perpassados por incomensurável angústia, imensa solidão, enquanto que os de Virgílio de Lemos e seus heterônimos são atravessados por forte erotismo e por um “insólito espanto” diante da existência. (SECCO, 2016, p. 185).

Em consonância com o pensamento de Secco, Lélia Parreira Duarte reitera que o poeta português “apresenta múltiplas soluções heteronímicas para a angústia do homem que sabe não ter realmente um centro, uma “verdade”, mostrando que essas soluções são máscaras, fingimentos [...]” (DUARTE, 2010) In: <http://www.eliaparreira.com.br/images/ensaios/heteronimia.pdf>. O empreendimento da modernidade heteronímica de Fernando Pessoa é retomado por Virgílio de Lemos no campo da representação e do fingimento. Não há dúvidas de que existe uma influência direta, já atestada, conforme assinalado anteriormente. Não obstante, é imperativo salientar algumas importantes diferenças: na heteronímia do poeta moçambicano, vê-se a encenação de um tempo e espaço bem definidos – “Dentro da paisagem, eu – ou talvez o exótico? – ; a sensualidade e o erotismo permitem uma outra leitura da realidade; o trânsito pelas ilhas moçambicanas e a reinvenção do Oceano Índico são algumas das características que conferem aos heterônimos virgilianos a originalidade aqui defendida.

Cumprido destacar, ainda, que, no fazer poético de Virgílio de Lemos, o que se vê é uma acepção radical do grau de fingimento literário. Lee-Li Yang, Duarte Galvão e Bruno dos Reis são diferentes máscaras poéticas forjadas por Lemos e, com apoio em Lélia Parreira Duarte, pode-se afirmar que se constituem como “máscaras que camuflam o mesmo vazio, o mesmo ser assujeitado às leis físicas e culturais, sendo essa poesia uma solução fingida e artificial” (DUARTE, 2010) In: <http://www.eliaparreira.com.br/images/ensaios/heteronimia.pdf>.

A própria criação dos heterônimos é, fundamentalmente, um jogo palimpséstico, que pode ser explicado pela metáfora dos labirintos. Como comprovam os textos analisados neste capítulo, cada heterônimo não corresponde apenas a uma “*persona*” criada por Virgílio, mas a uma determinada posição artística e ideológica, que se reflete diretamente no modo da escrita. O fingimento está no cerne da criação poética, confirmando que os heterônimos revelam uma tendência constante à despersonalização e à simulação.

4.1 Lee-Li Yang: a radicalização do fingimento poético

Nesta seção, analisam-se poesias escritas por Lee-Li Yang, heterônimo feminino do poeta moçambicano Virgílio de Lemos. Para tanto, consideram-se os aspectos semióticos que caracterizam a dicção feminina, bem como o erotismo e a melancolia presentes nos poemas de Lee-Li Yang. A partir da leitura dos poemas selecionados, evidencia-se que há, realmente, características literárias que são predominantemente do universo feminino. Pretende-se, também, avaliar em que medida o poeta Virgílio de Lemos simula, na escrita de Lee-Li Yang, a “experiência corporal, interior, social e cultural” (JORGE, 1995, p. 23) inerente ao universo das mulheres.

Para uma reflexão sobre a escrita feminina, retomam-se, aqui, alguns conceitos discutidos por Lúcia Castelo Branco (1991), que afirma que a “literatura feminina” não pode ser entendida exclusivamente como sinônimo de literatura produzida por mulheres, como se esse tipo de texto só pudesse ser escrito por mulheres. Por outro lado, para justificar que não existem dois polos distintos definidos pelo gênero de quem escreve, Julia Kristeva afirma que tanto Joyce quanto Proust são autores que manifestam uma “*écriture féminine*”. Lúcia Castelo Branco, inspirada pelas reflexões de Julia Kristeva, considera, ainda, que os textos de autoria feminina se diferenciam dos demais porque possuem um “tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 13). Observando-se os elementos semióticos predominantes na escrita de mulheres, constata-se que a feminilidade é adquirida; ou seja: não está essencialmente determinada pelo corpo de uma mulher, mas está, de alguma forma, relacionada à mulher; mesmo quando ela é praticada por homens, o que se tem é um olhar característico do universo feminino.

Na história da literatura portuguesa, as cantigas medievais de amigo apresentam vozes femininas cujos versos são tecidos como os fios de Penélope, esposa de Ulisses que, durante a ausência do marido, permanece fiel e devota. São mulheres que cantam enquanto tecem ou trabalham, sempre à espera do regresso do homem amado, falando à mãe, à amiga, à irmã ou mesmo à natureza. Prevalece

o tema da relação amorosa e da mulher se queixa ora por não ter seu amor correspondido, ora pela separação de seu amado, que acontece por diversos motivos, como as guerras ou as expedições marítimas.

Vejamos um exemplo:

Amiga, bem sey do meu amigo
que é mort' ou outra dona bem,
ca nom m'enuia mandado, nem uem,
e, quando se foi, posera comigo
 que se uesse logo a seu grado,
 senon, que m'enuyasse mandado.
A mim pesou muyto, quando s'ya
e comecey-lhi entom a perguntar:
cuydades muyt' amig' alá morar?
e jurou-me él par Santa Maria
 que se uesse logo a seu grado,
 senon, que m'enuyasse mandado.
(SANCHEZ, *apud* NUNES, 1953, p. 288)

Nesses versos escritos por Sancho Sanchez, a voz feminina se queixa pela falta do seu amigo, que pode estar morto ou ter se apaixonado por outra mulher, uma vez que não lhe envia recado algum, nem retorna "de bom grado", conforme prometido. A aparente simplicidade semântica ocorre, sobretudo, pela repetição do pensamento com poucas variações formais, além da reiteração de verbos e do uso de sinônimos. O ritmo e a musicalidade são dados pelos paralelismos e pela repetição dos pares de versos, como em um refrão. O peso do refrão aparece como determinante da cantiga citada, servindo de mote para o poema. É certo que a música e a oralidade são fundamentais para a construção das trovas, que privilegiam o som, ao invés do registro escrito.

O tom das cantigas de amigo se aproxima do confessional, que é próprio do universo feminino, uma vez que as mulheres, historicamente confinadas ao âmbito doméstico, "teriam encontrado nesse tipo de escrita o veículo ideal para expressão de sua vida íntima, seus desejos, suas fantasias" (CASTELO BRANCO, 1991, p. 30).

A natureza também pode figurar como confidente e, geralmente, está em sintonia com o estado de espírito do eu lírico. As ondas ora representam a esperança e a possibilidade de trazer notícias do amigo: "Ai ondas que eu vin veer / se me saberdes dizer / por que tarda meu amigo?" (CODAX, *apud* NUNES, 1953, p.

356); ora surgem como desconsolo pela morte solitária: "[E] nem ey barqueyro [e] nem sey remar / e murrerey, fremosa, no alto mar. / eu atendend' o meu amigo! / eu atendend' o meu amigo!" (MEENDINHO, *apud* VIEIRA, 1987, p. 115).

Nas cantigas de amigo, o poeta cria um eu lírico feminino que expressa a disparidade dos sentimentos amorosos. O estado de alma oscila entre a expectativa pela concretização do amor e a frustração causada pela falta do amigo/amado. Em algumas cantigas trovadorescas, o erotismo surge como mote e viés dos poemas. Enquanto as cantigas de amor encenam o desejo por uma senhora inacessível, em um cenário platônico, nas cantigas de amigo existe a possibilidade do reencontro.

Prevalecem verbos que expressam um futuro incerto, o que reforça o tom condicional. Tomemos como exemplo este trecho de uma cantiga de Johan de Requeixo: "A Far um dia irei, madre, se vos prouguer / rogar se verria meu amigo, que mi ben quer / e direi lh' eu enton / a coita do meu coração" (REQUEIXO *apud* NUNES, 1953, p. 212). Consta-se, nesses versos, a possibilidade do encontro amoroso, apesar dos obstáculos que se interpõem entre os amantes. A expressão "um dia" reforça o tom de indeterminação, porque o encontro só acontecerá com o consentimento da mãe, a quem o eu lírico suplica que a autorize rever seu amigo.

Em outro poema, intitulado "Fui eu, madre, lavar meus cabelos", de Johan Soarez Coelho, o potencial erótico é trazido pelas metáforas e pela carga simbólica evocada pelos versos. A donzela conta à mãe que foi lavar seus cabelos na fonte e se encantou com o que viu, porque, ao se observar refletida nas águas, achou-se bela. Em seguida, relata a chegada do amigo, "senhor dos seus cabelos", que lhe agradou com palavras gentis:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'elos
e de mí, louçana.
Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu delas
e de mí, louçana
A la fonte e paguei-m'eu deles,
alo achei, madr', o senhor deles
e de mí, louçana.
Ante que me eu d'alí partisse,
fui pagada do que me el disse
e de mí, louçana.
(COELHO *apud* NUNES, 1953, p. 356)

O apelo erótico está no ato de lavar os cabelos, e na menção a uma fonte, local de renovação e fertilidade. Como esclarece Huizinga (2010), era comum, no período medieval, a representação simbólica de questões sexuais ou mesmo a descrição do ato sexual através de imagens de atividades sociais. Lavar os cabelos ou as vestes, como no exemplo citado, tem conotação erótica, porque à água e ao movimento dos cabelos são atribuídos significados figurativos que evocam sensualidade. A penúltima estrofe sugere ao leitor um possível encontro amoroso, já que a moça se refere ao amigo/amado como "o senhor de seus cabelos", metonímia de seu próprio corpo: "alo achei, madr', o senhor deles / e de mí, louçana".

Virgílio de Lemos, ao criar seu heterônimo feminino, Lee-Li Yang, retoma algumas características das cantigas de amigo: em ambos os casos, o poeta simula vozes de mulheres que se queixam da ausência do amigo/amado e expressam todo o erotismo e a sensualidade da comunhão amorosa, vivenciada ou apenas pretendida.

Dialogando com cantigas medievais de amigo e com as "Cartas Portuguesas", os poemas de Lee-Li Yang têm caráter confessional, partilham o tom sensual e melancólico, provocado pela ausência do amado, motivo da escrita e da paixão. Produzidas no século XII, as "Cartas Portuguesas", de Sórora Mariana Alcoforado, também ecoam na lírica de Lee-Li Yang. As cinco missivas escritas pela freira portuguesa, publicadas, em 1669, sob o título "Lettres Portugaises", tornaram-se um clássico da literatura universal. Mariana Alcoforado, mesmo sem vocação religiosa, fora levada para um convento aos onze anos. Suas cartas de amor foram escritas para Noël Bouton de Chamilly, oficial francês que lutou em solo português durante a Guerra da Restauração. Mariana vivia enclausurada, à espera de notícias de seu amado. As cartas têm a mesma tônica: tecidas pela melancolia de uma mulher que experimenta a paixão e o abandono. No fragmento a seguir, transcrito da primeira carta da freira Sórora Mariana Alcoforado, lê-se:

[...] Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa [...]
(ALCOFORADO, 2013, p. 10)

Assim como nas cantigas medievais e nas cartas de Sórora Mariana Alcoforado, o tom apelativo e o sofrimento pela ausência se repetem em vários poemas do heterônimo feminino de Virgílio de Lemos: "é sempre a tua ausência o que / me empolga e / me leva de joelhos a pedir-te / que voltes / do mar das ilhas / do desejo / primavera tropical e / lívida nas elipses / da paixão".

No caso de Lee-Li Yang, o que se vê, entretanto, é a radicalização do fingimento poético: Virgílio de Lemos atribui a ela a autoria dos poemas. Quando simula a voz e a autoria de Lee-Li Yang, Virgílio de Lemos prima por reforçar as características que são próprias do universo feminino, porque, como escreve Ana Mafalda Leite:

Ser mulher é ser diferente, e semelhante diferença estabelece a relação da estranheza; entre os mitos de bruxa, virgem, demônio ou anjo, que são ambígua, irónica, e textualmente des(construídos) pelo discurso da poeta, nota-se, no entanto, a figuração propositada de um outro [...] (LEITE, 2006, p. 389).

Lee-Li Yang representa a condição de mulher independente contrapondo-se aos rígidos parâmetros da realidade colonial moçambicana, marcada pela opressão sexual e social das mulheres e suas lutas de libertação. É uma mulher independente, viajada e culta, que não se curvou ao domínio dos homens; ao contrário, assumiu uma postura transgressora e ousada frente aos moldes machistas de sua época. No emblemático poema "O Mar de mim", Lee-Li Yang reforça sua postura subversiva, contradizendo várias imposições sociais que pesam sobre as mulheres, silenciando-as, mutilando-as. A insubmissão parte das negações de condutas pré-estabelecidas, o primeiro verso de cada estrofe ratifica que "A alma da mulher não é... silêncio / cicatriz sem voz / vergonha de ser / desfocado rosto m'siro". Vejamos:

O Mar de mim

1.
A alma
da mulher não é
silêncio
insustentável voz
de um véu
redutor uma oração
que aconteceu e

desteceu. Já não é.

2.

A alma
da mulher não é
bem a luz
de um mutilado ser
em ti oculto
cicatriz sem voz
meu desviver.

3.

A alma
da mulher não é
bem o Eu
não ter
vergonha de ser
EU
estética visão
do insubmisso fundo
de mim.

4.

A alma
da mulher não é
bem kapulana sari e
hijab
desfocado rosto m'siro
cor e perfume
do meu gesto
mas vertigem entre
o pleno e
o vazio
o mar
em mim.

(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 145-146)

Mesmo com todo o rigor e a inflexibilidade do sistema patriarcal, Lee-Li Yang faz ecoar sua atitude reivindicativa e crítica em relação ao pensamento opressor. Nos versos de “Submersa voz de mim”, o eu lírico incorpora a subversão (ao dar vazão à submersa voz feminina) e reivindica a liberdade do “Amor” por meio da palavra poética:

Submersa voz de mim
Para mim serei
Entrelaçados mitos
Rituais de reconciliação e
Liberdade
Na ponte da poesia
Inquietação lucidez e
Fantasia Amor por
Amor.

(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 151)

A dicção do poema, – metonímia da lírica de Lee-Li Yang – aproxima-se do que analisa Luíza Neto Jorge sobre a “identidade feminina”, na medida em que a sua voz resgata “as suas realizações simbólicas, procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjetividade, deixadas mudas pela cultura dominante” (JORGE, 1995, p. 19).

Virgílio de Lemos define a singularidade poética de Lee-Li Yang, que escreveu cerca de trinta e sete poemas entre 1951 e 1953. Ao falar sobre os traços e peculiaridades desse heterônimo, afirma:

Essa macaísta, no fundo, reivindicava o direito de ser dona exclusiva de seu corpo de mulher, numa sociedade machista, que marginalizava tanto as negras, como as brancas, as chinesas, indianas, as mulatas e as mestiças. Lee-Li Yang metaforiza o corpo do desejo de uma escritura que se faz arma política de libertação feminina. Mulher viajada e com grande cultura, ela não se batia contra os homens; procurava dialogar com eles, mesmo quando denunciava o machismo. Não se restringia a qualquer feminismo de época. Entre sol e sombra, ardor e solidão, buscava a própria voz. O oriente a que recorria era metáfora do Infinito, o outro lado da vida, espaço de liberdade do próprio inconsciente. (LEMOS, 1999, p. 146).

Lee-Li Yang escreve poemas que se assemelham a breves cartas de amor, missivas, que possuem grande densidade emocional e um ciclo especialmente marcado pela musicalidade e pelo erotismo. Como se sabe, a carta é um gênero que pressupõe a presença de um interlocutor específico que, no caso das de Lee-Li Yang, é outro heterônimo virgiliano: Duarte Galvão. Virgílio de Lemos esclarece: "Os poemas eram dedicados ao seu amado Duarte Galvão. Eram pequenos poemas ligados por um fio comum, fio de luz, força da paixão de Lee-Li Yang e do Dom Juanismo do seu companheiro" (LEMOS, 1999, p. 146).

A sensualidade erótica é uma característica da lírica de Lee-Li Yang, uma vez que o erotismo do corpo se transfigurava em arma para liberação feminina, desdobrando-se em ritmo e visualidade. Seus poemas simulam movimentos corporificados, na letra, por sons que erotizam ainda mais a escrita desse heterônimo. A dicção dos poemas de Lee-Li Yang reitera o que afirma Jorge (1995) sobre a escrita feminina – escrita do corpo:

Observamos nestes textos a corporização da ideia de uma escrita feita com o próprio corpo, uma “body writing”, como lhe chamam algumas correntes críticas americanas. Essa escrita tem a ver, por um lado, com uma percepção interior em que o corpo, em vez de ser olhado de fora, é expresso a partir de dentro. (JORGE, 1995, p. 31).

É como se a cadência da poesia aproximasse o corpo desejante da mulher ao de seu amado, em uma dança melancólica, marcada pela cicatriz da falta. Tem-se a procura irremediável pelo outro, a busca por retomar as experiências amorosas vividas que, agora, persistem apenas na memória e no desejo. Esse tom melancólico está estampado no poema "Todo o meu desencanto", onde o eu lírico simula um movimento sensual e triste, como um corpo que suplica, "um caracol de abismos e silêncios". Vejamos:

Todo o meu desencanto

Não atas nem desatas
deixas a coisa tal barca
de papel

a flutuar

De quando em quando
és vendaval
submarino
a ressaca
de teus próprios gritos
na obsessão de mim

Mas nesta viagem salgada
por teu imerso sol
sei que me deixas perdida
entre o querer-me livre e
a deriva

E entre renúncia e feridas
entre a aceitação e
a incerteza
meu corpo de súplicas
é
um caracol de abismos e
silêncio.

(LEMOS, 2009, p. 5-6)

Já no título desse poema, a expressão "todo meu desencanto", determinada pelo pronome possessivo, indica que se trata de uma imersão na subjetividade do eu lírico. O pronome indefinido "todo" marca a totalidade do desencanto causado pelo romance que "não atas nem desatas / deixas a coisa tal

barca / de papel / a flutuar". Um barco frágil, de papel, que já não pode mais ser alcançado pela voz poética, porque está ao longe, a flutuar.

A disposição formal do verso "a flutuar", solto, distante dos demais da mesma estrofe, também adquire novas significações; além do movimento do próprio barco, pode ser interpretado como o movimento do desejo do eu lírico, que flutua em direção às suas memórias e ao reencontro de seu amado, além das palavras e metáforas, que flutuam no texto e propõem significados múltiplos.

Num primeiro momento, existe a pulsão erótica metaforizada pelas palavras "vendaval" e "ressaca", como se, numa primeira aceção, o eu lírico definisse a intensidade da paixão, que se perde como "a ressaca / de teus próprios gritos / na obsessão / de mim". Assim está o barco, à deriva, em águas que se constituem como espaço privilegiado para a comunhão do desejo. Mais uma vez, a água assume seu potencial erótico; no poema em análise, tem-se uma viagem por águas salgadas, o que reforça o tom melancólico.

Aí, também, se vê o eu lírico que suplica a presença do amado, marcado pelo espaço da separação que se faz "entre renúncias e feridas; entre a aceitação e a incerteza". Águas em movimento, o mar e o poema simbolizam um estado transitório entre as possibilidades ainda incertas, como o coração humano, enquanto lugar das paixões.

No poema "Se partes serei luto", a voz poética expressa como a ausência do amado lhe causa melancolia e dor:

Se partes serei luto e
Sofrimento
De joelhos implorarei
O poder das bruxas, serei
Melancolia
Ausência e desprazer [...]
(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 159)

A incerteza e a frustração são também acentuadas pelos tempos verbais recorrentes nos poemas de Lee-Li Yang. Nos versos "Se partes serei luto e / sofrimento", tem-se uma condicional do tempo e do sentimento do eu lírico que vincula sua dor à ausência do amado.

Também o poema “A solidão do mar” evidencia o tom melancólico, por intermédio de imagens que reiteram a cicatriz da falta, a cárie, a ausência e a solidão. Vejamos:

Alma
na solidão das horas
a solidão do meu corpo
despossuído e nu
solidão da voz
de quem ama e
se extingue,
ausência extrema e
violência
deserto e solidão do mar.
Cordas e cordames
buda contra
confúcio que recuso
solstício
nau solidão
de antigos mastros delírio
das velas
vulvas bússolas e
inebriados falos
de vento e tempestades. [...]
(YANG in LEMOS, 2009, p. 139)

As referências aos corpos masculino e feminino estão em imagens como: “nau”, “mastros”, “velas”, “inebriados falos”; “vulvas” e “bússolas”. São sinais anunciadores do desejo, que extrapolam os significados lógicos desses sinais. O tom de sussurro, dado pelo fonema [S], marca a dicção desse poema. Os silêncios trazem a ideia da falta, a ausência que está tanto no conteúdo quanto na forma apresentada. A solidão sentida pelo eu lírico se desdobra em várias imagens: “o corpo despossuído e nu”, “a solidão da voz”, “a ausência extrema”, “deserto”. O desnudamento é um momento decisivo na atividade erótica, uma vez que caracteriza a passagem de um instante de descontinuidade para a predisposição à continuidade, um estado de comunicação entre os corpos, que se revelam parceiros.

O desnudamento reforça o tom erótico e sugere a desordem que perturba os corpos, em sua individualidade. Pode-se constatar, como explicita Angélica Soares, a propósito de análises de poemas escritos por mulheres, “o território sem fronteiras do desejo, as demarcações do gozo, espaço de manutenção da vida” (SOARES, 2009, p. 28).

O mar, com seu movimento contínuo, confere visualidade e sonoridade aos poemas de Lee-Li Yang e se confunde com os corpos que também se movimentam pelo desejo. Essa metáfora está presente no poema "Acontece que na tua ausência", transcrito a seguir:

ACONTECE QUE NA TUA AUSÊNCIA

O mar é quem me acalenta
o coração
o mar é quem me canta melodias
num estertor
de orgasmos musicais e cores
voz do amor
de coração a coração.

Acontece que na tua ausência
o mar é quem me suaviza
minhas febres
em cada um dos lados de mim
de ponta a ponta
das minhas ilusões de amor
contra a tempestade e
dentro dela mar
que em mim se vem
se vai e me acalma
a fome
desta paixão.

(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 141)

Como se vê, a ausência e a solidão alimentam as cartas-poema de Lee-Li Yang endereçadas a Duarte Galvão. Ana Mafalda Leite, quando analisa o processo de escrita desse heterônimo, afirma que se trata de "uma escrita que vive do corpo, e das sensações causadas por ele, provocadas pela ausência do amor, e pela presença crescente de uma força erótica do desejo" (LEITE, 2013, p. 32). No poema lido, a falta do amado não impede que Lee-Li Yang satisfaça seus desejos, porque o mar se transforma em elemento erótico, fonte de prazer.

