

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DO SUL DE ANGOLA AO NORDESTE BRASILEIRO:
UM ITINERÁRIO POÉTICO

MARLI PAZ DE SOUZA

João Pessoa
2007

MARLI PAZ DE SOUZA

DO SUL DE ANGOLA AO NORDESTE BRASILEIRO:
UM ITINERÁRIO POÉTICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Doutor em Literatura e Cultura.

João Pessoa

2007

TERMO DE APROVAÇÃO

Marli Paz de Souza

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Doutor em Literatura e Cultura.

Aprovação: João Pessoa, _____ de _____ de 2007.

Prof. Dra. Elisalva Madruga Dantas – Orientadora/UFPB

Prof. Dr. Élio Chaves Flores – Examinador/UFPB

Prof. Dra. Genilda Azeredo – Examinadora/UFPB

Prof. Dr. Francisco Roberto S. de P. Medeiros – Examinador/UFCE

Prof. Dr. Diógenes André V. Maciel – Examinador/UEPB

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Chaves – Suplente/UFCG

Prof. Dra. Maria Gabriela Cardoso F.Costa – Suplente/UFAL

Dedicatória

*À minha querida mãe, Maria José Paz de Souza
(Dona Didi) encantada em 17 de janeiro de
2007.*

Agradeço a todos que, nos bons e maus momentos, estiveram ao meu lado contribuindo para a realização desse trabalho.

RESUMO

O diálogo entre as literaturas africanas de língua portuguesa e a brasileira vem sendo objeto de estudo por parte de inúmeros pesquisadores brasileiros. Inserido no rol daqueles que abordam esse diálogo, nosso trabalho tem como foco central a análise comparativa das produções poéticas do angolano Ruy Duarte de Carvalho e do brasileiro João Cabral de Melo Neto, visando a apreensão dos pontos de aproximação e distanciamento, em termos estéticos e ideológicos, nelas existentes, tomando como *corpus* os livros *A decisão da idade* e *Hábito da terra*, do primeiro, e *O Rio* e *A educação pela pedra*, do segundo.

Palavras Chave: poesia, comparação, intertextualidade, espaço, telurismo, poética, recriação.

ABSTRACT

The dialogue established between african literatures in portuguese language and brasilian literature has been an object of study of several brazilian research . Our work is inserted in this field of study, focusing the comparative analysis of the poetic production by Ruy Duarte de Carvalho and João Cabral de Melo Neto, observing convergent and divergent aspects in aesthetic and ideologic terms presented in this dialogue between their work. The analyzed corpus is *A decisão da idade* and *Hábito da terra*, by Carvalho and *O rio* and *A educação pela pedra*, by Melo Neto.

Key words: Poetry, comparative work, intertextuality, space, telurism, poetics, recreation.

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. Considerações Preliminares.....	12
3. Transumâncias Literárias	31
3.1 – Transbordo de Sol e Sal.....	33
3.2 – Fluxo das Águas	48
4. Geo(grafismo) poético	68
4.1 – Geo(grafismo) poético em João Cabral	71
4.2 - Geo(grafismo) poético em Ruy Duarte.....	95
5. A guisa de conclusão.....	121
6. Referências.....	125

1 - INTRODUÇÃO

*A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos de uma infância perdida.*

(...)

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
o ontem - o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida – liberdade.*

(Conceição Evaristo)

O diálogo entre as literaturas de Angola e do Brasil, iniciado desde os idos do século XIX, como o demonstra a poesia do angolano José da Silva Maia Ferreira, reconhecidamente bastante próxima da obra do romântico brasileiro Gonçalves Dias, revela a circulação da nossa literatura, verificada entre os intelectuais angolanos, que “nela encontravam uma *maneira de ser* que seria correlata à dos africanos”, conforme entende Benjamin Abdala Júnior (2003: 138). Acerca da identificação citada, o pesquisador esclarece que

os escritores angolanos num momento de resgate de sua identidade nacional escamoteada pelo colonialismo não podiam aceitar uma *pátria* (a propaganda colonial a situava em Portugal), mas uma *mátria* (a “mamãe África) tão cantada pelos poetas desse continente. Esse poder simbolicamente materno, associado à imagem da terra (ambas violentadas), contava no caso angolano, com a solidariedade de uma *pátria* brasileira. (1998:7).

Fato confirmado pela ressonância do modernismo brasileiro no projeto estético e ideológico que norteou a proposta de criação da literatura de Angola.

A respeito da relação da literatura angola com o modernismo brasileiro, é oportuno recordarmos do termo “influência”, há muito inserto no âmbito da crítica literária. No início dos estudos comparativistas essa palavra, refletindo uma visão eurocêntrica, como o mostra Elisalva Madruga Dantas, propunha a “ascendência de um poeta sobre outro ou de uma literatura sobre outra” (1998, p.15). Todavia, como

assinala a pesquisadora, “a idéia de intertexto” suplanta “a idéia de influência”, segundo ressaltam consagrados teóricos, cujas pesquisas fundamentam a mudança (1988, p.16-19).

As observações acima são relevantes porque o diálogo entre as literaturas de Angola e do Brasil estimula uma vertente crítica, baseada principalmente no comparativismo. Aliás, “a perspectiva mais adequada ao estudo das literaturas”, “de extração colonial”, assinala defende Reinaldo Martiniano Marques, para quem

Uma literatura particular, nacional, só se afirma como tal confrontando-se com outras literaturas, articulando com elas um movimento complexo de semelhanças e continuidades ou de diferenças e descontinuidade. (...) Por conta da interação entre diversas literaturas singulares, os estudos comparativos literários devem buscar um olhar descentrado, móvel. Um olhar que assuma de fato o lugar a partir do qual se focaliza, posto que nenhum olhar é inocente (1994, p.883-885).

No caso das literaturas africanas de língua portuguesa há de se destacar também a questão da língua como vetor comum, como bem o nota Carmen Lúcia Tindó R. Secco, ao salientar a necessidade de se “entender a identidade na dialética da própria diversidade”, recordando que a língua portuguesa “tendo atravessado o Atlântico” e “o Índico, chegou a diferentes terras, recebeu novos sabores, nova musicalidade, novos acentos: multiplicou-se, grávida de outros espermas, suores e salivas” (1994, p.187).

Tendo em vista as referidas constatações, nosso trabalho tem como proposta central analisar comparativamente a produção poética do angolano Ruy Duarte de Carvalho e do brasileiro João Cabral de Melo Neto, visando a apreensão dos pontos de aproximação existentes tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão.

Selecionamos como *corpus*, dentre a vasta obra de ambos os poetas, os livros *A decisão da idade* e *Hábito da terra*, de Ruy Durate, e *O Rio* e *A educação pela pedra*, de João Cabral, por verificarmos que apesar de vinculados a diferentes realidades, — o sul de Angola e o nordeste brasileiro —, eles têm como pano de fundo um espaço físico-social com características semelhantes, através do qual emergem questões ideológicas relacionadas com a terra e o povo que a habita. Além desse aspecto temático, a leitura desses livros nos levou a perceber uma identificação no concernente à elaboração estética. Em ambos os poetas se nota a preocupação com o labor literário.

Para tanto, dividimos o trabalho em três capítulos, a que denominamos *Considerações preliminares*, *Transumâncias literárias*¹ e *Geo(grafismo) poético*.

Em *Considerações preliminares* focalizamos o intercâmbio entre Angola e Brasil, verificado no âmbito da literatura, levando em conta observações de críticos e escritores brasileiros e angolanos, bem como poemas através dos quais nota-se o mencionado diálogo. Além disso, também assinalamos as aproximações percebidas entre as produções de Ruy Duarte e João Cabral, que suscitaram a pesquisa de que resultou a tese ora apresentada.

O segundo capítulo, *Transumâncias literárias*, para efeito de análise foi subdividido em *Transbordo de sol e sal* e *Fluxo das águas*. Na parte intitulada *Transbordo de sol e sal* investigamos a primeira figuração do sul de Angola, apresentada por Ruy Duarte, a partir da análise de seu poema *O sul*. Já em *Fluxo das águas* abordamos o poema *O Rio* onde se encontra a primeira recriação do sertão nordestino, construída por João Cabral. Cabe salientarmos que das sessenta estrofes componentes de *O Rio* selecionamos aquelas mais significativas para a nossa análise.

No terceiro capítulo, nomeado *Geo(grafismo) poético*, procuramos analisar o processo de reescritura textual adotado por ambos os poetas, daí o dividirmos em duas partes. Na primeira, denominada *Geo(grafismo) poético em João Cabral*, analisamos os poemas “The country of the Houyhnhnms” e “The country of the Houyhnhnms (outra composição)” grifo nosso, inclusos no livro *A educação pela pedra*, os quais têm como hipotexto *Viagens de Gulliver*, do irlandês J. Swift, visando verificar o processo de (re)criação textual encetado por João Cabral nesse diálogo. Já na parte seguinte, intitulada *Geo(grafismo) em Ruy Duarte*, investigamos como esse processo se dá na poética do angolano, elegendo como *corpus* dois textos, um em prosa e o outro poema, ambos sem título, inseridos no livro *Hábitos da terra*, que tem como matriz geradora textual o provérbio *A oleira pôs o coração na argila* pertencente à tradição oral angolana, mais precisamente à cultura Nyaneka.

¹ Esse título foi sugerido pelo, prof. Hélio Flores durante nosso Exame de Qualificação.

2 – CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A escrita literária diz da identidade cultural de um povo, mas diz também de um outro que está alhures. É estilisticamente mais pessoal – todo eu de uma frase é biográfico e não apenas gramatical – e mais universal, põe em movimento um circuito literário, imaginário, extremamente rico e profuso, que automatiza no ato de escrever na rede universal da escrita. Por outro lado, em toda escrita, espia um olho clandestino – o do leitor, que inclui a sua realidade cultural, existencial, imaginária, biográfica, na dinâmica do que lê.

(Antonia Herrera)

O intercâmbio entre Angola e o Brasil iniciado no século XVI, em torno do tráfico de escravos, ampliou-se ao longo do tempo e atingiu outras áreas de interesse. Com a independência do Brasil, essas relações esfriaram em diversos setores, porque, para reconhecê-la, Portugal exigiu que o Brasil não exercesse “qualquer posição direta de controle dos territórios portugueses na África” (SARAIVA: 1996, p. 15)².

Entretanto essa imposição colonialista não impediu que as relações entre Angola e o Brasil fossem se tornando cada vez mais estreitas no âmbito cultural. Neste sentido, José Flávio Sombra Saraiva assinala que, no século XVIII, “as conexões intelectuais entre o Rio de Janeiro e Luanda” já eram bem significativas (1996, p. 15). Confirma esse fato o reconhecido diálogo entre as literaturas de Angola e do Brasil, iniciado já em meados do séc.XIX, com o angolano José da Silva Maia Ferreira, cujos poemas, principalmente o poema *A minha terra*, marcados por um sentimento nativista, apresentam pontos de aproximação com a poética do romântico brasileiro Gonçalves Dias, conforme se pode ver no cotejo o referido poema africano com a *Canção do exílio*.

Acerca desse fenômeno, Rita Chaves registra a presença de Maia Ferreira no Rio de Janeiro, “em meados do século XIX”, “onde teria entrado em contato com o ambiente dos escritores românticos” brasileiros.

² Sobre a presença brasileira em Angola, o livro de Tânia Macedo, *Angola e Brasil: estudos comparados*; São Paulo: Arte & Ciências, 2002, oferece-nos informações curiosas.

Ainda que norteado, a exemplo do poema brasileiro, por um sentimento ufanista o poema de Maia Ferreira, não consegue se libertar da visão eurocêntrica, na medida em que os aspectos da terra (paisagens físicas e humanas) são configurados de forma exótica, com traços de selvageria exaltados³.

De acordo com Silviano Santiago:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua missão do tema apresentado de início pelo original (1978, p. 22).

No tocante a “meditação silenciosa e traiçoeira”, referida por Silviano Santiago, a título de ilustração do diálogo literário afro/brasileiro, observe-se os seguintes versos do poema angolano *A minha terra*:

Tem palmeiras de sombra copada
Onde o Sóba de Tribo selvagem.
Em C’savana de gente causada,
Adormece sequioso d’aragem.

(FERREIRA, 1985, p. 13),

através dos quais ecoam os de Gonçalves Dias:

Minha Terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

(1979, p. 11).

Como o romântico brasileiro, Maia Ferreira inicia a quadra citada ressaltando a flora local, que se identifica na tropicalidade com a brasileira, mostrando-se marcada pelas palmeiras. Entretanto, já no segundo verso, ao desconstruir e reconstruir a matriz brasileira, o angolano, aproveitando-se da semelhança fônica, substituiu o signo “Sabiá” por “Sóba”, ressaltando, assim, não um elemento da fauna africana, mas um elemento

³ Cf. MADRUGA, Elisalva. *Nas trilhas da descoberta* (repercussão do modernismo brasileiro na literatura angolana). João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1998, p. 26.

humano. Desse modo, operou-se a representação icônica do universo angolano, através da figura do Sóba, autoridade máxima do grupo étnico, conforme a tradição africana. Por conseguinte, essa substituição sinaliza ao leitor o desejo de afirmação da diferença nacional. Sentimento que também movia Gonçalves Dias e os demais românticos brasileiros. É, pois, essa busca de identidade nacional que abre a interlocução entre as literaturas de Angola e Brasil.

Conforme Elisalva Madruga, tal parceria ganha maior impulso a partir do “final da década de 40 e durante toda década de 50” do século passado. Época em que os angolanos, a exemplo do que fizeram os brasileiros na década de 20, também do século XX, com os quais se identificam, “partem para um rompimento da ordem cultural e política com a metrópole” (1998, p. 32). É oportuno lembrar que a independência do Brasil, declarada em 1822, restrita ao campo político, não impediu que os brasileiros continuassem subordinados culturalmente à metrópole até os primórdios do século XX, como, aliás, bem o observa Machado de Assis, em artigo escrito nos idos de 1873:

Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem sete de setembro nem capo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitos trabalharão para ela perfazê-la de todo (1997, p. 17).

Como que confirmando essas previsões machadianas, em 1889, ano da Proclamação da República, o poeta brasileiro Raimundo Correia, em artigo intitulado “Parnasianismo”, diz se sentir

devastado completamente pelos prejuízos dessa escola a que chama “parnasiana”, cujos produtos, aleijados e raquíticos, apresentam todos os sintomas da decadência e parecem condenados de nascença à morte e ao olvido. Dessa literatura que importamos diretamente de Paris ou com escalas por Lisboa, literatura tão falsa, postiça, alheia da nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal que vai grassando entre nós. É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução (BRITO, 1997, p. 17).

Reorganizar a literatura brasileira, como conclamava Raimundo Correia, também era o sonho de outros escritores tocados pelo surto nacionalista principiante,

que já impulsionara a organização do primeiro congresso Panamericano, ocorrido em 1888, donde saiu uma campanha coordenada pelos Estados Unidos da América do Norte em prol da autonomia das Américas. De acordo com E.J. Hobsbawn (HOBSBAWN, 1990, p. 159), esse clima libertário penetrou o século XX com uma intensidade até então desconhecida, alcançando o seu apogeu no período decorrido entre 1918 e 1950.

É nesse período, sobretudo na década de 20, que no Brasil se reacendeu o espírito de ruptura com o velho mundo, tendo à frente Oswald de Andrade. Convém lembrar que esse grupo era taxado de “futurista” porque pretendia introduzir em nosso país as inovações estética, propostas pela vanguarda europeia. Também é oportuno evocar que essa pretensão tinha como objetivo sintonizar nossa arte com as tendências mais modernas da época, vigentes nos centros europeus, de modo que elas contribuíssem para revigorar nossas expressões artísticas, àquela altura seriamente combatidas, conforme vimos com Raimundo Correia, e para as quais se volta também Osvaldo de Andrade, quando em seu manifesto *Pau-brasil*, nos chama a atenção para o que impede esse revigoramento:

País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de Náufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesias. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

(...)

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

(1991, p.65-66)

Por volta de 1920, os poetas brasileiros, mostrando-se mais fortalecidos, intensificaram uma campanha iniciada timidamente para combater, de modo cada vez mais contundente, os autores da exaurida estética naturalista/parnasiana, que teimavam em assegurar espaços no cenário de nossas artes. Finalmente, com muito embargo, os rebeldes intelectuais conseguiram realizar no ano de 1922, a Primeira Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo. Esse evento é tido como marco do início do nosso Modernismo, cuja finalidade primordial era revitalizar nossas artes, através da

valorização do patrimônio cultural brasileiro a ser trabalhado segundo as técnicas mais avançadas, que predominavam nos grandes centros.

Acerca disso, Affonso Ávila ressalta que os modernistas, ao importarem “a lição das culturas mais amadurecidas”, procuraram aclimatá-la a “uma necessidade *nossa* de expressão, de *atualidade* de expressão”. De sorte “que o processo de reflexão modernista”, como se fora “um grande leque crítico, primeiro se abre ao sopro novo da viração universal para”, em seguida, “fechar-se sobre nossa própria perplexidade”, e “repensá-la já não apenas em termos de linguagem mas sobretudo de realidade” (2002, p. 34).

De acordo com Mário da Silva Brito, “a doutrinação reformista” que permeia toda a campanha, cujo clímax é a Semana de 1922, fora “efetivada em 1921 como preparo” ao mencionado evento, e cujos pontos principais eram:

a) – rompimento com o passado, ou seja, a repulsa as concepções românticas, parnasianas e realista; b) – a independência mental brasileira através do abandono das sugestões européias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) – uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não aprendem mais os problemas contemporâneos; d) – outra expressão verbal para a criação literária que não é mais a mera transcrição naturalista, mas recriação artística, transposição para o plano da arte de uma realidade vital; e) — e, por fim, a reação ao “status quo”, quer dizer, o combate em favor dos postulados que apresentava, objetivo da desejada reforma (1997, 186-187)⁴.

Voltando-se para essas metas, os modernistas brasileiros integrantes da fase chamada heróica, favorecidos pelo contexto da época, retomaram o projeto nacionalista iniciado com os românticos, contrapondo-se, porém, ao ufanismo tão caro à idealização romântica. Por conseguinte, empenhados na defesa da brasilidade, eles passaram a representar de forma crítica o nosso território, dessa feita recriando-o “não só em sua grandeza, mas também em sua pequenez” (MADRUGA DANTAS, 2001, p. 98), conforme bem o demonstra Murilo Mendes nessa sua versão da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias:

⁴ Acerca das relações entre romantismo e modernismo brasileiros, é oportuno a leitura do trabalho: CASTELLO. José Aderaldo. *Reconsiderações Gerais: A Unidade na continuidade e suas Etapas*. IN: _____. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1950-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 489-503 (v. 2).

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas a minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacas vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por teste minha Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

(1994, p.87)

Refletindo a postura dos modernistas de 1922, esse poema, entre outras coisas, sugere certas imagens, que, justapondo-se àquelas propostas pela *Canção* gonçalvina, colocam em discussão a configuração romântica do Brasil. Nesse sentido, observa-se que a lexia *Macieiras da Califórnia*, enquanto substituinte do signo *palmeiras*, recorda-nos a desnacionalização que tanto inquietara esses intelectuais. Essa noção mostra-se mais nítida, diante do verso seguinte – *onde cantam gaturamos de Veneza* —, onde *gaturamos de Veneza* substitui o vocábulo *Sabiá*. Quanto a isso, note-se que *gaturamos* provém do Tupi *Katu'rama*, forma que significa “o que será com”, e nomeia certas aves nativas, cujos machos apresentam, geralmente, plumagem verde, e as fêmeas possuem penas amareladas. Cores, portanto, que recordam, automaticamente, o colorido da bandeira Nacional, funcionando, assim, os *gaturamos*, como emblema da brasilidade. No entanto essa noção aparece ofuscada pelo topônimo *Veneza*. Trata-se de fenômeno que nos evoca o empobrecimento da arte brasileira, verificado no final do século XIX, devido à falta de cor local observada nessas criações.

Concomitante a essa transformação, o eu-lírico muriliano não desmerece as específicas qualidades de sua terra cujas *flores e frutas* continuam sendo as mais bonitas e as mais gostosas, como as percebia o eu-lírico gonçalvino. No entanto, contrapondo-se à visão paradisíaca do romântico, essas benesses nacionais como que avultam

inatingíveis, como propõe a adversativa *mas*, que introduz o último verso da estrofe inicial — *mas custam cem mil réis a dúzia*.

Do mesmo modo, eles também abordaram o perfil brasileiro ao destacarem os traços mais representativos da nossa identidade cultural, elegendo o índio como símbolo nacional, como o fizeram os românticos. Mas o índio dos modernistas figura destituído das características européias, calcadas pelos românticos. De sorte que ele “assoma à literatura, à maneira de Montaigne, como ser irrelevante, dotado de capacidade crítica” como o assinala Elisalva Madruga (1998, p. 38). Além disso, os integrantes da fase heróica tomaram como motivo poético a nossa parcela africana, silenciada pelos românticos⁵, ressaltando a participação do negro na construção do Brasil, como deixa transparecer o renomado diálogo⁶, entre as *palmeiras* gonçalvinas e o *palmares* oswaldinos, presente no poema *Canto do regresso a Pátria*, de Oswald de Andrade. Nesse sentido, observa-se que esses *palmares*, sem negar a beleza do aspecto físico da paisagem brasileira, decorrente da abundância da vegetação, remetem-nos, ao mesmo tempo, para aspectos negativos e positivos da nossa história, relacionados com a escravidão: *Palmares*, reduto das vítimas da escravidão, e *Palmares*, símbolo da resistência em prol da liberdade.

Nas primeiras décadas do século XX, Angola ainda era uma colônia portuguesa. E a metrópole tentava resguardá-la, a todo custo, com o claro objetivo de preservar sua fonte de renda, como assinala Pires Laranjeira:

No século XX, Angola foi invadida por grossas remessas de colonos. Se a escravatura havia sangrado irremediavelmente a civilização banto, a repressão colonial fascista estraçalhou, quase por completo, a personalidade político-cultural das coletividades indígenas. A mão-de-obra colonizadora, de exemplar marginalidade (desterrados, aventureiros, criminosos, troca-tintas), foi sempre portadora, na quase generalidade, de (in)consciência contra-revolucionária, isto é, colonialista, racista. Nela se acoitou também o rebotalho de intelectuais portugueses à procura de vida fácil (1976,7)

Como se não bastasse tamanha espoliação, os angolanos também conviviam com as representações deturpadas do continente africano, elaboradas pela visão eurocêntrica

⁵ Cf: SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Gráfica o Cruzeiro, 1958.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Trad. Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

⁶ Cf: SANTIAGO, Silviano. *Vanguarda: um conceito e possivelmente um método*. IN: ÁVILA, Affonso (org) *O Modernismo*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

do colonizador, oportunas para justificar a escravidão e outras formas de exploração servil⁷, o reconhecido preconceito contra o negro. Esse ponto de vista, paulatinamente foi inculcado no imaginário ocidental ao longo dos cinco séculos de dominação. Por isso os angolanos, como os demais povos da África Portuguesa, em pleno século XX, além de carecerem da autonomia nacional, também precisavam afirmar a dignidade do negro, a sua humanidade, constantemente rechaçada. Bem como desvendar as singularidades da cultura africana, negada pelo colonizador.

A despeito dessas dificuldades, ou devido a elas, em 1948, um grupo de jovens estudantes fundou em Luanda o “Vamos Descobrir Angola”. A maioria era constituída de poetas que tinham como objetivo resgatar e revalorizar as expressões culturais mais representativas do país, abafadas pela interferência opressora do europeu.

Esse estado de ânimo pode ser visto nos versos retirados do poema *Estrela pequenina*, do angolano Mauricio Gomes, editado em 1949:

Tocadores, vinde tocar
marimbas, n'gomas, quissanges,
Vinde chamar nossa gente
P'ra beira do grande Mar.

...

Ora escutai, meus irmãos:
Aquele sol no poente,
Vermelho como uma brasa
Não é o sol somente. Não.
É coágulo de sangue
Vertido por angolanos
Que fizeram o Brasil.

Ouvi o mar como chora,
Ouvi o mar como reza...

Olhai a noite que chega
Veludo negro tecido
De mil pedaços de pele
Arrancados à chicote.
Ai! Cortados a chicote

⁷ Além da escravatura externa, Angola também sofreu os prejuízos gerados pela escravatura interna, também conhecida como “contrato”, definida por Alfredo Margarido (*Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A regra do Jogo, 1980, p. 363), como “(...) forma de exploração da força de trabalho angolana, que obriga os homens e mulheres a abandonar o refúgio das aldeias, a s formas de vida que eram as suas para trabalharem nas plantações ou nas indústrias dos brancos. O mato era percorrido por agentes brancos, os ‘angariadores’ que apoiados pelas autoridades administrativas, recrutavam, com os piores argumentos a força de trabalho indispensável à produção da mais-valia. Não admira, por isso, que o contrato seja descrito com uma forma mal disfarçada de trabalho forçado”.

Do dorso da nossa gente,
No tempo da escravatura.
(FERREIRA, 1976, p. 80-81)

Voltando-se para a cultura popular africana, através da referência às *marimbas*, *n'gomas*, *quissanges*, os versos corroboram a proposta do “Vamos Descobrir Angola”, conclamando o povo angolano a romper com a alienação com que o colonizador assegurou a sua nefasta dominação.

Observe-se o tom imperativo com que se conclamam os “tocadores”, inicialmente a extraírem sons, música, de “marimbas, n'gomas e quissanges”, instrumentos tipicamente africanos, permitindo-se entrever que esses objetos estariam negligenciados, conforme sugerem os dois versos iniciais. Como que confirmando essas proposições, através dos dois versos finais, *vinde chamar nossa gente / P'ra beira do grande mar!*, os artistas são concitados a mobilizarem o povo, através da música, marcada pela africanidade. Desse modo, opõe-se à alienação e à assimilação, responsáveis pela despersonalização da África⁸, como já se afirmou.

Também é oportuno que se notem os aspectos da história angolana assinalados nos versos de Maurício Gomes através das menções à escravatura negra. Saliente-se o papel desempenhado pelo Brasil nesse processo sugerido através da segunda estrofe citada. Esse é um fato relevante, porque a produção angolana dessa época, conforme salienta Maria Aparecida Santilli, avulta como:

(...) uma linha de invenção poética que parece desencadear-se por força de um “da Capo” na pauta da história angolana. O poema, em retrospectiva, costura horas plenas, horas amargas e horas turvas, resgatadas de datas diversas em que o povo angolano figurou na cena histórica. Através delas tenta abrir veredas, em busca de determinar um perfil nacional. (1985, 85).

É, pois, a partir dessa fase, que se estreita ainda mais o diálogo entre as literaturas de Angola e Brasil.

⁸ Acerca disso, Manoel de Sousa e Silva (*Do Alheio ao Próprio: A Poesia em Moçambique*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia; Editora de UFG, 1996. (Campi; 19)), tece o seguinte comentário: “Na intrincada situação colonial, os laços de dependência são intensamente acentuados, como forma de cristalização da ‘civilização’ de que os ‘novos senhores’ são portadores e defensores. As desigualdades instituídas no cerne do sistema, por sua vez, levam a um grau potenciado de dependência que, por seu turno, vem a engendrar mecanismos de alienação e despersonalização. A sociedade dominada passa a vislumbrar nos traços característicos dos dominadores os *únicos verdadeiros*, assimilando-se à perspectiva dos ‘novos senhores’ e buscando apagar seus traços autênticos”. p. 17.

Acerca dessa ligação, o crítico angolano Carlos Erverdosa esclarece-nos que os angolanos

Sabiam muito bem o que fora o movimento modernismo brasileiro de 1922. Até eles havia chegado nítido o “grito do Ipiranga” das artes e letras brasileiras e a lição dos seus escritores representativos, em especial Jorge de Lima, Ribeiro Conto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado.

(1979, p. 105)

De igual modo, o poeta angolano Costa Andrade também assinala a mencionada parceria, salientando que, entre a literatura de Angola e a brasileira:

os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. É fácil ao observador corrente, encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Souza, Mário de Andrade e Solano trindade, Guimarães Rosa têm uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos.

(1980, p. 26)

Já Tânia Macedo corrobora a referida parceria ao destacar a intermediação do Grupo Sul, organizado em Florianópolis, em 1947, que, no ano seguinte, lançou a revista *Sul*, onde se comprova a presença de escritores angolanos, segundo a estudiosa, para quem

a revista *Sul*, ao abrir diálogo com as literaturas africanas em língua portuguesa, acabou também por ser, em face da situação dos países sob colonialismo, um espaço onde se guardam momentos importantes da história literária de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

(2002, p. 44-49)

Poeticamente, a parceria literária entre Brasil e Angola também avulta através do já antológico poema *Exortação*, do angolano Maurício Gomes, do qual se extraíram as estrofes que se seguem para ilustrar essa aproximação com as propostas dos modernistas brasileiros:

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
Poetas do Brasil, nosso irmão,
Disseram:
“—É preciso criar a poesia brasileira,
de versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada”.

**Angola grita pela minha voz,
Pedindo a seus filhos nova poesia,**

Deixemos moldes arcaicos,
Ponhamos de lado,
Corajosamente,
Suaves endeixas,
Brandas queixas,
E cantemos a nossa terra
E toda a sua beleza.

(FERREIRA, p. 83-85)

Contraopondo-se aos versos do poema *Estrela Pequenina*, nos quais o Brasil figura como receptor de escravos, os de *Exortação* explicitam a importância de nossa literatura para o projeto estético e ideológico que norteava a criação de uma literatura nacional, observando-se, assim, a semelhança entre os sentimentos de angolanidade e de brasilidade.

No seio da campanha de 1948, gerou-se o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola”, organizado também por jovens poetas, na cidade de Luanda, em 1950. Mais tarde, esses intelectuais também ficaram conhecidos como mensageiros, nome derivado da revista MENSAGEM, fundada pelo grupo. Daí porque eles também passaram a integrar a chamada geração da MENSAGEM. Esse é um dos acontecimentos mais significativos, pois essa geração “representa o começo de quase tudo na literatura angolana e, quase, da literatura africana de língua portuguesa”, segundo João Carneiro (1978, p. 36).

Como fizeram os modernistas brasileiros que lhes serviram de inspiração, os mensageiros focalizaram as paisagens física e humana de Angola, procurando ressaltar suas especificidades. Mas é de se convir que o ambiente desses africanos era muito mais adverso do que o nosso devido ao longo período de dominação. Por isso mesmo, intencionalmente, eles evitaram as tendências poéticas voltadas para a metalinguagem e coisas do tipo, preferindo adotar a estética neo-realista na sua forma mais extremada. Assim, os textos mais antigos, permeados ou contaminados pela visão eurocêntrica do colonizador, cederam espaço a uma literatura marcadamente intervencionista, como salienta Manoel Ferreira. Eclode “a denúncia, a rebeldia, a consciência revolucionária”

que fazem da literatura mensageira uma arma potente “de responsabilidade no combate à violência, à repressão, à exploração, à alienação” (1977, p. 20).

Outro ponto de divergência verificado entre os modernistas brasileiros e os mensageiros angolanos refere-se ao modo com que cada um desses grupos manifesta o sentimento nacionalista. O programa angolano, por questões já elencadas, organizando-se em torno do “resgate do ser africano”, favoreceu a junção do “sentimento de angolanidade com o de africanidade”. Dessa juntura, resultou a “reterritorialização de Angola, pressupondo-se, desse modo, um regionalismo continental” (MADRUGA DANTAS, 2001, p. 102), presente na produção mensageira, a exemplo do poema *Na pele do tambor*, do angolano Agostinho Neto, escrito em 1953, onde se lê:

As mãos violentas insidiosamente batem
no tambor africano
e a pele percutida solta-me tantas gritantes
de sombras atléticas
à luz vermelha do fogo de após trabalho

Esmago-me na pele batida do tambor africano
vibro em sanguinolentas deturpações de mim mesmo
à vontade das percussões alcoólicas
sobre a pele esticada do meu cérebro

Onde estou eu? quem sou eu?

Vibro no couro pelado do tambor festivo
em europas sorridentes de faturas e turismos
sobre a fertilização do suor negro
nas áfricas envelhecidas pela vergonha de serem áfricas
nas áfricas renovadas do brilho firme do sol e da transformação
sedosa e explosiva do universo
dentro do movimento de mim mesmo na vibração ritmada

Vibro
Em áfricas humanas de sons festivos e confusos
(que línguas pronunciais em mim irmãos
que não vos entendo neste ritmo?)

Nunca me pensei tão pervertido
ó impureza criminosa dos séculos coloniais
(que história é essa da lebre e da tartaruga
que contas neste novo ritmo de fogueira
à noite
minha avozinha de pele negra de África)

Mas não tão longe nem tão pervertido
quanto as vibrações
da pele do meu cérebro

esticada no tambor das minhas mãos
pela África humana

As mãos entrelaçadas sobre mim
em gozo de vida em gargalhadas em alegrias
de lagos libertados por amplos verdes
para os mares
dão-me o tom da minha África
dos povos negros do continente que nasce

fora dos abismos escurecidos da negação
ao lado de ritmos de dedos congestionados
sobre a pele envelhecida do tambor
dentro do qual vivo e vibro e clamo:
avante!

(1979, p. 90-91)

Os primeiros versos desse poema já nos permitem entrever a “reterritorialização de Angola” e a conseqüente manifestação do “regionalismo continental”, sugeridos através do signo *africano*, que especifica o *tambor*, referido no poema, conforme seu referido verso — *no tambor africano*.

Mas, além disso, também nota-se o destaque formal concedido à terceira estrofe — *Onde estou eu? Quem sou eu?*—, que, destoando da anterior e da posterior, é composta por um só verso. Sintomaticamente, o enunciado desse segmento, como que põe em discussão a pertença do *tambor* e, por conseguinte, da africanidade. De modo que o eu lírico, identificando-se como um ser portador de problemas de ordem identitária, coloca o leitor em sintonia com o programa nacionalista angolano defendido por Agostinho Neto. Nesse sentido, cabe lembrar Agostinho Neto como um dos mais expressivos poetas da Geração da MENSAGEM, e grande líder do seu povo, de modo a ser aclamado primeiro presidente de Angola, politicamente libertado em 1975.

A respeito desses problemas identitários, percebe-se o significativo contraponto, imanente nesses versos, da estrofe seguinte:

*vibro no couro pelado do tambor festivo
em europas sorridentes de faturas e turismos
sobre a fertilização do suor negro
Nas Áfricas envelhecidas pela vergonha de serem Áfricas
Nas Áfricas renovadas de brilho firme do sol e da transformação*

através do qual o eu-lírico denuncia a exploração colonialista verificada no continente africano. Quanto a isso, observe-se, também, a contraposição perceptível entre os dois últimos desses versos que sugerem dois posicionamentos distintos dos africanos. Assim,

do primeiro deles, eclodem imagens relacionadas com alienação e a assimilação, que tendem a provocar o tipo de experiência entrevisto no verso terceiro. Já o segundo — *nas áfricas renovadas do brilho firme do sol e das transformações* —, sinaliza-nos o momento da tomada de consciência, encarnado pelos mensageiros que, por sua vez, passaram a lutar em prol da própria africanidade, como já vimos. Daí o caráter combativo desses versos, sugestivamente encerrados com uma estrofe formalmente singularizada, composta pelo signo *avante!* Nesta, o eu-lírico convoca os africanos colonizados para o combate, que já se mostrava empedernido em 1953, data da abertura do poema. Verifique-se a estratégica posição ocupada pelo signo *avante*, que, deslocado do texto, insinua o prosseguimento da campanha.

