

Paulo Sérgio Borges David Mudeh

MANOEL DE BARROS E ONDJAKI

entre o chão e a pedra



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

M943m

Manoel de Barros e Ondjaki : entre o chão e a pedra / Paulo Sérgio Borges David Mudeh. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

225 p.; 14 X 21,6 cm

ISBN 978-85-7911-238-6

1.Literatura. 2. Crítica literária. 3. Manoel de Barros. I. Manoel de Barros e Ondjaki . II. Paulo Sérgio Borges David Mudeh.

CDD: 82.09

Bibliotecário Walter Clayton de Oliveira – CRB-1/2049.

Paulo Sérgio Borges David Mudeh

MANOEL DE BARROS E ONDJAKI

entre o chão e a pedra



Cáceres - MT

2023

CONSELHO EDITORIAL

Portaria nº 1629/2023

PRESIDENTE

Maristela Cury Sarian

TITULARES

Josemir Almeida Barros

Unir - Universidade Federal de Rondônia

Lais Braga Caneppele

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Fabrcio Schwanz da Silva

UFPR - Universidade Federal do Paraná

Gustavo Rodrigues Canale

UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso

Greciely Cristina da Costa

Unicamp - Universidade Estadual de Campinas

Edson Pereira Barbosa

UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso

Rodolfo Benedito Zattar da Silva

UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso

Cácia Régia de Paula

UFJ - Universidade Federal de Jataí

Nilce Vieira Campos Ferreira

UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso

Marcos Antonio de Menezes

UFJ - Universidade Federal de Jataí

Flávio Bezerra Barros

UFPA - Universidade Federal do Pará

Luanna Tomaz de Souza

UFPA - Universidade Federal do Pará

SUPLENTEs

Judite de Azevedo do Carmo

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Maria Aparecida Pereira Pierangeli

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Célia Regina Araújo Soares

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Nilce Maria da Silva

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Rebeca Caitano Moreira

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Jussara de Araújo Gonçalves

Unemat - Universidade do Estado de Mato Grosso

Patrícia Santos de Oliveira

UFV - Universidade Federal de Viçosa

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORA UNEMAT 2023

Copyright © Paulo Sérgio Borges David Mudeh, 2023.

A reprodução não autorizada desta publicação,
por qualquer meio, seja total ou parcial,
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação
e revisada por pares.

Reitora: Vera Lucia da Rocha Maquêa

Vice-reitor: Alexandre Gonçalves Porto

Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas Maristela Cury Sarian

Imagens da capa: Macrovector; Rawpixel.com - Freepik, Ondjaki - Daniel Mordzinski, Manoel de Barros - Labeledu

Capa: Potira Manoela de Moraes

Diagramação: Estevan Canavarros Melgar

Revisão: Luan Paredes Almeida Alves

Ao meu avô, Antônio José de Anicésio
(*in memoriam*).

SUMÁRIO

Prefácio	9
Os (Ó)cios do ofício da crítica poética	9
Introdução	16
Capítulo 1	
O Rupestre nos poemas de Manoel de Barros	26
Capítulo 2	
Ondjaki: guerreiro de Angola, habitante do “XÃO”	31
Capítulo 3	
As crianças linguísticas e as rupestres brincadeiras	38
3.1. Do “xão” viemos e a ele ansiamos voltar	40
3.2. Os “Húmidos” segredos na infância da língua.....	54
3.3. Corruptela: infâncias em imaginário.....	78
3.4. Desocupações poéticas: recreio-aula com os clowns brasileiros.....	92
3.4.1. O rebanho de guris e o lobo denotativo	105
3.5. As flores do “xão” são salinas de se ver.....	120

Capítulo 4

Coral dos bichos, vozes do chão.....	138
4.1. O poema é um bicho do chão	139
4.2. Do subterrâneo, vem a poesia: o poeta é formiga.....	158
4.3. Os poemas são feitos de palavras: de onde vêm as palavras?	171
4.4. Elegias em um formigueiro imaginado	183
Devotos do chão, amantes da pedra	198
Referências.....	203
Apêndices	210
Canção do ver	210
Lista das obras completas de Manoel de Barros	215
Lista das obras completas de ONDJAKI (até o final de 2022)	217
Anexos.....	220
Anexo A - lei Nº 5573/1990	220
Anexo B - lei Nº 10.639/2003.....	222
Sobre o Autor.....	224

PREFÁCIO

OS (Ó)CIOS DO OFÍCIO DA CRÍTICA POÉTICA

Isaac Ramos

Se o leitor tiver enfado a Prefácios, recomendo que passe rapidamente à leitura do livro. Os ditos cujos costumam ser econômicos demais ou laudatórios. Burocráticos ou levemente irreverentes, afinal o papel principal é do autor não do prefaciador. Feitas essas ressalvas, irei direto ao assunto.

Manoel de Barros e Ondjaki, respectivamente poetas brasileiro e angolano, neste livro de Paulo Sérgio Borges David Mudeh, que resulta de uma dissertação premiada do PPGEL (Programa de Pós-graduação em Estudos Literários) da UNEMAT, do período 2020-2021, é uma leitura fecunda e analítica para o estudioso ou para quem queira se iniciar nos meandros da análise poética. A partir de diálogos intensos entre as obras *Poemas Rupestres* (2004) de Manoel de Barros e *Há Prendisajens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* (2002) de Ondjaki, a teoria literária é servida em mesa farta e requintada, em um banquete de Letras. Penso que seja o que Roland Barthes chamaria de “um saber com sabor”.

Todavia, antes de falar deste livro, não resistirei em fazer breve relato da trajetória acadêmica deste dileto discípulo, desde a graduação, mestrado e, atualmente, doutorado. O primeiro contato que tive com o jovem Paulo David foi na disciplina Teoria Literária I do curso Letras do campus de Alto Araguaia, a qual costumo dizer aos graduandos ser a mais difícil na área de literatura, posto que trabalha com o texto poético. Na primeira aula, com a turma dele, trabalhei aspectos analíticos do poema. Ao final, solicitei que fizessem uma redação a partir do esquema de análise feito em sala de aula. Ele escreveu, se não me engano, duas páginas e meio de caderno. E estava em dúvida se havia ficado bom. Pasmem. Era também autor de poemas e pediu-me que lesse alguns deles. Nascia ali um forte vínculo entre o professor e seu melhor seguidor, até os dias de hoje.

O autor, no Resumo, afirma que procurará explorar os diálogos entre suas visões estéticas e verificará o que há em comum nas histórias brasileira e angolana, acerca das características das obras dos poetas escolhidos, assim como análises dos múltiplos aspectos dos poemas. Suas reflexões “têm vistas à expressão do desejo de retorno a um tempo mítico íntimo de cada um dos eu-líricos, bem como à personalização das figuras do ínfimo e do não-humano, traços comuns aos dois livros”, pontua.

A obra, dividida em quatro capítulos, apresenta títulos e subtítulos metafóricos como convém a um estudioso da lírica moderna. Para tanto, utiliza-se de termos dos próprios livros em estudo, como “O rupestre nos poemas de Manoel de Barros”,

no capítulo 1 e “Ondjaki: guerreiro de Angola, habitante do ‘Xão’, no capítulo 2. E, nos seguintes, o exercício encantatório se desdobra em subtítulos criativos e instigantes como: “Do ‘xão’ viemos e a ele ansiamos voltar”; “Os ‘húmidos’ segredos na infância da língua”; “O poema é um bicho do chão”; “Do subterrâneo, vem a poesia: o poeta é formiga”, entre outros.

Seu texto foi escolhido como melhor dissertação, não por acaso. Afinal, trabalha com análise literária, com muita competência. Traz a teoria, a crítica e entrelaça as obras em estudo de forma bem concatenada. Penso nos ensinamentos de Barthes, em *Crítica e verdade*: “o escritor e o crítico se reúnem na mesma condição difícil, em face do mesmo objeto: a linguagem” (1982, p. 210) e “O crítico não pode pretender ‘traduzir’ a obra [...] o que ele pode é ‘engendrar’ um certo sentido derivando-o de uma forma que é a obra” (BACHELARD, p. 221). Esse exercício, Paulo o faz muito bem. Teóricos como Bachelard, Paz, Friedrich e estudos críticos de Ramos, Castrillon, ele próprio, entre outros, são costurados por uma aguçada teia crítica. Mostro algumas passagens:

a obra manoelina em vista pode ser interpretada como uma manifestação de arte rupestre do homem contemporâneo, tal como ocorre no poema de abertura¹ de PR, em que há uma explicação sobre as origens do menino e seu olhar ‘de ave’, o qual foi gestado em um útero-mato e adquiriu tal personalidade (*apud* MUDEH, 2020, p. 211).

1 Nota do autor: “Esse poema, que não tem título, será referido pela sigla PP”.

Os pressupostos da literatura comparada são colocados em prática, efetivamente, em grande parte de sua obra:

Conforme sugere o título do livro, é necessário esclarecer que a escolha de Poemas Rupestres – dois anos mais jovem que Há Prendisajens com o Xão – em detrimento de títulos mais antigos se deu pela necessidade de não taxar Ondjaki como mero leitor de Manoel de Barros, bem como a matéria poética eleita por ambos possui diversos pontos em comum (p. 21).

O domínio da abordagem estética aliada à semântica, se estende como um tapete crítico e tátil ao leitor: “o ‘segredo húmido’ do subtítulo é algo que necessita ser visto e tocado pelo leitor que, assim como quem toca ou é tocado pela umidade de uma lesma, fica com um pouco de seu muco (poético) sobre a pele”. Em trecho adiante, observa: “As inaugurações de uso da linguagem vêm adequadas ao ritmo da pronúncia ensejado pela adequação sinestésica (por conta de o tato detectar o ar a fluir no aparelho fonador de quem lê em voz alta)” (p. 29). Essa voz sinestésica e, muitas vezes, fônica acentua-se: Em “engolir-me para mim”, a palavra “grãos” se torna mais emblemática por se tratar de uma afirmação de que os grãos são provenientes da própria constituição do eu-lírico (p. 35). Outro elemento sensitivo é citado: “é pelo olhar atravessado de características anteriores ao poético que os dois escritores alcançam o que é rupestre, isto é, que traz um tom de iniciático para a língua” (p. 49).

O sacro e o existencial se apresentam com leveza em alguns momentos, como pílulas recomendadas ao paciente leitor, atam-se e remetem ao poético:

Acessar aquela faixa de terra é um tipo de entrada em um local para acessar o sagrado (e ao mesmo tempo, o profano) da poesia e da existência, no qual há a possibilidade de examinar a realidade sem o pesado compromisso das ocupações. O fato de serem as crianças que participam desse ritual da desocupação as elevam a um patamar sacerdotal, que as tornam pequenas profanadoras do ato poético (p. 66).

Nesse sentido, “Há a possibilidade de que o poético emitido seja percebido por eles devido à materialidade do som emitido pelos passantes no céu, um contato que supera a semântica das palavras” (p. 68) Eis que surge uma metáfora crítica: “as lágrimas ondjakianas são passíveis de serem compreendidas como poemas não escritos, ou mesmo os anseios humanos que os poetas escrevem e o leitor se identifica” (p. 84).

O concreto e o abstrato têm uma força viva que pulsa em dado instante, como uma estrela cadente que irradia e ilumina: “as ‘flores’ representam uma força de renascimento e são propagadoras da força da alma poética, a qual pode reavivar as regiões áridas do imaginário, que são aludidas no poema” (p. 91). E a experiência sígnica se (in)veste como manto metonímico:

Ali a palavra torna-se símbolo, não vive apenas para representar algo de concreto e, nessa didática sobre enxergar o mundo para ver a si, o artrópode figura qual um espelho que deve ser ouvido ao invés de visto, experiência de um devaneio sinestésico (p. 94).

Na latitude da crítica, a fronteira do imaginário se apresenta com um escudo fônico imagético: “Dizer que o verso-imagem é uma operação alquímica é ter em mente que a palavra poética conduz à semantização das recorrências dos sons, para que estes se agreguem ao sentido das palavras no texto” (p. 99).

Quando digo que o exercício da análise comparada permeia todo o texto, é porque o domínio sintagmático perpassa pelo olhar do crítico: “O título [...] em ‘quer-se’, [...] confere impessoalidade aos versos e os tornam seus complementos, semelhante [...] abertura da seção ‘Uma didática da invenção’, do *Livro das Ignoranças* (1993), de Manoel de Barros” (p.105):

a metáfora da ‘granulação com patas’ se refere a um labor de resultados diminutos e que só podem ser notados após um grande conjunto de ações, como o lento retirar de terra que as formigas realizam enquanto cavam seu formigueiro. Essa imagem é bastante conexas às atividades poéticas de Ondjaki e Manoel de Barros, porque tanto uma quanto as outras duas lidam com a terra como matéria-prima e demandam grande e consciente mão de obra, algo inerente ao ofício poético (p. 108).

Acerca da desmistificação do papel do poeta, sintaticamente e semanticamente esclarece: “o aposto ‘na verdade’ reforça a admissão de que nenhum dos envolvidos nesse pequeno relato teria aptidão para simplesmente criar a poesia”. E completa: “Esse fato os afasta de uma condição de seres superiores, os humaniza e padroniza suas consciências e habilidades poéticas” (p. 115).

Ao caminhar para o final, pontua de forma concisa e pragmática que: “em *Poemas Rupestres* traz uma herança mais firmemente consolidada no tempo, [...], ao passo que o ‘xão’ de Ondjaki ainda está em preparação para ser o local de reestruturação e reavivamento de tradições feridas” (p. 119).

Em um estado de devir crítico, nas “Considerações Finais”, temporiza: “Reside nesse olhar algo capaz de desafiar as engrenagens do mundo, uma poesia capaz de resistir apenas por ser”. Seria um estado de devaneio ou uma contemplação do por/vir? A exemplo do poema drummondiano o leitor indaga: “Trouxeste a chave?” Não há porta e nem como sair ileso de uma metáfora crítica. Enigmaticamente, o estilo se (retro)alimenta da poesia embrionária desses dois poetas de língua portuguesa, “pois não há maneira melhor de libertar o homem do que esclarecer-lhe a mente” (p. 131). O pavio metafórico foi aceso. O leitor pode tentar apagá-lo (o que não será tarefa fácil) ou simplesmente desfrutar da explosão da linguagem poética manoelina e ondjakiana, que Paulo Mudeh tão bem soube conduzir. Vamos à leitura?

INTRODUÇÃO

Refletir acerca das paridades entre as Literaturas dos países de Língua Oficial Portuguesa implica conhecer os modos de vida e a história dos inúmeros povos que habitam Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau e os outros cinco territórios em que esse idioma é utilizado oficialmente (ABDALA JÚNIOR, 2017, p. 33). Sob a perspectiva de que os sistemas literários não estão encerrados em fronteiras geopolíticas (TIEGHEM, 1994, p. 92), a intenção deste volume é investigar as relações entre as literaturas de Brasil e Angola. Devido à amplitude e variedade das produções que ocorrem nesses países, as análises se deram entre o livro *Poemas Rupestres* (Manoel de Barros), de 2004, e *Há Prendisajens com o xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas*², publicado por Ondjaki, em 2002.

A história desses dois países está interligada desde o século XVI, inicialmente por conta da corrida das Grandes Navegações após o fim da Idade Média europeia. Sob o custo de milhões de vidas de indígenas brasileiros e de milhões de africanos escravizados, além da aniquilação de inúmeras culturas e etnias, surgiu uma relação que vai além da consanguinidade entre os povos que atualmente integram os Estados em questão. Trata-se de ligações culturais, linguísticas, religiosas e artísticas resultantes

2 Esse livro será mencionado somente como “*Há Prendisajens com o Xão*”.

de uma relação longeva que, muitas vezes, sofreu e ainda passa por tentativas de apagamento.

Segundo Hernandez (2008, p. 560-562), a chegada dos portugueses ao atual território angolano se deu em 1484, na ocasião em que Diogo Cão estava em uma expedição para contornar a costa ocidental africana em busca de riquezas e escravos. Naquela localidade havia uma extrema complexidade política e social, que se exprimia na existência de entes como o império de Lunda, os Estados do médio Cuanga (Iaca, Matamba, Holo, Bondo e Cassangue) e outros. Após a morte de D. Afonso I, em 1543, as disputas pelo poder enfraqueceram o Congo e facilitaram a invasão dos jagas, em 1568, evento que estimulou o crescimento da venda de escravos. A partir de 1575, com o fim do período afro-português e o início das hostilidades entre os habitantes locais e a coroa lusitana, foi formada a Coligação do Kuanza, que trouxe vitória às nações locais depois de sucessivas derrotas contra os invasores europeus.

Durante a primeira metade do século XVII, os brasileiros (portugueses nascidos no Brasil) enviaram milhares de soldados e navios para auxiliar na expulsão dos holandeses, esforços que lograram êxito em seus objetivos. A resistência contra a ocupação de Angola terminou com a morte do rei Ngola, em 1663, o que possibilitou o crescimento das atividades dos “pombeiros calçados”, que dominavam o tráfico de escravizados destinados ao Brasil e a Cuba. Somente a partir de 1764 houve a preocupação de produzir o que era consumido em Angola, o que culminou no tardio nascimento de uma classe burguesa (ANGOLA, 2021).

Com efeito, a proximidade com o Brasil era tamanha que havia um “partido brasileiro” em Angola. Os acontecimentos de 1822 ocasionaram um enorme impacto em parte da população angolana, que culminou no clamor pela separação de Portugal e anexação ao território brasileiro. A abstenção desse tema foi uma das condições impostas pelos portugueses para o reconhecimento da soberania do Império do Brasil, além do pagamento de uma pesada indenização (GUIZELLIN, 2015, p. 82-83). Entretanto, a real intenção de parte dessa elite angolana politicamente ativa era transformar o mercado de escravizados em um negócio doméstico e mais vantajoso para os comerciantes, conforme explica Nilcea Lopes (*apud* IDEM, 2015, p. 84-85).

No âmbito das produções literárias, ambos os países experimentaram períodos de submissão aos modelos europeus. Por conta da proibição da prática da tipografia no Brasil, que teve a primeira dessas máquinas legalizada em 1808, a escrita literária era bastante elitizada. De acordo com Silva e Sant’anna (2007, p. 12-13), o sentimento de nação brasileira não era uma realidade, pois uma sociedade que se preocupava somente em extrair da terra não tinha como interesse gerar ou trocar bens culturais. Por isso, grande parte do que era escrito tinha um público praticamente familiar, com exceção daquilo que provinha do clero, que dominou a educação colonial até meados do século XVII, quando os jesuítas foram expulsos, pela Reforma Pombalina.

Após a independência brasileira, a tentativa romântica de inaugurar uma literatura nacional trouxe figuras ainda pesadamente ligadas aos ideais lusitanos, bem como ocorreu no realismo, no naturalismo e em outros movimentos literários que ainda preservavam uma linguagem que pouco tinha a ver com a fala nacional. Não se pode deixar de assinalar a qualidade das obras de autores renomados, como Machado de Assis, que produziu obras de destaque permeadas da oralidade do país e, em seus dias, sofreu duras críticas por isso. Contudo, a grande ruptura se deu com a Semana da Arte Moderna de 1922, propositalmente pensada por Oswald de Andrade e seu grupo para demarcar a separação artística dos padrões estrangeiros durante o ano do centenário do Grito do Ipiranga.

Foram escritores ligados ao modernismo brasileiro, e seus desdobramentos, as vozes que apontaram os caminhos para os nossos irmãos do outro lado do Atlântico, que vinham em um processo de insurreição literária com textos do período jornalístico daquele país. Nos finais da década de 1940, o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” era integrado por escritores que enxergavam na libertação sociolinguística do Brasil um caminho a ser seguido para a reinvenção de sua nacionalidade (ABDALA JÚNIOR, 2017, p. 34). A descolonização do imaginário precisou enfrentar a fera da censura e repressão da metrópole, que intimidava o povo por meio de prisões e degredos, atos que miravam os escritores opositores do regime português e os leitores de obras do Modernismo Brasileiro. Essa característica se deve ao fato de que, ao perceber que não existia a

possibilidade de combater os levantes anticoloniais, a burguesia local buscou um combate nos campos da cultura, conforme explicou Fanon (1968, p. 34).

Nesse íterim, as manifestações literárias em verso possuem uma especial relevância para o processo de independência política de Angola e para o êxito das guerrilhas, posto que o conflito precisou tanto da frente artística, para sua propagação entre a população, quanto de uma frente militar, e, não raro, os escritores também eram guerrilheiros. Destacaram-se na luta armada o MPLA (Movimento pela libertação de Angola) e o FNLA (Frente Nacional para Libertação de Angola), fundadas em 1956 e revelada em 1961, respectivamente. A independência daquele país veio somente em 11 de novembro de 1975, cerca de um ano depois da queda de Antônio Salazar e seu Estado Novo, de ideologia similar ao homônimo governo de Getúlio Vargas, que vigorou entre 1937 e 1946, além dos sete anos anteriores, em que o Brasil já se encontrava sob sua ditadura fascista.

As estereotipações de África e seus povos nas Literaturas informativas e de aventura deixaram marcas que, mesmo no século XXI, são recorrentes no pensamento médio ocidental. O padrão de civilização imposto às antigas colônias no referido continente permanece vigente como o único válido e legitimado estatalmente, mesmo após as independências de seus países. Por essa razão, muitos povos vivem divididos entre sua tradição milenar e as legislações que seguem padrões internacionais baseados nas concepções ocidentais (HAMPÂTÉ-BÂ, 2010, p. 210).

Em relação às manifestações artísticas desses países, elas têm sido estudadas e reconhecidas internacionalmente nas últimas décadas, de maneira que a lei 10.639/03, sancionada pelo governo Luiz Inácio Lula da Silva, ratifica a importância delas para a educação no Brasil e torna obrigatório o estudo de todas essas formas de arte. Ainda assim, elas são frequentemente ignoradas por professores das redes públicas e privadas de ensino de nosso país. Tal rejeição deriva de uma priorização de manifestações eurocêntricas em detrimento daquelas que não provêm dessas regiões, fato com o qual colabora para as rotulações de culturas não hegemônicas como exóticas e inferiores. Além disso, muitos desses profissionais não conheceram as literaturas africanas em suas graduações e pós-graduações.

Algo parecido ocorre com a Literatura Brasileira produzida em Mato Grosso, a qual frequentemente é desconhecida por seus conterrâneos e por muito tempo foi ignorada pelos livros didáticos destinados a tal unidade federativa. A Lei nº 5.573 de 06 de fevereiro de 1990, tornou obrigatório o ensino de história, geografia e literatura de Mato Grosso nas escolas públicas e particulares do referido estado, exigências que têm sido parcamente cumpridas nessas unidades escolares. Em relação a Manoel de Barros, o tratamento dispensado a ele no sentido de ser, somente, um escritor de poemas para crianças, ou mesmo um regionalista, é chaga resultante da proeminência de uma estética literária estereotipada e amarrada a condições socioideológicas específicas.

Apesar disso, as obras desse poeta foram traduzidas para mais de 20 idiomas e têm sido amplamente estudadas e reconhecidas por pesquisadores e leitores nacionais e estrangeiros, que ainda muito têm a desvendar acerca de seus versos, os quais integram vários cânones literários brasileiros.

Manoel de Barros e Ondjaki constroem imagens em que seus apreciadores se defrontam com processos de reflexão sobre a palavra, nos quais elas transcendem seus usos referenciais. A transformação do poema em um organismo de “palavras encantadas”, os faz serem capazes de conduzir o leitor a um universo paralelo – desde a imagem, até o código que a descreve e serve de ponte para torná-la conhecida pelos leitores – (PAZ, 2012, p. 30-33). O trabalho poético, nesses casos, é fruto de imensa meditação acerca das significações e representações do texto em verso, um esforço consciente e árduo sobre a palavra (POE, 1999, p. 2-3) para deformá-la ante a compreensão de seus leitores, não um fruto de sutis intuições.

Os escritos de *Há Prendisajens com o Xão* serão estudados com ênfase no caráter telúrico de suas imagens, evocadas em diversos momentos por vocábulos ligados à ideia de união de feminilidade e masculinidade. Estas características estão presentes abundantemente em *Poemas Rupestres*, no qual será percorrido o modo que o eu-lírico conduz a uma realidade interna aquém ao tempo, ou seja, um mundo fictício construído pelo desmanche do discurso poético tradicional. Em conformidade, Bachelard (2018, p. 63) postula que ao se ouvir a “[...] *anima*, toda entregue à sua solidão, cantando atrás da porta

fechada, uma canção estranha, algo que ele não conhecia”, no sentido de o leitor pode adentrar em camadas do signo mais profundas do que as visitadas na comunicação cotidiana.

Nessa busca, a maneira de ambos os poetas equilibrarem seus polos de gêneros, nos termos de *animus* masculino e *anima* feminina, assim como aproximações análogas a “claro e escuro” e em uniões como a figura do barro (por ser mistura dos elementos terra e água), estarão sob os holofotes deste livro. Surge nesse quadro o efeito de dissonância, definido por Friedrich (1991, p. 18), nos seguintes termos:

o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores quanto interiores. Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e ao mesmo tempo perturbar quem a sente.

Em caráter semelhante, o poeta é aquele ligado a uma outra dimensão, onde ocorre a conciliação entre o ser e o desejo do homem e de sua imaginação, oposições à velocidade do mundo contemporâneo (PAZ, 2015, p. 282). Conforme tais pensamentos, Manoel de Barros e Ondjaki serão minuciosamente comparados no tocante às menções a pequenos seres, tais como a “lesma”, que constrói uma imagem que deixa sua marca por onde passa, silenciosamente, despreocupada e oposta de modo natural à rapidez inerente à nossa civilização.

Nos capítulos que se seguem, primeiramente foram levantadas as características gerais das poéticas de Manoel de Barros e Ondjaki, bem como alguns dos traços dos livros

em estudo. O capítulo segundo cuida dos poemas em que há predomínio de imagens voltadas à infância, em que serão visitados “CHÃO”, “SEGREDOS”, “QUANDO FUI CHÃO PARA LAGRIMATERRIZAGEM”, publicados no livro de Ondjaki em pauta, e os poemas segundo, terceiro e quarto³ (esses textos não têm título), de PR. Cada um deles foi abordado em um subtítulo específico e tiveram suas características estudadas em seus aspectos estruturais e em relação aos seus respectivos sistemas literários.

O terceiro capítulo versa acerca das relações entre os animais comuns às obras dos poetas em estudo, e é composto de quatro subtítulos, também cada um deles com a análise de um poema. Do escritor angolano, foram selecionados “PASTOR DE ESTRELAS”, “PARA FORMIGA SER, QUER-SE”, e, do brasileiro, os poemas sexto e sétimo⁴, nos quais foram elucidadas a expressão humana através do signo animal, além de, novamente, imagens da infância. Essa separação foi feita para fins de análise, visto que essas características coexistem muito próximas nos poemas escolhidos para as presentes reflexões.

Diante desses levantamentos, as literaturas produzidas nos países africanos de Língua Oficial Portuguesa – não somente Angola – guardam relações de parentesco bastante sólidas com as produções brasileiras. Um dos frutos das reflexões e estudos a respeito desse tema é o conceito de

3 Esses poemas aparecerão sob as respectivas siglas SP, TP e QP.

4 Esses poemas serão citados como SXP e STP, na mesma ordem.

“comparatismo de solidariedade”, cunhado por Abdala Júnior (2007, p. 67). Para o autor, existem simetrias socioculturais entre os países em vista, algo que supera as distâncias impostas pela geografia, por meio dos enlaces de sua língua e de seus percursos históricos em comum.