A escrita do corpo revela a percepção apurada dos diversos sentidos: a visão, o olfato, a audição, o tato, o paladar, mostram-se como antenas igualmente importantes e nítidas para uma captação plural da vida: "Orgasmos musicais e cores / voz do amor". A linguagem de Lee-Li Yang vale-se de substantivos perfumados, adjetivos palpáveis e verbos audíveis, dando sabor e movimento ao texto. A lírica de

Lee-Li canta a vivência e a “satisfação do Desejo insatisfeito” (SOARES, 1999, p. 11), e se apodera do lugar imperativo na realização do erotismo. Para Angélica Soares (1999), a poesia torna-se a própria experiência erótica, uma das características da escrita das mulheres contemporâneas, “da constante tensão entre a consciência literária do erotismo e a consciência erótica do literário; como se, pela textualização do erotismo, melhor se explicitasse o caráter erótico de toda criação” (SOARES, 1999, p. 35).

Reforçando sua personalidade transgressora e libertária, que busca pelo espaço da voz feminina e pela liberdade amorosa, os poemas de Lee-Li Yang, trazem, algumas vezes, erotismo explícito:

Um coração de gozo!

Apalpa minha xaxa, minha noite
inquieta surpreende-me arrebatame
liberta-me deste sonho e
que eu não seja mais
o silêncio do mar. [...]

Apalpa minha xaxa, meus
seios, lábios, meu tudo
em fogo e terás visto
quanto perdes
deixando-me sonhar
com Sófocles devorando
minhas incertezas e
Epaminondas sem perder
o fôlego
engalanando seu mastro
de delírio!
(YANG *in* LEMOS, 2009, p. 184)

A linguagem é o espaço da liberdade de sentimentos e sentidos. Revela uma mulher se apodera de seu corpo e de seus desejos. Ao promover o encontro entre o erotismo e a criação literária, o poema enaltece o prazer feminino. Como afirma Ana Mafalda Leite: "a consumação livre desse desejo passional, numa expansão metaforizada pelo Mar e pela assumpção livre do prazer físico que, por vezes, quase narcisicamente, se auto-satisfaz" (LEITE, 2006, p. 384). A escrita do corpo, da autorreferencialidade, reforça o erotismo difuso, escancarando a sensualidade feminina e conferindo uma intensidade singular ao texto de Lee-Li Yang., em cuja poética há a intenção latente de se fazer do gesto da escrita o gesto

de libertação da voz feminina. Ao vivenciar e descrever o próprio gozo, a voz lírica intenta combater os mecanismos repressores da subjetividade feminina, ditados pelos padrões convencionais do comportamento social.

Nos versos transcritos acima, tem-se o ritmo frenético do orgasmo, o gozo, que está explícito no título. Nota-se que a falta do amado é retomada pelo sonho, pulsão do desejo erótico. Predomina a linguagem oral, reforçando o apelo e a interlocução, que convoca o outro ao toque, de forma explícita e sensual.

A musicalidade reforça a sensualidade e o erotismo, por meio das metáforas que sugerem os movimentos corporais e o desejo. Nos poemas analisados, percebe-se que o próprio gesto da escrita está em consonância com o universo feminino e, retomando as discussões de Lúcia Castelo Branco (1991), tem o tom, a dicção, o ritmo e a respiração próprios da mulher.

Para Lee-Li Yang, sua interlocutora apaixonada, Duarte Galvão escreve o poema “A solidão se afunda na nudez da alma”, cujos versos metapoéticos assim se enunciam:

A solidão se afunda na nudez da alma

Entre textos e pre(textos)
a solidão se veste
de gala e se
desveste
para naufragar na nudez
da alma.

Em mim a chama da
poesia é
cúmplice da náusea e
da melancolia
um outro espelho virtual
da morte
que por ti se entenece.

Milagre
só o perfume
da ficção!
(DUARTE GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 190)

Nos versos de Duarte Galvão dirigidos a Lee-Li Yang, prevalece a autorreferencialidade, uma reflexão íntima que se mistura com a análise dos processos de escrita e sua gênese.

Duarte Galvão, interlocutor constante dos poemas de Lee-Li Yang, apresenta-nos uma outra feição da obra poética de Virgílio de Lemos, preocupado com crítica social e com as questões de seu tempo.

4.2 Duarte Galvão: o heterônimo e a crítica social

Para Roland Barthes, o texto configura-se com “um espaço de múltiplas dimensões” (1984, p. 51). Essa afirmação pode ser confirmada pela leitura dos livros e poemas assinados por Duarte Galvão. Nesse heterônimo, nota-se um compromisso indiscutível com a poesia, com a matéria poética que é a palavra. São também os poemas verticais de Duarte Galvão que evidenciam maior compromisso social e sócio-político, fato que suscitou alguns problemas com a censura portuguesa. O livro *Poemas do tempo presente*, por exemplo, foi apreendido e censurado pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE, três dias após a sua publicação, em 1960. Ana Mafalda Leite define o caráter social da produção poética de Duarte Galvão nestes termos:

Os poemas de temática social de Duarte Galvão nunca se ausentaram de uma voz, simultaneamente pessoal e lírica, a sua enunciação reclama uma dicção original, por vezes quase escandalosa para a época, impossível de ser limitada por qualquer ideologia. (LEITE *in* LEMOS, 2009, p. 18)

Assim como a poesia ortônima de Virgílio de Lemos, os textos atribuídos a Duarte Galvão revelam diálogos múltiplos com importantes movimentos culturais e autores da Literatura universal. Estabelecem-se diálogos com outros textos, que integram, de forma mais ou menos direta, os poemas desse heterônimo virgiliano. Como analisa Américo Nunes, no prefácio de *Negra Azul*, “lírico e dramático, masculino e feminino, clássico ou neobarroco, a sua heteronímia traz-nos a voz de todos os poetas que o habitaram e habitam: Camões, Pessoa, Cesário Verde, Withman e Ezra Pound...” (NUNES *in* LEMOS, 1999, p. 7).

Tentando promover a emancipação da literatura moçambicana como produto estético autônomo e independente, Virgílio de Lemos, por meio da escrita de seu heterônimo Duarte Galvão, se empenhou em estabelecer diálogos com os

movimentos artísticos das vanguardas europeias e brasileiras, assim como com o Dadaísmo, o Surrealismo, o Movimento Pau-Brasil e, sobretudo, com diversas correntes da Negritude. Propôs, por conseguinte, “o mergulho abissal na própria poesia e uma antropofagia cultural, capaz de libertar a literatura moçambicana dos parâmetros coloniais que a cerceavam” (LEMOS, 1999, p. 149).

Em “Insólito, um espanto espantado de si mesmo”, escrito em 1951, dedicado a André Breton, Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto e à mãe, Ilda, o eu poético, ávido por liberdade, conclama várias vozes e tendências artísticas surgidas nas primeiras décadas do século XX. O discurso poético é enriquecido com referências a obras de outros artistas, tanto clássicos quanto contemporâneos, brasileiros e europeus, que fortalecem a intertextualidade.

Assinado por Duarte Galvão e publicado, inicialmente, em *Negra Azul*, o poema possui versões mais recentes, como a que foi publicada na antologia *Jogos de Prazer*, com pequenas alterações sobre a mesma temática. Os versos, marcados por deslocamentos vários, demonstram a inquietude da voz poética ao conclamar diferentes movimentos artísticos, literários e acontecimentos que, figurativamente, saudaram o nascimento do escritor Virgílio de Lemos:

Insólito, um espanto espantado de si mesmo

Quando eu nasci a vinte e nove, espanto meu
Breton inquiria sobre o Amor no mundo.
À minha mãe pedi que lhe mandasse recado
que não perdesse tempo com desencantos,
que fizesse amor sem gramáticas nem sutras.

[...]

Quando eu nasci em vinte e nove, grito de revolta
a meio do mar, eu vela eu balão isoboiando saudei o mundo
o dadaísmo Kafka Dostoiévski Tchekov Camões e Eça, Assis
[Graciliano e Pau-Brasil de Andrade.
Os velhos me falaram do Rio capital de Moçambique,
pimenta ouro e escravatura início dos Oitocentos.
Quando eu nasci surpresa rebentei a Bolsa a minha mãe
olhos azuis e loura que tangava e sabia nadar
e o craque fez valsar Chicago Londres Frankfurt
e libra-ouro rainha fez rir meus tios José e Cisco
fez tremer os cofres do tesouro. Ibo não mais foi capital.
Salvo no meu coração.

[...]

Quando eu nasci em vinte e nove temporalidade sem tempo
sem antes nem depois kimwane-persa Salomé meio cega
falava na Babilônia Constantinopla Sevilha, barrocos, sedas
e talvez por isso guarde em mim este ar de espanto
espantado de si mesmo, borgiano como se adivinhasse as coisas
ávido de liberdade, corpo interior solto, sereno face à morte
seio, exuberância, gozo em mim dos deslimites.
(DUARTE GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 37-38)

Virgílio de Lemos nasceu em 1929, em plena eclosão dos movimentos de vanguarda. O “eu” que se enuncia declara-se “espantado” com as novidades e com a pulsão vanguardista da Arte que se anuncia concomitantemente ao seu nascimento. No discurso poético, cita André Breton e outros expoentes da Arte/Literatura universal, reafirmando sua multiplicidade de influências, leituras e filiações. Conclamando a liberdade de pensamento e criação, o eu lírico se declara independente de “gramáticas e sutras”, já que o “Amor é a espiritualidade que irriga o corpo e a arte” (GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 24). Em “Insólito, um espanto espantado de si mesmo”, o eu lírico revisita os acontecimentos e personagens que marcaram a história mundial no ano em que ele nasceu. Traz para a composição do discurso, por exemplo, o *crack* da Bolsa de Valores, em Nova Iorque, de 1929, relacionando-o com a situação concreta do seu nascimento: “Quando eu nasci surpresa rebentei a Bolsa”, que fez “valsar Chicago Londres Frankfurt / e libra-ouro rainha”. Virgílio de Lemos, sob o heterônimo Duarte Galvão, adota uma escrita de inspiração surrealista, automática e sem pausas, marcas que sugerem a manifestação do inconsciente, bem ao gosto dos surrealistas, além de incorporar a velocidade do seu tempo. O eu poético, espantado de si mesmo, nasceu “ávido de liberdade, corpo interior solto, sereno face à morte” (GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 26), postura emancipatória que se confirma em toda a produção estética de Virgílio de Lemos. O texto autobiográfico, assinado por um heterônimo, corresponde à escrita da própria vida como uma autoficção, o que confirma os dizeres de Souza (2009): “Os mundos paralelos se explicam pela conversão da letra em experiência copiada da letra de outrem’ (SOUZA, 2009, p. 409).

É também o heterônimo Duarte Galvão que escreve poemas dedicados a Lourenço Marques, reunidos no livro *Negra Azul* e republicados em antologias posteriores. Nesses poemas, o eu lírico evoca metáforas eróticas que corporificam a ilha e a cidade, aproximando-as do corpo feminino. Nos versos de “Os teus retratos,

L.M.”, a cidade é erotizada e suas imagens são evocadas pelas recordações do poeta. Estabelece-se um diálogo entre o eu lírico e essa cidade, diálogo que se evidencia pela interlocução e evocação da Lourenço Marques reinventada pela memória:

Os teus retratos, L.M

Com a avidez que em mim desperta
A sedução, olho-te e desejo-te
Como se fosses sonhada, inacessível, Afrodite.
Mas finalmente gritando com o mar
Estas em mim como a vertigem
E o fogo do tempo, a sua cólera
A sua fluidez, a sua matriz
O outro eu da memória que respira
No meu corpo, inquieto, exilado
Mas não extinto, destino
De quem vive e morre
Na transparência do poema,
Cidade, na alucinada posse
Que supera o irreal,
E é vida, nos murmúrios do silêncio,
O coito invisível e secreto
Entre o meu olhar
E o teu.
(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 41)

O mesmo diálogo entre o eu lírico e a cidade permanece no poema “Lourenço Marques”, também publicado em *Negra Azul*:

[...]
Tu és morena e loura
Laurentina,
Devaneios e astros
Tudo que a história dos sentidos
Guardou na memória
Amor e fantasia, o lado
Mais inventivo da beleza,
O despertar do fogo e da orgia.
E no descampado terreno de golfo,
Zodíaco é na tua gruta imperial
Toda a violência
Da carne e das estrelas,
Toda a magia de teus seios
Gritando a Primavera
Todo o sal da tentação
Na tua boca.
(DUARTE GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 45)

O eu lírico estabelece uma relação corpórea com a cidade, destacada em seus ritmos próprios e em especial dinâmica entre os espaços e as personagens que circulam por esses lugares. A cidade de Lourenço Marques, multifacetada, morena e loura, lugar de diásporas e hibridações, é também o lugar da passagem do tempo, carregada de memórias, “de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece” (JORGE, 1995, p. 36). Quando toma forma de corpo feminino, personificada, essa cidade se faz metáfora e metonímia na escrita e na memória do poeta. Nota-se a importância do fluir temporal, a vivência do tempo, tudo o que a percepção pelos sentidos guardou na memória, o que marca a fala do presente sempre afetivamente habitada pelo passado.

Tanto os poemas dedicados a Lourenço Marques quanto os que anunciam o empreendimento revolucionário da revista *Msaho* foram publicados, inicialmente, no livro *Negra Azul*, que reúne a poesia virgiliana produzida entre 1944 e 1963. Muitos desses poemas, assinados por Duarte Galvão, foram republicados posteriormente, em importantes antologias, como *Eroticus Moçambicanus* (1999a) e *Jogos de Prazer* (2009).

Assim como ocorrera no Brasil do século XIX – especialmente com escritores como Machado de Assis e José de Alencar –, nos países africanos colonizados por Portugal a imprensa e a literatura estiveram muito próximas. Os escritores moçambicanos buscaram no jornalismo, além de uma atividade profissional, um meio de divulgação da literatura produzida nesses espaços. Fonseca (2007), a propósito, explica que o jornalismo se tornou o meio de difusão de textos e manifestos, além de veículo de expressão e contestação no qual intelectuais e escritores protestavam veementemente contra a máquina colonial. Nesse contexto de proximidade entre a imprensa e literatura, nasce a revista *Msaho* considerada, por historiadores e críticos literários, como “movimento” significativo de contestação dos códigos culturais estabelecidos.

Msaho era “movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chopi do Sul de Moçambique” (LEMOS, 1999, p. 151). Essa revista se insere na trajetória de resistência já marcada pelos jornais *O Brado Africano* e *Itinerário*. *Msaho* foi um hino à negritude e propôs a ruptura com a literatura colonial. Nessa

perspectiva, segundo Lemos, “*Msa*ho pretendia uma visão aberta, liberta de preconceitos e militâncias estigmatizadas” (LEMOS, 1999, p. 153).

O primeiro e único número da revista, que consta nos anexos desta Tese, foi impresso em papel amarelo, escolha que evidencia a modernidade e a transgressão desse empreendimento literário. Considerando-se a carga simbólica dessa cor, a opção pelo tom amarelo exacerba o desespero. Como os já citados poemas verticais de Noémia de Sousa, também escritos em papel amarelo, os poemas da revista *Msa*ho demonstram desespero e, ao mesmo tempo, revolta.

Nessa edição de *Msa*ho, os poemas escritos por Virgílio de Lemos são atribuídos ao heterônimo Duarte Galvão, que também escreveu vários outros poemas com o mesmo título, com o objetivo de evocar as propostas de *Msa*ho, cujo teor revolucionário já se anuncia em “*Msa*ho 1”. Nesse poema-manifesto, os versos vêm entre parênteses, como se fossem descrições, explicações acerca dos ideais que motivaram o projeto político-literário:

*Msa*ho 1

(*msa*ho, ritmo, estética
sobretudo ética
de um movimento,
novas sobrevivências
contra o sobreviver,
o tédio a concentração
dentro e fora
do espaço colonial
caleidoscópico cultural
antropofágico
à maneira dos paulistas
modernistas
lúdicos arcos,
enfunadas velas
na busca d’espacos
não visitados do corpo
e da alma,
incoerência e lucidez
na vertigem, *msa*ho)
(DUARTE GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 202)

Inspirados pela proposta cultural antropofágica, à moda dos modernistas brasileiros, Virgílio de Lemos, Augusto Santos Abranches e Reinaldo Ferreira conceberam e publicaram o primeiro número dessa revista que guarda, ainda hoje, sua feição modernista. Os versos do poema “O tempo de *Msa*ho”, assinado por

Duarte Galvão, reiteram a busca por uma visão independente, liberta de preconceitos e padrões pré-estabelecidos: “A última revolução / sou eu destino / nómada que busca a ficção / de teus gritos corpo / contra corpo / no desgarre da ideia / Liberdade” (GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 66). Ao explicar as intenções e as propostas da revista, Virgílio de Lemos destaca:

Msaho seria a grande ruptura, fundando, com afeição devoradora, uma antropofagia cultural, à maneira dos modernistas de São Paulo, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e também outros poetas das vanguardas europeias da América Latina, da África, da Rússia, da Ásia, da China, do Japão, do mundo todo. Ora, Msaho seria, como seu nome indica, movimento, ritmo, canto, dança, poesia, um hino à cultura chopi do sul de Moçambique. Conhecíamos os marimbeiros de Zavala, seus cânticos e sinfonias. Era preciso começar a valorizar os chopis, sempre criticados e vilipendiados pelos shanganes, os quais também não poupavam os rongas. Tínhamos que afastar o poder colonialista. Em suma, Msaho era um hino à negritude. (LEMOS, 1999, p. 151).

Articulando tendências estéticas variadas, essa revista reuniu poemas de Noémia de Souza, Alberto de Lacerda, Duarte Galvão, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Reinaldo Ferreira, Cordeiro de Brito e Domingos Azevedo, intelectuais contrários à opressão e à discriminação dos negros. “*Msaho* começou com um número que foi ruptura, mas, ao mesmo tempo, ‘um teste’. Queríamos saber como o governo de Moçambique e a censura, a Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE, iriam reagir” (LEMOS, 1999, p. 152).

Embora os poemas de Virgílio de Lemos publicados em (e sobre) *Msaho* sejam atribuídos ao seu heterônimo Duarte Galvão, o poeta esclarece: “publiquei poemas de Duarte Galvão, mas quem assinou o editorial e refletiu acerca dos objetivos da revista fui eu, Virgílio de Lemos. A ideia de *Msaho* foi minha” (LEMOS, 1999, p. 152). Nesse momento, Virgílio conclama para si a atitude política empenhada perante a sociedade e a cultura moçambicana, reiterando que o homem Virgílio compartilha os ideais propostos pela revista *Msaho* e defende a abertura da literatura moçambicana à literatura universal. Com essa declaração, ele também comprova que o objetivo da revista não era apenas propor novos parâmetros estéticos. Como toda grande poesia moderna, a sua intenção era criar um discurso contra-ideológico, “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 1977, p. 144) Pretendia-se, então, intervir socialmente e politicamente,

lutando pela liberdade e pela expressão do homem colonizado, além de inaugurar novos ares para a poesia moçambicana, cosmopolitizando-a.

O poema “Negro” integra a primeira edição de *Msaho* e é assinado por Duarte Galvão. Seus versos contundentes, transcritos abaixo, apresentam a postura reflexiva sobre cenas cotidianas do homem/trabalhador negro em terras moçambicanas. A discurso encenado no poema pode ser dividido em três seções: (1) a menina branca que dorme e sonha; (2) o negro, que vela o sono da “dona menina”; e (3) o cotidiano de outros homens negros, que exercem trabalho forçado, massacrados pelas agruras da escravidão. Dividido entre o sonho e a realidade, o negro “espreita a vida”, sente atadas as suas mãos e a sua alma. Vejamos os versos desse poema:

Negro

Ao Rui Gouveia

Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha,
ele espreita a vida
no limiar da janela.
Como seus irmãos
que cruzam a estrada
e arrastam grilhetas
ele sente esmagadas
suas mãos e sua alma
Como seus irmãos
aprendeu a esconder
a dor da sua dor.
Aprendeu a sofrer
e a sorrir sem rancor
Seus olhos vão postos
na dona menina
que sonha e sorri
e pensam na cor
que Deus deu a pele
da dona menina
e é causa da dor
da dor infinita
dos negros escravos
que são seus irmãos
e arrastam na estrada
pesadas nas mãos
mil saudades loucas
feitas na tragédia.
Dorme a menina
enquanto o escravo vela
e enquanto ela sonha
ele espreita a vida

no limiar da janela.
(DUARTE GALVÃO in *MSAHO*, 1952, p. 02)

O poema de Duarte Galvão suscita a problemática do homem negro que é, segundo Hamilton, “o elemento essencial em qualquer consideração honesta da realidade do Moçambique colonial” (HAMILTON, 1984, p. 19). Tem-se a denúncia da subordinação do povo moçambicano, que é privado de sua liberdade e subjetividade. Como um animal acorrentado, “ele espreita a vida”, enquanto “a menina sonha (e sorri)”. Em um movimento duplo de prisão / liberdade, negro / branco, colonizado / colonizador. A janela pela qual o negro espreita o tempo e o espaço é metáfora da possibilidade de se vislumbrar outras formas de vida; mas, através dela, o escravo vê o cotidiano de seus irmãos negros explorados, humilhados, arrastando as grilhetas que lhes são impostas. Mesmo parecendo desfrutar de uma condição privilegiada em relação aos outros, esse negro é metonímia da exploração e da violência colonial, encontra-se em posição semelhante à de seus “irmãos” negros, porque também está privado de sua subjetividade e de seus sonhos. Apesar de os outros negros / escravos estarem sujeitos a provações ainda piores do que as dele, tendo seus corpos mutilados pelo trabalho forçado, o negro/escravo do poema não se liberta de sua condição de prisioneiro/colonizado em relação à menina branca. Como seus irmãos, o negro aprende a suportar as dores cotidianas, as dores do corpo e da alma; resignado, ele se acostuma a esconder “a dor da sua dor”. Irônicamente, o eu lírico conclui: “aprendeu a sofrer / e a sorrir sem rancor”. A interpretação do poema faz lembrar o que diz Fanon (2005), quando o estudioso afirma que a questão étnica está no cerne de toda violência e exploração da ótica colonial. Enquanto vela o sono da menina branca, o negro sente o peso e a dor em sua pele negra, a “dor infinita” compartilhada por seus irmãos. Naquele contexto, a cor da pele legitima a exploração e a prisão. A retomada dos mesmos versos da primeira estrofe, no final do poema, transmite a ideia cíclica, de continuidade e de perpetuação da violência colonialista.

A conduta política e transgressora de Virgílio de Lemos, sob a voz incisiva de Duarte Galvão, fez com que ele fosse detido pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), de outubro de 1961 a dezembro de 1962, preso e acusado de atividades subversivas, além de integrar o grupo de intelectuais que lutava pela

independência do país, que o poeta, em entrevista a Laban, define como “Homens de ação e reflexão crítica”.