Sem dúvida alguma, os mensageiros atualizaram a “poesia insubmissa”, cultivada desde o século VII a.C. por Arquíloco de Pares, consoante informações de Roberto Pontes, porque, além da “captação” e da “interpretação da realidade”, eles exercem uma rigorosa “intervenção sobre ela através do agir poético e político” (1999, p. 25-26). Por isso mesmo, a literatura mensageira foi rechaçada pela metrópole que, de imediato, tentou abafar as vozes rebeldes, obstaculando o lançamento e a circulação desse tipo de texto. Mais adiante, quando a campanha descambou para a luta armada em prol da independência política, encabeçada pelos mensageiros, as pressões ganharam um aparato violento dos mais terríveis, com sérias conseqüências para os angolanos, conforme se pode perceber através do depoimento de Pires Laranjeira, abaixo transcrito:

O desenrolar dos acontecimentos sócio-históricos em fevereiro de 1961 – luta armada dos movimentos de libertação – provocou a saída forçada de Angola da maior parte dos poetas de 40-50, originando a formação de <ilhas culturais> angolanas (...). Suprema característica do panorama editorial a partir de 64: a poesia das décadas precedentes, na ausência quase total de poesia desta década (...) devido à repressão do poder estabelecido é publicada no estrangeiro e divulgada clandestinamente em Angola, devido à repercussão política da guerrilha.

(1976, p. 19)

Essa situação perdura por um considerável espaço de tempo, pois, como esclarece o referido estudioso:

O período literário que vai, sensivelmente, de 1957 a 1969, corresponde à poesia que, ainda que criando diretrizes de novidade, se manteve prisioneira das dos MENSAGEIROS, nomeadamente no que

concerne à continuação da denúncia dos humilhados e oprimidos, da “sobrevalorização do ético em relação ao estético”, melhor, do estético como **um** dos discursos críticos sobre o social.

(1976, p. 20)

Provavelmente, o visível enfraquecimento do colonialismo do final da década de 60, do século XX, concorreu decisivamente para que, no princípio da década seguinte, aparecessem os primeiros sinais de renovação literária em Angola, posto que é impossível separar-se a criação artística do contexto histórico-social, como o ensina Antônio Cândido (1985, 17-39). Esta inovação, por sua vez, ocorre inicialmente no âmbito da poesia, segundo Helena Riúazova, para quem:

Na poesia de Angola das décadas de 60 e 70, como contraponto à simplicidade institucional da forma que é própria da poesia dos guerrilheiros, apareceu a aspiração à originalidade, por vezes ao refinamento da forma artística. Esta tendência para a perfeição formal subsiste ainda, a par da tendência antiga para aproximar a criação literária do povo tornando-a compreensível, mas não rebaixando o seu nível, antes tratando de elevar o nível da cultura de massa.

(1986, p.95)

Alguns desses autores provinham de vertentes anteriores como MENSAGEM E CULTURA. Outros produziram suas primeiras obras fora do território Angolano, a exemplo de Arlindo Barbeitos. De qualquer modo, sabe-se que João-Maria Vilanova, Ruy Duarte de Carvalho, Jofre Rocha e David Mestre são os poetas inéditos, cujas obras inovadoras foram escritas no ambiente da Guerra Libertária (1995, p. 135-136).

Refletindo sobre a estréia dos mencionados poetas, João Carneiro chama-os de “novíssimos”, diferenciando-os dos “tradicionais”, aqueles “vindos dos anos 40, 50 e 60, surgidos antes do desencadear da guerrilha”. Sem deixar de reconhecer a importância da produção dessa época, quando a forma, mais das vezes, era sacrificada, porque a poesia “apenas servia um conteúdo mensageiro, ao qual beneficiava”, o crítico ressalta que os “novíssimos” conseguiram o “difícil equilíbrio entre forma e conteúdo”. Segundo ele, “este equilíbrio vem-se conseguindo num estilo requintado”, “constituindo-se mesmo num projeto, que não teme a experimentação vanguardista e a ousadia” (s.d, p. 133-135)⁹.

⁹ Veja-se, sobre isso, a posição de Agostinho Neto, considerado o decano dos poetas angolanos; editado na revista *MENSAGEM*, Ano III – n.ºs. 5/6, Lisboa, *Casa dos Estudantes do Império*, 1960. “Os jovens poetas angolanos não terão que trilhar caminhos já pisados, terão que prosseguir na consecução de um

Confirmando essas mudanças no cenário da literatura angolana, Pires Laranjeira diz que

Nesse contexto, há dois tipos de textos: os que, simulando um tom anódino, procuram aludir ao tempo de silêncio, ao contexto opressivo, à própria luta de libertação em marcha, sem nunca a (expli)citarem; os que, abstendo-se de qualquer alusão sócio-histórica, glosam temas da terra ou outros mais abstratos (de alguma efusão lírica), mas de verdadeira qualidade estética (a *ausência* ideo-política pode ser interpretada como alusão muito subtil ao tempo *sem liberdade de dizer*).

(1995: 134).

O fim da efervescência nacionalista, de que resultou a independência de Angola, não encerrou o diálogo entre as literaturas desse país e a brasileira. Após essa conquista, o intercâmbio se abriu a novas perspectivas, uma vez que as afinidades entre Angola e Brasil não se restringem às questões relacionadas com a afirmação nacional. Como bem explicita Benjamin Abdala Júnior:

As condições “ecológicas” que nos aproximam mais do que geográficas, são antropológicas – uma “ecologia cultural” que tem historicamente construído um dinâmico traço de união entre Angola e o Brasil.

(2003, p. 104-105)

Nessa direção, o conhecimento das obras do angolano Ruy Duarte de Carvalho e do brasileiro João Cabral de Melo Neto despertou-nos o desejo de refletir sobre alguns aspectos de suas poéticas, a partir da percepção de certos pontos de convergências¹⁰ que

fim, o qual é o da valorização das nossas culturas, ajudados como hoje podemos ser pelos muitos meios técnicos que resultam do contacto com a Europa”. Segundo registra a revista *África*, v. II, n.º. 07, ano II, Lisboa, p. 14, jan-mar. 1980.

¹⁰ Nesse sentido, ressalte-se o entendimento de A. Owwen Aldridge (IN: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994), para quem, “A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar as afinidades, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou idéia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo. Como exemplo, o romance russo *oblomov* pode ser comparado a *Hamlet* porque cada uma dessas obras é um estudo da indecisão e da procrastinação dos personagens. A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente o *die leiden dès jungen werther* de Goethe pode ser comparado aos romances epistolares de Richardson e Rousseau por causa de foco narrativo na primeira pessoa e da expressão irrestrita de sentimentos em todas as três narrativas. Como exemplo de influência, podemos voltar para o romance histórico italiano *I promessi Sposi* de Manzoni, que, de muitas maneiras, foi diretamente inspirado pelas obras do inglês Walter Scott que o antecederam” (pp. 257-258). Convém assinalarmos que a nossa hipótese de trabalho se afasta do campo da “influência”. Interessam-nos, portanto, as assinaladas afinidades entre o angolano Ruy

elas apresentam, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da forma. No tocante ao primeiro desses planos, verifica-se que esses autores procuram trazer para suas criações temas, motivos relacionados com as suas regiões: o Sul de Angola e o Nordeste do Brasil. Registre-se que Ruy Duarte foi considerado a grande revelação dos anos 70, do século XX, chegou a merecer o prêmio Motta Veiga por mostrar-se pioneiro ao eleger como motivo poético a região do Sul de Angola, como se reconhece.

Acerca dessa inovação, Isabel de Almeida Lobo salienta que, até então, os escritores angolanos, quando não se detinham na focalização do “norte luxuriante, dos cafezais e diamantes”, ou na “grande cidade que é Luanda dos velhos costumes”, só conseguiam alcançar a paisagem urbana do Sul.

Contrapondo-se a essa tradição, a poética de Ruy Duarte revela o Sul angolano,

visto por uma nova perspectiva e o resultado será um novo sul, um sul desconhecido que se vai descobrindo: a terra ainda que seca e árida, pois tem os contrafortes da Chela a nascente e o deserto de Moçâmedes a poente é ainda terra-mãe e a vastidão é riqueza e a recusa de aceitação de uma outra civilização. Aí, toda a velha tradição se mantém intacta. O povo do sul é nômade, recusando por natureza a fixação. E é no movimento que encontra a sua existência, a sua liberdade.

(1980, p. 506).

A partir dessa estréia, a temática do sul vem sendo “o domínio estético escolhido” por Ruy Duarte “para a realização da sua relação transcendental/semiótica com Angola”, como nota José Carlos Venâncio (1987, p. 27). Uma temática que perpassa praticamente toda sua produção, iniciada com a seleção de poemas *Chão de Oferta*, editado em 1972, onde estão esses versos que parecem preanunciar a recriação do sul angolano, elaborada pelo poeta:

Vim ao leste
dimensionar a noite
em gestos largos
que inventei no sul

(1976, p. 13).

Já o pernambucano João Cabral, apontado como o “maior poeta brasileiro dos nossos dias” (BOSI, 1989, p. 492), no ano de 1950, surpreendeu com *Cão sem Plumas*, um poema livro através do qual, pela primeira vez, se volta para questões sociais. Também, pela primeira vez, o poeta explora o espaço físico nordestino, tomando como referente a cidade de Recife. No ano de 1953, João Cabral torna a surpreender, dessa feita com outro poema livro intitulado *O Rio*, onde ele apresenta sua primeira recriação do sertão nordestino. Com essa obra, ele arrebatou o prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo.

Note-se que a palavra sertão, conforme assinala José Maurício Gomes de Almeida,

Designa, de um modo geral em todo o Brasil, as regiões interioranas, de população rarefeita, onde vigoram costumes e padrões culturais ainda rústicos. No caso do Nordeste, a palavra possui configuração semântico-sociológica ainda mais definida: aplica-se ali à zona em geral semi-árida do interior, sujeita a secas periódicas e caracterizadas em termos sócio-econômicos, desde o século XVIII, pelo predomínio da pecuária extensiva (a “civilização do couro”), em contraste com a faixa litorânea, dominada pela cultura da cana e pelo complexo cultural dela derivado.

(1999, p. 53-54).

Essas informações permitem-nos perceber certas similaridades entre o sertão nordestino e o sul angolano. Nesse sentido, importa esclarecer que, como o fez Ruy Duarte, João Cabral, após o lançamento de *O Rio*, também retomou a temática sertaneja, constantemente rerepresentada ao longo da sua obra, como se reconhece, e nos deixam vislumbrar esses seus versos:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

(1994, p. 456)

Acerca disso, Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux assinalam a relevância da temática, no âmbito da literatura comparada, baseando-se na “relação

fundamental que existe entre tema e estrutura duma obra”. Nesse sentido, eles ressaltam que “o tema é um elemento *mediador* e *fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário coletivo e/ou individual)” (1988, p. 116-117).

No que diz respeito ao plano da forma, as marcas de convergência são confirmadas pela maneira extremamente rigorosa com que esses poetas trabalham seus textos, sempre abertos a novas experimentações, pois, para ambos, a poesia, é antes de tudo, a arte de combinar palavras, revestindo-as de novos significados. E, para isso, dez ou vinte palavras são mais do que suficientes, conforme assinala Ruy Duarte numa entrevista a Michel Laban, quando explica que, para ele,

O próprio da poesia é a sua energia que resulta da organização particular dada à palavra. E podem ser absolutamente, e quase sempre são, dez palavras, por exemplo, que toda a gente conhece, que fazem parte do arsenal da língua comum. Só que nunca tinham sido propostas daquela maneira – de forma que o que exprimem nunca tinha sido formulado antes, nunca tinham sido dito, criado, em suma.

(s.d., p. 705)

Identificando-se com o pensamento acima, João Cabral de Melo Neto, no livro *Serial*, de 1961, diz

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:
(1994, 311).

Além dessas aproximações, também se nota, que esses poetas, a certa altura, se dedicaram ao exercício da (re)escritura, tomando como referentes obras já concluídas. No caso de João Cabral, destaque-se precisamente a série de poemas, ou “composições emparelhadas”, como os chama Benedito Nunes (1971, p. 144), insertos no livro *A Educação pela Pedra*, de 1966, através dos quais esse fenômeno se mostra com certa pujança.

Quanto ao Ruy Duarte de Carvalho, essa prática já se mostra em seu livro *Ondula, Savana Branca*, de 1982, como aponta Laura Padilha (1997, p.143). No entanto nossa atenção concentra-se em torno de *Hábito da terra*, de 1988, onde também se nota esse tipo de procedimento apontado por Laura Padilha. O livro compreende uma série

de textos inspirados na tradição oral africana. Acerca dessas criações Elisalva Madruga Dantas faz a seguinte observação: “Deixando entrever uma perspectiva cubista, o poeta gradativamente, norteado por um princípio de condensação poética, decompõe o texto primeiro, estruturado em forma de prosa, recriando-o em forma de poema” (2006, p.91).

A partir das referidas evidências, investigue-se agora investigar como cada um desses renomados poetas aborda duas áreas territoriais fisicamente tão distantes e climaticamente tão semelhantes, procure-se, ainda, entender outros pontos de convergência e divergência, entre Ruy Duarte e João Cabral, no tocante ao exercício metalingüístico. Mais precisamente, no tocante ao mencionado exercício de (re)escritura.

Importa ressaltar que esse trabalho pretende colaborar para uma melhor compreensão dos mecanismos que engendram o “macrosistema das literaturas dos países de língua oficial portuguesa”, herdeiras de “uma tradição histórico-cultural comum que permeia suas produções artísticas”, como nos ensina Benjamin Abdala Júnior (1989, p. 16).

3 – TRANSUMÂNCIAS LITERÁRIAS

No total, duas parecem ter sido as causas especiais da origem da poesia, e ambas são naturais: primeiro, já desde criança é inerente ao homem reproduzir imitativamente, e nisso se distingue dos outros animais – o homem é muito mais imitador que todos eles e dá seus primeiros passos na aprendizagem mediante a imitação; segundo, todos se comprazem nas reproduções imitativas.

(Aristóteles)

A necessidade de afirmação nacional, como já foi mostrada, surge como ponto de aproximação entre as literaturas de Angola e Brasil, o que se revela através da temática da terra, por meio da qual os poetas desses países procuraram evidenciar as peculiaridades locais.

Para além disso, outros fatores contribuíram para essa aproximação, conforme bem o observa Carlos Erverdosa, ao se referir a essa questão, pois, segundo ele é

num fenômeno da convergência cultural que podemos encontrar as razões das afinidades das duas literaturas. A mesma amálgama humana, frente a frente nas duas margens do Atlântico Tropical, em presença de condições ecológicas quase idênticas, teria de conhecer reações e comportamentos muito semelhantes. Da mesma forma se poderá explicar a receptividade dos angolanos aos ritmos afro-brasileiros e afro-cubanos (1979, p.105-106).

São semelhanças como essas que nos levam a estabelecer aproximações entre Ruy Duarte de Carvalho e João Cabral de Melo Neto, pois ambos, em suas obras, reapresentam, respectivamente, com intensidade variada, o sul de Angola e o sertão do nordeste brasileiro, respectivamente, duas áreas que apresentam um relevo similar. Ou seja, ambas estão sujeitas a períodos cíclicos de estiagem, entre outras semelhanças. Devido a tal constatação, nessa parte da nossa tese, pretendemos refletir sobre alguns aspectos relacionados com a figuração desses espaços nas poéticas de Ruy Duarte de Carvalho e João Cabral de Melo Neto.

Segundo Pires Laranjeira,

A representação do espaço na poesia produz-se através de signos bastante generalizantes, que fornecem ao leitor, e *em bruto*, uma espécie de ícone que lhe permite imaginar um local, um espaço, um nicho de realidade espacial em que as representações das figuras humanas, as entidades predicáticas, se movimentam ou a que se referem (1995, p.371).

Ainda de acordo com esse crítico, as figurações espaciais “possibilitam imaginar o *cenário* envolvente de uma atmosfera, indicando-a na sua referencialidade, ou, então, prestando-se ao jogo simbólico ou alegórico da sua significação mais profunda” (1995, 371).

No caso das obras em foco, grosso modo, as sugestões espaciais avultam mescladas por sensíveis tons localistas, evocando, assim, noções identitárias de certas comunidades angolanas e brasileiras, como já ficou dito. Mas também interessa assinalar que o espaço do regional¹¹ tende a se constituir num espaço de criação artística. Em algumas obras, deixa transparecer o acentuado compromisso do criador com o equilíbrio entre o ético e o estético, segundo verifica Rubens Alves Pereira (OLIVIERI – GODET e SOUZA, 2001, p. 61-80), para quem a produção de João Cabral filia-se a essa vertente, regionalista inventiva, na qual também se insere a poesia do angolano Ruy Duarte de Carvalho.

¹¹ De acordo com José Carlos Garbuglio (*Fôlego de gato*. IN: _____. (org.) *O Regionalismo e suas versões*. São Paulo: Universidade de São Paulo, s.d.), “segundo uma ordem sociológica”, todo “esforço de captação do singular num certo espaço geográfico caracteriza a idéia de regional”.

3.1 - TRANSBORDO DE SOL E SAL

*Sei medir hoje, enfim, com muito mais rigor a força da distância.
Sei decompô-la em tempo, espaço, velocidade e som.*

(Ruy Duarte)

Português de nascimento e angolano por escolha, Ruy Duarte focaliza o sul de Angola constantemente. É região constituída por uma faixa territorial habitada pelos Kuvale, um povo intrinsecamente ligado ao pastoreio, que vive percorrendo, com seu rebanho, as savanas do deserto de moçâmedes, numa espécie de nomadismo cíclico, conforme assinala o poeta, estando entre esses pastores:

olho o Sambo e pergunto-me se não será pertinente atribuir ao “boi” a qualidade de metáfora de tudo isso. Sim ando sempre com livros atrás. Poesia aqui não leio, ando a prospectá-la e a urdir a minha (2000, 307).

Corroborando essa preferência espacial, o crítico Manuel Cândido Beirute afirma que a seca “funciona como o grande estímulo para os mais belos poemas (“Novembrina Solene”, por exemplo) e para a narrativa mais conseguida (“Como se o mundo não tivesse leste”) de Ruy Duarte, lembrando que essa temática também é uma das mais férteis nas literaturas de Cabo-Verde e Brasil (1979, 477).

Isso também se anuncia através do poema *O sul*, cujo título nos remete para a região Sul de Angola. Observe-se que esse poema, abrindo o livro de estréia de Ruy Duarte, *Chão de Oferta*, de 1972, automaticamente funciona como a primeira entrada para o universo poético desse angolano. Além disso, ele também introduz a seleção, reunida sob o título *A decisão da idade*, editada em 1976. Os fatos levam-nos a elegê-lo, como ponto de partida para o estudo da temática telúrica em Ruy Duarte.

O Sul

O sol o sul o sal
as mãos de alguém ao sol
o sal do sul ao sol
o sol em mãos de sul
e mãos de sal ao sol

O sal do sul em mãos de sol

e mãos de sul ao sol

um sol de sal ao sul
o sol ao sul
o sal ao sol
o sal o sol
e mãos de sul sem sol nem sal

Para quando enfim amor
No sul ao sol
Uma mão cheia de sal?
(1978, 5)

A configuração do poema expõe curiosos recursos gráficos que, embora presentes desde a primeira estrofe, se tornam mais salientes na terceira, onde uma inusitada separação de vocábulos comprova, em termos gráficos, o espírito lúdico que norteia o fazer poético de Ruy Duarte de Carvalho. Note-se, acerca disso, que, para o poeta uma criação só se caracteriza como artística

Quando exprime ou veicula razões que não são propriamente as da razão lógica, estranhas em grande medida à ordem estética, mas antes as da razão simbólica ou analógica, que são o próprio da inteligência fruitiva, que confere à arte a sua dimensão de fenômeno intrinsecamente humano e universal.

(LABAN, s.d., p. 699)

Observe-se ainda que o engendramento de *O sul* se mostra constituído segundo um rígido princípio de economia, pois, na sua tessitura, aparecem, quase que exclusivamente, apenas os integrantes do verso primeiro, rerepresentados em combinações diversas. Desta repetição incansável, ecoa um efeito sonoro monocórdio, martelado pela aliteração difundida pelos vocábulos *sol*, *sul* e *sal*, assegurando-se, assim, a relevância de cada um deles.

Se, por um lado, a homofonia coloca os signos em questão num mesmo patamar, por outro, ela destaca a hierarquia entre eles, que já é, por si só, importante questão de ordem teórica. Isto porque o efeito estético, desejável em poesia, depende de combinatórias previamente organizadas, visando a esse fim, e elas se organizam a partir da seleção das palavras e da posição que passam a ocupar ao longo das expressões. É devido a esse processo que, na poesia, “as palavras encontram-se em correlações e mantêm laços mais fortes e mais próximos do que possuem no discurso cotidiano”, pois

a localização incide diretamente sobre o significado primeiro do vocábulo, a ele se justapondo outros possíveis sentidos, chamados por T. Todorov “traços flutuantes” (1982, p. 1823). Disto resulta a pluralidade semântica essencial no enunciado da poesia, como também defende o poeta Ruy Duarte de Carvalho, conforme já vimos atrás.

Além de figurar isoladamente no título do poema, o lexema *Sul* ocupa o centro no primeiro verso — *O sol o sul o sal*. Posição privilegiada, uma vez que o centro é, antes de tudo, “em termos simbólicos” o lugar da mais concentrada das energias” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 219). É no sul que se encontra o sol, que se encontra o sal.

No mesmo verso, os lexemas *sol* e *sal*, enquanto representantes de dois elementos fundamentais da natureza, assomam como componentes da paisagem física de *O sul*. Percebemos, de logo, que a localização de cada um desses vocábulos, na seqüência em questão, insinua-nos uma relação de causa e efeito, onde o primeiro elemento funcionaria como agente. Esta percepção lembra-nos a gravitação da terra em torno do Sol, e a conseqüente influência deste movimento nas conhecidas distinções temporais, quais sejam, dia e noite, bem como as quatro estações (inverno, verão, outono e primavera). Além das questões climáticas alegadas, dessa dinâmica depende a produção do sal, do cloreto de sódio, gerado a partir da evaporação da água, provocada pelo calor solar.

A repetição desses significantes sugere a intensificação dos seus respectivos significados, ou seja, bastante calor solar e muita salinidade, fenômenos normalmente experimentados durante os períodos de secas cíclicas, quando tardam as chuvas e a água começa a rarear. Essa periodicidade, inclusive, se faz lembrada pela monotonia do som, provocada pela já referida reapresentação das palavras.

Certamente, com esse recurso, o poeta recria as dificuldades climáticas enfrentadas pelos pastores Kuvale, às quais se refere com mais nitidez no poema *Transmutação das Águas*, escrito em 1970 e 1971, quando também foi elaborado *O sul*, (CARVALHO, 1976, p. 1), onde lemos:

Não era
ainda
o tempo das manhãs lavadas

como nocturnas cabeleiras negras
escorrentes e interiormente macias,
ou como o som de um galopar em chão de estrelas
ou mesmo a cor
de um vinho novo contra o sol.

(...)

Era o mês do extremo esforço das ramagens,
das derradeiras hastes
quebradiças ao vento.

(...)

O ar rareia
e o gesto
não se mede;
os passos são de leve
e o pó mais fino;
os charcos são de pedra
e os trilhos rangem.

(CARVALHO, 1976, p. 14-20)

Nesse sentido, note-se que a falta da chuva, representada poeticamente, através do terceiro verso acima, — *o tempo das manhãs lavadas* —, já se prenuncia no verso inicial do poema — *Não era* —, onde o signo *Não*, sugerindo noções gerais de negatividade, pode, por sua vez, acentuar as insinuações de desconforto do meio, anunciadas nos versos subseqüentes. Já o verso — *Era o mês do extremo esforço das ramagens* — nos suscita imagens relacionadas com a extinção da flora, devido às adversidades climáticas do meio, reiteradas pelo verso — *os charcos são de pedra* — que, hiperbolicamente, reinterpreta os efeitos da seca, ressaltando sua intensidade ao mostrar a transformação do solo molhado (charco) em pedra.

Retomando o poema *O sul*, verifique-se que os lexemas *sol* e *sal* pertencem ao campo semiótico da seca. No entanto a latente ambigüidade perceptível no enunciado de *O sul* leva-nos a vislumbrar outras possibilidades de significações, expressas pelos mencionados signos, naturalmente possuidores de reconhecida bipolaridade simbólica, que pode se manifestar nos planos denotativo e figurado.

A esse respeito, basta recordar-se que o calor solar, capaz de ressecar a terra, transformando a água doce em salobra, dificultando a sobrevivência, também participa ativamente do fenômeno que gera a vida no nosso planeta. Por isso mesmo, segundo a ótica conotativa, o signo *sol* emite idéias relacionadas com poder, sabedoria, e tantos

outros significados positivos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 836-841). Também se deve lembrar que Apolo, divindade clássica apontada como protetora das artes, é conhecido como Deus Sol. E, de acordo com Françoise Graziani, “No nome Apolo os intérpretes lêem tanto uma idéia de destruição como de libertação (do verbo *luô.*, libertar) ou de purificação (do verbo *louô*, lavar), em associação aos efeitos secantes do sol, que podem ser negativos ou positivos” (BRUNEL, 1997, p.66).

Idêntica duplicidade é inerente ao signo *sal*, pois o teor corrosivo do cloreto de sódio também pode alterar a água, tornando-a imprópria para o consumo, bem como esterilizar o solo. Mas, ao mesmo tempo, ele também assegura a conservação da matéria, contribuindo, desse modo, para a preservação da vida. Também se deve ter em mente que o sal é uma substância vital, presente na composição do sangue humano quase na mesma proporção em que se encontra na água do mar. No sentido figurado, esse signo também sugere sentidos negativos e positivos, como ocorre com *sol*. Cabe lembrar que na mitologia cristã, tanto no Velho Testamento quanto no Novo, o signo sal aparece relacionado com a purificação, a incorrutibilidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 797-798).

A versatilidade desses signos logo nos sintoniza com o princípio de relatividade das coisas, enquanto nos lembra a possibilidade de ressignificação que, virtualmente, todas as palavras comportam. A respeito disso, por exemplo, note-se, que no universo Kuvale, os signos água e sal suscitam uma certa equivalência, pois as substâncias que eles representam impulsionam, por assim dizer, o nomadismo desse povo, como nos diz Ruy Duarte (2000, p.120).

o problema aqui, neste tempo, é a água, há muito que se esgotou a água das pedras e a lagoa do Kanehuia, que se forma em anos de muita chuva à beira dos Paralelos, secou. Mas o gado que agora aqui se mantém irá beber de dois em dois dias, no leite do Bero que se cava para além daqueles morros, e aí a água dura todo o ano. E, andando por aqui, os próprios bois sozinhos saberão encaminhar-se para os afloramentos de sal que o Bero dá. Além de pastos e água, o gado precisa de sal. E estás na vizinhança, no meio deste deserto, de um importante banco de sal.

As fontes de vida existentes no meio do deserto, acima referidas, servem como exemplo das primeiras imagens percebidas em *O sul*, insinuadas pelo seu verso inicial. Assim, se esse território não nos aparece com os matizes paradisíacos, apreciados pelos

românticos, também não lhe tingem as cores mais fortes do Realismo. Lembre-se que ele surge como um local pleno de energia, como já foi visto. Por conseguinte, consegue-se visualizá-lo como um espaço onde os opostos coexistem, e a predominância de um deles é relativa. Presentificam mesmo as oscilações climáticas e, com elas, a prevalência da vida ou da morte, exemplarmente figuradas no referido poema, *Transmutação das águas*, pois, se nos versos anteriormente citados, percebe-se o funesto da seca, nesses outros, que focalizam a terra molhada pela chuva, lê-se:

Caldeira ressequida
a terra aceita a chuva
que lhe dissolve incrustações remotas.
E em alternada projeção de luz
o céu descobre o sol
e lhe arremessa
o peso imenso de uma nuvem baixa
a vomitar-se em espasmos
de ensossa claridade fluida.

(...)

E faz-se gorda a terra
e lhe estremece a carne-madre farta
contente e abundante,
saciada e já refeita, acarianhada
Sobram quindas de mel pelas vertentes
e o peito escorre, generoso e alto.
Dorme a terra em verde e luz
Imensurável mesa de um anual banquete
que festeja
a imanência fêmea e mãe
da natureza

(CARVALHO, 1976, p. 22-24)

Nesse sentido, observe-se que, em contraposição ao desconforto sugerido através do verso inicial — *Caldeira ressequida* —, os versos da segunda estrofe transmitem imagens da terra, que nos levam a imaginá-la como a grande mãe do universo, ressaltada, pela prosopopéia que a animaliza. Isso nos recorda conhecidos mitos fundadores, segundo os quais a chuva seria o sêmen, vertido pelo céu, o princípio masculino, sobre a terra, o princípio feminino, organizando-se, assim, a vida.

Nota-se também que a natureza díspar das imagens espaciais, suscitadas pelo enunciado de *O sul*, nutre uma efetiva correspondência com aspectos formais do poema, pois, se, como já foi dito, um princípio de economia rege o inventário de significantes

que o constituem, também emana um princípio de abundância, expresso pelos respectivos significados. Este fenômeno é produzido pelo intenso movimento dessas esferas, como se verá melhor mais adiante. Então já é possível estabelecer-se uma analogia entre a dinâmica percebida no universo de *O sul* e a transumância que caracteriza a existência dos Kuvale, baseada na atividade pastoril. Acerca disso convém ouvir-se o próprio poeta:

a transumância a mim me cheira a poesia e a transumância é afinal a fórmula ecológica que sustenta a resposta social dada ao meio pelo sistema econômico e cultural dos Kuvale e de todas as sociedades pastoris. E se para entenderes a transumância tem que interessar-te por pastagens, por capins, águas e climas, então a intromissão da poesia resulta imediata

(CARVALHO, 2000, p. 117)

Uma compreensão que também transparece através desses versos de Ruy Duarte:

Savana verde bem fresca
savana verde verdadeiramente aberta
a fome dos rebanhos
exposta aos rebanhos famintos
savana verde
não se apossou a terra ainda
do meu corpo
e eu posso abrir os prados
da palavra

(CARVALHO, 1982, p. 41)

De acordo com esses fragmentos, a poética da transumância (LEITE, 1988, p. 184), de que é exemplo o poema *O sul*, inspira-se no movimento dos pastores Kuvale. De modo que, enquanto esses perambulam em busca da sobrevivência, Ruy Duarte movimenta as palavras, buscando, assim, revitalizar a linguagem, como que descerrando seus mistérios ocultos, revelando-se a poesia.

Verifique-se, nesse sentido, o segundo verso da estrofe inicial de *O sul* — *as mãos de alguém ao sol* —, onde estréia o signo *mãos*, que, como os três integrantes do verso anterior — *O sol o sul o sal* —, será retomado inúmeras vezes ao longo do poema. Registre-se que os vocábulos *sol*, *sul*, *sal* e *mãos* aparecem, respectivamente, 13, 9, 9 e 7 vezes, nos 15 versos de *O sul*. Apesar de quebra, a homofonia instaurada pelos signos *sol*, *sul* e *sal*, *mãos* reitera o dinamismo estabelecido no universo poético de *O sul* pelo processo de repetição.

Além disso, como os seus mencionados parceiros, o lexema *mãos* também guarda certa ambigüidade, porque nomeia uma das partes do corpo humano, mais diretamente ligada à atividade, que pode ser desenvolvida em duas direções. Sabe-se, por exemplo, que, nas civilizações mais antigas do Oriente, se acreditava que elas mantinham contato simultâneo com o coração e o cérebro, isto é, a razão e a emoção. Por isto mesmo, a mão era considerada um símbolo de conhecimento, daí sua importância nos rituais de cura física e espiritual. A ciência moderna, inclusive, já admite a ligação das pontas dos dedos com o cérebro, segundo comenta Jean-Yves Leloup (1998: 124). De modo geral, como acontece com os lexemas *sol*, *sul* e *sal*, o vocábulo *mãos* tanto circula entre os prazerosos caminhos de Eros quanto pelas funestas estradas de Tanatos, exprimindo, assim, um imenso leque de significações (LAROUSSE, 1988, p.589-592). Enfim, a mão

é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino: ela é passiva naquilo que contém: ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio: ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos animais e serve para diferenciar os objetos que toca e modela.

Mesmo quando indica uma tomada de posse ou uma afirmação de poder — a mão da justiça, a mão dada em casamento —, ela distingue aquele que ela representa seja no exercício de suas funções, seja em situação nova.

(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 589-592)

Por isso mesmo, o signo *mãos*, no verso — *as mãos de alguém ao sol* —, aparece como a primeira figuração humana, metonimicamente proposta, através do enunciado de *O sul*. Cumpre notar-se, a respeito disso, que o pronome indefinido *alguém*, posposto ao vocábulo *mãos*, enfatiza a indeterminação do ser figurado, insinuando-se, mais uma vez, um esforço voltado para dissimulação do referencial. Entretanto as noções que emanam da totalidade do poema orientam para a percepção através de *mãos* de imagens relacionadas com o povo Kuvale, natural do sul angolano.

Mas, além disso, esse signo suscita inquietações noutra sentida, devido à conhecida ligação entre o gesto e a fala, como nos explica Alfredo Bosi. Acerca disso, ele registra que “a direção fundamental da nossa linguagem” é “*suprir* a ausência de pessoas, coisas e ações, chamando-as, exprimindo o sentimento que elas provocam, articulando um ponto de vista sobre elas”. Esse estudioso também esclarece que:

O ato de suprir só se tornou viável depois que o primata, já posto em posição ereta, pôde usar as mãos para a apreensão e o preparo dos alimentos, reservando à cabeça, e, em especial, à boca, a tarefa de *dizer* o que o gesto, sozinho, não era capaz de comunicar eficazmente. O *homo sapiens* aparece quando se distinguem e se completam no seu corpo o *homo faber* (mãos, instrumentos) e o *homo loquens* (aparelho fonador). Em termos de cérebro, a situação é esta: a 4ª área do córtex frontal ao longo do sulco de rolando controla tanto os movimentos dos membros (mãos, pés) quanto os da face, incluídos a da laringe, responsáveis pela produção da voz. O *gesto*, o olhar e a *palavra* são contíguos na central elétrica da significação que é o cérebro.

(1983, p. 60-61).

Já Gregório de Nissa assinala a ligação entre gesto e fala salientando que

as mãos são para ele [o homem] em função das necessidades da linguagem, de grande ajuda. Quem vê no uso das mãos o que é próprio de uma natureza racional não está enganado, pela razão corrente e fácil de compreender de que elas permitem representar nossas palavras através das letras; com efeito é bem uma das marcas da presença da razão a expressão através das letras e de uma certa maneira de conversar com as mãos, dando a caracteres escritos persistência aos sons e aos gestos.