O RUPESTRE NOS POEMAS DE MANOEL DE BARROS

A obra⁵ de Manoel Wenceslau Leite de Barros⁶ (1916-2014) se iniciou em um contexto de um Mato Grosso em que predominavam manifestações literárias ligadas a tendências românticas e parnasianas, algo que se deve, em parte, ao afastamento logístico que afetava os interiores do país naquele período. Em meio a esse anacronismo literário, em Mato Grosso surgiram alguns tardios movimentos de cunho modernista, como o “Grupo Pindorama” e o “Movimento Graça Aranha”, que por conta de fracas unidades estético-ideológicas não alcançaram seus intentos. Manoel de Barros estava entre os poetas que se colocaram nesses enfrentamentos, porém, com o fracasso deles, resolveu não mais se aliar a revistas ou aos movimentos posteriores que surgiram em seu estado (MAGALHÃES, 2001, p. 126-128).

5 Para este trabalho, utilizamos uma edição com todas as publicações de Manoel de Barros, até 2010.

6 No “Apêndice B”, há uma lista com todas as obras de Manoel de Barros.

Seu primeiro trabalho, *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1937), inaugura a existência de personalidades poéticas que encontram uma interessante recorrência na produção do autor. Arquissemas como “cabeludinho”, “menino” e “Bernardo” se encontram com existências poético-animais, como “lesma”, “grilo” e “lacrada”, os quais perpassam os mais de setenta anos de produção literária do poeta. Suas duas primeiras obras são marcadas pela imersão em um lirismo ingênuo combinado com uma percepção angustiada e lúcida de seu meio, bem como o fascínio com o inútil e lúgubre de sua maturidade artística (IDEM, 2001, p. 146-147). Tais características iniciais transparecem em: “A boca está aberta, seca e escura/ De raízes mortas.../ Encontro restos de orvalho/ No rosto da terra, e os bebo [...]” (BARROS, 2010, p. 53).

Por sua vez, Ramos (2018, p. 35) divide as obras do poeta brasileiro em três categorias, as quais não necessariamente ocorrem em linearidade:

a primeira mostra o domínio de um conhecimento erudito misturado a uma irreverência poética; a segunda é formada pelo exercício da metalinguagem e certo didatismo nos títulos internos de capítulos; a terceira contempla elementos surreais e situações de nonsense.

Existe marcante presença das leituras de formação de Manoel de Barros ao longo de seus livros, como no caso de seu contato com os sermões de Padre Antônio Vieira, aludidos em “[...] São Francisco monumentou as aves. Vieira, os peixes” (BARROS, 2010, p. 343). O escritor barroco é mencionado como um de seus primeiros contatos com a literatura no

documentário *Só Dez Por Cento é Mentira* (2010), fato que se deu em sua adolescência, por ocasião de seus estudos em um colégio interno na cidade do Rio de Janeiro. Juntamente a isso, os muitos diálogos com o texto bíblico presentes em seus poemas auxiliam na construção de uma biografia poetizada, processo realizado com a devida universalização.

De personalidade reservada, as poucas entrevistas que o poeta concedeu antes de seu reconhecimento nacional foram por escrito, devido às suas recusas de aparecer em veículos de comunicação em vídeo. Tal particularidade rendeu-lhe o enigmático apelido de “Caramujo Flor”, que se tornou o título de um curta-metragem feito em sua homenagem em 1988, no qual o diretor Joel Pizzini destaca aspectos da lírica manoelina. Entre os versos que são mencionados no curta-metragem se encontra um trecho de *Arranjos para Assobio* (1980), em que uma repórter conversa com o eu-lírico, situação em que transparece a elevação da poesia frente aos falares cotidianos automatizados e imediatistas: “[...] Deixar os substantivos passarem anos no esterco,/ deitados de barriga, até que eles possam carrear/ para o poema um gosto de chão [...]” (BARROS, 2010, p. 149).

Nos livros de Manoel de Barros, o manejo da sintaxe em favor da arte atua no sentido de alcançar novas dimensões semânticas para a palavra, algo que, aliado às reiteraões e construções características do poeta, possibilita uma íntima relação com a linguagem (RAMOS, 2018, p. 43). A proximidade com aspectos ligados ao ínfimo é realizada por Manoel de Barros como uma localidade em uma dimensão poética

que se liga ao passado sonhado de seus leitores, como na “Corruptela” de SP, em *Poemas Rupestres*. A infância metaforizada nesse pequeno vilarejo está impregnada por características somente possíveis por conta do desapego com a semântica denotativa do dia a dia, algo que está presente em outras obras suas, conforme as façanhas linguísticas de “[...] apalpar as intimidades do mundo”, (BARROS, 2010, p. 299), em *O Livro das Ignorâncias* (1993).

Ao longo das análises dos textos de *Poemas Rupestres*, foram estudadas imagens que procuram o que há de iniciático na poesia por intermédio do retorno à infância, que é o período rupestre da vida do eu-lírico, bem como do leitor. A suave selvageria pueril do “menino” e do “rebanho de guris”, mencionados ao longo da “Canção do Ver” (a primeira parte do título em vista), cria uma atmosfera que os localiza em meio a forças de uma poesia nascente a todo tempo, das quais não se pode traçar origem ou caminhos a serem percorridos, tão vivas que são (BACHELARD, 2018, p. 106). Frente a isso, a obra manuelina em vista pode ser interpretada como uma manifestação de arte rupestre do homem contemporâneo, tal como ocorre no poema de abertura⁷, em que há uma explicação sobre as origens do menino e seu olhar “de ave”, o qual foi gestado em um útero-mato e adquiriu tal personalidade (MUDEH, 2020, p. 211).

Nesse viés, a ideia de que há no homem uma faculdade que o habilita para a literatura e que isso lhe traz a lógica dos símbolos e a possibilidade de operá-los (BARTHES, 2007,

7 Esse poema, que não tem título, será referido pela sigla PP.

p. 218) pode ser aliada à busca apontada pelo poeta em “[...] Mas ele mesmo, o menino / Se ignorava como as pedras se ignoram” (BARROS, 2010, p. 428). A organização do ser é uma procura que se faz por meio da literatura e ao longo de seus percursos, algo capaz de revelar o vislumbre de uma realidade outra do ser. Dessa maneira, estar atento às profundidades linguísticas da lírica é uma das tarefas que se colocam no estudo dos textos de Manoel de Barros, características que muitas vezes aparecem com a dúbia leveza do linguajar comum (GALHARTE, 2019, p. 165), estruturas que o poeta ergue com imagens que em muito vão além do que os olhos enxergam cotidianamente.

Em sua vasta obra, Manoel de Barros faz apelos à natureza dotados de contornos diversos e capazes de trazê-la nova luz, dado o fato de não haver em seus poemas uma louvação do Pantanal propriamente dita, local que possui seu próprio brilho (RAMOS, 2015, p. 60). No livro em estudo, o poeta busca objetos e seres menos chamativos ao olhar corriqueiro, para realizar a representação de algo que é maior em sua pequenez, tais como a “perna da formiga”, a “lacraia ondeante” e o “lagarto”, imagens presentes, respectivamente, no sétimo, sexto e quinto poemas da “Canção do ver”.. Esses elementos e outros animais se tornam portadores de uma essência que só é visível para aqueles que participam das brincadeiras do “rebanho de gurus”, as quais são formas de invocações e rituais poéticos, conforme serão demonstrados nos devidos capítulos.

ONDJAKI: GUERREIRO DE ANGOLA, HABITANTE DO “XÃO”

Ndalu de Almeida (1977) é mais conhecido pelo seu nome literário, Ondjaki, que na Língua Umbundu significa “aquele que enfrenta desafios”, também “traquina” e “irrequieto”.

Uma das dificuldades de sua tarefa como poeta reside no analfabetismo que atinge cerca de 30% da população de seu país, de acordo com o censo de 2014, o primeiro feito após a independência de Angola. A isto soma-se o fato de que, lá, a Língua Portuguesa é apenas de uso predominantemente oficial, visto que há muitos idiomas largamente falados, ou seja, trata-se de um país altamente plurilíngue.

O autor faz parte da primeira geração dos nascidos depois da retirada dos portugueses e, conseqüentemente, cresceu durante a Guerra Civil Angolana, que se findou somente em 2002. Vários de seus livros trazem, em uma perspectiva infantil, vislumbres dos problemas e horrores desse conflito, como os relatos do narrador de *Bom Dia Camaradas* (2001), romance em que as visões de gerações diferentes, principalmente sobre os novos tempos e o período

da colonização portuguesa, se defrontam diversas vezes. Sua obra é, principalmente, centrada na prosa, com novelas como *A Bicicleta que Tinha Bigodes* (2011), livros de contos, a exemplo de *Os da Minha Rua* (2007) e romances, entre eles *Os Transparentes* (2012), e diversos outros títulos.

Entre suas principais publicações⁸ de poemas, estão *Actu Sanguíneu* (2000), *Há Prendisajens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* (2002), *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas* (2009)⁹, *Dentro de mim Faz Sul* (2010), além de sua participação em *Verbetes para um Dicionário Afetivo* (2016), com Paula Tavares e outros nomes. Sua segunda publicação em versos, selecionada para estas nossas reflexões, possui marcante presença da infância, que é trazida com certo tom de espiritualidade e devoção aos aprendizados que se pode obter a partir do fenômeno literário. A escolha da grafia “há prendisajens” em detrimento de “aprendizagens” demonstra que, desde o título, existe uma busca de criar significados a partir das sonoridades e diferentes combinações de estrutura das palavras da Língua Portuguesa.

Em relação à poetização da mistura entre as línguas dos povos locais e a que foi, a duras penas, herdada do colonizador europeu, Leite (1998, p. 14) ressalta a existência de uma continuidade entre a tradição oral, cujos mestres eram

8 No “Apêndice C”, há uma lista com todas as obras de Ondjaki publicadas até o final de 2021.

9 Foi utilizada uma edição de 2011.

os *Griots*¹⁰, e a literatura escrita. Por isso, Ondjaki pode ser visto como um dos continuadores das culturas dos povos que hoje formam Angola, dado que o poema é uma linguagem social em sua manifestação erguida (PAZ, 2012, p. 43). Em tal configuração, o caráter iniciático da poesia ligada à terra e às longínquas heranças ancestrais que ecoam nas tradições ágrafas dos grupos bantu, cujos passados são ligados aos limites geográficos atuais daquele país, possui forte ligação com a busca pela valorização de raízes culturais anteriores às dominações europeias.

Nos poemas selecionados de *Há Prendisajens com o Xão*, a procura pela criação de ligações com uma identidade nacional própria e única – sem desconsiderar as tradições sobreviventes à colonização e o que se tem atualmente – é metaforizada no solo, que representa os costumes, as maneiras de pensar e ver o mundo que por muito tempo foram e ainda são desrespeitadas pelos insistentes ecos neocolonialistas. A preocupação do autor em servir-se daquilo que os outros escritores de seu país já construíram para cumprir a sua missão na edificação da identidade angolana (FRANCO, 2010, p. 287) é harmônica ao que afirma Mbembe (2015, p. 71), sobre a preocupação que o futuro dos países de África desperta em seus habitantes mais conscientes, ainda que esses Estados sejam recentes invenções, pois unem territórios de povos que antes da chegada dos europeus eram independentes entre si. Conforme sugere o título do livro, o que

10 O termo *griot* vem da palavra *guiriot*, em francês. Transitavam entre os países firmando tratados comerciais e ensinavam às crianças danças, histórias e cantos ancestrais.

há para ser aprendido prenderá o leitor mais ainda a si mesmo e, por consequência, às suas raízes culturais, elementos que o ligam a um ser social maior.

Muraro (2006, p. 20) aponta que a construção da voz literária de Ondjaki se dá por via das perceptíveis semelhanças entre as combinações fonético-semânticas das palavras e a grande teia cultural que forma o mosaico nacional de seu país. Em seu prefácio, o poeta (2011, p. 5) associa o ato de aprender a “[...] novas géneses pessoais”, cujo papel seria o de promover a constante reforma do ser humano a partir do próprio material que o constitui, como foi abordado na análise do poema “CHÃO”. Desse modo, a proposição é a constante atualização do homem – de onde quer que ele seja – a partir da consulta às suas histórias social e pessoal, em uma mesclagem que torne o “chão”, nas palavras do poeta em seus agradecimentos, em “almofada”, isto é, provedor de conforto e proteção.

O poeta angolano atribui esse conhecimento aos ensinamentos de Manoel de Barros, a quem ele dedica o poema de abertura do livro. Além do brasileiro, há dedicatórias a Paula Tavares e a Carlos Barbosa, nomes que comparecem ao longo da publicação, respectivamente em “QUE SABES TU DO ECO DO SILÊNCIO?” e “PASTOR DE ESTRELAS, além da menção ao escritor Mário Fonseca. Segundo Ondjaki, foi a referida poetisa quem o apresentou à obra manuelina, antes de uma viagem. Diante disso, é necessário esclarecer que a escolha de *Poemas Rupestres* – dois anos mais jovem que *Há Prendisajens com o Xão* – em detrimento de títulos mais antigos se

deu pela necessidade de não taxar Ondjaki como mero leitor de Manoel de Barros, bem como a matéria poética eleita por ambos possui diversos pontos em comum.

Em relação ao subtítulo, “o segredo húmido da lesma e outras descoisas”, é preciso recorrer a um dos glossários poéticos do final do livro, “BICHOS CONVIDADOS (DE A A Z)”. Nessa seção, a “lesma” é definida como: “mestre em tudo que acuse molhadez. é dona de uma vivência lentadinosa – o que reproduz intimidades com o conhecimento. consegue alcançar tacto íntimo com todi-qualquer chão. de tanto imitar a noite ficou negra” (ONDJAKI, 2011, p. 55). A significação desse animal, ante a sua apresentação, está ligada ao próprio deleite poético, ou, conforme Bachelard (2018, p. 20) ao “[...] devaneio sem drama, sem acontecimento, [...] o verdadeiro repouso, o repouso do feminino. Com ele ganhamos a doçura de viver. Doçura, lentidão, paz, eis a divisa do devaneio em alma”.

A caracterização desse “verbete” é permeada por neologismos e construções que aliam imagem ao som, como “molhadez” e “vivência lentadinosa”, características que reaparecem no decorrer do livro de Ondjaki em estudo. A última das definições trazidas acerca da “lesma” carrega uma imagem de resistência de negritude, que faz com que a “lesma” adquira o mistério da escuridão da noite, que se contrapõe, de determinada maneira, à claridade da razão, uma vez que a poesia busca atrelar significado e significante. Além disso, esse mesmo animal reaparece no poema que abre o livro *Materiais Para Confecção de um Espanador de Tristezas* (2009), e se

transmuta em um “velho muito velho” (ONDJAKI, 2021, p. 08), que pode ser entendido como uma presença poética de Manoel de Barros, pois ele “coleccionava poemas que eram restos de lixo”, em um apego semelhante ao do poeta brasileiro por pequenas sujidades.

No que diz respeito a “OUTROS CONVIDADOS OU DESCOISAS (DE Z A A)”, se trata de uma espécie de catálogo de expressões e imagens que aparecem ao longo do livro, que vêm enumeradas em ordem alfabética decrescente. São as “descoisas” que oportunamente estão ordenados ao inverso, pois a insignificância delas se contrapõe ao estamento, o qual a linguagem automatizada carrega. Dessa feita, o “segredo húmido” do subtítulo é algo que necessita ser visto e tocado pelo leitor que, assim como quem toca ou é tocado pela umidade de uma lesma, fica com um pouco de seu muco (poético) sobre a pele.

Em contraste, há uma tendência de ferrenha resistência contra as produções intelectuais produzidas em África por parte das visões ocidentais, seja em razão de diferenças estéticas ou motivadas pelos sedimentados discursos pejorativos em relação àquele continente. É comum a ideia de que não há pensamento científica e filosoficamente sistematizado nesses países, algo devido a ultrapassadas e irresponsáveis visões antropológicas, que consideram a sabedoria popular como único referencial dos pensamentos bantu. Em confronto com essa preconceituosa rejeição, Wiredu (1984, p. 02)

destaca que todos os povos possuem uma formação popular tradicional, cujo reconhecimento, por parte dos estrangeiros em relação às suas próprias formações culturais

[...] poderiam provocar um entusiasmo menos exótico dos antropólogos ocidentais do que o que as práticas atuais parecem sugerir. Na falta de qualquer comparação deste tipo, o que tem acontecido geralmente é que não somente os fatores que genuinamente distinguem o pensamento tradicional africano, mas também sua base não científica, espiritualista, tem servido de base para contrastar os povos africanos e ocidentais.

No Brasil, a violência simbólica perpetuada contra os elementos culturais bantu pode ser facilmente vista na atualidade, seja por via das discriminações religiosas, por agressões físicas e de outras naturezas. Isso resulta das duradouras chagas do período escravocrata, que não direcionou políticas públicas aos ex-cativos e seus descendentes, seja no final do período imperial, ou no período republicano, no qual houve preferência pela mão de obra barata de imigrantes europeus e depois asiáticos, que muitas vezes viviam em condições precaríssimas. Foi somente com a lei 7.716/89 que a discriminação racial foi legalmente reconhecida como merecedora de uma punição específica, cem anos depois de a Lei Áurea ser aprovada pela Assembleia Nacional e, finalmente, sancionada pela Princesa Isabel. Infelizmente, esse importante marco legal não trouxe a devida solução para os problemas causados pela escravidão, assim como a independência de Angola foi apenas mais um dos muitos passos necessários para a construção de um país verdadeiramente livre.

AS CRIANÇAS LINGUÍSTICAS E AS RUPESTRES BRINCADEIRAS

As imagens da infância em Poemas Rupestres e Há Prendisajens com o Xão são presenças marcantes, e acontecem não somente com relação a essa fase da vida, também se refere a renovações poéticas e, inevitavelmente, culturais. O foco dos poemas de Ondjaki selecionados para este capítulo se encontra na reunião de elementos bantu dos povos provenientes da atual região de Angola, com o intuito de auxiliar na criação de uma identidade nacional, visto se tratar de um país de recente independência política. Em relação a Manoel de Barros, foram escolhidos textos centrados em memórias poéticas da infância em um pequeno vilarejo, chamado pelo poeta de “Corruptela”, onde há crianças e adultos comuns, em um universo expresso com expressões inesperadas, além de uniões entre o popular e o erudito, assim como entre o tradicional e o moderno.

Distintas das culturas ocidentais, as sociedades africanas tradicionais se valiam de maneiras próprias de memorizar e difundir suas narrativas e História, um modo denominado por Hampâté-Bâ (2010, p. 208-209) de “memória africana”.

Apontadas pelo estudioso como provenientes principalmente das regiões de savana e desertos, as nações com as quais ele conviveu durante seus estudos possuíam alta complexidade social e eram iletradas (não com o sentido pejorativo atribuído pelos europeus). Ter consciência dessas características previne que se recaia no erro de desconsiderar as suas importâncias para a compreensão do valor estético dos textos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Por isso, investigar as visões da realidade que essas obras exprimem e os fatores sociais que eles exprimem são ações fundamentais à crítica literária (CANDIDO, 2019, p. 13-14).

A lírica de Ondjaki em *Há Prendisajens com o Xão* é permeada de retornos a um passado em que o eu-lírico, metonímia dos povos bantu, estava livre de violências e vozes estrangeiras aculturadoras. Em sentido semelhante, Franco (2010, p. 287) indica o poeta qual “[...] representante de uma geração que nasceu em um país independente [...]” que “[...] tem consciência de que há muito para construir [...]”, cujo objetivo é engajar-se na construção de um país liberto. Para tanto, faz-se imperiosa a manifestação de estéticas não alienadas, para expressar as vozes dos povos de Angola e seus plurais modos de ser e dizer.

A dedicatória a Manoel de Barros no início do poema “CHÃO” ilustra o diálogo entre dois poetas de diferentes gerações em torno de suas inscrições no espaço literário, cada um em seu sistema nacional. O autor angolano traz apropriações de propostas estéticas do brasileiro, do qual ele se

declara leitor, tais como os neologismos, o trabalho sintático e morfológico nas derivações e construções de palavras. Tais ferramentas têm usos recorrentes no livro e, no poema em pauta, geram imagens provindas das vozes de outros “eus”, de memórias imaginadas e não imaginadas, bem como de poetização de experiências (MURARO, 2006, p. 100-101).

3.1. DO “XÃO” VIEMOS E A ELE ANSIAMOS VOLTAR

CHÃO

palavras para manoel de barros

apetece-me des-ser-me;
 reatribuir-me a átomo.
 cuspir castanhos grãos mas
 gargantadentro; isto seja:
 engolir-me para mim
 poucoquinho a cada vez.
 um por mais um: areios.
 assim esculpir-me a barro
 e re-ser chão. muito chão.
 apetece-me chãonhe-ser-me
 (ONDJAKI, 2011, p. 9).

O poema acima comunica o anseio pela construção de uma identidade artística liberta das vozes poéticas provenientes das grandes potências mundiais e das estéticas que elas impõem. No tocante à autossignificação do homem angolano diante do mundo e de seus conterrâneos, o olhar ao telúrico que o texto propõe conduz a um novo despertar, de maneira que a analogia erguida entre a terra e o corpo do eu-lírico ocorre

no sentido de enumerar passos a serem seguidos para se alcançar libertação. Concomitantemente, integram tais edificações semânticas recursos como neologismos, reiteraões de construções gramaticais e o uso de estruturas complexas, as quais, dissonantemente, buscam uma primitividade imagética.

Na construção do texto, o autor valeu-se de uma estrutura de versos livres e brancos, nos quais é digno de nota a ausência de letras maiúsculas – estas aparecem apenas nos títulos, características presentes ao longo de todo seu livro. Apesar da ausência quase total de rimas externas, abundam as rimas internas por conta das várias aparições do pronome “me”, ilustração da constante incidência de verbos reflexivos nas enunciaões do eu-lírico. A quantidade de usos da partícula oblíqua, no total sete, remete ao sentido que esse número possui para o cristianismo, religião imposta às antigas colônias portuguesas e ainda ali presente por meio de missões neopentecostais (que existem em grande parte da África não-muçulmana), de maneira que há um sentido de libertação de suas pesadas influências por via da apropriação desse símbolo.

No tocante às simbologias bantu, o referido número é associado por Chevalier (2019, p. 831) à imagem dos Gêmeos míticos, coletada em manifestações andróginas que apontam a uma plena realização do homem, que no poema se liga à reconstrução de uma identidade liberta. Estas referências são associáveis à ideia de que o poeta se reporta sobre uma necessidade inerente tanto ao homem, quanto ao escrito poético, independentemente das tradições em que estejam

inscritos. Nesse sentido, é possível rememorar os estudos de Paz (2012, p. 135-136), que apontam a poesia como caminho para encontrar uma força oculta no espírito humano, um “[...] deus vivo, ativo, todo poderoso”.

No primeiro verso do poema, a palavra “apetece-me” mostra a necessidade provinda do âmago da voz do poema – metonímia dos povos bantu – de passar por uma espécie de regressão de si própria. Esse abandono do que o eu-lírico vinha a ser (e viver, até então) vem reforçado e explicitado pelos assíduos empregos de prefixos e ênclises ao longo dos versos. Além disso, o fenômeno da dissonância (FRIEDRICH, 1991, p. 16) se faz presente no objeto em estudo devido à amplitude do tema e às poucas e simples palavras em uso, as quais são organizadas em um conjunto de períodos que se encadeiam e têm todas o “eu” na função sintática de sujeito, em sua forma elíptica.

Por via desse recurso de construção, a maior parte das conjugações dos verbos embebecem a sintaxe do texto com uma força subjetiva universalizante dos anseios expressos pelo eu-lírico, que fala específica e marcadamente a partir de sua região de origem. A presença de verbos bitransitivos nos primeiros versos marca a resolutividade do poeta em afirmar a identidade dos integrantes de sua região perante o mundo, algo que se dá com certa impessoalidade, não obstante a presente força da conjugação em primeira pessoa por via de desinências verbais e pronomes oblíquos. Por sua vez, a parte seguinte do período gramatical, que é separado da primeira

pelo sinal de ponto e vírgula, sugere a complexidade e tempo necessários para que o processo proposto seja completado.

Nesse viés, Bloom (2002, p. 109) ensina que a palavra do escritor “[...] não é sua apenas, e sua Musa já se prostituiu com muitos antes dele”. Isto permite apreender uma tentativa do poeta de livrar-se das vias de expressão que remetem ao que já foi feito na literatura e reaparece por força da tradição. Por isso, ao buscar a autenticidade, o eu-lírico encarna a luta do ex-colonizado ao se colocar contra as vozes estéticas estrangeiras, que invadiram suas formas de compreensão e representação da realidade. Não se trata de uma tentativa de isolamento, e sim de um autorreconhecimento e afirmação, pois todas as literaturas, principalmente as de mesma língua, dialogam em variadas medidas.

No concernente à musicalidade do verso “apetece-me des-ser-me”, podemos notar um tom de sequidão, marcado por sons tônicos e átonos desvozeados (/p/, /t/, /s/ e novamente /s/) aliterantes. Bosi (1977, p. 66) aponta que o “[...] *fonema* é o estrato corpóreo e substancial do signo” de maneira que as características fonéticas das palavras auxiliam o leitor na construção de sua experiência. A fala do poeta, por tal razão, possui grande relevância na constituição estética do signo, o que se percebe pelo efeito de calma leitura ocasionado pela articulação fechada de /e/, que é quase unânime no par de versos iniciais.

As inaugurações de uso da linguagem vêm adequadas ao ritmo da pronúncia ensejado pela adequação sinestésica (por conta de o tato detectar o ar a fluir no aparelho fonador de quem lê em voz alta). Isso em sentido de ruptura com a linguística estruturalista e sua dicotomia de significante e significado e, no nível discursivo, a cisão entre palavra poética os discursos e vozes sociais (BAKHTIN, 1990, p. 98). Valéry (1983, p. 10) aponta que um código próprio é vital para a realização estética do poema, o qual excita a inteligência do leitor rumo a algo superior ao sensorial. Em sentido semelhante, o modo indicativo dos verbos do texto assevera a resolutividade do poeta em relação ao modo de alcançar seus intentos, inclusive a reflexão sobre as literaturas das novas gerações de seu país.

Por ter sido publicado no mesmo ano do fim da Guerra Civil Angolana, a maneira em que o aspecto estilístico é erigido em *Há Prendisajens com o Xão* celebra um ato de desmanche da linguagem poética estereotipada. O emprego de tal liberdade na poesia é negá-la e, no mesmo ato, depurá-la dos tradicionalismos acumulados e impregnados das visões hegemônicas a respeito do que é o ato literário (PAZ, 2012, p. 263). A fuga da padronização vazia, bem como a explícita referência à necessidade de reinvenção do ser é feita em tom de autoexame, finalidade para a qual a voz do poema se dirige a dois possíveis interlocutores, que podem ser ou leitor ou ele próprio, em uma espécie de conclamação de si.

Por via da expressão “reatribuir-me”, é possível novamente verificar a atitude auto determinativa do eu-lírico,

posto que o oblíquo “me” configura a faculdade dele de decidir o que há de se passar consigo. Em concordância, o verbo sob reflexão é bitransitivo, por isso o seu enunciador, objeto direto, direciona-se ao “átomo” – objeto indireto. Por se tratar de uma imagem cujo referencial é um microscópico sistema inteiro (pois sabe-se que o átomo pode ser fracionado), o poeta se aloca dentro de uma dimensão fora do alcance específico da ação das mãos humanas nuas, numa dimensão onde o tempo ocorre sob as regras da imagem, isto é, de maneira díspar à da cronologia da macro realidade, essa que o leitor experimenta em seu dia a dia.