Uma das acusações que o levaram à prisão foi a de ter insultado a bandeira portuguesa, chamando-a de “capulana verde e vermelha”, o que, na ocasião, fora considerado um crime contra o país colonizador. Vejamos alguns versos do poema:

[...] Ah! Tantos desconhecidos mortos
os que nasceram mais tarde
não hão-de-gritar humilhados
bayete-bayete-bayete
à kapulana vermelha e verde
se substituírem no tempo
kapulanas de várias cores [...]

(Poema à Cidade, in: LEMOS, 1999, p. 38).

Segundo explicações do próprio autor, quando o presidente de Portugal Francisco Higinio Craveiro Lopes, em 1958, esteve em Moçambique, foram distribuídas às mulheres de Napula e do Norte do país capulanas com as cores da bandeira portuguesa. De certo, o tom desse poema de Duarte Galvão é extremamente irônico, mesmo que a ideia inicial não seja desonrar a bandeira portuguesa. Duarte Galvão reproduz, em seu discurso, o olhar de pessoas iletradas direcionado ao símbolo de distinção do país colonizador, demonstrando que elas não sabem que ali está a representação de imposição do poder.

Duarte Galvão também se reafirma como a face mais contemporânea de Virgílio de Lemos, quando assina os ideogramas concretistas publicados em *Jogos de Prazer*. Vários desses ideogramas se referem às propostas da revista *Msafo*, exaltando suas particularidades: *Msafo* – som, movimento, amor, música, palavras em papel amarelo. “*Msafo* contra o ‘status quo’”, “*Msafo* contra impérios” são frases dispostas visualmente em outro ideograma. O gosto pela articulação da imagem e da palavra aguça no leitor a compreensão por meio dos diversos sentidos; assim “a denúncia sobre a violência da sociedade colonial acaba por ser uma espécie de ‘texto trincheira’” (LEITE, 2009, p. 27).

A antologia *Jogos de Prazer* traz poemas com dupla autoria, assinados por Virgílio de Lemos e Duarte Galvão, datados de 1952 a 1958, que permaneceram

inéditos até o ano da publicação desse livro. Segundo depoimento da professora Ana Mafalda Leite, enquanto organizava essa antologia, ela perguntou a Virgílio de Lemos se os poemas deveriam mesmo ser apresentados como sendo resultado de dupla autoria. Segundo essa estudiosa, ele confirmou essa dupla autoria, mas não explicou o motivo da opção por assinar como VL & DG. Mais uma vez, fica proposto o enigma aos seus leitores. Vejamos dois poemas que exemplificam tanto essa dupla autoria quanto o diálogo estabelecido entre a voz poética do ortônimo e a do seu heterônimo:

TU MEU DADA GALA-GALA AZUL

Tu meu Dada Gala-Gala azul-violeta
E Eu tão frágil quanto uma ave marinha
Vamos buscar asilo nas ilhas índicas
É pra nossa fuga que elas existem
(cintos de salvação que deus fez
Pra nossas almas e pra geografia)
[...]
(VL & DG, in: LEMOS, 2009, p. 235)

NA CABRITÍSSIMA AVENTURA DAS ILHAS

Tu meu Dada Gala-Gala azul-violeta
De cabelos crespos e barbatana lisa
Tu, terror de todas as aves de capoeira
E não iniciados pássaros do mato,
Da ponta vermelha à malafala
Dos umbeluzis aos zambezes e rovumas
Abandona os ghettos e vem pràs ilhas
(xefina, inhaca, quissanga, ibo, palma)
Reinventar palavras exóticas, sons
E gestos que fertilizam a emoção
E a memória tão precisada está da alma
[...]
(VL & DG in LEMOS, 2009, p. 236-237)

Nesses dois fragmentos dos poemas – “Tu meu dada gala-gala azul” e “Na cabritíssima aventura das ilhas” –, estabelece-se o diálogo entre o “eu” (a voz poética do ortônimo) e o “tu” (Duarte Galvão, heterônimo, identificado como o Dada Gala-Gala azul-violeta). Essa identificação também está presente em poema assinado por Lee-Li Yang, em que a voz lírica também se refere ao seu amado, Duarte Galvão, como “Gala-Gala azul”. O gala-gala é uma variedade de pequenos lagartos de cabeças azuis, comuns em Moçambique, que se alimentam de insetos e

habitam as savanas africanas. Eram comuns também na cidade Lourenço Marques. Nos dois trechos de poemas transcritos, o poeta convoca seu heterônimo, que canta a cidade de Lourenço Marques, para viver a aventura das ilhas: “é lá que se vive sem rei nem roque / d’ilha em ilha cálice em cálice boca em boca: haverá só céu e cada um é livre” (VL & DG *in* LEMOS, 2009, p. 135). Versos de “Na cabritíssima aventura das ilhas” confirmam essa hipótese: “fora das ilhas e do sonho / as emboscadas multiplicam-se / nas cidades e ghettos da periferia” (VL & DG *in* LEMOS, 2009, p. 236).

Se Duarte Galvão apresenta em seus poemas uma feição contestatória e assume a identidade de *Msafo*, cabe ao heterônimo Bruno dos Reis assinar cinco dos seis editoriais previstos para as futuras edições da revista, que não foram publicadas. Nas poesias de Duarte Galvão, enunciam-se e encenam-se os preceitos que Bruno dos Reis anuncia, criticamente, nos editoriais já citados. Em suma, a ideia era difundir a “literatura embrionária” (REIS *in* LEMOS, 2009, p. 605) – sendo ela a poesia de várias regiões de Moçambique e do exterior – da subjetividade e da diáspora.

Curiosamente, é Bruno dos Reis, o poeta-cronista, que assume o lugar fundador da poesia heteronímica de Virgílio de Lemos, “máscara que confessa o sujeito”, na medida em que apresenta reflexões e análises críticas sobre o campo da representação. O lugar de fala de Bruno dos Reis é metafísico, universal; enquanto Lee-Li Yang assume a voz poética do mar e Duarte Galvão canta a cidade Lourenço Marques, os espaços social e político moçambicano.

4.3 Bruno dos Reis: a palavra subversiva

Virgílio de Lemos (1999) explica quem foi Bruno dos Reis salientando que esse heterônimo escreveu várias crônicas e textos críticos: “Um heterônimo meio filósofo, cerebral; alguns dos seus textos terão sido publicados entre 1952-1953 no jornal Notícias da Tarde” (LEMOS, 1999, p. 142). Bruno dos Reis escreveu algumas poesias que estão publicadas em antologias mais recentes, como *Jogos de Prazer e A dimensão do desejo*.

Os anexos da antologia *Jogos de Prazer* trazem os editoriais, até então inéditos, assinados por Virgílio de Lemos e pelo seu heterônimo Bruno dos Reis, fato já citado na introdução deste trabalho. Esses textos foram escritos para serem publicados em números da revista *Msafo* que não chegaram a ser lançados, porque a censura proibiu a circulação do seu caderno literário, mas também pela falta de recursos para a sua impressão e distribuição. Além de considerar o lugar do poeta nos cenários político e social do país, os textos tratam dos parâmetros que norteariam a nova poesia moçambicana, singular e universal. Sobre isso, Virgílio de Lemos escreve: “A poesia em Moçambique será uma poesia liberta de todas as amarras [...] Ela não poderá ser apenas uma poesia de militância e protesto” (LEMOS, 2009, p. 604).

Quando Virgílio de Lemos afirma que Bruno dos Reis é seu heterônimo mais cerebral, refere-se ao fato de que esse propunha análises profundas sobre os contextos social e histórico dos espaços colonizados. Ao refletir sobre a segunda guerra mundial e seus reflexos diretos no processo das colônias, por exemplo, Bruno dos Reis posiciona-se nestes termos:

Devemos reconhecer que a estratégia em que se inscreve a reconstrução dos países atingidos pela guerra e os que a eles estão ligados, tais as suas colônias [...] E que apesar das resistências locais e vozes reclamando a emancipação, esse processo continua a ser lento, que se trate d'África, Ásia ou América Latina. (LEMOS, 2009, p. 606)

Bruno dos Reis (2009) prossegue sua análise da repressão “a nível continental” afirmando que apenas uma “explosão de sangue” poderia libertar as colônias de um “beco sem saída”, mostrando-se em consonância com o pensamento de Frantz Fanon (2005).

Para ele, o homem colonizado está cerceado de liberdade de expressão, amordaçado. Nesse contexto de violência extrema, a poesia articula e expressa o “mal-estar”, na medida em que denuncia as dicotomias raciais, culturais e sociais. Contra o poder colonial e a repressão, está “a poesia à escala do mundo, mas particularmente a poesia da negritude” (REIS in LEMOS, 2009, p. 607). Bruno dos Reis também retoma ícones como Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor,

além dos poetas negros norte-americanos, empenhados na luta pela dignidade do homem negro.

Os textos assinados por Bruno dos Reis reiteram o desejo latente de criação de uma nova estética para a poesia moçambicana, incorporando à tradição a novidade; a palavra como subversão, a euforia da linguagem, a voz musical em busca de novas influências para as letras moçambicanas:

A palavra é subversão
ou morte!
Palavra. Voz musical
do que respiro
sussurro
da minha solidão!
No que me escapa
me abandono.
Me transcendo.
Não serei mais que
viagem
(REIS *in* LEMOS, 2009, p. 98)

As palavras desse heterônimo sugerem “abrir as janelas dentro e fora deste Moçambique [...] Abrir as janelas de par em par. Bater as portas malcriadamente” (REIS *in* LEMOS, 2009, p. 606). Os versos do poema “Fecho e Abertura”, assinado por Bruno dos Reis, transcrito a seguir, retomam os parâmetros aqui apresentados:

FECHO E ABERTURA

No amor há sempre dois por vezes três
e no entanto somos mais circunstancialmente
Reinaldo e Holderlin Sá Carneiro e Rilke
O’Neil e Cesariny Álvaro Campos e Withman
Ricardo Reis Caeiro e Pessoa
no alado olho do piscar d’olhos
quebra cabeça do borboletejar da poesia
voz de msaho – reabilitação de um tempo por desvendar!
(REIS *in* LEMOS, 2009, p. 38)

Nesse movimento de abertura para o “outro”, a literatura e, especialmente, a poesia teriam uma função essencial. Nos espaços coloniais portugueses, a poesia escrita em língua portuguesa poderia ser uma nova proposta de mudança. O heterônimo virgiliano caracteriza o espaço da literatura, nestes termos:

Poesia da vida quotidiana, poesia neo-realista, poesia sensacionalista, dadaísta, surrealista. Poesia que vem da oralidade abraçada à música. Poesia dos trovadores. Poesia da revolta. Sejamos sobretudo poesia. Diálogo com o outro, sendo para começar diálogo com o outro dentro de nós. À maneira de Shakespeare, Camões, T. S. Eliot, Mário de Andrade, Oswald, Drummond de Andrade. (REIS, in LEMOS, 2009, p. 608).

Bruno dos Reis trata a poesia como “força motriz” para mudança social; não aquela poesia que cultua o exotismo ou que está relegada somente ao plano decorativo, mas a “poesia de revolta”, emancipatória, que possa contribuir, efetivamente, para a transformação social e do próprio homem, “dignificando a imagem de um país e de uma língua no mundo” (REIS in LEMOS, 2009, p. 608).

Nota-se uma reflexão cuidadosa sobre a função da poesia e da literatura, bem como do lugar do poeta no espaço moçambicano: “a voz de quem reclama igualdade de direitos, fraternidade e amor” (REIS in LEMOS, 2009, p. 610)

Sobre a revista *Msaho*, Bruno dos Reis escreve: “*Msaho* será, sem pretensões, a busca de uma nova luz. Uma outra palavra. Sendo poesia de solidão e desespero, será uma poesia de revolta, de protesto, mas de ironia e de humor” (REIS in LEMOS, 2009, p. 606).

Assim como os múltiplos significados atribuídos à palavra *Msaho*: “canto”, “espetáculo musical de várias orquestras de timbila” e “dança orquestral acompanhada de canto”, e as várias propostas da revista idealizada por Virgílio de Lemos, a poesia de Bruno dos Reis traz influências da música e do canto, “uma nova luz”, capaz de revitalizar e reinventar a palavra poética. Nos dois exemplos transcritos a seguir, temos a mesma tônica dessa evocação musical:

ENTRE A PALAVRA E A POESIA

De trilos imperfeitos
incompletos
fragmentos musicais
ilimites e limites
infernais
sede de desejo e lira
d’impaciências
no jogo perverso e nu
entre a palavra e
a poesia.
(REIS in LEMOS, 2009, p. 105)

No poema “Entre a palavra e a poesia”, o que se vê é a euforia da linguagem e a liberdade de se manipular o fragmentado verbo. Retomando o conceito de palavra como subversão, nota-se, também, a intenção de se resgatar a palavra musical, oral, “sede de desejo e lira” (o eu poético sedento por resgatar a palavra oralizada e lírica ou mesmo a sede do desejo, no sentido de casa, espaço e lugar), o que significa subverter a rigidez e os limites estabelecidos pela forma de concepção poética, buscando o “jogo perverso e nu / entre a palavra e a poesia”:

A “Sonata incompleta” de
Schubert
não antes das sonatas e
nocturnos
de Haydn e Bach!
No movimento musical da beleza se dilui

ampla voz
do silêncio!
(REIS *in* LEMOS, 2009, p. 100)

Bruno dos Reis exalta grandes compositores clássicos, trazendo-os à cena enunciativa desse poema sem título. Os concertos clássicos se baseiam, fundamentalmente, na clareza e no equilíbrio da estrutura formal e da linguagem musical. Nesse poema, faz-se referência, inicialmente, a Franz Peter Schubert, compositor austríaco de estilo marcante, inovador e poético, autor de inúmeras óperas e sinfonias, incluindo a famosa “Sinfonia Incompleta” (Sinfonia Nº 8). Refere-se, também, a Franz Joseph Haydn, que personifica o chamado “Classicismo Vienense”; além do alemão Johan Sebastian Bach, um dos maiores expoentes da música clássica. Em outro poema, Bruno dos Reis cita novamente Bach:

BACH SINFONIAS
Ainda para Reinaldo Ferreira e Manuela Arraiano

Música que diz em toda a
sua luz
branca imaterial e nua
o que a palavra
oculta.

Música da alma que seduz
e espiritual enobrece
corpo e gesto.

Sons que se apagam da memória

e reaparecem outros
sons mais soltos e livres
violência diluída
no teu sangue.

Luz!
(REIS *in* LEMOS, 2009, p. 101)

Mais uma vez, a clareza musical da sinfonia clássica é enaltecida. Vocábulos e metáforas são responsáveis por reforçar essa ideia: “luz branca”, “sons mais soltos e livres”, “luz!”. Esse poema acerca-se da estética simbolista, tanto pela evocação musical quanto pela presença das sinestésias, que aproximam os campos sensoriais diferentes: “música branca, imaterial e nua”. A voz, em *performance*, extrapola os limites semânticos e se manifesta na totalidade do espaço textual como “corpo e gesto”. A voz é, também, o aspecto socializador, na medida em que a palavra cantada (entoada poeticamente) é espaço da liberdade: “sons mais soltos e livres / violência diluída / no teu sangue”.

É, também, Bruno dos Reis que, em texto crítico, estabelece as relações entre a nova poesia moçambicana, as vanguardas e os movimentos artísticos provenientes de outros espaços. As palavras do heterônimo virgiliano confirmam os novos parâmetros e opções estéticas para produção literária: “Abertos à poesia de todos os simbolismos e surrealismos. Aos concretismos e modernismos contemporâneos. Sejam d’Aqui sendo do outro lado, sendo regionais, sejam cosmopolitas, universalistas à maneira de Withman e F. Pessoa” (REIS, *in* LEMOS, 2009, p. 606). Quando escreve o poema “Quinta carta de Bruno Lee a Lee-Li Yang”, Bruno dos Reis suscita as influências de movimentos artísticos externos, como o Surrealismo e o Dadaísmo, além de trazer referências importantes, como às poetisas Cecília Meireles, Glória de Sant’anna e Marianne Moore:

QUINTA CARTA DE BRUNO LEE A LEE-LI YANG

Repensar-te divina Ariel
mas sem esquecer
Lee-Li e outros Mestres,
Cecília, Glória e
Marianne Moore – o que seria
sacrilégio.
E tu Lee-Li, meio Dada e
Surrealista, tu sendo festa
e orgia de um outro Carnaval,

a “desmedida” e fora-
da-lei matricial
festa da poesia.
[...]
(LEMOS, A dimensão do desejo, p. 36)

Em outra carta-poema endereçada ao heterônimo feminino de Virgílio de Lemos, Bruno dos Reis caracteriza a voz lírica e “a magia dos versos” de Lee-Li Yang: “voz órfica”, “voz da nudez”:

NOVA CARTA PARA LEE-LI
Grito que não deixa cicatrizes!
O que acorda no teu espaço é a tua voz órfica,
Voz da nudez! [...]
(LEMOS, A dimensão do desejo, p. 37)

Para Bruno dos Reis, Duarte Galvão escreveu seu poema “Heterónimo”, cuja interpretação é um grande desafio para os leitores. O “jogo do texto” – nos parâmetros propostos por Iser – está, aqui, encenado; evidenciando, sobremaneira, a singularidade poética de Virgílio de Lemos. Considera-se a proposta de Iser: “Assim o texto 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, interpretá-lo” (ISER, 2002, p. 107). No “jogo textual” proposto por Virgílio de Lemos, os heterónimos dialogam entre si, escrevem e trocam cartas uns com os outros, respondem cartas; mas como entender o fato de um heterónimo sugerir a “morte” do outro? O poema “Heterónimo” suscita, nos leitores de Virgílio de Lemos, a consciência de participarem do jogo lúdico da linguagem.

É Duarte Galvão quem assume a enunciação do poema “Heterónimo” e, reflexivamente, declara: “Rasguei a máscara de Bruno dos Reis”. Reafirmando o processo de interlocução, tem-se um “eu” que enuncia para um “tu”, característica comum na lírica virgiliana, que pode ser observada em vários outros poemas já citados. No poema “Heterónimo”, entretanto, as marcas do discurso sugerem, em alguns momentos, que “eu” e “tu” se confundem. Desde o título, é curiosa a opção pelo singular, “heterónimo” e não “heterónimos”, uma vez que se trata de um diálogo entre duas “*personas*” virgilianas. Vejamos:

Heterónimo

Nesta tragédia de existir
Vou-me conhecendo a cada passo.
Rasguei a máscara de Bruno dos Reis
E chorei lágrimas de cansaço
De ter sido incoerente com o que sou;

Nota-se, no fragmento destacado, a busca pela identidade (de si e do outro?).

Rasguei mesmo todos os poemas liberais
Que o Bruno dos Reis me ditou;
E hoje que é sexta-feira maior
E fez anos que Cristo morreu
Acentuou-se em mim a razão interior
Que me fazia ateu; [...]

Reafirmando o fingimento poético e o jogo do texto, o eu lírico sugere que os seus próprios poemas foram ditados por Bruno dos Reis; entretanto, a melancolia o afasta de todas as crenças. A lucidez, advinda da melancolia, o faz reconhecer o “absurdo dos laços e dos seres” (KRISTEVA, 1987, p. 12) – “acentuou-se em mim a razão interior”:

Fiz logo exame de consciência
E obriguei-me à penitência
De me tornar Eu mesmo;
Não importa o abismo que nasceu
Entre mim, Bruno e o mundo;
Importa, sim, haver uma razão
Que torna o abismo profundo.
Mas que parto infeliz? Que sensação
De ferros penetrando em mim...
Sinto-me perdiz feita presa
Após a ressurreição.
Tornei-me finalmente Eu mesmo!

.....
.....
Porém, que atroz confusão:
Vivendo comigo a esmo
Uma esmagadora certeza
Grita-me: Bruno dos Reis, tu mesmo!
Eu mesmo, irremediavelmente, Bruno!
(GALVÃO *in* LEMOS, 2010, p. 273)

Esse poema, assinado por Duarte Galvão, encena a complexidade da heteronímia de Virgílio de Lemos, que promove a teatralização da escrita literária. A sua dramatização é tão radical que seus “avatares” literários se encontram como

fantasmas e parceiros da escrita desse “eu”, que é múltiplo. Tem-se uma aventura existencial e ontológica: “Bruno dos Reis, tu mesmo! / Eu mesmo, irremediavelmente, Bruno!”; o jogo do texto traz a simulação de múltiplos sentidos dados ao “eu” que enuncia (Duarte Galvão, Bruno dos Reis ou o ortônimo Virgílio de Lemos?), além da própria simulação de sentidos evidente no título do poema: “Heterônimo”. A heteronímia em Virgílio de Lemos pode ser caracterizada conforme afirma Lélia Parreira Duarte, em estudo sobre a obra de Fernando Pessoa: “Essa valorização da máscara, essa confissão de fingimento, essa consideração de que a normalidade está no uso da máscara fazem-nos suspeitar de que também os heterônimos seriam máscaras, mais do que soluções” (DUARTE, 2010). A solução proposta por Duarte Galvão, “retirar a máscara de Bruno dos Reis”, evidencia a consciência de uma época em que a tônica são o fingimento e a representação.

A máscara é a metáfora da *performance* e da possibilidade de “outrar-se” – ou seja: de tomar posse da personagem para nela atuar –, o que remete a tempos imemoriais. No teatro grego, por exemplo, as máscaras estabelecem relações com ritos primitivos, tornando-se objetos sagrados. É por intermédio delas que ressoa a voz do ator, o poder do verbo e da ação. Segundo Elizabeth Lopes, “despojado das suas feições mais expressivas, de seu potencial de comunicação: rosto e voz – o corpo do ator vai descobrindo recursos de expressão nunca experimentados, tornando-se aos poucos um rosto visto em close” (LOPES, 2010, p. 32). As máscaras do teatro grego também serviam para prender a atenção dos expectadores, expressando a essência do drama, perpetuando o clima mítico da tragédia e o grotesco da comédia. No decorrer do espetáculo, os atores trocavam de máscaras diversas vezes, porque cada uma representava determinada emoção ou estado da personagem. Em suma, a máscara teatral viva em cena é, em si, a própria essência do teatro. Ela é um arquétipo que leva o ator à representação e se fundamenta na despersonalização de quem a incorpora para simbolizar a pluralidade do ser humano, que pode assumir várias identidades. Como em um grande espetáculo teatral, o desdobramento de personalidades é uma característica inerente ao homem, que assume várias “*personas*” em sua vida cotidiana, desempenhando vários papéis no “palco do mundo”.