(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p.592)

Note-se que, a partir do verso — *as mãos de alguém ao sol* —, os demais vão se organizando derivando-se uns dos outros, num contínuo movimento migratório, operado entre seus constituintes. No verso citado, percebe-se que o lexema *sol*, ao transmigrar do anterior, sofreu modificações, e ressurgiu localizado no final do verso derivado, antecedido pela partícula *ao*, substituinte do artigo *o*. Esta inversão, por sua vez, suscita a ocorrência de uma considerável proximidade entre o ente humano, representado por meio do signo *mãos*, e o *sol*, cujo sentido ainda nos parece obscuro. De modo que ele tanto nos evoca o intenso calor, que dificulta a vida dos Kuvale, no sul angolano, quanto o poder de regeneração da vida, nesse meio adverso. De igual modo, ele também nos lembra que o poeta, mostrando-se como um ser demiúrgico, apresenta-nos um *sul* singularmente criado, através da linguagem poética, cujo manuseio exige saberes específicos, além de talento.

A imprecisão tende a se tornar mais ampla na passagem seguinte, pois a expressão *o sal do sul*, que se constitui com elementos oriundos do verso inicial — O sol o sul o sal —, junta-se ao fragmento *ao sol*, egresso do subsequente — as mãos de alguém ao sol —, repetimos, emergindo como substituinte do fragmento *mãos de*

alguém. Sucede que esse verso instala uma nova ordem formal no enunciado, graficamente marcada, reproduzida nos dois versos seguintes, que fecham a primeira estrofe de *O sul*. Assim, tem-se a seguinte estrutura:

o sal do sul ao sol
o sol em mãos de sul
e mãos de sal ao sol

Os segmentos acima se organizam visivelmente repartidos, de modo que o lexema *sol* reaparece, com alguma modificação, em todos eles, apartado dos demais. Além dessa consonância que os assemelha, eles evidenciam um instigante paralelismo que acentua a semelhança. Neste sentido, verifica-se que o substantivo *sul*, antes um índice espacial, sem perder esse caráter, ao integrar o primeiro dos versos em discussão, passa a funcionar como determinante do nome *sal*. Idêntico processo caracteriza o surgimento do termo *mãos* que, no segundo daqueles versos, portanto o terceiro da estrofe inicial, lembre-se, recebe do seu precedente as palavras *sol* e *sal*, enquanto que, no último deles, o nome *mãos* incorpora como especificador o lexema *sal*, proveniente do verso primeiro.

Devido a essa série de reconversões, o lexema *mãos* passa a expressar mais uma figuração do ser humano, desta feita, definida como uma representação do homem sulista. Esta figuração também se encontra subjacente no verso anterior, precisamente na seqüência, *o sal do sul*, haja vista que o cloreto de sódio se relaciona com o princípio vital. Daí entender-se o citado trecho como uma presentificação dos pastores Kuvale, da capacidade de resistência desse povo, a despeito das dificuldades climáticas enfrentadas no deserto, onde o sal também lhes falta.

Verificamos que os dois versos finais, da primeira estrofe de *O sul* — *o sol em mãos de sul / e mãos de sal ao sol*—, mostram-se coordenados pela aditiva *e*, uma ocorrência de ordem sintática que nos suscita duas imagens sobrepostas: a do homem sulista e a do homem salgado.

O distanciamento gráfico que isola, nos dois versos, os termos “o sol” dos demais elementos verbais, leva-nos a imaginar que, por alguma razão, aquele homem do sul não consegue retomar sua intimidade com o sol enquanto signo positivo, símbolo de luminosidade, poder, brilho, energia.

Separados dele, essas mãos parecem remeter para uma perda, para a face negativa do sal enquanto símbolo de corrosão. Tudo isso parece mais claro diante da segunda estrofe de *O sul*, que agora se relê: — *O sal do sul em mãos de sol/e mãos de sul ao sol* —, cujos versos também resultam da emenda de recortes provenientes da estrofe anterior. Curiosamente, ela também é a única composta apenas por dois versos que se juntam coordenados pela aditiva *e*, assemelhando-se, portanto, à seqüência formada pelos dois últimos versos da estrofe anterior.

O primeiro desses versos — *o sal do sul em mãos de sul* — identifica-se formalmente com o segundo da primeira estrofe — as mãos de alguém ao sol —, pois os dois não exibem nenhum sinal gráfico, indicando separação dos seus constituintes. Eles também são os únicos que sugerem a figuração da paisagem humana através desse tipo de estrutura. Também se percebe que eles se articulam numa espécie de gradação quantitativa no tocante à representação do ser humano. A respeito disso, observe-se que, no verso inicial da segunda estrofe, no lugar da expressão *alguém ao sol*, constante do segundo verso da primeira estrofe, encontra-se a lexia *mãos de sol*, capaz de sugerir o perfil de um ente solar cujo poder estaria direcionado para *O sal do sul*. Esse segmento, por sua vez, avulta como uma figuração das diversas formas de vida existentes em um espaço físico entrevisto através do signo *sul*. O verso seguinte, — *e mãos de sul ao sol* — parece-nos corroborar esse entendimento. Veja-se quanto a isso o paralelismo entre os fragmentos *sal do sul* e *mãos de sul* a sugerir a equivalência entre os vocábulos *sal* e *mãos*, de sorte que os dois semelhantemente representam o ser humano. Além disso, convém notar-se o distanciamento, assinalado graficamente, que se verifica entre o fragmento *ao sol* e a parte anterior do enunciado, constante no segundo verso referido. Isto porque esse apartamento como que sugere a impotência do homem sulista frente a um grau de poder imenso suscitado pelo ente solar. Nunca é demais lembrar que o lexema *sol* expressa noções de poder, vinculado à vida e à morte, sendo, por isto mesmo, temido e reverenciado como uma divindade das mais poderosas, em alguns grupos sociais.

A abrangência desse poder e a sua força também se insinuam através da terceira estrofe de *O sul*, que agora se passamos a reler:

um sol de sal ao sul
o sol ao sul

o sal ao sol
o sal o sol
e mãos de sul sem sol nem sal

Quanto a isso, note-se que o signo *sol*, migrando dos versos anteriores, reaparece no primeiro dessa estância, precedido pelo termo *um*, único vocábulo grafado com letra minúscula, que abre uma estrofe de *O sul*. Essa particularidade como que coloca em dúvida a espécie desse poder, sua qualidade, de certo modo depreciando-o. Além disso, o termo *sal*, parecendo entrar em consonância com as mencionadas apreensões, vem posposto ao signo *sol*, qualificando-o. Nesse sentido, também é oportuno recordar a carga semântica inerente a esse vocábulo, que tanto se refere a preservação quanto a destruição.

Não se pode esquecer que esse verso se situa após aquele, em que localiza a figura, por assim dizer, solar e poderosa. Isto é muito significativo, porque as especificidades do verso citado, junto com sua localização no poema, insinuam uma certa dependência entre os dois fragmentos, como se o mencionado *um sol de sal* fosse uma criação do ente solar. Por seu turno, essa criação afigura-se desagregadora, pois os três versos seguintes são compostos pelos lexemas *sol*, *sul* e *sal*, distribuídos separadamente. Desta configuração, flui uma atmosfera marcada pela dispersão, a insinuar a descaracterização do espaço representado.

A descaracterização também se manifesta através do quadro vazio de caracteres, gerado no centro da mencionada estrofe. Essa figura geométrica (quadro) dotada de expressiva riqueza simbólica (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 750-757), acima de qualquer outra coisa, representa a terra em oposição ao céu, habitualmente figurado pelo círculo. Ora, no poema em estudo, o espaço terrestre recriado é a região *sul*, cujo significante, ocupando o centro do verso inicial do poema, — *O sol o sul o sal* —, caracteriza-o como um lugar onde reina a energia vital, conforme ficou salientado. Contrapondo-se a essa imagem primeira, o quadro vazio permite vislumbrar-se a ausência da primitiva energia vital, entrando, assim, em consonância com o último verso da estrofe — *e mãos de sul sem sol nem sal* — (grifos nossos) em que se anuncia a perda do *sol* e do *sal*, sofrida pelos sulistas, acentuando-a inclusive. Recorde-se, nesse

sentido, as perdas sofridas pelos kuvales em decorrência das lutas travadas com colonizador.

Para o historiador René Pelissier, a autonomia dos Kuvale era, na verdade, um terrível incômodo para os colonizadores, porque, além de esse povo nunca se sujeitar a trabalhar servilmente para o branco, quando se sentia lesado, não só reclamava como também, se fosse o caso, partia para brigas sérias. Um povo conhecido como excelente guerreiro. Para alguns, teria sido um desentendimento desse tipo a desculpa utilizada pelos portugueses para levarem adiante a dita campanha militar de 1940, promovendo um massacre devastador. Tecendo comentários sobre esse episódio, Ruy Duarte destaca que, para os vencidos Mucubais, a derrota nessa guerra foi a desgraça maior. Daí ela ser

referida como guerra da KAKAMBOLA: KAKAMBOLA é arrancar uma coisa, é arrancar tudo, não deixar nada. (...) Nos livros diz que de um total de 5000 Kuvale, 3500 foram deportados, homens, mulheres e crianças. Apenas alguns sujeitos estreitamente ligados à administração portuguesa e outros não identificados como Kuvale ficaram com os bois que restavam.

(2000, p.81-87)

Pelo visto, as pressões do colonizador, superando, de longe, as dificuldades de ordem geofísica, constituíram-se, de fato, no maior problema enfrentado pela comunidade pastoril do sul angolano, segundo nos propõe o enunciado de *O Sul*. Aliás, quanto às limitações climáticas, o poeta assinala que esses pastores, ao longo do tempo,

Extraem bois do “deserto” porque souberam preservar um sistema de exploração animal que garante essa possibilidade de relação social que o garantem como um sistema operatório e economicamente interessante.

(2000, p. 321)

Isto deve ter concorrido para que, na medida do possível, os desterrados de 1940 rapidamente regressassem à terra natal, onde zelosamente se guardavam as mais caras tradições do povo Kuvale. Assim se descortinam mais traços inerentes ao comentado homem salgado, cuja imagem transborda dos versos de *O sul*, conforme se viu, já que uma das propriedades do cloreto de sódio se relaciona com a preservação. No tocante a essa capacidade, é oportuno salientar a reconhecida resistência física demonstrada pelos

Kuvale que participaram da guerra pela independência de Angola. Principalmente durante os anos 60 do século XX, quando as forças coloniais, tentando impedir a todo custo o avanço da campanha nacionalista em marcha, explodiam aldeias inteiras, enquanto, ao menor sinal de suspeita, torturavam com (fogo e crucificação), promovendo, dessa forma, um dos maiores genocídios de todos os tempos, como anota Joseph Ki-zerbo (KI-ZERBO, s.d., p. 15).

As feridas rasgadas no corpo e na alma dos angolanos também emergem da última estrofe de *O sul*:

Para quando enfim amor
No sul ao sol
Uma mão cheia de sal?

de modo, por assim dizer, inusitado. Nesse sentido, observe-se que, se contrapondo aos registros anteriores, expressos de maneira afirmativa, esse enunciado orienta-se num tom prospectivo através do qual se entrevêm as incertezas do “eu-lírico” acerca do porvir. Curiosamente, o signo *amor*, como que concentra as expectativas quanto ao futuro, insinuando-se como a representação de algo desejado para o *sul* *ao sol*. Isso nos parece instigante, porque o signo *amor* também possui uma rica simbologia. Entretanto, seja no âmbito do desejo físico, seja no dos sentimentos etéreos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant verificam que o “Amor permanece sempre o deus primeiro, *aquele que assegura não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo*” (1991, p. 46).

Por conseguinte, através dos versos em foco, pressente-se a aproximação de um futuro que, para o “eu-lírico” de *O sul*, se anuncia ameaçador, porque, segundo a significação do signo *amor*, acima ressaltada, percebe-se a preocupação com a sobrevivência do *sul*. Veja-se, quanto a isso, o distanciamento graficamente marcado, que reparte o enunciado do segundo verso — *no sul* *ao sol* — suscitando-nos, mais uma vez, o distanciamento dos viventes do sul, dos benefícios representados através do signo *sol*, que se assemelham àqueles sugeridos por meio do vocábulo *amor*. Como que concordando com essas proposições, no último verso da passagem — *uma mão cheia de sal?* —, o signo *sal* também nos emite seus sentidos positivos, vinculados à vida e à resistência, já que ele se afigura também como algo desejado. Equivalendo-se, assim, ao *amor* e ao *sol*. Nesse sentido, note-se a singularidade apresentada pelo signo *mão*, nesse

segmento, onde ele reaparece no singular, contrariando, dessa forma, suas apresentações anteriores, todas no plural. Essa distinção de ordem gramatical, por sua vez, tende a acentuar o temor do esvaziamento futuro, entrevisto através do fragmento *mão cheia de sal*, que, insinuando imagens atinentes com a fartura de energia vital, sinaliza a solução para se evitar o perigo previsto pelo “eu-lírico”.

Esse futuro tão incerto evoca a realidade vivida pelos angolanos nos anos 70 do século passado, pois, só após uma guerra sangrenta, que durou praticamente duas décadas, Angola obteve sua emancipação política, declarada em 1975, portanto três anos após a publicação do primeiro livro de Ruy Duarte, onde se localiza o poema *O sul*.

Mas também se pode ler os versos acima segundo uma perspectiva espacial mais restrita. Desse modo é como se Ruy Duarte de Carvalho antecipasse algumas questões, apresentadas com mais clareza, em livro publicado posteriormente. Nesse compêndio, ele ressalta as calamidades que assolam os angolanos, após a independência do país, salientando que, no meio do caos, a sociedade Kuvale se mostra equilibrada, porque continua se orientando por um modelo organizacional essencialmente africano. Mesmo assim, a sanha capitalista tenta furar a resistência desse povo com a implantação de empresas voltadas para o acúmulo de lucro obtido através da exploração desordenada do meio e dos seus habitantes, sendo esta, de acordo com o poeta, a mais séria ameaça externa que cerca a comunidade. (2000, p. 369-378)

Seja como for, verifica-se que *O sul*, inventado por Ruy Duarte de Carvalho, enquanto presentifica aspectos relacionados com o espaço representado, mais precisamente o sul angolano, freqüentemente castigado pela seca, também abre espaços para outras leituras. Neste caso, como se acaba de notar, o poema em questão leva-nos a rever o vergonhoso processo de “coisificação” do ser humano e suas funestas conseqüências. Percebe-se, inclusive, que, para o poeta, essa problemática suplanta qualquer outra. E, por conseguinte, entrevê-se a terra do sul de Angola como o grande palco onde os elementos naturais, no cíclico movimento do universo, se degladiam, propiciando, assim, fases alternadas de fartura e escassez. Mas não se pode deixar de salientar que, em sua primeira recriação desse espaço angolano, onde a tradição africana se mostra mais preservada, como se reconhece, o poeta privilegiou a exploração

obsessiva da linguagem. Criou ele um enunciado que se filia à vertente poética mais moderna da literatura ocidental, ligando-se, portanto ao estabelecer uma ligação entre o contemporâneo e o tradicional.

3.2 - FLUXO DAS ÁGUAS

*A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
que a gente dali faz chover de violas,
umedecem, e senão com a água da água,
com a convivência da água, langorosa.*

(João Cabral de Melo Neto)

Páginas atrás se afirmou que o rigor formal, a preocupação com a palavra precisa e com a concisão constituíam pontos de aproximação entre Ruy Duarte e João Cabral. Acerca do rigor formal cabralino. Alfredo Bosi salienta que João Cabral “estreou com a preocupação de desbastar as imagens de toda a ganga de resíduos sentimentais ou pitorescos”, “ficando-lhes nas mãos apenas a sua intuição das formas (de onde o geometrismo de alguns poemas seus)”, e a “sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno” (1989, p. 525)

Essas preocupações metalingüísticas, timidamente revelados através do primeiro livro de Cabral, aberto com o texto sugestivamente intitulado *Poema*, reaparecem, como que obedecendo a uma crescente gradação, através dos versos remidos nos três livros subsequentes: *Os Três Mal Amados* (1943), *O Engenheiro* (1945) e *Psicologia da Composição* (1947). Como já se reconhece, os poemas incluídos nessas antologias manifestam as principais linhas norteadoras do fazer literário de João Cabral. Para João Alexandre Barbosa, eles correspondem a um período, dedicado a “uma pensada educação poética” de que resultou, entre outras coisas, “um certo modo de olhar e ver o regional”, revelado pela primeira vez, em o *Cão sem Plumas*, de 1950, poema-livro inspirado no rio Capibaribe, cujas águas atravessam a cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco e terra natal do poeta.

Mostrando-se refratário aos derramamentos emotivos e evitando explorar um localismo incipiente, nesse volume, João Cabral apresenta-nos um discurso racionalmente elaborado em função do equilíbrio entre “a linguagem do mínimo”, constante em *O Engenheiro*, e “o mínimo da existência que habita as paisagens

ribeirinhas”, conforme salienta o referido crítico (1998, p. 74), onde se aglomera a população mais pobre do Recife.

Para Haroldo de Campos, a ênfase do social, imanente em *O cão sem Plumás*, é um indício de que Cabral, afastando-se da “desalienação da linguagem”, “passa ao problema da participação poética”. O que seria um movimento “natural”, porque se nota “que os poetas mais aptos à participação são aqueles que mais meditaram sobre o seu próprio instrumento” (1992, p. 82). Por seu turno, questionado sobre as inovações temáticas, propostas através do mencionado volume, João Cabral teceu o seguinte comentário:

— Esse livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em *O observador econômico e financeiro*. Nela soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido. Quando ocorre a catástrofe na Índia, as senhoras brasileiras fazem tricô para socorrê-la, ao passo que a miséria do Recife é maior. (SECCHIN, 1985, p. 302).

No ano de 1953, o poema-livro, *o rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, apresenta-nos o percurso do rio pernambucano, figurado em *O Cão sem Plumás*, conforme o explicita o título da obra. Dois anos mais tarde, esse itinerário reaparece através da obra dramática *Morte e Vida Severina*, provavelmente a criação de João Cabral que se tornou mais conhecida. Esses três livros, por sua vez, passaram a integrar o chamado “tríptico do Capibaribe” e, de acordo com Danilo Lobo, esse “tríptico”

pode ser visto como um exemplo de simultaneidade. *O Cão sem Plumás* é uma versão intelectualizada da viagem do Capibaribe em direção ao Oceano, *O Rio* é uma prosopopéia que imita a literatura popular oral e que tem o próprio rio como narrador, enquanto *Morte e Vida Severina* é a dramatização do acontecimento. (...) juntos, os três poemas dão uma visão completa das condições sociais, geográficas e humanas da região através da qual corre o Capibaribe. (1981, p. 144).

Concordando com as observações acima, importa destacar o segundo desses livros, ou seja, *O Rio*. Isto porque, das sessenta estrofes que o integram, as vinte iniciais exibem a primeira figuração do semi-árido do Nordeste brasileiro, pois, como anota Antônio Carlos Secchin:

“Na contramão dos nordestinos que migram com e como o rio Capibaribe, João Cabral, retirante às avessas, sobe do Recife de *O Cão sem Plumas* (1950) para o Sertão inaugural de *O Rio* (1953). Duplamente inaugural: por abrir o poema e por comparecer pela primeira vez à obra do escritor” (CAMPOS, 1995, p. 12).

Essas constatações motivaram a investigação de aspectos relacionados com a figuração do semi-árido pernambucano, segundo o imaginário cabralino, tomando-se como objeto de estudo o enunciado de *O Rio*. Saliente-se que as estrofes desse longo poema integram dezesseis versos e se organizam em seqüências apartadas por seus respectivos títulos. Conforme esclarece Suzana Vernieri, esse molde, conhecido como “rubrica sinóptica”, é usado “na Bíblia como forma de resumo de determinada passagem ou episódio” (1999, p. 142). Em *O Rio*, os títulos referidos ou informam sobre certo espaço físico, cortado pelo Capibaribe, geograficamente delimitado, ou sobre algum assunto ligado ao percurso. A primeira dessas seqüências intitula-se *Da Lagoa da Estada a Apolinário*, e integra as duas estrofes iniciais do poema. Na primeira delas, lê-se:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacarará,
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
do meu caminhar).

(MELO NETO, 1994, p. 119).

Esses versos colocam o leitor imediatamente em sintonia com os domínios da fantasia, devido à humanização do *Capibaribe*, perceptível já no primeiro deles — *sempre pensara em ir* —, onde o vocábulo *pensara* manifesta a prosopopéia cometida. Essa impertinência contrapõe-se a algumas sugestões propostas pelo título da obra, *O*

Rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife. Quanto a isso, note-se a estrutura dual dessa seqüência, sinalizada pela alternativa *ou*, que interliga suas duas partes. Na primeira delas, apesar das noções individualizadoras, projetadas pelo artigo definido *o*, que o antecede, o signo *rio* suscita imagens fluviais generalizadas. Essa imprecisão lembra a natureza do discurso poético, cujo objetivo seria proporcionar muito mais a sugestão do que a informação, segundo pregavam os Formalistas Russos, a partir da primeira metade do século XX. Contrariando essa idéia de incerteza, a seqüência introduzida pela conjunção *ou*, *ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, funciona como uma espécie de predicativo da seqüência anterior. Principalmente devido às proposições de ordem geográfica, inerentes aos signos *Capibaribe* e *Recife*, dos quais transparecem traços referenciais que nos remetem ao verdadeiro percurso do rio abordado. Isso, enquanto propicia o rápido reconhecimento do objeto figurado, também nos recorda a estética Neo-realista, que, por se contrapor às idealizações românticas, se fundamentava numa maior proximidade com o referente. No entanto esse passível automatismo perceptivo tende a ser amortecido, mais adiante, devido à “singularização”¹² do Capibaribe, efetivada pelo poeta ao humanizá-lo.

Isso lembra o rigor construtivista, reconhecido no fazer literário de João Cabral, que se mostra através da sua poesia, bem como em enunciados de outra natureza, conforme vem explícito, o título de ilustração, no fragmento abaixo, contemporâneo de *O Rio*:

Desde o momento que se descobriu que a missão do poeta não era falar poeticamente de coisas do mundo, mas criar no leitor um estado especial, independente de todo assunto que pudesse transmitir, a poesia perdeu sua capacidade de explorar a realidade, de transmitir, por meio da linguagem efetiva, um conhecimento da realidade. A poesia passou a ser um estado, uma sensação, a freqüência de realidades artificiais.

(1994, p. 755).

Essa concepção de literatura se deixa entrever nos fragmentos de *O Rio*, até agora comentados, cabendo-se destacar a antropomorfização do Capibaribe. Uma

¹² O processo de singularização é abordado por V. CHKOVSKI, *A Arte como Procedimento*, (EIKHENBAVM, B. et alii. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza R. Filiponski et alii. Porto Alegre: Globo, 1973), onde ele estuda a obra de L. Tolstoi.

relevância, aliás, suscitada pelo próprio enunciado. Mais precisamente através dos quatro últimos versos da estrofe inicial — (pois também como gente / não consigo me lembrar / dessas primeiras léguas / de meu caminhar) —, formalmente diferenciados dos seus pares, devido aos parênteses que os isolam. Isso tende a salientar a dissonância gerada com a racionalidade inerente a esse rio. A “discordância entre signo e significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 150), por sua vez, mostra-se como ponto crucial da criação, porque é nesse âmbito que se verifica a conotação da linguagem, cujo nível assinala o valor estético de um texto.

Os versos cima também parecem justificar os escassos traços, relativos à configuração do espaço onde nasce o “Capibaribe”, transmitido através da primeira estrofe de *O Rio*. A paisagem figurada emerge, sobretudo, como um local de origens, como o propõe sucintamente o nono verso — *Eu já nasci descendo* —. É impossível não se notar automaticamente a base antitética dessa expressão, manifesta através dos vocábulos *nasci* e *descendo*, porque, enquanto o primeiro comporta semas positivos, atinentes com o surgimento da vida, o segundo emite-nos significados relacionados com a decadência e a morte. Quanto a isso, registre-se que costumeiramente as profundezas abissais, as figurações do inferno se localizam no mais baixo imaginável, como se sabe, presentificando-se, assim, o velho embate entre Eros e Tanatos.

Note-se que o rio-falante, posicionando-se como porta foz dos outros seres, empenhados na descida, coloca, no mesmo patamar, *bichos, rios, e homens*, conforme já salienta A. G. Secchin (1985, p.86). Esse nivelamento entra em consonância com a humanização do “Capibaribe”, pois transgride a lógica comum, reforçando-se, assim, o caráter fantasioso desse enunciado. Entretanto, paradoxalmente, essa impertinência coloca-nos em sintonia com a realidade extra-literária, recordando-nos a fragilidade inerente a todos os seres vivos, que, sujeitos a ação do tempo, nascem e se extinguem, perfazendo o ciclo da existência. Observe-se a segunda quadra, ainda do estrofe inicial — *Eu não sei o que os rios / têm de homem do mar; / sei que se sente o mesmo / e exigente chamar* — que irrompe como que reafirmando as noções acima, cabendo-se notar o tom fatídico expresso através do fragmento *exigente chamar*.

Nessa direção perceba-se ainda o próprio deslocamento físico do “Capibaribe”, porque, ao chegar ao *Recife*, suas águas serão tragadas pelo mar, e essa imagem

apresenta conotações ligadas à morte. Aliás, a respeito disso, Carlos Felipe Moisés, examinando a obra *Dois Parlamentos*, de 1961, tece o seguinte comentário:

Dois Parlamentos (1961) prolonga o exotismo e o folclorismo de alguns livros anteriores, com o enriquecimento de novos matizes temáticos. Na primeira parte, “Congresso no Polígono das Secas”, concentra-se ou corporifica-se um tema que vinha esparsos noutras coletâneas; o tema da morte, que tem como motivo imediato a circunstância da seca nordestina, a dizimar o sertanejo ou a transformá-lo no sofrido retirante. A idéia central é a da morte como única verdade possível nesse mundo, e a própria vida seria, já, manifestação da morte-tópico, aliás, também tratando em *Morte e Vida Severina*. Homem, bicho, planta, qualquer espécie de vida, mal rebenta começa já o doloroso processo de decomposição (1977, p. 68)¹³.

Justapondo-se a essa instância mais simbólica, em que a temática universal da morte se deixa entrever, o décimo primeiro verso, ainda da estrofe inicial de *O Rio* — entre caribeiras — ressalta a paisagem física representada através do signo *caribeiras*. Convém notarmos que essa palavra normalmente nomeia árvores de pequeno porte tomadas como indícios de solo fértil. Ocorre que essas plantas existem apenas na memória do rio-narrador, conforme ele mesmo assinala, ainda nessa mesma estância, em que ele também nos faz acreditar que isso se deva à sua pouca idade. Mas, além disso, também se julgam que essa falta vegetal prenuncia as características físicas do meio representado, expostas, mais detalhadamente, a partir da primeira quadra, da segunda estrofe de *O Rio*, que se passa a ler:

Desde tudo que lembro
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede
que das margens me vigiavam.
(MELO NETO, 1994, p. 199).

O início desse fragmento é bastante significativo, porque a repetição do vocábulo *lembro* cria a ilusão do real extra literário, recordando-se o esforço geralmente exigido para se resgatar vivências experimentadas na mais tenra idade. Isso também é sugestivo, no tocante à lexia, *terras de sede*, porque o seu primeiro constituinte é um signo espacial por excelência. Por seu turno, o vocábulo *sede*, a ele posposto, funciona

¹³ Acerca dessa temática em João Cabral é interessante consultar *Da Morte e suas irradiações* (CAMPOS, Maria do Carmo (org.) *João Cabral em perspectiva*: Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1995 (Col. Ensaios CPG – Letras; 4), em que constam quatro estudos sobre o assunto.

como seu qualificativo. De sorte que a paisagem física afigura-se como um local marcado pela necessidade de água. Cabe notar que essa lembrança do *Capibaribe* como que manifesta o alto grau dessa carência, a ponto de se instalar na memória infantil como se fora um trauma. A respeito disso, convém observar a flexão de número, ostentada pelo signo *terras*, que, emitindo noções atinentes com a pluralidade, tende a acentuar a dimensão do espaço figurado, bem como o nível de degradação ambiental. Por isso mesmo, as *caraibeiras* não poderiam enriquecer essa paisagem desolada. Quanto a isto, veja-se a funcionalidade do termo *baixava* com que o rio narrador atualiza as noções propostas pela comentada descida. Dessa feita, com maior ênfase, quanto à negatividade sugerida por esse movimento, não só por conta dos semas emitidos através de *baixava*. Mas especialmente por meio das noções suscitadas pelo vocábulo *vigiavam*. Esse termo revela-nos a distorção do mundo real, entrando, assim, em consonância com a humanização do *Capibaribe*, pois a terra, enquanto elemento fixo, desprovido de instinto, passa a mostrar faculdades inerentes aos seres animados, qual seja, a capacidade de vigiar. Esse ato, por sua vez, sugere a raridade da água no meio.

Essa metamorfose também lembra, de imediato, a dupla face do signo *terra*, que se manifesta no âmbito simbólico. Nesse sentido, perceba-se que, figurando o positivo do feminino, a terra aparece como uma grande mãe. O útero do mundo de onde eclode a vida. Opondo-se a isto, ela também figura, mais das vezes, como uma espécie de urna funerária universal, sempre pronta à espera dos restos dos seus filhos. Essa duplicidade, observe-se, exorbita do trecho lido, porque se, das entranhas da terra, nasce o *Capibaribe*, essa mesma terra também assoma com um apetite voraz, que provoca o distanciamento do rio. Convém notar-se a preponderância dessa mãe ctônica, cujo perfil ameaçador transparece, bem realçado, através da segunda quadra, da segunda estrofe de *O Rio*:

Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.

(MELO NETO, 1994, p. 119).

Acerca disso, observe-se que o vocábulo *tema*, inscrito no primeiro, dos versos citados, permite vislumbrar-se o tipo de sentimento, inspirado pela figura materna,

figurada através da seqüência *terras de sede*, conforme já visto. Veja-se, também sobre isso, que as palavras *menino* e *meninas*, qualificando os termos *rio* e *águas*, à proporção que ressaltam a fragilidade dos entes, figurados através dos vocábulos *rio* e *águas*, acentuam a ferocidade dessas *terras de sede*. Uma ferocidade gradativamente enfatizada, conforme insinuam o segundo e terceiro versos, ainda da segunda quadra da segunda estrofe: — *aquela grande sede de palha, / grande sede sem fundo* —, ambos derivados do fragmento *terras de sede*, de onde saiu o vocábulo *sede*, para constituí-los. Perceba-se que esse signo reaparece precedido pelo termo *grande*, cujo sentido intensifica a carência de água. Além disso, na primeira dessas seqüências derivadas, aparece o lexema *palha*, proposto ao tema transportado, funcionando como seu determinante. Isso tende a acentuar a desqualificação do meio, porque o signo *palha* sugere a desidratação dos vegetais, expostos ao forte calor. Noção que logo se articula com o outro trecho do mesmo tipo, pois a palavra *fundo*, precedida preposição “*sem*” também remete para uma seca exacerbada, uma vez no fundo dos poços é que se localiza a água. Por conseguinte, a ausência desse espaço aquoso, suscitada pelo vocábulo *sem* também maximiza a escassez do líquido vital. A raridade da água também se deixa entrever por meio dos sentidos emanados do vocábulo *cobiçava*, que a sugerirem a sua importância no meio tão desolado.

Verifique-se que o restante da segunda estrofe de *O Rio*

Por isso é que ao descer
caminho de pedra eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
Rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata.

(MELO NETO, 1994: 119)

abriga um enunciado que principia por expor a metodologia, utilizada pelo *Capibaribe*, para driblar o assédio da terra natal, que, contrariando o senso comum, avulta como uma mãe ctônica, conforme já se afirmou.

Dessa forma, está-se diante de duas expressivas sugestões, insinuadas através dos fragmentos, *caminho de pedra* e *leito de areia* e *Leito de pedra*, grafados, respectivamente, nos segundo, terceiro e quinto versos do trecho acima. É interessante

notamos que as palavras *caminho* e *leito* são sucedâneos, porque ambas comumente identificam a parte do solo por onde circulam as águas do rio. Apesar dessa similaridade, o termo *caminho* logo foi abandonado em função do reaproveitamento do termo *leito*, cuja supervalorização se mostra insinuada através do verso — *Leito de pedra abaixo* —, pois, além de sua reapresentação, nesse segmento, ele ressurgiu grafado com maiúscula. Isso chama a atenção, de imediato, para a singularidade do *Capibaribe*, inventado por João Cabral, que, como num passe de mágica, sem perder a sua natureza fluvial, se comporta como um ser humano.

Isso permite que se vislumbrem outros sentidos habitualmente concedidos ao signo *leito*, aqui referido como um tipo de móvel utilizado para o repouso.

Convém notar, quanto a isso, que a dupla apresentação desse signo também se coaduna com a dupla significação referida, que, por seu turno, tende a acentuar o aspecto humano do *Capibaribe*. Nesse sentido, importa recordar que o vocábulo *leito*, enquanto sinônimo do termo cama, também emite sentidos divergentes, manifestos, especialmente, no âmbito figurado. Como, por exemplo, se observa acerca das conhecidas expressões: *leito nupcial* e *leito de morte*. Percebe-se que essa noção norteia a escolha do *Capibaribe*, que, explicitamente, prefere o *Leito de pedra*, porque esse *caminho*, ao contrário do *leito de areia*, assegura sua sobrevivência. Observe-se que a distinção entre essas duas possibilidades é suscitada através dos vocábulos *pedra* e *areia*, que qualificam o substantivo *leito*. Curiosamente, esses termos qualificados pertencem ao mesmo universo semântico, puxado pelo signo *terras*.

No entanto a posição ocupada por cada um desses vocábulos, no enunciado em foco, como que transtorna os seus significados cotidianos. De modo que, lembrando a impermeabilidade do mineral *pedra*, no fragmento *Leito de pedra*, o vocábulo *pedra* surge conotado, mostrando-se como sinônimo do vocábulo *vida*. Isso em oposição ao signo *areia*, cuja lexia *leito de areia* emerge evocando-nos a porosidade peculiar à terra seca, sugerindo sentidos atinentes à morte. De sorte que, nesse fragmento, o signo *areia* também aparece como sinônimo do lexema *sede*, com que João Cabral qualifica as “terras” do sertão nordestino, focalizadas em *O Rio*.

Esses fenômenos tendem a salientar a comentada imagem da terra natal enquanto mãe ctônica, reapresentada de forma monstruosa, através do décimo segundo

verso, da segunda estrofe, do pões em estudo — *com suas bocas multiplicadas* — numa evocação imediata do poder mortífero de Medusa e o apetite insaciável de Cronos. Uma noção que também se mostra realçada através do vocábulo *saltava*, que, rerepresentando a ação do *Capibaribe*, sugere imagens relacionadas com a transposição de obstáculos, nesse caso, figurados através, dos trechos: *terras de sede e leito de areia*.