Presente no mesmo verso, o termo “átomo” pode ser definido como sistema elétrico estável cujo núcleo é feito de partículas positivas densas, os prótons, e cercado por elétrons, de massa insignificante e negativamente carregados. É possível realizar uma analogia entre tal substantivo e a ideia de uma voz poemática que se encontra e se descobre rodeada por ideais burgueses (negativos e, por serem muito mais jovens e falhos, menores), cujos esforços são em prol de despir-lhe de suas individualidades e transformá-lo em mera força de trabalho. Assim, baseado no combate contra a automatização da linguagem e em oposição à representação subalternizada dos grupos não centrais, o poeta indica ser o “chão” o local de resistência das artes contra as imposições simbólicas do cotidiano alienante, que tenta impor a sua própria ideologia como única via de conhecimento da realidade.

A reatribuição almejada pelo poema é harmônica ao fato de o texto ser o primeiro do livro e, por isso, funciona qual orientação a respeito das *Prendisajens* contidas ali. A atemporalidade dos ensinamentos corrobora a edificação de formas infinitivas pessoais por via das ênclises e das elipses do texto, construções que transparecem uma subjetividade essencial do homem, algo que transcende a História. A alusão ao homem frente à linguagem primitivizada traz a sobreposição das cronologias concretas, pois o trabalho do artista do verso se dá no tempo-espaço da “[...] Floresta Encantada da Linguagem [...]” (VALÉRY, 1983, p. 12-13), onde formas e significados transitam com maiores liberdades.

Nesse ínterim, tais usos da língua apresentam um paralelo entre as buscas de dominação e condução da natureza terrena e a organização das interioridades humanas por via da linguagem e da arte. No processo de moldar a si para se tornar o ente poético, propriamente dito, anseia-se recuperar a autenticidade daquele que foi e continua a ser forçadamente influenciado. Deve-se ter em mente que

exercer a nossa influência sobre alguém é darmos a própria alma. Esse alguém deixa de pensar com os pensamentos que lhe são inerentes, ou de se inflamar com as suas próprias paixões. As suas virtudes não lhe são reais. Os seus pecados – se é que os pecados existem – são emprestados. Tal pessoa passa a ser o eco da música de outrem, o actor de um papel que não foi escrito para si (WILDE, 2000, p. 15).

Essa citação auxilia na compreensão sobre o cárcere interno em que vivia o eu-lírico. Ademais, o fato de o poeta ter alcançado um estágio de esclarecimento capaz de provê-lo do conhecimento necessário para se significar adequada e verdadeiramente sinaliza um engajamento do homem frente à situação periférica sua e de seu povo. Corrobora com isso a necessidade de a arte alterar suas formas de expressão, mais especificamente quando suas características deixam de corresponder à sua contemporaneidade. É justamente o rompimento com estereótipos e padrões esgotados que se tenta realizar, de maneira que retornar ao “chão” inclui elevar a representação de si – e inevitavelmente de sua comunidade – à universalidade.

O terceiro verso surge no sentido de dispersão de ondas originadas pelo impacto das proposições anteriores do poema, gradação em que “cuspir” tem sua semântica invertida, de modo que os “grãos” são, paradoxalmente, engolidos pelo eu-lírico. Em conformidade ao retorno proposto, o hipérbato em “**castanh**os grãos¹¹” confere suavidade ao trecho onde aparece, dada a incidência de vogais orais e nasais acompanhadas de [k] e [t], sons consonantais desvozeados. Estes últimos figuram qual alusão à dureza da casca do substantivo em foco, como postula Bosi (1977, p. 43) sobre a associação entre os sons das palavras e as formas e características de seus referentes.

11 Grifo nosso.

No mesmo seguimento, a inversão sintática destacada acima ressalta a cor atribuída ao substantivo que ela engloba em uma configuração que o torna associável a comprimidos para lentamente promover a cura interna do poeta com pequenas doses de “chão”, metáfora de uma África interna. A dureza das cascas dos objetos em pauta – seu *animus* – envolve sua *anima*, amálgama dos princípios ativos, para serem absorvidos após um processo digestivo das tradições das forças identitárias concentradas neles. Simultaneamente, é possível interpretar essas sementes poéticas tanto como alimento absorvido por quem fala no poema em sua dimensão físico-metafórica, quanto quais figuras capazes de se ligarem ao estrato de sua alma e aos ciclos de existência dessa metonímia das culturas de todo um conjunto de povos.

Ainda nesse trecho, o neologismo por aglutinação “gargantadentro” reforça a oximórica junção entre exterior e interior, em que este último é análogo ao que seriam os órgãos do eu-lírico. Essas suas poéticas entranhas que têm seus significados expressos pela força enunciadora da *garganta*, um tipo de portal que une as duas dimensões daquele que fala ao leitor. A necessidade de criar novas palavras ou mesmo reconfigurá-las é citada por Benjamin (2012, p. 121) ao explicar que

a mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada, pois a semelhança que nela permanece é comparativamente a menos sensível de todas. Ela também é a que foi alcançada mais tardiamente e a tentativa de captar sua verdadeira essência não pode ser realizada sem a reconstituição da história de sua gênese.

Por conseguinte, o uso de tais recursos busca a inovação expressiva, ao mesmo tempo que almeja uma gênese de sentidos que é inerente às inovações vocabulares. É no sentido de superar o dizível, e carregar o que não se pode ser posto em palavras, que tais operações verbais ocorrem (VALÉRY, 1983, p. 18) e ensejam renovadas imagens poéticas.

Em “engolir-me para mim”, a palavra “grãos” se torna mais emblemática por se tratar de uma afirmação de que os grãos são provenientes da própria constituição do eu-lírico. Essa hibridização imagética em que ao homem são conferidas características vegetais indica uma autocura, uma construção de devaneio e em nada gratuita (MESCHONNIC, 1983, p. 31). Por via desse apelo à condição de existência intrinsecamente fronteira e despida de neutralidades (BAKHTIN, 1990, p. 29), o poeta expressa estar vigilante quanto às forças simbólicas que permeiam todos os modos de expressão. É por meio dessa autodeglutição que se destaca a força vital infundida nas afirmações de identidade angolana que envolvem o poeta e o permitem se significar diante do mundo.

Semelhante ao que foi mencionado, os anseios abarcados pelo texto vêm reiterados pelo subjuntivo “seja”, em destoante configuração das demais ocorrências de verbos no texto. O ato desejado é expresso com a certeza de um mago que realiza seu ritual – no texto eles são os procedimentos de composição – para obter o que deseja por via da mística poética. Tudo isso ocorre em prol de que a completude gradual venha a existir, ao passo que as *Prendisajens* do poema e do livro são experienciáveis por leitores de todas as nações.

O verso posterior traz o neológico advérbio “pouco-chinho”, que regula a cadência da autodeglutição e sugere sua gradualidade, conforme a aglutinação empregada em sua constituição. Em seus aspectos fônicos, o som /f/ alivia a dureza de [p] e do [k] que o antecede para conferir maior suavidade ao vocábulo modificado, em uma poética arquitetada com inúmeras desconstruções e reconstruções das expressões e palavras da Língua Portuguesa. Meschonnic (1983, p. 33) destaca a imposição de normatizações à literatura em verso qual um vício que os conduz ao afastamento dos diálogos com as profundezas humanas. Ante tais postulações, apreende-se que, se o eu-lírico pretende fazer reais descobertas sobre si, ele deve romper com as tradições poéticas ocidentais, com a possibilidade de apropriar-se delas nesse processo.

A operação perpetrada no texto é desempenhada por um consciente arquiteto da palavra, que leva em consideração as dimensões dos objetivos postos. A ação reflexiva de “engolir” a si em pequenas unidades de menor concentração, os “areios”, transforma o ato poético em uma espécie de tratamento medicinal. Essas cápsulas verbais retiradas da essência da voz do poema são semelhantes a tentativas de religião entre o homem e aquilo que antecede a religião em sentido institucional. A cura procurada inclui o desvendar da outridade, que Paz (2012, p. 272) define ser um estado em que “[...] somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar [...]”.

Nesse contexto, a palavra areia é modificada para se tornar um substantivo com mudança de gênero e significado, designador da soturnidade contida nos “grãos”, dos quais os “areios” são a parte interna, a dose de princípio ativo desses medicamentos em comprimidos. É possível também ler a derivação em análise como imprópria, em que seu resultado se torna uma variação do verbo “arear” – dar brilho a uma superfície por fricção – que volta à sua classe primeira. Em ambas as possibilidades, o morfema “-s” carrega uma flexão de número, ao passo que o vocábulo em questão carrega um torcimento semântico que lhe abre o leque de significados.

Nessa imagem, as entranhas do eu-lírico são um “chão” carente de nutrição literária, de maneira que a ingestão pretendida pelo poeta faz dele “barro” a ser esculpido. A referida mistura de água e terra remete a Gênesis 2:6-7: “Um vapor, porém, subia da terra, e regava toda a face da terra. E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”. Em atitude similar, a arte da escultura verbal remete à ação divina de reformar o ser com aquilo que dele provém, com o adicional de que é a voz do texto a agente desse ato. Tal matéria-prima artística faz referência ao nome e à poética de Manoel de Barros, a qual se relaciona também com a ideia de buscar o primitivo da linguagem para criar suas imagens.

No tocante à matéria gramatical, a relação de causa e consequência ocasionada pelo advérbio “assim” mostra a intencionalidade que liga o texto em estudo ao “xão” do título

do livro. Trata-se de uma primordialidade verbalizada pela eliminação do dígrafo *-ch*, a qual aproxima a palavra da regeneração poético-identitária aludido por ela. Essa evocação remete a Cortázar (1993, p. 95), que compara o mago ao poeta, pois este é “[...] um homem que reconhece e acata as formas primitivas: formas que, olhando-se bem, seria melhor chamá-las de ‘primordiais’ [...]”.

No penúltimo verso, o projeto de retorno é destacado pela expressão “re-ser”, em que a separação com hífen no lugar da duplicação da letra “s” enfatiza a busca artística consciente de seu papel. É importante recordar as reflexões de Benjamin (2012, p. 121) em relação à aproximação das partes incógnitas da natureza humana motivadas pelo ritmo e pelas imagens poéticas. São essas características que impedem que versos como esses em estudo se rendam à função referencial da linguagem, ao invés de lhes propiciar a libertação por meio da reflexão.

A tripla ocorrência do substantivo “chão” corrobora a ideia de ciclicidade que permeia o texto, visto tal número guardar relação com os ciclos de aparecimento, evolução e transformação (CHEVALIER, 2019, p. 902). Sucede-se, similarmente, o fato de haver três versos heptassílabos no término do texto (em diálogo com sete verbos reflexivos ao longo do texto) que sintetizam os processos mencionados, pois neles constam o trabalho sobre o “barro”, a modificação causada pelo “re-ser” e pelo desejo do autoconhecimento no verso final. Concordam nessas quantidades o número de períodos gramaticais do trecho

em vista, os quais não seguem os limites formais dos versos, meio de sutilmente representar a rebeldia de tamanho projeto.

A repetição da expressão “apetece-me” remete a uma circularidade ao final da qual se encontra a decisão sobre o que há de ser feito, ao passo que seu uso primeiro introduziu o ato de “des-ser”. A incidência de sílabas poéticas idênticas à da linha inicial não recria o estágio do início devido ao que causa apetite, “apetece”, ao poeta. Em termos gramaticais, a segunda parte do verso subordina-se à primeira na forma de oração subordinada objetiva indireta, conforme ocorreu no verso inicial, para que a alimentação ansiada seja um verbo, um fazer que é poético, prático e ligado aos “grãos” e “areios” enunciados, cada manifestação a seu tempo.

Em consonância, o neologismo “chãonhecer” resulta de uma fusão entre “chão” e “conhecer”, em que o radical da segunda seja substituído pela integralidade da primeira. A respeito das buscas internas do ser e sobre a linguagem distante dos estereótipos como elemento de revelação, podemos citar Bosi (1977, p. 61):

A palavra aparece como um “dentro de nós” em oposição a um mundo fora de nós. E à medida que a consciência se torna mais aguda, mais presente a si própria, a linguagem tende a ser menos mimética, mais modalizada, mais intelectual. O dentro vai trabalhando o fora.

Nessa conjuntura, o telúrico passa a figurar qual elemento de organização do conhecimento, sem deixar de estar ligado à revelação das profundidades ocultas do ser.

É essa adequação de uma palavra para a eficiente descoberta do que está encoberto no ser, o primeiro passo do eu-lírico alcançar suas *Prendisajens com o xão*.

3.2. OS “HÚMIDOS” SEGREDOS NA INFÂNCIA DA LÍNGUA

SEGREDOS

chovo-me folhas
 em abandono de árvore.
 banho-me de pingos
 com picos achuviscados.
 cuspo pés de relva
 mas abocanho terras.
 bitroncalizo galhos
 para manusear estalidos.
 atropelo-me por bichinhos
 para xingular-me em cócegas.
 salivo sóis
 pondo língua em estendal.
 furo peles
 para o chão sanguenhecer-me.
 desatribuo vestes
 chibatando-me de ventos.
 desorbito olhos
 e reorbito-me luas.
 para fraldas
 uso nuvens.
 afogueiro-me fumos
 desumanizando cheiros.
 para iluminar mundos
 invoco pirilampos.
 enquerendo saltitar
 apulgo-me.
 em comichões
 aguardo terremotos.

para paz
prescrevo assilêncios.
para repaz
procuro âmagos.
chovo-me lágrimas
em sacudir de mins.
para segredos húmidos...
só respeito a lesma.
(ONDJAKI, 2011, p. 15-16).

O poema acima se inicia com uma espécie de despersonalização do poeta por meio da expressão “chovo-me”, na qual o verbo, em seu uso denotativo, é o núcleo de orações sem sujeito. Diferente do que acontece nesses casos, a ênclise resultante do emprego de “me” implanta um uso conotativo de “chover”, em uma ressemantização que faz o eu-lírico se manifestar como uma força inumana. O poder que lhe é conferido no plano da poesia difere da condição humana fora desse mundo, marcada pela quase total incapacidade de determinar as leis de funcionamento de seu próprio corpo, além de o homem estar quase sempre sem a posse do controle das leis da natureza, embora possa, com certa margem de sucesso, prevê-las.

Essa habilidade pode ser também lida como o ato de atirar folhas para cima e vê-las cair como se fosse chuva, em uma espécie de ritual representativo para estimular a natureza a fazer as águas se precipitarem sobre a terra. A mistura desses dois elementos opostos gera o maleável do barro, em possível analogia à organização formal do texto, que é feita dividindo os diversos tipos de orações em dois pares de versos. Por sua vez, a predominância do tempo verbal no presente do indicativo demonstra expressa a regularidade das ações mencionadas

ao longo do poema e faz com que o leitor seja transportado para posição de testemunha dos atos do eu-lírico.

Nessa configuração, há uma evocação do ciclo de mudanças de estados físicos da água, tendo em vista que a chuva pressupõe a subida da água ao céu, sua condensação e retorno ao solo, o qual é representante da ideia do “xão”, que perpassa os poemas do autor angolano. A ideia de uma cerimônia praticada em tais moldes remete a uma devoção à linguagem poética como entidade que, em si, contém segredos que só podem ser descobertos através do seu estudo profundo e presencial. O ato de, poeticamente, fazer-se parte dessa cena é uma construção ligada a forças conexas ao que não possui data de início e é antigo desde o seu surgimento, uma brincadeira rupestre com a palavra, pois leva a linguagem à manipulação da imagem em seu estado primitivo, no sentido de aproximá-la das formas daquilo que se busca expressar.

Por sua vez, adotar a imagem das “folhas” pode ser interpretado como menção à efemeridade humana, dada a associação que tal estrutura vegetal possui com os ciclos das quatro estações, que implicam constantes substituições. Assim como existe a renovação populacional do mundo, se pode traçar uma relação entre a identidade social mantida pelo contingente humano e os insumos providos pela interação das folhas com a luz solar e entre as raízes e o solo. Tal conexão com o conjunto cultural e literário sinaliza que há uma consciência da voz do poema quanto às suas responsabilidades em relação à manutenção e renovação nesse âmbito.

Como ocorre em todo o decorrer do texto, o segundo verso guarda uma ligação gramatical com o primeiro, em uma estrutura que os liga de maneira dual, de maneira que os versos de número par completam os ímpares. Em concordância a isso, a expressão “em abano” designa repetitivos movimentos de vai e vem, no qual a ausência de fonemas fricativos confere silenciosa suavidade à imagem, característica sonora paradoxal à ideia do ato de sacudir a “árvore”, que gera o som chiado do movimento de suas folhas e galhos. Esse mesmo movimento conota uma ação reflexiva do poeta sobre si, conforme a ideia de Cortázar (1993, p. 94), novamente acerca das semelhanças entre poeta e mago, algo que no poema possui a dualidade de se dirigir ao agente de “chovo-me” e ao seu panorama literário.

Nesse ínterim, a referida ação pode ser tida como a preparação para a restauração das estruturas fotossintetizantes – as folhas – para a regeneração da “árvore”, a qual metaforiza o ser do eu-lírico em seus níveis de consciência e inconsciência (truncos e folhas *versus* raízes), bem como individual e social. Também é possível ler essa imagem como um retorno das folhas ao solo para que elas completem o seu ciclo e possam nutrir o organismo de onde se originaram. Similar ao que se demonstrou acerca da água, trata-se de uma referência a um ciclo de morte, vida e renascimento, ao qual se seguem novas fases de formação da consciência coletiva dos falantes de uma língua e de suas tradições.

Na sequência, o par seguinte de versos é centrado na expressão enclítica “banho-me”, colocação pronominal

que enseja o entendimento de que a voz do texto adentrou no universo imagético constituído a partir dos seus atos. Por isso, cabe afirmar que, simbolicamente, ele se banha com sua própria constituição transmutada em vegetal. A purificação ligada a esse ato ocorre gradativamente, conforme a escolha do vocábulo “pingos” para detalhar os meios de realização desse trabalho sobre a arte poética, que consiste nas ações do eu-lírico ao longo de todo o poema, sejam elas gramaticalmente reflexivas, ou não.

A bitransitividade do verbo “banhar” possibilita-o ser acompanhado de um objeto direto e dois indiretos, característica que faz com que os versos terceiro e quarto encontrem um paralelismo sintático com seus precedentes e com vários outros. No mesmo trecho, a preposição essencial “com” introduz o predicativo do objeto, que transforma os “pingos” em elementos donos de uma singular construção, que os fazem ser como miniaturas do homem. Os seus “picos” podem ser tomados como a parte que se encontra um pouco mais perto do local de origem da precipitação das águas, uma possível referência à mente humana, por seu órgão se encontrar apontado rumo ao céu. Assim, a interpretação da postura física ereta do homem como representação de sua dualidade entre o celestial e o concreto encontra ecos nessa imagem.

Em relação ao mesmo termo, sua adjetivação de “achuciscados” possibilita a compreensão de que os “pingos” são dotados de certa elevação espiritual e de ter um microcosmo ao seu redor no momento de sua queda. No texto, a minúscula

névoa que os cerca soa qual a limitação temporal de tudo o que há de aparentemente permanente na existência e no mundo. Outra possibilidade de análise reside na interpretação da primeira sílaba de “achuviscados”, que pode ser lida como prefixo de negação, ou mesmo um metaplasmo de prótese, que em ambos os casos sinalizam a oralidade presente na poética de Ondjaki.

Nessa configuração, a primeira possibilidade elencada deixa uma dubiedade ligada à certeza de que o modo de entendimento da realidade que o ser humano possui não é dotado de clareza total. As muitas gotículas necessárias à purificação do “banho” figuram como as muitas consciências das sociedades humanas e suas tentativas de explicar as questões fundamentais. O fato de elas serem minúsculas mostram a insignificância desses ajuntamentos culturais diante do *xão*, sobre qual é necessário trabalhar para que um dia seja edificada uma “Corruptela”, a qual é mencionada no segundo texto de Poemas Rupestres.

A distribuição de sons em “banho-me de pingos/ com picos achuviscados” (ONDJAKI, 2011, p. 15), versos que formam uma única oração, tem o predomínio de fonemas oclusivos em posição tônica, aliteração construída pelo [b] e pelas duas ocorrências de [p]. É possível associar a referida consoante desvozeada ao som emitido pela queda de uma gota de água sobre o solo seco, ao passo que a palavra que predica os “pingos” (achuviscados) possui predominância de sons fricativos, semelhante ao som de uma multidão deles em coro. A imagem de alguém a se banhar na chuva metafórica remete às

infantis ações perpetradas pelo “rebanho de guris”, do qual faz parte o eu-lírico na quarta composição de Poemas Rupestres.

Posteriormente, o verbo “cuspir” causa um diálogo com o poema visitado no subitem anterior, no qual são engolidos os “castanhos grãos”, os originadores da “relva” do texto presentemente em estudo. Nos moldes deste último, constituir a abstrata localidade onde ocorrem as histórias de todos os povos significa estar apto a continuá-las por via da conservação e renovação de tradições, atos para os quais é imprescindível “re-ser chão”. Essa ligação com o telúrico remete tanto ao apego às culturas locais de Angola, quanto às alusões a elementos pantaneiros e rurais na poesia de Manoel de Barros, sem deixar de considerar que ambos os literatos não ficam detidos em questões de suas regiões apenas, eles alçam seus trabalhos à universalidade poética.

Nesse viés, o verbo “cuspir” remete a teorias sobre a descoberta da agricultura, segundo as quais os homens do neolítico passaram a notar que nasciam novas plantas onde eram jogados os restos de frutas e sementes. Em termos poéticos, o retorno a temas da terra e o consumo de literatura e cultura popular podem resultar em produções capazes de continuar o ciclo de escritas. A analogia possível é a de que os nutrientes desses frutos são absorvidos pelo leitor e as sementes germinam a terra de seus interiores e geram os “pés de relva”, estruturas amadurecidas e prontas para a vida fora da incubação das ideias, ou seja, para serem trazidas ao mundo concreto, em uma escala individual e social.

A carga adversativa, ocasionada pela presença da conjunção “mas”, situa cada parte do terceiro duo de versos em uma relação em que ambas as ações nele presentes existem de maneira não hierarquizada entre si. Ocorre um tipo de nutrição lírica, ato exprimido por “abocanho”, por meio do qual o poeta é capaz de fazer surgir imagens processadas pelo trabalho de junção de sua subjetividade e do telúrico, em sua função de metaforizar o amplo mosaico cultural bantu. Além disso, não se deve deixar de considerar as forças históricas e literárias que incidiram sobre a forma com que a Língua Portuguesa é falada em Angola (mais especificamente em Luanda, cidade do poeta) onde, assim como em todos os países africanos atuais, os idiomas locais convivem com uma língua europeia com *status* de oficial, responsável pela coesão nacional em contextos plurilinguísticos e pluriétnicos (LEITE, 1998, p. 23).

Por razão de a ordem gramaticalmente constituída da língua ser rompida no poema, as manipulações poéticas da linguagem se dão semelhantemente à ação de um alquimista (BACHELARD, 2018, p. 79), de maneira com que há uma ocupação do “xão” onde o autor angolano um dia irá construir a sua própria “Corruptela”. A preparação do terreno para tal projeto inclui a presença de procedimentos incomuns, considerando que essa metafórica paragem é pouco povoada de escritores e seu solo guarda parentesco com aquele em que a “formiga” de STP tinha como lar. Além do mencionado, as ações do eu-lírico exploram a semântica dos versos, de maneira a construir ricas e específicas imagens que se ligam a paisagens

intensas e coordenadamente surreais, características que fazem recordar os procedimentos de Manoel de Barros.

Na sequência, fica configurada uma gradação entre as imagens vegetais em suas proporções, que passam da “relva” para os “galhos”, os quais sustinham as “folhas”. A transformação dessas partes secundárias das árvores em órgãos de importância superior, por meio do ato de “bitroncalizá-los”, pode ser associado ao dígrafo “-lh” (trata-se da expressão de um único fonema por meio de dois caracteres), além de reforçar a ideia de autossignificação, a partir do reconhecimento do outro. Em relação a esta última ideia, trata-se da capacidade de gerar uma imagem de si próprio ou mesmo de enxergá-la em outros, para que o poeta encontre sua outridade por via de seu ritual poético.

Trata-se de algo corroborante às multiplicidades das sociedades modernas, que possuem em si muitas vozes divergentes, embora ocorra de seus donos ocuparem os mesmos espaços geográficos. As sonoridades não harmônicas dos “estalidos” necessitam ser manuseadas pelo eu-lírico, que pode tentar dar vida verbal a uma união entre os grupos diversos e antagonistas. Esse processo se dará com a necessidade de altas habilidades do poeta para haver realmente a ideia de duplicação, que se encontra presente no prefixo “-bi”, em sentido de igualdade.

O manuseamento apontado no texto é acompanhado pela preposição “para”, a qual estabelece uma relação de finalidade entre um ato e outro, nos versos sete e oito. O baixo

volume dos sons a serem manejados posiciona-os de maneira possivelmente paradoxal frente aos “galhos” que serão utilizados para com eles lidar. A transformação dessas estruturas em troncos, por sua vez, guarda a dubiedade que faz delas grandes, pois as tornam instrumentos de ação sobre a matéria poética do ínfimo, uma operação que demanda precisão, além de tato linguístico e estético.

Adiante no texto, o quinto par de versos carrega a força do verbo atropelar posto em voz reflexiva, um quadro irremediavelmente metafórico, cuja ação se deve à manifestação figurativa do eu-lírico. Os “bichinhos” surgem como em uma explosão com a qual não houve preocupação no sentido de serem catalogadas as formas de vida dela surgidas. Por conta disso surge outro diálogo com a escrita de Manoel de Barros, com ênfase no livro *Poemas Rupestres*, tanto por razão de serem assim adjetivadas as formas de vida mencionadas, quanto por razão da reação suscitada por elas.

O emprego do diminutivo no supracitado substantivo constrói uma imagem de maior afetividade quanto aos animais surgidos ali e aproxima o poeta e o leitor desses pequenos seres do xão. É conveniente ter vistas à preposição “por” e seu poder de reger o verbo “atropelar” a fim de ele ser realizado em favor dos pequenos seres ou por intermédio deles. Ambas as aplicações mantêm o mesmo sujeito nesse período gramatical e fazem com que a relação de finalidade entre os dois versos seja em benefício do eu-lírico em suas atividades de ressignificar a linguagem, com a marcante presença do deleite lúdico, que se deve especialmente às “côcegas”.

Por ser uma oração subordinada adverbial final reduzida de infinitivo, o verso “[...] para xinguilar-me em cócegas” (ONDJAKI, 2011, p. 15) possui um paralelismo sintático com o duo anterior, os versos sétimo e oitavo. Paralelamente, as ênclises nas expressões “atropelo-me” e “xinguilar-me” atuam em direção à construção de um total de dez ocorrências deste tipo de colocação pronominal. Isso possibilita a interpretação de que tal fenômeno estrutural faz referência às existências literária e concreta do poeta como duas metades, da qual resulta o numeral elencado como símbolo de unidade, algo harmônico ao fato de o texto consistir em uma estrofe una.

Essa integração entre as partes enseja o ritual relacionado à mediunidade, expresso por “xinguilar-me”, forma proveniente do quimbundo a qual significa “cair em transe”. A voz reflexiva que incide sobre essa palavra faz o seu praticante ser capaz de decidir sobre seu ir e vir dos planos metafóricos e espirituais, um transitar entre as dualidades do real e espiritual que pode até mesmo unir tais dimensões no texto. Por meio de uma atividade jocosa é que se realiza semelhante feito, ocasionado pelos muitos e delicados toques com as patas dos “bichinhos”.