Um poema de Álvaro de Campos, transcrito a seguir, também remete à metáfora da “máscara”, do despir-se da máscara ficcional. Vejamos:

Depus a máscara e vi-me ao espelho. –
Era a criança que há quantos anos.
Não tinha mudado nada...
É essa a vantagem de saber tirar a máscara.
É-se sempre a criança,
O passado que foi
A criança.
Depus a máscara, e tornei a pô-la.
Assim é melhor,
Assim sem a máscara.
E volto à normalidade como a um término de linha.
(CAMPOS, 1993, p. 61)

Nesses versos e em outros do já citado poema “Tabacaria” (CAMPOS, 2010, p. 397), faz-se referência à mesma metáfora: “Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara”. Nos dois exemplos citados, ambos do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, vê-se a analogia à teatralização que Virgílio de Lemos explicita em seu poema “Heterônimo”. Os versos “Depus a máscara, e tornei a pô-la”, “Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara” e “Rasguei a máscara de Bruno dos Reis” reiteram o movimento de personalização e despersonalização no que tange à questão heteronímica. No primeiro caso, a máscara é retirada para retomar a infância; no segundo, não é possível despir-se das máscaras do fingimento. Nesse poema virgiliano, o heterônimo Duarte Galvão responsabiliza-se por retirar a máscara de Bruno dos Reis. O movimento de depor e repor as máscaras resgata movimentos teatrais, performativos e figurativos dos palcos, o que torna excepcional a obra de Virgílio de Lemos.

Analisando-se as várias vozes presentes no poema “Heterônimo” e na lírica virgiliana, constata-se que o jogo heteronímico está na estrutura da poesia de Virgílio de Lemos e que o desdobramento heteronímico marca um traço da personalidade desse poeta moçambicano. Como ele mesmo afirma em entrevista mencionada neste capítulo, o fenômeno do desdobramento em outras “*personas*” pode ser explicado pela teoria lacaniana sobre o “descentramento do sujeito”. A multiplicação das personalidades, a criação de autores de papel, são a essência da subjetividade de um poeta em trânsito pelos recursos estéticos, pelos espaços e temas que ecoam em suas letras.

Considerando-se todos os aspectos já discutidos, não há dúvidas do quanto o poeta Virgílio de Lemos foi vanguardista no contexto da poesia moçambicana. Abrir as letras moçambicanas a outras vozes, a outras influências era o desejo constantemente reiterado pelo escritor. No quarto capítulo desse trabalho, discutem-se os diálogos que a poesia de Virgílio de Lemos – ele mesmo – e as de seus heterônimos estabelecem com as vanguardas europeias, com as vanguardas latino-americanas e com outros movimentos artísticos que revolucionaram as Artes no século XX.

5 VIRGÍLIO DE LEMOS & HETERÔNIMOS: POESIA E VANGUARDA

5.1. A poesia de Virgílio de Lemos: ecos simbolistas e impressionistas

Falar sobre vanguarda é falar sobre o novo, o inédito. A palavra “vanguarda” tem origem na língua francesa e significa o que precede, anuncia. O termo “*avant-garde*”, em sentido literal, refere-se à “guarda avançada” ou “à parte frontal de um exército”. A propósito da expressão francesa “*avant-garde*”, o poeta, letrista e filósofo Antônio Cícero, em artigo intitulado “O sentido da vanguarda”, explica que ela, em sentido metafórico, nomeia “os artistas que, estando à frente dos demais, indicam ou abrem os caminhos que serão eventualmente tomados por estes” (CÍCERO, 2008). A postura vanguardista é comum aos homens inovadores, dados à invenção e à modificação da realidade; manifesta-se em qualquer atividade humana, nas Ciências, nas Artes e onde mais houver realizações do pensamento humano, motivado pelo ímpeto da mudança.

Assumido pelas Artes, o termo “vanguarda” foi ressignificado, passando a designar o pioneirismo e a conduta transgressora de artistas empenhados em subverter modelos artísticos e literários pré-estabelecidos, cunhando estilos próprios e inovadores. A abolição da métrica e da rima, por exemplo, é um dos “avanços” da poesia de vanguarda que se afastam dos padrões formais considerados necessários para se fazer um poema de qualidade. Segundo Antônio Cícero (2008), com a subversão do caráter convencional do poema, descobre-se que as formas existentes podem ser relativizadas, mesmo que elas não deixem de existir.

Na Literatura e, especificamente, na Poesia, o escritor é o artífice da linguagem, podendo articular suas potencialidades expressivas e experimentar o que se diz ser a “escrita criativa”. No campo da linguagem, é natural que os poetas assumam posturas vanguardistas, renovando e reinventando as línguas e suas formas de uso. Frederick R. Karl, a propósito, afirma que:

A vanguarda estabelece o ponto em que o moderno deve entrar em sua nova fase para manter-se ao seu próprio nível. A vanguarda aponta para o futuro e, logo que é absorvida pelo presente, deixa de ser ela mesma e

torna-se parte do modernismo. Ela é, de fato, sempre contingente, está sempre em perigo, ela se põe em perigo. (KARL, 1988, p. 35).

Já na Grécia Antiga, Timóteo de Mileto buscou reinventar as regras clássicas vigentes, justificando sua atitude nestes versos: “Não canto os velhos cantos, / porque meus novos cantos são melhores / (.....) que parta a Musa antiga!” (MILETO, *apud* ÁVILA, 1989, p. 60). Na Idade Média, a figura de Arnaut Daniel foi vanguardista, ao inventar rimas e incorporar a elas elementos da mais rica sonoridade. Góngora, por sua vez, inaugurou na linguagem poética a dimensão criativa, assumindo, também, posição de vanguarda. Outros expoentes da arte literária, como Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, revolucionaram a lírica ocidental, antecipando a inclusão de formas visuais na poesia. Outros tantos, – como Fernando Pessoa, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto – reinventaram a linguagem poética do século XX. Todos esses nomes têm uma característica em comum: fazem do poema uma máquina que produz a anti-história, ainda que não seja esse o principal objetivo desses poetas.

Para Octavio Paz, “a operação poética consiste em uma inversão ou conversão do fluir temporal; o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura” (PAZ, 1984, p. 11). A “poesia moderna”, segundo Octavio Paz (1984), alude ao período que se inicia com o Simbolismo e culmina nos movimentos de vanguarda. A estética simbolista se insurge contra a “ditadura” parnasiana, contra os padrões de uma poesia engessada pela rigidez acadêmica, cristalizada pela métrica e pela rima. A propósito, Octavio Paz (1984) afirma: “A vanguarda rompe com a tradição imediata – simbolismo e naturalismo em literatura, impressionismo em pintura – e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo” (PAZ, 1984, p. 145).

Mallarmé é um dos exemplos de mestres rebelados contra os rígidos padrões do verso e da “chave de ouro” da poesia parnasiana. Virgílio de Lemos, leitor de Mallarmé, se empenha na invenção verbal, na criação de uma língua nova fundamentada na visão da linguagem como expressão criativa do homem. Assumir, no cenário moçambicano, ecos simbolistas, impressionistas e das vanguardas europeias e latino-americanas fortalece o perfil vanguardista de Virgílio de Lemos.

Nesse sentido, intenta-se, aqui, realçar a ideia de “vanguarda” como uma atitude artística ou posição pessoal desse poeta moçambicano perante o fenômeno estético.

Para se evidenciar e analisar a atitude vanguardista do poeta Virgílio de Lemos, deve-se considerar que a poesia de vanguarda se desdobra em duas direções: 1) a afirmação como linguagem estética (experimentação no sentido das estruturas formais e soluções verbais); e 2) maior significação humana (elaborada por uma nova forma de sensibilidade aliada a novos recursos de construção literária). Dentro do panorama da literatura produzida em Moçambique em meados do século XX, quando a poesia de combate de José Craveirinha e Noémia de Sousa ditava os parâmetros estéticos para poesia moçambicana, Virgílio de Lemos, como poeta e crítico, propõe um fecundo e pioneiro projeto literário.

Quando Virgílio de Lemos caracteriza o seu projeto literário como “Barroco Estético”, em texto crítico já citado neste trabalho, ele afirma seu compromisso no plano da atitude artística, cuja maior preocupação é a elaboração da linguagem, quanto à forma, ao ritmo e ao tom, trabalhados com a finalidade de expressar a tensão existencial do homem moderno; especificamente, no espaço colonizado. Nesse sentido, a sua atitude pode ser considerada a partir do que sugere Affonso Ávila, nestes termos:

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade [...] (ÁVILA, 1989, 17).

O barroquismo estético de Virgílio de Lemos é marcado pela angústia e pelo medo advindos de um cenário de destruição social e existencial. Nesse cenário, o erotismo se faz mecanismo libertador dessa angústia identificada por Ávila. Ao articular o erotismo, o barroquismo estético virgiliano impõe lentes deformadoras à cindida realidade moçambicana, corroborando a afirmação de Affonso Ávila, feita em análise sobre a retomada dos preceitos do Barroco no século XX: “o barroco literário representa um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética” (ÁVILA, 1989, p. 18). O jogo do erotismo, de um artista marcado

pelo dilaceramento humano, é uma possibilidade de conter, ainda que ilusoriamente, “o lento escoar de sua situação absurda no mundo” (ÁVILA 1989, p. 21).

Os preceitos do Barroco ecoaram em outras atitudes estéticas de Virgílio de Lemos, quando, por exemplo, assume, em sua poesia, criações próprias de uma estética marcadamente simbolista. Criações que, conforme Ávila, caracterizam uma “poesia de desinência barroquista, que em suas cadeias de ligação surpreendidas no tempo, não será uma poesia evanescente, fugidia, despaisadora” (ÁVILA, 1989, p. 24). Pode-se mesmo afirmar que as várias feições das vanguardas que se manifestam na obra virgiliana derivam desse mesmo barroquismo estético, desde a propensão ao simbolismo até a que se apropria de elementos da poesia concreta, construída a partir dos signos visuais cujas formas aleatórias e geométricas também retomam certas fontes de inquietação criativa propostas pelo Barroco. O barroco estético expõe o viés da potencialidade criativa que Virgílio de Lemos reafirma no cenário moçambicano, com uma arte transgressora que assimila as cores locais, uma vez que, como defende Affonso Ávila, a propósito da arte de vanguarda: “A arte nova, a literatura nova tem a obrigação de saber que toda criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético” (ÁVILA, 1989, p. 25).

No poema sem título, transcrito a seguir, publicado, inicialmente, no livro *Negra Azul*, que tem por subtítulo “Retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco”, vemos explicitados os preceitos do barroquismo estético proposto por Virgílio de Lemos: o jogo dos contrários, o erotismo velado e explícito, erotismo que baila no poema como o “fluir dos corpos, modulados / no desejo, pelo desejo / que fustiga o inconsciente”:

Na solidão que o Infinito
transporta, cresce a voz
da imprevisível noite.
A sede do impossível
tece outro corpo de beleza
novas luas
na depuração dos sonhos.
Fluir dos corpos, modulados
no desejo, pelo desejo
que fustiga o inconsciente.

Entre o infinito e o teu olhar
passeia-se uma translúcida atracção

o quente reverso
do que nos afasta.
E no entanto, o teu olhar flutua
a empatia que a sedução supera
e que o infinito dissimula
neste luar de Abril.

E no jogo de aproximação
e rejeição, solitário
o meu olhar cruza o teu
e oculta o infinito.
A verdade habita o irreal
e a neutra imagem
morre no espelho
enquanto o infinito irradia
a ilusão. Contigo partilho
o que penso e meu corpo.

L.M, abril de 1951.

(DUARTE GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 44)

Esse poema, escrito em abril de 1951, foi, posteriormente, publicado na antologia *Jogos de Prazer* (2009). Percebe-se, novamente, a interlocução entre a voz poética que enuncia para um “tu”, a cidade de Lourenço Marques (L.M.). Como em outros poemas já citados, essa cidade é reinventada pela memória do eu lírico, memória que é o lugar do encontro entre a lembrança e o sonho. Há, também, nesse texto, traços simbolistas que reiteram a oscilação que Virgílio de Lemos propõe em sua lírica: a percepção e a reelaboração de múltiplas influências literárias. Notam-se, por exemplo, as aliteraões e assonâncias, que cadenciam o poema, conferindo-lhe musicalidade. A forma fonético-musical estabelece a “*langue musique*” tão cara à estética simbolista, favorecendo um diálogo visceral entre as duas formas artísticas. As palavras sugerem múltiplos significados, tornando-se libertadoras de imagens, como nos versos “e o meu olhar cruza o teu / e oculta o infinito”. A presença do Inconsciente resgata a cidade pela memória – os retratos antigos de L.M descritos pela voz poemática, sob o luar de abril de 1951, em seus contrários, num jogo de “aproximação e rejeição”.

Márcio Seligmann-Silva, a propósito do que afirma Diderot sobre a Pintura, reitera que a Poesia está na interseção entre a Música e a Pintura:

Para ele [Diderot] a pintura teria a qualidade de poder mostrar [...] a ação no seu [...] momento impressionante; ela estaria numa situação diferente da poesia e da música, que representariam o seu objeto com os signos-hieróglifos. Na poesia, [...] as coisas “sont dites & représentées tout à la fois”, são ditas e representadas ao mesmo tempo. Ela estaria numa situação

intermediária entre a pintura e a música, pois ela seria capaz de *descrever* o seu objeto, enquanto “a música suscita com dificuldade uma ideia”. Mas nem por isso, ou justamente devido ao fato de ela constituir um meio tão “pouco preciso” – mas que não deve deixar de ser imitação da alma ou da natureza –, mesmo assim, a música é a arte para a qual Diderot – antecipando também nisso os românticos – reservou o dom de maior influência sobre os seus receptores. (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 41).

À luz desse trecho de Seligmann-Silva, a leitura do poema “Msaho da música luminosa” ganha novos contornos interpretativos. Seu título faz referência à música e à imagem, qualificando, sinestesticamente, o movimento *Msaho*. Vejamos:

MSAHO DA MÚSICA LUMINOSA

De carne e osso meu coração
é antes de mais
o desejo:
voz do vento
lira das tempestades
no teu rosto
insuspeito fulgor
das águas que desenham espaços
de pedra e a música greco-oriental
do prazer. No meu assalto
ao teu corpo
meus golpes são
punhais
de vertigem, deleite
de iluminado
bruxo.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 65)

Esse poema traz metáforas que se articulam diretamente com os sons: “voz do vento”, “lira das tempestades”, “música greco-oriental do prazer”. Nesse contexto, Virgílio de Lemos, manifestando influência de poetas simbolistas, considera a Música como parte inerente da Poesia – som e grafia do desejo –, aproximando-as. Como argumenta Hanna:

O símbolo e a música do verso tornam-se aquisições definitivas da linguagem poética a partir do Simbolismo. O símbolo, representando ou substituindo alguma coisa, tem com a realidade uma relação metonímica ou metafórica, responsável pela analogia entre o sinal e a coisa significada. A música, com seu caráter sugestivo e evocador, articula a fluidez e o ritmo emocional do verso e atinge, com o contraponto, o caráter estruturador da significação do poema. (HANNA, 1980, p. 13)

O caráter sugestivo e evocador da Música, sobre o qual fala Hanna, se apresenta em diversas poesias de Virgílio de Lemos. Para os poetas simbolistas, a Música é Arte por excelência, porque, por meio da sugestão de sentidos e imagens, despertam-se as sensações e se possibilita que o leitor estabeleça contato com o mundo sensível. A musicalidade está na forma escolhida, como a “elegia”, na temática do poema e na cadência das palavras. Nos primeiros versos do poema “Elegias musicais”, por exemplo, lê-se:

ELEGIAS MUSICAIS

Os ventos captam a loucura
dos poetas
a ironia de Bach
e a magia de Haydn
tu reinventas Beethoven e
o sol de Mozart
no abandono desta tarde
o assobio da noite.
[...]
(LEMOS, 2009, p. 110)

Reafirmando a propensão à musicalidade, Virgílio de Lemos realça as aliterações e cria estrofes como esta:

[...]
A viola violão
e violino
trompete
e saxofone
sons musicais
polifonia
do desejo
adiando a morte.
(LEMOS, 2009, p. 125)

No primeiro exemplo, têm-se referências a grandes mestres da Música erudita, também dita clássica. As “elegias”, que, tradicionalmente, são formas de poesias musicais que expressam lamento e melancolia, eram declamadas pelo próprio poeta e, geralmente, acompanhadas pelo som da lira. Nesse poema, a voz poética trata, de outro modo, a propensão musical: insiste na repetição do fonema [v], para simular a sonoridade de instrumentos de corda; vale-se do fonema [s], para aludir a sons e a instrumentos de sopro. Nesses dois fragmentos transcritos, o poeta

resgata as já conhecidas aliterações, caras aos simbolistas, para dizer dos “sons musicais” que expressam uma “polifonia do desejo”.

Identificam-se ecos simbolistas, também, no fragmento de “Folhas D’acácias”, que, desde o título, já explicita uma cadência musical e rítmica. Intenta-se, nele, ressaltar a musicalidade pelas assonâncias e aliterações que conferem ritmo ao texto. A sonoridade dos versos apreende o leitor – sobretudo, quando lidos em voz alta, ultrapassando o aspecto material do texto.

Nota-se que tanto a musicalidade quanto a plasticidade do texto interferem na fruição poética. As palavras ajudam a delinear um quadro multicolorido, luminoso, plástico, quase perceptível ao tato, o que faz evocar as pinceladas das telas dos impressionistas. Afastando-se da estética da representação, o poeta privilegia a estética da figuração, “transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas para libertarem-se” (GUIMARÃES, 1992, p. 21). Vejamos, a propósito, os versos do poema “Folhas D’acácias”:

[...]

3.
Música das folhas douradas
d’acácias
que o vento agita
silabadas viagens do sonho
que me invadem
flautas do êxtase cego
que regressam
e nos pedem nada mais
que inocência
música dourada
de acácias.

[...]

5.
Dizer a paz do teu olhar
da tua voz
que tudo invade
e inunda
a que meu corpo se rende
submisso
ao teu encanto
de quase murmuradas
carícias.

Dizer as espirais da voz
na música do corpo
suspensão da luz
sobre teus seios,

ancas, dedos, grutas
por desvendar,
na paz de teus silêncios
d'anjo
branca túnica de poente
teu corpo
arde.
(LEMOS, 2009, p. 79 - 81)

O tom sensual e melancólico descreve a chegada do Outono pelas modificações das folhas das acácias e tem versos sinestésicos: “O fulgor do sol dourado da melancolia / cobre d'ouro as folhas d'acácias” (LEMOS, 2009, p. 79). A delicada luz do sol de Outono e o vento brando dessa estação provocam, no eu lírico, a vertigem melancólica da passagem do tempo, pelo encadear das estações, e encerram a “folha morta”, prestes a cair: “tapetes de folhas douradas”, “folhas mortas da poesia”.

Nesse poema, percebem-se elementos do que Reis considera como características da arte impressionista, nos seguintes termos:

No Impressionismo, a representação do mundo permanece em estado de fluxo e transição, cujo contínuo se funde numa massa ambígua. Cada borrão é a síntese de muitos “agoras”. É o olhar vago da miopia que tudo sintetiza nas formas ambíguas das sombras coloridas. Nesse fato, reside a contradição de um estilo que, tentando representar o mistério do dinâmico, deságua no sonho do estático contemplativo. O estado de contemplação perpetua mentalmente, durante um certo tempo, uma sensação prazerosa, como se ela fosse roubada do instante. (REIS, 2001, p. 187).

A descrição das folhas d'acácias coloridas pelos dourados e pelos ecos do Outono reitera a propensão ao Simbolismo-Impressionismo. A estética simbolista rejeita a descrição nos moldes parnasianos, o efeito pictórico criado por Virgílio de Lemos suscita imagens luminosas, coloridas e sinestésicas: “Azul vermelho e ocre que se fauviza / na dourada luz nua / do seu corpo” (LEMOS, 2009, p. 80). Tem-se, aí, uma clara alusão ao Fauvismo, tendência estética da Pintura do século XX caracterizada pela liberdade de se valer do colorido brutal, de pinceladas violentas e definitivas, e da liberdade na correspondência das cores da realidade com as da representação dela.

No poema sob análise, as espirais das analogias, a sugestão e a dimensão simbólica se reafirmam em versos como “Dizer as espirais da voz / da

música do corpo / suspensão da luz / sobre os teus seios, ancas dedos, grutas / por desvendar”. O eu lírico descreve suas sensações a partir da interação com a paisagem outonal, em movimento que reverbera na subjetividade do “eu” que fala no poema. As imagens se revelam eróticas e o movimento das folhas d’acácias sugere, também, o desnudar de um corpo feminino, como se esse fosse se desvelando, se revelando, se “despetalando”.

A opção por determinadas imagens ampara-se no princípio de que a palavra poética deve sugerir, e não nomear. A arte simbolista privilegia os contornos vagos e sugestivos, como já dito, para evocar imagens difusas, mas compreensíveis. A lógica da imprecisão é a máxima estética desse movimento que retoma, na escrita poética, traços da pintura impressionista, marcada pelo uso de pinceladas leves, mas ágeis, possibilitando ao leitor decifrar a imagem sugerida. Vejamos:

Na transparência da palavra
brincam os olhos e a cauda
do macaco, a língua

na transparência de teu olho
brinca a volúpia das cores
do entardecer.

Tua máscara no espelho da lua
É uma fulgurância insólita
Suspensa da noite.
(LEMOS, 2009, p. 89)

Nesse poema, a plasticidade textual se estabelece pelas cores, pelas transparências e pela “fulgurância insólita” de uma escrita que está vinculada a outras formas artísticas de representação. Para a análise aqui proposta, considera-se a potencialidade da arte impressionista/fauvista de focalizar – embora sob lentes vagas e fugidias – a simplicidade de temas e cenas do cotidiano. Como esclarece Reis, “a pintura apresenta a mutabilidade, o ritmo nervoso e as impressões súbitas e fugazes da vida citadina, em diversos momentos e situações” (REIS, 2001, p. 186). Sob as lentes de Virgílio de Lemos, o poema suscita diferentes tipos de sensibilidade e percepção, marcadas pelo toque do que “se desmancha no ar”, do que se esvai, pela fugacidade própria da arte poética.

A indefinição sugestiva aproxima-se da premissa de que o poema deve evocar um estado de alma, partindo do movimento simbolista-impressionista. O

tuas ancas, latejam
leitosas, as asas do abandono,
cessa a vida, morre o canto
e a noite é
a cintilação dos murmúrios
e musicada vertigem
do silêncio.
(GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 42-43)

Os versos desse poema trazem “o devir do sentido – que os simbolistas conseguiram mediante diversas figuras, entre as quais a suspensão e a metáfora alcançam peculiar relevo” (GUIMARÃES, 1992, p. 33). Para reforçar a dimensão simbólica das descrições, o poeta se utiliza de metáforas e metonímias bastante significativas: “guerras de sedução”, “sexos que ejaculam” e “babilônia de gozos”. A exploração dos corpos de mulheres jovens e velhas, na famosa Rua dos Casinos, é expressa como metonímia da exploração do território moçambicano pelos colonizadores portugueses. As aliterações – sobretudo, a repetição do fonema [S] – sugerem a ondulação dos corpos femininos, que se movimentam pelos espaços comuns da cidade de Lourenço Marques. Essas mulheres são desejadas pelos “mangas de alpaca”, que intentam relações sexuais “sem cadastro”. As imagens sinestésicas – tais como “latejam leitosas, as asas do abandono” e “musicada vertigem do silêncio” – tornam esse poema mais sugestivo. Como se vê, a arte da sugestão, proposta por Virgílio de Lemos, alcança sua potência máxima quando esse poeta exercita uma escrita com tonalidades simbolistas.