Curiosamente, essas proposições são rerepresentadas no enunciado, composto pelos dois versos finais, ainda da segunda estrofe — *Saltei até encontrar / as terras fêmeas da Mata*. No entanto, dessa feita, ele é introduzido pelo vocábulo *Saltei*, forma do verbo saltar, flexionada no perfeito do indicativo, que, ao contrário de *saltava*, flexionado no imperfeito do indicativo, sugere a conclusão da ação que implicaria na derrota da mãe ctônica. Nesse trecho, também se destaca formalmente o signo *Mata*, singularmente grafado com maiúscula. Naturalmente essa palavra emite imagens relacionadas com o verde das florestas onde costuma existir uma fauna ativa. Também se verifica que esse vocábulo remete para um macro-espaço, a Zona da Mata, nome dado a uma parte do território pernambucano onde se localizariam as *terras fêmeas*. Registre-se que a alusão à Zona da Mata, nesse verso, altera a ordem corporal dos eventos vividos e relatados pelo *Capibaribe*, até então dispostos linearmente, já que as observações sobre essa área vão aparecer a partir da vigésima estrofe, em que o rio narrador salienta sua saída do semi-árido e sua conseqüente entrada na Zona da Mata.

Sabidamente esse local difere do agreste nordestino porque lá não se verifica a ocorrência de longos períodos de seca cíclica. Por isso mesmo seu solo geralmente se apresenta mais fértil do que o do semi-árido. Uma noção transmitida através do termo *fêmeas*, qualitativo de terras, que nos remete à fecundidade em oposição a “terras de sede” que sugerem esterilidade. Perceba-se que o termo *sede*, posposto a palavra *terras*, presentifica a imagem da mãe ctônica. Desse modo, a referência antecipada à Zona da Mata oportuniza o contraste entre os espaços representados.

A preponderância de informes sobre o semi-árido tende a enfatizar a diversidade climática desse espaço, conforme bem o demonstra a terceira estrofe do poema, integrante da seqüência intitulada “Notícia do Alto Sertão”:

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,

mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que viçava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões,, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastava.

(MELO NETO, 1994, p. 120),

logo nos insinua uma mudança de foco, no tocante à ordem temporal dos eventos. Entendimento, esse, logo entrevisto no título da sessão, formada pelos citados versos, intitulada *Notícias do Alto Sertão*, que nos permite vislumbrar um certo tom irônico, porque o signo *Alto*, opondo-se a *baixo*, emite semas plenos de positividade, que contrariam a conhecida figuração do semi-árido nordestino, aqui embutido no termo *Sertão*, outro nome dessa localidade.

Por conseguinte, tendemos a crer que o espaço figurado, localizando-se acima da vertente do *Capibaribe*, seria desconhecido desse rio. Mas, ao mesmo tempo, osso também nos parece acentuar o clima de ilusão, imanente nesse enunciado poético, porque essa distância também nos avulta como um fenômeno de ordem temporal, pois, o *Capibaribe* procura regatar fatos da sua meninice. Acerca disso, veja-se o tom memorialista com que se inicia o trecho em foco, perceptível já no seu primeiro verso, — *por trás do que lembro* —, cujo enunciado coaduna-se com o termo *ouvir* introdutor do verso seguinte. Essa articulação sugere que o rio narrador reconta fatos escutados e gravados na memória. Isso nos lembra a figura dos contadores de histórias, costumeiramente encontrados no interior nordestino, onde eram aguardados com bastante respeito e deferências. Lembremos, quanto a isto, a reconhecida vinculação entre o enunciado de *O Rio* e as manifestações da cultura popular, preservadas pelos sertanejos do Nordeste brasileiro. Seja como for, o enunciado, dessa estrofe, contraria as sugestões de fertilidade, emanadas através do fragmento *terras fêmeas*, apresentando o *Sertão* como uma espécie de inferno dantesco, enfatizando-se, assim, as distinções climáticas entre esses espaços.

Verificamos que esse aspecto infernal provém especialmente dos vocábulos, *desertada*, *vaziada*, *calcinada* e *devastada*, determinantes do signo *terra*, normalmente portadores de semas, relacionados com a desidratação. Convém notarmos que essa noção tende a se acentuar devido à simetria fônica, existente entre os mencionados termos, responsável pela emissão de uma sonoridade monótona e repetitiva. Um som que, enquanto nos recorda o próprio movimento cíclico das secas, também nos lembra o fluxo e refluxo das águas do *Capibaribe*.

Diferentemente do que ocorre nas estrofes anteriores, os fatos relatados através da estrofe acima não são vivenciados pelo eu lírico — *o Capibaribe* —, mas por ele escutados, conforme bem o sugerem os dois primeiros versos, corroborando desse modo o teor de notícias para o qual remete o título da seqüência. O que nos leva a crê ser o espaço referido no título — *Alto Sertão* — desconhecido do rio.

Ao mesmo tempo, isso parece acentuar o clima de ilusão, porque a distância também avulta como um fenômeno de ordem temporal relacionado com a infância do Capibaribe. Daí o tom memorialista com que se inicia o trecho em foco, perceptível já no seu primeiro verso — *por trás do que me lembro* —, cujo enunciado coaduna-se com o termo *ouvir*, introdutor do verso seguinte. Essa articulação sugere que o rio narrador reconta fatos costumeiramente encontrados no interior nordestino, onde eram aguardados com bastante respeito e deferências.

Retomando a questão da adversidade climática do semi-árido, observe-se que a *secura* da região é reiterada pelos vocábulos *desertada*, *vaziada*, *calcinada* e *devastada*, todos portadores de sema relacionada com desidratação, reforçando, desse modo, a idéia da seca. Idéia que é também acentuada pela simetria fônica, proveniente da repetição do fonema “a”, a qual, sugerindo uma sonoridade monótona, parece reafirmar o caráter cíclico da seca. Cabe notar que essa monotonia sugere o fluxo e refluxo das águas do Capibaribe.

Note-se, ainda, que, com o termo *calcinada* posposto a “a mais seca” (4º verso), o poeta intensifica a dimensão da estiagem referida. Grosso modo, o vocábulo *calcinada* é utilizado no domínio da Química para identificar uma substância mineral resultante de outra semelhante, que foi submetida a altíssimas temperaturas, a exemplo da cal, cujo teor corrosivo é esterilizante. Assim, as noções de infertilidade propostas

antes pelas *terras de sede* ressurgem mais acentuadas. Esse fato também mostra a gradação com que o *Capibaribe* vai descortinando a paisagem sertaneja, ao maximizar os efeitos da estiagem. Nesse sentido, percebe-se que essa terra se configura duplamente *desertada*. Inicialmente abandonada pelas forças cósmicas que retêm as chuvas e, em seguida, por seus filhos banidos por esse desastre natural. Verifique-se a funcionalidade do termo *vazia* que, caracterizando o meio, nos leva a percebê-lo como o local onde se encontra apenas a presença do ar. Por esse vazio, apreende-se, com mais evidência, o perfil da mãe ctônica, cuja fúria é responsável pela fuga do sertanejo. A respeito disso, Sérgio Martagão Gesteira, apreendendo certas correlações entre os espaços físicos privilegiados na obra de João Cabral, verifica que “no registro lírico das ocorrências do úmido; do menos úmido ou do seco da região. É antes e preferencialmente a lição do exíguo e do carencial que se manifesta na sua poesia” (Colóquio, 2000, p. 201).

Observe-se, quanto a isso, a segunda quadra, ainda da terceira estrofe: — *De onde tudo fugia, / onde de pedra, ou de cabra.* —, cujo enunciado se assenta sobre a relação antitética proposta pelos lexemas *fugia* e *ficava*. Esses vocábulos como logo se nota são fonicamente semelhantes, mas distintos no campo semântico. O primeiro deles faz evocar os companheiros de viagem, apontados pelo *Capibaribe*, já na estrofe inicial do poema. O outro, *ficava*, constituindo-se numa novidade informativa, refere-se à paisagem humana restante nesse espaço físico tão desolado. Quanto a isso, note-se a força expressiva emanada através da seqüência *só pedra*, que, lembrando a imobilidade do mineral pedra, como que salienta a necessidade da fuga. Veja-se que, no verso seguinte — *pedras e poucos homens* —, a flexão de número, sofrida pelo vocábulo *pedra*, ao migrar do anterior, tende a evidenciar as imagens propostas acerca da precariedade do meio. Ainda no terceiro verso da mencionada quadra, percebe-se a afinidade fônica entre os vocábulos *pedras* e *poucos*, suscitada pela oclusiva bilabial surda /p/, que as inicia. Sabe-se que normalmente esses vocábulos não se identificam no âmbito semântico. Mas também se verifica que a flexão de número por eles exibida concede-lhes uma paridade gramatical ocasional que se nos afigura bem instigante. Isto porque a idéia de pluralidade emitida por *pedras* insinua-nos a pobreza do solo, derivada da preponderância do mineral *pedras*, enquanto “poucos” antecedendo o signo “homens”, ressalta a reduzida população local, sugerindo a carência total do meio.

Por sua vez, o último verso desse trecho — *com raízes de pedra ou de cabra* —, economicamente oferece informes sobre a caracterização dos *poucos homens*. Convém notar que o traço mais destacado, através dessa seqüência, é a imobilidade desses seres, já referida. Quanto a isso, veja-se que o signo *raízes*, contrariando o senso comum, surge representando a anatomia humana. De sorte que os *homens* do *Sertão*, aqueles que lá ficam, assomam desumanizados, fixados na terra estéril, constituindo uma estranha flora. Enfatizando essa figuração, o signo *pedra* ressurge qualificando *raízes*, conferindo ao termo determinado um caráter petrificado. Recorde-se que, dentre as poucas palavras que compõem o vocabulário poético de João Cabral, o termo *pedra* exorbita, invadindo, por assim dizer, boa parte da sua produção, chegando inclusive a ser tema do poema *educação pela pedra* que dá nome ao seu livro de 1966, provavelmente a sua obra mais premiada. Para o crítico Danilo Lobo, ao longo da obra cabralina, esse significado aparece e reaparece “como uma imagem de duas pontas” (1981, p. 49), capaz de nos conduzir a um inesperado multissemantismo. Fato também através da lexia *raízes de pedra*, responsável pelas imagens vinculadas a coisificação do homem. Isto porque o termo *pedra*, emitindo noções relacionadas com a imobilidade, também insinua certa esterilidade da alma, um vazio de ordem cognitiva que, cerceando o sertanejo figurado, o impede de se levantar inteligentemente contra um meio tão hostil, aventurando-se na descida, como fazem o *Capibaribe* e os seus parceiros retirantes. Mas, ao mesmo tempo, a mineralização percebida relembra imagens atinentes à resistência do sertanejo que consegue sobreviver em meio a tanta adversidade, recordando-se, então, a afirmação de Euclides da Cunha, em *Os sertões*, de que “o sertanejo é antes de tudo um forte”.

Retomando-se o trecho em pauta, percebe-se que, além de *pedra*, *raízes* recebe com qualificador o signo *cabra*, insinuando-se, por conseguinte, a existência de outro tipo de sertanejo. Ocorre que os significados imanentes nesse vocábulo também desqualificam o homem sertanejo animalizando-o. Assim, altera-se a distinção semântica verificada entre *pedra* e *cabra*, no uso cotidiano da língua, pois esses termos passam a ostenta uma fortuita relação sinonímica. Opondo-se à imobilidade do mineral *pedra*, o termo “*cabra*” insinua idéias relacionadas com o movimento, efetuado pelo animal, muito comum no Agreste nordestino, graças à sua adaptação esse local. Mas é preciso termos em mente que essa mobilidade difere daquela normalmente esperada de

um ser humano livre, pois o deslocamento efetuado pela cabra recorda-nos uma movimentação manipulada conduzida por terceiros. De sorte que a figuração dessa humanidade caprina¹⁴ remete para o domínio da alienação do homem, que, consabidamente, impede-o de exercer sua cidadania. Detalhe que, por sua vez, concorre para a desqualificação do semi-árido. Uma precariedade que se deixa entrever formalmente, pois, dos dezesseis versos componentes da terceira estrofe, apenas dois acolhe informações sobre a paisagem humana local. Não é demais lembrar Antônio Carlos Secchin, para quem “a poesia de João Cabral (...) se constrói sob o prisma do *menos*” (1985, p.13). Essa economia manifesta-se no plano da linguagem, em que uma urdidura sensivelmente trabalhada, assinala a ressignificação das palavras, como se vê através dos versos examinados, insinuando-se, as imagens que sugerem a carência do semi-árido, nordestino brasileiro.

Nesse sentido, retoma-se a última quadra da terceira estrofe de *O Rio*: — *Tudo o que não fugia, / gaviões, urubus, plantas bravas, / a terra devastada / ainda mais fundo devastava.* —, cujo enunciado reafirma, com mais veemência, a precariedade local. Dessa feita, informando detalhes sobre a flora e a fauna do *Sertão*. Assim, consonante os estranhos homens pétreos e caprinos que permanecem no local de origem, a vegetação também se mostra marcada pela rudeza, proposta através do signo *bravas*, com que João Cabral determina o substantivo *plantas*. Esse aspecto grotesco também se evidencia através dos signos *urubus* e *gaviões*, que consabidamente, nomeiam certas aves associadas à rapinagem, ao mau agouro, propriedades que as lavem a simbolizarem o funesto. O mais interessante é perceber-se que, devido a esses atributos, a fauna e a flora, enquanto surgem como vítimas dessa *terra devastada*, também concorrem para conceder ao espaço recriado uma atmosfera dominada pela morte, reiteirando, desse modo, a imagem da terra caracterizada como a mãe ctônica, da qual se falou anteriormente. Isso nos recorda as anotações de Fernando Patriota sobre o semi-árido, onde, segundo ele,

Mesmo nos anos regulares de chuva, o sol continua a despejar fogo e cinza sobre a caatinga nordestina durante dois terços do ano, fazendo o mapa fluvial do Nordeste ocidental parecer mais uma rede imaginária, uma grade imensa, uma miragem semelhando uma

¹⁴ Essa estranha imagem reaparece através dos versos de *Poema(s) da cabra*, inserto no livro *Quaderna*, de 1959, onde se lê: “A cabra deu ao nordestino / esse esqueleto mais de dentro: / o aço do osso, que resiste / quanto o osso perde seu cimento” (MELO NETO, 1994: 259).

arquitetura esquelética de pedras, seixos e areia ramificando-se em todas as direções apontadas pelos pontos cardeais. (2003, p. 13).

Recordando-nos os primeiros cronistas¹⁵ que, a partir do século XVI, percorreram a região, descrevendo suas peculiaridades, o *Capibaribe*, além de se referir à paisagem natural, através da qual salienta as condições climáticas do semi-árido, também registra aspectos dos seus centros urbanizados, que se apresentam a partir da quarta estrofe de *O Rio*, assim estruturada:

Para o mar vou descendo
por essa estrada da ribeira.
a terra vou deixando
de minha infância primeira.
Vou deixando uma terá
reduzida à sua areia,
terra onde as coisas vivem
a natureza da pedra.
À mão direita os ermos
do Brejo da Madre de Deus,
Taquaritinga à esquerda,
onde o ermo é sempre o mesmo.
Brejo ou Taquaritinga,
mão direita ou mão esquerda,
vou entre coisas poucas
e secas além de sua pedra.

(MELO NETO, 1994, p. 120-121).

Note-se que os oito versos iniciais dessa estrofe confirmam as informações anteriores e ressaltam o distanciamento do nascente do rio-narrador e a precariedade do território por ele percorrido durante a respirada *viagem*. Contrapondo-se a isso, os oito versos subseqüentes oferecem-nos novos informes, principiados com a inscrição dos topônimos *Madre de Deus* e *Taquaritinga*, que iniciam a exaustiva série de lugares explicitamente nomeados ao longo do restante do poema, como se tem reconhecido. Não é demais salientarmos a existência desses dois municípios, localizados no Agreste pernambucano. Principalmente porque essa fidelidade referencial concorda com o caráter descritivo, quase fotográfico, que emana dos versos de *O Rio*. Nesse sentido,

¹⁵ Além de verificar essa semelhança, Carlos Felipe Moisés (1977) também resalta os ecos do Barroco no enunciado de *O Rio*.

logo nos desperta a atenção o detalhamento da localização dos mencionados espaços, insinuado através dos signos *esquerda e direita*, grafados duas vezes nessa passagem.

As direções indicadas por esses lexemas, remetem às margens do Capibaribe. Mas também, a n osso ver, insinuem posturas ideológicas antagônicas e hipoteticamente relacionadas com o poder político da região. Essa dupla interpretação parece-nos autorizada pelo princípio quantitativo que rege a presença dos referidos significantes no trecho em foco. Isso também surge com mais consistência, porque o termo *ermos*, assinalado no nono verso, — *A mão direita os ermos* —, salienta o estado de carência inerente às duas paisagens. Paridade insinuada através da flexão de número exibida por *ermos* e, mais adiante, reafirmada através do décimo segundo verso — *onde o ermo é sempre o mesmo* — com que o *Capibaribe* se refere a *Taquaritinga*. De sorte que a semelhança, no tocante à desertificação, à precariedade, também se manifesta no outro plano, pois, indiferentemente de se mostrar à *esquerda* ou à *direita*, os espaços avultam semelhantemente abandonados, dessa feita em decorrência da prática política do poder instituído. Assim, a interferência humana, em vez de alterar a disposição natural do meio, corrobora o abandono das forças cósmicas, já comentado.

Sobre a ação devastadora do homem, observe-se a oitava estrofe de *O Rio*:

A gente não é muita
que vive por esta ribeira.
Vê-se alguma caieira
tocando fogo ainda mais na terra;
vê-se algum fazenda
com suas casas desertas:
vêm para a beira da água
como bichos com sede.
As vilas não são muitas
e quase todas estão decadentes.
Contam de poucas casas
e de uma pequena igreja,
como, no *Itinerário*,
já as descrevia Frei Caneca.
Nenhuma tem escola;
Muito poucas possuem feira.

(MELO NETO, 1994, p. 122)

onde o enunciado dos terceiro e quatro versos sinalizam as limitações do homem, cujas ações, ao invés de beneficiarem o meio físico, contribuem para sua degradação, a exemplo da produção de cal. Uma atividade que aumenta a infertilidade da terra.

A desertificação também é recolocada mais adiante, especialmente devido à comparação entre *casas desertas* e *bichos com sede*. Primeiro porque desertas e sede não são palavras sinônimas na linguagem cotidiana. Entretanto nessa urdidura poética elas transmitem as mesmas imagens atinentes à necessidade de água e a seus terríveis efeitos. Além disso, ao alterar a imobilidade própria das casas, concedendo-lhes mobilidade, fazendo-as surgir como coisas moventes, propõe-nos uma espécie de fantasmagoria coerente com o tom macabro das *terras de sede*, enquanto fêmea ctônica, mãe mortuária.

Explorando os versos seguintes, percebe-se através da recorrência de adjetivos ou locuções adjetivas e pronomes, a dimensão da carência do espaço em termos humanos (a gente não é muita); físicos (casa desertas, as vilas não são muitas, poucas casa, pequena igreja); cultural (nenhuma tem escola) e econômico (poucas possuem feira). Além disso, nos décimos terceiro e quarto versos — *como no Itinerário/ já as descrevia Frei Caneca* —, nota-se a referência a uma obra do Frei Joaquim do Amor Divino, verdadeiro nome de Frei Caneca. Registre-se que esse religioso, notável figura da história de Pernambuco, em 1825, acusado de traição, foi excomungado e fuzilado, ressaltando-se assim o atraso da região. Uma vez que, em pleno século XX, época da fatura do poema em discussão, o Agreste pernambucano em nada alterou a paisagem, descrita pelo Frei no século anterior.

A nona estrofe de *O Rio*;

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz
onde o Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Torres,
fez para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com o cemitério se completa.
No lugar Couro d'Anta,
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à decadência de cada uma delas.

(MELO NETO, 1994, p. 122)

destaca, através da referência constante aos santos padroeiros, a religiosidade do sertanejo. Curiosamente, em termos estruturais, essas referências são apresentadas em forma dupla: santo padroeiro/cidade. Instigantemente, a última dessas duplas, como que sintetizando o que foi mostrado — *Sempre um santo preside / à decadência de cada uma delas* —, sugere uma alteração no ritmo do relato, distanciando-se do mencionado tom predominantemente descritivo, permitindo-nos vislumbrar uma crítica da parte do eu lírico à proteção divina /gozada/ pelas vilas.

Veja-se, quanto a isso, a funcionalidade da forma verbal “preside”, com que o *Capibaribe* assinala a atuação de cada um dos *padroeiros* apontados. Como é sabido, a palavra “preside”, ligando-se muito mais à órbita da administração, exercida pelos seres humanos, tende a esvaziar a deidade dos *santos*, dessacralizando-os. Não bastando esse fato, verifique-se a posição do signo *decadência*, cujo sema, extremamente negativos, caracteriza essas vilas como espaços físicos estagnados, confirmando a ineficiência da ação dos mencionados *padroeiros*. Ou melhor dizendo, a inércia de entes tidos como divinos. Desse modo, o semi-árido configura-se como território, por assim dizer, abandonado, carente da assistência divina. Isso aparece como um traço comum e permanente notado nas *vilas*, idéia que se choca com a diversidade de *santos* nomeados, bem como com as noções transmitidas através do termo *passando*, grafado no primeiro verso da estrofe, e que nos suscita idéias vinculadas à mudança.

Quanto a isso, veja-se a décima terceira estrofe:

Coronéis padroeiros
vão desfilando com cada vila.
Passam Cheos, Malhadinha,
muito pobres e sem vida.
Depois é Salgadinho
com pobres águas curativas.
Depois é São Vicente,
muito morte e muito antiga.
Depois, Pedra Tapada,
com poucos votos e pouca vida.
Depois de Pirauíra,
é um só arruado seguido,
parido em muitos nomes
mas todo ele pobre e sem vida
(que só há esta resposta
à ladainha dos nomes dessas vilas).

(MELO NETO, 1994, p. 124)

Verifique-se o reaparecimento do termo *padroeiros*, egresso da nona estrofe, onde qualifica o signo *santos*. Mas, dessa feita, ele ressurge especificando o vocábulo *coronéis*, com o qual forma o primeiro verso da citada estrofe — *Coronéis padroeiros*. Isso nos instiga, porque, como já sabemos, o vocábulo *padroeiros*, normalmente, emite sentidos ligados ao sacro. Ao passo que *Coronéis* reporta-nos ao domínio das instituições laicas. Mais precisamente à esfera do militarismo. Nesse sentido, note-se o vocábulo *desfilando*, inscrito no segundo verso da mencionada estrofe — *vão desfilando com cada vila* —, que representando o desempenho dos *Coronéis*, nos evoca as conhecidas paradas cívicas, das quais, geralmente, participam os militares. Além dessa consonância, não se deve esquecer que, independente da conotação militar, no interior do Nordeste brasileiro, o termo *Coronéis* nomeia os grandes fazendeiros, dotados de enorme prestígio, que exercem a liderança da comunidade, como se fora uma república de senhor feudal. Assim, eles influem diretamente em todo o processo eleitoral, dificultando o exercício democrático, de modo a assegurar a manutenção do poder. Talvez por isso, o poeta tenha decidido qualificar essas criaturas como *padroeiros*.

No universo sertanejo cabralino, esses políticos, assemelhando-se aos *santos padroeiros* não protegem seus eleitores. Veja-se, nesse sentido, a constituição do décimo verso, da mencionada décima terceira estrofe, — *com poucos votos e pouca vida* — onde o termo *votos*, enquanto sinônimo de sufrágio, entra em consonância semântica com o signo *Coronéis*. Mas, ao mesmo tempo, ele também se articula com o domínio do sacro, seja nomeando as oferendas depositadas no altar, seja identificando os compromissos assumidos pelos crentes, como, por exemplo, os votos de castidade e de pobreza. Note-se que, em qualquer dessas possibilidades, os *votos* também são escassos, como nos propõe o termo *poucos*, que antecede o signo *votos*. Concordando com essa precariedade, a *vida* nessas *vilas* também se mostra minimizada, conforme o restante do verso, onde se lê *pouca vida*. Esses fatos contribuem para a desqualificação do meio figurado, pois, de acordo com a ótica do *Capibaribe*, o sertanejo aparece como um ser totalmente desassistido. A respeito disso, convém observar-se o destaque formal dos dois últimos versos, da citada estrofe — *que só há esta resposta / à ladainha dos nomes dessas vilas* —, cujo enunciado como que reafirma a ineficácia da fé do sertanejo, pois a resposta dessa *ladainha* insinua-se através do décimo quarto verso — *mas todo ele pobre e sem vida*. De modo que a tortura do sertanejo, segundo o

imaginário de João Cabral, entrevisto através da enunciação do *Capibaribe*, não se limita as dificuldades oriundas do clima adverso. Mas a isso também se soma o descompromisso dos *santos padroeiros* e dos *homens*, também *padroeiros*, não esqueçamos. Notem-se, sobre isso, os versos com que o *Capibaribe* assinala sua saída do Agreste e conseqüente entrada na zona da Mata, integrantes da vigésima estrofe de *O Rio*:

Parece que ouço agora
que vou deixando o Agreste:
“Rio Capibaribe,
que mau caminho escolheste:
vens de terras de sola,
curtidas de tanta sede,
vais para terra pior,
que apodrece sob o verde”.

(MELO NETO, 1994, p. 126).

Desses versos, destaca-se o último, em que o signo *verde*, simbolizando a frescura ambiental da zona da Mata, nos recorda, por contraste, a *secura* do semi-árido, figurada através do fragmento *terras de sola*. Entretanto, apesar da distinção climática, a terra molhada surge *pior*, porque, a despeito disso, ela se exhibe podre, cabendo-se notar o sentido figurado transmitido através do termo *apodrece*.

4. GEO(GRAFISMO) POÉTICO

O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa – a poesia.

(Octávio Paz)

Fundamentando-se principalmente nos postulados da psicologia e da psicanálise, Michel Schneider desenvolve instigantes reflexões sobre o fluxo da escritura, com as quais demonstra que o diálogo intertextual alimenta todas as séries de obras verbais produzidas ao longo do tempo, salientando, ainda, que esse fenômeno também assegura o estabelecimento dos cânones que as particularizam. A partir disso, ele entende que todo escritor necessariamente é um plagiador, pois, conscientemente ou não, se apropria de textos existentes para construir suas próprias obras. Desse modo, sem dúvida alguma, ele retira o sentido pejorativo comumente atribuído ao “plágio”. Entretanto, como ele mesmo nos adverte, verifica-se nesse processo uma espécie de hierarquia, manifestada pelos efeitos provocados por cada criação derivada, e que revela o grau e a qualidade do “plágio” cometido, bem como os índices incontestáveis da perícia e da capacidade inventiva do plagiador. Seja como for, como ressalta o estudioso, o “plágio” é sempre prova de afeto, porque “só se plagia o que se ama, de um amor devorante e frustrado” (1990, p. 154).

Por sua vez, Gérard Genette, tratando das reflexões acerca do diálogo entre textos, cria uma nova nomenclatura, passando a denominá-lo “transtextualidade”, ou “transcendência textual”, que conceitua como “tudo o que” põe um texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (1979, p. 7). Ele também compreende que esse fenômeno se manifesta de cinco maneiras, reconhecendo, portanto, cinco tipos de relações “transtextuais”: “intertextualidade”, “paratextualidade”, “metatextualidade”, “arquitextualidade” e “hipertextualidade”. Como ele mesmo salienta, o nome dessa primeira relação, intertextualidade foi retirado do trabalho de Julia Kristeva, e Genette a define como “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, a presença efetiva de um texto dentro de um outro”. De acordo com o teórico, a “intertextualidade” revela-se de três formas: a “citação”, “a mais explícita e literal”, que pode apresentar-se,

claramente identificável, através de aspas ou referência; o “plágio”, que se manifesta através de um empréstimo, transcrito literalmente, mas não declarado; e a “alusão”, forma mais disfarçada de se utilizar o empréstimo (1979, p. 8).

Assinalando os pontos obscuros, ainda vigentes, acerca da “paratextualidade”, Genette afirma que essa relação se opera entre o texto e seus elementos “paratextuais”, como, por exemplo: títulos, epígrafes, prefácios, posfácios. E outros desse quilate, que, não integrando o texto propriamente dito, com ele nutrem certa ligação e funcionam como uma espécie de “envoltório”. Enquanto isso, a “metatextualidade” compreenderia a relação estabelecida através do “comentário” de um texto sobre outro, cuja revelação se verificaria, por excelência, no domínio da crítica literária (1979, p. 9-10).

Por seu turno, a “arquitextualidade”, constituindo-se como a mais abstrata das relações transtextuais, vincula-se aos paradigmas literários, consagrados ao longo do tempo, e que nos permitem classificar as obras, filiando-as às diversas séries. Nesse sentido, Genette recorda-nos a ligação entre a “paratextualidade” e a “arquitextualidade”. Sobre isso, note-se que, em alguns segmentos paratextuais, se encontram indicações referentes ao gênero, ou à série a que pertencem determinadas obras. Finalmente tem-se a “hipertextualidade”, o quinto tipo de relação entre textos, apontado por Gérard Genette, que a define como “toda relação que une um texto B (*o hipertexto*) a um texto anterior A (*o hipotexto*) sobre o qual se transplanta de uma maneira diferente da do comentário. Daí a noção geral de texto no segundo grau (1979, p. 11). Convém salientar que, ao longo das suas explicações, Genette dá a entender que essas relações tendem a se manifestar dinamicamente. Ou seja, elas interagem, revelando-se, assim, a mencionada “transcendência textual”¹⁶.

Já em seus estudos sobre o diálogo entre textos, Afonso Romano de Sant’Anna, baseando-se em diversas linhas de conhecimento, salienta que a utilização deliberada dessa prática criativa remonta à antiguidade clássica. No entanto, como ele mesmo afirma, a partir de meados do século XIX, “a especialização da arte”, como que ampliando o universo referencial, “levou os artistas a dialogarem não com a realidade das coisas, mas com a realidade da própria linguagem”. Nesse exercício metalingüístico, eles tanto se apropriam de obras próprias, quanto de produções alheias, gerando, dessa

¹⁶ A tradução do estudo de G. Genette é de Maria Aparecida de Lima.

forma, os fenômenos de linguagem atualmente conhecidos como “intratextualidade” e “intertextualidade”, respectivamente (1999, p. 7-8). No âmbito da arte verbal, os poetas comprometidos com esse procedimento passaram a agir como se, “de cada poema” elaborado, pretendessem “desentranhar o poema seguinte” (Sant’Anna, 186, p. 36), como deixam entrever algumas criações do angolano Ruy Duarte de Carvalho e do brasileiro João Cabral de Melo Neto.

4.1 (GEO)GRAFISMO POÉTICO EM JOÃO CABRAL

*É mineral o papel
onde escrever
o verso: o verso
que é possível não fazer.*

*São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.*

(João Cabral de Melo Neto)

O livro *A Educação Pela Pedra*, editado em 1966, desponta com certa relevância na produção de João Cabral. Ele o considera uma das suas melhores realizações. Sem desmerecer o restante da obra, a crítica também não poupa elogios a esse volume, extremamente aplaudido desde o seu lançamento, conforme é consabido. A esse respeito, o crítico João Alexandre Barbosa, em trabalho de 1966, percebe *A Educação Pela Pedra* como uma antologia que comprova a integralização do “processo de aprendizagem do poeta”, iniciado em 1942, com o livro sugestivamente intitulado de *Pedra do Sono* (p.243).

Concordando com tal ponto de vista, Benedito Nunes diz que, com *A Educação Pela Pedra*,

João Cabral de Melo Neto sintetiza as duas águas da expressão poética, uma voltada, sobretudo, para a captação da realidade social e humana, como em “MORTE E VIDA SEVERINA”, outra para captação do fenômeno poético em toda a sua amplitude, como em “UMA FACA SÓ LÂMINA”, que corriam separadas, e por vezes se tocavam, em seus livros anteriores. Essas duas tendências unem-se, agora, dentro do ciclo de *A EDUCAÇÃO PELA PEDRA*, numa só corrente expressional onde forma e matéria, estrutura e temática se produzem reciprocamente.

(1976, p. 265-266).

Sintomaticamente, é nesse compêndio que se encontram os chamados poemas “permutacionais”, a se exibirem como frutos de um intenso e calculado exercício de reescritura, revelado pela nítida “permutação de elementos” entre eles. Convém explicars que “a permuta não se restringe ao campo de dois textos diversos”, mas ocorre

também “entre as estrofes de um único poema”, como já nota A. Carlos Secchin (1985, p. 224-225). Dessa série, chama atenção o par “*THE COUNTRY OF HOUYHNNMS*” e “*THE COUNTRY OF THE HOUYHNNMS*” (*outra composição*), exatamente porque nos remete a uma crônica de Machado de Assis, de 16 de outubro de 1892, ao clássico *Viagens de Gulliver*, do irlandês Johnathan Swift, editado em 1762. Sucede que, em entrevista concedida em 1998, João Cabral, aludindo ao pouco interesse demonstrado pela crítica, sobre a presença do humor negro em sua obra, esclarece que Swift era excelente nisto, acrescentando que

(...) “*O país dos Houyhnhnms*” é uma novela de Swift em que o sujeito naufraga em um território qualquer.

(...) Ali, no poema “*The Country of the Houyhnhnms*” eu me refiro ao nordestino. Aquilo é uma alusão à situação do homem do nordeste. É como Swift faz nessa novela.

(Peixoto, 2001, p. 139)

Assim, fica-se sabendo que João Cabral se inspirou, de fato, na citada narrativa do europeu, vindo essa informação acentuar, mais ainda, o nosso interesse em empreender algumas reflexões sobre os aludidos poemas cabralinos. Leia-se o primeiro deles, conforme o ordenamento do livro que os congrega:

*Para falar dos Yahoos, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.*

2

*Ou para quando falarem dos Yahoos:
furtar-se ao ouvir falar, no mínimo;
ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não.
Ou para quando falarem dos Yahoos:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento;*

*ouvir os planos-afinal para os Yahoos
com um sorriso na boca, engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.*

(1994, p. 351-352)

Esse enunciado logo nos permite entrever a intervenção de ordem formal, cometida sobre a obra de Swift, pois, enquanto essa se filia à tradição narrativa, o texto cabralino organiza-se segundo os paradigmas da poesia.

Além dessa alteração que nos sinaliza a diferença de gênero entre esses textos, percebe-se, de igual modo, a visível condenação sofrida pela narrativa, porque seus doze capítulos reaparecem economicamente rerepresentados, no texto derivado, pelo título deste e, mais adiante, pelo signo *Yahoos*, ambos literalmente remanejados da obra primitiva (1973, p. 157-212).

Essas transcrições entram em consonância com o número de estrofes e de vozes que delas procedem, deixando entrever a estrutura dual do poema. A respeito disto, note-se que, no fragmento responsável pela titulação da poesia, a interferência cabralina, minimizada ao extremo, encontra-se subjacente. Esse artifício cria a ilusória ausência do poeta, amplificando, assim, a voz de Swift, que logo absorve nossa atenção. Por conseguinte, a obra matriz é rememorada com mais rapidez e intensidade, de modo que também ficamos mais propensos a buscar, nos versos que se seguem, o *país* figurado no título da obra em foco.