Por ser um ritual-brincadeira que se relaciona a questões intrigantes, esse jogo com a espiritualidade ocorre acompanhado por manifestações não antropomorizadas. Algo assim significa que isso se trata de uma operação realizável apenas por meio do contato com seres como os das culturas populares, também ao que Ondjaki chamou – em entrevista a Abderrahmane Ualibo, que foi publicada por Muraro (2006, p. 100)

– de fauna interior. Uma relação assim mostra uma conexão entre o homem e o signo liberta das forças de domínio da realidade por via da aprisionante, e pretensamente exata, linguagem referencial.

Recorrer a uma palavra originada em um dos idiomas provindos do território angolano sinaliza a tentativa de buscar segredos ocultados pelos apagamentos históricos e culturais lá ocorridos. Essa movimentação é análoga a uma procura da tenra infância apagada pela memória, um tatear sobre o que resistiu às circunstâncias para se proceder à reconstrução de uma identidade nacional. Por razão da pluralidade que lá permanece viva, esse projeto inclui também a inserção de elementos que sobreviveram e foram modificados pela opressão de outrora, tal qual é o uso da Língua Portuguesa pelos povos angolanos.

Nos versos posteriores, o verbo “salivo” expressa o afloramento de um desejo capaz de acionar reações análogas à do corpo humano, no tocante às suas funções digestivas do eu-lírico, as quais são como ferramentas necessárias para sua interiorização dos “segredos”. A provocação erótico-verbal é um traço comum entre o autor angolano e o brasileiro, conforme o encerramento da “Canção do Ver”: “E agora/ que fazer/ com esta manhã **desabrochada**¹² a pássaros?” (BARROS, 2010, p. 431). Nesse exemplo, a palavra em destaque é comumente empregada para se referir às flores, as quais são órgãos sexuais das plantas que as produzem, o que torna a “manhã” dotada

12 Grifo nosso.

de um erotismo que combina com o início da vida renovada e consciente desse estado, de maneira a essa imagem se ligar à puberdade e ao aclaramento da consciência, metaforizado pela luz do Sol, que encerra a escuridão da noite e traz o dia.

Os “sóis” do poema podem ser vistos como resultantes do processo de pôr a “língua” sobre o “estendal” para que dela evaporem as cicatrizes que marcam a história angolana, suas línguas e culturas. Vindos do âmago do poeta, eles metaforizam a existência de muitas maneiras de compreender a realidade, a qual é plural em forças e significados. A ligação da imagem deles com o fogo, ícone de renovação, é signo de uma desinfecção que suscita o retorno a um estado iniciático do idioma alcançável somente pela arte da poesia, na qual as palavras podem ser libertas de seus fardos extrínsecos (BAKHTIN, 1990, p. 95). Corrobora a essa leitura o que Ondjaki (2011, p. 60) explica em seu glossário “OUTROS CONVIDADOS E DESCOISAS (DE Z A A)”: “*salivo sóis/ pondo língua em estendal*: esse é um esforço universal, a pontos que atômico: é que o sol é um ser cheio de sede, sem acesso a camelos”.

Posteriormente, a imagem das “peles” possui ligação com sua função fisiológica no mundo concreto, que é a de proteger quem elas cobrem de ameaças externas. Considerá-las ferramentas de encobrimento das interioridades do eu-lírico se mostra plausível, dada a jornada deste para adquirir os conhecimentos do “xão”, nos quais podem estar inclusos o que há de infeccioso e perigoso. A decisão de furá-las implica na aceitação da necessidade de romper antigas barreiras para adquirir o que há

de novo, uma relação de causa e consequência, que possibilita um pacto de mistura entre o sangue e o telúrico, do qual resulta o “sanguenhecer”. Por via da absorção do radical do verbo “conhecer”, ocorre uma neológica aproximação entre a palavra produzida e a imagem de uma íntima união entre o subjetivo e o coletivo, que simbolicamente os coloca em unidade.

Em ênclise com o referido neologismo, a quinta aparição do pronome “me” demarca a metade do percurso de ações realizadas em voz reflexiva, com o diferencial de, nesse caso, o sujeito ser o “chão”. É nele que as rupestres brincadeiras são realizadas, no qual surgem experimentações metafóricas de religação ao próprio eu do poeta e ao que é o ser angolano, que também remete à reconexão aplicável a qualquer outro país, principalmente ex-colônias. Em relação à “Corruptela” de Manoel de Barros, Ondjaki realiza o ato inicial – uma vez que se encontra no papel de homem contemporâneo – para ser adotado pelas antigas forças imagéticas remanescentes das culturas que resistiram em sua terra.

Em continuidade, o desnudamento do exterior do eu-lírico continua seu movimento centrífugo por meio de seu despir das “vestes” que cobriam as “peles”, que são mimese da universal existência dos disfarces construídos socialmente. Trata-se de discursos, ideias e filosofias que durante a história de um povo são erguidas e frequentemente tidas como naturais ao comportamento humano. A visão de si próprio através de lentes alheias figura entre esses trajes, os quais impedem a autoavaliação e o conhecimento de si sem influências de expectativas externas.

É possível tomar tais artefatos como insinceridades, cujos moldes seguem as modas da época, ao passo que a legitimidade do ser transpassa os períodos e eras. Trata-se de um doloroso caminho descrito pela expressão “chibatando-me”, que torna a desnuda pele do eu-lírico paciente no contato com sua realidade, sem o auxílio de seus retirados escudos, sejam eles sociais ou psíquicos. Na palavra em foco, isso ocorre sob o respaldo da sonoridade do dígrafo “-ch”, fator que possibilita uma analogia a ventos em frenesi, um movimento respaldado pela relação de causalidade entre os dois versos: “desatribuo vestes/ chibatando-me de ventos” (ONDJAKI, 2011, p. 15).

Na sequência, a expressão “desorbito” dá continuidade à ação sobre os órgãos de percepção sensorial, e pode ser entendida como a remoção dos olhos de seus devidos lugares no crânio humano. O que se opera é a transição de um modo de visão capaz de perceber o mundo em seu ambiente diurno, humano e racional para uma combinação oposta, ou seja, adequada para captar o poético. Esse ato é representação de uma conexão com dimensões do signo não experienciáveis por via de leituras com olhos comuns, incapazes de “[...] transver o mundo” (BARROS, 2010, p. 350), atividade que requer “[...] um olhar de pássaro” (IDEM, 2010, p. 425).

A referência às cavidades oculares, nas quais as “luas” são colocadas, traz consigo a constituição dessa parte do esqueleto humano, formada por sete partes, número ao qual se atribui significação de completude cósmica. Costuma-se ligar os ossos à durabilidade da vida e à capacidade de contê-la

em seus interiores (CHEVALIER, 2019, p. 666), o que torna a sétupla estrutura que guarda os novos canais de visão especialmente preparada para essa tarefa. Bosi (1977, p. 24) explica que a visão é o mais espiritual dos sentidos, pois capta o objeto sem tocá-lo, de maneira que, conseqüentemente, o indivíduo dono de um olhar capaz de revelar os “segredos” noturnos da palavra é dotado de refinada atenção. Isso é similar à capacidade dos garotos que, diferente de todos os outros transeuntes, viram a perna da formiga que jazia desprezada e que por ninguém mais havia sido vista (BARROS, 2010, p. 429): “Ninguém viu o que foi que produziu/ aquela desunião do corpo com a perna desprezada./ Algumas pessoas passavam por ali, naquele trato/ de terra, e ninguém viu a perna desprezada”.

Em “Segredos”, o transplante relatado pelo poeta representa a mudança do olhar necessária para as suas profundas captações do reverberar poético, o qual é constituído de uma matéria verbal encantada pelo poeta. O quadro oferecido é o de transmutação da visão para que sejam vislumbradas imagens prévias a esse processo, bem como aquelas que são inacessíveis a percepções habituais ao mundo concreto. Além do que foi posto, substituir o substantivo masculino “olhos” pelo nome feminino “luas” demarca o transpor do eu-lírico para uma dimensão controlada pelas lentidões da *anima* (BACHELARD, 2018, p. 30), conforme a sétima ocorrência do oblíquo “me” e do que foi discorrido sobre tal número.

Semelhantemente, no final de seu livro, Ondjaki (2011, p. 62) explica a finalidade dessa poética cirurgia: “assim todo

noitidia é uma lua cheia. para ver desumanidades – isto seja, em exemplo, a guerra – uso o lado escuro da lua”. A finalidade dessa mudança se torna, além do que foi mencionado, ter consciência do lado obscuro do ser humano para não estar alienado a representações fantasiosas da realidade. Usar o “lado escuro da lua” promove uma despersonalização do eu-lírico para compreender o que se passa quando a natureza humana se desfigura pela violência, que pode ser vista como aquela praticada na Guerra Civil de Angola, devido à proximidade histórica desses eventos e a publicação de *Há Prendisajens com o Xão*.

Destarte, apelar a figuras que evocam o que há de misterioso e mágico na poesia possibilita o diálogo entre o texto de Ondjaki e as brincadeiras que ocorrem na “Corrup-tela” manoelina. A contemplação das imagens que ambos os escritos carregam não é possível sem que haja um poético renascer, que no livro brasileiro é representado pela longa e indefinida vivência do “menino” no “mato”, no texto de abertura de *Poemas Rupestres*, conforme Mudeh (2020, p. 210). Como ocorre nos versos angolanos em pauta, é pelo olhar atravessado de características anteriores ao poético que os dois escritores alcançam o que é rupestre, isto é, que traz um tom de iniciático para a língua.

Um dos pontos de contato entre tais escritas reside na procura pela infância, e cada um dos literatos a realiza de maneira especificamente ligada aos seus projetos poéticos. As referências às brincadeiras de crianças feitas por Manoel de Barros podem ser interpretadas como atividades de grupos de poetas que acompanham um modelo abstrato. Por sua vez,

as atividades do “menino” podem ser tidas como uma escrita daquele que não é a musa, mas foi o primeiro a contatá-la quando habitou a “floresta encantada da linguagem” – com o empréstimo de um termo de Valéry (1983, p. 12) – que é o “mato” da abertura de Poemas Rupestres.

Semelhantemente, os modos de escrita de Ondjaki, no texto em vista, são em muito constituídos pela procura de uma essência que supera o passado imediato, um reavivar das especificidades dos modos de vida locais, que por muito tempo foram esmagados pelo colonialismo. Buscar a iluminação lunar na noite da escrita em verso ocorre como etapa precedente ao amanhecer no qual surgirão as crianças poéticas – a imagem depurada – em seu inocente júbilo, algo que conecta estreitamente a História, o porvir e as Letras. Conforme os trajés adotados pelo poeta nos versos seguintes, essa tarefa se realiza metaforicamente por sua transformação em infante, o que faz dele um angolano rejuvenescido, que iluminará e regerá a terra auxiliado pela visão proporcionada pelas “luas”.

Em “para fraldas/ uso nuvens” (ONDJAKI, 2011, p. 16), as “fraldas” sinalizam que foi forjado um novo período de existência do poeta, o que acontece logo após a sétima ação reflexiva do texto. Durante essa infância, o eu-lírico fica envolto pelas “nuvens” em uma espécie de incubação, nas elevadas e renovadoras águas que formam suas novas “vestes”. O distanciamento fônico nesse trecho, causado respectivamente pelas assonâncias entre [a] e [u] (em ‘fraldas’ e ‘nuvens’) ocorre como concordância com o reservado processo de

contato entre as intimidades do poeta e as águas, nesse caso, em forma de nuvem, que dele cuidam e renovam: “uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado” (BACHELARD, 1996, p. 151). No tocante a esse mesmo trecho, Ondjaki (2011, p. 61) fala sobre o sentimento de saudade que inunda seus sonhos, de maneira que ele se dissipa nas “nuvens”, pois nelas ele faz “xixi”, conforme está na seção de “descoisas” na parte final de seu livro.

Posteriormente, a palavra “afogueirar” remete a um processo de renovação perpetrado pela ação ígnea sobre os “fumos”, por meio dos quais os “cheiros” são descaracterizados para se tornarem chaves de acesso a experiências místicas. Tais ações constituem a preparação para um ritual de iniciação que busca alcançar um estado de consciência almejado e conduzido por seu realizador. O resultado disso é que a arcaica cerimônia de contato com espíritos elementais, em um canal aberto pela sinestesia, é transposta para a poesia na busca da reprodução da experiência anímica por vias estéticas.

Nos versos posteriores, a disposição da preposição na expressão “para iluminar” possui certa equivalência com “para fraldas”, visto ambas as inversões sintáticas nelas presentes reforçarem a importância do que é visado pelos verbos que lhes sucedem. A iluminação preterida pelo eu-lírico não é a mesma que as luzes elétricas conseguem prover, visto o emprego do plural em “mundos”, em denúncia a uma pluridimensionalidade.

Essa característica pode ser compreendida como direcionada tanto a questões de diversidades concretas quanto àquelas relacionadas aos diversos campos das experiências humanas.

Nesse viés, a invocação dos “pirilampos” traz a jocosidade sonora dessa palavra, em parte devido ao saltar da língua na articulação de [r] e (l). A presença desses pequenos insetos na escuridão noturna traz luzes que desordenadamente vão e vêm, as quais possibilitam múltiplos e rápidos vislumbres do que está em seus arredores. Pela maneira de chamá-los ao texto, eles têm reconhecidas suas propriedades sacras a respeito da compreensão das obscuridades do poético e do real, pois eles trocam perspectivas de si e entre si.

A constituição do vocábulo “enquerendo” consta de uma aglutinação de “em” ao gerúndio de “querer”, atributo que o faz adquirir a função semântica de solo de apoio para o “saltitar”. Isso se deve à possibilidade de a preposição mencionada exprimir uma ideia de local, conforme a função de verbo auxiliar modal desempenhada pela palavra iniciadora do verso em vista. Como em todos os demais casos em que seria necessária uma vírgula, ela é substituída pelo ponto final, padrão que instaura uma cadência explicativa na leitura dos “segredos”.

Ao longo do texto, a alta concentração de ocorrências verbos expressa a contínua ação necessária para a alteração das dimensões físicas do poeta, no sentido de fazê-lo semelhante à sua própria poética. Tal fenômeno é possibilitado pela adoção das pequenas proporções das pulgas, o ato

realizado por meio do ato da expressão “apulgo-me”. Tem voz harmônica a esses traços o *status* do poema como prática modificadora da realidade e de si próprio, pois assumir tal forma possibilita ao eu-lírico grande legitimidade e adequação na sua atividade de “saltitar”.

No poema, a afirmação que se segue carrega uma dose de sequencialidade em relação à parte que acabou de ser verificada, devido à aplicação da locução adverbial de modo “em comichões”, os quais são provocados pela zoomórfica outridade de si talhada pelo poeta. Essa característica se manifesta através da voz reflexiva usada ao longo do texto, cuja função semântica é a de fazer do eu-lírico seu próprio objeto de trabalho, para se tornar o que ele almeja.

Nesse entremeio, os “terramotos” podem ser compreendidos como uma brusca modificação e reorganização caótica de contextos históricos, que se materializa nessa forma coloquial de “terremotos”. É concebível uma coexistência entre essa proposição e a ideia de que um fato de tal magnitude seja responsável por revolver o “xão” a ponto de fazerem emergir à superfície tradições de outrora, que foram soterradas durante os embates culturais no período colonial. Trata-se de uma observação dos fatos humanos e do que concerne à representação que a arte deles faz, processo inserido em uma listagem de motivações e de atos, como é o poema em estudo.

Paradoxalmente ao que é apontado nos versos anteriores, o eu-lírico atua como uma espécie de médico ao se valer do termo “prescrevo” para apontar uma maneira de alcançar a

“paz”. A aliteração de [p] em “**para paz/ prescrevo** assilêncios./ **para repaz/ procuro** âmagos¹³” (ONDJAKI, 2011, p.16) revela que a postura assumida concorda melodicamente com os adjuntos adverbiais de cada oração. Por sua vez, os “assilêncios” possuem função análoga aos “grãos” do poema “CHÃO”, pois ambos são literários medicamentos cujo provável local de venda, não é exagero afirmar, seria na “Corruptela” (que será explorada no próximo subitem), especificamente na venda de “Seo Mané Quinhentos Réis, mencionada no terceiro poema de Poemas Rupestres, ambos poemas de Manoel de Barros.

Após isso, a aplicação do prefixo de negação “-a”, em “assilêncios”, representa uma manifestação do silêncio na forma de uma força que é ativada nas interioridades do ser. Essa partícula surge como a afirmação poética que não se cala perante a opressão, um levantar de voz que necessita ser provocado, consumido e vir de dentro para fora. Concomitantemente, essas pílulas se ligam em aliteração ao objetivo que elas desejam alcançar, como poemas que contêm e semeiam tal conteúdo nos leitores.

Os dois versos seguintes guardam um paralelismo sintático com o par analisado e expressam uma tentativa de restabelecimento da “paz”, conforme a modificação realizada pelo prefixo “-re”: “para repaz/ procuro âmagos” (ONDJAKI, p. 16). A substituição de uma postura imperativa transparece na escolha pelo ato de ir em busca pessoalmente por uma

13 Grifo nosso.

espécie de casulo, que pode aliviar o poeta das turbulências. Semelhante ao que se dá no decorrer do texto, as ações provêm da primeira pessoa do singular, ou seja, aquele quem experimentou a realidade por meio de olhos com funções denotativas e, agora, no lugar deles, possui “luas”.

Nesse contexto, os “âmagos” significam essencialidades buscadas para suprir as necessárias reformas da imagem poética (BORGES, 2019, p. 36), e que carecem de certo esforço para serem conseguidos. Atingir as camadas profundas da expressão poética faz parte de um processo de restauração estético e identitário ansiado no poema “CHÃO”, no qual o eu lírico alega que necessita “assim esculpir-me a barro/ e re-ser chão. / muito chão” (ONDJAKI, 2011, p. 9). Para que seja possível alcançar esse nível de expressão, urge o emprego de combinações vocabulares inesperadas, que fogem de padrões e estereótipos poéticos e não permitem que o leitor esteja entregue a combinações previsíveis (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 74), características presentes nos livros de Manoel de Barros e dominadas por seu “menino” que possui “olhar de pássaro”.

O êxito daquilo que foi buscado pelo eu-lírico criado por Ondjaki resulta no prelúdio das “lágrimas”, catarse por meio da qual o poeta se transforma em uma criança linguística. O uso da expressão “chovo-me” acontece, desta vez, como sinalização da aproximação do encerramento do ritual começado com a chuva de “folhas” do início do poema. As “lágrimas” podem ser vistas qual expressão do que ocorreu pela junção do poeta e do que havia de oculto nos cernes de onde ele buscou abrigo.

Somente após esse acontecimento é que a sintaxe retorna à sua ordem ortodoxa, ocorrência inédita desde o repreenchimento das “órbitas” da voz do poema.

Nesses moldes, a transformação da partícula oblíqua no plural substantivo “mins” demonstra que, por meio da poética, é possível ser voz para as várias manifestações do leitor. Trata-se de algo semelhante ao “rebanho de guris” que brincam junto àquele que possui um “olhar de pássaro”, em *Poemas Rupestres*, com a diferença de que nesse texto eles são apresentados sob a expressão “nós éramos”, conforme se encontra na análise do quinto poema do livro supracitado. No caso do autor angolano, a escolha de um pronome oblíquo para explorar a multiplicidade interior do eu-lírico mostra a sua disposição para fazer-se agente de sua existência, pois as “lágrimas” acontecem quando ele está a se “sacudir de mins”. Tal ato pode ser lido como a tentativa de se livrar da incômoda situação subalterna que ainda acompanha Angola no cenário político internacional, vistos a sua condição de Estado jovem e o fato de ocupar a 148^o posição¹⁴ no ranking de Índice de Desenvolvimento Humano.

Nos dois derradeiros versos, há uma ruptura com a estrutura cultivada ao longo do texto devido ao emprego das reticências, a única pontuação que age para interromper o discurso e trazer um suspense sobre o que será dito por último. O retorno ao cultivo do hipérbato é acompanhado pela

14 Disponível em: <https://pt.countryeconomy.com/demografia/idh/angola>. Acesso em 02. set. 2021.

ideia de “segredos húmidos”, os quais podem ser lidos como a imagem de “segredos” trocados entre o telúrico e o aquático, vista a constituição do ser com o qual eles são divididos, a “lesma”. O referido molusco é uma similar manifestação da Musa, que muitas vezes também se revelou a Manoel de Barros e que é cultuada por ambos os poetas, devotos ao que provém do poético solo desconhecedor de fronteiras, que tem sido desbravado e cultivado por meio dos diálogos entre os escritores de Língua Portuguesa espalhados pelo globo.

3.3. CORRUPTELA: INFÂNCIAS EM IMAGINÁRIO

2.

A de muito que na Corruptela onde a gente vivia
 Não passava ninguém
 Nem mascate muleiro Nem anta batizada
 Nem cachorro de bugre.
 O dia demorava de uma lesma.
 Até uma lacraia ondeante atravessava o dia por
 primeiro do que o sol.
 E essa lacraia ainda fazia uma estação de recreio
 no circo das crianças
 a fim de pular corda.
 Lembrava a tartaruga de Creonte
 que quando chegava na outra margem do rio as
 águas já tinham até criado cabelo.
 Por isso a gente pensava sempre que o dia
 de hoje ainda era ontem.
 A gente se acostumou de enxergar antigamentes
 (BARROS, 2010, p. 426).

O texto acima (doravante ‘SP’) traz reflexões acerca da palavra poética como força de retorno à expressão literária

liberta do autoritarismo das tradições normativas, como a poética aristotélica e adoção de formas fixas, que no Ocidente foram impostas a essa de arte por muitos séculos. A presença de um eu-lírico que se apresenta como integrante do grupo frequentado pelo “menino”, sobre o qual versa o conjunto de textos que forma a “Canção do ver”, marca a existência de traços infantis nas imagens construídas ao longo da obra. O desnudar daquilo que ocorria na “Corruptela” é feito por meio das descrições dela e dos fatos lá perpetrados, de maneira que tal localidade se situa em um tempo e espaço facilmente associáveis às nostalgias do leitor.

A procura por uma produção literária que consiga driblar repetições das imagens edificadas por outros poetas (BLOOM, 2002, p. 109) necessita ser realizada em espaço e momento aquêns ao cronológico. Semelhante tarefa requer que se recorra a uma dimensão onde a preservação da novidade aconteça protegida dos ecos da História da Arte e que os versos sejam situados na própria dimensão do símbolo. Em atendimento a essas necessidades, a “Corruptela” é um termo que só aparece nesse texto de Manoel de Barros, e se mostra apropriado para esse fim, visto resultar de uma alteração de seu significado para se tornar um nome próprio.

Por conseguinte, há uma relação de paronímia entre o espaço referido no poema e o vocábulo “corrutela”, de modo a ser possível a leitura de que se trata de um local imagético resultante do trabalho de delirar a palavra, conforme está no livro *Retrato do Artista Quando Coisa*, de Manoel de Barros

(2010, p. 374): “Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez”. Esse fenômeno vem precedido pelo emprego da expressão “a de muito”, ao invés da corriqueira “Há muito tempo” e ressalta a suscetibilidade do fluxo temporal a diversas interferências no plano da linguagem. Assim, olhar em direção a épocas longínquas, inclusive rumo a infâncias imaginadas, pode ser apontado como desafio à incessante busca pelo progresso do capitalismo.

A noção de que o homem caminha rumo ao porvir, como se estivesse sobre uma linha reta em direção a uma eternidade, após a qual nada de novo pode ocorrer, provém da visão da sociedade cristã medieval (PAZ, 1991, p. 44). Voltar os olhos ao passado sob a tutela poemática é ir contra essas ideias e ressoar juntamente à poesia contemporânea e aos seus questionamentos, uma exposição de que a visão predominante na sociedade nada mais é que uma construção social. No caso em análise, a crítica à noção de eternidade judaico-cristã é realizada por via da eternização da infância ida, pois o poema carrega uma espécie de analogia à eternidade, porém representada no passado.

O texto é um convite à visitação a esses “antigamentos” na companhia do eu-lírico e seu grupo de crianças, conforme a forma pronominal “a gente” sinaliza. As duas estruturas sintáticas do início do texto podem ser compreendidas como referências a espaço e cronologia, pois são constituídas de expressões adverbiais donas desses sentidos. A ideia de estaticidade que transpassa o lugarejo em pauta é corroborada

pela ausência de verbos em meio aos referidos adjuntos, que precedem a ativação proveniente de “vivia”, na sequência.

O posicionamento selecionado para as palavras no texto evidencia a observação de que a presença do verbo supracitado pode ser lida como a ação dos infantis habitantes da corruptela. É a atividade dessas imagéticas pessoas que confere vitalidade à pequena povoação, bem como o poeta traz libertação à palavra e a vivifica da morte dos usos cotidianos e referenciais. Por intermédio desta ação, os devaneios da infância se mostram acessíveis ao leitor, qualquer que seja sua idade, pois o que é gerado por esse tipo de leitura se preserva sem envelhecer e é acessível ao longo de toda a vida (BACHELARD, 2018, p. 97).

A nostalgia presente no objeto de análise é resultante também de seu tom de leitura, marcado pela calma alternância entre sons consonantais oclusivos e nasais, de maneira a desfavorecer uma declamação exaltada. Conjuntamente, a oscilação entre o firme e o suave atua em uma transposição da forma para o campo da significação (BOSI, 1977, p. 98), em reforço à unidade entre forma e significado que marca a manifestação poética (BAKHTIN, 1990, p. 20). As propriedades mencionadas contribuem para a comedida rememoração compartilhada com o leitor, provinda de uma voz madura, mas que não traz anseios de retorno nem menospreza o momento a partir do qual enuncia.

Pode-se encontrar na poética de Ondjaki rupturas análogas às de SP, no tocante a aspectos fonéticos, fonológicos e imagéticos, visto o tom de descrição correlato ao de uma situação ordinária em “companheiro barbosa/ me atrás novidades: ‘o grilo é um pastor de estrelas...’” (ONDJAKI, 2011, p. 10). A disparidade entre os textos se dá pelo caráter noturno trazido pelo escritor angolano e o diurno da infância evocado por Manoel de Barros, aproximação de excertos que transparecem dois caminhos para a procura do poético. Por outro lado, a dedicação a inícios é transparecida pelo angolano em “CHÃO”, cujas abordagens fazem alusão ao mundo interior do poeta, para que ele se alimente de seu próprio ser, do qual as lembranças são parte, tal como mostra o poema em análise.

É possível comparar os dois artistas, também, por conta dos procedimentos de apropriação da linguagem corriqueira em favorecimento de seus objetivos líricos, como em “a de muito” e “atrás”, excertos respectivamente retirados das obras do poeta brasileiro e do angolano. Trata-se de uma aplicação em que ecoam os usos populares da língua materna de ambos, uma fuga da grafia canônica protagonizada por duas vezes não provenientes de países de representação cultural predominante no cenário internacional. Ainda assim, é por meio de suas manifestações voltadas ao local que eles se alçam ao universal e impregnam suas formas de significado inseparável da forma (CAMPOS, 1976, p. 22).