O trabalho poético de Virgílio de Lemos está em consonância com os discursos pictórico e musical. O seu discurso é marcado por vários ritmos e guarda muito da plasticidade própria das Artes Visuais. Esse poeta assume a função de evocar múltiplos sons e imagens por meio das palavras, utilizando-se de recursos poéticos considerados por João Cabral de Melo Neto ao comentar sobre a função do poeta (e da poesia): “assim, a função do poeta é “dar a ver” (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar” (MELO NETO, 1976, p.). Virgílio de Lemos, em entrevista, afirma: “Eu, buscando traços e cores, pintei com palavras meus versos” (LEMOS, 1999, p. 141). Nesse movimento, cada palavra pode ser imagem, em estado ou ação, sonora ou silenciosa. Por isso, cumpre ressaltar os ecos simbolistas e impressionistas em poemas de Virgílio de Lemos. Propósito semelhante sugere analisar a influência das

vanguardas europeias – sobretudo, do Cubismo, do Surrealismo e do Dadaísmo – na lírica desse poeta moçambicano. Para se destacar a correlação dessas influências, considerem-se esses últimos versos do poema “Carta a minha mãe”:

[...]
Assim, crestado
nestes céus d’Hillbrow
e Montparnasse
paleta de Van Gogh e Klee
amarelos d’amor e vermelhos
d’ódios, dedos de ternura
e de revolta,
assim respiro e vivo
e ficção da nostalgia
e cores e amores,
pra te sentir mais perto
no longe que nos estreita.

Joanesburgo, 17/12/1954
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 127)

Aí, o eu lírico faz referência ao bairro Hillbrow – área residencial da cidade de Joanesburgo, África do Sul –, conhecido pelos altos índices de pobreza e criminalidade, contrapondo-o a Montparnasse – nobre bairro parisiense, localizado à margem esquerda do rio Sena. O nome do bairro francês resgata o monte Parnaso, montanha da Grécia considerada, pela antiga mitologia grega, como a casa do deus Apolo e de suas musas. Essas duas referências motivam contradições que se desdobram no poema em expressões como “amarelos d’amor e vermelhos d’ódios”, “dedos de ternura e revolta” e na alusão aos pintores Van Gogh e Paul Klee: o primeiro, impressionista; o segundo, influenciado por tendências cubistas e surrealistas.

Em suma, a essência dos artistas e poetas das vanguardas europeias – expressionistas, concretistas, dadaístas e surrealistas – consiste na “expressão interior dominante” (ANDRADE, 1981, p. 18); ou seja: a Arte é motivada pela emoção intensa, pelo sentimento espontâneo. Como postula Oswald de Andrade, “o século XX estava à procura das fontes emotivas, das ‘origens concretas e metafísicas da arte’” (ANDRADE, 1981, p. 18-19).

5.2. Virgílio de Lemos e as vanguardas europeias: interseções

O “Manifesto Surrealista”, escrito por André Breton, publicado em 1924, ditou, além de uma nova forma de produção e fruição artística, os parâmetros norteadores de um dos mais importantes movimentos das Vanguardas Europeias. O Surrealismo tem por princípio norteador o “automatismo psíquico” – escrita automática, sonhos – estado no qual o pensamento artístico deve permanecer alheio a qualquer controle racional, preocupação estética ou moral. O Surrealismo sucedeu o Dadaísmo, propondo uma nova relação do sujeito com a realidade: uma relação de “supra-realidade”. André Breton define o movimento nos seguintes termos:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

A partir dos parâmetros estabelecidos por Breton, entende-se o quanto o Surrealismo é um movimento revolucionário, não restrito à Literatura, que prioriza a onipotência do sonho e o exercício livre do pensamento. A chave para o entendimento dessa vanguarda é o “automatismo psíquico”. Nesse percurso, Breton aproxima a loucura e as Artes. Essa resolução evidencia a vocação libertária do Surrealismo, movimento artístico que se baseia no inconsciente. Amplamente influenciado pela teoria freudiana, considera o sonho o principal tema das manifestações estéticas. Poetas e pintores surrealistas adotam a forma livre e a escrita automática como formas de realçar as pulsões do inconsciente no ato criativo. A partir desse limiar, que as investigações psicanalíticas de Freud tanto privilegiaram, a arte surrealista constrói cenários próprios do fantástico; “será esse o domínio da liberdade da linguagem que, enfaticamente, o Surrealismo vai assumir através da escrita automática, do recurso ao processo do *cadáver esquisito* ou das associações livres etc.” (GUIMARÃES, 1992, p. 170).

A estética surrealista busca inverter a hierarquia dos valores tradicionais e subverter os parâmetros de arte conceitual com pretensões realistas. André Breton, o mais conhecido arauto dentre os artistas surrealistas, defende a Poesia como uma

forma de insurreição contra, e contestação aos, princípios da Lógica (sobretudo, na lírica virgiliana, tem-se a insurreição contra a lógica violenta do colonialismo). Sob a ótica surrealista, qualquer atividade humana puramente racional seria incompleta, parcial e redutora, uma vez que considerar apenas a capacidade lógica do ser humano equivaleria a reduzir suas capacidades psíquicas. Nessa perspectiva, a escrita surrealista resgata o pensamento mito-poético dos povos primitivos, uma vez que traz à cena a lógica do sonho e seus desdobramentos e particularidades.

O Surrealismo contribuiu significativamente para a libertação da linguagem estética, além de possibilitar uma nova concepção do pensamento dialético, porque, com ele, a partir da destruição dos contrários, estabelece-se uma nova realidade, abrindo possibilidades à expressão do pensamento híbrido.

Evocando duas vanguardas contemporâneas, Surrealismo e Dadaísmo, Virgílio de Lemos, ortônimo, louva a liberdade com versos “contra todas as disciplinas”. No poema “Surrealismo cor de liberdade”, lê-se:

SURREALISMO COR DE LIBERDADE

1. Silêncios d'ouro
da montanha mágica.
Nada a ver nem com
o neo-realismo nem
surrealismo – Dada.
Contra todas as disciplinas.
Tua revolta
mais ironia e burlesco
de Shakespeare
fúria de Nietzsche
e magia de Kafka.
[...]
3. Não é bem contra duas
frentes que nos erguemos
à injustiça colonial
liberdade cor do homem
físico e moral
o terror do fascismo?
Às palavras que proferes
violentas e claras
foge a neve de teus poemas
infernais! Em filigrama
a intenção é uma dupla
revolta!
(Paris, Junho de 1965)
(LEMOS, 2009, p. 525)

O poema “Surrealismo cor de liberdade” foi escrito em 1965, quando Virgílio de Lemos já residia em Paris, exilado de Moçambique devido à repressão política aos seus versos e aos de seu heterônimo Duarte Galvão. Transparece o tom de revolta e a persistência subversiva, em busca da “liberdade cor do homem / físico e moral”, contra o “terror do facismo”.

Em vários momentos da sua escrita, Virgílio de Lemos declara estar em sintonia com a estética surrealista, sendo essa proximidade reiterada em entrevistas e em inúmeros textos que fazem referências diretas ou indiretas a esse movimento protagonizado por André Breton. Segundo o escritor moçambicano, essa vanguarda artística e suas propostas estéticas tornaram-se conhecidas “pelos nomes de Jean Arp, Michel Leiris e André Breton. A liberação do inconsciente, a escrita automática fundavam um novo discurso poético que rompia com o império da razão” (LEMOS, 1999, p. 150). Para Lemos, “o surrealismo era uma forma de buscar esteticamente uma saída, uma forma de inquietar e surpreender” (LEMOS, 1999, p. 150).

Nos versos transcritos a seguir, extraídos do poema “Flor de canela”, o poeta articula as “espirais do sonho” e declara: “Fatigo-me. Surrealizo”:

[...]
Excessivo teu perfume
Excitante bálsamo cor e
Ritmo. Magia do som
Na tensão entre
O linear e o sonho.
Fatigo-me. Surrealizo. E
Ave delirante sou voo e
Vertigem.
(LEMOS, 2009, p. 131)

A escrita automática é uma das subversões da estética surrealista. Virgílio cria novas gramáticas, novas formas de acentuação gráfica, numa escrita marcada por movimentos delirantes de vertigem. A poesia surrealista apresenta-se ao leitor como um enigma que poderá ser decifrado por conexões e associações extra-textuais. As marcas surrealistas não se limitam ao modo de escrita, configuram-se como uma atividade mental abrangente, o que faz o eu lírico afirmar “Ave delirante sou voo / e Vertigem”. Nesse movimento, o poeta procura confrontar os sistemas de conhecimento racional, permanece “na tensão entre o linear e o sonho”. A linguagem simbólica da interpretação dos sonhos – tensão pulsional do poema –

corresponde a um saber inconsciente. Têm-se as evidências do automatismo psíquico: as ideias se encadeiam livremente, sem a preocupação de constituírem um único sentido.

No poema “Oroboros”, também marcado por traços surrealistas, as opções estéticas privilegiam o inconsciente e o sonho. O título desse poema, “Oroboros”, sugere que o poeta surrealista persegue a letra e a metáfora, para que não permaneçam estagnadas; ou seja: para que estejam sempre em estado de rotação infinita, a fim de despertar realidades novas:

Oroboros

Suspeito que sou tela
de Klee
de pernas para o ar
vozes de Lee-Li
vermelhos e laranjas
púrpura violeta
must be truth
entre a essência e
aparência mão barroca
do fantástico “oroboros”
serpente que engole
a própria cauda
rotação de leituras e
cores musicais
e a elíptica tensão
de um Pancho talvez
Alpoim.
O olho vermelho
da escrita é
livre de olhar de ver
se o imaginário
a correr
o que escapa ao real e
é magia.
Vinhos piano-jazz
Alegria.
Peixe vermelho
do sonho esplendor
do que é humano
palavra apetecida.
Olho vermelho da vida
o poema tece o mar
a rede e a mortuária
máscara do escriba.
Morte adiada
Imprevisível destino.
(GALVÃO *in* LEMOS, 2009, p. 119-120)

O “oroboro” remete ao conceito de eternidade e tem por símbolo uma serpente ou um dragão que morde a própria cauda. A imagem do oroboro simboliza o ciclo evolutivo, transmite ideias de movimento, continuidade e “eterno retorno”. A enunciação em primeira pessoa: “Suspeito que sou tela de Klee / de pernas pro ar” apresenta o eu lírico/poeta em uma encenação marcada pela subjetividade. Novamente, o texto alude ao pintor cubista-expressionista-surrealista Paul Klee e às suas telas coloridas, pintadas de “vermelhos e laranjas / púrpura violeta”. Paul Klee, pintor admirado por Virgílio de Lemos, manipulava as cores com grande habilidade e paixão, tornando-se um mestre em mistura e teoria das cores na Bauhaus. O poema metalinguístico tem como tema a própria poesia – “palavra apetecida”; e o fazer poético, a subjetividade do poeta – “máscara do escriba”. Pela escrita literária o poeta adia a morte, eterniza-se, como o símbolo da continuidade do oroboro.

Virgílio de Lemos declara reiteradamente a sua proximidade com as Artes Plásticas; sobretudo, com a Pintura. Seu irmão, Eugénio de Lemos, foi um bom aquarelista, tendo produzido telas de grande qualidade artística. Cumpre realçar que o poeta foi casado com Bertina Lopes, pintora premiada e reconhecida internacionalmente. No livro *Para fazer um mar* (2001), as seções de poemas trazem imagens de telas de Roberto Chichorro, pintor moçambicano reconhecido internacionalmente, cuja pintura de traços surrealistas também acolhe algumas nuances cubistas. Suas telas trazem as cores vibrantes de seu povo e são marcadas por traços de poeticidade e onirismo. Roberto Chichorro pinta telas que se situam num entrelugar, entre a Pintura e a poesia. A africanidade tematiza a sua estética, como fundamento e inspiração, e a esfera do sonho se fortalece em tonalidades azuis vibrantes, colorem e dão movimento às imagens pintadas.

Além de exercitar inúmeros preceitos da estética surrealista, Virgílio de Lemos também incorpora a linguagem cubista, evidência de um trabalho intelectual rigoroso no momento da produção literária, que requer a apreensão visual da realidade. Essas características podem ser identificadas, posteriormente, nos poemas concretistas desse escritor moçambicano.

A relação de Lemos com a arte cubista demonstra convergência e filiação. “Apelo pra Klee e Ernst / Magritte e Miró / PICASSO / vivos e mortos” (LEMONS, 2009, p. 203). Em um desses versos, o sobrenome do artista Pablo Picasso, criador do

movimento cubista (mas que também explorou o legado do Simbolismo e do Surrealismo), está grafado com letras maiúsculas, ressaltando o diálogo com a proposta de sua vanguarda. Essa relação é, além de literária e verbal, conceitual; mais do que uma linguagem cubista, Virgílio de Lemos transpôs a experiência cubista para a sua estética. Uma estética marcada por influências de Rimbaud e Mallarmé, mas se reforma e se deforma em confronto com novas estéticas de poetas e artistas plásticos das vanguardas europeias.

A estética cubista tem por principal característica a apresentação de diversas partes de um objeto, além de mostrar as relações entre elas. Assim escreve Octavio Paz a propósito dessa estética:

O poema de Mallarmé ou de Valéry é um símbolo de símbolos, um quadro cubista é a ideia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo foi transposição; o cubismo foi apresentação. (PAZ, 1984, p. 155).

Na obra virgiliana, a transposição se perfaz à apresentação, como evidencia, por exemplo, este poema:

sutrART

seu kama sutra
sua kama sutra
sua kama d'açúcar
sua cana sutra
sacana sutra
seu canal d'açúcar
seu anal (c) sutra
super cama sutra
sua tus (r) a sutra
seu kama sutra
seu amak sutra
amakART
camART
sutrART
(LEMOS, 2009, p. 328)

Embora assuma uma estrutura verbal, linear e sucessiva, o discurso poético pretende veicular a ideia de simultaneidade. A fragmentação parte da estrutura da palavra e exige que o leitor explore os vários sentidos sugeridos. Para

isso, utiliza-se uma tipografia que opera com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e os refluxos de pensamentos. Os recursos explorados pelo poeta ajustam-se ao que afirma Octavio Paz: “a supressão dos nexos sintáticos era, em poesia, um ato de consequências semelhantes à abolição da perspectiva na pintura” (PAZ, 1984, p. 157). Em cada uma das novas articulações feitas no texto, há um eixo de atração em torno do qual se organizam os versos e as imagens sugeridas. No poema “sutrART”, por exemplo, constata-se a utilização dinâmica dos recursos tipográficos em favor do pensamento poético liberto de agrilhoamentos estruturais. A expressão “kama sutra” e a palavra “ART” são os eixos centrais do poema. Ao articular “kama sutra”, o gozo dos sentidos desloca-se à palavra Arte (“ART”, nesse caso): “sutrART”, com o que Virgílio de Lemos estabelece a tônica de subversão desse poema, reforçando a postura revolucionária que se desdobra em vários momentos de sua escrita. Vê-se, aí, então, o que assegura Octavio Paz:

A imagem ocupa, dentro da economia verbal do poema, o antigo lugar que tinham tido o ritmo e a analogia. Ou mais exatamente: a imagem é a essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal. (PAZ, 1984, p. 160).

Em “Chaves do léxico colonial 1 – escultura makonde”, transcrito a seguir, a palavra é apresentada em suas multifacetadas, partindo do eixo central: niger/negro/negra:

o eixo temático proposto: a chave da estrutura colonial é a exploração do homem negro.

A poesia de inspirações cubistas de Virgílio de Lemos propõe inovações plásticas que, posteriormente, serão levadas a cabo em seus poemas concretistas, reafirmando a aproximação entre a Literatura e as Artes Visuais. Os artistas de vanguarda incorporam o texto ao espaço pictórico; Virgílio de Lemos transforma a página em suporte para a visualidade da escrita.

A transição da estética cubista – plural e multifacetada – para os poemas concretistas – que serão analisados em seção posterior – está bem delimitada na ordem de poemas-imagem numerados de 1 a 10, escritos em 1952, em “linguados de papel amarelo”.

8? & 9.

M S A H O
S
A
H
P O R T A B E R T A

(aos grandes voos
intercontinentais)

negro sobr AMARELO
papel almaço AZUL
pintado d’AMARELO
como nos poemas verticais
ais da Noémia
sobr AMARELO
ais da universalis
negrAMARELA
negritude

10.

M S A H O abre as portas labiais
S
A bre contra a importação do V A Z I O
H
O
(GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 219)

Virgílio de Lemos assimila diversas influências das vanguardas europeias, referenciando, diversas vezes, o movimento dadaísta. O “Manifesto Dadá” anuncia a

postura rebelde e transgressora que motivou os artistas vinculados a esse movimento. Tristan Tzara, seu precursor, assim define os parâmetros norteadores da estética dadaísta:

[...] Todo produto da aversão suscetível de se tornar uma negação da família é dadá; protesto com toda a sua força em ação destrutiva: DADÁ; conhecimento de todos os meios rejeitados até agora pelo sexo pudico do compromisso cômodo e da polidez: DADÁ; abolição da lógica, dança dos incapazes de criação: DADÁ; de toda hierarquia e equação social estabelecidas pelos valores por nossos criados: DADÁ; cada objeto, todos os objetos, os sentimentos e as obscuridades, as aparições e o choque preciso de linhas paralelas, são meios para o combate: DADÁ [...] Liberdade: DADÁ DADÁ DADÁ, alarido de dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA. Liberdade: DADÁ DADÁ DADÁ, alarido de dores crispadas, entrelaçamento dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: A VIDA.

Na Literatura, o poema “Receita para fazer um poema Dadaísta”, de Tristan Tzara, estabelece que, ao contrário da poesia apegada à tradição, a estética dadaísta louva a poesia latente, baseada no niilismo e que repudia convenções sociais, estéticas e linguísticas. O discurso dadaísta privilegia o fluxo constante de imagens caóticas e remetem à desordem do pensamento humano, como se constata, por exemplo, no poema abaixo, de inspiração dadaísta:

[...]
Eu, msaho, movimento
apelo (solenemente)
única tábua de salvação
pra revolução da moral
A MASTURBAÇÃO
a um, dois e três,
pra lixar suas excelências
empenhados na utilização
da mão / mãos
desviadas das suas funções
prò mport-export
dos vinhos contra açúcares
no estilo moderno
da dominação das almas
a troco
de CIVILIZAÇÃO.

Eu, msaho, movimento apelo prò osso génio
e intuição
e para uma descida aos infernos
convidarei Artaud e Dali Tapies e Tzara
que podem captar em desenho

negro e branco
este “sistema de valores”
que me deixa confundido
e perplexo.
(GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 209)

Arauto da estética de *Msaho*, Duarte Galvão propõe uma revolução erótica: “A MASTURBAÇÃO / a um, dois e três”. Apela aos artistas Artaud e Dali, Tapies e Tzara – contraventores, também, do sistema de valores que o deixa perplexo. Esses quatro artistas são reconhecidos na Arte universal por terem perfis anárquicos bem ao gosto da estética dadaísta. Virgílio de Lemos, em vários momentos, alude ao Dadaísmo, demonstrando estar em conformidade com os preceitos dessa poética de vanguarda, tanto nos aspectos conceituais quanto na forma de composição do poema “mshao DADA”. Os poemas em evocação a *Msaho*, sobretudo, são os que mencionam diretamente o movimento DADA, confirmando que essa revista fora um empreendimento “lírico, radical, moderno, sem fronteiras, nem barreiras” (LEMOS, 2009, p. 204).

Os versos transcritos a seguir, de “mshao DADA”, escrito em evocação a *Msaho* (movimento mais que revista, sempre poesia), assinado por Duarte Galvão, ilustram o impulso precursor da modernidade na proposta de Virgílio de Lemos:

msaho DADA
msaho quimoéne – makwa
swahili
msaho da poesia
chopi DADA
alternativa TZARA
[...]
Mallarmé Duchamps
Fragmentos
Lautreamont Leiris
Ball Ernest &
Tzara eroticus
Moçambicanis
msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
mar
descentralizado DADA.
(LEMOS, 1999a, p. 30-31)

Duarte Galvão evoca influências de culturas africanas: “quimoéne”, “makwa”, “swahili” e “chopi”, com a proposta de retomá-las, em um impulso de vanguarda, para sua reconstrução nos moldes dadaístas. A partir da intertextualidade proposta, nota-se que a força da tradição passa pela reconfiguração dos movimentos de vanguarda, com(o) uma proposta antropofágica visando fazer com que dali surgissem novos parâmetros identitários para a poesia moçambicana. O discurso poético, novamente, evoca vários nomes do movimento dadaísta, além de trazer à cena enunciativas personalidades importantes dos outros movimentos de vanguarda e da arte moderna. O texto evidencia as opções estéticas de Virgílio de Lemos, afeito à destruição de códigos culturais pré-estabelecidos, em consonância com a estética DADA, cujo impulso de destruição objetiva a revitalização estética da Arte e da Literatura. Para tanto, a revolução inicia-se no campo da linguagem – pela decomposição da sintaxe e da forma, além das associações livres. Não há uma linearidade lógica para a leitura do poema; as referências vão se sobrepondo de forma caótica e se intensificam as sensações de ruptura e fragmentação, que se opõem à forma poética tradicional.

5.3. “A antropofagia nos une”

As vanguardas da poesia brasileira do início do século XX propuseram se afastar, o máximo possível, das tradições e convenções do passado, criando uma “arte nova” – assim definida por Oswald de Andrade no “Manifesto Pau-Brasil”: “A poesia “Pau-Brasil”. Ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 1970, p. 6). Essa nova perspectiva se ampara no pressuposto de que nenhuma fórmula deve existir para compreensão contemporânea do mundo; é preciso “ver com olhos livres” (ANDRADE, 1970, p. 9). Para tanto, os modernistas brasileiros buscaram articular o primitivismo, o pensamento mito-poético, o “pensamento selvagem” – fundamentado no imaginário –, a “descarga das emoções” e a simplicidade formal, “como fonte de possibilidades à expressão plástica pura” (NUNES, *in* ANDRADE, 1970, p. 18). O “Manifesto Pau-Brasil” situa-se na convergência dessas premissas e, como afirma Benedito Nunes, “é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e

simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide” (NUNES *in* ANDRADE, 1970, p. 20).