Quebrando a expectativa suscitada, a estrofe inicial de “*THE COUNTRY OF HOUYHNNHMS*” mostra-se fracamente contaminada pela obra de Swift, ali figurada explicitamente apenas pelo signo *Yahoos*, grafado uma única vez. Devido a isto, a voz cabralina ecoa com mais nitidez, filtrada por uma impessoalidade que, na verdade, compreende um dos traços marcantes da poética de João Cabral, como se tem reconhecido. Também se nota, ao longo do poema, um didatismo coerente com a expressão *A Educação Pela Pedra*, que nomeia o livro. Observe-se, neste sentido, que o segmento *Para falar dos Yahoos*, iniciando a estrofe primeira, naturalmente introduz toda a obra, anunciando que o assunto a ser ensinado certamente será uma metodologia, voltada para se discorrer sobre esses seres inventados por Swift. Sucede que os *Yahoos*,

na verdade, são uma representação do ser humano, desfigurado, animalizado, com a qual o escritor irlandês procurou denunciar a criminosa postura da sociedade de sua época, como se pode notar, a título de ilustração, no último parágrafo da narrativa estrangeira, onde se lê:

Certas pessoas que leram meus manuscritos sugeriram que eu os mostrasse ao primeiro-ministro inglês, uma vez que as terras visitadas por mim não constavam dos mapas e podiam mesmo ser conquistadas para a Inglaterra. No entanto, duvido que Lilipute, Brodingnag, Laputa com uma ilha flutuante ou o país dos Houyhnhnms pudessem ser dominados ou trazer algum proveito à coroa. Sei que chacinar os povos e destruir a civilização é um costume europeu, mas nesses países não há minas de ouro ou prata, nem açúcar, tabaco ou especiarias que possam atizar a cobiça dos homens a não ser que nossos Yahoos cedam ao hábito e cometam tais crimes apenas por prazer, sem nada terem a lucrar.

(1973, p. 212).

Por conseguinte entende-se que a mencionada proposta, revestindo-se de um caráter metapoético, pretende refletir sobre os procedimentos relacionados com a representação do homem no mundo, aqui compreendido como a reunião das paisagens física e social em que os seres se movimentam. Nesse sentido, cabe notar que a estrofe inicial do poema em foco

*Para falar dos Yahoos, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-pont:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta*

congrega oito versos, repartidos em duas quadras, demarcadas por ponto final.

Na primeira delas, o traço metalingüístico insinua-se através do signo *palavras*, cujo caráter generalizante e plural emite sentido, ligados à imprecisão. Imprecisão essa que se acentua através do ponto de tensão suscitado pelo signo *funcionem*. Acerca disso, observe-se que esse vocábulo é uma forma verbal cujos significados se referem ao movimento, geralmente vinculado ao trabalho, direcionado para se obter um determinado resultado. No caso em discussão, o termo *funcionem* assoma

desempenhando uma espécie de papel regulador, pois, conforme o trecho lido, ele define, por assim dizer, o tipo de significados representados através do vocábulo *pedra*, que devem ser emitidos pelas *palavras*. Automaticamente, isso nos recorda o conhecido movimento, verificado no uso da linguagem, pois, como se propala:

Cada palavra virtualmente tem o poder de evocar outra, regendo a estrutura da mensagem em que aparece. Portanto, cada palavra tem um duplo sentido virtual: denotativo e conotativo. O sentido denotativo é o que vem nos dicionários. A palavra é definida segundo as qualidades “cognitivas” do referente. As qualidades “afectivas” ou “terciárias” não aparecem, a não ser como “sentido figurado”

(COHEN, 1978, p. 169).

Esse movimento transparece no fragmento citado, porquanto só através da figura, enquanto recurso lingüístico, se pode operar a ressignificação das *palavras*, levando-as, assim, a também expressar, certamente de modo metafórico, os significados comumente atribuídos ao significante *pedra*, como ali se preconiza. Consabidamente, essa operação orienta a atividade poética, porque é ela que assegura a plurissignificação esperada de um texto literário, seja ele elaborado em forma de prosa, poesia ou drama.

A respeito disso, João Alexandre Barbosa ensina-nos que

ao transferir sentidos, o poeta moderno, isto é, aquele que assume a consciência da precariedade dos significados, não visa apenas o embelezamento do seu discurso; a transferência básica, que está na origem da atividade metafórica, busca redefinir e, portanto, reavaliar as possibilidades de significação.

(SAMPAIO, 1980, p.8).

Trata-se de um fenômeno perceptível através da obra de João Cabral, conforme ressalta o mencionado estudioso.

Sabe-se que, nesse exercício poético, João Cabral explorou certos vocábulos, mais freqüentemente, que reaparecem, ao longo da sua produção, suscitando sentidos diversos. De acordo com Benedito Nunes, várias dessas *palavras privilegiadas* participam da urdidura dos poemas, reunidos no livro *A Educação Pela Pedra*, formando “díadas” e “tríadas” que avultam como “figuras temáticas”. “Verdadeiros módulos que orientam e controlam a produção de imagens”, destacando-se, dentre elas, o vocábulo “pedra” (1976, p. 266). Isso nos leva a perceber, no signo “pedra”, o mesmo valor emblemático, a mesma força representativa, procedentes do termo *Yahoos*, pois se

esse presentifica a mencionada narrativa de Swift, aquele logo nos reporta ao universo poético de João Cabral.

Também é oportuno observar que, nos dois primeiros versos da estrofe inicial — *para falar dos Yahoos, se necessita / que as palavras funcionem de pedra* —, já comentados, os signos *palavras* e *pedra* formam uma “díada”, que, por sua vez, sintetiza as referidas sugestões, apreendidas através do enunciado acima. Além disso, percebe-se a identidade sonora entre esses vocábulos, que também se faz ouvir através dos dois versos subsequentes — *se pronunciadas, que se pronunciem / com a boca para pronunciar pedras*. Quanto a isso, observe-se que esses versos evidenciam uma tessitura homofônica provocada pela repetição do som, transmitido pela bilabial explosiva surda /p/, que, praticamente, inicia todos os constituintes dessa seqüência. Nesse processo, o lexema *pronunciar* e seus derivados, *pronunciem* e *pronunciadas*, afiguram-se com expressiva relevância, contribuindo quantitativamente, de modo decisivo, para a produção do efeito sonoro em questão.

Sintomaticamente, esses lexemas também emitem significados que se relacionam com o aspecto fonético-fonológico da linguagem. De modo que entrevemos um certo esforço para colocá-los em relevo. Isso nos encaminha para questões relacionadas com a criação artístico-verbal, pois, “do tipo de palavras empregadas depende o caráter da camada sonora de determinada obra, sonoridade que é co-dada e “percebida” pelo ouvido interno na leitura da obra impressa”, como nos orienta Anatol Rosenfeld. Ainda segundo ele, a “camada sonora é parte importante da polifonia em que várias camadas entram nas mais variadas relações de harmonia, tensão e dissonância” (1976, p.19-20).

No caso em exame, o tecido sonoro organiza-se numa gradação crescente, pois ele tem início na “díada” *palavra-pedra*, localizada no segundo verso, e eclode, com pujança, nos dois posteriores, conforme vimos. Curiosamente, é nessa passagem que se opera a supressão do vocábulo *palavras*.

Essa elipse incide diretamente sobre a configuração do verso seguinte — *com a boca para pronunciar pedras* —, repetimos, contribuindo para constituição das imagens dissonantes que emanam desse fragmento e se concentram, basicamente, em torno da “díada” *boca-pedras*. Examinando-a, logo se percebe que o termo *pedra*, ao migrar do

trecho anterior, sofreu uma alteração de ordem gramatical e ressurgiu na forma plural *pedras*, assemelhando-se, assim, ao termo elidido, *palavras*. Por conseguinte esses termos, além da comentada semelhança fônica, também passam a entrar em consonância quanto à flexão de número. Isso assegura a presença subreptícia do vocábulo suprimido, lembrando-nos a metáforização, sugerida anteriormente, já que, nessa figuração, um dos sentidos emitidos pelo significante só se manifesta no âmbito da abstração, diante de um determinado enunciado. Veja-se, quanto a isso, que o comentado fenômeno tende a destacar o termo *pedra*, que também nos reporta, de imediato, ao processo de resignificação das *palavras*, ou seja, ao efeito provocado pelo trabalho artesanal com a linguagem, que é comum na produção do texto literário, conforme sabemos.

Observe-se, nesse sentido, a estréia do lexema *boca*, que nos parece instigante, antes de qualquer outra coisa, porque ele quebra a homofonia resultante da aliteração advinda da recorrência da bilabial explosiva surda /p/, ao mesmo tempo que contrapõe o efeito fônico procedente da bilabial explosiva sonora /b/, que o inicia. No entanto, apesar da dissonância instaurada pelo efeito fônico, *boca*, para além da relação sintática que estabelece com *pronunciar*, semanticamente, ao se articular com o referido verbo, endossa a isotopia da oralidade presente nesses versos. Traço estilístico que nos leva a pensar na questão da tradição e da individualidade, trabalhada por Eliot¹⁷. Isto porque, de um lado, tem-se o vínculo do poema com a tradição, na relação que mantém com o texto de Swift. Por outro, a marca da individualidade que resvala da criação de João Cabral, nesse diálogo intertextual. Marca que denominamos estilo pessoal. Certamente tais distinções transparecem através das obras de Swift e João Cabral, cujas produções se encontram veiculadas em “*THE COUNTRY OF THE HOYHNHNMS*”, como já dissemos. Mas, quanto a isso, também é cabível lembrarmos que o ato de pronunciar, ressaltado nos versos em foco, nos faz recordar a diversidade fonética que assinala a pertença territorial dos falantes. Insinua-se, assim, mais uma distinção entre o ficcionista irlandês e o poeta brasileiro.

¹⁷ No seu estudo *A função social da poesia* (IN: _____. *De poesia e poetas*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991), T. S. Eliot assinala a importância da tradição na organização dos sistemas literários, bem como na revelação dos talentos individuais, ressaltando que “é através dos autores vivos que os mortos permanecem vivos” (p. 33).

Retomando o poema, observe-se que a segunda e última quadra, da estrofe inicial

*E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta*

comportam um enunciado cujo eixo é a “díade” *frase / facas-de-ponta*. Graças ao som emitido pela lábio dental fricativa muda /f/, esses lexemas apresentam uma semelhança fonética que não existe semanticamente, porquanto eles nos remetem, de imediato, a universos semióticos diferentes. Alterando essa ordem, o lexema *arme* surge como ponto de intersecção entre os referidos termos. Nesse sentido, note-se que *arme*, se, por um lado, difere dos componentes da mencionada “díada”, no concernente à fricativa, que os inicia, deles se aproxima sonoramente por conta do fonema a, reconhecidamente a mais aberta das vogais. Como que corroborando essa proposta de abertura, suscitada através do aspecto fônico, *arme* exhibe-nos uma notável versatilidade semântica.

Assim se entende, porque o verbo “armar”, do qual deriva a forma *arme*, entre outras coisas, significa “urdir” e “munir de armas”. De modo que, com o primeiro desses sentidos, *arme* entra em consonância com *frase*; já com o segundo, coaduna-se com *facas*, que representam, automaticamente, campos semânticos diversos, como já foi dito. Daí por que o vemos como ponto de intersecção.

Esquivando-se do automatismo, compreende-se que, do significado *facas*, promana uma ambivalência latente que só se revela, de fato, através do seu significado, já que a faca, enquanto objeto cortante, dependendo do seu uso, serve a objetivos diferentes. Atente-se, quanto a isto, a título de ilustração, para a conhecida expressão, “arma branca”, que também nomeia a faca, sendo oportuno rememorar que essa expressão transmite noções atinentes à violência, à destruição, à morte. Mas também se sabe que faca pode ser vista como um instrumento que auxilia o ser humano em suas mais diversas atividades construtivas. Daí entender-se o sentido dual do signo *facas* presente no poema. Esta polivalência, inclusive, encontra-se assinalada no enunciado em foco, mais precisamente no seu sétimo verso, onde se relê: — *faca sem dois gumes e contudo ambígua*. Isso também se aplica, certamente, ao signo *frase*, porquanto ele significa uma expressão de pensamento, composta por um ou mais vocábulos, que

apresenta sentido completo, segundo definem os gramáticos. E nós já vimos que todas as palavras têm um só significante, imutável, como o único *gume* da *faca*. Mas esse significante também guarda uma ambivalência latente, porque também já sabemos que cada palavra abriga potencialmente um sentido denotativo e outro conotativo, conhecido também como sentido figurado, do qual já falamos.

Essa capacidade avulta como a ponta que puxa o símile, proposto pela “tríada” *frase-arme-faca*, cuja configuração nos parece bastante expressiva do ponto de vista simbólico. Observe-se, a esse respeito, que no meio psicanalítico, a faca, como outros objetos similares, é um conhecido símbolo fálico (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 414). Isso se insinua através da referida “tríada”, porque se, de um lado, *faca* figura como o princípio ativo, o masculino, do outro, *frase* assoma como uma representação do feminino, sugerida pela referida passividade, inerente à linguagem. Completando esse ciclo, o lexema *arme* liga os dois pólos opostos, insinuando sugestões relacionadas com a ereção peniana. Essas imagens mostram-se coerentes com a temática explorada pelo poema, porque, consabidamente, a sexualidade e o processo criativo naturalmente se coadunam. Atente-se para o fato de que a frase deve incorporar da *faca* o *perfurante*, segundo sugerem os versos lidos. Isso fortalece as percepções assinaladas, pois o signo *perfurante* também comporta a simbologia fálica. Mas também é bom observar que o ato de perfurar pressupõe a escavação de uma superfície e a conseqüente revelação de algo até então encoberto. Não se deve esquecer que a ressignificação, propalada desde o início da estrofe em estudo, exige, por assim dizer, que se perfure o sentido usual, denotativo, da linguagem, permitindo-se, assim, que as palavras passem a exprimir significados latentes. Também convém lembrar que, com esse procedimento, a criação literária focaliza aspectos da realidade, rerepresentando-os, no entanto, de forma inovadora.

Verifica-se que, além de *perfurante*, também funcionam como predicativos de *faca* os vocábulos *Pajeú* e *ponta*. Desses, destaca-se o signo *Pajeú*, pois ele, diferentemente dos outros, é o único naturalmente classificado como substantivo próprio. Imbuído dessa distinção de caráter gramatical, *Pajeú* nomeia uma área do sertão nordestino, localizada no estado de Pernambuco, onde se produz um tipo de faca, que também se chama *Pajeú*. Foneticamente esse signo identifica-se com o vocábulo *pedra*. Essa consonância também se manifesta no âmbito semântico, porquanto o

mineral pedra prolifera na paisagem física do sertão nordestino. Isso é bem significativo, porque o poeta João Cabral é nordestino, natural de Pernambuco, e é ele, de fato, quem manipula a linguagem, de forma que se percebe a ligação entre *palavras-pedra* e *faca-frase*. Essa compreensão permite-nos vislumbrar a justaposição dos espaços: físico do nordeste brasileiro e gráfico do registro do poema. Melhor dizendo, o espaço da criação poética. Como a querer reafirmar essa hibridez, a alternativa *ou* abre a última estrofe de “*THE COUNTRY OF THE HOUYHNNHMS*”, onde se relê:

*Ou para quando falarem dos Yahoos:
furtar-se ao ouvir falar, no mínimo;
ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não.
Ou para quando falarem dos Yahoos:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento;
ouvir os planos-afinal para os Yahoos
com um sorriso na boca, engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.*

Coerente com a idéia de revezamento, proposta pela mencionada conjunção introdutória, a estrofe citada congrega dezesseis versos, organizados em dois conjuntos de oito repartidos por ponto. Chamam-nos a atenção, nesse conjunto de versos, a posição e a grafia dos vocábulos *Yahoos* e *não*, pois esse procedimento sugere uma equivalência entre esses termos. A respeito disso, é oportuno notar que a particularidade gráfica é naturalmente justificada, no tocante ao termo *Yahoos*, porque se costuma destacar, desse modo, palavra de origem estrangeira. O mesmo não se aplica ao signo *não*. Daí presumir-se o deliberado esforço para se colocar esses vocábulos num mesmo patamar. Essa noção mostra-se fortalecida pelo paralelismo verificado entre esses termos, que se localizam no final de cada verso, onde eles se encontram. Também observa-se que o segmento: — *ou para quando falarem dos Yahoos* — serve de pórtico para os dois conjuntos, e se afigura como o fragmento onde vemos, com mais nitidez, a presença da estrofe anterior. Isto porque, dessa seqüência, migraram *falar* e *Yahoos*. No entanto percebe-se que, durante esse transporte, o mencionado verbo sofreu alterações

gramaticais, reaparecendo aqui na forma *falarem*. Essas modificações incidem diretamente no enunciado, que, desse modo, passa a emitir um tom projetivo, apontando para o devir. Além disso, a indeterminação do sujeito, sugerida pela flexão plural da forma verbal (*falarem*), como que enfatiza a comentada impessoalidade do discurso.

Examinando-se o primeiro dos referidos conjuntos, nota-se que o enunciado ali contido principia insinuando dúvidas acerca daquilo que se dirá sobre os *Yahoos*. Mas, enquanto instiga desconfiança, o sujeito da enunciação também aponta duas soluções para a resolução do problema. Assim, didaticamente, ele nos aconselha a nos esquivarmos de *ouvir*, ou *ouvir no silêncio*. Certamente isso ratifica, mais uma vez, a estrutura dual da obra em estudo, e os fatos com ela relacionados, aqui discutidos. Mas, ao mesmo tempo, também nos recorda que o silêncio, a ausência de ruído, propicia uma audição mais confiável. Curiosamente, o *silêncio* proposto emana do *cacto*, configurado como um elemento dotado de *pontas*, *espinhento* e *agrestino*, como nos transmitem os terceiro e quarto versos, da estrofe relida — *ou ouvir no silêncio todo em pontas / do cacto espinhento, bem agrestino*. Desta caracterização, ecoa um matiz referencial, pois, de fato, o cacto é um tipo de vegetal, geralmente coberto de espinhos, muito abundante no sertão do nordeste brasileiro, que, sintomaticamente, também é conhecido como região do Agreste.

No quinto verso, ainda da segunda estrofe — *aviar e ativar, debaixo do silêncio*, os dois lexemas iniciais identificam-se no âmbito fonético devido ao fonema a, que os inicia. Essa afinidade também se manifesta noutros aspectos, porque *aviar* e *ativar* são verbos transitivos de ação, que suscitam imagens atinentes à realização de uma atividade voltada para se favorecer visibilidade de algo, intensificando-o. Daí entender-se que a escuta prescrita exige o esforço do ouvinte, a quem cabe funcionar como agente dos referidos verbos. Também se percebe que o restante do enunciado manifesta uma inversão de ordem sintática, que resulta num transbordamento sinalizado pelo verso seguinte — *o cacto que dorme em qualquer não* — onde se encontra a palavra *cacto*, objeto direto de *aviar* e *ativar*. Devido a isso, o fragmento *debaixo do silêncio*, antecede o complemento verbal, com o qual tende a ser confundido, ocupando sua localização. O trecho *debaixo do silêncio*, por sua vez, tensiona o discurso, colocando-o em destaque, porque, paradoxalmente, o silêncio supõe ausência de ruído, e favorece a apreensão dos sons com mais nitidez. Presume-se, então, que já se está no domínio do sentido

figurado, onde é preciso, por assim dizer, calar o sentido denotativo das palavras e, apreender outras possibilidades de significação. A respeito disso, o poeta Mario Chamie salienta “que toda palavra pode ter tantos significados quantos sejam os seus contextos”.

Atento a isso, ele diz que

no projeto semântico do poema, a palavra se abriga em seu espaço e se defende da interferência diluidora das situações externas. É no poema que ela – considerada em si mesma – se revela um signo unívoco. E é no poema que ela cria a *sua* multivocidade, graças às relações conotadas que estabelece com as co-participes na construção de um só espaço: o espaço em preto. Este, portanto, é o campo de defesa construído com existência, estrutura e fisionomia próprias, pela vida autônoma da palavra e suas relações específicas.

(TELES, 1997, p. 413).

Por tudo isso, o mencionado verso — *aviar e ativar, debaixo do silêncio* — ou, mais precisamente, o seu trecho, *debaixo do silêncio*, evidencia a aludida coexistência perceptível entre *silêncio* e “fala subestimada”, pois, a essa altura, tende-se a perceber esses elementos como uma forma de representação do espaço da escrita literária. Do enunciado disposto na folha de papel. Desse modo, o vocábulo *falarem* surge como uma alusão metafórica à camada mais superficial e visível de um dado texto escrito, composta pelos significantes e seus respectivos significados mais imediatos. Enquanto que *silêncio* aparece-nos como uma figuração dos sentidos mais encobertos, que possam ser emitidos por esses mesmos significantes, segundo um nível de conotação que se tenha cometido sobre esses vocábulos.

Por conseguinte também se entende que o “eu poético” se dirige, na realidade, ao seu virtual leitor, cujo ouvido interno deve ficar atento aos possíveis mistérios, subjacentes nos enunciados, que tenham como foco os *Yahoos*. De sorte que o próprio poema se coloca sob suspeita. O que é bem coerente, conforme foi visto no exame da estrofe inicial, onde a abordagem da obra de Swift emerge justapondo-se a outros assuntos, habilmente disfarçados. Essa hibridez também vai se revelando através dos versos da segunda estrofe, agora em estudo. Nesse sentido, note-se que o lexema *cacto*, entrando em consonância com o signo *Pajeú*, inserto na estrofe primeira, também é uma referência explícita ao nordeste brasileiro, conforme já dito, que se mostra, inicialmente, no quarto verso, da última estrofe. Verifica-se que esse signo reaparece, no sexto verso da mesma estância, como objeto direto dos verbos *aviar* e *ativar*. Essa subordinação de

ordem gramatical indica-nos, portanto, que *cacto* é o paciente das ações sugeridas por esses verbos, a serem efetivadas pelo leitor ouvinte.

Relendo o verso sexto — *o cacto que dorme em qualquer não* —, nota-se que se operou alguma modificação durante o transporte do lexema *cacto*, sinalizado pelo vocábulo *dorme*, que atua como indicador do estado do significado referente ao signo reapresentado. Antes de qualquer outra coisa, ressalte-se a impertinência que exorbita dessa operação, porque o fenômeno do sono normalmente não condiz com o reino vegetal, do qual faz parte o cacto, conforme assinalamos. Além disso, novas surpresas nos aguardam, mas adiante, pois, no sétimo verso — *avivar no silêncio os cem espinhos* —, o verbo *avivar* identifica-se plenamente com *aviar* e *ativar* posicionados no quinto verso. Isso como que enfatiza a importância da participação inteligente e curiosa do destinatário no processo da leitura. Por outro lado, apesar da notada semelhança, percebe-se que, ao contrário dos outros dois verbos, *avivar* apresenta como objeto direto a expressão *cem espinhos*. Este complemento atualiza o referente do signo *cacto*, porquanto o numeral *cem*, comportando-se como um intensificador, recorda-nos a expressiva quantidade de espinhos que geralmente reveste esse vegetal. Ao mesmo tempo, a relevância dada ao aspecto fônico das palavras suscita-nos a lembrança de “sem”, signo homófono do referido numeral, que, ao contrário dele, emite sugestões referentes à carência, à privação. Essa possibilidade mostra-se consonante com a segunda apresentação do cacto, porque dormir e acordar são funções inerentes aos integrantes do reino animal, normalmente destituídos de espinhos. Sugere-se, assim, a animalização do mencionado vegetal.

Por conseguinte, dos signos *cacto* e *espinhos* fluem imagens oscilantes, ora insinuadas pelo sentido denotativo, ora pelo conotativo. Este, sem dúvida, assume maior relevância, é bom salientar, pois se é conclamado a trabalhar *no silêncio* em que se localizam os significados subjacentes, visando *despertar o cacto não*. A ambigüidade proveniente do vocábulo *espinhos* reporta-nos de imediato à estrofe anterior. A respeito disso, observa-se que o vocábulo *espinhos*, funcionando como complemento do verbo *avivar*, surge como representação metafórica da cadeia de significantes, cujo engendramento encobre significados, ocultos no *silêncio* de textos, que versem sobre os *Yahoos*. Por conseguinte se retoma a ressignificação da linguagem, focalizada na estrofe anterior, envolvendo diretamente as “díadas”, *palavras-pedra* e *frase-facas*, como

verificamos. Por sua vez, a conotação do signo *cacto*, pontualmente perceptível nos sexto e oitavo versos, da segunda estrofe, suscita-nos alguns questionamentos, propostos pela relação estabelecida entre esse vocábulo e o termo *não*.

Nesse sentido, verifica-se que, no sexto verso, da referida estrofe — *o cacto que dorme em qualquer não* —, o signo *não* avulta como uma figuração do espaço onde se localiza o *cacto* adormecido. Note-se, quanto a isso, que o vocábulo *qualquer*, anteposto ao termo *não*, manifesta a desejada imprecisão do objeto figurado. Isso também nos recorda o caráter fictício, por assim dizer, que é próprio da literatura, em contraste com a natureza informativa, comumente encontrada noutros tipos de tessitura verbal. Curiosamente, no oitavo verso — *com que pode despertar o cacto não* —, a palavra *não* reaparece como elemento especificador do signo *cacto*.

É oportuno recordar que o signo *não*, nesse poema, se apresenta equivalente a *Yahoos*, conforme visto. Esse artifício parece instigante, porque, no universo ficcional de Swift, os *Yahoos* surgem como criaturas monstruosas e, por isso mesmo, indesejáveis, conforme se nota nessa passagem.

Repentinamente um barulho estranho chamou-me a atenção: encarapitados numa árvore, muitos animais esquisitíssimos me olhavam curiosos. Tinham a cabeça e o peito cobertos de pêlos grossos, eram barbudos como cabras e todo o resto de seu corpo mostrava uma cor de camurça. Sentados no chão, deitados ou erguidos nas patas traseiras, formavam o mais estranho conjunto que eu já vira em minha vida. (...) Mais horrorizado fiquei ainda, quando, ao olhar detidamente o monstro, eu mesmo descobri nele uma perfeita figura humana.

(1973, p. 161-167).

Como esses seres são fictícios, inclinamo-nos a compreender que o espaço, insinuado através do signo *não*, inserto no comentado verso — *o cacto que dorme em qualquer não* -, seria mesmo o local do literário, a obra em si, onde realidade e fantasia podem conviver harmonicamente. Já no oitavo verso — *com que pode despertar o cacto não* —, ao qualificar ao signo *cacto*, o vocábulo *não* confere ao *cacto* as características dos *Yahoos*. Acerca disso, lembre-se a verificada animalização desse *cacto* cabralino, porque, agora, ele, o *cacto*, assoma personificado. Também se deve ter em mente que a conotação *não* esvazia o signo do seu sentido denotativo, de modo que o lexema *não* continua emitindo-nos noções relacionadas com a negatividade que

parece incidir diretamente sobre as palavras *cacto* e *Yahoos*. Isso porque, recordando-se a referida equivalência entre esses vocábulos, elas apontam o aspecto ilusório desse fato, lembrando, assim, a singularidade de cada um dos discursos envolvidos no diálogo intertextual em questão.

Quanto a isso, relembre-se que os *Yahoos*, caracterizados como humanos animalizados, representam as deformidades da sociedade européia da época, denunciadas por Swift. De igual modo, como se tem reconhecido, João Cabral, atento aos problemas sociais do seu tempo, também explorou a figura do nordestino, mormente do sertanejo, em muitos dos seus poemas, focalizando a coisificação do ser humano. Por conseguinte o cacto pode ser lido como metonímia do homem, habitante do semi-árido nordestino. Portanto um vegetal humanizado.

Conforme dissemos, o primeiro verso da segunda estrofe — *ou para quando falarem dos Yahoos* — reaparece abrindo o segundo conjunto de oito versos que encerram o poema “*THE COUNTRY OF THE HOUYHNNMS*” e que agora passamos a reler:

*Ou para quando falarem dos Yahoos:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento;
ouvir os planos-afinal para os Yahoos
com um sorriso na boca, engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.*

O segundo dos versos acima — *não querer ouvir falar, pelo menos;* — mostra certa proximidade com o segundo dos oito primeiros versos da segunda estrofe — *furtar-se a ouvir falar, no mínimo* —, pois ambos transmitem proposições idênticas. Quebrando essa rotina, a adversativa *mas* surge, no décimo primeiro verso da mencionada estrofe — *ou ouvir, mas engatilhando o sorriso* —, insinuando a relação entre domínios contrastantes, icônicamente representados pelos signos *engatilhando* e *sorriso*, pertencentes a universos semânticos distintos.

Logo se nota que esses vocábulos puxam duas isotopias, que congregam outros elementos constantes nos versos subseqüentes, às quais chamamos bélica e cômica. A primeira aglomera *engatilhando*, *dispará-lo*, *engatilhado*, *balas*, e *tiro*. Enquanto a

segunda integra *sorriso, sorrindo, boca, sorriso e zombaria*. Dessas seqüências, os vocábulos *balas* e *boca* destacam-se dos demais compondo um par fonicamente harmônico. Curiosamente, o signo *boca* encontra-se grafado duas vezes. Essa ocorrência como que ressoa no décimo quarto verso — *com sorriso na boca engatilhado* — repita-se, pois, aí, o vocábulo *boca* circula nas duas esferas semânticas representadas nas duas isotopias assinaladas. Assim, no sentido denotativo, ele se articula com *sorriso* e, ao mesmo tempo, conotativamente, *boca* entra em sintonia com o termo *engatilhado*, recordando-nos, dessa forma, a boca das armas de fogo. Por sua vez, o termo *engatilhado* funciona como uma espécie de predicativo de *sorriso* que, por conta disso, também é alcançado pelo processo de ressignificação. De modo que o sorriso passa a ter as mesmas propriedades da munição das armas de fogo, como se encontra sugerido nos dois últimos versos do poema: — *na boca que não pode balas, mas pode / um sorriso de zombaria, tiro claro*. Nessa última passagem, chama-se especial atenção para o termo *zombaria*, com que se especifica o tipo de sorriso que poderá funcionar como arma.

Essa admoestação, endereçada ao leitor-ouvinte, enquanto fecha o poema e encerra uma série de reflexões sobre a arte de escrever acerca dos *Yahoos* e de se ler esse tipo de escrito, também nos encaminha para duas intrigantes questões. A primeira delas concentra-se no décimo terceiro verso de “*THE COUNTRY OF THE HOUYHNNHMS*” — *ouvir os planos-afinal para os Yahoos* —, convém relemos, e deriva justamente de certa ambigüidade emitida pelo signo *planos*. Isto porque, num primeiro momento, imagina-se que esses *planos* dizem respeito ao projeto mesmo, às partes que formam os enunciados voltados para a focalização dos *Yahoos*, como é o caso do poema em estudo. Mas, concordando com Antônio Carlos Secchin (1985, p. 245), também podemos entender os *planos* como uma alusão às propostas de redenção do sertão nordestino, que longe dos beneficiar o povo, preservam as desigualdades sociais, evidentes nesse meio.

Nesse sentido, é oportuno notar que, ao contrário de Gulliver, o narrador de Swift, o “eu-lírico” de João Cabral afigura-se-nos simpático e solidário com os *Yahoos* nordestinos, por assim dizer, como nota o já citado Antônio Carlos Secchin. A outra questão é de ordem estilística e se liga ao matiz cômico que permeia os últimos versos lidos. Isto porque eles formam um enunciado marcado pela ironia, um tipo de figura de

pensamento que, grosso modo, se caracteriza como uma forma de humor amargo, corrosivo. Aliás, para além desse exemplo mais próximo, lembre-se que todo o enunciado de “*THE COUNTRY OF THE HOUYHNNMS*” evolui de acordo com os caracteres da ironia, haja vista que ele se propõe a dizer alguma coisa, e, paulatinamente, vai discorrendo sobre outra, habilmente disfarçada, como é próprio do procedimento irônico. Essa prática, inclusive, se faz bem presente na obra de João Cabral, conforme salienta Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, para quem “João Cabral se serve muitas vezes da ironia para criticar situações injustas, caricaturar políticos e pessoas importantes e desmascarar falsas aparências” (1980, p. 135).

Apropriando-se da obra examinada, João Cabral produziu um segundo texto, explorando a mesma temática, que também integra *A Educação Pela Pedra*. Esse fato nos instiga a examinarmos alguns aspectos relacionados a um provável diálogo entre o texto matriz e o seu derivado. Por conseguinte, faça-se a leitura do poema:

“THE COUNTRY OF THE HOUYHNNMS”
(outra composição)

*Para falar dos Yahoos, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras;
se escritas, que se escrevam em duro
na página dura de um muro de pedra;
e mais que pronunciadas ou escritas,
que se atirem, como se atiram pedras.
Para falar dos Yahoos, se necessita
que as palavras se rearmem de gume,
como numa sátira; ou como na ironia,
se armem ambigualmente de dois gumes;
e que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.*

2

*Ou para quando falarem dos Yahoos:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento.
Aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos*

com que pode despertar o cacto não.
(1994, p. 355)

Logo no início da leitura entrevê-se a conformação heterogênea do segmento paratextual desse poema, porque se, de um lado, o seu título torna presente a obra anterior, de onde foi literalmente transcrito, do outro, contrapondo-se a tamanha fidelidade, a anotação infratitular - (*outra composição*)- exibe-se, claramente destacada, sinalizando-nos o novo fio da urdidura do poema derivado. Essa hibridez também permeia o texto propriamente dito conforme manifesta sua configuração espacial, porquanto ele se organiza em duas estrofes de dezesseis e oito versos, assemelhando-se, portanto, ao que lhe serve de matriz. Entretanto a retomada do molde estrófico orientou-se pelo princípio da inversão, porque, contrariando a ordem primitiva, a primeira estrofe derivada integra dezesseis versos, e a segunda oito. Essa alteração formal causa-nos imediato impacto visual que se traduz como a apreensão de um novo objeto, reduzindo-se, assim, mais ainda, o clima remissivo instaurado pelo título transcrito.

A primeira estrofe dessa nova criação reapresenta o ordenamento interno da sua congênera, pois, como ela, seus dezesseis versos formam dois grupos de oito, repartidos por ponto final. Apesar desse vínculo identitário, sua composição apresenta-se inédita, porque, contrariando a ordem do poema primitivo, a estrofe inicia-se com o quarteto — *para falar dos Yahoos, se necessita / que as palavras funcionem de pedra: / se pronunciadas, que se pronunciem / com a boca para pronunciar pedras* — retirado da primeira estrofe do poema matriz, onde também funciona como pórtico, preservando-se, assim, as mesmas noções metalingüísticas, verificadas na obra anterior, no tocante a essa seqüência.