O eu-lírico do poema de Manoel de Barros é ligado a uma outra ordem de referenciais e possui uma percepção

de fluxo temporal diferente daquela que ocorre na realidade concreta, o que se demonstra devido às figuras que ele usa para complementar “ninguém”. A lentidão típica de pequenas cidades perpassa a “Corruptela”, e a deixa especialmente mergulhada no tédio durante o longo período em que as figuras insólitas mencionadas por lá não transitaram. Essa percepção cronológica está sob o signo da percepção infantil, e por tal razão não necessariamente possui carga denotativa, visto não trazer datas.

Os ausentes apontados no poema trazem caracterizações que os tornam especiais ante os outros de seu tipo, assim como a palavra no texto lírico tem em si edificações que a diferenciam de suas ocorrências em demais contextos. A anáfora constituída pela tripla aplicação de “nem” atua como negação daquilo que traria diversão e curiosidades para as crianças daquela localidade. Frente a essa ausência, o texto mostra que, pela força do devaneio, a realidade daquelas paragens pode ser modificada e experienciada de modo metafórico.

Na sequência, a menção ao “mascate muleiro” diz respeito a um indivíduo capaz de alterar a rotina de brincadeiras dos infantes dali, os quais poderiam andar atrás dele e se perguntarem quanto à variedade de coisas – talvez não tão úteis – que ele carrega. O animal utilizado por esse viajante possui um paralelo com a “anta batizada”, a qual é apresentada em uma união entre o esdrúxulo e o sagrado, em uma imagem somente visível para donos de um olhar como aquele que possuía o “menino”, ou mesmo o poeta, que teve a sensibilidade

necessária para captar essas histórias e repassá-las ao leitor. Por seu turno, o “cachorro”, comumente associado aos impérios do além (CHEVALIER, 2019, p. 176), pode ser tido como quem traria consigo os mistérios da natureza circundante, sob os termos utilizados pelos indígenas, pois ele é “de bugre”.

O que é afirmado acerca da duração do dia transparece a subjetividade de quem o observa passar, um tipo de relógio pessoal experienciado pelo poeta. Liga-se a essa compreensão o adjunto adverbial “de uma lesma” devido à hipérbole contida no uso de um animal conhecido por sua lentidão. A presença desse molusco é comum na escrita de Manoel de Barros e remete à consistência de seu corpo, altamente hidratado e que faz pensar em um estado intermediário entre o telúrico e o aquático. O respeito de Ondjaki (2011, p. 16) a esse pequeno inseto demonstra reconhecimento pela grandiosidade e assombro trazidos pela alteridade animal, cujas imagens são capazes de atingirem a outra margem do ser (MACIEL, 2016, p. 100).

A percepção temporal com traços de infância por parte do eu-lírico transita entre o devaneante e a exatidão na maneira de harmonizar as palavras. Por isso, aplicar o pretérito imperfeito do indicativo na maioria dos verbos confere à voz lírica a capacidade de transitar entre o presente e seu passado e, como no poema “XIX”¹⁵ do *Livro das Ignoranças*, refletir sobre a sua época de criança e de adulto, a partir de sua maturidade

15 “O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a / imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás / de casa. / Passou um homem depois e disse: Essa volta que o / rio faz por trás de sua casa se chama enseada. / Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que / fazia uma volta atrás de casa. / Era uma enseada. / Acho que o nome empobreceu a imagem” (BARROS, 2010, p. 303).

(MUDEH, 2020, p. 209). A isso pode-se atribuir significativa semelhança entre a “lesma” e a voz do poema, pois ambos são semantizados fronteiriçamente, ambas entre as lentidões de passado e futuro distantes. A respeito dessa característica, a seleção de um ser tão pequeno e viscoso é comunicante às rupturas com as estéticas tradicionais perpetuadas após o final do simbolismo (RAMOS, 2018, p. 15), de maneira que em Manoel de Barros pouco se menciona das grandiosidades humanas, ou mesmo das de outros seres.

A “Corruptela” encontra-se atravessada pela subjetividade do autor e é conscientemente construída para ser passível da liberdade do leitor. Tal fenômeno linguístico pode ser decorrente de uma pronúncia ou compreensão incorreta, além de denominar um acampamento provisório de garimpeiros. Ambas as possibilidades acabam por se completarem, dada a semelhança da escrita literária com a árdua atividade do garimpo e o caráter transgressor da obra de Manoel de Barros.

Compor uma presença material ligada a caras recordações é uma realização do eu-lírico que se liga diretamente a um passado carregado de afetividades, a uma infância dele próprio, que é o “menino” que povoa seus versos. O título do livro sugere o projeto de alcançar uma voz antiga, cujas nuances por vezes são abafadas pelos ecos do que foi produzido literariamente durante os períodos subsequentes. É em ser criança linguística entre seus anônimos pares, nas brincadeiras da “idade da pedra” com seus outros eus, que o autor busca pelos inícios e fontes da poesia.

As incursões imagéticas no poema em estudo citam a “lacraia”, a qual remete a uma recriação do arcaísmo de imagens popularmente disseminadas sobre tal quilópode (CAMPOS, 1976, p. 40). O pavor que ela causa, a sua peçonha e perfídia deixam de acompanhá-la em sua aparição nas terras manoelinas, os seus hábitos passam a ser também diurnos, para que ela participe das brincadeiras das “crianças”. Fica configurado um quadro em que animais e pessoas não aceitas no sistema vigente habitam a “Corruptela” e lá participam de relações sociais poéticas entre integrantes do inútil e do corriqueiro (VALLE, 2019, p. 363).

Atribuir ao animal em observação o papel de parâmetro de passagem do tempo, e comparar sua velocidade à do “sol”, é amostra de uma maneira de percepção escorada em elementos que despertam diferentes interesses e sensações nas “crianças” do poema. O mistério e a obscuridade do tingimento desse invertebrado atuam como paradoxo frente ao esclarecimento da luz solar e à revelação das cores do mundo, algo que sugere o pensamento racional e esclarecido. Por outro lado, a refração ensejada pela escura pigmentação da “lacraia” se comunica com o que há de hermético na arte poética contemporânea, dissociada dos antigos ideais das Luzes, pois carrega tons provocativos e transgressores frente aos valores tradicionais da arte.

Em auxílio a esta compreensão, é possível observar a preposição “até” como responsável por explicitar o desdém em relação ao astro-rei em sua tentativa de cumprir no plano

poemático as mesmas tarefas que ele possui no mundo concreto. O ondear daquela que supera o “sol” é como uma dança que se opõe à função referencial do deslocamento e se foca na estética dos movimentos, os quais, assim como na escrita em verso, carregam em sua forma grande valor. Em adição, o emprego de uma inicial minúscula no nome dessa estrela sinaliza as disparidades entre a visão da sociedade ocidental contemporânea quanto ao que é primordial, e o que é apontado pelo eu-lírico por via dessa sutil rejeição (PAZ, 1996, p. 52).

Tais características possuem como fator reiterante a modificação da expressão “**pôr** do sol” para “**por** primeiro do que o sol”, uma maneira de introduzir o animal citado entre o seu início e o seu final. Em nível morfológico, a transformação de um verbo em preposição (destacados em negrito) se dá com o ensejo da homofonia existente entre as duas palavras, movimento cujo efeito é a adição de certa força comparativa entre o crepúsculo do mundo concreto e o que se diz no texto. O diálogo entre o popular e o erudito e a atenção a dizeres populares são elementos típicos da poesia de Manoel de Barros, que pesquisou e anotou sobre a linguagem do povo, assim como também fez Guimarães Rosa (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 155).

A inserção de uma “estação” feita pela “lacraia” remonta à flexibilidade temporal do texto, visto que tal substantivo pode referir-se a um local em que há concentração de algo e a um determinado estágio do movimento de translação terrestre. O local de diversão das “crianças” apresenta um nome que

remete à circularidade como local separado dali, onde se passarão as brincadeiras, as quais são veículos da vitalidade humana daquele lugarejo. Ademais, o predicativo do objeto “de recreio” é a imagem do tempo que se sente como se passasse rápido, embora muitas coisas nele possam acontecer.

Essa indicação possui traços da percepção infantil, de maneira a se ligar à procura do livro por aquilo que é inicial, designação corroborada pelo objetivo do animal em meio às “crianças”. A expressão “a fim” atribui ao texto o sugestivo caráter de término, por razão da segunda palavra que a forma, ao passo que se deve mencionar a atividade que ela realiza ali: “E essa lacraia ainda fazia uma estação de/ recreio no circo das crianças/ a fim de pular corda” (BARROS, 2010, p. 426). Isso pode ser visto como metáfora da flexibilidade temporal no universo poético, que será manipulada em cadências decididas pelos pequenos poetas, que girarão a “corda”.

Em relação a esse objeto, a circularidade de seus movimentos e a locomoção “ondeante” da “lacraia” são opostos à linearidade cronológica que é base do pensamento ocidental-cristão (PAZ, 1984, p. 34). Estar aquém a essa organização cósmica possibilita o deleite e o culto ao devaneio que é feito pelos poetas, transfigurados ali, de certa forma, naquelas “crianças” em seu “recreio”. A procura pelo rupestre de Manoel de Barros e pelo xão de Ondjaki vai rumo às mesmas origens, de modo a ser apreensível que, com ferramentas feitas de Língua Portuguesa, tais literatos explorem diferentes facetas sobre a gênese do verso.

Os procedimentos depuradores adotados pelo eu-lírico são fruto da procura pela expressão não automatizada, com o intuito de ressaltar o que é afirmado no texto, em sincronia com a libertação de uma poética aprisionada em padronizações. O esforço intelectual sobre o verso se liga ao leitor a certo nível que dele depende se a “corda” gira em sentido horário ou anti-horário, ambos conectáveis à noção de *animus* e *anima* de Bachelard (2018, p. 63):

o *espírito-animus* está bem próximo de ser um corpo, um pobre corpo que vai tornar pesada qualquer forma de espiritualidade: ‘No fundo’, diz o poeta, ‘*Animus* é um burguês, tem hábitos regulares; gosta que lhe façam os mesmos pratos. Mas... um dia em que *Animus* voltava sem ser esperado, ou talvez dormitasse após o jantar, ou estivesse absorvido por seu trabalho, ouviu *Anima*, toda entregue à sua solidão, cantando atrás da porta fechada: uma canção estranha, algo que ele não conhecia’.

O que se tem são imagens dotadas de esmero artesanal que as torna únicas, pois o leitor pode preencher as lacunas imagéticas em seus próprios exercícios imaginativos, isto é, construir sua própria “Corruptela”.

Todos os acontecimentos anteriormente estudados traziam à memória do eu-lírico, ainda naqueles dias, a “tartaruga”, animal que, devido ao formato de sua carapaça e à sua longevidade, é bastante associada à ideia de sustentação do cosmos e à eternidade (CHEVALIER, 2019, p. 868-869). Sua presença naquele cenário denuncia um precoce contato com o imaginário arquetípico e mítico, que no Ocidente caracterizam

a compreensão do homem pré-socrático sobre a natureza e a respeito de si. Dessa perspectiva, ela liga a “Corruptela” com o que há de mais antigo no universo poético, pois é uma imagem daquilo que está além e antes da História.

O complemento nominal que acompanha esse animal é “de Creonte”, um personagem da Trilogia Tebana que é símbolo do exercício cego e ingrato do poder, de modo que, citá-lo, pode ser referência às restrições de composição impostas pelas normativas poéticas. Por séculos, principalmente nos meios eruditos, houve a predominância das prescrições aristotélicas e horacianas, que regulamentavam os trabalhos de inúmeros escritores, mesmo após a queda das sociedades em que elas surgiram, a ateniense e a romana. Contudo, fatores como esses não impediram que valiosos trabalhos artísticos fossem elaborados, ainda que a crítica estivesse armada de uma rigorosa racionalização facilitadora de julgamentos e classificações, os quais, muitas vezes, levaram os escritores “[...] a invenções às quais uma total liberdade nunca [...] levaria” (VALÉRY, 2018, p. 196).

Conjuntamente, a relação do mencionado réptil com os elementos terra e água o posiciona em constante dualidade, como se dá com o leitor ao adentrar o universo do signo. Essa experiência se liga com a lentidão proposta pelo poeta ao falar do trajeto de travessia do “rio”, exercício de imaginação do leitor, que é conduzido para fora de si (PAZ, 2012, p. 129). É possível afirmar que o ritmo dessa travessia favorece a contemplação do insólito crescimento de “cabelos” nas “águas”, ou

seja, observar, por meio das lentidões do feminino, a natureza íntima das coisas em seu labirinto (BACHELARD, 2018, p. 30).

A resposta da charada da Esfinge proposta a Édipo pode ser relacionada a esse curso de águas, dada a universal estruturação dos rios em nascente, curso e foz (em certos casos, desembocam na forma de deltas), análogas ao nascimento e juventude, idade adulta e velhice, seguida de morte. Atravessar o leito vagarosamente é uma estratégia para ressaltar a variada gama de conhecimentos alcançados na leitura poética. Trata-se de uma rebeldia frente à tendência de se entregar totalmente aos fluxos cronológicos e pragmáticos da existência, pois inúmeras vidas podem ser vividas na dimensão literária, assim como nela o leitor pode experimentar a morte por diferentes perspectivas e por diversas vezes.

O antepenúltimo e o penúltimo versos perpetram uma sutil demonstração da cisão entre tempo e percepção, a qual se realiza por estar separada em diferentes versos a expressão “dia de hoje”: “Por isso a gente pensava sempre que o **dia/ de hoje**¹⁶ ainda era ontem” (BARROS, 2010, p. 426). Pareia-se a isso o fato de que as configurações da realidade na “Corruptela” influem na percepção temporal de seus habitantes, os quais vivem em um entorpecimento poético semelhante a um *dèjà-vu*. Concordante e paradoxalmente, a aplicação do verbo “pensava” demonstra que o eu-lírico e as demais crianças viviam mergulhados no tempo próprio daquela dimensão.

16 Grifo nosso.

Por fim, a substantivação e pluralização em “antiga-
mentos” denuncia a possibilidade de diferentes contempla-
ções imaginativas, um fenômeno gramatical cuja definição
tem frequentemente se relacionado com a ressignificação das
palavras frente aos usos corriqueiros. O olhar desempenha um
papel que se confunde ao concreto nessas paragens, dado o
verbo “enxergar” dizer respeito ao ato de captar pelos olhos.
Desse modo, pode-se interpretar serem as vistas responsáveis
pela recepção do poético e que elas são acessíveis somente
pelo adentramento no universo do signo, local de matéria-
-prima, seja para a literatura oral ou para sua forma escrita.

3.4. DESOCUPAÇÕES POÉTICAS: RECREIO-AULA COM OS CLOWNS BRASILEIROS

3.

Por forma que o dia era parado de poste. Os
homens passavam as horas sentados na porta da
Venda
de Seo Mané Quinhentos Réis
que tinha esse nome porque todas as coisas que
vendia
custavam o seu preço e mais quinhentos réis.
Seria qualquer coisa como a Caixa Dois dos
prefeitos.
O mato era atrás da Venda e servia também para
a gente desocupar.
Os cachorros não precisavam do mato para
desocupar
Nem as emas solteiras que despejavam correndo.
No arruado havia nove ranchos.
Araras cruzavam por cima dos ranchos conver-
sando em ararês.

Ninguém de nós sabia conversar em ararês.
 Os maridos que não ficavam de prosa na porta
 da Venda
 iam plantar mandioca
 Ou fazer filhos nas patroas.
 A vida era bem largada.
 Todo mundo se ocupava da tarefa de ver o dia
 atravessar.
 Pois afinal as coisas não eram iguais às cousas?
 Por tudo isso, na Corruptela parecia nada
 acontecer
 (BARROS, 2010, p. 426-427).

O poema acima, doravante denominado TP, é o terceiro estágio da “Canção do Ver” e traz maiores detalhes acerca do cotidiano da “Corruptela”, sob a perspectiva das memórias do eu-lírico. Os versos são divididos de maneira irregular, ora com períodos completos, ora com interrupções aparentemente repentinas e reguladas por critérios escusos. São focadas as características que essa metafórica localidade possui em comum com os vilarejos interioranos, principalmente no período histórico correspondente à infância do autor, nas primeiras décadas do século XX.

No primeiro verso, a locução conjuntiva explicativa “por forma que” estabelece uma ligação de continuidade entre o que será apresentado e as ideias do poema anterior. Empregar uma preposição homógrafa ao verbo “por”, — que significa movimentar e posicionar algo, — associado à ideia de “forma”, reforça a ideia de que a imagem poética é uma construção humana feita a partir das palavras. Essa partícula confirma a relação de causalidade entre o costume de “enxergar antigamente” (BARROS, 2010, p. 426) e o que acontece no texto

em análise, de maneira que ambos os textos demonstram que o tempo não é percebido cronologicamente ali.

Isso é corroborado pela expressão “parado de poste”, que poderia ser substituída, em termos gramaticais, por “parado como poste”, embora essa possibilidade não compense a força semântica da construção original. Sob essas condições, a intensidade atribuída a “parado” conta com o trabalho humano sobre a língua, pois o “poste” necessita ser modificado para deixar de ser árvore. Fato semelhante se dá com a língua falada, que necessita do trabalho poético para se tornar poema e expurgar-se de suas características prosaicas.

A respeito disso, o posicionamento vertical típico do “poste” faz referência à comunicação entre a terra e o celestial, pois ele está fixado em um e aponta rumo ao outro. A hiperbólica estaticidade atribuída àquele local atua para integrar o ambiente urbano (bastante provinciano) à natureza que repousa ao redor, metáfora de uma fonte de energia e vida, semelhante à natureza no mundo concreto. É nessa configuração que o tempo consegue escapar das discriminações numéricas dos calendários e possibilita que tudo ali se aperfeiçoe, inclusive as brincadeiras e o ócio das crianças.

Nesse viés, ocorre um processo semelhante ao lapidar de um poema por meio do trabalho árduo sobre a linguagem, ao que se segue o destaque dado ao que é tido por valioso. As memórias privilegiadas pelo poeta dizem respeito à reunião dos “homens” e à maneira que eles tinham de passar as “horas”, o que remete à propensão dos adultos a estarem ligados a

mensurações temporais. Isso é algo que os diferencia das crianças e de seus afazeres que em nada útil resultam, traço bem quisto pela poética manoelina.

Em concordância, a “porta” simboliza um meio de passagem entre dois mundos, que pode se referir da ida do conhecido ao desconhecido (CHEVALIER, 2019, p. 734-735), de modo que a prolongada permanência dos “homens” ali representa o acompanhamento ocioso do decorrer da vida. A escolha de ali ir diariamente para observar o que ocorria no espaço público da pequena cidade demonstra, principalmente, um desapego à maneira de trabalho própria de grandes companhias e entidades capitalistas. O fato de eles não estarem submetidos a tal sistema concorda com a sua vivência em um local que não estava sob os domínios tentaculares da venda da mão de obra a corporações, nem a hierarquias semelhantes às delas.

É possível interpretar o fato de o poeta se referir a tais senhores de maneira genérica como devido às saudades que a cena causa nele, ou mesmo pelo fato de os acontecimentos serem trazidos ao leitor por meio de uma perspectiva infantilizada. Existe a possibilidade de inferir que tais desocupados foram membros de outro grupo de crianças que brincaram naquele lugarejo, algo que se fia na semelhança entre a imagem poética e o mundo concreto. Não obstante, eles seriam arquétipos dos comuns desprezados sociais (CAMPOS, 2019, p. 251) que se fazem presentes na obra de Manoel de Barros, e a “Corruptela” um dos locais de provável origem e, principalmente, habitação deles.

Assim como no mundo concreto, a “Venda” é um local certamente bastante frequentado pelos moradores locais, independentemente de idade ou classes sociais. Lá também pode ser visto como o local em que as notícias chegam primeiro, por meio dos viajantes, para depois se espalhar entre as pessoas da região. O comércio realizado naquele estabelecimento, conforme se espera, é algo moroso, como tudo mais na “Corruptela”, além de sua importância ser em grande parte como um ponto de encontro e referência para adultos e crianças, cada um com seus fins. Dessa maneira, cabe apontar que estabelecimentos desse tipo não movimentam grandes somas de dinheiro, de maneira que, no poema, o diálogo é um dos mais importantes materiais que circulam na “Venda”, e seu preço é o tempo e a atenção dispendidos nessas trocas de experiências linguísticas e sociais.

O ato da leitura poética é comumente visto fora dos círculos de seus apreciadores como algo que traz resultados nulos, no tocante aos valores da sociedade burguesa. Acontece que os textos de Manoel de Barros trazem em si denso trabalho, que resulta na necessidade de grande reflexão de seus leitores sobre a linguagem. Isso destoa da ideia de que o esforço intelectual deve resultar em frutos necessariamente palpáveis, algo incondizente com a leitura literária, que lida com bens culturais. De certa maneira, os “Quinhentos Réis” cobrados a mais nas mercadorias da “Venda” são uma referência ao esforço necessário para se internalizar e apreciar a literatura, algo que vai além do mero pagamento em dinheiro para se adquirir um livro.

A comparação estabelecida entre o hábito de “Seo Mané” e os crimes de recebimento de dinheiro ilícito, praticados pelos “prefeitos”, dialoga com a consciência política de escritores engajados nesses assuntos. A crítica perpetrada nesse verso incide sutil e grandemente sobre a aparente separação entre poemas de devaneio e os de cunho social. Assim, essa afirmação está necessariamente ligada ao combate à visão reacionária de que a arte poética é alienada da sociedade em que ela foi escrita.

Na sequência, o poema passa a explicar sobre o “mato” que se encontrava “atrás da Venda”, o qual atua como ambiente de gestação para as atividades mais matreiras daqueles que se divertiam com o poeta. Isso se deve ao fato de essa vegetação ser uma espécie de predecessor do que existe à frente dela, a “Venda”. Ao considerar a disposição dos dois espaços como uma espécie de linha do tempo, é possível ver que o passado e o presente coexistem ali, bem como acontece entre as crianças da “Corruptela” e os homens adultos, com cada grupo envolto nas atividades que lhes são próprias.

O ato de “desocupar” possui duas possíveis compreensões quando aplicado no texto, sendo que a primeira delas pode ser tida como a defecação ou urinação hipotéticas. A segunda refere-se ao uso daquela área para o cultivo do ócio e dos inúteis afazeres que dele provém, principalmente entre crianças. É praticável a aceitação das duas alternativas, visto que o culto ao estereotipado sublime é rejeitado pelo autor de Poemas Rupestres, que acreditava que “Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia” (BARROS, 2010, p. 146).

Acessar aquela faixa de terra é um tipo de entrada em um local para acessar o sagrado (e ao mesmo tempo, o profano) da poesia e da existência, no qual há a possibilidade de examinar a realidade sem o pesado compromisso das ocupações. O fato de serem as crianças que participam desse ritual da desocupação as elevam a um patamar sacerdotal, que as tornam pequenas profanadoras do ato poético. Isso se dá pelas meninices e sujidades praticadas no oculto da vegetação, a qual torna tudo misterioso para os que estão do lado de fora desse reservado, porém aberto, altar.

Em oposição às necessidades dos humanos para a realização de tais atos, os “cachorros” fogem a esta regra por não carregarem as mesmas convenções dos homens. A ampla associação simbólica entre eles e o sobrenatural (CHEVALIER, 2019, p. 176-177) permite-lhes impudicamente adornar a rua com as sinestésias visuais e olfativas de suas fezes-poesias. Com relação a não se recorrer à palavra “cão” para designar esses animais, isso pode ser atribuído à preferência pelo uso de termos informais, o que auxilia na construção de uma dicção mais próxima à fala cotidiana, além de o nome “cão” ser geralmente associado à imagem de Satanás.

A reiteração das palavras “mato” e “desocupar” mostram a consciência do eu-lírico de que, a cada novo uso, a palavra traz consigo novas faces, além de que, na poética manoelina, “o delírio não é apenas construído, mas intencionalmente repetido para atuar com força e eficácia poéticas” (RAMOS, 2018, p. 43). Dessa maneira, a segunda aparição do verbo

“desocupar” ajuda a formar um efeito de gradação junto à sua primeira ocorrência, principalmente devido à escalada de liberdade com que esse ato ocorre. Isso traz o espírito de “Corruptela” para tal figura de construção, que também atua em sentido decrescente, pois age primeiro junto às crianças e ao eu-lírico, depois com os animais.

A seguir, o texto sai da esfera dos seres capazes de viver normalmente em habitações humanas e progride em direção ao silvestre ao citar as “emas”, animais de classe biológica mais antiga do que a dos mamíferos. Trata-se de apelar a entes surgidos anteriormente na escala evolutiva, ato análogo à busca de expressões poéticas mais antigas e com menos ações de forças do ambiente literário. O vocábulo “despejam” alude à simplicidade do órgão excretor das aves, a cloaca, que serve para defecar e urinar, ao passo que os humanos e os cães são mais complexos, com mais órgãos a cargo dessas funções fisiológicas, portanto, um pouco menos “rupestres”, devido a suas limitações, no contexto em vista.

O adjunto adnominal “solteiras” confere às “emas” um aspecto de desobrigação em relação a rituais matrimoniais, o que pode ser sinal ou de celibato ou de relações sexuais profanas. Se considerados como analogia a poetas, tais seres representam escritores descompromissados com movimentos literários, além de o verbo “despejar” ser o ápice de uma gradação iniciada com o “desocupar” dos “cachorros”. Por sua vez, o caráter restritivo da oração subordinada adjetiva “que despejavam” aponta que nem todos os exemplares da espécie

eram dotados dessa liberdade de, “correndo”, percorrer e fertilizar os campos da palavra com aquilo que podemos chamar de dejetos-poesia. Estes podem ser vistos como aquilo que se torna o “esterco” citado por Barros (2010, p. 149) em *Matéria de Poesia*, de 1970: “Deixar os substantivos passarem anos no esterco,/ deitados de barriga, até que eles possam carrear/ para o poema um gosto de chão [...]”.

Ao afirmar que “no arruado havia nove ranchos” (BARROS, 2010, p. 427), o eu-lírico evoca um panorama geral da “Corruptela” e conduz o olhar do leitor para contemplação geral da interação entre animais e humanos. O fato de serem “nove” moradias ali confere simetria ligada à perfeição e ao celeste, com a amplitude das três dimensões ternárias, que são o céu, a terra e o inferno (CHEVALIER, 2019, p. 642). Essa interação acontece novamente entre os “ranchos”, construções bastante abertas, e a natureza circundante, que pode ser interpretada como a linguagem poética em seu estado vivo e inexplorado em possibilidades.

Concomitante a esse quadro, a escolha da palavra “arruado” resulta de não haver ali uma paisagem plenamente urbana, devido às limitadas proporções daquele local. Trata-se de um caminho com atributos de uma rua, devido à separação e ao trânsito que ela proporciona aos habitantes locais e aos viajantes, algo embrionário e que não necessariamente busca expansão. Isso é reforçado pelo lento e calmo ritmo de vida ali reinante, que possibilitou, conforme o eu-lírico declara em SP, o costume de “[...] enxergar antigamentes” (BARROS, 2010, p. 426).

Além disso, a comunicação entre os ambientes humanos e a natureza ganha voz no deslocamento da memória do poeta para o cruzar das “araras” sobre as habitações locais, o que pode ser interpretado como diálogo entre o telúrico e o céu. O verbo “cruzar” pode ser lido, também, como referência ao ato sexual dessas aves, que acontece somente em épocas específicas do ano. Essa eroticidade – presente em Ondjaki com menor intensidade – mostra também a existência de manifestações superiores à compreensão cosmológica ao homem, que aparecem como imagens polissêmicas, com movimentos próprios e fora do alcance humano, a não ser por meio da observação.