A “arte nova”, em consonância com os pensamentos dos modernistas brasileiros, resulta da hibridização que confirma a miscigenação de nações, como é o caso de Moçambique, cujos percursos histórico e identitário resultam de trânsitos e diásporas. Em “Antropofagia delirante”, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão, os primeiros versos definem a relação estabelecida entre o poeta e a sua língua:

ANTROPOFAGIA DELIRANTE

Ao Afonso Albuquerque, médico,
ao Carlos Adrião Rodrigues, ao Santa Rita

1.

Mas qual o poeta que não tem,
incestuosa,
uma relação com a língua
qual a língua que não devora
o poeta?

2.

É no meu canto que vives
é no meu corpo
que morres
meu amor, meu sangue,
poesia.

3.

Quanto mais reinventas as sombras
da língua, as fugas,
mais outro será o sol
do desafio
quanto mais perto do absurdo
mais real:
vestígios da lama no teu
rosto. Mãos do Irreal.

4.

Vagabundo, o silêncio
devora
a memória. Volúvel,
o coração
se compromete com
a palavra.

5.

A minha língua é uma canção
que morre
se não lhe conheces o refrão
se não lhe dás a volta
e recomeças,

livre.

A língua é uma canção
que assobias,
que devolves à memória,
sem artificios, nua,
irreverente, outra
e tua.

(GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 67-68)

Uma relação “incestuosa” com a língua é estabelecida por meio do erotismo com que o escritor se manifesta sobre a sua própria criação. A antropofagia, mencionada no título do poema, estende-se à estética virgiliana, muitas vezes vinculada ao movimento da “antropofagia cultural”, ao “Manifesto Pau-Brasil” e ao próprio movimento concretista brasileiro: “Saibamos caminhar com avidez – no sentido da antropofagia cultural dos modernistas de S. Paulo dos anos 20 e 30” (REIS in LEMOS, 2009, p. 605), propõe o heterônimo Bruno dos Reis, em editorial escrito para a revista *Msafo*.

Como indica Oswald de Andrade, em seu “Manifesto Antropófago”: “O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico” (ANDRADE, 1970 [1927], p. 2). Para Virgílio de Lemos: “A língua é uma canção / que assobias / que devolves à memória / sem artificios nua / irreverente outra / e tua”, definição que também retoma as propostas de Oswald de Andrade expressas no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 18 de março de 1924, que contradiz a “máquina de fazer versos”, referência à estética parnasiana: “A língua sem arcadismos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1970, p. 6).

Em “Fantasias dadaístas”, lê-se:

MSAHO DADA
De sul a norte

Ponta do Ouro ao
Rovuma
Acolhem neste voo
Dadaizante e
Modernista
Pau-Brasil e Noigrandes
Oswaldo Mário d’Andrade e
Drummond Décio P. Haroldo e
Augusto de Campos
E. Poe e T. S. Elliot
Marianne Moore

Malcolm Lowry
Makondes na estética
Do pau-preto e
Do sagrado

No baobá d'água e
Outros segredos
Quimoéne das ilhas e
Do mar
Dadaizantes e zanzibaristas
Confrarias surrealistas
Comorianas
MSAHO DADA
Chopi e tonga
Do BITONGAR
Das línguas
Macuas-swahilis
No dançar das velas
Quadradas e
Tecelagem de algodão
Sinais do sânscrito
Da polinésia e
Do árabe
DADA SWAHILI
[...]
(LEMOS, 2009, p. 290-291)

No poema intitulado “Fantasias dadaístas”, a intenção do poeta é marcadamente antropofágica. Sua recusa às amarras da literatura colonial se acentua na assimilação de outras formas literárias, de outros valores artísticos, à moda dos modernistas brasileiros. Assim escreve Oswald de Andrade, citando o “Manifesto Dadaísta”: “Como dada, ‘Antropofagia’ nasceu de ‘uma necessidade de independência, de desconfiança’; como dada, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias” (ANDRADE, 1970, p. 26). Os versos de “Fantasias dadaístas” comprovam a intenção de valorizar os elementos da cultura moçambicana, mas em uma perspectiva em que se pode “ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade local” (ANDRADE, 1971, p. 20). Quando Virgílio de Lemos mescla as influências da Arte ocidental aos saberes de Moçambique, em “Quimoéne das ilhas e do mar”, “chopi e tonga”, “macuas-swahilis” e “DADA SWAHILI”, enfatiza os elementos originais da sua cultura, reafirmando os preceitos do “Manifesto Pau-Brasil” e do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. Articula, dessa forma, um trânsito pelas vanguardas europeias às vanguardas latino-americanas. Virgílio de Lemos demonstra, em consonância com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago”, sua intenção de

conciliar a “cultura nativa” com a “cultura intelectual renovada”, em um produto artístico híbrido, tal qual os hibridismos de nações em diáspora.

A revista *Msafo* e a lírica de Virgílio de Lemos podem ser consideradas como um “caleidoscópio cultural / antropofágico / à maneira dos paulistas / modernistas”. Apontam nesse sentido, por exemplo, os versos da “POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!”, dedicados aos poetas modernistas Jorge de Lima e Manuel Bandeira, nos quais se percebem estratégias próprias da atitude antropofágica do movimento modernista brasileiro:

POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES
NEGRA FULÔ!

Para Jorge Lima e Manuel Bandeira

Negra Fulô! Negra Fulô!
não se vai embora não
não me deixa entre meu si
do si fá
não me deixa só Nêga Fulô!
Não sou d’Alagoas, mágoas
de Jorge Lima, sou
da vagabundagem das Lagoas
Mafalalas e Mahotas, caraças
“mundos do menino impossível”
rebelia de Drummond, minha Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!
não vai embora não
eu sou faca na liga, sou mesmo
da molecagem, “poemas” nos olhos,
“minha terra tem palmeiras”
nêga Fulô!
sou “tempo e eternidade” e
“negros poemas”
de Murilo e Jorge Lima,
negra Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!
não vai embora não, minha nêga!
Vem sambar nos braços
de Mallarmé
nas vagas de Rimbaud, minha Fulô!
Entra assim neste meu mar, nêga
mar da “invenção de Orfeu”
inventário e invenção das ilhas
mar de dissonâncias mar de amores.
Se você me deixa só nêga Fulô
vou-me embora para Pasárgada
e no seu banho lhe deixo Bandeira
Vinicius Décio Augusto e Haroldo!

Negra Fulô! Nêga makalô! Negra
de carvão, negra azul do mar d'Oman
Zanzibar Ouamisi mar das Índias
nêga azul de Diu sinhá da crioulagem
de Goa cravinhos de Zanzibar.
Não vai embora não, nêga!
Negra Fulô!

Lço Marques, 1954
(previsto para Msaho, Maio e Outubro de 1954-1955)
(LE MOS, 2009, p. 296 - 297)

O poema de Lemos assimila, antropofagicamente, o poema modernista de Jorge de Lima (1885-1953) intitulado “Essa Negra Fulô”. Vejamos os versos desse poema desse escritor alagoano:

[...]
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
— Vai forrar a minha cama pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra Fulô?
(LIMA, in: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>)

Esse poema de Jorge de Lima – “Essa Nega Fulô” – trata das questões da exploração de africanas escravizadas no Brasil, referindo-se ao fato de, com frequência, essas mulheres terem seus corpos ultrajados e violentados sexualmente pelos seus “senhores”, em prática legitimada sob a ótica colonial.

Voltando aos versos da “POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!”, de Virgílio de Lemos, percebe-se, neles, a referência explícita aos versos do escritor brasileiro, embora o moçambicano rearticule a perspectiva de Jorge de Lima, antropofagicamente, subvertendo-a. No discurso de Virgílio de Lemos, há múltiplas referências a diversos escritores da Literatura brasileira (aos modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Murilo Mendes; aos concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) e da Literatura francesa (Mallarmé e Rimbaud). Ecoam citações de outras obras do Modernismo brasileiro, como *Negros poemas* e *Invenção do Orfeu*, títulos de livros do escritor alagoano Jorge de Lima; “O mundo do menino impossível”, título de um poema desse mesmo autor (que tem livro homônimo); *Tempo e eternidade*, obra de Jorge de Lima em parceria com Murilo Mendes; e “Canção do Exílio”, poema de Gonçalves Dias. No poema de Virgílio de Lemos, o verso “vou-me embora pra Pasárgada” elabora, antropofagicamente, o de Manuel Bandeira, ao ser escrito sem aspas.

O título do citado poema de Virgílio de Lemos resgata os nomes das empresas “Union-Castle Line” e “Clan Line”, companhias britânicas de navegação que operavam navios de passageiros e de carga entre a Europa e a África, entre 1900 e 1977, além da empresa americana American Airlines, companhia aérea fundada em 1930. A opção, no título desse poema, pela língua inglesa e todas as referências que esse poeta moçambicano faz em seu discurso poético promovem rasuras nos textos citados, carnavalizando-os. Virgílio de Lemos reelabora todas essas referências, dando-lhes cores moçambicanas; principalmente, as dos bairros Mafalala e dos Mahota, fazendo deles metonímias de outros, também situados nos subúrbios de Maputo.

No poema do poeta moçambicano, a “Negra Fulô” torna-se a mulher desejada pelo eu lírico, que se declara a ela, enamorado, suplicando-lhe que não parta e não o deixe só. “Nega Fulô” – distante das Alagoas – não é mais a mulher

negra do corpo aviltado pelo desejo violento do senhor, como na visão de Jorge de Lima; é a mulher que inspira os versos do poeta moçambicano. Os últimos versos desse poema exaltam a mulher africana, moçambicana, das ilhas e do mar, nascida nesses espaços de (des)encontros e trânsitos. O eu lírico suplica: “Não vai embora não, nêga! Negra Fulô!” e o tom do discurso é de afeição, de exaltação da mulher nascida nessas terras.

A retomada desse poema por Virgílio de Lemos, como se vê, caminha na contracorrente do discurso de Jorge de Lima. No texto do poeta brasileiro, as referências à exploração do trabalho da negra escravizada e à exploração sexual de que é vítima passam pela erotização do corpo da mulher africana, deixando claro que, mesmo seviciado, o corpo da negra seduz o senhor, em postura que, de alguma maneira, arrefece a denúncia assumida pelo poema.

A ótica da exploração sexual denunciada pelo eu lírico de Jorge de Lima é, portanto, duplamente subvertida nos versos do moçambicano Virgílio de Lemos, em poema que rasura o poema brasileiro na forma e, principalmente, na construção de sentidos voltados à exaltação da “Negra Fulô”.

5.4. A poesia concreta de Duarte Galvão

Sabe-se que a Arte do século XX – sobretudo, a arte vanguardista – propõe a intersemiótica dos discursos. Diversos poetas e artistas estabelecem diálogos entre seus textos e imagens. Desde o Cubismo, artistas como Pablo Picasso e Georges Braque incorporaram apelos verbais às suas composições pictóricas. Na medida em que as Artes Plásticas incorporam palavras às suas criações, as imagens e os signos ocupam espaços das páginas nas criações poéticas. Esse fenômeno advém da dissolução de limites precisos entre as linguagens artísticas e estabelece um diálogo cada vez maior entre os discursos verbal e visual. Como prova dessa proximidade, da Exposição da Arte Concreta (1951), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, participaram artistas plásticos, escultores e poetas concretistas cujos poemas-cartazes apresentavam um repertório de linguagens heterogêneas. Os eventos das bienais

constituíram-se como espaços de encontros de artistas plásticos e poetas; configurando-se, segundo Gonzalo Moisés Aguilar, como: “espaço de diálogo e de performance: ao tirar a poesia de seu lugar convencional, exigiram que essa se definisse com relação às demais artes” (AGUILAR, 2005, p. 74).

Haroldo de Campos redige o “Manifesto da Poesia Concreta”, em 1956, onde escreve:

POESIA CONCRETA é a linguagem adequada à mente
criativa contemporânea
permite a comunicação em seu grau + rápido
prefigura para o poema uma reintegração na
vida cotidiana semelhante à q o BAUHAUS
propiciou às artes visuais: quer como veículo
de propaganda comercial (jornais, cartazes,
TV, cinema etc.), quer como objeto de pura
fruição (funcionando na arquitetura, p.ex),
como campo de possibilidades análogo ao do
objeto plástico
substitui o mágico, o místico e o “maudit”
pelo ÚTIL.
(CAMPOS, *apud* AGUILAR, 2005, p. 80)

Esse “Manifesto da Poesia Concreta” postula que a “criatividade” e a “contemporaneidade” são os pilares dos poemas concretos, aliando, sempre, o discurso literário ao das Artes Visuais: assim, o poema se transforma em “objeto plástico”. Haroldo de Campos ressalta a utilidade da poesia concreta, veiculada nos mais diversos meios de comunicação: jornais, cartazes, TV e cinema.

Pode-se entender por “poesia concreta” a palavra poética articulada pela tipografia, os poemas-objetos e os poemas-cartazes, cuja intenção primordial era se integrarem à vida urbana, cotidiana, sendo essa “uma estratégia vanguardista de deslocamento” (AGUILAR, 2005, p. 74), na medida que atribui à poesia postulados e funções que, antes, lhe eram estranhos(as). Gonzalo Moisés Aguilar assim define o produto artístico do concretismo: “mistura de linguagem e *design*, surge paralelamente a um novo tipo de profissional (o publicitário), que trabalha com a linguagem em suas potencialidades poéticas, mas que as despoja do valor simbólico da poesia” (AGUILAR, 2005, p. 79). Em suma: a poesia concreta propôs a reinvenção da linguagem, aproximando-se de outras artes e incorporando a si a linguagem comum ao “*design*” e à publicidade. Sob esse viés, todas as

manifestações visuais poderiam ser inseridas no texto, propiciando comunicação verbal e não-verbal. Prevalecem as relações de sentidos estabelecidas entre a imagem e o texto e a relação simultânea entre essas partes determina o discurso concretista. Gonzalo Moisés Aguilar explica, ainda:

A noção de design, de importância decisiva nos movimentos vanguardistas dos anos 1920, que se preocupavam com a inserção de objetos artísticos no novo mundo da máquina, é recuperada aqui como a forma que atravessa e reúne o heterogêneo (Mallarmé, Volpi e Bill, mas também os anúncios luminosos e a fachada de um estabelecimento comercial). (AGUILAR, 2005, p. 77)

Do ponto de vista estético, os poetas concretos se manifestam contrários às propostas surrealistas. Décio Pignatari, a propósito desse distanciamento, escreve: “A poesia concreta é exatamente o oposto de todo surrealismo e expressionismo” (PIGNATARI, p. 65). Esse deslocamento se justifica porque a poesia concretista é “espacial” e privilegia a violência sobre a linguagem – linguagem construtiva de grande plasticidade.

Virgílio de Lemos, ao explorar as “riquezas infinitas” da linguagem, mostra que todo ato de linguagem é contextual e múltiplo e que o espaço do poema pode amparar as novas mídias: as articulações verbo-visuais, explorando os recursos gráficos aliados à composição literária. Em versos do já citado poema “Msaho 1”, o heterônimo Duarte Galvão apela aos concretistas (tropicais), e a outros vários artistas, marcando influências que o escritor moçambicano ratifica, textualmente, por exemplo, nestes termos:

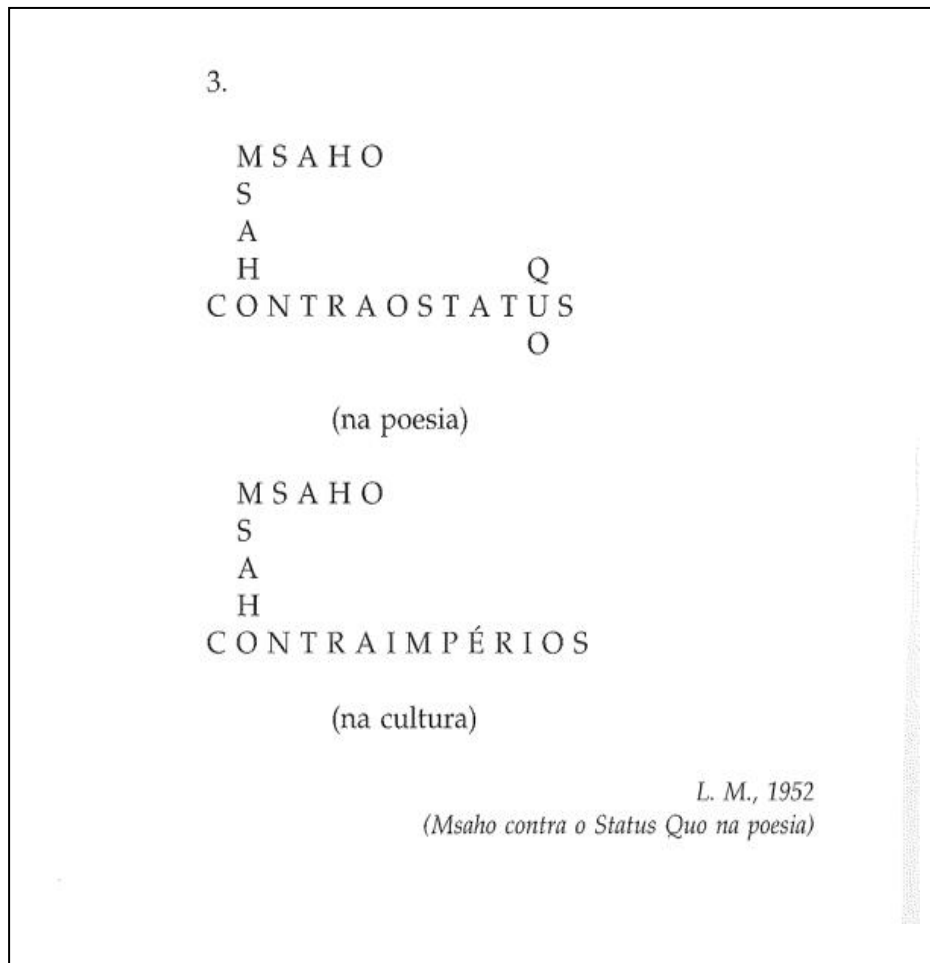
[...]
Apelo – apelo – nu e cru
Transparente
Pra estetas (concretistas)
Pintores, músicos
Poetas
Surrealistas românticos
Dentro e fora
Das fronteiras tropicais
Nietzschistas na alucinação
E silêncios
Das urbes
Silenciada margem
Contra
O complot e o reino.
[...]

(GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 202-203)

Ainda a propósito da poesia concreta, é importante salientar que ela surgiu, no Brasil, em meados da década de 1950, tendo como precursores os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. O movimento da Poesia Concreta é radicalmente vanguardista, tanto pelas possibilidades interdiscursivas que ele apresenta quanto pela relativização das formas da poesia tradicional. Assim como os citados poetas brasileiros, Virgílio de Lemos ultrapassa os limites da página e dos signos verbais e escreve poemas concretos, demonstrando estar em sintonia com a tendência pós-modernista latino-americana. O teórico argentino Gonzalo Moisés Aguilar explica que “os poetas concretos mostraram a reificação do verso, mas o fizeram com o fim de encontrar instâncias imanentes mais inovadoras e reveladoras da forma poética e mais afins às transformações tecnológicas, urbanas e sociais” (AGUILAR, 2005, p. 45).

Os poemas concretos de Duarte Galvão evocam, sobretudo, a proposta da revista *Mshao*, reiterando o teor inventivo desse experimento literário. Como se sabe, as propostas dessa revista vão muito além do concretismo; entretanto, é sintomático que a maioria dos poemas concretos escritos por Virgílio e assinados pelo seu heterônimo mais engajado esteja relacionada à temática de *Mshao*.

Os teores político e social, também presentes em muitos desses poemas, evidenciam o compromisso subversivo da lírica virgiliana frente ao cenário de violência do mundo colonial. O caráter militante dessas criações está, de certa forma, em consonância com a definição utilitária da poesia concreta; mas, para além disso, demonstra o seu poder de acompanhar os novos discursos de manifestação política, como evidencia, por exemplo, o poema transcrito a seguir:



(GALVÃO, in LEMOS, 2009, p. 216)

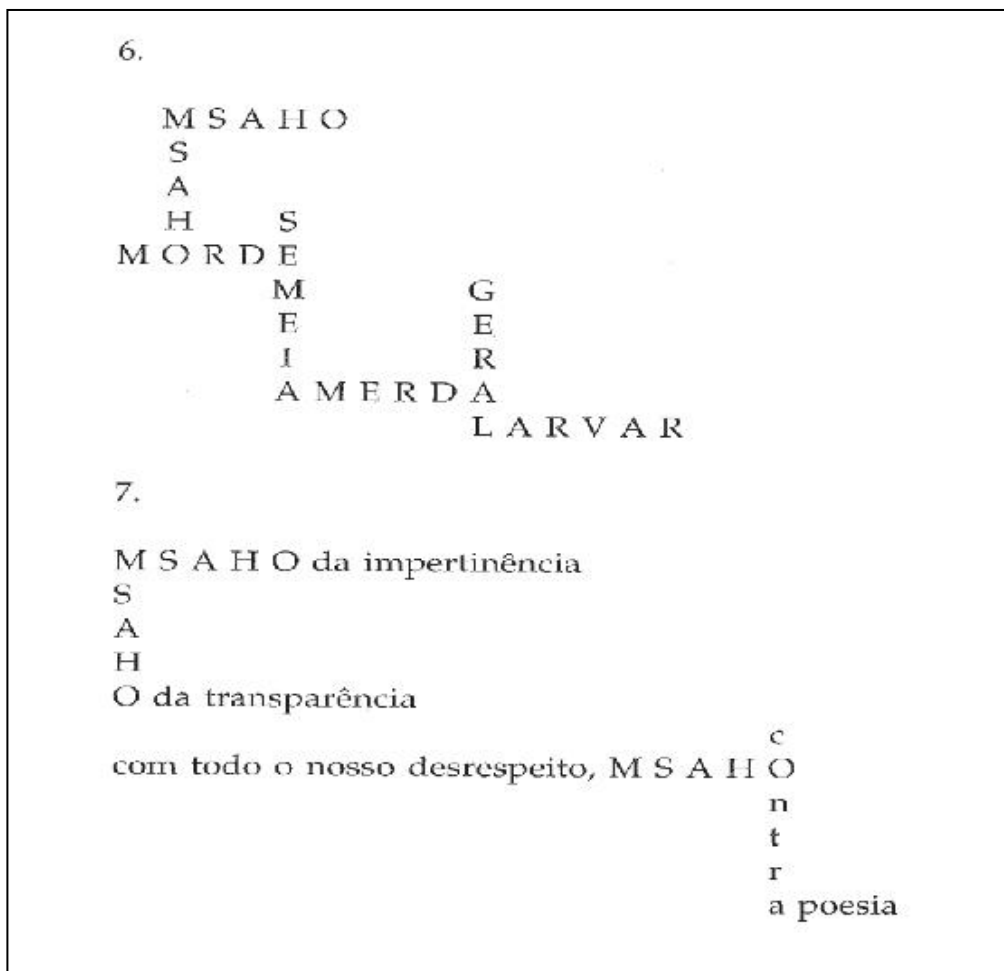
Nota-se, nesse poema, que a forma encerra a experimentação vanguardista e está vinculada ao contexto. A imagem rearticula as propostas de *Msaho*: “contra impérios”, contra o “*status quo*”, relacionando-as à poesia e, também, à cultura.