Entretanto verifica-se que durante o processo de desconstrução e reconstrução da matriz, o quarteto acima sofreu uma modificação, porque, ao contrário da versão original, onde ele se encerra com ponto final, na obra derivada, ele ressurgiu finalizado por ponto e vírgula. Esse tipo de sinal, ao contrário da substituída, como se sabe, sugere a idéia de continuidade. Por isso, tende-se a aguardar o prosseguimento da transcrição. Mas, contrariando essa possível expectativa, a pontuação substituinte, desempenhando o papel de engate, junta, aos citados versos transpostos, outros alheios ao texto original — *se escritas, que se escrevam em duro / na página dura de um muro de pedra*. Essa inserção certamente acentua a natureza híbrida do poema. Ao mesmo tempo,

confirmando o sentido natural do ponto e vírgula, o fragmento dá seqüência ao enunciado, constante no quarteto transferido, versando, também, sobre questões metalingüísticas.

Quanto a isso, observe-se que o novo trecho coloca, explicitamente, em foco, o ato da escritura, de modo a enfatizar o caráter metalingüístico, já percebido no primeiro texto, porque aos signos *falar* e *pronunciar*, ou seus derivados, constantes na estrofe inicial primitiva, juntam-se *escritas* e *escrevam*. Quanto a isso, lembrem-se as sugestões, emitidas pelo ponto e vírgula, já comentadas. Note-se, também, que o trecho incluso tende a intensificar a relevância do signo *pedra*, consolidada no poema primitivo, porque, além de reapresentados mais de uma vez, os lexemas *duro* e *dura*, integrantes do enunciado estreante, naturalmente exprimem significados comuns ao mineral *pedra*.

Paralelamente, a localização desses vocábulos, no fragmento incluso, também desperta instigantes especulações. No primeiro dos casos — *se escritas, que se escrevam em duro* —, nota-se que a supressão do significante *palavras*, que funciona como objeto direto da forma verbal *escrevam*, levou o adjunto adverbial de modo, *em duro*, a ocupar o lugar normalmente destinado ao complemento verbal. Julga-se que essa impertinência, de caráter sintático, pode estimular o leitor apressado a tomar *em duro* como o mencionado objeto. Tal hipótese certamente compreende um equívoco gramatical, que também nos soa contraproducente, de outra forma, pois, só no passado remoto, costumava-se escrever sobre blocos de pedra. Acerca disso, convém recordar a arte rupestre que, como se sabe, teria sido produzida pelo homem pré-histórico. De sorte que a escrita *em duro* torna presentes as primeiras formas de linguagem registradas, colocando em evidência a perpetuação dessas inscrições, a despeito da natural corrosão, provocada pelo tempo. A noção de atemporalidade, por sua vez, recordando-nos a resistência do mineral *pedra*, evoca-nos a sobrevivência das obras literárias, que, por suas qualidades artísticas, atravessam os séculos.

Nesse sentido, convém retomar-se a transgressão gramatical, manifesta através da realocação do adjunto *em duro*, devido à conhecida hierarquia da sintaxe. Quanto a isso, note-se que o complemento verbal, enquanto um dos termos integrantes da oração, só perde, em relevância, para os termos essenciais, sujeito e predicado. Ao passo

que os termos acessórios, adjuntos adnominal e adverbial, bem como o aposto, situam-se na última instância do ordenamento oracional. Esse aspecto é sugestivo porque ele também sinaliza o desejo de se enfatizar o tipo de produção, sugerida através do fragmento *em duro*. Sendo essa, como já se disse, aquela criada com o objetivo de suscitar o efeito estético, como ocorre com a novela de Swift e, certamente, com a obra cabralina.

Ainda acerca dos referidos versos — *se escritas, que se escrevam em duro / na página dura de um muro de pedra* — note-se que a relação estabelecida entre a forma verbal *escrevam* e seu complemento *em duro* salienta a resignificação desse fragmento, haja vista que semanticamente ele destoa de *escrevam* e *palavras*, ambos pertencentes ao mesmo campo semiótico. De sorte que, conotado, *em duro* avulta-nos como uma referência metafórica ao rigor que deve presidir o processo criativo, ao se *falar dos Yahoos*, conforme nos recomenda o “eu-lírico” cabralino. Uma recomendação cabível, aliás, em qualquer procedimento voltado para a criação artística.

Semelhante conotação também permeia o verso subsequente — *na página dura de um muro de pedra* — notadamente manifesta através da “díada”, *página-muro*, cujos integrantes apontam como figurações espaciais. De modo que *muro* aparece como uma espécie de macro espaço onde se localizaria a *página dura*. Convém observar que esses vocábulos, enquanto desempenham a função de adjunto adverbial de lugar, subordinam-se sintaticamente ao signo *escrevam*, núcleo verbal desse fragmento, localizado no verso precedente. Devido à apontada hierarquia oracional, *muro* passa a obedecer aos sentidos, comuns ao elemento sintaticamente mais relevante, encarnando, assim, peculiaridades do campo semântico que congrega o verbo escrever. Não é demais lembrar que a citada escrita *em duro* se insinua como uma referência ao exercício da poética, que exige, por assim dizer, a inflexibilidade encontrada no mineral pedra, naturalmente desprovido de emoção. Uma noção que nos leva a pensar sobre o caráter construtivista do fazer literário de João Cabral, cuja obra nos permite entrever o desejado distanciamento das efusões emocionais, como se reconhece, supervalorizando-se, assim, a expressividade da linguagem.

Daí compreender-se que a *página dura* metaforicamente alude à permanência assegurada às produções artisticamente mais bem realizadas. Essa permanência, por sua

vez, primeiro se revela no âmbito da intenção poética, pois, a partir dela, a simples página em branco passa a suportar as infrações, ou, melhor dizendo, as experimentações que, fugindo do uso cotidiano da língua, se constituem, por assim dizer, num pré-requisito da criação artística verbal. Acerca disso, é preciso ter-se em mente que essa exploração lingüística, concedendo o estatuto poético a um determinado enunciado, também o predispõe à atemporalidade, outra forma de se manifestar a mencionada dureza, como ilustram as criações de Swift e de João Cabral. Essa compreensão entra em consonância com os significados percebidos através do signo *muro*. A este respeito, observe-se que um muro de pedras habitualmente repara, delimita espaços. Conseqüentemente, ele tende a isolar o local murado, ocultando o seu interior. Essas noções, por sua vez, recordam-nos os próprios cânones da produção literária, porque, por meio deles, se consegue separar o poético do referencial. Também se deve lembrar que é próprio do exercício literário a dissimulação do referente, que concede a plurissignificação ao texto de arte verbal.

Voltando ao poema, percebe-se que a aditiva *e* introduz o enunciado, composto pelos sétimo e oitavo versos — *e mais que pronunciadas ou escritas, / que se atirem, como se atiram pedras* —, recordando-nos de imediato, o quinto do texto primitivo — *E que a frase se arme do perfurante* — aberto de modo semelhante. No entanto, justapondo-se a essa lembrança, a estrutura derivada mostra-se refeita, principalmente devido à introdução do signo *mais*, que, anteposto aos vocábulos *pronunciadas* ou *escritas*, intensifica as noções emitidas através do lexema *atirem*. Isso nos conduz automaticamente aos últimos versos do poema matriz

*ou para quando falarem dos Yahoos:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento;
ouvir os planos—afinal para os Yahoos
com um sorriso na boca, engatilhado:
na boca que não pode balas, mas pode
um sorriso de zombaria, tiro claro.*

Exatamente devido à consonância entre o signo *atirem* e outros que, integrando a seqüência primitiva, acima anotada, nos remetem ao campo semântico da luta, do enfrentamento, conforme assinalamos, ao estudarmos o primeiro poema.

Também se deve lembrar que esse trecho nos leva a aprender certas sugestões de ordem estilística, vinculada tanto à resignificação da linguagem quanto à utilização da ironia. Curiosamente, o enunciado expresso através dos nono, décimo e décimo primeiro versos da obra derivada — *Para falar dos Yahoos, se necessita / que as palavras se rearmem de gume, / como numa sátira; ou como na ironia* — exprimem, com clareza, as noções relativas à estilística, sugeridas através do poema matriz. Assim, essas proposições, além de se anteciparem, exibem-se, com saliência, no texto derivado.

Por sua vez, essas novidades apreendidas até agora no segundo texto supervalorizam o espaço gráfico, o espaço mesmo da criação poética, de modo mais enfático, logo no início do enunciado. A respeito disso, note-se que, ao se transferir os quatro primeiros versos do poema matriz, rejeitou-se, mesmo temporariamente, o último quarteto da estrofe inicial dessa obra:

*E que a frase se arme do perfurante
que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
faca sem dois gumes e contudo ambígua,
por não se ver onde nela não é ponta.*

Um segmento onde aparecem, com maior evidência, as reminiscências de ordem referencial, emanadas através do signo *Pajeú*, que, conforme visto, é um topônimo que nomeia certa área do semi-árido nordestino. De modo que essas noções só reaparecem, através do segundo poema, a partir do décimo quarto verso da sua primeira estrofe — *que têm no Pajeú as facas-de-ponta* —, retardando-se, portanto, essas possibilidades de compreensão, o que também concorre para a relevância do espaço da criação já referido.

Nesse sentido, importa-nos reler o décimo verso da estrofe inicial derivada — *que as palavras se rearmem de gume* — devido à expressiva composição do seu enunciado. Acerca disso, note-se a relevância do signo *rearmem* nesse segmento, pois, constituindo-se o núcleo do predicado, sintaticamente, ele é o elemento mais importante da referida estrutura oracional. Cabe lembrarmos, sobre isso, aquele conhecido princípio da gramática, segundo o qual se pode ter oração sem sujeito, mas nunca sem predicado. Mas, além disso, também nos chama a atenção o aspecto morfológico do signo *rearmem*. Quanto a isso, note-se que ele é uma forma derivada do verbo “rearmar”, flexionada na terceira pessoa do plural. Por seu turno, o signo “rearmar” provém do termo *armar*. Isso nos encaminha ao quinto verso, da estrofe inicial primitiva — *E que*

a frase *se arme do perfurante* — de onde saiu o lexema *arme*, para compor o décimo verso derivado — *que as palavras se rearmem de gume* — repetimos, após sofrer as citadas modificações de caráter gramatical. Convém notar que o citado verso primitivo antecede aquele em que se encontra o signo *Pajeú*, pois esse detalhe, fortalecendo nossa compreensão, sinaliza o interesse de se amortecer os traços do espaço físico, suscitado através do termo *Pajeú*, sendo oportuno salientarmos, ainda quanto a isto, que o signo *rearmem* se localiza no décimo verso, portanto, bem cima daquele, por assim dizer, rebaixado no segundo poema.

Quanto às alterações cometidas sobre o signo *arme*, destaque-se o processo de prefixação do qual resultou o termo *rearme*. Consabidamente, o prefixo *re*, sem alterar o sentido primitivo do termo prefixado, suscita-nos idéias relacionadas com recuo, volta, regressão, recaída e repetição. Tais significados, por sua vez, coadunam-se com o procedimento de que resulta não só o verso que integra *rearmem*, mas também a totalidade dos poemas em foco. Isto porque, além da já conhecida vinculação entre essas poesias, deve-se ter em mente que ambas derivam da mencionada obra de Swift, cuja relevância nos sintoniza com a tradição literária do ocidente. Também é mister lembrarmos do movimento de recuo ao poema original, que proporcionou o surgimento de *rearmem*, no texto derivado.

Também se deve notar as implicações do vocábulo *rearmem* com a ressignificação da linguagem, insinuada através do referido verso — *que as palavras se rearmem de gume*. Noção essa bem instigante, porque, de fato, desde o início do poema matriz, essa proposta é colocada. De modo que o verso reafirma certas sugestões, concordando, portanto, com o sentido do prefixo *re*. Veja-se, ainda, que, por meio dessa reiteração, o “eu-lírico” entende que a linguagem deve apresentar-se com *gume*. Esse signo, metonimicamente, representa a faca, cujo significante aparece duas vezes na primeira estrofe do texto matriz. Por conseguinte a preferência por *gume* parece reforçar o apontado destaque do espaço da criação poética. Fato que também se mostra através dos sentidos emitidos por *gume*, notados durante o exame do primeiro poema, onde ele nos evoca a ambigüidade, traço característico do enunciado literário, como bem sabemos.

Acerca disso, veja-se a flexão da forma verbal *rearmem*, já apontada, porque ela nos propõe noções ligadas à indeterminação. De modo que a exortação veiculada tende a nos desviar de possíveis associações entre o objeto e o seu criador. Ao mesmo tempo, isso também nos leva a refletir sobre o procedimento construtivo, que transforma sentimentos, emoções e experiências outras, os chamados materiais poéticos, em poesia, conforme salientam os especialistas. Expresso de outro modo, a isso chamamos distanciamento.

Nesse ponto, convém retomar a idéia de cortar, proposta através do signo *gume*, entre outros, de idêntica natureza semântica, presentes nos enunciados em discussão, porque ela também nos reporta ao âmbito da poética. Note-se, quanto a isso, a importância da economia da linguagem, desejada na arte verbal, onde, geralmente, verifica-se a contenção de significantes, cuja combinação suscita a distensão de significados, propostos veladamente, como temos visto, ao longo desse exercício, cabendo lembrarmos que João Cabral, em outras ocasiões, falou sobre isso, com clareza, como podemos perceber no fragmento abaixo.

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.

(1994, p. 768).

Acerca desse entendimento, não é demais recordarmos os diversos sentidos, insinuados através dos poemas ora em estudo, pois eles nos permitem entrever a concepção do literário, defendida por João Cabral, conforme o trecho citado. De modo que, abalando as fronteiras cronológicas e culturais, os enunciados evocam imagens da sociedade européia do passado, veiculadas através da narrativa de Swift, bem como outras, vinculadas à comunidade sertaneja do Nordeste brasileiro, referentes ao século XX. São aspectos que se somam às provocações sobre a criação literária, fartamente

disseminadas ao longo dessas obras, como vimos. Nesse sentido, observe-se que o quarteto

*a aviar e ativar, debaixo do silêncio
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não*

integra a segunda estrofe do poema matriz, bem como a segunda do derivado. No entanto, ao migrar da obra original, o signo *aviar* ressurgiu grafado com maiúscula. Um acidente ortográfico que tende a supervalorizar tal palavra, concedendo também uma maior relevância ao enunciado que ela principia.

Por seu turno, a seqüência, entre outras coisas, evoca-nos a paisagem do semi-árido nordestino, através do signo *cacto*, grafado duas vezes no segmento acima citado. Ocorre que essa sugestão, na verdade, ainda se fundamenta na leitura do primeiro poema, onde o termo *cacto* avulta no quarto verso da segunda estrofe — *do cacto espinhento, bem agrestino*. A respeito disso, note-se a articulação semântica entre *cacto* e *agrestino*, responsável pela mencionada percepção espacial, segundo vimos ao analisarmos o poema matriz. De sorte que, mais uma vez, percebe-se como que uma sobrevalorização do espaço físico que favorece o destaque do espaço da criação, da invenção poética, perceptível nesse quarteto, que, sintomaticamente, fecha o poema derivado, cabendo lembrar que, assim, ele se assemelha à obra matriz, cujos versos finais também privilegiam o espaço gráfico, conforme também apreendemos.

4.2. GEO(GRAFISMO) POÉTICO EM RUY DUARTE

Não poderia traduzir palavras. Optei assim por traduzir a forma e descobrir palavras que acrescentadas de outras são palavras novas. Perdidas no discurso, se uma palavra há a frente na bebesse delas e as não dissesse exactas onde importa sê-lo, ninguém diria do valor que têm. Não traduzi sentenças, modelei linguagens, e comovido constatei, perplexo, que tudo que dizia eram sentenças fundas, iguais as que aspirara ouvir um dia.

(Ruy Duarte)

Assemelhando-se ao brasileiro João Cabral de Melo Neto, o angolano Ruy Duarte de Carvalho, ainda pouco divulgado em nosso meio, desde seu primeiro livro, de 1972, oferece-nos uma produção, que pode ser considerada como uma poética do espaço. Isto porque, por um lado, a região semi-desértica do sul de Angola tem lhe servido de *leitmotiv*. Por outro, o espaço gráfico, portanto o espaço da criação, onde ele tece a referida representação telúrica, também lhe merece idêntica atenção, como nos permitem entrever várias das suas criações artísticas, norteadas por uma sensível orientação metapoética. Nesse âmbito, ele tem se dedicado freqüentemente ao exercício de reconstrução textual, como se desse modo pretendesse explorar, mais enfaticamente, as possibilidades da linguagem, interferindo, assim, nas tessituras já estabelecidas, que reaparecem, por assim dizer, travestidas. Atenta a isso, Ana Mafalda Leite introduz um trabalho sobre a produção desse poeta angolano com o seguinte comentário:

Convoca-nos na actividade poética de Ruy Duarte um certo grau de experimentalismo, de errância técnico-compositiva, de improvisação de novas formas e, ao mesmo tempo, inserida nesta aparente e muito rigorosa divagação, a permanência obsessiva de algumas procuras temáticas, a insistência em retomar de livros anteriores partes de versos, frases, palavras, como que em busca de sentido. Ou como se parte do que foi sendo escrito permanecesse obscuro, teimasse em regressar à luz da página como citação, memória esquecida, que apenas a reinscrição activasse.

(1988, p. 133).

Comungando esse ponto de vista, Laura Cavalcante Padilha também empreende sugestivas reflexões sobre o *modus operandi* do mencionado angolano. Mas, diferindo de Ana Mafalda, que traça uma panorâmica mais abrangente da produção de Ruy

Duarte, Laura Padilha concentra-se nos livros *Ondula*, *Savana Branca* e *Hábito da Terra*, editados, respectivamente, em 1982 e 1988. Nesses livros, ela reconhece o aproveitamento de algumas expressões de tradição oral angolana,

alguns mitos que, passando por um processo de reconversão, transmudam velhos saberes em novas formas. Formas que têm a ver com língua e multiplicidade. Saberes que, ficando na África ou atravessando oceanos, se fizeram o sal do alimento que manteve o negro-africano culturalmente vivo, quando silenciado em sua própria terra ou espalhado pelo mundo, lutava para não deixar morrer o que nele era identidade e diferença.

(1997, p. 143)

Esses livros também foram analisados por Elisalva Madruga Dantas. Em suas observações ela salienta que, na primeira parte de *Hábito da Terra*, sugestivamente intitulada, *Arte poética*: “Deixando entrever uma perspectiva cubista, o poeta gradativamente, norteado por um princípio de condensação poética, decompõe e recompõe o texto primeiro, estruturado em forma de prosa, recriando-o em forma de poema” (2006, p. 91).

Mais adiante, no mesmo estudo, a referida estudiosa nos adverte sobre a constituição da segunda parte do mencionado volume, *Provérbios e Citações*, ressaltando que seus componentes são textos que têm como matriz determinados enunciados egressos da tradição oral africana, como propõe o título da secção. Acerca desse material, Elisalva Madruga Dantas também verifica que

Desestruturando e reestruturando os provérbios e citações, através de uma organização particular dada às palavras, o poeta com esse procedimento cria uma nova significância, redimensionando poeticamente a significação anteriormente veiculada pelos hipotextos. Ao mesmo tempo deixa entrever o caráter engenhoso e lúdico do seu fazer poético, resultante, sobretudo, das permutações operacionalizadas no texto.

(2006, p. 93).

As opiniões assinaladas, com as quais concordamos, acentuaram o nosso interesse pela obra de Ruy Duarte de Carvalho, particularmente pelo livro *Hábito da Terra*. De modo que, decidimos investigar o curioso ordenamento desse volume. Cabe esclarecer que centraremos nossa atenção especialmente na segunda parte do livro, *Provérbios e Citações*, onde se encontram os textos derivados de enunciados africanos,

conforme dissemos. Salientamos que o material angolano em foco compreende três textos de origens Kwanyama¹⁸, e dois pertencentes aos Nyaneka, povos que habitam a mencionada região semidesértica do Sul de Angola. Neste estudo, nos deteremos exatamente no primeiro dos textos dos Nyaneka, segundo o ordenamento original de *Hábito da Terra*, procurando apreender alguns aspectos do processo criativo de Ruy Duarte de Carvalho que, decompondo-o e recompondo-o, elaborou dois textos insertos na mencionada antologia. Sendo assim, passemos a leitura da primeira dessas criações:

Olawelu Iwangwanlawangala p'ongalu

A oleira pôs o coração na argila

Nyaneka

I

Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó. Os seus dedos, oh povo, o ar é que os governa, assoprado pelo nó do coração, quando o seu génio, oh povo, confunde a terra e a carne e a cor dos instrumentos, e a água vem render à mesma massa, oh povo, a terra e a carne que um tempo antigo modelou primeiro. É o vento que vem, é a terra que está, é a água que rende, é o fogo que coze, é a forma que nasce. Esta mulher, oh povo, habita o espaço para que foi parida, vigia o campo posto à sua guarda, ela é o corpo dado às gerações para que comunguem deste vento, oh povo, e da água que habitam, e da terra que as vive, e do fogo que afina, oh povo, uma matéria rija, perdurável, povo, para dá-la às mãos que operam no comum, aos gestos mais correntes do verdor dos jovens, e do vigor dos homens, e da fecunda oscilação das fêmeas, e do rumor das vocações à solta, e dos ofícios seculares do vento, e da matriz das águas, e da massa do pó, oh povo, e do génio da carne que recorre à água que modela o pó, que se entrega ao fogo que se rende ao vento e assegura a forma, e o destino da forma, e a vocação da forma e a sua vocação de novo ao pó, oh povo, e ao vento, oh povo, e à carne previsível, povo, que há-de novo recorrer à água, oh povo, e ao vento e ao fogo em que perdure a geração de agora e o coração desta mulher, oh povo que bebe o ar para invocar o vento e que recorre à água e que devolve ao fogo, oh povo, a forma dada no viver comum de que se faz o eterno que se quer presente.

(1988, p. 27)

¹⁸ No referido trabalho de Elisalva Madruga Dantas, encontra-se interessante análise de um dos textos derivados de um dos enunciados dos Kwanyama.

A configuração acima, por si só, já se nos afigura como um fenômeno poético oriundo do trabalho orientado pelo rigor formal, pedra angular da arte moderna (FRIEDRICH, 1978, p. 39), comumente entrevista através da produção de Ruy Duarte. Quanto a isso, percebe-se que os enunciados acima transcritos como se fossem um desenho ortográfico, organizam-se sugerindo o itinerário percorrido pelo texto apropriado, a partir da sua origem. Um percurso, inclusive, marcado e remarcado tanto pela distribuição de cada um dos textos, ao longo da página, quanto pela distinção tipográfica que os assinala.

Essas linhas imaginárias automaticamente nos recordam o processo de crioulização, iniciado em Angola, no século XVI, quando ali os portugueses se instalaram e introduziram seus valores culturais, dentre eles a língua portuguesa e a escrita. Acerca disso, cabe recordar que, até então, as línguas nativas de Angola eram reconhecidamente ágrafas. Assim, segundo a apontada disposição, o texto que introduz os demais, grafado em negrito— **Olawelu Iwangwanlawangala p’ongalu** — sugere a fase inicial da escrita, decorrente do contato entre angolanos e portugueses, revelando-se, desse modo, a primeira intervenção sofrida pelo segmento *Nyaneka*, que passa da tradição oral à documentação escrita. Mais adiante, ele reaparece escrito em itálico, *A oleira pós o coração na argila*, exibindo outra modificação, dessa feita cometida pela figura do tradutor. Como que encerrando essa seqüência, tem-se a palavra *Nyaneka*, coerentemente anotada próxima aos mencionados textos, indicando a procedência.

Por fim, assoma o texto de Ruy Duarte, visivelmente separado dos anteriores, não só pelo considerável espaço vazio que os delimita, mas também pelo número *I* que o precede. Uma estrutura que tende a expandir a matriz tradicional devido à profusão de vocábulos que ligam os fios da sua urdidura, em contraste com o parco vocabulário componente da tessitura *Nyaneka*. Essa distinção, por assim dizer, mais periférica, de ordem quantitativa, entra em consonância com uma outra, de natureza qualitativa, ou, melhor dizendo tipológica pois o texto de Ruy Duarte integra a série literária erudita, ao passo que aquela, utilizada como matriz filia-se ao domínio da arte popular.

Nesse sentido, é oportuno salientar os estudos de André Jolles sobre certas expressões verbais que recebem “comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste”, e “que não são apreendidas nem

pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez”, como ele mesmo reconhece. Nomeando essas criações “Formas Simples”, Jolles ressalta que elas, ainda que não possam se classificadas, de fato, como obras de arte, também não se mostram totalmente alheias ao domínio artístico, deixando-nos perceber poeticidade (1976, p. 20). Além disso, ele assinala que haveria uma forma básica, por ele denominada “Locução” da qual derivariam certas “Formas Simples”. Desse modo, teríamos uma “Locução”, da qual resultariam as expressões conhecidas como “Ditado”, “Provérbio”, “Máxima”, “Sentença”, “Dito Proverbial”, “Adágio”, “Aptogema” e “Aforismo”. Essas “Formas Simples”, por seu turno são também denominadas “Formas Breves”, porque, habitualmente, elas se constituem a partir de uma sensível contenção de significantes (1976, p.133). Como é o caso da referida sentença *Nyaneka*, desconstruída e reconstruída por Ruy Duarte.

Além dessas observações, nota-se que a desconstrução e a reconstrução do enunciado original, orientaram segundo os princípios de inclusão e substituição. Movimentos que se deixam entrever já no período inicial do texto — *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó* — ordenado de modo afirmativo, assemelhando-se, assim, ao enunciado matriz — *A oleira pôs o coração na argila*. Apesar dessa paridade, o trecho derivado soa-nos mais explicativo. Isso também nos lembra as mencionadas distinções tipológicas, pois, segundo André Jolles, a sentença, distanciando-se de qualquer “tendência didática”, é marcada por um sentido conclusivo que lhe concede uma natureza de verdade inquestionável (1976, p. 132-135).

Como que corroborando essa possibilidade, percebe-se que, se contrapondo ao anonimato, proposto através do signo *Nyaneka*, o relato de Ruy Duarte permite logo apreender-se a figura de um narrador, entrevistado gradativamente através dos vocábulos *minha, eu*, insertos no fragmento acima destacado, inequívocos traços de subjetividade.

Curiosamente, esses termos estreatantes, bem como os demais que estão na mesma situação, surgem precedidos pelo trecho *Esta mulher*, responsável pelo início da narrativa, que se nos afigura como uma substituição do trecho primitivo *A oleira*, por sua vez, introdutor do enunciado *Nyaneka*, como já notamos. Essa persistência de ordem formal parece enfatizar a identificação semântica existente entre os signos *oleira*

e *mulher*. Isso, paralelamente, recordando-nos sutilmente a matriz, assinala o caráter derivado do segundo texto.

Mas logo se nota a relatividade de tamanha semelhança, porque, ao passar do primeiro enunciado, para o segundo, a figuração do feminino sofreu alteração. De sorte que reaparece sugerindo novos sentidos, ainda que não apague aqueles propostos pela matriz. A esse respeito, verifica-se que o termo *mulher*, ampliando a carga tipológica inerente ao termo substituído, *oleira*, oferece-nos imagens mais generalizadas do ser representado, insinuando-se, assim, uma passagem do individual para o coletivo. Uma noção reforçada pela expressão *modelar o pó*, que avulta com uma substituição do restante da sentença *Nyaneka, pôs o coração na argila*. Isto porque a forma verbal *modelar*, significando conformar, dar forma, naturalmente se articula semioticamente com o ofício da *oleira*, focalizado no primeiro enunciado. No entanto a ação proposta pelo mencionado signo não se limita a esse tipo de atividade. Por conseguinte o termo *modelar*, expandindo o sentido de texto anterior, redimensiona a representação do feminino, propondo-nos novas imagens, acerca do trabalho desenvolvido pela *mulher*, figurada na narrativa de Ruy Duarte.

Nesse sentido, observe-se a funcionalidade do signo *pó*, substituinte do termo *argila*, porque, num primeiro momento, eles nos parecem sucedâneos, pois ambos nos reportam ao elemento *terra*. Entretanto *argila* normalmente significa um tipo de barro dotado de expressiva plasticidade. Ao passo que *pó* evoca-nos poeira, areia fina e terra seca, cabendo-nos recordar que a terra seca pode ser um tipo de barro ao qual se adiciona água, concedendo-lhe, desse modo, a plasticidade inerente à argila para a modelagem. Cabe lembrarmos também que outras substâncias podem ser reduzidas a pó, o que nos leva a perceber, mais ainda, a idéia de imprecisão inerente ao signo *pó*.

Além disso, logo notando a substituição do A que introduz a sentença matriz — *A oleira pôs o coração na argila* — lembremos, pelo signo *esta*. Gramaticalmente *esta* é um pronome demonstrativo e, como tal, nos insinua a idéia de proximidade entre o elemento demonstrado, nesse caso figurado através do signo *mulher*, e o sujeito da enunciação. Ocorre que o pronome *minha*, conforme se encontra no fragmento derivado — *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó* — sinaliza para uma relação de posse estabelecida entre o narrador e esse ente feminino

representado. Isso surge como uma espécie de pré-requisito para as demais ações do narrador, referidas na seqüência, pois, como ela nos permite entrever, a proteção e o cuidado, vislumbrados através das formas verbais *amparo* e *vê-la*, por ele dispensados ao ser feminino, derivam dessa noção de posse. Por conseguinte a inclusão do signo *minha*, articulando-se com os termos substituintes *Esta* e *mulher*, altera sensivelmente os sentidos veiculados através da matriz, de que a figura feminina emerge individualizada e, por assim dizer, autônoma, e de quem se destaca apenas a capacidade criativa, a figura da artesã.

Outro ponto de divergência instigante entre as seqüências em destaque diz respeito às noções *temporais*. Isto porque, conforme o vocábulo *pôs*, que funciona como núcleo verbal do enunciado original — *A oleira pôs o coração na argila* — o evento informado através dessa seqüência ocorreu num passado insituável. Contrapondo-se a isso, o trecho derivado — *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó* — sugere acontecimentos no presente, conforme nos insinua as flexões das formas verbais *é*, *amparo*, *vê-la*. Essa diferença automaticamente nos salienta o diálogo intertextual em foco, remetendo-nos a questões com ele vinculadas.

Nesse sentido, convém notar que as chamadas “Formas Simples”, como é o caso da sentença *Nyaneka*, geralmente procedem de um passado remotíssimo. No entanto, como que rompendo as limitações cronológicas, reaparecem através dos tempos, por meio da fala do povo, apresentando-se com variações ou não, como se sabe. Reconhecidamente essa permanência também se verifica no âmbito da literatura, onde uma série de obras mostra-se sensivelmente contaminadas por essas “Formas Simples”, a exemplo da narrativa de Ruy Duarte em exame. Acerca disso, o termo *vê-la* parece-nos significativo, porque nos conduz para os domínios da “focalização”, na estrutura do mencionado relato. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a “focalização”, também chamada “ponto de vista”, “pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de um personagem da história, quer a do narrador” (1988, p.24).

Na narrativa ora em estudo, sem dúvida alguma, toda a “informação diegética” é transmitida pelo narrador, que, em nenhum momento da enunciação, abre mão do

estatuto da voz (GENETTE, s.d., p. 211), impedindo, assim, a manifestação de outras percepções sobre o assunto abordado. Isso tende a acentuar o nível do *poder* que emana do sujeito da enunciação. Uma figura cuja postura demiúrgica, insinuada desde o princípio do relato, quando se confessa espectador do desempenho da *mulher*, recorda-nos a capacidade criativa inerente à *oleira*, bem como ao criador do fato literário que nos é evocado através desse narrador.

Isso logo nos recorda o temporário abandono do lexema *coração*, verificado no princípio da decomposição e recomposição da citação Nyaneka — *A oleira pôs o coração na argila* — em que ele se localiza. Uma lembrança que deriva certamente da riqueza simbólica comum a esse vocábulo, universalmente apontada. Principalmente porque, no mencionado trecho derivado — *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó* — não se encontra nenhuma palavra que possua uma carga simbólica semelhante àquela emitida pelo signo *coração*. Acerca disso, relembre-se que o coração ocupa uma posição central no organismo, pois, se, por um lado, ele é responsável pela circulação do sangue, por outro, ele também se liga estreitamente à respiração, movimentos esses, essenciais para a manutenção da vida. Por conta dessa localização, costuma-se atribuir ao signo *coração* a mesma simbologia do “centro”, grosso modo, entendido como uma espécie de fonte original de onde fluem e refluem as energias organizadoras do universo. Daí o “centro” também ser bastante conhecido como o “umbigo da terra”, “porque o alimento místico emana do centro, do mesmo modo que o alimento biológico emana do sangue materno” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 220). Manifestando essa dicotomia, o signo *coração* frequentemente aparece emitindo noções relacionadas com a geração e preservação da vida física e espiritual. De modo que ele surge como sede da emoção, da memória e do transcendente, bem como da inteligência e da racionalidade, como mostra a história de tradicionais civilizações (ibid., 280-281).

A exuberância simbólica do signo *coração* coaduna-se com a imagem da *oleira*, suscitada através do enunciado Nyaneka. Principalmente no que tange ao domínio do transcendental. Quanto a isso, precisa-se ter em mente “a importância do mito nas sociedades negro-africanas tradicionais, caracterizadas por uma ligação muito estreita do social e do sagrado”, conforme salienta Nicole Goisbeault (BRUNEL, 1997, p. 677). Esse entrelaçamento, por sua vez, perpassa todo o cotidiano africano. Entretanto, em

determinados desempenhos, isso se mostra mais enfaticamente, como ocorre com “o trabalho do tecelão, do ferreiro e do ceramista”, de acordo com Pierre Brunel (1997, p. 664). Aliás, esse pesquisador ressalta “o elo direto entre a cosmogonia e o aparecimento das primeiras técnicas, como a cerâmica, a tecelagem, a agricultura e o trabalho em ferro” (1997, p. 658), no âmbito da tradição africana, salientando que, nesse universo, “A mulher do Ancestral-ferreiro é a primeira ceramista, e a esteira sobre a qual ela trabalha é a do primeiro casal humano; ao amassar a argila ela imita o trabalho de Deus” (1997, p. 659-660).

Essas informações levam-nos a entender que a substituição do termo *oleira* articula-se diretamente com a mencionada exclusão do vocábulo *coração*, porque a proximidade desses signos, como se encontra no enunciado matriz, suscita, com certa presteza, as noções do sagrado, acima referidas, que não transparecem através do fragmento derivado. Note-se, quanto a isso, que, além da ausência do vocábulo *coração*, o termo *mulher*, substituindo a palavra *oleira*, parece acentuar o distanciamento simbólico, insinuado na matriz. Essa noção, automaticamente, evoca questões relacionadas com a alteridade, que orientaram os primeiros contatos entre os portugueses e africanos. Acerca disso, veja-se que o narrador pode ser percebido como a representação do português branco, detentor da escrita, em contato com a prática animista africana, onde a *oleira*, ultrapassando o domínio do utilitário, liga-se diretamente ao sagrado. Um fato impossível de ser logo entendido pelo forasteiro, cuja cultura desconhece essas implicações, conforme nos permite entrever o fragmento derivado — *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó*.