Em relação ao canto desses seres, o eu-lírico declara que se trata de um idioma em que seus falantes exprimem mistérios, que permanecem inacessíveis aos não iniciados naquele código, entre os quais ele se inclui. Há a possibilidade de que o poético emitido seja percebido por eles devido à materialidade do som emitido pelos passantes no céu, um contato que supera a semântica das palavras. O termo “ararês” é um modo infantil de antropomorfizar o grasnar das “araras”, ao passo que os dois [r] do nome desse animal remetem a uma onomatopeia que, no texto, transforma em inseparáveis nome e referentes, algo que, segundo Bosi (1977, p. 40) pode ter sido uma realidade em algum momento: “A onomatopeia e a interjeição teriam sido, quem sabe, formas puras, primordiais, da representação e da expressão, funções que, no estágio atual das línguas conhecidas, foram assumidas largamente por palavras não onomatopaicas”.

O deslocamento do foco para as esferas de convívio dos adultos se dá com a citação dos “maridos”, que, junto com as “patroas”, fazem parte de uma dicotomia, como existe entre céu e terra, ou entre infância e maturidade. Por sua vez, a presença constante de uma parcela deles na “porta da Venda” aponta um cultivo público do ócio, que se alterna com a figura da necessidade da subsistência e da vida privada de cada um ali. De certa forma, a poetização consegue abarcar essas três atividades e transformá-las em uma grande repetição daquele dia a dia, algo que confere uma sensação de imutabilidade, típica das pequenas cidades do interior.

No mesmo trecho, o ato de “plantar mandioca” carrega uma eroticidade – dotada de uma face cômica – devido à analogia popularmente feita entre o formato do órgão sexual masculino e o da “mandioca”. Na sequência, o verso “[...] ou iam fazer filhos nas patroas” (BARROS, 2010, p. 427) vem com uma dose de ambiguidade que parece impor uma explicação que separa o “plantar mandioca” do ato de “fazer filhos”, ou mesmo que une essas duas ideias como uma espécie de confirmação sacana. Em termos de metáfora, a imagem da terra como símbolo do feminino, que recebe a semente (nesse caso, uma rama que tem um formato fálico), possui uma equivalência com a fecundação dos ovários das “patroas”. Resulta que a intimidade desses atos se opõe ao caráter público e plural em vozes da “prosa” na porta da “Venda”, pois na lírica predomina uma perspectiva subjetiva, ainda que não escape do caráter social, intrínseco à linguagem.

No que se refere às datas de publicação dos livros, *Há Prendisajens com o Xão* (2002) precede *Poemas Rupestres* (2004), embora a poética de Manoel de Barros seja bastante anterior à de Ondjaki. Sob estas considerações, é possível ponderar a existência de um local imagético comum aos dois poetas, que um chama de “rupestre” e calca de experiências da infância e que o outro nomeia de “xão”, ao qual ele deseja retornar por ter perdido as suas raízes devido aos processos históricos diversos. O brasileiro, por seu turno, discorre a respeito do que precedeu ao desmanche das sociedades tradicionais de sua região devido ao avanço dos modos de vida contemporâneos e ao seu próprio envelhecimento.

Em ambas as situações, a procura de religação não se refere a uma época histórica específica e sim a uma essência que ultrapassa as barreiras do tempo cronológico e está além de contextos geo-históricos. O culto à palavra e à metáfora ocorre de forma quase religiosa, não com respeito a uma liturgia e condutas semelhantes às dos cultos das grandes religiões ocidentais e suas pompas. O vocabulário escolhido consegue destronar tais pseudo-exigências em favor da simplicidade poética ali adquirida por expressões populares, como “fazer filhos”.

De volta ao TP, o apontamento do eu-lírico de que a “vida era largada” funciona como um tipo de lugar-comum para tudo o que ali se passava, tanto no sentido do ritmo de vida, quanto no tocante às implicações poéticas daquela localidade abstrata. Isso implica a representação não só da existência de uma poética liberta das amarras de movimentos abrangedores,

bem como no reconhecimento da impossibilidade de contemplar o fenômeno literário de maneira purista. Por isso existe a simplicidade da vida dos habitantes, cada em um seu ritmo, fossem eles dados à “prosa” ou ao exercício da libido poética em suas variadas manifestações.

Por se ocuparem da “tarefa de ver o dia atravessar”, as figuras humanas do poema podem ser compreendidas como existências que precedem e simultaneamente rejeitam o ideário de cultivo do trabalho árduo. Esse pensamento provém dos valores mercantilistas levados por Portugal para as populações dos territórios que foram suas colônias, como é o caso de Brasil e de Angola (HOLANDA, 2014, p. 35-36). Cada um à sua maneira e intensidade, Manoel de Barros e Ondjaki expressam a rejeição desses ideários, seja pela imaginação da palavra ou pela introspecção com ecos de coletividade, atos de libertação poética em cenários de descolonização cultural ainda em processo.

Em concordância, a redundante confirmação em “pois afinal” introduz uma reflexão acerca da evolução da língua e sua função de significar o mundo. Forma-se um oximoro entre o arcaico e o atual por conta da oposição fonética entre “coisas”¹⁷ e “cousas”¹⁸, que se deve ao afastamento quase total entre os fonemas vocálicos destacados, um movimento de repelência entre passado e presente. Isso é quebrado pelo eu-lírico e sua

17 Grifos nossos.

18 Grifos nossos.

indagação, que defronta e equaliza ambas as formas para demonstrar que suas diferenças são mera questão de época, assim como a literatura se mantém atemporal, embora haja modificações nas produções de diferentes períodos.

Os dois versos finais trazem a antítese entre “tudo” e “nada” em sua irônica argumentação de que havia vida e movimento naquele pequeno povoamento. A ausência do advérbio “não” mostra que o “nada” que ali parecia “acontecer” é referente a uma força que se faz na ausência da atividade humana, um tipo de outridade (PAZ, 2012, p. 135-136). Por fim, a procura por essa manifestação se faz presente na poética manoelina, pois ela em muito se volta ao vazio e ao inútil, semelhante ao que se dá nesse poema, que traz a junção de hábitos humanos transparecendo a insignificância, limitação e efemeridade diante dos universos concreto e poético.

3.4.1. O rebanho de guris e o lobo denotativo

4.

Por forma que a nossa tarefa principal era a de
aumentar
o que não acontecia.
(Nós era um rebanho de guris.)
A gente era bem-dotado para aquele serviço de
aumentar o que não acontecia.
A gente operava a domicílio e pra fora. E aquele
colega que tinha ganho um olhar
de pássaro
Era o campeão de aumentar os desaconte-
cimentos. Uma tarde ele falou pra nós que
enxergara um lagarto espichado na areia
a beber um copo de sol

Apareceu um homem que era adepto da razão e disse:
 Lagarto não bebe sol no copo!
 Isso é uma estultícia.
 Ele falou de sério.
 Ficamos instruídos
 (BARROS, 2010, p. 427).

O poema transcrito¹⁹ apresenta um polissíndeto constituído pela repetição da partícula explicativa “por forma que”, que abre o TP e é capaz de ultrapassar as limitações impostas pelo distanciamento dos versos. O rompimento com a tradicional definição dessa figura de construção faz parte das reconfigurações realizadas na primeira parte do livro em relação à arte poética. Por meio da ruptura, são realizados diversos jogos pelas crianças que brincavam junto ao eu-lírico, todas elas entregues a um compromisso com o desvio da palavra em relação às suas funções comuns.

A carga semântica de vocábulos como “tarefa” pode soar estranha devido ao frequente discurso relacionado ao ócio, visto se tratar de algo comumente assumido com o intuito de realizar um propósito. O adjunto adnominal “principal” surge no sentido de restringir uma atividade específica praticada por aquele grupo de crianças, e isso sinaliza a existência de outras ocupações poéticas. Nesse ínterim, é possível perceber o tom prosaico que se deve à alternância entre diferentes consonantes, sem que haja relevante recorrência delas no verso inicial.

19 Por conveniência, o quarto poema receberá a sigla QP.

Por outro lado, há uma sistemática repetição de [a] nos versos iniciais (Por forma que a nossa tarefa principal/ era a de aumentar/ o que não acontecia [...])²⁰, trecho semântica e foneticamente ligado ao esclarecimento das funções poéticas dos “guris”. No nível sintático, a separação dos versos é feita com respeito à unidade dos diferentes termos da oração, organização que propõe certa regulação das interrupções de leitura. Em relação à semântica da afirmação do eu-lírico, Borges (2019, p. 79) explica que a poesia consegue construir artefatos que aproximam o significante de seu significado a ponto de causar a sensação de que a arbitrariedade da língua está excluída em seus versos.

No mesmo trecho, o ato de “aumentar o que não acontecia” é uma confissão do eu-lírico sobre sua pequenez diante do fazer poético, visto que essa tarefa era feita em grupo, dadas as suas proporções. Da mesma maneira que a literatura está em constante diálogo com outras obras, as crianças do texto não têm o poder de inventar a matéria-prima poética, que provém de uma fonte própria e sublime, conforme está no poema estudado no capítulo seguinte: “Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte” (BARROS, 2010, p. 429).

No poema da presente análise, a própria figura do poeta é dessacralizada por razão da analogia entre ele e os “guris”, os quais atuavam como escritores que versavam sobre assuntos não concretos. Distinguir essa característica demonstra que o eu-lírico está consciente da multiplicidade de olhares dos

20 Grifos nossos.

habitantes da “Corruptela” em seu tempo de menino, ainda que houvesse certo convívio entre as diferentes faixas etárias. Os modos de enxergar o universo poético se manifestavam distintamente, conforme denunciavam os espaços predominantemente ocupados pelos homens adultos (porta da ‘Venda’), as mulheres (em casa) e as crianças (atrás da ‘Venda’ e por toda a parte), conforme foi estudado em SP e TP.

Diferente da solidão da escrita, as traquinagens daquele vageante “rebanho” podiam ser feitas em conjunto, pois no universo do signo é possível o diálogo entre poetas de diferentes épocas e locais, estejam eles vivos ou mortos. Dessa forma, a “Corruptela” se torna o palco onde as imagens poéticas cultivam suas próprias vidas, experimentam o marasmo e podem ter uma vida, talvez como a dos leitores. Elas vivem desamarradas das obrigações métricas e de outras padronizações, podem se manifestar como pessoas, donas de vontades próprias, ao passo que convivem com outras imagens: as das edificações locais e as da natureza circundante, onde muito há para ser explorado e feito na escrita literária.

No mesmo espírito de corromper as ortodoxias, o uso de uma inicial maiúscula em um trecho totalmente entre parênteses constrói uma explicação que estruturalmente subverte a necessidade referente para se ancorar. Por estar posicionado isoladamente em relação aos demais versos, o aposto que normalmente é caracterizado por essas configurações se torna uma unidade tão importante quanto as demais. Essa modificação ocorre de modo semelhante ao uso de “era” para definir “nós”, palavra que passa, morfológicamente, a ser um substantivo no singular,

se considerados os vocábulos que o sucedem: “(Nós era um rebanho de guris)” (IDEM, 2010, p. 427).

Em relação à coletividade do “rebanho de guris”, o eu-lírico não revela se havia quem os pastoreava durante os metafóricos afazeres deles, de maneira que a ausência de hierarquias no seio desse grupo transparece na expressão “Nós era”, em que o pronome passa a designar um substantivo no singular. Isso vem junto de uma sutil dose de saudosismo da infância que o poema compartilha com o leitor, que se manifesta desde a nasalidade presente em “gente”²¹ até quádrupla presença de sons oclusivos em “bem-dotado”²², combinação que remete à louvação, com vistas à ascendência da intensidade na pronúncia. Por sua vez, a expressão “bem-dotado” confere um tom jocoso e, ao mesmo tempo, erótico, à afirmação da capacidade daquele grupo de realizar seu “serviço”.

O direcionamento dessas energias vai em direção da invencionice e das atividades que ocupam os “guris”, nomenclatura que expõe a sua condição de pré-púberes. Por não serem donos de uma malícia sexual pelo ato em si, o texto expõe uma face do ser humano em seu estado de cheio de relativa inocência acerca da manifestação da sexualidade, a qual neles já se encontra presente. Por outro lado, qualificar tais afazeres de “serviço” faz jus ao ato artístico como uma ocupação que carece de esforço intelectual. O exercício poético é tomado

21 Grifo nosso.

22 Grifos nossos.

como altamente especializado, uma operação que carecia das capazes mãos dos “guris”, sozinhos ou em “rebanho”, não algo como o “trabalho”, detentor de uma aura de sofrimento e repetitividade, como atesta sua etimologia.

Justamente pelo descompromisso com as normas exteriores às suas próprias, o eu-lírico e seus companheiros podem vagar pela cidade em suas ocupações pueris, ao mesmo tempo em que podem se permitir dizer e fazer que melhor lhes aprouver. Entre essas atividades, se encontram as mudanças nas estruturas tradicionais da sintaxe, no torcimento de termos da oração e nas derivações impróprias entre palavras e expressões locucionais, como se encontra em outros trechos citados neste capítulo e no próximo.

O oitavo verso consiste na retirada do foco do rebanho, em razão da figura do “menino” que aparece na abertura do livro, nessa parte referido como um “colega”. Com essa estratégia, o poeta demonstra que mesmo que não houvesse hierarquias entre eles, era sabido que apenas um era o dono “olhar de pássaro” e detinha o título de “campeão” dos aumentos. Esse *status* é garantido pela habilidade dele em enxergar o mundo além das nomenclaturas atribuídas, e de perceber o signo linguístico como uma existência à parte dos seus referenciais, habilidade adquirida devido à sua gestação ocorrida, depois de nascido, nos interiores do “mato” (MUDEH, 2020, p. 219).

A dupla possibilidade de conjugação no particípio passado do verbo “ganhar” é utilizada no texto para destacar as possibilidades expressivas daquele que via o mundo distintamente.

A zoomorfização do “olhar” do garoto, a fim de que ele passasse a possuir um “olhar de pássaro”, pode ser vista como analogia ao fato de que, no mundo concreto, os olhos são canais captadores de luz, ao passo que é o cérebro que interpreta as informações. Dessa maneira, há a possibilidade de uma diferenciada capacidade de enxergar o mundo, por conta de seu diferenciado instrumento de leitura do universo poético.

A experiência acessada pode ser vista como similar às expressões vanguardistas de mimese, dotadas de assimetrias e perspectivas variadas, em um diálogo com as artes plásticas modernistas e mesmo as posteriores. O aumento dos “descontecimentos” é a atividade de apresentar aos seus companheiros-leitores noções novas da poesia, as imagens em estado bruto e em ângulos não explorados, que ele via e os outros não. Harmonicamente, o prefixo “-des”, na palavra em destaque, serve para enfatizar a desutilitarização da linguagem e das interpretações da realidade que eram realizadas naquele contexto.

A menção à “tarde” alude a um momento de passagem para a idade adulta, o que evoca a famosa charada da Esfinge para Édipo (‘Que animal anda com quatro pernas de manhã, duas ao meio-dia e três à tarde?’), para a qual a resposta é o homem, que na infância engatinha, na idade adulta anda sobre duas pernas, e na velhice usa um cajado para caminhar melhor. No poema de Manoel de Barros, o diálogo com o “homem” não acontece em um dia especial, conforme o artigo indefinido “uma” denuncia. Uma situação parecida acontece no poema XIX do *Livro das Ignoranças* (1993), em que se lê: “Passou um

homem depois e disse: Essa volta que o/ rio faz por trás de sua casa se chama enseada” (BARROS, 2010, p. 303). Em ambos os casos, existe uma oposição entre os modos que as crianças e os adultos lidam com a linguagem, no poema em análise, o diálogo relatado entre os membros do “rebanho” é passível de analogia com os diálogos que podem ser encontrados entre os poemas da primeira parte de *Poemas Rupestres*. A conexão entre as crianças dos versos se dá em virtude do exercício da traquinagem, da troca de imagens poéticas e de seus atos, que são ao mesmo tempo transgressores e próprios da idade deles. É a juventude que os torna menos acanhados para lidarem com a musa de maneira menos cerimoniosa e pouco preocupados com denotações, em um ritual orgíaco de significados.

Neste apontamento, recai uma função como a de um sumo-sacerdote ao “menino” no momento em que ele opera o alquímico procedimento presente na imagem do “lagarto” que “bebeu um copo de sol”. Conforme a função do pretérito mais-que-perfeito, o verbo “enxergara” é conjugado para expressar algo que se encontra em um passado que precede a outro, pois há o momento em que o eu-lírico enuncia o que acontecia até aquela “tarde” e o que veio depois. No tocante à escolha de “enxergar”, seu sentido é o de uma captação sensorial da imagem, sem maiores análises, ao contrário de “ver”, palavra mais ligada à compreensão daquilo que é visto ou explanado.

O destaque que a escolha da palavra “falou” concede ao texto se deve à curta duração do registro oral, algo que a desvaloriza no seio de sociedades pautadas na linguagem

escrita, ao passo que essa não é uma propriedade almejada em um livro cuja busca é pelo rupestre. Pode-se associar essa procura com o ato de oralmente compartilhar a imagem do “lagarto” com os indivíduos do grupo de garotos, os quais deveriam imaginar as suas linhas e cores como quem ouve um relato sobre uma visão mística. Inclusive, esse é um animal muito associado à primitividade, visto os répteis serem precedentes aos humanos e a toda a classe dos mamíferos na escala evolutiva, considerando um paralelo às características biológicas dos referenciais concretos dos seres vivos do poema.

Em concordância, a “areia” representa a incontável quantidade de séculos passados (CHEVALIER, 2019, p. 79), que em termos de Literatura formam coro com as inúmeras metáforas, versos e narrativas já produzidas. Esse substrato imagético é uma parcela daquilo que é milenar desde a sua concepção e faz parte do solo que constitui o universo poético, ou seja, é um ingrediente do material procurado pelos poetas-oleiros do telúrico. Concomitantemente, o devaneio do “menino” somente abre-se à contemplação dos que não são guiados pela denotatividade dos significados, pois constitui um objeto-verbal que não se curva ante a comunicação utilitarista daquele adulto. Antes, a língua em suas possibilidades poéticas prefere desaparecer, caso o pequeno escultor da linguagem creia no que o “homem” lhe diz.

Nesse seguimento, o posicionamento “espichado” confere um ar de despreocupação no tocante a atos como “beber um copo de sol”. As informações que se encontram nesse trio de versos vêm organizadas numa sintaxe ordinária, em contraste

com as imagens que ali estão construídas, inclusive a de um réptil insolitamente antropomorfizado pela capacidade de empunhar um copo. Essa dissonância (FRIEDRICH, 1991, p. 16) revela uma dimensão paralela onde os fatos se desenrolam na sua normalidade, a qual é nada ortodoxa, seja em relação à realidade interna do poema ou à do leitor contemporâneo, o qual vive em um mundo globalizado e plural de ideias, sem importar se ele aceita isso ou não.

Esta leitura pode ser confirmada pela imagem do “[...] copo de sol” (BARROS, 2010, p. 428), que consiste na visão de uma medida retirada de uma estrela concentrada como tal em um pequeno recipiente, em detrimento das astronômicas temperaturas que esse tipo de astro possui no mundo real. Mais uma pergunta que esse devaneio poético gera é quanto ao sabor experimentado pelo “lagarto”, o que enseja um desejo sinestésico que percorre as memórias sensoriais em busca de experiências parecidas, algo causado por uma mistura de paladar e estímulos imagéticos à visão. Além disso, a medida adotada pelo eu-lírico sinaliza um paradoxal comedimento, que pode ser consequência da habitualidade do “lagarto” em praticar aquele ato. Por um lado, uma porção da massa solar capaz de preencher o volume de um copo seria extremamente pesada devido à alta compressão da matéria; por outro, aquilo poderia ser o equivalente à água naquela realidade, com o diferencial da potência renovadora do fogo (CHEVALIER, 2019, p. 440-441), posto na forma líquida, como se fosse seu elemento oposto, a água.

Conforme essa propriedade, a capacidade de dar novas faces ao poético é materializada por uma transformação

que vem do interior para o exterior, diálogo possível com o conceito cristão de nascer de novo²³. Uma analogia entre o universo poético e o religioso faz do pequeno “[...] campeão de aumentar os desacontecimentos” (BARROS, 2010, p. 427) um tipo de arauto das cenas presenciadas por sua imaginação, e ele passa a ser uma espécie de profeta, ao passo que os demais membros do grupo se tornam seus discípulos. Nesse ínterim, o eu-lírico é aquele que, em sua maturidade, e muito tempo depois, atua similarmente aos autores dos evangelhos (que tiveram seus relatos escritos entre as décadas de 40 d.C. e 90 d.C., várias décadas depois da morte de Cristo) ao relatar as traquinagens miraculosas de seu mestre e os afazeres de seu grupo ao longo da infância.

É importante lembrar que, embora o Novo Testamento tenha sido escrito em Grego Antigo (a língua franca daquele período) Jesus Cristo era falante nativo do Aramaico e, em seus

23 João 3:1-13: “Havia um fariseu chamado Nicodemos, uma autoridade entre os judeus. Ele veio a Jesus, à noite, e disse: ‘Mestre, sabemos que ensinas da parte de Deus, pois ninguém pode realizar os sinais miraculosos que estás fazendo, se Deus não estiver com ele’. Em resposta, Jesus declarou: ‘Digo-lhe a verdade: Ninguém pode ver o Reino de Deus, se não nascer de novo’. Perguntou Nicodemos: ‘Como alguém pode nascer, sendo velho? É claro que não pode entrar pela segunda vez no ventre de sua mãe e renascer!’. Respondeu Jesus: ‘Digo-lhe a verdade: Ninguém pode entrar no Reino de Deus, se não nascer da água e do Espírito. O que nasce da carne é carne, mas o que nasce do Espírito é espírito. Não se surpreenda pelo fato de eu ter dito: É necessário que vocês nasçam de novo. O vento sopra onde quer. Você o escuta, mas não pode dizer de onde vem nem para onde vai. Assim acontece com todos os nascidos do Espírito’. Perguntou Nicodemos: ‘Como pode ser isso?’ Disse Jesus: ‘Você é mestre em Israel e não entende essas coisas? Asseguro-lhe que nós falamos do que conhecemos e testemunhamos do que vimos, mas mesmo assim vocês não aceitam o nosso testemunho. Eu lhes falei de coisas terrenas e vocês não creram; como crerão se lhes falar de coisas celestiais?’”

ensinamentos, frequentemente usava situações cotidianas²⁴. Deve-se considerar o fato de a tradução de uma língua para outra implicar, inevitavelmente, a perda de características culturais ligadas à realidade das regiões em que ele percorreu. Além disso, o sentido mais profundo das palavras de Cristo era explicado aos seus discípulos mais próximos somente depois que os fariseus e saduceus, entre outros contendores, tinham ido embora. Assim acontece no final da *Parábola do Semeador*²⁵ (JEREMIAS, 2007, p. 100), com a qual se parecem as conversas do “menino” com os de seu “rebanho”, que escutavam os “desacontecimentos” aumentados por ele nos momentos de suas brincadeiras.

Desacreditar as palavras do mestre do “rebanho” resulta na sua dispersão, algo perpetrado com auxílio do peso da experiência do “homem” e da impossibilidade de demonstrar o que havia sido visualizado. A exclamação na qual se nega os dizeres sobre o “lagarto”, com parcial repetição das palavras usadas, é um ato que consiste em se apropriar do poético e efetuar o rompimento dos laços que os crédulos mantinham

-
- 24 Um dos exemplos é o fechamento da Parábola do Semeador, em que se fala a respeito da aragem da terra na região da Palestina, onde propositalmente havia o costume de lançar sementes sobre o solo sem ará-lo. Após esse processo, as pragas eram reviradas com o cultivo, e as sementes que caíam em meio às pedras, na verdade, se devem à grande presença de rochas logo abaixo da superfície do solo naquela região, e não à inabilidade do agricultor (JEREMIAS, 2007, p. 7-8).
- 25 Marcos 4:10-12: “Quando ele ficou sozinho, os Doze e os outros que estavam ao seu redor lhe fizeram perguntas acerca das parábolas. Ele lhes disse: ‘A vocês foi dado o mistério do Reino de Deus, mas aos que estão fora tudo é dito por parábolas, a fim de que, ‘ainda que vejam, não percebam, ainda que ouçam, não entendam; de outro modo, poderiam converter-se e ser perdoados!’”.

com ele. Pode-se afirmar também que o emprego do sinal gráfico de dois pontos demonstra que o poeta não está mais sob o jugo racionalista, pois separa sua voz das palavras do “homem”, no momento de se dirigir ao leitor.

Selecionar dois verbos diferentes para apresentar as colocações, primeiro a do “menino” e depois, do “homem”, explicita as diferentes maneiras em que cada um deles se comunicavam com outras pessoas. Por ser da primeira conjugação, a palavra “falar” pode ser vista como possuidora da jovialidade e descompromisso da infância, além da suavidade conferida pelo [f], com destaque à sua ligação com a informalidade. De modo análogo, “dizer” pertence à segunda conjugação e, assim como o “homem”, um adulto, simboliza um modo de ver o mundo mais distante das fontes, ele ocorre como antítese da visão artística pretendida pelo poeta. O verbo em foco possui a dureza do som oclusivo [d], característica harmônica à sua utilização comumente transpassada pela função referencial da linguagem, algo latente em sua aparição no texto. Além disso, a simplicidade da estrutura da oração proferida pelo intruso vem com uma repreensão que traz sua própria verdade contra as afirmações feitas no poema, sob a alegação de que elas não expressam a realidade.

Ao contrário dos retornos semânticos realizados pelo eu-lírico, o “homem” emprega o pronome demonstrativo “isso” para se referir a algo que acabara de ser expresso no poema, escolha vocabular que gera maior objetividade em sua comunicação. Esse procedimento retira o poder da recorrência, característica típica da obra de Manoel de Barros, em

favor de partículas genéricas, que se prestam a substituições imperfeitas. Em adição, no que é concernente à lírica, substituir uma palavra por outra gera uma falsa equivalência, elemento que o “homem” impõe para os meninos como verdadeiro, além da negação da maleabilidade dos significados.

Intensificam-se os diálogos com o texto bíblico por meio do uso da palavra “estultícia”, ou seja, um ato de tolice e total falta de propósito, menção abundante nos livros de Provérbios e Eclesiastes, cujas autorias são atribuídas ao rei Salomão. A disposição e a composição sonora dessa palavra reforçam a intenção de silenciamento que guia as ações do “homem”, dada a tonalidade forte construída pelas duas manifestações de [t] e pelos extremos que representam as vogais [u] e [i], em um movimento que caminha do final para o início da tabela de pronúncia vocálica. Junto a essa palavra, o trecho “isso²⁶ é uma²⁷” forma uma dupla assonância entre [i] e [u] que vai ao encontro da constituição fônica dos “guris²⁸”, organização fonética que nega a validade de suas sensibilidades poéticas e os faz se verem como tolos.

Como consequência, o empobrecimento da linguagem em favor de uma forma puramente pragmática faz com que mesmo a separação de termos da oração gradativamente deixe de constar nessa estrofe da “Canção do ver”. Usar o

26 Grifo nosso.

27 Grifo nosso.

28 Grifo nosso.

pronome “ele” ao invés de seu referente textual é uma construção que se opõe às várias repetições de termos ao longo dos poemas, ou seja, acontece um amadurecimento forçado e eles passam a ser como o “homem”.

Falar “de sério” pode ser interpretado como o ato de discorrer sobre algo que se liga ao universo da linguagem em uso referencial, que não faz parte da “infância da língua” (BARROS, 2010, p. 425), conforme está no primeiro poema da “Canção do Ver”²⁹. Consequentemente, o encarceramento da expressão poética rapidamente recai sobre o “rebanho de gurus”, de maneira que a expressão “de sério” se torna uma espécie de penalidade contra eles.