Aí, Lemos explora a espacialidade das inovações tipográficas aliada à poesia, e constrói uma série de ideogramas que foram publicados na antologia *Jogos de Prazer*. O ideograma consiste em “um modo restrito – como uma continuidade ou um motivo visual e fônico que se repete no poema e que substitui o tema semântico ou estribilho” (AGUILAR, 2005, p. 184). No terceiro ideograma da sequência assinada por Duarte Galvão, a palavra *Msaho* se transforma em uma “palavra-coisa” e o espaço gráfico constitui a estrutura para a intencionalidade do

poema, uma vez que a palavra se transfigura em “objeto”, na medida em que se torna imagem e se materializa em forma de poema.

É preciso ler esses discursos à luz do empenho estético-político de Duarte Galvão e seus contemporâneos, idealizadores da revista *Msafo*, no contexto moçambicano de 1952. Fato curioso é que, enquanto o “Manifesto da Poesia Concreta”, redigido por Haroldo de Campos, só foi publicado em 1956 – ano que marcou o início do movimento no Brasil –, Virgílio de Lemos cria seus ideogramas, antecipa essa estética no cenário da literatura de seu país, assumindo a proposta que nascera na Europa, no início do século XX, e, ao articular palavra e imagem, demonstra estar em consonância com o pensamento de seus contemporâneos.

Leia-se, a propósito, o sexto poema da série em evocação a *Msafo*:



(GALVÃO in LEMOS, 2009, p. 118)

O olhar do leitor examina esse texto em várias direções, saltando de um signo a outro, o que permite a multiplicidade e a simultaneidade de leituras. “MSAHO MORDE”, “SEMEIA A MERDA GERAL”, “IR A MERDA GERAL”, “A MERDA LARVAR” são algumas possibilidades de leitura do primeiro eixo do discurso. As múltiplas associações possíveis confirmam o que afirma Gonzalo Moisés Aguilar: “O significante é imagem e o signo um nó material de relações” (AGUILAR, 2005, p. 208). O discurso enunciado nesse poema concreto de Lemos subverte, incisivamente, os parâmetros políticos, sociais e culturais vigentes em seu país. O desejo desse poeta é destruir e ridicularizar toda a estrutura marcada pelo colonialismo, pela opressão e pela violência que amordaçam e silenciam as vozes moçambicanas. A “contra-poesia”, poesia da impertinência e da transparência, poesia de denúncia e reivindicação, “com todo nosso desrespeito”, fará ecoar as vozes de poetas, intelectuais e artistas, além do coro de toda a nação moçambicana, como um grito de resistência contra o peso das relações de barbárie estabelecidas em espaços cindidos pela violência.

Todo o percurso da poesia virgiliana apresentado neste capítulo – desde o Barroco Estético, o Simbolismo-Impressionismo-Fauvismo, a assimilação das Vanguardas Europeias, das Vanguardas Latino-Americanas e do Movimento Concretista – confirma o trânsito de Virgílio de Lemos e seus heterônimos pelas várias influências culturais predominantes em sua época. O poeta, vertiginoso e sempre em deslocamento, assimila inúmeras ideias e as articula em seus poemas, compondo veredas de vanguarda no cenário da poesia moçambicana do século XX.

6.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A etimologia do termo “trânsito” é latina – *transitus* – e é assim definida pelo dicionário Houaiss (2001): 1. ato de transitar [...]. 2. afluência, circulação de pessoas [...]. 3. movimento de veículos em determinada área, cidade, etc.; tráfego [...]. 4. passagem, acesso [...]. 5. passagem de um lugar a outro [...]. ETIM lat. *transitus*, us ‘ação de passar, passagem’, der. do lat. *transire* ‘passar de um lugar a outro’; passar; decorrer (o tempo) [...] (HOUAISS, 2001, p. 2751-2752).

Analisando essas definições, a palavra “trânsito” refere-se a pessoas ou veículos, que se deslocam em determinado tempo e espaço, em movimento contínuo de “ir e vir”, o que pressupõe a interação com a paisagem e seus elementos. Dessa forma, os movimentos de trânsitos incorporam um complexo sistema de inter-relações. Nesta tese, considerou-se os trânsitos literários de Virgílio de Lemos, como poeta e intelectual. Virgílio de Lemos recria o mundo e a paisagem que percebe por meio da linguagem.

A partir de 1940, em Moçambique, a produção poética dessa colônia portuguesa torna-se mais autônoma, o que é prenúncio de uma literatura mais independente em relação aos parâmetros lusófonos. Nesse movimento inaugural, Virgílio de Lemos desempenha um papel muito importante: contribui com a construção de uma nova (e verdadeira) identidade para a poesia moçambicana. Virgílio de Lemos reinventa o lirismo adormecido sob os discursos militantes que ditavam, nesse contexto, os traços da moçambicanidade. Em sua poesia, o erotismo articula um lirismo latente, que se manifesta nos planos da linguagem e dos sentidos.

Quando canta a Ilha de Moçambique, por exemplo, esse poeta suscita memórias desse espaço de trânsitos cuja constituição social e histórica reúne traços de culturas várias. Influências orientais e ocidentais arraigadas ao chão banto e reelaboradas por uma poética vibrante, “que busca as raízes profundas do ser africano” (SECCO, 1999, p. 17).

Reiteradas vezes, Virgílio de Lemos resgata a metáfora das “raízes aéreas” em seus poemas. Alguns exemplos foram citados nos capítulos deste trabalho, cumprindo, agora, retomar esse conceito, que é fundamental para a

compreensão da lírica de um poeta em trânsito. Virgílio diz das “raízes aéreas” ligadas ao Oceano Índico – conceito que Ana Mafalda Leite (2013) retoma como “raízes índicas”. No poema “Estalo da Língua” (LEMOS, 1999b, p. 132), essas mesmas raízes aéreas são metáfora e metonímia do alcance da linguagem, dos hibridismos, das diásporas. Novamente, em “Msaho Dada”, as raízes aéreas se espalham em ramificações de múltiplas conexões culturais, alcançando influências diversas, das culturas moçambicana, ocidental e universal:

Moçambicanis
msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
mar
descentralizado DADA.
(LEMOS, 1999a, p. 30-31)

Como exposto anteriormente, a imagem dessas “raízes aéreas” vai ao encontro do pensamento de Glissant, quando explica a noção de Relação e explicita a ideia de movimento, a confluência de culturas, a proposta de uma “Identidade Relação” articulada a partir de uma raiz-rizoma, que se conecta a outras raízes, forma que “irradia” e “dispersa”. O mesmo impulso que está implícito na noção de Relação determina outros impulsos culturais, deslocando-os e transformando-os.

De fato, as “raízes aéreas” – imagem reiterada poeticamente – tornam-se bastante significativas na lírica virgiliana, porque resgatam, metaforicamente, os “trânsitos” desse escritor moçambicano. As “raízes aéreas” dizem respeito à focalização que motivou este trabalho de pesquisa: os vários trânsitos de Virgílio de Lemos – como homem, intelectual e, sobretudo, como poeta.

Multiplicando as ideias de deslocamento, Virgílio de Lemos recorre às metáforas da “ave migratória” e do “pássaro migrante”, que se fazem como um manifesto conceitual e identitário:

Ave sempre migratória, sempre
de passagem
entre coisas,
matérias, cores e
transparências, sons
que aparecem para logo sumir.
(LEMOS, 2009, p. 131)

Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, Virgílio de Lemos se relacionou intimamente com escritores que produziram nos períodos anterior e posterior à independência dessa nação marcada por múltiplas cicatrizes do colonialismo. Moçambique, pela voz de seus poetas, persegue a unidade e a identidade (mesmo que múltipla) de uma nação em diáspora. A sua poesia é resistência, mas é, também, criação, invenção e reinvenção de um contexto insuportável de violência e falta/ausência. Virgílio, como poeta e intelectual, fora profundamente ligado aos seus contemporâneos, influenciando-os diretamente, compartilhando com eles ideias e ideais. Em alguns registros, Virgílio de Lemos é considerado um escritor alheio aos dramas de seu país. Ao final desta pesquisa, constata-se, porém, exatamente o contrário. Seus poemas de combate, poemas verticais (muitas vezes grafados em papel amarelo – o amarelo da dor, da angústia, da náusea), tais quais os de Craveirinha e Noémia de Sousa. Para além dessa faceta, Virgílio escreveu a poesia das ilhas, da Ilha de Moçambique, do Oceano Índico, a poesia das águas verde-azul-iridescentes de um oceano que é metáfora e metonímia das hibridizações do território moçambicano.

Em *Para fazer um mar* (2001), a sua proposta vai além de reinventar o espaço da memória – encontro da lembrança e do sonho –; intenta-se uma revolução pela linguagem: fazer um novo mar, o mar da poesia, o mar da linguagem erótica e da sonoridade da língua, o que é possível pela pena e sensibilidade de grande lírico. Quando evoca a sensualidade, Virgílio o faz de forma “lúdica e trágica” (NUNES, 2009, p. XIV); o erotismo como fundo e forma da linguagem poética revela-se de maneira “profundamente desassossegada” (NUNES, 2009, p. XIV).

A tradição índica, a “indicidade”, já constatada por Ana Mafalda Leite (2013) e Carmen Lúcia Tindó Secco (1999), é “metáfora do desejo, do Eros primordial a ser reencontrado” (SECCO, 1999, p. 37). *Janela para Oriente* é o título de uma obra de White e o ideal dos poetas do Índico – ideal compartilhado por Lemos, desenvolvido e reelaborado por ele. O Oriente inventado, ficcional, é também metáfora de (re)encontros e trânsitos.

Ao articular seus poemas reunidos em *Para fazer um mar* com pinturas do moçambicano Roberto Chichorro, Virgílio estabelece um diálogo sensorial e

conceitual: da surrealidade do azul onírico à sensualidade das formas plásticas e sonoras.

O trânsito da palavra sobre o mar é um movimento vertiginoso e surreal, mergulho no azul infinito da imaginação criadora. O mar e o azul dão a tônica e o movimento da lírica de Lee-Li Yang, poeta sensível, apaixonada, vibrante. Mulher erótica / erotizada. Lee-Li Yang rebela-se contra os padrões que cerceiam a feminilidade e a voz da mulher em um espaço colonial e machista, resiste à violência do sistema patriarcal e não se curva a ele; ao contrário, subverte-o, com seus poemas eróticos.

Lee-Li Yang, apaixonada por Duarte Galvão, escreve-lhe cartas-poemas de desejo e falta, clama sua presença. Duarte Galvão, a voz revolucionária que levou o poeta Virgílio à prisão, louvou a cidade, a urbe e a mulher, com suas formas sinuosas trazidas pela memória, tendo sido o arauto de *Msaho*, empreendimento revolucionário que ainda hoje guarda a sua modernidade. O primeiro e único número de *Msaho* evidencia o pensamento “DADA” pela arte, pelas cores, pelas opções estéticas e poéticas. Duarte Galvão talvez seja o heterônimo mais conhecido de Virgílio de Lemos, sendo ao menos o que tem maior produção poética. Em muitos momentos, a poesia desse ortônimo se confunde com a do heterônimo. Em outros, ambos assinam os poemas. Há fingimento poético, à luz do mestre: Fernando Pessoa. Há radicalização do fingimento: Duarte Galvão depõe a máscara de Bruno dos Reis.

Bruno dos Reis, poeta-crítico, tem passagens elucidativas, com reflexões profundas sobre a cultura, os trânsitos e as aspirações de poetas que se pretendiam revolucionários. Escreve os editoriais para os futuros números da revista *Msaho*: “movimento-música”. Deposto de sua máscara, de sua *persona*, Reis se torna o “cronista” das vanguardas virgilianas. Vanguardas múltiplas, como múltiplos são os trânsitos do poeta moçambicano.

Virgílio de Lemos surrealizou-se. Surrealizou a lírica do seu país. Colocou-a em contato com saberes universais, a partir dos saberes locais, com poesia antropofágica, que assume e propaga a proposta dos modernistas brasileiros: “a antropofagia nos une”.

Ao fim deste trabalho que revela um poeta muito mais extraordinário do que inicialmente imaginado, torna-se ainda mais clara a linda metáfora proposta por Fernanda Angius (1999) quando diz sobre o “desanoitecer da palavra”. Virgílio “desanoiteceu a palavra”, “hibridizou”, “surrealizou” a sua lírica, a poesia moçambicana, a poesia africana e, também, a poesia escrita em língua portuguesa.

Em sua lírica plural e cosmopolita, Virgílio de Lemos delinea o “corpo de bruma”, corpo imaterial e vertiginoso da própria poesia. As suas palavras pintam paisagem surreais, permeadas pelos afetos. A Ilha, lugar de saudades e de memórias, é também um lugar que evoca claramente a identidade moçambicana. No poema “Corpo de Bruma”, publicado na antologia *Ilha de Moçambique: pela voz dos poetas*, pode-se ler:

CORPO DE BRUMA

Em pé no terraço da fortaleza, ele prescuta
o horizonte, como se esperasse alguém, forma
que se desenhasse, murmúrio que se escutasse.
Ele tem a percepção de um estado outro, um sonho

capaz de fundir o real e a ficção, sorriso
im perceptível, olhar sobre o rosto de beleza
e a beleza do gesto secular, corpo de bruma,
vida que palpitasse nos seus braços. Abandono.

Certa do silêncio da memória, a nau avança.
Um vulto incandescente acena, familiares vozes
que se perdem no ardor das vagas contra o tempo.

As estrelas brilham. Muda, a fulgurância das chamas
incendeia o coração, como se possível fosse
reviver um amor, anjo que a morte nos devolve.
(LE MOS *in* SAÚTE e SOPA, 1992, p. 113).

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo Moisés. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. (Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.)

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ALCOFORADO, Mariana. Cartas de amor de uma freira portuguesa. [1669] Título original: *Lettres Portugaises*. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/02/Cartas-de-Amor-de-uma-Freira-Portuguesa.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. *Vagamundeando: viagens de fora para dentro*. Faculdade de Letras - UFRJ, 2014, sobre toda a poesia de Patraquim. Disponível em: <www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/AlmeidaCMC.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2018.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANGIUS, Fernanda. *Entre os oceanos e o amor viaja o poeta*. In: LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 131-138.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. *O desanoitecer da palavra: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano*. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

- BARROS, Manoel de. *O Guardador de águas*. 4. ed. São Paulo: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1981. (Coleção Antropos)
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1962.
- BÜRGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 1993.
- CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Orientador: Kabengele Munanga. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../TESE_JOSE_LUIS_OLIVEIRA_CABACO.pdf>. Acesso em 04 abr. 2016.
- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Cultrix, 2003 [1572].
- CAMPOS, Álvaro de. *Poemas Completos de Álvaro de Campos*. 2010. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completo-de-%C3%81lvaro-de-Campos.pdf>>. Acesso em: 01 nov. 2017.
- CAMPOS, *apud* AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005. p. 80. (Título original: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*.)
- CAN, Nazir Ahmed. Índico e(m) Moçambique: notas sobre o outro. *Diacrítica*, Dossier narrando o Índico, Revista do Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, n. 27, n. 3, p. 93-120, 2013. Disponível em:

<http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672013000300007&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHABAL, Patrick. *Vozes Moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Tradução de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Vega, 1994. (Coleção Palavra Africana)

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (Org.). *Marcas da diferença - as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. p. 107-110.

CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. *Mariscando luas*. Lisboa: Vega, 1992.

CÍCERO, Antônio. O sentido da vanguarda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 mai. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida F.; FEITOSA, Márcia M. (Org). *Literatura e paisagem - perspectivas e diálogos*. Niterói: EDUFF, 2010. p. 205- 217.

COUTO, Mia. O pouco do tudo. In: LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 15-17.

CRAVEIRINHA, José. *Karingana ua Karingana*. Lisboa / Maputo, Edições 70 / Instituto do Livro e do Disco, 1982.

CRAVEIRINHA, José. *Xibugo*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. Heteronímia e ironia em Fernando Pessoa. 2010. Disponível em: <<http://www.leliaparreira.com.br/images/ensaios/heteronimia.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUBY, Georges. *História e Nova História*. Tradução de Carlos da Veiga Ferreira. São Paulo: Teorema, 1986.

FALCONI, Jéssica. “Para fazer um mar”: literatura moçambicana e Oceano Índico. In: *Revista Diacrítica*, Dossier narrando o Índico, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, n. 27, n. 3, p. 93-120, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672013000300006&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 10 mar. 2016.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERNANDES, Gabriel Madeira. *A poética da sinceridade de Rui Knopfli*. 94f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Comparados de Literaturas de Língua Inglesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERREIRA, Reinaldo. *Poemas*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1960.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Afrodições: matéria de poesia. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS - AIL, 1999, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ail_br/afrodições.html>. Acesso em: 08 out. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Bordas, margens e fronteiras: sobre a relação Literatura e História. *Scripta*, PUC Minas, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 91-102, jul./dez. 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade. *Scripta: Literatura*, PUC Minas, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 1997.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução e introdução de Tradução e Introdução: Marilene Carone, Maria Rita Kehl e Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GLISSANT, Éluard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

GONÇALVES, Adelto. Moçambique: a ilha dos amores e dos poetas. *Revista Metamorfoses*, Lisboa, Editorial Caminho, n. 3, p. 43-54, 2002.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovk. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. II - Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Biblioteca de Estudos Africanos, Lisboa: Edições 70, 1984. (Biblioteca de Estudos Africanos, 9)

HAMILTON, Russell G. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

HANNA, Vera Lúcia. *O contraponto poético em "Ó Madalena, ó cabelos de rastros", de Camilo Pessanha*. 1980. Dissertação (Mestrado em Letras - Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISER, Wolfgang. A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. e ampl.. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 9-36.

JORGE, Luíza Neto. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, Isabel Allegro de Magalhães. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-54.

KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 2.

LEAL, Luciana Brandão. Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito. *Anuário Literário*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, v. 18, n. 2, p. 21-33, 2013. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.../25983>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1981.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. Lee-Li Yang, um heterónimo feminino de Virgílio de Lemos. In: MATOS, Inocência. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - FLUL, 2006. p. 381-390.

_____. Esta linha do horizonte que está em meu peito [prefácio]. In: GUITA JÚNIOR, F. *Os aromas essenciais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006a. p. 11-15.

_____. Poesia moçambicana, ecletismo de tendências. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, n. 23, ano 13, p. 139-142, 2006b.

LEITE, Ana Mafalda. A fraternidade das palavras. *Via Atlântica*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 5, p. 20-29, out. 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49718/53830>>. Acesso em: 02 set. 2017.

_____. Cenografias pós-coloniais. In: MEDEIROS, Paulo de (Org.). *Post colonial theory and lusophone literatures*. Utrecht: Universiteit Utrecht - Portuguese Studies Center, 2007. p. 99-108.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, 2014.

LEMOS, Virgílio de; AZEVEDO, Domingos de; FERREIRA, Reinaldo. *Msaho* - folha de poesia em fascículos. Lourenço Marques: Empresa Moderna, 1952.

LEMOS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus*: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterónimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999a.

LEMOS, Virgílio de. *Ilha de Moçambique* - a ilha é o exílio do que sonhas. Maputo: Amolp, 1999b.

LEMOS, Virgílio. *A invenção das ilhas*. Organização e posfácio de António Cabrita. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique, 2009.

LEMOS, Virgílio de. *Negra Azul: retratos antigos de Lourenço Marques de um poeta barroco (1944-1963)*. Maputo: Instituto Camões - Centro Cultural Português, 1999c.

LEMOS, Virgílio de. *Lisboa, oculto amor - antologia breve (1974-1999)*. Coimbra: Minerva, 2000.

LEMOS, Virgílio de. *Para fazer um mar*. Lisboa: Instituto Camões, 2001. (Coleção Insularidades).

LEMOS, Virgílio de. Jogos de prazer. *Virgílio de Lemos & heterónimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização do volume e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

LEMOS, Virgílio de. *LEMOS, Virgílio de & heterónimos*: Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Jogos de Prazer. Organização e prefácio de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009a.

LEMOS, Virgílio de. *Lee-Li Yang - Meu mar de tochas líquidas*. Moçambique: Escola Portuguesa de Moçambique - Centro de Ensino e Língua Portuguesa - EPMCELP, 2009b.

LEMOS, Virgílio de. *Utopia até morrer. a dimensão do desejo*. Maputo: Associação Moçambicana da Língua Portuguesa - AMOLP, 2010.

LISBOA, Eugénio. *apud* HAMILTON, Russell G. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995. p. 18.

LOPES, Elizabeth. A magia das máscaras: ator e seu duplo. In: BELTRAME, Valmor Níni; ANDRADE, Milton de (Org.). *Teatro de Máscaras*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado - Leitura Estruturante de um Drama em Gente*. Porto: Editorial Inova, 1974.

MACHADO, Camila Toledo Piza. Lee-Li Yang: o espistolar em trnase poético. Rio de Janeiro, 2007. 107f. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1mp3k75dmCYiQpyVmlIRR3cY04U5y7JCxb/view> Acesso 04/05/2018.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MARGARIDO, Alfredo *apud* HAMILTON, Russell G. *Literatura Africana. Literatura Necessária II*. Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Lisboa: Edições 70, 1984. (Biblioteca de Estudos Africanos, 9). p. 26.

MELO, Rosicler Ferraz de. *O erotismo na poesia de Virgílio de Lemos (1944-1963): o eu que recorda*. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/MeloRF.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras / Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mandlane, 1989.

MENDONÇA, Fátima. O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira. In: *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 5, p. 55-57, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49721/53833>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

MENDONÇA, Fátima. *Literatura moçambicana, as dobras da escrita*. Maputo: Ndjira, 2011.

_____. *Literatura moçambicana - a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MONDLANE, Eduardo. Resistência à procura dum movimento nacional. 1968. Disponível em: <<http://www.macua.org/documentos120.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

MORAES, Viviane Mendes de. *Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli*. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco; co-orientadora: Ana Mafalda Leite. 2015. 250 f. Tese (Doutorado em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Caminho, 2002.

NUNES, Benedito. In ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

NUNES, J. J. *Crestomatia Arcaica*. 4. ed. Lisboa: Clássica, 1953.