Além disso, o signo *mulher* também assoma como uma metáfora da terra-África, de Angola terra-mãe, porquanto, a esse personagem feminino, cabe *modelar o pó*. Uma tarefa capaz de nos evocar a própria geração da vida, conforme a entende a tradição africana, e, conseqüentemente, a do povo Nyaneka, de onde provém a matriz. Acerca desse aspecto, convém notar a inserção, no trecho da locução *oh povo*, através da qual figuram outros personagens da narrativa de Ruy Duarte, que avultam como ouvintes do sujeito da enunciação.

Também se verifica que a interjeição *oh*, anteposta ao signo *povo*, se apresenta privada do ponto de exclamação, que normalmente a sucede, contrariando-se, assim, a norma gramatical. Essa infração insinua-se como uma estratégia utilizada, durante a desconstrução e reconstrução da sentença matriz, para ressaltar a tradição oral africana. Assim, entende-se por que a oralidade, traço característico da tradição Nyaneka, como já sabemos, desconhece esse tipo de sinalização, ficando o tom emotivo, que dele emana na escrita, a cargo da entoação. Quanto a isto, observe-se que o fragmento, *oh povo*, funciona como um suporte com o qual o narrador procura assegurar a atenção do ouvinte.

Esses fatos recordam-nos a figura de um determinado tipo de “griot”¹⁹, nome dado aos contadores da tradição oral africana em geral. Essa espécie de “griot”, normalmente “selecionado por linhagem ou por profissão”, era “iniciado na aprendizagem e recitação de certos gêneros da oratura”, afetos ao “secretismo”. Graças ao saber adquirido durante essa formação, ele recebia o título de “Mestre” (LEITE, 1998, p. 14-22), tornando-se, assim, um indivíduo poderoso e merecedor de todo respeito. Quanto a isso, atente-se para o segundo período do texto derivado:

Os seus dedos, oh povo, o ar é que os governa, assoprado pelo nó do coração, quando o seu gênio, oh povo, confunde a terra e a carne a cor dos instrumentos, e a água vem render à mesma massa, oh povo, a terra e a carne que um tempo antigo modelou primeiro.

Proferido num tom didático, congruente com o perfil do *griot*, esse trecho impõe um novo andamento ao enunciado, decorrente da mudança de “perspectiva” (REIS & LOPES, 1988, p. 278), denunciada pela enunciação emitida de modo mais objetivo, contrariando-se, assim, a enfática subjetividade notada no período anterior. De sorte que o narrador só aparece, nesse segundo fragmento, com mais realce, através da expressão, *oh povo*, cuja função é a mesma desempenhada no fragmento precedente. Esse recolhimento condiz com a reapresentação do personagem feminino, metonimicamente figurado pelo lexema *dedos*. Convém notar que esse vocábulo, inserto durante a decomposição e recomposição da matriz, combinando-se com outras modificações,

¹⁹ Sobre esse assunto, recomenda-se o livro *Entre voz e letra* (1995) de Laura Cavalcante Padilha. Bem como o artigo de B. Eikhenbaum, *Sobre a Teoria da Prosa*, incluso no volume *Teoria da Literatura - Formalistas Russos* (1978).

cometidas durante esse processo e já referidas, sugere a despessoalização do ente feminino, enquanto fomenta o desenvolvimento da narrativa derivada.

Assim pensamos porque o termo *dedos*, enquanto significa o prolongamento da mão, tanto se articula com a imagem feminina, imanente na recriação de Ruy Duarte, quanto com a da *oleira*, sugerida através da sentença Nyaneka. Por conseguinte, esse vocábulo, com certa sutileza, propõe-nos a ligação ente os textos acima anotados. Mas, curiosamente, ele abre um nível, sensivelmente descritivo, na estrutura da obra, de certo modo congruente com a mudança do ponto de vista do narrador. Esta sugestão nos é dada, de imediato, pela presença do signo *coração* literalmente remanejado da sentença Nyaneka, e omitido no período derivado anterior. Isto porque, como se vê, a carga simbólica atribuída universalmente ao vocábulo *coração* é consonante com o misticismo imanente na sentença Nyaneka, porque, no imaginário africano, o ofício de oleiro tem sérias ligações com o sagrado.

Por isso, talvez, contrariando a apresentação anterior, o personagem em foco ressurja subordinado tão somente às forças da natureza, representadas pelo signo *ar*, conforme propõe o vocábulo *governa*. Ocorre que os significados desse termo suscita lembranças referentes ao exercício do poder delegado a um determinado ser a quem cabe gerir a comunidade por ele governada. Isso é incoerente com os sentidos normalmente emanados pelo vocábulo *ar*, apresentado como agente da forma verbal *governa* porquanto o *ar*, juntamente com a água, a terra e fogo, formam o grupo conhecido como os quatro elementos fundamentais, assim chamados porque, da reação entre eles, surge a vida e sua manutenção no nosso planeta.

Convém notar que o ar é universalmente associado ao sopro, aqui entendido como “um princípio de vida” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 850). Sentido que transborda do segmento em análise através do signo *assoprado*. Simbolicamente, o ar representa o princípio masculino, enquanto que a terra e a água, também referidos no fragmento em destaque, são considerados femininos. Portanto a junção desses elementos também suscita a geração da vida, cabendo-se notar que o ar, por excelência, simboliza a espiritualização, sentido, por vezes, apontado como “a via de comunicação entre a terra e o céu” (ibid., p. 68).

No trecho transcrito, verifica-se que esse *ar* governador, por assim dizer, é soprado *pelo nó do coração*. Observe-se que nessa “lexia” (REIS & LOPES, 1988, p. 170), o vocábulo *coração* insinua-se como um índice espacial, representando o local onde ocorre o sopro, efetivado pela figura vislumbrada através da palavra *nó*. Entrando em consonância com o simbolismo emitido pelo termo *ar*, esse segmento, também prima pelo sentido figurado entrevisto pelo tipo de imagem sugerida. Nesse sentido, relembre-se que o coração é um símbolo que se identifica com o centro, percebido como o ponto de origem, a gênese da vida material e espiritual. Já o signo *nó*, portador de uma simbólica ambivalente, tanto significa a vida, quanto a morte, sendo, por isso, muito conhecida a expressão “nó vital”. Acreditando-se, inclusive, que “os nós são, pela corda, ligados ao seu Princípio”. Também não se deve esquecer que o *nó* tem a propriedade de unir, de juntar. Certamente, devido a essa peculiaridade, os nós, “Na literatura e na arte religiosa, simbolizam o poder que liga e desliga. É ainda possível que simbolizem a união de dois seres ou um liame social, até mesmo um liame cósmico com a vida primordial” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 636-637).

Esses informes já são suficientes para se compreender que a narrativa de Ruy Duarte, como que preservando a essência mística, subjacente na sentença Nyaneka, exorbitante através da imagem da *oleira*, vai se prefigurando como um texto que privilegia, de fato, o fenômeno mesmo da criação. De modo a nos remeter às velhas histórias, que, geralmente filiadas à tradição oral, explicam a criação do mundo, e os seus fenômenos, indiferentes à comprovação científica. Acerca disso, James Dauphiné ressalta que os mitos cosmogônicos “constituem a imaginária das origens” e “fornecem explicações da ordem do mundo que às vezes se interpenetram, tornando-se eles mesmos um pretexto para uma nova elaboração mítica, que se perpetua e ramifica, se pereniza e se transforma” (BRUNEL, 1997, p. 696). Isso nos recorda o processo criativo de que resultou a narrativa de Ruy Duarte, cuja estrutura nos permite entrever a matriz Nyaneka, da qual deriva. É de se notar, também, o matiz mítico do enunciado original.

Nesse sentido, também se verifica que o fragmento *quando o seu génio, oh povo, confunde a terra e a carne e a cor dos instrumentos*, integrante do segundo período, do texto derivado, transmite-nos uma idéia de tempo, reporta-nos a um passado remotíssimo, ligado ao caos primordial, onde tudo seria confundido. Note-se que o agente dessa atividade se mostra através do signo *génio*, que, entre outras coisas, nos

remete ao domínio do sobrenatural. Sentido esse que se coaduna com a tessitura verbal no qual ele se insere. Precedendo esse vocábulo, tem-se o termo *seu*, gramaticalmente um pronome possessivo, que, por isso mesmo, sugere a idéia de propriedade, de posse. No caso em exame, a funcionalidade dessa palavra parece-nos incomum, porquanto ela ora nos sugere a genialidade do ente, oculto pelo lexema *dedos*, ora a do *ar*, cabendo-nos lembrar a relevante superioridade desse elemento, pois ele nos aparece gerenciando *dedos*.

Por sua vez, essa ambigüidade suscita-nos duas acepções inerentes ao signo *gênio*. De modo que, significando uma aptidão especial, para desempenhar alguma tarefa, ele nos remete ao artesanato com barro, recordando-nos, assim, a *oleira*, imanente no texto matriz, e a *mulher*, insinuada através do segundo texto. Paralelamente, ligando-se ao *ar*, esse signo sintoniza-nos com o universo do mágico, do transcendental, sentido que também lhe é comum, como dissemos, e consonante com a simbólica do sobrenatural atribuída ao *ar*. Automaticamente, isso também lembra o misticismo que envolve o artesanato com o barro no contexto africano. Portanto esses dois sentidos se apresentam em perfeita sintonia.

Assim, eles entram em concordância com o imaginário da tradição oral africana, ordenado segundo a orientação mítica, que se revela através da prática do Animismo, ou seja, “crença na existência de um princípio imaterial”, “de uma “alma” presente em todas as coisas”, sabendo-se que nesse entendimento, “uma noção é prioritária: a da força vital, como fundamento da metafísica e da ontologia negro-africana” (GOISBEAULT; In: BRUNEL, 1997, p. 677). Para esses povos, a esfera transcendental organiza-se em torno de uma Entidade Central, superior, detentora de toda a capacidade energética. Uma figura que se assemelha ao Deus do Cristianismo. O mais curioso, para nós, nesse momento, é que esse Ente coordena outros elementos, hierarquicamente distribuídos em três classes, consoante nos informa Nicole Goisbeault. De acordo com essa escala, “Os mais ricos em força vital são os gênios, seres sobrenaturais, delegados por Deus para organizar o universo; depois vêm os ancestrais defuntos, os homens vivos, e enfim os espíritos inferiores que habitam o mundo animal, vegetal e universal” (ibid. p. 677-678).

As informações acima, enquanto revelam a coerência das nossas percepções, até agora assinaladas, iluminam o nosso entendimento, no tocante ao restante do período em discussão, *confunde a terra e a carne e a cor dos instrumentos, e a água vem render à mesma massa, oh povo, a terra e a carne que um tempo antigo modelou primeiro*, repetimos. Nesse sentido, observe-se que a forma verbal *confunde* remete-nos ao desempenho humano, simbolicamente realizado pelo personagem feminino, bem com ao supra-humano, o transcendental, figurado pelo lexema *ar*. No entanto a locução verbal *vem render*, núcleo do predicado da oração coordenada, introduzida pela aditiva *e*, tem como sujeito o substantivo *água*. Normalmente, os significados de *água* e de *ar* identificam-se semanticamente, pois representam forças da natureza. Entretanto eles também são comumente incongruentes com o sentido normal do vocábulo *mulher*, que nos envia para um domínio semântico diferente.

Curiosamente, o primeiro constituinte da mencionada locução verbal, o vocábulo *vem*, morfologicamente, é um verbo de ação e nos sugere a idéia de deslocamento. De imediato, isso nos suscita a dinâmica do vento, agindo sobre as nuvens, provocando, assim, o fenômeno da chuva. Uma sugestão reforçada pelos vocábulos *massa, terra e carne*, que se nos afiguram como complementos da referida locução. O termo *massa*, enquanto quantidade de substância sólida, via de regra, amorfa, articula-se analogicamente com *terra e carne*, uma vez que possuem semas comuns embora, normalmente pertençam domínios semânticos distintos. Contrariando essa diferenciação, no imaginário africano, eles se confundem, e a terra habitualmente aparece como uma mulher. Nessa sugestiva simbiose, enaltece-se a fecundidade, a capacidade procriadora, que lhes são essenciais, e asseguram a preservação da vida, relembrando-nos a velha e conhecida, *tellus mater*. Convém lembrar que, segundo essa perspectiva simbólica, a terra representa o “princípio passivo”, o “feminino”, e se contrapõe ao “princípio ativo”, o “masculino”, simbolizado pelo céu. Daí a chuva ser concebida como o “sêmen do céu”, que penetra a terra, abrindo-lhe a madre. Essa imagem também nos lembra que, “Das águas, que também dão origem às coisas, distinguimos a terra, pelo fato de as Águas precederem a organização do Cosmo, e a terra produzir as formas vivas; as Águas representam o conjunto do que é indiferenciado, a terra o germe das diferenças” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 878-880).

No fragmento em exame, essas origens insinuam-se, com mais saliência, no segmento, *que um tempo antigo modelou primeiro*, repetimos, que encerra o segundo período da narrativa. Acerca disto, é oportuno notar a consonância entre o tempo da “fábula (ordem dos acontecimentos)” e o do “sujeito (ordem do discurso)” (TODOROV, 1976, p. 56), ambos situados no presente, conforme sinalizam as desinências modo-temporais, constantes nas formas verbais, ali encontradas. Essa observação é bem cabível, porque a seqüência acima recortada quebra essa harmonia, introduzindo o vocábulo *modelou*. É ocorrência gramatical que indica uma ação concluída no passado. Nesse sentido, percebe-se que o vocábulo *assoprado*, inscrito anteriormente, enquanto particípio do verbo *assoprar*, também suscita idêntica noção de tempo. Mas, nesse caso, *assoprar* remete a um passado mais recente, sugerindo mesmo o início e término de cada movimento de inspiração e expiração.

O mesmo não se pode dizer acerca da outra situação, não só por conta dos sentidos captados no vocábulo *modelou*, mas, principalmente, porque a esses se soma a expressividade da lexia *tempo antigo*, que, precedendo aquele termo, funciona como sujeito do mencionado trecho. O vocábulo *tempo*, núcleo do sujeito, representa uma entidade abstrata, inumana, que nos recorda o fenômeno de despersonalização do personagem feminino, já comentado. Observe-se que o vocábulo *antigo* precede o signo *tempo*, qualificando-o. Função semelhante é desempenhada pelo vocábulo *primeiro*, posposto ao termo *modelou*, cujo sentido incide sobre a ação proposta pelo termo que o antecede. Os signos *antigo* e *primeiro*, por sua vez, entrando em sintonia semântica, configuram a ocorrência de uma analepse de longo alcance (GENETTE: s.d., p. 47), pois o fragmento em estudo, nos faz presente uma época imemorial, anterior à criação do universo, segundo conhecemos. Mas, ao mesmo tempo, sugere a continuidade do movimento de que resulta a perpetuação das diversas formas de vida, como sugerem os verbos flexionados no presente, que têm como agente os elementos da natureza. Veja-se que o período subsequente: *É o vento que vem, é a terra que está, é água que rende, é o fogo que coze, é a forma que nasce*, como que corrobora tal ponto de vista, insistindo na mesma temática, cabendo-nos ressaltar o tom sentencioso que flui dessa seqüência afirmativa. Fato que lhe concede o caráter de uma verdade.

Ainda sobre o trecho acima, não é demais notar que a sua disposição presentifica-nos a imagem da *oleira*. Mais especificamente da sua atividade criativa

que, naturalmente, depende dos materiais elencados no fragmento, e que funcionam como sujeitos dos primeiros quatro segmentos ali reunidos. Nesse sentido, note-se que o segmento *é o fogo que coze*, fechando o ciclo composto pelos outros três, parece-nos assegurar essa evocação, pois, o cozimento das peças compreende, praticamente, a última etapa do artesanato com argila. De modo que o vocábulo *forma*, desempenhando a função de sujeito do último núcleo verbal, do fragmento transcrito, *é a forma que nasce*, tanto nos lembra a atividade da *oleira*, referida na citação Nyaneka, quanto a criação do homem. Essa última evocação certamente se fundamenta na mitologia judaico-cristã, que nos parece dispensar maiores comentários graças à popularidade desfrutada por Adão entre nós. Mas, além disso, tal articulação também deriva da própria crença dos africanos, porque, como já se sabe para eles a “força vital”, representada pelos elementos: ar, terra, água e fogo é a base de tudo. Por conseguinte a percepção de “um deus único, invisível e imortal, criador do mundo” “confunde-se muito freqüentemente com essa noção”. Para eles, esse ser, “pela força de sua saliva, de sua palavra, fez sair o mundo do caos ou do vazio original. Divindade uraniana, mas às vezes ligada à matriz primordial, é a primeira vibração representada sob forma de espiral que anima o mundo e dá vida” (BRUNEL, 1997, p. 677).

Não devemos esquecer que essa “matriz primordial” é a terra, simbolicamente o princípio feminino, por excelência, por isso mesmo, também conhecida como o grande útero, a grande mãe. Sentidos que povoam o imaginário tradicional africano, conforme já notamos. Verifique-se, nesse sentido, a oitava linha da narrativa em exame, onde o fragmento *Esta mulher* abre uma seqüência que sucede o período estudado. Curiosamente, esse trecho foi remanejado literalmente do período inicial por ele introduzido. Por conseguinte imaginamos que a reapresentação, além de insinuar a insistência temática, também sugere uma espécie de reinício do relato. Essa possibilidade mostra-se confirmada pela configuração espacial dessa longa seqüência, responsável pelo encerramento do enunciado. É indício que se manifesta no sistema de pontuação utilizado para organizar a urdidura, pois, opondo-se aos segmentos examinados, as pausas rítmicas nessa seqüência ocorrem tão somente, através do uso da vírgula. Daí entender-se que há uma espécie de continuidade infinita, por assim dizer, do discurso. Noção que nos é dada pelo sentido inerente a esse tipo de pontuação.

Detendo-nos com certa acuidade na tessitura referida acima, percebemos que, ao retomar o trecho *Esta mulher*, Ruy Duarte passou a desconstruir e reconstruir a parte inicial do seu relato, elaborando uma urdidura que ressuscita simultaneamente as imagens da *oleira*, e do seu personagem feminino, inspirado na conhecida sentença Nyaneka. Paralelamente, ele engendra novos detalhes sobre a dita *mulher*, e o primeiro deles se refere a sua origem, completamente omitida. Assim ela avulta *parida*, ocupando o *espaço* que lhe foi destinado, como se propõe. Logo se nota que essa é a primeira notação espacial explícita nesse texto. Percebe-se também que ela é congruente com o epíteto *corpo*, pois esse vocábulo emite-nos sentidos vinculados a uma estrutura física, humana ou animal. Curiosamente, esse *corpo*, parece destinar-se a assegurar a comunhão, segundo insinua o termo *comunguem* com o *vento*, a *água*, a *terra* e o *fogo*, consoante lemos nas décima e décima primeira e segunda linhas. A preferência pelo termo *comunguem* parece sintomática, pois ele naturalmente nos envia para o universo do sacro, do transcendental, cabendo-nos lembrar que a comunhão, o ato de comungar pressente um compartilhamento de modo de pensar e de agir, capaz de identificar os comungantes. Vejam, sobre isso, a construção *mãos que operam no comum*, cujo sentido é coerente com aquele transmitido por *comunguem*.

Mas, além de *corpo*, na linha décima segunda, a *mulher* surge veladamente como *matéria*. Observe-se que esse vocábulo é sucedido pelos termos *rija* e *perdurável*, que qualificam o elemento figurado pelo vocábulo anterior e nos recordam que a terra apresenta essas características. As configurações levantadas sobre esse personagem levam-nos a compreender, mais uma vez, o termo *mulher* como uma metáfora da terra mãe, da velha Angola. Lembre-se, acerca disso, que essa analogia não é incoerente, pois, como vimos, no imaginário da tradição oral africana, a mulher e a terra comumente se confundem, graças à função maternal que lhes é essencial. Partindo dessas deduções, também nos reencontramos com as imagens do animismo que orienta toda a organização da referida expressão cultural. Quanto a isto, note-se a vigésima terceira linha da narrativa, em que o trecho *o coração desta mulher*, enquanto compreende a última referência clara desse ser, nos remete à imensa riqueza simbólica do vocábulo *coração* que concorda com as emissões de ordem transcendental, provenientes do termo *oleira*, das quais já falamos. Veja-se, acerca disto, as expressões do tipo *gênio da carne*, anotada na linha décima sétima, e *ofícios seculares do vento*,

inscrita na anterior, que emitem sentidos sensivelmente coerentes com as observações acima.

Sem maiores dificuldades, nota-se a proeminência da energia vital, fundamento do animismo. Uma relevância que nos é sugerida por uma série de lexias, cujos componentes são semas da fecundidade, tais como: *verdor dos jovens* e *vigor dos homens*, grafadas na décima quarta linha; *fecunda oscilação das fêmeas*. Mas adiante, na décima sexta linha, *matriz das águas*, e outras mais. Essas notações emendadas a outros segmentos vão compondo um enunciado que, voltando-se sobre si mesmo, vai retomando pontos anteriores, atualizados, ao lado de novos elementos insertos, via de regra, relacionados com a estreita ligação entre o céu e a terra. Esse movimento logo nos recorda a própria regeneração do universo, derivada da reação entre os conhecidos elementos: ar, terra, água e fogo, como já assinalamos. Isso nos é dado de modo mais ou menos explícito ao fim da narrativa, onde lemos *a forma dada no viver comum de que se faz o eterno que se quer presente*. Um segmento que tanto nos recorda a infinita dinâmica da natureza, já assinalada, quanto à criação artística, que também possui a capacidade de inovar, rerepresentando a realidade, bem como o próprio objeto de arte, como observamos no diálogo intertextual, nutrido entre a sentença Nyaneka e a narrativa de Ruy Duarte. Um fato que se confirma, inclusive, através do poema, derivado desse texto em prosa, já referido, estruturado da seguinte forma:

2

*Esta mulher é minha e eu a amparo
oh povo
para garantir-lhe o apuro do talento
quando confunde a carne e os instrumentos
à terra e às águas confundidas já
num tempo anterior
dito o do pó.*

*Esta mulher, oh povo,
habita o espaço para que foi gerada
e o ar é que a governa
assoprado pelo nó do coração.
Ela é o corpo dado às gerações
para que comunguem desta terra, oh povo,
e da água que a embebe
e do vento que a firma
e do fogo que a coze*

Tem-na o segredo que assegura a forma

*e que a destina ao pó
de novo ao fogo e ao pó
e à água
e ao vento
e ao próprio coração desta mulher cansada
oh povo
que bebe o espaço posto à sua guarda
para legá-lo às gerações de agora
na forma de um eterno que se quer à frente*
(CARVALHO, 1988, p. 28).

Atente-se para configuração do poema lido, observando o número *dois*, grafado no alto e à esquerda da página, que se afigura como um elemento paratextual. Uma curiosa ocorrência, porquanto ele se articula com o número *I*, que, de modo semelhante, abre o texto em prosa anteriormente examinado. Isso naturalmente indica-nos que o referido processo criativo se desenvolveu em duas etapas. Certamente pode-se enxergar esse fato como resultado de um exercício literário, voltado para o experimentalismo artístico. O que isso também nos leva a refletir sobre a própria precariedade da palavra no tocante à apropriação da sentença Nyaneka. Entre a tradição oral africana e a cultura mestiça da África, contaminada pelos valores europeus, incluindo-se aí a escrita, abre-se um oceano de diferenças estruturais que incidem sobre o modo de apreensão e representação do mundo. Distinções que nos parecem subjacentes no referido trecho *Dizer em português uma noção Nyaneka*.

Examinando o produto dessa segunda fase recriativa, rapidamente se entrevê que a apropriação da sentença Nyaneka se deu por via indireta, porque o texto acima se mostra como uma sugestiva emenda de fragmentos remanejados da narrativa derivada. Apesar dessa inquestionável contaminação, de imediato, também se exhibe a ruptura de gênero entre as duas derivações, pois, enquanto a primeira organiza-se em forma de prosa a segunda ultimamente lida estrutura-se em verso. Também se nota que, durante o processo de desconstrução e reconstrução, operaram-se sensíveis cortes no enunciado primitivo motivados pela alteração de gênero, porque o poema moderno tende a ser mais econômico, apresentando-se, por conseguinte, através de uma massa verbal mais sucinta. Além das elisões, os versos em comentário também deixam transparecer outras modificações, cometidas sobre o texto em forma de prosa, tais como: substituições, inversões. Sem maiores entraves, também se verifica que os versos se distribuem em

três estrofes, compostas, respectivamente, por sete, nove e dez versos. A quantidade de versos agregados na instância inicial causa-nos estranhamento, porquanto o número sete simbolicamente mostra-se bem sugestivo no contexto dos enunciados em foco.

Sobre isto, observe-se que o sete resulta da soma dos números três e quatro. O primeiro deles, apontado como “um número fundamental universalmente”, possui um rico simbolismo vinculado à origem da vida por expressar “uma ordem intelectual e espiritual em Deus, no cosmo ou no homem” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 809). De modo geral, entre os africanos, o três é “o número simbólico do princípio masculino” opondo-se ao quatro, “símbolo de feminilidade e dos elementos” (ibid., p. 901) ar, terra, água e fogo. Certamente por isso, o número sete, entre outras coisas, universalmente é o símbolo “de uma totalidade em movimento”, e também é visto como símbolo da conclusão do mundo e da plenitude dos tempos.

No bojo da tradição oral africana, “o sete é o símbolo de perfeição e de unidade” gerada pela união do masculino e do feminino. Sendo ainda compreendido como “a insígnia do Senhor da Palavra, deus das novas chuvas e das tempestades”. “Signo do homem perfeito” e “expressão da palavra perfeita” (ibid., p. 829-830). Essa carga simbólica coaduna-se com a função inaugural, desempenhada pela estrofe e pelos versos, que quantitativamente sugere essa nossa leitura. Ao mesmo tempo, ela também nos recorda a relevante participação da metalinguagem no ordenamento de *Hábito da Terra*, livro que contém os textos em discussão. Essas reflexões metalingüísticas colocam-nos em sintonia com a gênese do fato literário. O mesmo se pode dizer acerca da sentença Nyaneka, *A oleira pôs o coração na argila*, bem como sobre o texto dele derivado de número 1, uma vez que ambos também emitem sentidos relacionados com a energia criativa que permeia a mencionada carga simbólica.

Detendo-nos com mais atenção sobre a primeira estrofe do poema citado, percebemos que ela reapresenta a estrutura do período inicial do texto anterior *Esta mulher é minha e eu a amparo, oh povo, para poder vê-la a modelar o pó* compondo os seus três primeiros versos: *Esta mulher é minha e eu a amparo / oh povo* para garantir-lhe o apuro do talento. Nesse sentido, verifique-se que a estrofação obedece ao ritmo da pontuação do enunciado, quando integrante da narrativa. De sorte que o primeiro verso corresponde ao primeiro segmento oracional do enunciado em prosa e, assim,

s sucessivamente. Isso nos suscita, de imediato, diversas sugestões: a primeira delas diz respeito ao remanejamento da expressão *oh povo*, que, ocupando soberanamente o espaço de um verso, põe em destaque o aspecto da oralidade por ela insinuada. Um traço que nos assoma como uma espécie de herança recebida da sentença Nyaneka. Transplantado nas mesmas condições, o fragmento que abre a estrofe — *Esta mulher é minha e eu a amparo* — permite-nos vislumbrar um “eu poético” cujo perfil assemelha-se ao do narrador do primeiro texto derivado.

Ocorre que o terceiro verso quebra o caráter repetitivo emanado dos dois precedentes, pois, do primeiro texto derivado, ressurgem apenas o vocábulo *para*, que introduz o segmento *garantir-lhe o apuro do talento*, substituinte do fragmento *poder vê-la a modelar o pó*, integrante da urdidura narrativa, que, derivada da sentença Nyaneka, funciona como matriz do poema. Apesar da diferença, é notável a consonância entre os sentidos que perpassam os enunciados referidos, pois o “eu lírico”, assume como o narrador, emerge comprometido com a proteção do ente feminino, entrevisto através do signo *mulher*, como o seu fiador. Por seu turno, o ser protegido como acontece no texto de número 1, surge como propriedade deste “eu poético”. Nos versos transcritos, o fragmento *apuro do talento*, redimensiona a ação de *modelar o pó*, acentuando o sentimento que o termo *coração* deixa a entrever no provérbio Nyaneka, sugerindo-se, assim, as etapas recriativas dessa matriz africana, que culmina com o poema citado. Fato que também nos recorda o próprio movimento da tradição literária, cuja evolução se mostra marcada pela permanência e pela renovação de temas e formas.

Ainda sobre a modificação acima ressaltada, note-se que o fragmento substituinte, *apuro do talento*, nos permite entrever certas aptidões excepcionais, inerentes à figura da *mulher*, subjacentes no vocábulo *talento*. Por seu turno, a palavra *apuro*, anteposta a *talento*, significando aprimoramento, sugere-nos que a proteção do “eu lírico” objetiva assegurar o refinamento dos dotes dessa figura feminina. Mas também se deve ter em mente que o vocábulo *apuro* recorda a purificação. O ato de se livrar algo de impurezas. Essas idéias reportam-nos, automaticamente, ao espaço onde se encontram as duas inscrições da citação Nyaneka: **Olawelu Iwangwanlawangala p’ongalu** e *A oleira pôs o coração na argila*. A respeito disso, importa-nos recordar que esses trechos, somando-se ao enunciado em prosa que deles deriva, formam uma

configuração capaz de nos lembrar o próprio percurso do enunciado matriz, bem como a sua contaminação pela cultura européia.

Isso nos evoca o movimento empreendido pelos intelectuais angolanos, a partir da segunda metade do século XX, visando resgatar e preservar as manifestações culturais africanas. Um processo que certamente exigiu livrá-las da negatividade com que foram percebidas e divulgadas pelo europeu. Uma campanha que certamente fomentou a chegada dos novos tempos, para essa cultura silenciada, segundo testemunha a moderna literatura de Angola, mostrando-se sensivelmente marcada pelo sentimento de africanidade, segundo se reconhece.

Fundindo-se a essas substituições, os quatro últimos versos ainda da estrofe inicial — *quando confunde a carne e os instrumentos / a terra e às águas confundidas já / num tempo anterior / dito o pó* — fazem presente o segundo período do texto I, como verificamos abaixo: *Os seus dedos, oh povo, o ar é que os governa, assoprado pelo nó do coração quando o seu gênio, oh povo, confunde a terra e a carne e a cor dos instrumentos, e a água vem render à mesma massa, oh povo, a terra e a carne que um tempo antigo modelou primeiro*. Um rápido cotejo entre esses fragmentos, aponta-nos a economia que permeia o primeiro fragmento, resultante das mencionadas supressões, realizadas durante o processo de desconstrução e reconstrução do primeiro texto derivado. Algumas dessas elisões parecem não ter maior repercussão, pois o enunciado em prosa prima pela repetição. Veja-se sobre isso a expressão *os seus dedos* que, omitida explicitamente, se encontra *in absentia* embutida na palavra *mulher*.

O mesmo se pode dizer do trecho *oh povo*, presente na referida estrofe apenas uma vez. Não se quer com isso sugerir que a reiteração não tenha funcionalidade naquele enunciado. No entanto causam-nos estranhamento determinadas supressões, porque elas atenuam, por assim dizer, a representação da força vital gerada pelos quatro elementos: ar, água, terra e fogo, que se exhibe na prosa. Veja-se sobre isso que a totalidade da estrofe apresenta-nos três agentes: o “eu poético”, a *mulher*, e um ser inomeado (força criadora) responsável pela mistura e provável separação da *terra* e das *águas*, segundo propõe o lexema *confundidas*, anotado no quinto verso. De modo que, mesmo economicamente, o enunciado, em forma de poema, preserva os conhecidos sentidos provenientes do texto organizado em prosa, remetendo-nos, assim, aos

significados concernentes à fecundidade, à criatividade, e, em especial, à “imaginária das origens” (BRUNEL, 1997, p. 696), entrevista principalmente através dos dois últimos versos da seqüência — *num tempo anterior / dito o do pó*.

Esses fatos remetem-nos a um trabalho de Laura Cavalcante Padilha, sobre alguns aspectos da poética de Ruy Duarte, onde ela verifica a relevância do signo “palavra” na obra desse angolano. A certa altura, ela salienta que as “Artimanhas da palavra africana criam no imaginário negro, uma espécie de festa de recomposição cosmogônica onde se encontram e se retro-alimentam o tangível e o intangível, o presente e o passado, o visível e o invisível, a vida e a morte” (PADILHA, 1997, p. 144).

É oportuno esclarecer que, anteriormente, a pesquisadora ressalta a diferença quanto ao uso da palavra entre ocidentais e africanos negros, salientando que, enquanto, para os primeiros, geralmente a palavra é apenas instrumento de comunicação, para os segundos ela é dotada de uma espécie de poder mágico²⁰. Isso nos parece bem sugestivo, porque as mitologias cosmogônicas normalmente apresentam “a origem absoluta” como uma produção do sagrado. Acerca disso, observa-se certa tendência para se juntar ao problema das origens o do **princípio organizador**, que teria ordenado o caos primordial, onde já existiam *águas* e *terra*. Curiosamente, esses são os únicos elementos mencionados na estrofe inicial, e que, dos quatro representam a passividade feminina. Cabe lembrar que, na tradição cultural africana essa passividade é um símbolo de fecundidade de modo geral. Além disso, também sabemos que esse **princípio** “costuma ser identificado com o sopro ou espírito”, bem como “com a palavra” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 295). Parece-nos que, de modo geral, nas cosmogonias da África negra, esse estágio primordial desconhece o verbo. De sorte que a posse da palavra é o real instrumento de poder que, organizando o caos, gerou as diversas formas constantes no universo (BRUNEL, 1997, p. 658-659). Essa consciência, junto com as percepções elencadas, inclina-nos a compreender o vocábulo *mulher* não só como uma reminiscência da *oleira*, mas também como uma metáfora da palavra, do fenômeno da linguagem que, desde remotamente e sem interrupção, cria e recria o real e

²⁰ Essas anotações se referem ao material Nyaneka, trabalhado no livro *Ondula, Savana Branca* (1982) de Ruy Duarte.

o transcendente. Inclusive confundindo, misturando, o logicamente apartado, como as figuradas pelos vocábulos *carne* e *instrumentos*, semanticamente incongruentes.

Nesse sentido, atente-se para a estrutura da estrofe subsequente:

*Esta mulher, oh povo
habita o espaço para que foi gerada
e o ar é que a governa
assoprado pelo nó do coração.
Ela é o corpo dado às gerações
para que comunguem desta terra, oh povo,*

*e da água que a embebe
e do vento que a firma
e do fogo que a coze.*

cujo traçado em zigue-zague sugere a capacidade recreativa, inerente ao fenômeno da linguagem. Acerca disto, importa assinalar que os dois primeiros versos, ainda da segunda estrofe, reapresentam o fragmento inicial do quarto período da narrativa, onde se relê: *Esta mulher, oh povo, habita o espaço para que foi parida*. Cabe ressaltar que, durante esse transplante, se operou a substituição do vocábulo *parida* por *gerada*. Essa modificação, no entanto, não acarreta modificação em termos ideológicos, uma vez que os significados desses termos nutrem uma relação sinomímica, preservando-se, assim, a equivalência de sentidos entre as duas seqüências em foco.