Por seu turno, o verso final apresenta um sujeito elíptico em “ficamos”, demonstração da supressão da personalidade coletiva daqueles infantes. Os integrantes do grupo do eu-lírico tinham como meio de explorar o seu universo imagético a linguagem e o livre uso que eles podiam dela fazer, e por isso eles tiveram suas existências e autossignificações prejudicadas pelo cerceamento de suas ações. Uma visão possível sobre o fato de eles estarem “instruídos” é que isso os tornava incapazes de realizarem suas brincadeiras poéticas, como se o conhecimento imposto tivesse-lhes tirado a inocência e feito a poesia se tornar algo pecaminoso, por ser transgressão da regra.

29 Todos os poemas da “Canção do Ver” estão em anexo, visto nem todos eles terem sido plenamente analisados neste trabalho.

Nesse viés, a instrução retira a puerilidade dos pequenos habitantes da “Corruptela”, que não podem mais habitá-la – não como antes – uma apropriação do episódio da expulsão do Éden, em que Adão comeu do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal³⁰. Sob essa visão, o “homem” remete à figura da Serpente e, tal qual ela faz, causa o desvanecimento da linguagem metafórica em meio àquele grupo. Isso é relatado ao leitor sob a voz de um eu-lírico que superou aquele desligamento entre o humano e o poético, isto é, sabe que há outros caminhos além do utilitarismo capitalista e sua massificação da expressão humana.

3.5. AS FLORES DO “XÃO” SÃO SALINAS DE SE VER

QUANDO EU FUI CHÃO
PARA LÁGRIMATERRIZAGEM

de tanta risada
a hiena ganhou vício
de lacrimaeleijar.
porque um dia
exercitei-me de raiz,
compus-me de lamas.
a hiena passante, desconhecendo.
e, quando parante, irrisonha.
(mas: para testemunhá-la
há que ser existido anedoticamente.)

30 Gênesis 2:16-17: E o Senhor Deus ordenou ao homem: “Coma livremente de qualquer árvore do jardim, mas não coma da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, certamente você morrerá”.

enraizado para espreitações
 — sub-hienado —
 vitimizei-me de suas goticulares esferas,
 íris desfalecendo humidades.
 na provação, soube-me:
 de tanto risar tanto
 a hiena lacrimealeija é sementes.
 sementes para flores salinas
 (ONDJAKI, 2011, p. 19).

No poema em análise³¹, as reflexões carecem ser iniciadas pela proposição de seu título, que anuncia uma perspectiva do momento em que o eu-lírico se percebeu como “chão”, algo que o coloca bastante próximo da ideia do “xão” trazida pelo poeta. A experiência adquirida pela “lagrimaterrizagem” se liga ao vivenciamento e à integração, ainda que momentânea, da realidade da imagem poética. Trata-se de um processo de descoberta dos emblemáticos espaços da expressão lírica, uma observação do eu-lírico sobre um reconhecimento de sua própria natureza, que nos versos se manifesta sob o signo da primitividade encarnado na “hiena”.

Por conta da história de Angola, que guarda muito em comum com a dos territórios que um dia já foram, de alguma forma, colonizados, é possível interpretar esse texto como o relato do momento da percepção da ligação entre o homem e a embrionária representação de uma pátria ainda em construção. Esse processo precisa de um *front* cultural, no qual a poesia tem um lugar marcado, pois a autoimagem dos povos que integram o território angolano precisa se desvincular continuamente das forças alienantes de suas identidades. Abdala

31 O poema será referido sob a sigla QFCL.

Júnior (2017, p. 37) aponta que esses esforços precisam reconhecer os contatos que as culturas tradicionais de Angola e Brasil, por exemplo, já tiveram com os seus antigos dominadores, para dar continuidade na modernização literária.

Em QFCL, o ato de ser “chão” é algo compartilhado pelo poeta com os que estão em sua mesma condição, estejam eles conscientes disso, ou não. Nesse sentido, o caráter momentâneo da ligação ao telúrico vem demarcado pelo advérbio “quando”, que concorda com a estrutura nominal do título, uma construção ligada a estados de aprendizagem e observação, conforme expressa “fui”, em sua função de verbo de ligação. O que há de importante nessa constituição morfossintática é mostrar ao leitor que sua condição não é imutável e trará consequências para as gerações posteriores, caso ele não perceba e procure abandonar a experiência estética com signos alienados.

Por sua vez, o vocábulo “lagrimaterrizagem” resulta da aglutinação de “lágrima” e “aterrissagem”, além das mudanças fonéticas e ortográficas que acompanham esse neologismo. A troca do [s] por seu equivalente vozeado, [z], aponta uma sonoridade eloquente que perpassa a lágrima, além de poder ser remetida à aragem da terra, devido ao áspero som da tônica do substantivo em vista, que é a sílaba “-za”. Toda a carga semântica que a lágrima carrega vai em direção ao solo e, conseqüentemente, rumo ao eu-lírico, que se encontra ali alojado e poderá presenciar o que estava por vir de um modo que nunca antes lhe fora possível.

Nessa perspectiva, a troca da experimentação visual pela intensa atuação do tato – conforme denuncia o verso “[...] exercitei-me de raiz” (ONDJAKI, 2011, p. 19) – pode ser contemplada por meio das propriedades porosas do solo, ponto a partir do qual quem ao leitor se dirige percebeu o que é relatado nos versos. Há viabilidade em perceber que o momento da união entre dois elementos opostos, água e terra, é responsável por um tipo de fecundação que atinge diretamente o contexto pós-guerra de Angola. Isso se deve à procura pela construção de uma identidade nacional, e de expressões artísticas desvinculadas desse período, de maneira que a “lagrimaterrizagem” é um passo de percepção dessa trajetória, na qual se faz presente a busca pela construção do imaginário angolano por meio da literatura. Cabe destacar que não havia uma identidade única entre os povos daquela região antes da colonização, como explica Mbembe (2015, p. 69): “Na verdade, a história pré-colonial das sociedades africanas foi, de ponta a ponta, uma história de povos incessantemente em movimento através do conjunto do continente. Trata-se de uma história de culturas em colisão [...]”.

Nos três versos iniciais de QFCL, o deslocamento do adjunto adverbial “de tanta risada³²” (ONDJAKI, 2011, p. 19) existe com o intuito de justificar o que se dirá a respeito da “hiena”, uma mostra do resultado de seu recorrente hábito de rir e suas implicações. A assonância do fonema [a] fica configurada devido à sua tripla ocorrência e pode ser tida

32 Grifos nossos.

como expressão material do som da “risada” do dito animal, uma maneira de introduzir um assunto apresentando o que o causou. Por isso, a “risada” não pode ser tomada como expressão de alegria por parte da “hiena”, que carrega o estigma de ser ligada ao que é sujo e decrépito, por comer restos de animais em putrefação, fato que lhe confere uma paradoxal força de avivamento. Se, por um lado, esse é um ser que, nas mitologias africanas, trouxe o calor à terra, por outro é signo de imoralidade e bruxaria, situação que faz desse animal uma força com múltiplas faces e contradições (CHEVALIER, 2019, p. 492-493), diferente do que acontece com seres que são parte de imaginários dualistas, como o judaico-cristão, trazido pelo colonizador.

Conforme apontam os estudos sobre a convivência dos hienídeos no mundo concreto, o que reconhecemos como uma risada é na verdade uma forma de comunicação³³ entre esses animais, além de estar relacionado com a manutenção das ordens hierárquicas dos clãs, que é como elas se organizam. Dessa maneira, o poeta mostra que as expressões de África possuem uma complexidade de sentimentos e individualidades que não ficam limitadas ao exótico, que é uma forma de desumanização do outro. Para isso, ele precisa presenciar o “vício de lacrimealeijar”, ou seja, uma anomalia que possivelmente foi causada pela excessiva observação às normas daquele meio social. Dubiamente, a demasiada procura pelas regras resultou

33 Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/ciencia/2009/05/090512_hiena_risada_mv.

em algo aprisionante e com certa paridade à noção cristã de pecado, ou seja, o oposto da virtude, novamente algo dualista.

O cultivo da mencionada prática é um neologismo verbal resultante da união entre “lágrima” e “aleijar”, em uma construção na qual a primeira palavra se movimenta em direção das características fonéticas de sua forma latina, *lacrima*. O retorno à etimologia desse termo corrobora a relação com o telúrico vivida pelo eu-lírico, o que tem relação com o retorno às essências em busca de uma integração com aquilo que é parte do atemporal universo poético. A segunda palavra que é parte dessa formação indica uma impossibilidade de ir adiante, que é causada por uma inexprimível mágoa carregada por esse risonho animal, isto é, algo que a aleija em seu espírito, que é o do próprio poeta, conforme a definição por ele apresentada na última seção do livro: “*lacrimealeijar*: sacudir lágrima em cima de mim enquanto chão” (ONDJAKI, 2011, p. 61).

No tocante aos sons do termo em vista, a consoante desvozeada em [lakri] carrega certa aridez, a qual forma uma sonoridade oximórica com o som fricativo [ʒ] em [lei'zar], parte da palavra intimamente ligada ao sofrimento físico do animal. Por ser constituído no infinitivo impessoal, o verbo em foco não possui ligação intrínseca com seu agente, também não possui marcação temporal, uma característica que pode ser entendida como a verbalização de atemporal, pois o próprio eu-lírico associa esse ato com um momento em que ele é “chão”. Recorrer a um procedimento assim é uma maneira de dar específica ênfase aos sentimentos humanos zoomorfizados

no mamífero em vista, que é uma manifestação animal da voz do texto, capaz de manusear e se apropriar da Língua Portuguesa.

Assim como se dá em meio aos humanos, a hierarquização da vida entre as hienas é marcada por um imenso confronto de vozes. Em ambos os casos, e de diferentes maneiras, existem frenéticas e ensurdecedoras afirmações de posicionamentos sociais. Por intermédio do ato da composição literária, existe diferenciação entre o indivíduo e a multidão, a qual sufocantemente dá forças à ordem das coisas como estão postas. Essa habilidade é análoga ao choro que menciona o texto, de maneira que as lágrimas ondjakianas são passíveis de serem compreendidas como poemas não escritos, ou mesmo os anseios humanos que os poetas escrevem e o leitor se identifica.

Na conjuntura proposta, os três versos iniciais são organizados em uma ordem sintática diferente da canônica, com termos deslocados que se organizam sob a ordenação de causa-consequência-classificação da consequência: “de tanta risada/ a hiena ganhou vício / de lacrimaleijar” (ONDJAKI, 2011, p. 19). Uma similar desordenação perpassa o homem e a “hiena”, que se encontram em momentos nos quais existe a perturbação de seus hábitos comuns para futuramente gerar resultados que os libertem da confusão, algo que leva o poema a ser visto como trajetória necessária. Não se trata de um utilitarismo da lírica, mas de um processo de esclarecimento que resulta em consequências e alterações da imagem de ambos os seres.

Os três versos posteriores constituem uma explanação acerca daqueles que o precedem, no tocante ao que motivou o animal em foco a se encontrar na referida situação, de maneira que há intrínseca relação entre ele e o eu-lírico. A ligação do enigmático animal com a noite possibilita que ela seja associada a uma feminilidade selvagem e agressiva, traços em comum com a ideia de natureza indomada, associada comumente às savanas, habitat natural dos hienídeos. Por se tratar de espécies animais em que as fêmeas são as líderes dos grupos, a adoção da imagem da “hiena” e suas lágrimas remetem à da Mãe África, conforme Santos (2007, p. 27) segundo essa noção de um continente como figura maternal, conforme a noção ainda predominante no período que Ondjaki publicou *Há Prendisajens com o Xão* (2002):

A exaltação e a invocação da Mãe-África foi um canto comum cantado em coro pelos poetas angolanos a partir do Movimento Vamos Descobrir Angola, surgido em 1948 em Luanda. Essa Mãe era, ao mesmo tempo, mulher e terra, configurada nos mesmos padrões das Grandes Mães neolíticas, deusas da fertilidade e da fecundidade, e representava, no contexto angolano (e africano), a mãe negra biológica, a nação angolana e o continente africano, numa perspectiva pan-africanista que concebia a África como a progenitora da raça negra e também a terra prometida de um povo em diáspora.

Esta relação entre o referente concreto e o signo linguístico mostra a pujança da *anima* (força feminina) em seu onírico habitat, dentro do qual é ela quem dirige e protagoniza o que é trazido ao leitor pela voz poética, a qual se prepara durante o

“dia” para adequadamente se integrar ao telúrico. Sua passiva participação engloba a visão e a interpretação do que se opera na dimensão poética, à qual ele obtém acesso após trabalhar sobre sua própria existência, conforme a voz reflexiva se manifesta em “exercitei-me”. A ênclise posicionada nesse trecho ocorre em desconsideração ao adjunto adverbial antes dela colocado, de maneira a se rebelar sintaticamente contra determinações externas e enfatizar a ação do ser sobre si próprio.

Dessa conjuntura, faz parte a expressão “de raiz”, que implica na ambientação do poeta ao “chão” para dele adquirir conhecimento e absorver as suas substâncias e nutrientes imagéticos, como alguém que passa pelo processo de imersão em uma cultura para dela aprender seus costumes, mitologias e falares. A capacidade de buscar os insumos que lhe são necessários para prosseguir rumo às profundezas remonta ao poema “CHÃO”, em que o eu-lírico declara sua vontade de “re-ser chão”, diálogo também presente em relação à ideia de poemas que são rupestres, em *Poemas Rupestres*. Nestes, o retorno acontece por meio da memória a uma época que foi vivenciada por quem fala ao leitor, juntamente com o “menino”, e no contexto da “Corruptela”.

O poeta brasileiro apresenta um projeto em que o objetivo é alcançar a expressão poética em seu momento de virgindade simbólica, ou seja, de não contaminação com forças externas, e que possua a característica de algo que sempre existiu e que é antigo desde sempre, ou seja, primordial. Por sua vez, o escritor angolano procura no telúrico uma fonte de nutrientes para a

germinação das “sementes” de QFCL, as quais necessitam das metafóricas matérias orgânica e inorgânica que o solo poético tem a oferecer. Concorde com esse intento as “lamas” das quais o eu-lírico de Ondjaki se compôs, capazes de representar um solo ainda não preparado para a edificação de algo como o povoado que consta na “Canção do ver”, de Manoel de Barros.

No poema em pauta, o ato de exercitar-se “de raiz” milita em prol da afirmação de ideais de representação artística que ainda estão por serem explorados, ou mesmo descobertos, ação que requer o adentramento profundo do solo. As “lamas” contêm a água que nutre a metafórica vida vegetal do eu-lírico, da qual fazem parte as estruturas que a fixa no solo e dele retiram os nutrientes, que são os ecos das culturas locais que escaparam do rolo compressor da história e da colonização. Esses esforços são como o trabalho de calmamente retirar o excesso de água das “lamas”, para selecionar o que poderá ser consistentemente manuseado pelo poeta. Nessa condição, semelhante à do oleiro, ele se depara com o desafio de manusear o segredo “húmido da lesma” sugerido pelo título do livro, que só pode ser revelado com a transformação das “lamas” em imagem poética.

Compreender o processo da separação de diferentes substâncias em distintos estados físicos pode ser visto como uma metáfora do quadro da produção literária de Angola no contexto pós-guerra, durante o qual foi massiva a produção de obras que discorrem acerca da libertação nacional. No relativo à construção de um panorama atual e às discussões

de questões eminentemente identitárias, é mister deixar surgir novas formas de expressão para a consolidação de uma nova identidade artística. É uma indicação de que todos os fatos históricos que permearam o país nas décadas anteriores necessitam, na devida medida, se esvaírem para que os povos ali presentes, e suas novas gerações, se unam sob uma consciência nacional que será construída e aprimorada.

Os versos “a hiena passante, / desconhecendo” (ONDJAKI, 2011, p. 19) iniciam um procedimento de descontinuidade em relação aos dois grupos que o precedem, que traziam duas vezes a noção de início, fim e meio de cada um de seus períodos gramaticais, como foi especificado antes. Paire uma sensação de silêncio ante a “hiena” nesse trecho, a qual é caracterizada como um ser “passante” e que estava “desconhecendo” o que o eu-lírico estava a fazer, verbo no gerúndio que enseja uma imagem em movimento, como a de quem observa algo pelo qual passa ao caminhar. A atenção que a ela empresta ao eu-lírico pode também ser dirigida ao todo do ambiente em que o animal caminha silenciosamente, seja por estar entorpecida por seu “vício”, ou devido à constituição predominantemente desvozeada das palavras que a acompanham.

Semelhantemente, o prefixo “-des” pode ser visto como maneira de fazer essa representação zoomorfizada do homem alcançar o inverso do conhecimento, movimento de reconstrução da linguagem explorado através desses recursos de formação de palavras, tanto por Manoel de Barros, quanto por Ondjaki. No *Livro das Ignorâncias* (1993), o verso “desaprender

oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010, p. 299) ecoa junto a essa construção semântica, da qual se apreende uma procura poética nos mesmos universos, embora os dois livros não se encontrem cronologicamente. É similar a esse contexto a passagem do tempo que se dá em meio aos integrantes do grupo de meninos do poeta brasileiro, os quais são habitantes de um povoamento onde “parecia nada / acontecer” (IDEM, 2010, p. 427), conforme o encerramento de TP.

No verso “[...] e, quando parante, irrisonha” (ONDJAKI, 2011, p. 19) a conjunção “e” atua como se houvesse a mesma organização em trios que se faz presente nos trechos anteriores, além de trazer, com sentido de adição, a ideia de uma “hiena parante”. Esses dois comportamentos (‘passante’ e ‘parante’) são oposições que configuram uma rima perfeita interna, e pertencem à mesma classe gramatical. Apesar de o verbo “parar” consistir em uma ação que leva a uma ausência de movimentos, o sufixo “-ante” lhe confere a paradoxal ideia de continuidade, que se dá vez ou outra, conforme seu acompanhante – o advérbio “quando” – lhe permite.

Por ser chamada de “irrisonha”, a fera ondjakiana se torna distinta daquelas existentes no mundo concreto, devido à perda do que a destaca em meio aos outros animais da savana. A tristeza que passa a impregnar sua imagem se deve ao efeito semântico provocado pela prefixação de “-i”, algo que encontra equivalências ao longo dos demais poemas de *Há Prendisajens com o Xão* trazidos aqui. Trata-se da dor de estar ausente dos rituais de disputa por alimentos e por posição social no bando,

metaforização da solidão daquele que reflete sobre a expressão poética e seu isolamento social ocasionado pelas longas horas dedicadas à composição, em busca de reinauguração para a linguagem artística, um ato de renovação social.

A sinuosidade dessa tarefa aparece no poema por meio da incidência de sinais de pontuação, os quais modificam os significados e ritmo de pronúncia das palavras, o que remete às dificuldades de compreensão inerentes ao texto lírico. Esse jogo realizado com os sinais gráficos faz parte das proposições para que haja sucesso em adquirir as “Prendisajens” anunciadas pelo título do livro, as quais só podem ser percebidas – em sua proposta de aproximação entre formal e primitivo – se observadas em suas formas escritas. Dentre essas possibilidades de leitura, se encontra aquela erigida pelas semelhanças fônicas e morfológicas entre “irrisonha” e “irrisória”, particularidade que remete a um isolamento da “hiena”, resultante da ausência de sua “risada”.

Harmonicamente à relevância que as manifestações culturais orais possuem nas regiões da África Central (HAMPÂ-TÉ-BÂ, 2010, p. 168), o “lacrimealeijar” pode ser interpretado como uma reação ante as intempéries da vida, traço de um eu-lírico que incorpora a história de um povo duramente flagelado em seu passado colonial. Dessa feita, a incubação da voz poética no solo, como uma “raiz”, representa a procura de cura para as feridas históricas e identitárias por meio do cultivo de uma literatura que se ocupe da regeneração desses aspectos simbólicos. Nessa configuração, retornar ao “xão” é um processo que requer o enfrentamento e depuração de

questões causadas pelos invasores e suas ideologias diversas, processo concomitante ao plantio das lágrimas, que são as “sementes” mencionadas no final do poema.

Retornando à sequência de análise, os dois versos entre parênteses no poema têm a função de explicar ao leitor as condições para obter êxito no testemunho do que se passa com a “hiena”, algo que ilustra a possibilidade de que outros obtenham uma experiência parecida com a do eu-lírico. A condição determinante para que isso seja possível é apresentada pelo sentido de condição, ocasionado pelo uso da conjunção “mas” e pelos dois pontos que a precedem: “(mas: para testemunhá-la / há que ser existido anedoticamente.)” (ONDJAKI, 2011, p. 19). Por conta da separação dos demais versos, realizada pelos parênteses, fica configurado um tipo de informativo à parte, dado somente ao leitor, similar ao que há em QP, no trecho em que Manoel de Barros (2010, p. 427) dá sua designação sobre o grupo de crianças da “Corruptela”: “(Nós era um rebanho de guris)”.

A exigência de “ser existido”, ao invés de “ter existido”, é uma espécie de perpétuo compromisso com a poética, o qual serve como um tipo de pré-requisito para testemunhar os atos da “hiena”. Quanto a “anedoticamente”, se trata de um código de postura de que eu-lírico, ou quem quiser observar aquele animal, carece estar impregnado, que consiste no ato de não levar a sério a linguagem, assim como os “meninos” de SXP não falavam “de sério” ou eram “instruídos”, não até terem contato com o “[...] homem que era adepto da razão [...]”

(BARROS, 2010, p. 428). O que isso acarreta é o urgir da vivência em meio às manifestações literárias e das experimentações com ela, também o fascínio e adentramento em seus universos para alcançar o “xão” e nele se alojar, para conhecer as “Prendisajens”, conforme o título do livro de Ondjaki anuncia.

O sucesso do exercício ao qual o poeta se submete é certificado pelo fato de ele se encontrar “enraizado”, ou seja, em imobilidade em relação às superfícies, ao mesmo tempo em que ele se coloca como uma estrutura vegetal à procura de insumos vindos das profundezas do telúrico. Por sua disposição “para espreitações”, isto é, para observar a “hiena” enquanto ele tenta dela se esconder, aquele que fala ao leitor consegue absorver para si as lágrimas do dito animal. Em tal contexto, ele se encontra “– sub-hienado –” condição especialmente destacada pelos travessões e que diz respeito a um silencioso estado de aprendizagem com a imagem poética. Além disso, o prefixo “sub” demarca submissão à imagem daquele animal, com o qual se aprende ao observá-lo.

Nesse estado, transparece a escolha do poeta em se tornar planejadamente alvo de seu objeto de contemplação naquele universo paralelo. Com a ênclise do pronome oblíquo “me” a ocorrer em uma configuração gramaticalmente inadequada (precedida de um adjunto adverbial deslocado), advém uma leitura em que o ato de se vitimizar precede seu objeto, além de preservar a prosódia desse trecho. Pode-se compreender que os versos décimo primeiro e décimo quarto possuem a função de mostrar ao leitor como se deu o processo de preparação para a descoberta proposta pelo poema.

As “goticulares esferas” representam o modo como o eu-lírico sentiu as lágrimas do animal que ele observava, as quais atingem e afetam o “chão”, bem como tudo o que nele se oculta. Disso reverberam as “humidades” – os sofrimentos e lágrimas humanas ao reconhecer os dolorosos aspectos da realidade – que não se podem verbalizar, por isso elas caem da “íris”. Esta é a parte dos olhos que contém a cor, e guarda uma homofonia com “ires”, verbo que remete aos hábitos nômades das “hienas”.

Em sentido semelhante, o desfalecer pode ser entendido como o ato de fazer retornar à água que forma as lágrimas da “hiena” à vida, para que ela se incorpore novamente no ciclo da vida. A forma em que elas se manifestam remetem à infinitude da matéria, assim como a suas proporções declaram que, mesmo em quantidades mínimas, não cessam as trocas de essências poéticas entre o ser da outridade e os demais integrantes desse panorama imagético. Em termos gerais, os quatro versos que integram o período gramatical em vista apresentam maior fluidez rítmica do que aqueles do grupo anterior, que foi escrito entre parênteses, de maneira que o eu-lírico continua a progredir no processo de compreensão das cenas presenciadas por ele.

No que se refere ao percurso cognitivo do poeta, o emprego de “soube-me” é a expressão de se haver alcançado o conhecimento acerca de si próprio. É em meio à “provação” dos exercícios “de raiz” e dos exercícios de recolhimento e sistematização de informações – os trechos apositivos do texto – que é construída a resposta para o que solitariamente se

observou acerca do “vício” adquirido pelo animal sobre o qual se discorre. Em relação ao sinal de dois pontos, funcionam no sentido de indicar a descoberta possibilitada pela contínua observação da “hiena”, que o poeta define como um ser que “[...] só tem vontade para risos. no entanto, ponho dúvida: ela ri para não chorar ou chora de tanto rir?” (ONDJAKI, 2011, p. 55), na seção “BICHOS CONVIDADOS DE (A A Z)”.

Parecido com o que o autor escreve, o riso exagerado garante a habilidade de gerar “sementes”, imagem que contém uma força vital que se manifesta plenamente em contato com o solo e seus nutrientes. Entender o “chão” como o terreno em que se erguerá e se fortalecerá uma identidade para substituir aquela que, cultivada pela etnografia europeia da segunda metade do século XIX fez com que surgisse, “[...] uma identidade imaginada, a partir da ideia de que nada era mais natural do que a submissão das etnias dos mundos dominados da Ásia e da África, uma vez reduzidas a subprodutos do racismo europeu” (HERNANDEZ, 2008, p. 131). A geração de estruturas vegetais a partir do corpo de um ser animal é uma metáfora que mostra a possibilidade de unificar o plural do povo angolano, seus elementos culturais tradicionais, e aquilo que foi assimilado durante sua história colonial e depois.

Nessa conjuntura, as “flores” representam uma força de renascimento e são propagadoras da força da *anima* poética, a qual pode reavivar as regiões áridas do imaginário, que são aludidas no poema. Por serem “salinas”, elas carregam uma sinestesia que faz o olhar provocar o desejo do paladar, o qual

somente pode ser satisfeito por meio da experiência lírica da observação da fauna interior do leitor, pois cada um mantém uma relação própria com sua base cultural e literária, o seu próprio “xão”. Por fim, essa é a função da “hiena”, ter projetada em si “[...] uma parte daquilo que somos, num diálogo entre um ‘eu’ e o ‘mim próprio’ que nos escapa” (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 55), conforme anunciou o eu-lírico no título, sobre ele próprio ser o “chão para lagrimaterrizagem”.

CORAL DOS BICHOS, VOZES DO CHÃO

Pensar a força telúrica nos poemas selecionados para este estudo implica ver a fundo o que eles trazem em relação à poesia cultivada com expressões de elementos regionais alçados ao universal. Construções linguísticas de tamanha densidade realizam diálogos entre diversos textos e ideias que, no caso dos objetos observados, têm em comum a preocupação com aquilo que não se tem como sinônimo de glória nas literaturas do Ocidente. Com tais informações em vista, os procedimentos de escrita empregados nos poemas selecionados para compor o coral de vozes desses locais metafóricos, nos quais a linguagem e os significados escapam das determinações cotidianas, foram aproximados entre si para que se possa ouvir os seres habitantes do “xão” e dos períodos rupestres brasileiros, na voz de Manoel de Barros.