PADILHA, Laura Cavalcante. Silêncios rompidos. In: _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 171-186.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Os barcos elementares. In: _____. *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*. Lisboa: Ed. ALAC, 1991. p. 41-42.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Entrevista: A poética do ensaio. In: Esta a glória que fica, eleva, honra e consola. Machado de Assis. *Revista Brasileira*, fase VIII - jan.-fev.-mar. 2013. ano II, n. 74. Disponível em: <<https://livrozilla.com/doc/602235/entrevista--machado-de-assis>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

PESSANHA, Fábio. *A hermenêutica do mar*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2011.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Lisboa: José Aguilar, 1992

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Lisboa: Ciberfil Literatura Digital, 2002.

PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto; passagem das horas. Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

PIGLIA, Ricardo. *apud* Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 72.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista*. Tradução intersemiótica e percepção criadora na Literatura, Música e Pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

RIBEIRO, Margarida Calafate; MENESES, Maria Paula (Org.). *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

SAID, Eduard W. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Eduard W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Roberto. O delito da palavra - notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acororado. In: LISBOA, Eugénio (Org.). *Poetas de Moçambique*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 189-205.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTILLI, Maria Aparecida; FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). *Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e Marcas. Moçambique por Tânia Macedo e Vera Maquêa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SARDUY, Severo. O Barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lourdes Júdice e José Manuel Vasoncelos. Lisboa: Vega, 1989.

SAÚTE, Nelson; SOPA, António. *Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*. Lisboa: Edições 70, 1992.

SAÚTE, Nelson (Org.). *Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Afeto & Poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. O imaginário das ilhas em alguns poetas moçambicanos. *Revista Camoniana*, v. 18, p. 15-27, 2006.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. O sonho na poesia moçambicana: um percurso no tempo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 213-224, 1. sem. 2000.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Revisitações Poéticas e Pictóricas da Ilha de Moçambique. *Revista Eletrônica Abril. Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v. 5, n. 9, p. 205-217, nov. 2012.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, n. 1, p. 91-113, 2002.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Uma poética de mar e silêncio. In: _____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. As Índicas Águas da (na) Poesia Moçambicana. *Diadorim* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, número especial, 2016.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Virgílio de Lemos e a linhagem pessoana de múltiplos eus. In: SANTOS, Gilda; OLIVEIRA, Paulo Motta. *Genuína fazendeira: os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016. p. 185-198.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SENGHOR, Léopold Sedar. *Liberté 1: Negritude et Humanisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yedis, 2006. v. 1.

SOUZA, Eneida Maria de. As mortes imaginárias de Pessoa. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, n. 2, p. 101-108, jan./jun., jul./dez. 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. As mortes imaginárias de Pessoa. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos - AEMO, 2001.

SOUZA E SILVA, Manoel de. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

SPINUZZA, Giulia. Glória de Sant'Anna: uma voz feminina nos confins do Índico. *InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies*, v. 4.1, 2015. Disponível em: <<http://portuguese-diaspora-studies.com/index.php/ijpds/article/view/204>>. Acesso em: 10 out. 2016.

SPINUZZA, Giulia. Reconfiguração da nação em Janela para Oriente, de Eduardo White. In: LEITE, Ana Mafalda; OWEN, Hilary; CHAVES, Rita; APA, Livia. *Nação e narrativa pós-colonial I: Angola e Moçambique*. Lisboa: Edições Colibri, 2014. p. 159-167.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia medieval: literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1987.

WHITE, Eduardo. *Janela para Oriente*. Lisboa: Caminho, 1999.

WHITE, Eduardo. *Os materiais do amor seguido de o desafio da tristeza*. Lisboa: Caminho, 1997.

WHITE, Kenneth. *O grande campo da geopoética*. Tradução de Márcia Marques-Rambourg. Instituto Internacional de Geopoética, s.d. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>>. Acesso em: 02 jan. 2017. (Série Textos Fundadores)

7.0 ANEXO: REVISTA MSAHO (1952)

benção

Ó graças imortais do som e da poesia,
quando eu morrer, vinde florir o adeus
da minha presença, com a vossa harmonia.

msaho

folha de poesia em fascículos

1

a porta

Abre-me a porta : ao menos que uma vez
tu sejas verdadeira —
vou ver lá fora a noite que me deste,
meus ímpetos de luz enfim desfeitos
do encontro à solidão definitiva.

sinal

Meus versos são símbolos de vivência secreta
que eu tenho com as formas múltiplas da vida.
Por eles, o Mistério voltará, no antigo véu,
entre quem lê e eu.

Criar
é uma forma de Conhecer e uma forma de Amar.

expectativa

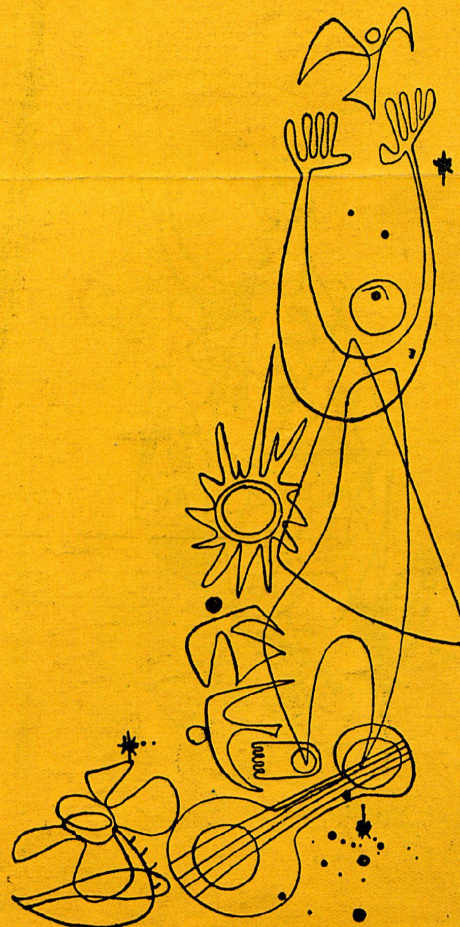
Graça confusa
de minha vida quebrada !
Adolescência difusa !
Velocidade parada !

Mar que te mudas mais
que as ânsias do sonho vário !
Vou para onde tu vais,
que, sendo para toda a parte,
é para parte nenhuma.

Não tenho pressa. É inútil.
Alguém, dentro de mim, sentado, fuma.

L. 134920 U.

alberto de
lacerda



m s a h o • f o l h a d e p o e s i a

director: dra. maria eugénia paulo
editores: virgílio de lemos — domingos de azevedo — reinaldo ferreira
director artistico: antero • secretário: eugénio de lemos
caixa postal, 1155 • impresso na empresa moderna, lda.
lourenço marques • 25/10/952 • preço 6\$00

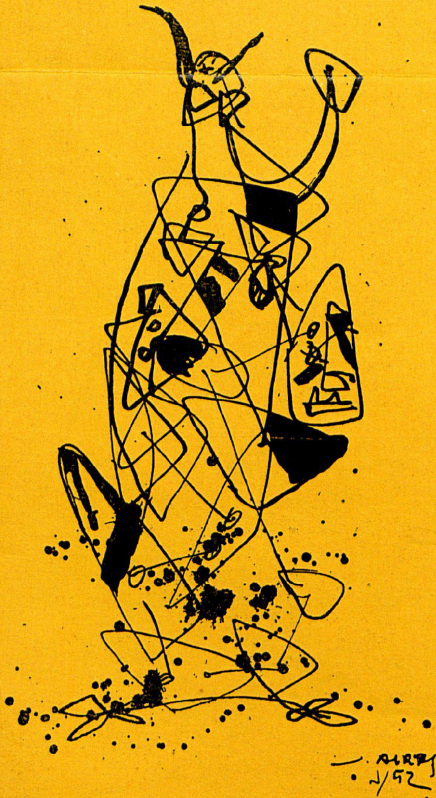
L
134920

821

a p r e s e n t o

contra todas as previsões e contra toda a expectativa temos neste momento a consciência de que a poética de "msaho" não constitui uma corrente distinta e diferenciada, com raízes vincadamente moçambicanas • cada um dos poetas apresentados possuindo características próprias, uns mais espontâneos outros mais artificiais, uns dominados ainda pela essência que glorificou os da "presença", outros influenciados por escolas do após guerra, dispostos a roubar ao dinâmico da vida presente um ritmo novo para a sua poética, apenas um traço de ligação os amarra — a descoberta das incógnitas que constituem a verdade do que na vida é força de efeito permanente • mas o que nesta primeira folha revela ainda desencontro estético, formal ou expressivo, numa segunda ou terceira folha poderá tornar-se homogêneo e vir a definir uma força resultante do contacto com os elementos nativos que hoje ainda formam uma massa disforme, dependente e incolor

• virgílio de lemos



esta é a segunda página

de azevedo



poema de amor

Tinha estrelas livres nos olhos
mas elas foram pregadas no céu
para o bem de todos.

Tinha melodias livres nos ouvidos
mas elas perderam-se aprisionadas nas pautas
para o bem de todos.

Tinha histórias livres nos lábios
mas elas deixaram-se escravizar nos livros
para o bem de todos.

Tinha amor, livre na alma,
mas ele feriu-se perdidamente
e quebrou as asas onde ELA estava.



o vento do monte
dos vendavais

Escuta, vento:
Não venhas de novo bater à janela
para ir contigo
decifrar
Emily Bronte.

Eu sei onde encontrá-la. Agora,
eu sei de todo o amor de Emily Bronte...
Andou por detrás do receio da noite
dos montes
e dos castelos
andou e anda em Emily Bronte.



Escuta, vento:
Não me venhas falar de Emily Bronte!

um
poema
anti-lírico

A. 21720

de rui guerra

Olga:

Hoje,
não há mais poesia em mim.

O sol,
o céu de núvens claras,
mantêm juntos promessas falsçadas.
Um avião sem raça
caiu longe,
onde florestas riem das debulhadoras,
dos "buldozers"
e o arado é palavra sem sentido.

Os trinta e tantos passageiros
já não são.

E aqui perto
— tu o sabes —
aquele nosso colega
ficou sob as rodas dum machimbombo,
colorido de reclames.
Ah! Olga,
porque,
em face disto tudo
esta vontade constante de gritar
pelos vivos?

Ah! Hoje,
não há mais poesia
em mim,
nem na natureza colorida.
Não pela queda
do avião
ou do homem solitário.

Na Coreia,
os milhares não são mais números,
mas cadáveres,
marcados por bombas,
balaenetas,
granadas,
e não sei mais quê.

Multidões,
degladiam-se,
algures,
de petróleo nas veias.

E lá,
onde homens abriram a braço um canal,
estudantes trocaram os livros
por pedras
e viraram personagens bíblicas
frente ao pecador.

Ah! Olga
Hoje não há mais poesia em mim,
que te vou deixar.

Mas os caminhos
de todos os cantos,
chamam-me.
Como ficar parado
junto a ti,
Olga,
sabendo que mais além
a nossa paz
é comprada,
com sangue que não é nosso?

Hoje,
Olga,
não há mais poesia em mim,
porque te quero
e não te posso ter.

Hoje
não há mais poesia,
mas esta certeza
da necessidade
de lutar
junto aos que lutam ...

esta página é a terceira



estas são as páginas quarta e quinta

OFERTA

poema

da infância distante

a o r u i g u e r r a



●
2
9
J
E
R
E
I
D
I
S
O
●

Quando eu nasci na grande casa à beira-mar,
era meio-dia e o sol brilhava sobre o Índico.
Gaivotas pairavam, brancas, doidas de azul.
Os bacões dos pescadores indianos não tinham regressado
ainda arrastando as redes pejalas.
Na ponte, os gritos dos negros dos lotes
chamando as mãezas anolechilas de calor,
de froxa à cabeça e garotos zambos as costas
— saíam com um ar longínquo,
longínquo o sopro no náhuas do silêncio.
E nos degraus escaldantes,
menino Mufamini dormitava, rodeado de moscas.

Quando eu nasci...
— Eu sei que o ar estava calmo, repousado (diziam-me)
e o sol brilhava sobre o mar.
No meio desta calma fui lançada ao mundo,
já com meu estigma.
E chorei e gritei, nem sei porquê.
Ah, não pôde vida fora,
minhas lágrimas secaram no lume da revolta.
E o sol nunca mais me brilhou como nos dias primeiros
da minha existência,
cubora o cenário brilhante e marfim da minha infância,
constantemente calmo como um palitao,
tinha sido quem gritou meus passos de adolescente,
— meu estigma também.
Mas, mais ainda: meus heterogêneos companheiros
de infância.

Ah, meus companheiros ancorados na roda maravilhada
e boquiabertos de Karungana wa Karungana
das histórias da oceana do Maputo,
em crepúsculos negros e terríveis do tempestado
o mar ameaçando derrubar as escafas do madeira da varanda
e casuarinas gemendo, gemendo,
oh lucuosamente gemendo,
acertando milos estranhos, lucupláveis
nas nossas almas cheias de xitoculicunhas desoladas
e res Mastingas virados gibotas...)

Ah, meus companheiros me separaram essa insatisfação
dia a dia mais insatisfeita.

Eles me escheram a infância do sol que brilhou
no dia em que nasci.
Com a sua castorralagom luminosa, impensada,
sua alegria radiante,
seu entusiasmo explosivo diante
de qualquer papagaio de papel feito aos
no céu. Em azul multicolor,
sua inocência sem cóligo, sempre pronta.
— des encheram minha infância arrapada
de felicidade e aventuras inesperáveis.

Se hoje o sol não brilha como no dia
em que nasci, na grande casa
à beira-mar do Índico,
não me deixo adormecer na escuridão.
Meus companheiros me são seguros guias
na minha rota através da vida tomada, tatei.

Eles me provaram que "fraternidade" não é mera palavra
bonita escrita a negro no dicionário da estante:
Meus companheiros de pescarias
por debaixo da ponte,
com arco de afranto e linha de guia,
meus amigos esfarrapados de ventres redondos como cabças,
companheiros nas botadeiras e correrias
pelos matos e praias da Catembe,
unidos todos na maravilhosa descoberta dum ninho de tutas,
na constrope duma xitambela com amano,
na caça às gala-galas, e beija-flores,
nas peregrinações aos xitambelas sob um sol quente de verão...
— Figuras insuspeitadas da minha infância arrapada,
sola e feliz:
meninos negros e mulatos, brancos e indianos,
filhos de marinato, do padreiro,
do negro do bote, do carpinteiro,
vultos da existência do Graciano
em dias calmos de madeira dos pescadores,
minutos minutos do posto,
meninos frescalotes dos guarda-fiscais da Esquadriha
— irmãos todos na aventura sempre nova
— irmãos todos nos esportes das manobras,
no segredo das magalas mais doces,
companheiros na inquisita sensação de mistério
da "Ilha dos navios perdidos"
— onde nenhum brado fica sem eco.

Esistiram-me que "fraternidade" é um sentimento belo,
e possível,
mesmo quando as epidermes e a paisagem circundante
são tão diferentes.

Por isso eu CREIO que um dia
o sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão matando,
navegando sobre a tarde téme.
E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias
em zodes de tambor e barrique
deixará para sempre de me inquietar.

Um dia,
o sol lembrará a vida,
E terá como que nova infância raiando para todos...

n o é m i a d e s o u s a ●

o lado negro da vida

Chegaram do fundo da noite. Lá do fundo bem fundo do mistério que torna inconcebível a distância onde nasceram, chegaram. Ele, negro e cego no seu mundo sem cor, todo som, como a ressonância de uma caixa fechada a resto de compreensão. Ela, olhos de espanto no tamanho por crescer, mas aberta e mulher no engano de toda a posse em que os seios moles não deram o gosto de fruto amadurecido. Mas chegaram ... Par do encontro entre o que poderia ser e o que a vida tinha sido, ali estavam à porta pedindo, resignação de rastros no desespero em que vinham corridos. A vara da condução tocava nas mãos de ambos, de ambos os dois ali postos no caminho mendigo ... O traço do passeio, marcando o lugar das mesas e dos uisques, ali impunha o limite permitido. As cadeiras indicavam o sítio para os corpos felizes, chelos, e a pausa da noitada perdida entre copos e amigos, projectos de compra e venda, planos e desejos ...

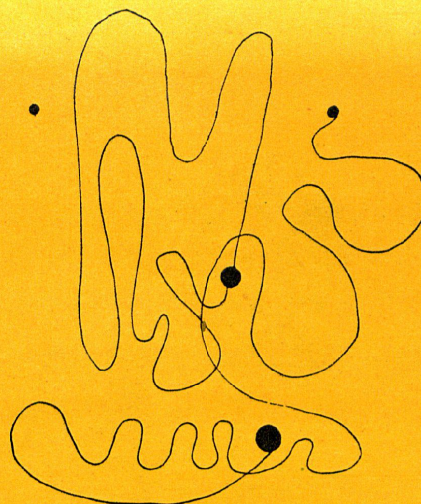
Chegaram, escravos daquele lado negro da vida, como se o manto e a pele outra cor não consentisse onde nem sequer um traço doce de ilusão à boca fosse permitida.

s o n h o s

Todos os lançados sonhos estão hoje revestidos da mesma substância ao traço 2 : 4 : 6 de cimento, pedra e areia. Meteram-lhe lá dentro o ferro das vigas com a grossura de 1/2'' para que não agitasse os braços por cima construíram a lage da cobertura indispensável às ideias e sensações mantidas em segredo e em lugar de portas e janelas construíram apenas uma pequena abertura com portão chapeado e alarme eléctrico.

No abrigo armado
agora
ninguém sente só seus gritos de lá de dentro
ou viva alma os procura cá de fora.

**santos abranches escreveu os dois da esquerda
reinaldo ferreira os dois poemas da direita**



canção noturna

*Café de cais,
onde se juntam
anônimos de iguais,
os ratos dos porões,
babel de todos os calões,
rio de fumo e de incontido cio,
sezuado rio,
que busca, único mar,
mulheres de pernoitar,
unge-te a nojo, não Anfitriote,
fina ficção marinha,
mas nauseabundo
e tutelar,
o vulto familiar
da Virgem Vício,
Nossa Senhora do Baixo Mundo.*

h e r a n ç a

*Desde quando alguma vez anoiteceu
à angústia de que a terra se cobriu
só pasmo nas esferas respondeu;
desde quando alguma flor emmurcheceu
e a criança que válida se ria
de repente calada apodreceu;
desde quando a algum estio sucedeu
um outono e a árvore se despiu
e a primeira cabeça encaneceu;
desde quando alguma coisa que nasceu
sem que o pedisse, sem remédio se degrada
e acaba, sob a terra que a comeu,
dispersa entre os átomos dispersos,
se acumula a tristeza deste dia
e a razão destes versos.*

penúltima e sétima pág.

2 poemas de duarte galvão

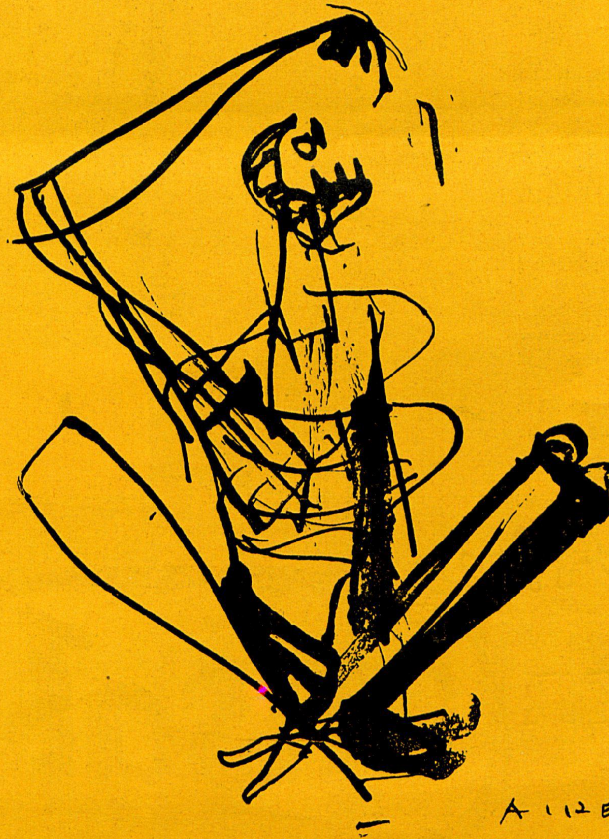
negro *ao. rui gouveia*

Dorme a menina
Enquanto o escravo vela.
E enquanto ela sonha
Ele espreita a vida
No limiar da janela.

Como seus irmãos
Que cruzam a estrada
e arrastam grilhetas
ele sente esmagada
Suas mãos e sua alma.
Como seus irmãos
aprendeu a esconder
a dor da sua dor.
Aprendeu a sofrer
E a sorrir sem rancor.

Seus olhos vão postos
Na dona menina
Que sonha e sorri
e pensam na cor
que Deus deu à pele
da dona menina
e é causa da dor
da dor infinita
dos negros escravos
que são seus irmãos
e arrastam na estrada
pesadas nas mãos
mil saudades loucas
feitas de tragédia.

Dorme a menina
Enquanto o escravo vela.
E enquanto ela sonha
Ele espreita a vida
No limiar da janela!...



D E S T I N O

à maria odette, lá longe... Não quero acreditar no amor que sentes em me querer. Amas-me. Eu scribo. Se para a foz te impelo o rio seja eu por natureza o mar!

Escusadas todas as lágrimas com desespero choradas! Quem vem mudar o rumo às águas? És flor. Espero-te. Sou mar!

O meu desdém por tudo que me cerca
É pena que se perca ...

Não quero
Virar o mundo às canhas
E lavar-lhe as entranhas
Com decência ...

E nem me zango nem desespero.

O meu desprezo é feito da impotência
Do gesto que não faço, mas esboço ...
— Não quero porque não posso!

Afirmo e mantenho:
Só posso dar o que não tenho!

À minha volta, adivinho,
Todos querem pão e todos pedem vinho.

Eu tenho a mesa posta para o bodo,
Tonéis de vinho e pão a rodo,
Mas batem horas mortas
E não posso nem quero abrir as portas ...
Cerrei as salas todas com desdém
E ao meu banquete não vai ninguém!

Redigo e mantenho
Que dou apenas as coisas que não tenho!

Dou sede a quem tem vinho,
Dou fome a quem tem pão
E o resto: — NÃO!!!

Quem tem sede? Quem tem fome?
Quem tem desejos ardentes?

Venham todos bater à minha porta,
Cevem na raiva que me consome
Os secos lábios e os curvos dentes!

Grito e mantenho:
Só dou aquilo que já não tenho
E, com certeza, não vos importa ...

Porque desdenho!

● d e s p r e z o ...●

um poema de cordeiro de brito

BNP



EFG000862652



folha de poesia em fascículos

msaho

BNP
Livraria
de poesia