Contrariando esse andamento, os dois versos subsequentes, o terceiro e o quarto, por tanto — *e o ar é que a governa / assoprado pelo nó do coração*. —, sinalizando um movimento de recuo, efetivado durante a desconstrução e reconstrução da narrativa, nos encaminha para o seu segundo período. Exatamente onde se encontra o fragmento: *o ar é que os governa, assoprado pelo nó do coração*, que forma os referidos versos. Registre-se a alteração concernente ao complemento da forma verbal *governa*. Isto porque, primitivamente, o signo *os* concorda em gênero e número com o vocábulo *dedos*, que funciona como objeto direto. Já no fragmento derivado o signo *a*, combina do mesmo modo, com o vocábulo *mulher*, que, no poema, ocupa idêntica função àquela desempenhada pelo vocábulo *dedos*.

Ligando-se a essas seqüências, os versos de número cinco e seis, num átimo, recolocam-nos em sintonia com o quarto período do texto *I*, onde se localiza o trecho:

ela é o corpo dado às gerações para que comunguem deste vento, oh povo, que dá origem aos mencionados versos.

Verifica-se que durante a decomposição e recomposição do fragmento acima ocorreu a substituição do vocábulo *vento* pelo signo *terra*. Inicialmente, essa alteração não nos suscita questionamentos, porque esses vocábulos, pertencendo ao mesmo campo semiótico, recordam-nos as forças vitais da natureza, geradas pela reação dos quatro elementos já comentados. No entanto, a terra, enquanto símbolo do feminino, ao contrário do vento, essencialmente masculino, concorda com o signo *mulher*, que, assim, tende a ganhar maior relevância. Além disso, não se deve esquecer que, no imaginário africano, terra e mulher são figuras equivalentes, graças à função maternal, inerente a essas representações. Por conseguinte entende-se que boa parte dos sentidos, insinuados pelo texto *I*, também é suscitada por esse segmento derivado. Assim, o signo *mulher* também se nos afigura como uma metáfora da terra angolana. Uma percepção fortalecida pelo vocábulo *comunguem*, literalmente remanejado da outra urdidura derivada. A respeito disso, lembremos que esse vocábulo emite sentidos relacionados com o compartilhamento comunal, com o ato da comunhão. Essa, por sua vez, para se efetivar, exige, por assim dizer, que os comungantes, se reúnam em torno de um mesmo ideal, de um mesmo ponto de vista. Nesse caso, tem-se em mente o sentimento de angolanidade, de africanidade. Mas, ao mesmo tempo, também não podemos esquecer que a palavra *comunguem* naturalmente nos remete ao universo do sagrado. Veja-se, sobre isso, a comunhão experimentada durante a realização das cerimônias religiosas, filiadas à tradição judaico-cristã.

Em se tratando do texto em foco, essa possibilidade se mostra coerente porque já se sabe que no bojo das crenças tradicionais africanas, as forças da natureza são vistas como entidades deificadas. Também se sabe que os limites entre o profano e o sagrado são praticamente inexistentes no cotidiano afro. Quanto a isso, deve-se observar que os últimos quatro versos da referida estrofe: — *para que comunguem desta terra, oh povo, / e da água que a embebe / e do vento que a firma / e do fogo que a coze* — propõem, como elemento para ser compartilhado, a *terra* e todas as suas primícias vitais, figuradas pelos signos *água*, *vento* e *fogo*. Sintomaticamente, os segmentos que integram esses vocábulos são introduzidos pela coordenada *e*. Essa ocorrência anafórica de imediato nos parece herança do texto primeiro, onde a vírgula é o tipo de pontuação

preponderante, coordenando diversos segmentos. Mas, ao mesmo tempo, a reiteração do *e* insinua a equivalência entre os elementos acima citados. Recorda-nos, assim, que a origem da vida e sua preservação dependem da relação equilibrada entre terra, água, ar e fogo. Numa dinâmica em que todos são igualmente importantes. Mais ainda, esse princípio coordenativo também nos relembra o animismo, principal fundamento da espiritualidade tradicional africana, que também elide as fronteiras entre o laico e o sacro, ambos vistos num mesmo patamar.

A terceira e última estrofe do poema em estudo diz:

*Tem-na o segredo que assegura a forma
e que a destina ao pó
de novo ao fogo e ao pó
e à água
a ao vento
e ao próprio coração desta mulher cansada
oh povo
que bebe o espaço posto à sua guarda
para legá-lo às gerações de agora
na forma de um eterno que se quer à frente.*

A estrofe rompe com a estrutura das duas anteriores, iniciando-se com elementos um tanto quanto estranhos à tessitura da narrativa.

Nesse sentido, registre-se que o único vocábulo reapresentado no primeiro verso dessa estância é *forma*. No entanto o signo *segredo*, figurando como uma das exceções durante a desconstrução e reconstrução da narrativa, guarda precisas implicações semânticas com o texto *I*, reintroduzidas no poema derivado em que ele se encontra. Acerca disto, basta recordar que tanto o narrador quanto o “eu poético” assumem uma postura didática, conduzindo um enunciado sensivelmente revelador, voltado sobretudo para o mistério, o *segredo* da criação, reportando-nos, desse modo, às cosmogonias, como já dissemos. Além disso, o trecho *tem-na* abre a mencionada estrofe, recordando-nos a figura da *mulher*, que, na verdade, irrompe como o sucedâneo do elemento terra aqui entendido como o grande útero, conforme a representa o tradicional imaginário africano.

Sobre isto, observe-se que o ente, mascarado pela partícula *na*, assoma como agente do processo da criação representado pelos signos *fogo*, *água* e *vento*, inscritos nos terceiro, quarto e quinto versos, porquanto ela detém *o segredo que assegura a*

forma. Ou seja, ela conhece e participa dessa dinâmica criativa de que ela mesma também é paciente, segundo sugere o verso de número dois — *que a destina ao pó*. Isso nos lembra a imobilidade da terra, que a difere dos outros três elementos, água, fogo e ar, cujas ações são marcadas pelo movimento. Por conseguinte é a dinâmica desses elementos que determina o destino da terra. Do mesmo modo que ocorre na labuta do oleiro. Assim, para que a terra não se reduza a *pó* e se torne um manancial de fertilidade, ela carece da água, da chuva, proveniente da interação dos elementos vitais. O mesmo ocorre com o ofício da *oleira*, porque o *pó*, a terra seca não lhe rende forma. Para isso ela precisa do concurso da água, do vento e do fogo.

O sexto verso da estrofe — *e ao próprio coração desta mulher cansada* — apresenta-se como uma complexa fusão de elementos. Assim pensamos porque o termo *coração* surge inicialmente na sentença Nyaneka, *A oleira pôs o coração na argila*, relembremos, de onde migra para o texto narrativo grafado no seguinte fragmento: *os seus dedos, oh povo, o ar é que os governa, assoprado pelo nó do coração*. Esse segmento, anotado após a vírgula, foi transplantado literalmente e passou a compor o quarto verso da segunda estrofe do poema em análise. Daí ele finalmente saiu para a última estrofe. Nessa seqüência, o vocábulo *coração* emerge como parte da *mulher*, que também empreendeu um percurso semelhante. No entanto, nessa última aparição, surge um dado novo, suscitado pelo vocábulo *cansada*, que funciona como determinante do termo *mulher* e sugere o estado de doente, por ele representado. O termo *cansada* sugere naturalmente o esgotamento *desta mulher*, cujo *coração* também participa do fluxo e refluxo energético, produzidos pelas forças elementares da natureza, segundo o texto. Conforme já vimos, o signo *coração*, entre outras coisas, simboliza a origem das vidas física e espiritual.

Por conseguinte, mais uma vez, estamos em sintonia com a fecundidade, a força criativa, baseada na eterna regeneração. Estranhamente, o verso —*que bebe o espaço posto à sua guarda* — soa-nos um tanto quanto incoerente porque o verbo *beber*, normalmente, sugere a ingestão de líquido, e, segundo o fragmento, bebe-se *o espaço*. De sorte que somos levados ao aspecto figurado da linguagem, que como já é consabido, fere o seu uso cotidiano, normal. Segundo essa perspectiva, *beber* também costuma significar aproveitar, absorver, mergulhar.

De acordo com os dois últimos versos — *para legá-lo às gerações de agora / na forma de um eterno que se quer à frente* — da referida estrofe, o objetivo de se beber o *espaço* e assegurá-lo para doá-lo às *gerações* presentes e futuras. O conjunto dos fatos percebidos, acerca do trecho em discussão, reporta-nos mais uma vez às noções da terra. Desse modo, o mencionado *espaço* não seria apenas o território físico de Angola, mas, também, todo o seu acervo cultural mais característico, representado nesse momento pela sentença Nyaneka. Uma percepção que se coaduna com o qualificativo *cansada*, cujo significado lembra a imemorial idade do território africano. Bem como com os sentidos emanados do termo *coração*, cuja simbologia nos evoca a sobrevivência daquele local a despeito disso. Um entendimento que naturalmente nos conduz para o universal, já que essa capacidade regenerativa não se limita à África. Ao mesmo tempo, essas compreensões também nos recordam a atividade poética, que, trabalhando e retrabalhando as velhas palavras, absorvem os espaços disponíveis. Inclusive o da folha em branco onde os registros literários asseguram a permanência do estético e renovam os sentidos da linguagem, passados de geração para geração.

5 – A GUISA DE CONCLUSÃO

As obras de Ruy Duarte de Carvalho e João Cabral de Melo Neto, respectivamente, destacados poetas de Angola e do Brasil mostram certa proximidade, que reafirma o reconhecido diálogo entre as literaturas dos dois países, conforme ressaltamos no primeiro capítulo do nosso trabalho, denominado *Considerações preliminares*. Nessa ocasião, pudemos notar a dupla face da presença brasileira, manifesta nos domínios sócio-político e literário, como salientam os versos do angolano Maurício Gomes ali abordados.

Também se observou que o mencionado intercâmbio não se limita ao período de afirmação de uma identidade nacional angolana, pois mesmo após a independência de Angola, fato que inaugura um novo momento na sua literatura, o diálogo com a brasileira permanece em decorrência das múltiplas afinidades existentes entre os dois países, entre elas a literária. É nessa fase que se concretiza a intertextualidade entre João Cabral e Ruy Duarte.

Nesse sentido, inicialmente destacamos como ponto de convergência na obra dos mencionados poetas a questão temática. Uma semelhança suscitada pela similaridade geográfica que se nota entre o sul de Angola e o sertão nordestino do Brasil, espaços físicos privilegiados nas obras do angolano Ruy Duarte e do brasileiro João Cabral. De acordo com os poemas estudados no capítulo *Transumâncias literárias*, ambos os poetas focalizam os dramas provocados pela estiagem cíclica que assolas as referidas áreas territoriais, através de um enunciado poético de onde transparece imagens relacionadas com as paisagens física e humana dos espaços recriados. No entanto, contrapondo-se a essa paridade nota-se, a diversidade formal, estilística, percebida através da análise de *O Rio* de João Cabral e *O sul* de Ruy Duarte.

A diferença mais evidente opera-se mesmo no âmbito da estruturação dos poemas. João Cabral, orientando-se pelo princípio da distensão, elaborou a primeira representação do semi-árido nordestino com vinte, das sessentas estrofes de dezesseis versos de *O Rio*, presentificando assim, a tradicional poesia popular do nordeste brasileiro. Ao mesmo tempo, a dimensão do texto, enquanto recorda o longo trajeto

percorrido pelo rio Capibaribe, tende a acentuar o flagelo da estiagem, ironicamente abordada pelo rio narrador.

Já Ruy Duarte, filiando-se a vertente poética mais contemporânea, construtivista, recriou o sul de Angola a partir de uma contenção verbal, voltada para a percepção visual do leitor. Uma economia que também lembra a escassez da água, aliás, substância não nomeada nos versos de *O sul*. Sobrepondo-se a tal distinção verificou-se o mesmo apuro estético, bem como a proeminência da repetição figura coerentemente articulada nos dois textos. O tom repetitivo, em ambos os casos, também realça o caráter cíclico das secas verificados nos territórios, recriados por Ruy Duarte e João Cabral, bem como o movimento migratório dos seus habitantes.

Outro ponto de divergência notado diz respeito ao plano ideológico, porque em João Cabral o sertão nordestino assoma como um cenário marcado pela devastação em todos os sentidos. Do ponto de vista físico, além da estiagem, percebe-se a reduplicação de imagens relacionadas com o solo pedregoso, estéril, que caracterizam o meio como um local vocacionado apenas para a morte. Além do aspecto natural, os versos examinados de *O Rio* também focalizam o espaço social do semi-árido, sugerindo-o marcado pela injustiça, pela desumanização do homem, sujeito a uma prática política arcaica, que não favorece mudanças de ordem sócio-econômicas. Notou-se, ainda nessa passagem a indiferença divina, pois a despeito da expressiva religiosidade do sertanejo, latente nos versos em foco, os “santos” comportando-se como “coronéis”, não interferem no meio, observando-se, a pasmaceira geral.

Já *O sul* de Ruy Duarte emerge como um local de concentração de forças, simbolicamente, representadas que tanto oferecem imagens atinentes com a vida, quanto com a morte. Nesse sentido percebemos que os signos “sol” e “sal” graças a habilidosa efetuada por Ruy Duarte suscitam sentidos negativos, ligados à seca e suas nefastas conseqüências. Entretanto, ao mesmo tempo, eles também sugerem imagens positivas, representando simbolicamente a vida e sua preservação, a luz, a inteligência e o poder. Além disso, os versos de *O sul* suscitam evocações da colonização de Angola, outro fato que o distingue de *O Rio*, permitindo entrever as diferenças ambientais, vividas por seus autores. Veja-se que entre 1970e 1971 época da fatura do poema de Ruy Duarte, Angola encontrava-se mergulhada num mar de sangue, resultante da luta armada,

travada durante mais de vinte anos, em prol da independência, conquistada em 1975. Ao passo que por volta de 1951, quando se ditou *O Rio* os brasileiros, já politicamente independentes da Metrópole, nutriam diferentes aspirações, ainda que relacionadas com a justiça social, como sugerem os versos cabralinos em foco.

Levando em conta as afinidades formais existentes entre *A educação pela pedra* e *Hábito da Terra*, assinaladas na Introdução, empreendemos a análise dos textos ali referidos. O curso da investigação mostrou movimentos diferentes no tocante aos primeiros hipotextos apropriados, pois o brasileiro João Cabral tomou como matriz *Viagens de Gulliver*, considerado um clássico da literatura ocidental. Ao desconstruir e reconstruir o texto estrangeiro, uma dinâmica operada simultaneamente em torno da proximidade e do distanciamento, Cabral intitulou seus poemas “The country of the Houyhnhnms” e “The country of the Houyhnhnms (outra composição)” (grifo nosso), utilizando fragmentos literalmente transportados de Swift, como a querer assinalar a procedência da sua criação. Porém, dando-lhe a forma de poema, ele se afastou do molde narrativo utilizado pelo irlandês. Consoante com essa transformação, observamos a presença de elementos pertencentes ao universo semiótico do sertão nordestino do Brasil, portanto alheios ao mundo europeu abordado por Swift. Opondo-se a essa distinção temática, o discurso poético de João Cabral preserva o tom irônico, verificado no hipotexto estrangeiro, e, como Swift, sugere críticas a sociedade de sua época. Desse modo, os textos derivados passam a integrar a série literária que também acolhe a obra apropriada.

Inversamente, Ruy Duarte constrói os dois mencionados textos de *Hábito da Terra* tomando como matriz uma expressão da tradição oral angolana, como vimos. Consequentemente, o processo de construção dos textos derivados também salienta o distanciamento do hipotexto no tocante à questão do gênero, pois eles passam a integrar a série literária propriamente dita, onde também se inserem as criações de Swift e de Cabral, estatuto que não se aplica ao texto oral apropriado. Entretanto, como ocorre nos poemas cabralinos, os textos de Ruy Duarte também preservam certos sentidos entrevistos na citação Nyaneka. Mas ao contrário do brasileiro, Ruy Duarte exercita a (re)escritura utilizando moldes distintos, ou seja, a forma de poema e a de narrativa.

Nesse emaranhado de convergências e divergências, é interessante notar que tanto num caso, como no outro, ambos os poetas inicialmente apropriaram-se de um texto alheio incorrendo, desse modo, na intertextualidade. Posteriormente, eles retrabalharam os textos recriados, operando-se assim, uma intratextualidade, uma vez que os hipertextos passaram a funcionar como matriz geradora dos últimos textos produzidos por Ruy Duarte e João Cabral. Tais fatos evidenciam o gosto pelo experimentalismo poético, pelo trabalho artesanal com a palavra, entrevistados através das obras do brasileiro e do angolano em questão.

O nosso estudo pretende colaborar com as pesquisas voltadas para o diálogo entre as literaturas dos países africanos de língua portuguesa e do Brasil, bem como divulgar o patrimônio literário angolano ainda pouco conhecido entre nós.

6 - REFERÊNCIAS

ANAIS. IV Congresso ABRALIC. São Paulo, USP/UNICAMP/UNESP; Bartira Gráfica e Editora, 1994.

ABDALA JR. Benjamin. Prefácio. In: MADRUGA, Elisalva. **Nas Trilhas da Descoberta** (repercussão do nordestino brasileiro na literatura angolana) João Pessoa: Editora Universitária/UFP, 1998.

_____. **Literatura, história e política:** Literaturas de Língua Português no Século XX. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **De vãos e ilhas:** literatura e comunitarismo. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americano em perspectiva. In: CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.) **Literaturas em movimento:** hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

ABRANCHES, Henrique. Encorajar linha política, justa, instituindo uma cultura ao serviço do povo, **África**, v.1, n1, ano 1, Lisboa: julho, 1978.

ADORNO, T.W. Crítica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter (org.) **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. Coleção *Os Pensadores*.

ALMEIDA, José Maurício Gomes. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro:Topbooks, 1989.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia temática da poesia africana na Noite dos Punhais**. Lisboa: Sá da Costa, 1975 (v. 1)

ANDRADE, Oswald de. **Do Brasil à antropofagia e às Utopias**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Pau-Brasil**. 5 ed., São Paulo: Globo, 1991.

ANTÔNIO, Mário. **A sociedade angolana no fim do século XIX e um seu escritor**. Luanda: Editora Nós, 1961.

ARREGUI, J.J. Hernandez. **O que é ser nacional?** Trad. Bráulio Ribeiro. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1971.

ASSIS, Machado de. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. **Crítica & variedades**. São Paulo: Globo, 1977 (Obras completas de Machado de Assis).

_____. Notícia da atual literatura brasileira. In: _____. **Crítica & variedades**. São Paulo: Globo, 1977 (Obras completas de Machado de Assis).

ÁVILA, A. (Org.) **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: _____. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-37.

- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e Regionalismo nos Anos de 20 em Pernambuco**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BACCEGA, Ma. Aparecida. História e arte: reflexões sobre a literatura angolana, **Revista USP**. São Paulo: n. 18, jun-ago, 1983.
- _____. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. João Cabral ou a educação pela poesia. In: **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. A lição de João Cabral. In: **Cadernos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Sales. Março, 1996b.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1981.
- BARBOSA, João Alexandre. Sevilha, objeto de paixão. In: _____. **Entre livros**. Cotia,SP:Ateliê Editorial, 1999.
- BARTHES, R. et alii. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3 ed., Rio de Janeiro:Vozes, 1973.
- BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BEIRUTE, Manuel Cândido. **Crítica**. Lisboa: Plátano Editora, v. 1, n.4. abr-jun, 1979.
- BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Col. “Primeiros Passos”).
- BOAVENTURA, Ma. Eugênia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.
- BOAVIDA, Américo. **Angola — cinco séculos de exploração Portuguesa**. (2ª edição brasileira de 1967). Lisboa: União dos Escritores Angolanos; Edições 70, s/d.
- BOÉTIE, Etienne de la. **O discurso da servidão voluntária**. Trad. Laymart Garcia Santos. 4 ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORGES, Jorge Luís. Pensamento e poesia. In: _____. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo:Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, A. O Auto do Frade: as vozes e a geometria. In: _____. **Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e sociologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- BRASIL. 1º Tempo Modernista – 1917/29. **DOCUMENTAÇÃO**. Pesquisa relação e planejamento de Marta Rosseti Batista, Telê Porto A. Lopes, Yone S. de Lima. São Paulo: IEB, 1972.
- BROOKSHAW, David. **Raça e Cor na literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BRITO, João Batista B. de. **Signo e imagem em Castro Pinto**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1995.

_____. Teoria literária e outras brigas. **Graphos**, Ano IV, n.2, João Pessoa, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958.

_____. A revolução Modernista. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.) **A literatura no Brasil**. 3 ed., Rio de Janeiro: José Olímpio; Niterói: UFF, 1980 (v.3)

BRUNEL, P., PICHOS, C & ROUSSEAU, A. **Que é literatura comparada**. Trad. Célia Barretini. São Paulo: EDUSP; Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 1990 (Coleção Estudos, 115).

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. Ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. ver. E ampliada. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, V.247).

_____. O geômetra engajado. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. Ensaios de teoria e crítica literária. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, V.247).

CAMPOS, Ma. do Carmo. (org.) **João Cabral em Perspectiva**. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 1995.

CÂNDIDO. Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: EDUSP, 1987.

_____. Os novíssimos poetas africanos de língua portuguesa. In: **Anais do VII Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa**. S.1, s/d.

CARONE, Modesto. Severinos e Comendadores. In: SCHWARZ, Roberto (org.) **Os pobres na Literatura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983..

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Domingues. Notas sobre o verdeamarelismo. In: COELHO. Saldanha (org.). **O modernismo**: estudos críticos. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1954.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **A decisão da idade**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

_____. **Como se o mundo não tivesse leste**. Porto: Lumiar, 1977.

_____. **Sinais misteriosos... já se vê...** Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. **Oncula, savana branca**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

_____. **Vou lá visitar pastores**. Rio de Janeiro: Gryphys, 2000.

_____. **Hábito da terra**. Porto: Edições Asa/União dos Escritores Angolanos, 1988.

_____. **Obserção directa**. Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. Reconsiderações gerais - a unidade na continuidade e suas etapas. In: _____. **A literatura brasileira**: origens e unidade (1500 -1960). São Paulo: EDUSP, 1999, p. 445-503 (v.2).

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique**: experiência colonial e territórios literários. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **A poética de Ruy Duarte de Carvalho**: Memória e cumplicidade. In: _____. Cotia, São Paulo:Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita e MACEDO, Tânia (org.) **Literatura em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. (Col. Via Atlântica, n. 5).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 5 ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

COSME, Leonel. **Em Angola**. Porto: Afrontamento, 1978.

COSTA ANDRADE, Fernando da. **Literatura Angolana** (Opiniões). Lisboa: Edições 70, 1980.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **O Espaço da Percepção**. Petrópolis: Vozes, 1968.

_____. **A metamorfose do Silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília:INL, 1976.

COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). **Literatura Comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro:Rocco, 1994.

CRETON, Ma. Das Graças Assis. Da teoria à prática: literatura de João Cabral. In: SOARES, Angélica e GUIMARÃES, Denise (Org.). **Poesia e Crítica**: crítica e auto-crítica. Curitiba:Scientia et Labor, 1989.

CUNHA, Celso. **Gramática do português contemporâneo**. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.

DACANAL, José Hildeberto. **A literatura brasileira no Século XX**. Porto Alegre:Mercado Aberto, 1984.

DANTAS, Elisalva Madruga. **Nas trilhas da descoberta**: repercussões do modernismo brasileiro na literatura angolana. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1998.

_____. Poética e realidade em Ruy Duarte de Carvalho. In: RODRIGUES LEITE, Jan Edson e FARIA, Evangelina Maria Brito de. (org.). **Língua, lingüística e literatura**. João Pessoa: Editora Universitária/UPB, 2006.

_____. O Apolo telúrico: a temática da terra nas literaturas angolana e brasileira. In: GODET, Rita Oliveira e SOUZA, Lúcia Soares (Org.). **Identidade e representações na Cultura Brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2001.

EIKENSBAUM, B. et alii. **Teoria da literatura**: formalistas russos. 4 ed. Trad. Ana Mariza R. Filipouski et alii. Porto:Globo, 1973.

ERVEDOSA, Carlos. **Breve resenha histórica da Literatura Angolana**. Luanda: Universidade de Luanda, 1973.

_____. **Roteiro da Literatura Angolana**. Ed. rev. e atualizada pelo autor. Lisboa:Edições 70, 1979.

FERREIRA, José da Silva Maia. **Espontaneidades da minha aluna** — As Senhoras Africanas. Angola:União dos Escritores Angolanos, 1985.

FERREIRA, Manuel. **No Reino de Calinban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Cabo Verde, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Moçambique. Lisboa:Seara Nova, 1976.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: M.E.I.C., 1977.

_____. Metamorfose e premonição. In: TENREIRO, Francisco e ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa**. Linda-a-Velha:África, s/d.

_____. Dependência e individualidade nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: _____. **O discurso no percurso africano**. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

_____. A propósito da novíssima poesia angolana. **LETRAS & LETRAS**. Porto, Ano V, n. 70, 6 de maio de 1992.

FILIPACK, F. **Teoria da metáfora**. Curitiba:HDV, 1983.

GARBUGLIO, José Carlos. Fôlego de Gato. In: _____. (Org.) **O regionalismo e suas versões**. Universidade de São Paulo: s.1, s/d.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 3 ed., São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural; Círculo do Livro, 1987.

GREIMAS, A.J. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo:Cultrix; EDUSP, 1975.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao architexto**. Trad. Cabral Martins. Lisboa:Veja, s/d.

_____. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa:Veja, s/d.

_____. **Palimpsestos**. La littérature na second degré. Paris:ediction du Seuil, 1982.

GOMES, Heloísa Toller. **O negro e o romantismo brasileiro**. São Paulo: Atual, 1988.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstlin e José Paulo Paes. São Paulo:Cultrix, 1971.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo:Cultrix, 1976.

KABENGELE, Munanja. **Negritude**: usos e sentidos. 2 ed., São Paulo:Ática, 1988 (Princípios).

KI-ZERBO, Joseph. **História da África Negra II**. Ed. revista e atualizada pelo autor. Trad. Américo de Carvalho. S.L; Publicações Europa-América, s/d. (Biblioteca Universitária, 15)

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- LABAN, Michel. **Angola: encontro com escritores.** Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida. Vols. 1 e 2, s/d.
- LARANJEIRA, Pires. Introdução à poesia angolana. In: _____. **Literatura canibalesca.** Porto: Afrontamento, 1985.
- _____. **A negritude africana de Língua Portuguesa.** Porto: Afrontamento, 1995 (textos 29; 564)
- _____. **Antologia da poesia pré-angolana.** (1948-1974). Porto: Afrontamento, 1976.
- _____. **De letra em riste: Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe.** Porto: Afrontamento, 1992.
- _____. (Com colaboração de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos). **Literaturas africanas de expressão portuguesa.** Lisboa: Universidade Cidade Aberta, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas.** Lisboa: Colibri, 1998.
- LEITE, Ligia C. Morais. **Regionalismo e modernismo.** São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio).
- LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em Poesia.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1975.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.
- LIMA, Pedro. **Literatura e Ideologia.** Petrópolis: Vozes, 1977.
- LOBO, Danilo. **O Poema e o Quadro.** Brasília: Thesaurus Editora, 1981.
- LOBO, Israel de Almeida Lima. **Literatura Angolana.** Lisboa: Plátano Editorial, v. II, n. 9, ano II, jul-set, 1980.
- LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica.** São Paulo: Atual, 1987 (Série Documentos)
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCAS, Fábio. **Vanguarda, história e ideologia: da literatura comparada à teoria da literatura.** Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura.** Lisboa: Edições 70, 1982.
- MACÊDO, Tânia. **A representação literária de Luanda — uma ponte entre Angola, Brasil e Portugal.** Via Atlântica, n. 1, São Paulo, 1977.
- _____. **Angola e Brasil: estudos comparados.** São Paulo: Arte & Ciência, 2002 (Col. Via Atlântica, n. 3)
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura.** Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa.** Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- _____. **Negritude e Humanismo.** Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1964.

MARQUES, Oswaldino. Matrizes estruturais dos versos modernos. In: COELHO, Saldanha (org.) **Modernismo**: estudos críticos. Rio de Janeiro: Revista Branca, Folha Carioca, 1954.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Do comparativismo literário: um olhar periférico. In: **Anais do IV Congresso ABRALIC** (Associação Brasileira de Literatura Comparada). São Paulo:Lato sensu – Editora de Textos; Bartira Gráfica, 1994.

MARTINS, Wilson. O modernismo (1916-1945). In: _____. **A literatura brasileira**. 3 ed., São Paulo:Cultrix, s/s, V(VI).

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro:Moura Aguilar, 1995.

MENEZES, Pedro Ribeiro de. **As relações entre Portugal e Brasil**: uma perspectiva pessoal. Via Atlântica, n. 1, São Paulo, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da Mimese**: ensaios sobre a lírica. São Paulo: José Olympio, 1972.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Regionalismo. In: _____. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOISÉS, Harnaus. **Dicionário de termos literários**. 15 ed., São Paulo:Cultrix, 2004.

MOURÃO, Fernando A. Albuquerque. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978 (Ensaio, 38).

MOURALIS, Bernard. Da manifestação à reivindicação da literatura: o exemplo da literatura africana. In: _____. **As contraliteraturas**. Coimbra:Almedina, 1982.

NETO, Agostinho. **Sagrada Esperança**. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 19779.

_____. Introdução a um colóquio sobre poesia angolana. **África**, Lisboa, c. II, n. 7, ano II, p. 140-144, JAN-MAR, 1980.

NUNES, Benedito. **O dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **João Cabral de Melo Neto**. Poetas modernos do Brasil. 2 ed., Petrópolis:Vozes 1974.

_____. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PAISAGENS TIPOGRÁFICAS. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Colóquio/Letras, n. 157/158, JUL-DEZ, 2000.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Trad. Olga Samary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Col. Logus).

_____. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro:Rocco, 1991.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre Voz e Letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói-RJ:EDUFF, 1995.

_____. **Reconversões**. Via Atlântica, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 1997.

- PATRIOTA, Fernando. **De baraúnas e palavras**: ensaios sobre o sertão. João Pessoa:Manufatura, 2003.
- PELLISSIER, René. **História das Campanhas de Angola**: resistências e revolta. 1845-1941. Trad. Manuel Ruas. Lisboa:Estampa, 1997.
- PEIXOTO, Marta, **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabra de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEIXOTO, Niobe Abreu. **João Cabral e o Poema Dramático**: Auto do Frade (poema para vozes). São Paulo: Annablume; FAPESP, 201.
- PEREIRA, Rubens Alves. *Territórios Extremos* contextos e contratos identitários em João Cabral e Graciliano Ramos”. In: GODET, Rita Olivieri e SOUZA, Lúcia Soares (org.) **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2001.
- PERREONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. **Flores da escrivantina**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PETERSON, Michel. João Cabral no exterior. In: CAMPUS, Ma. do Carmo (org.) **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995.
- POE, Edgard Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poesia e prosa**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo:Ediouro, s/d.
- PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo:Cultrix, 1987.
- QUINTAIS, Luís. Ruy Duarte de Carvalho ou a poética da identidade. In: **COLÓQUIO/LETRAS**, n. 157/158, jul-dez, Fundação Celeste Gulhenkian, 2000.
- RABASSA, Gregory. **O negro na ficção brasileira**. Trad. Ana Maria Martins. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1965.
- REVISTA África**, VII, n. 7, ano II, Lisboa: JAN-MAR, 1980.
- REIS, Carlos e LOPES, M.Ana Cristina. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo:Ática, 1988.
- RIFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. Anne Aruichand e Álvaro Lorencini. São Paulo:Cultrix, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo:Perspectiva, 1976 (Col. Elos)
- ROZÁRIO, Denira (org.). **Palavra de poeta**. Cabo Verde e Angola. S.l.: Bertrand Brasil, s/d.
- SAID, Edward W. Territórios sobrepostos, histórias entrelaçadas. In: _____. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANSEVERINO. Antonio Marcus. Sempre as mesmas palavras. In: CAMPOS, Ma. do Carmo (org.). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre:Editora da UFRGS, 1995.

SANT'ANA, A. Romano de. **Paródia, paráfrase e& Cia.** 7 ed. São Paulo:Ática, 1999 (Série Princípios).

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. São Paulo:Perspectiva, 1978.

SANTILLI, Ma. Aparecida. **Contornos literários.** Africanidade. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Estórias africanas:** história e antologia. São Paulo: Ática, 1985.

SARAIVA, José Flávio Sombra. **O lugar da África:** a dimensão atlântica da política externa brasileira (de 1946 a nossos dias). Brasília:UNB, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. Orfeu negro. In : _____. **Reflexões sobre o racismo.** 6 ed., Rio de Janeiro – São Paulo:DIFEL, 1987.

SAYERS, Raymond S. **O negro na literatura brasileira.** Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro:Gráfica O Cruzeiro, 1958.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó R. O rumor e o roçar da língua portuguesa na busca de africanos caminhos. In: **Anais do IV Congresso ABRALIC** (Associação Brasileira de Literatura Comparada). São Paulo:Lato sensu- Editora de Textos; Bartira Gráfica, 1994.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrão de palavras:** ensaios sobre plágio, psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990 (Col. Repertório).

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral:** a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

_____. **Poesia e desordem.** Rio de Janeiro:Toplooks, 1996.

SERRANO, Carlos Moreira Henriques. **Angola:** nasce uma nação. Um estudo sobre a construção da identidade nacional. São Paulo:USP, Tese de doutoramento mimeografada, 1988.

SILVA, Manoel de Souza. **Do alheio ao próprio:** a poesia em Moçambique. São Paulo:EDUSP; Goiânia:EDUFG, 1996 (Campi, 19).

SOUZA, Helton Gonçalves. **A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto.** São Paulo: Annablume, 1999.

SOUZA, Marli Paz de. **A poética do exílio nas literaturas de Angola e do Brasil.** João Pessoa:Universidade Federal da Paraíba, 2001, 98 p. (Dissertação, Mestrado em Literatura Brasileira)

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis,RJ:Vozes, 1997.

TENREIRO, FRANCISCO; ANDRADE, Mário Pinto de. **Poesia negra de expressão portuguesa.** Linda-a-Velha:África, s/d.

TODOROV, Tzvetan. **Poética.** Lisboa:Teorema, 1977.

_____ et alii. **O discurso da poesia.** Coimbra:Almedina, 1982.

TRIGO, Salvato, **Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa.** Porto:Brasília Editora, s/d.

_____. **A poética da geração da mensagem.** Porto:Brasília Editora, s/d.

VERNIERI, Susana. **O Capibaribe de João Cabral em *O cão sem plumas* e *O rio: duas águas?*** São Paulo: Annablume, 1999.