4.1. O POEMA É UM BICHO DO CHÃO

PASTOR DE ESTRELAS

para o marinheiro carlos barbosa

companheiro barbosa me atraz novidades:
“o grilo é um pastor de estrelas...” entorno enter-
necitudes. assim em emochões.

o grilo é rasante, gritante, em negrecido. um
bicho do chão, concluímos.

“mas aí está”, diz-me.

“por via do chão ele despe distâncias; está mais
próximo de estrelas, pois...” entorno espantos,
encantos.

“um pastor, guiante?” - eu.

“ah pois e sim. o mais certo apastoreiro!” - ele.
e entrando em explicamentos:

“no canto do grilo as estrelas rebrilham,
acendidas. comungam luz, iluminam poeiras,
universais versos.

de tanto desconhecimento em medições

o grilo ganha é abraço com estrelas;

de tanta chãotória

o grilo estreia é intimidade com a magia”;

mas elas altíssimas, dependuradas,

o grilo aquieto – patas impostas em húmida terra.

mas barbosa:

“estrela é brilho de sonho.

é rebanho manso, em simplicidades disponíveis.

não queira indagar mistérios.

somente dê-se a ouvidades: ausculte o grilo,

esse pastor de estrelas...” entorno crenças,

desfalências. arre e pio-me de silêncios.

o grilo é um adormecedor de inquietudes. cessa

o canto, o encanto.

vincadas de negrume, as estrelas grilaram-se
para sonos.

adormecimentos provisórios.

(ONDJAKI, 2011, p. 10-11).

“Pastor de Estrelas” traz o diálogo entre o eu-lírico e “companheiro barbosa³⁴”, numa configuração de papéis em que o primeiro ouve e aprende do segundo (que é um ‘mais velho³⁵’ tanto de idade, quanto de produção poética) a respeito do “grilo”. A imagem que se evoca é a de dois amigos: um ensina ao outro sobre o mundo ressignificado pela palavra poética e a utiliza como ferramenta de sua didática. Não se trata de uma doutrinação, uma educação no sentido ocidental em que o aluno escuta, absorve e repete o que ouve tal e qual lhe é dito. Por meio da narração poética do ocorrido, o leitor é conduzido à compreensão da densidade da imagem do animal em questão e de tudo aquilo que ele é capaz de representar esteticamente no contexto em análise.

De modo geral, há duas pessoas numa atmosfera noturna, assim constituída devido aos seres e fatos sobre os quais discorrem, apesar de não haver ali nenhum advérbio que explicita se é dia ou noite. Bachelard (2018, p. 31) aponta que há seres e objetos de alma feminina ou masculina, os quais respectivamente se ligam ao noturno e ao diurno, como se fossem as almas das palavras. É também por conta desse diálogo que tais versos aparentam possuir uma ruptura com os postulados de Bakhtin (1990, p. 130), os quais apontam que o discurso poético traz

34 O poema refere-se a Carlos Alberto Lopes Barbosa (Kaká Barbosa), compositor e poeta cabo-verdiano que escrevia sempre em crioulo e é conhecido pela afirmação da cabo-verdianidade. Além disso, mesmo os nomes próprios aparecem escritos com inicial minúscula em HPCX.

35 Modo respeitoso de se referir às pessoas mais velhas, o que demonstra uma hierarquia entre as idades.

somente uma voz, ao contrário, por exemplo, do romance, que carrega várias. Isto não ocorre, visto que as falas de “barbosa” são comunicadas ao público por via da fala do poeta, que apresenta leves traços de narrador, consoante ao que as presentes perquirições têm demonstrado em Poemas Rupestres.

O tempo verbal predominante é o presente do indicativo, que transporta o leitor para o momento em que ocorre o diálogo. A cada leitura ocorre a ruptura com a lógica de tempo linear (PAZ, 1982, p. 44), visto que os fatos são revividos e o diálogo acontece mais uma vez. O texto ultrapassa temas mundanos, por forma que busca a representação de algo que a linguagem só consegue acessar por meio do trabalho estético em múltiplos aspectos. Ali a palavra se torna símbolo, não vive apenas para representar algo de concreto e, nessa didática sobre enxergar o mundo para ver a si, o artrópode figura qual um espelho que deve ser ouvido ao invés de visto, experiência de um devaneio sinestésico.

O “companheiro” demonstra ser íntimo da palavra poética e conhecer amplamente os hábitos e o ser do pequeno animal. Para compreender a dimensão dos fatos narrados, deve-se ouvi-los atentamente, reaprender a ler o mundo e a reconhecer que a linguagem poética pode ser intencionalmente manipulada para alterar a imagem e, assim, a percepção de quem lê sobre os sentidos dela. Em casos parecidos, Paz (1996, p. 57) aponta que, ao serem lidas as palavras do poeta, “[...] nós também revivemos sua aventura e exercitamo-nos nessa liberdade na qual se manifesta a nossa condição.”

Em consonância, é possível o diálogo desta visão com o primeiro texto de *Poemas Rupestres* (BARROS, 2010, p. 425), que discorre acerca do “menino” que “[...] podia dar ao canto formato de sol./ E, se quisesse caber em uma abelha, era só abrir a palavra abelha/ e entrar dentro dela”.

O segundo verso entrega a expressão “me atrás”, que consta de uma prótese que acrescenta o fonema [a] a “traz”, marca gráfico-fonética que acresce ao verbo as ambiguidades inerentes aos ensinamentos de “barbosa”. Por razão da relação de homofonia entre a preposição “atrás” e o verbo cunhado pela voz poemática, “atraz”, configura-se um sutil anúncio sobre a antiguidade dos ensinamentos que estão prestes a serem ministrados, os quais provêm de fora da contemporaneidade e suas formas de compreender e refletir. Por esta razão, o paradoxo existente entre “atraz” e “novidades” ilustra a proposta de visitação ao “x o” proposto por Ondjaki, isto é, a procura pela revisitação às heranç as culturais locais como tentativa de visão subjetiva do universal.

Há uma alternância entre as falas de “barbosa” e as considerações e explicações do eu-lírico, num movimento acompanhado pelo leitor e permeado de idas e vindas entre a realidade da leitura e do diálogo relatado. Nesse quadro, as “enternecidures” representam o abstrato da imagem poética convertido em matéria líquida, ou seja, capaz de alterar a consistência do “chão”. A outridade mencionada por Paz (2012, p. 136)   quem possui a sensibilidade gustativa para experienciar tal devaneio sinestésico. Essa apropriação e transformação de uma figura

de linguagem mostra que o poeta angolano aprimorou ali sua consciência a respeito do poético, pois o que é ingerido será absorvido por seu corpo que, por ser metafórico, é imagem de sua autossignificação.

Nesse viés, o neologismo “emoções” atua como a imagem do recipiente contenedor das “enternecitudes”, que age como uma sorte de solvente que suaviza o “solo interior” de *Há Prendisajens com o Xão*. Tal efeito pode ser relacionado ao trabalho empregado sobre o signo ingerido por quem ao público fala, visto tal palavra ter sido construída a partir de um substantivo, ter se tornado o verbo enternecer para finalmente receber o prefixo “-tude” e adquirir o caráter de substantivo feminino abstrato. Por razão do caráter noturno, porém não soturno, que transpassa a atmosfera dos versos e da melodia do pequeno inseto, é possível interpretar que o “companheiro” seja uma “outridade” do autor, manifestada pelo nome de um escritor lido por ele.

No texto, ocorrem conclusões conjuntas e uníssonas dos participantes a respeito do pequeno “pastor”, sobre o qual eles meditam. Ser um “bicho do chão” e dono de uma arte que consiste na manipulação do ar, demonstra que o dito animal vive em fronteiras. Tal característica transparece pela qualificação do “grilo” como “rasante”, um substantivo transposto a adjetivo que denota uma manobra aérea arriscada e rápida em direção ao solo. Participa dessa caracterização o adjetivo “gritante”, cuja carga semântica é paradoxal ao tamanho do artrópode, bem como suas dimensões destoam do volume de

seu canto. Juntamente com os ensinamentos realizados oralmente entre o poeta e o “marinheiro carlos barbosa”, o poema sinaliza que o eu-lírico – e, conseqüentemente, o leitor – possui mundos internos próprios, nos quais há algo inominável e essencial.

De modo similar, a locução adverbial “em negrecido” se comunica com a busca pela afirmação e valorização das culturas do homem africano, expressão na qual a preposição “em” sinaliza o ecoar do canto em uma consciência que permaneceu viva após séculos de violência simbólica. Harmonicamente, o uso específico de estruturas e possibilidades de configurações da Língua Portuguesa pode ser posto em paralelo a um artesanato linguístico. Hampâté-Bâ (2010, p. 185) aponta que o artesanato “[...] em sua operação, deveria ‘repetir’ o mistério da criação. Portanto, ela ‘focalizava’ uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais”. Por meio dessas aproximações de significados e significantes, o “grilo” transporta o leitor para dentro das implicâncias estruturais e semânticas sobre a linguagem, de maneira que este pode adentrar em ambas as noites poemáticas.

O assunto alcança maiores profundidades a partir do oitavo verso, com algo mais a ser dito sobre as conclusões conjuntas (do eu-lírico e do ‘companheiro’) ocorridas até ali, num movimento em que se iniciam os ensinamentos a respeito da natureza das coisas e do ordenamento desse “outro universo”. Por estar conjugada no presente do indicativo, a expressão “diz-me” configura uma realidade em que o passado é porvir, e o futuro é final e recomeço. A atuação da voz poética

é semelhante à do crítico literário ao dar os créditos devidos ao “companheiro”, reconhecendo que os ensinamentos em sua posse vêm de alguém que é um “mais velho”, de um escritor cuja luta pela africanidade precede a sua.

No mesmo raciocínio, os versos seguintes continuam as ideias de “barbosa”, cujos dizeres vão além das definições apresentadas e aprofundam sua exposição de conceitos. Ao optar por empregar “via” em detrimento de “meio”, o poeta escolheu uma palavra feminina para construir sua locução adverbial e a aproximou do masculino “chão”. Esta construção configura contraposição entre *animus* e *anima*, que se dá entre uma palavra invariável e uma variável, transgressão carregada de eroticidade que se intensifica pelo despir das “distâncias”.

Na sequência, o caráter mágico e multidimensional do “grilo” é apresentado por meio do paradoxo de estar “mais próximo das estrelas” quando no chão. Ao ouvir as palavras de seu interlocutor poético, o eu-lírico demonstra que está apto a se comunicar através de um código que conduz o sonhador de palavras a alucinações visuais (BACHELARD, 2018, p. 48). Caso contrário, ou ele próprio tomaria a afirmação de “barbosa” por um disparate (por não enxergar que o exercício poético busca uma significação aquém aos termos meramente referenciais), ou o diálogo trazido no poema seria abismalmente diferente. Nesse entremeio, quem não possui o olhar adequado às alternantes telas verbais do texto – nas quais se pintaram marcas da literatura oral angolana – pode entender as suas metáforas como mera irracionalidade.

Bosi (1977, p. 15) indica que “[...] a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância [...]” num viés que permite entender que “barbosa” tem uma compreensão do poético mais desenvolvida que a do Eu-lírico. Por não mais ver meras formas e objetos o “companheiro” é capaz de firmar o paralelo entre a mistura de componentes superficiais e profundos de seu solo com os elementos que compõem os referidos astros, correspondências elementais. Nesse sentido, se a proximidade entre os dois polos (céu e suas luzes noturnas) é de natureza elemental e, se o animal em pauta é um “bicho do chão” (ONDJAKI, 2011, p. 10), ele é, conseqüentemente, também um “bicho das estrelas”.

No final do verso em questão, a conjunção “pois” pode ser tomada como o prelúdio que introduz a explicação de algo misterioso, escondido pelas reticências. O que para o leitor é mostrado incompletamente e causa, no eu-lírico, diversas e insólitas reações, as quais estão impregnadas de sua subjetividade ante ao que foi dito. É possível traçar uma analogia entre os objetos diretos do verbo “entornar”, os substantivos “espantos” e “encantos”: o primeiro remete à reação de engolir o ar ao espantar-se, representando o espanto frente ao que foi revelado, e o segundo, ao encantamento que leva à pergunta da linha seguinte, que é comparável a um pedido de confirmação do que se compreendeu.

No que toca aos sons, é interessante rememorar que:

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar (BOSI, 1977, p. 42).

Partindo disso, pode-se considerar que a aliteração de sons oclusivos em ambos os objetos diretos de “entorno” (a saber, ‘**esp**antos’ e ‘**enc**antos’³⁶, com [t], [p] e [k]) está em alternância com a aliteração dos sons nasalizados de suas vogais tônicas, num jogo de equilíbrio análogo às palavras nas quais eles se manifestaram. Assim, os versos trazem uma espécie de conferência sobre estética literária que, com figuras de linguagem e de som, reflete sobre a linguagem de sua veiculação, haja vista a analogia ser a linguagem do poeta, tal como é o ritmo (PAZ, 2012, p. 87).

Após isso, o eu-lírico fica “encantado” e, instigado a obter mais conhecimento, inquire seu interlocutor sobre a ocupação do “grilo”. Estabelece-se uma situação na qual “barbosa” passa a explicar os acontecimentos do mundo paralelo onde vive o pequeno inseto, o qual representa uma voz poética capaz de se comunicar com as profundezas do ser humano, assim como com o universo dos símbolos. A classificação morfológica das palavras do primeiro período do

36 Grifos nossos.

décimo terceiro verso³⁷ – interjeição, conjunção explicativa, conjunção aditiva e advérbio, todas invariáveis – pode ser associada à inexistência de uma realidade linear no texto. A ausência de verbos corrobora essa leitura, pois somente tais palavras variáveis são aptas a comportar flexões de tempo. Além disso, por força da inquietação causada pelo resultado da referida construção, é possível, novamente, transcrever Friedrich (1991, p. 15) a respeito do conceito de dissonância: “esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade”.

A parte seguinte do mesmo verso é também nominal e carrega o neologismo “apastoreiro”, no qual chama a atenção o prefixo “-a” devido ao sentido de negação que ele carrega. Essa característica dialoga com uma vivência imagética dos seres ínfimos, cuja valoração é alta no poema em análise, além de ser uma construção que demonstra uma fuga das representações poéticas comuns, de modo que, em sua criação de imagens, o poeta as faz transcenderem a língua no tocante a suas sistemáticas significações históricas (PAZ, 2012, p. 31). A parassíntese que forma o termo em pauta completa-se com a agregação do sufixo “-eiro”, propiciador da fusão entre o minúsculo ortóptero e sua poética atividade.

Em contraste, negar o “pastoreiro” pode ser visto como a rejeição de imagens idílicas baseadas no Arcadismo, o qual

37 “ah, pois e sim”. (ONDJAKI, 2011, p. 10)

buscava suas imagens no Lácio, região da Grécia Antiga e que contrastava com a vida altamente urbana e movimentada na Europa do século XVIII. Procurar imagens em movimentos anteriores e situados nas terras de sua antiga metrópole seria algo contraditório, posto que, conforme Macedo e Chaves (2007, p. 69), “[...] o processo de formação das literaturas africanas de língua portuguesa ocorre no contexto das lutas pela independência [...]”. Há, ao contrário, a preferência pela construção de uma linguagem que procura surpreender o leitor por meio de uma pretenciosa aparência de mera marca de oralidade, que é o prefixo de negação posto no início da palavra em vista.

Em sua próxima colocação, “barbosa” apresenta o canto do ínfimo artrópode como o local em que os corpos dotados de luz própria “rebrilham”, tornando o canto capaz de captar a imagem, retê-la e fazê-la acontecer novamente. Por conta do caráter da imagem poética em si, a qualquer hora que se recorde do canto em pauta, dentro dele novamente acontecerá o brilho das “estrelas”, acessível para quem compartilha dos devaneios do pequeno animal. Assim, o interlocutor da voz do texto representa alguém que aceita e convive com o hermético, ou seja, retorna aos atemporais “antigamentos”, justamente ao “xão”, o grande professor, conforme anuncia o título do livro.

Dizer que o verso-imagem é uma operação alquímica é ter em mente que a palavra poética conduz à semantização das recorrências dos sons, para que estes se agreguem ao sentido das palavras no texto. Semelhante a isso, a nasalidade e o caráter

fechado das vogais tônicas em “comungam luz³⁸” conferem solenidade a esse ritual sacro e erótico, no qual as “estrelas” compartilham e ingerem as luzes umas das outras. Isso revela que elas são dotadas de uma espiritualidade que as une além de suas constituições telúricas, em semelhança à comunhão cristã, embora não haja nos versos a mesma centralidade ao redor de uma só figura, como ocorre no referido sacramento.

As “poeiras” que elas “iluminam” têm como aposto os “universais versos”, que configuram um paradoxo de proporções vertiginosamente opostas, tal qual ocorre entre o “pastor” e seu “rebanho” em relação às “distâncias”. Situação semelhante é analisada por Candido (2004, p. 85), que no poema “Pastor Pianista”, de Murilo Mendes, identifica uma disparidade entre o idílico dos campos e o refinamento técnico dos pianos. Contudo, a imagem de Ondjaki firma seu efeito de adjacência (IDEM, 2004, p. 86) ao redor da massividade das “estrelas” e das diminutas proporções do animal que, de maneira surreal, as apascenta.

Além desse diálogo, é como se tais figuras de sentido estivessem a dialogar entre si, ao passo que são constituídas da mesma matéria. Nesse viés, o mecanismo gramatical supracitado se refere à existência literária de imagens vivas e que não se limitam a um idioma, como se apontasse uma dimensão paralela acessível pela poesia e comum aos poetas. Justamente por ser uma espécie de fonte do poético, trata-se

38 Grifo nosso.

de um universo que consegue possibilitar a visão de uma amálgama entre o clássico e o moderno.

O verso seguinte contrasta a consciência da imagem poética – que se encontra na antropomorfização do “grilo” – com a do leitor, geralmente pronta a captar a linguagem em sua função referencial e por vezes pouco preparada para ir além de denotações, parâmetros fixos. Essa incapacidade de abranger a infinidade do poético, associada ao hábito do homem ocidental de preferir os chamados meios racionais, vai de encontro à natureza da comunicação literária. Isto soa em acordo a Valéry (1983, p. 12-13) ao postular que “na Floresta Encantada da Linguagem os poetas entram expressamente para se perder se embriagar de extravio buscando as Encruzilhadas de significação [...]”.

Paz (2012, p. 21) aponta que a poesia “[...] é um método de libertação interior”, algo possibilitador da leitura de que o pequeno “pastor” se desvencilha de sua condição de ente apenas terrestre. Por conta do emprego do prefixo “-des” em “desconhecimento” é que se pode perceber serem as ideias manifestas ali um desmanche do conhecimento em seu sentido comum. Concomitantemente, é possível notar um paralelo entre o que é telúrico e a força produtora do artesanato lírico sobre a Língua Portuguesa, cuja estética dominante os autores africanos mais conscientes de seu papel pretendem superar. Em relação a essa diferença de consciência, Hampâté-Bâ (2010, p. 189) tece uma separação entre a educação moderna e a oral que está de acordo com tal raciocínio:

Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto.

O que o minúsculo inseto recebe por seu “desconhecimento em medições” é chamado de “abraço com estrelas”, numa construção em que ocorre a dualidade entre masculino e feminino. A palavra “abraço”, substantivo derivado do verbo abraçar, figura como um movimento impregnado de razões de *anima* conduzidas pelo que seria o esforço muscular do *animus*, ao mesmo modo que os distantes astros representam que o “grilo” se encontra materialmente presente em seu próprio devaneio (BACHELARD, 2018, p. 144). Nesse ponto, se pode entender também que o ritmo do verso é mantido pelo verbo de ligação “é”, apesar de ele ser ali, gramaticalmente, uma partícula expletiva. Além disso, seu tempo verbal expressa a atemporalidade da evocação das luminárias da noite com o canto do noturno animal, assim como do abraço metafórico.

Os dois versos seguintes somam-se aos dois anteriores e entre o décimo sétimo e o vigésimo versos fica configurada uma gradação, com uma segunda menção àquilo que o “grilo” alcançou através de suas práticas: “de tanto desconhecimento em medições / o grilo ganha é abraço com estrelas; / de tanta chãotória / o grilo estreia é intimidade com a magia (ONDJAKI,

2011, p. 10-11). O vocábulo “chãotória³⁹” é um experimento semelhante a uma aglutinação de “chão” e “cantoria”. Neste caso, uma palavra entra na estrutura da outra, ao invés do procedimento natural desse fenômeno, que caracteriza uma junção de palavras com poucas perdas fonéticas. O substantivo “chão”, cujo estado físico de seu referente é sólido, é oportunamente alocado como radical, para conferir a ideia de firmeza, ao passo que a outra parte o transforma em uma representação devaneada. Esta alquimia poética é posta em prática tantas vezes, que o seu realizador tem uma brilhante e renovada – porque “estreia” – relação com os processos que desempenha, os quais possivelmente passam a ser naturais para ele.

Ao fecharem-se as aspas, permanece o sinal gráfico de ponto e vírgula, mostrando uma vez mais que somente o eu-lírico é quem enuncia nos versos. Por isso se vê que, apesar do devaneio, as “estrelas” encontram-se ainda longe e aparecem lá marcadas pela opaca elipse de algum verbo de ligação: “mas elas [**estão/ ficam/ permanecem**]⁴⁰ altíssimas, dependuradas”. Na sequência, a adição do “s” no vocábulo “dependuradas” alude ao fato de as lanternas dos versos não necessitarem de algo para mantê-las suspensas, ainda que sejam parte de um universo imagético, devido à imagem ter

39 Na seção “OUTROS CONVIDADOS E DESCOISAS (DE Z A A)”, Ondjaki (2011, p. 62) explana que a “chãotória” se trata de uma cantoria que vem do chão e que precisa ser ouvida muito de perto, com o órgão auditivo colado e emprestado ao solo. A parte do livro em que o verbete poético se encontra é uma espécie de glosário para que o leitor consulte várias das construções vocabulares originais da obra.

40 As palavras em destaque foram acrescentadas para a exemplificação pretendida. Grifo nosso.

dimensões, contorno e coesão para que subsistam na mente do leitor (BOSI, 1977, p. 16).

Em seus escritos, Bakhtin (1990, p. 36) postula que o conteúdo “[...] é apenas um elemento da forma [...]” e que esta relativiza aquele, de maneira a haver obras cujos mundos são dotados de regras próprias, com alguma significação em relação ao externo. Ao referir-se a “[...] uma ruptura com o mundo circunstante”, Friedrich (1991, p. 23) mostra que o verso não integrante da tradição de escolas literárias, como os que estão sob análise, chegou a um patamar em que ele é capaz de se ligar e se desligar (mesmo que não totalmente) das forças exteriores a si e, ainda assim, não ser dependente de outros, nem ser um ente inanimado e manipulável por quem lê o texto.

A construção da palavra “aquieto” possui, conforme se destacou em outra ocorrência, o prefixo “-a”, em sinal de que, mesmo parado, o ínfimo pastor encontra-se em movimento interno. O apostrofo que o acompanha comporta a informação acerca da maneira em que suas “patas” estão, numa relação associável à sua condição de prisioneiro da gravidade mesmo que possa voar e saltar. O mesmo ocorre com o leitor de poesia no momento em que volta às concretudes da vida, com a diferença que o “grilo” é quem gera o “canto”, ou seja, é um poeta de existência autônoma, um vivente imagético comum ao eu-lírico e ao “companheiro”. Isso somente pode ser apreendido através da experiência poética e das analogias entre o poético e o mundano, geradas e possibilitadas pela manipulação da linguagem (PAZ, 2012, p. 149).

Aquele que fala ao público novamente conta de sua conversa e sinaliza graficamente que haverá uma transcrição da fala, ato para o qual utiliza, além da conjunção adversativa “mas”, o sinal gráfico de dois pontos e aspas. Trata-se de um procedimento que remete ao discurso direto, um diálogo entre técnicas de escrita de verso e prosa, por meio do qual virá uma explanação de “barbosa” sobre a ligação entre o “grilo” e as “estrelas”. O “brilho de sonho” que estas contêm revela que há um espaço paralelo na metáfora em que é gerado e se encontram os encantamentos oníricos. Nessa harmonia, assim como o sonho é ligado ao masculino e o devaneio ao feminino (BACHELARD, 2018, p. 28), as luminárias do céu noturno compõem uma espécie de filme multidimensional, em que a natureza das palavras complementa uma à outra: “‘estrela é brilho de sonho. / é rebanho manso, em simplicidades disponíveis.” (ONDJAKI, 2011, p. 11).

Apesar de aparecer em um período gramatical diferente, o “rebanho manso”⁴¹ se liga ao mesmo sujeito e segue o fluxo de significação do poema. As duas ocorrências de [ã] em posição tônica nessa expressão reforçam o significado do adjetivo que dela faz parte, em um encadeamento de relações que partem dos sons, passam pela rima interna e alcançam a imagem (BOSI, 1977, p. 22). Quanto às “simplicidades disponíveis”, elas podem ser interpretadas como uma disposição espiritual em que o eu-lírico recebe acesso às benesses da contemplação estelar, por via do olhar poético.

41 Grifos nossos.

Adiante, como um guia a respeito do que é estar em contato com a imagem poética, o “companheiro barbosa” aconselha que sequer se queira indagar a respeito daquilo que lhe intriga, que apenas haja entrega à imagem. O neologismo “ouvidudes”⁴² aponta uma audição ativa, uma combinação em que o som vocálico [u] ocorre em assonância à palavra seguinte (**ausculta**⁴⁴) e confere gravidade ao que é proferido (BOSI, 1977, p. 45). Paradoxalmente o poeta remodela essa associação e as palavras desse trecho indicam o caminho da iluminação identitária e literária através da fruição dos versos, algo a ser alcançado pelo exame auditivo dos interiores do invertebrado, cujo corpo é metáfora viva que guarda e evoca imagens. Ondjaki (2011, p. 55), em seu glossário poético, define esse animal como um “embalador de noites”, que “[...] conhece cada curva de um silêncio” e é “quase inencontrável de dia”, características que o transformam em um metafórico farol nos entremeios noturnos da poesia.

Por assim ser, as “crenças” são um alimento poético transformado em líquido, que é ingerido pelo eu-lírico e, conforme denuncia o verbo “entornar”, comumente ligado ao consumo de bebida alcoólica, daí se pode presumir que elas passam a impregnar o organismo do poeta e alteram seu estado de consciência. Por sua vez, as “desfalecências” podem ser entendidas como desmaios pelo excesso de embebedamento lírico, que levam o poeta a se ausentar momentaneamente da realidade.

42 O poeta (2011, p. 61) traz essa palavra em OUTROS CONVIDADOS OU DESCOISAS (DE Z A A): “não carece de ouvidos para este estado; implica uma sensibilização de pele apenas – em desmultiplicação de poros”. ⁴⁴ Grifo nosso.

A reação que tudo isso causa é descrita pela separação de “arrepio-me” em “arre e pio-me”, cisão que enseja o erigir de uma interjeição de espanto e um verbo, respectivamente. Torna-se viável a analogia ao processo de separação e regeneração de pequenos vermes, bichos do chão por excelência. Ao “piar-se” de silêncios, a voz do poema se cala, pasmada pelos efeitos do canto do “apastoreiro”, que faz cessar seu barulho exterior para que ele e o leitor da obra ouçam seus interiores.

No cessar do “canto”, é anunciado o encerramento do percurso do eu-lírico nessa outra dimensão do poético, trecho em que as “estrelas” se dirigem aos seus “sonos”, que para seus observadores na Terra seria o equivalente à chegada do dia, quando daqui, a olhos nus, não é possível as observar. Concomitante a isso, encerram-se as referências a “barbosa”, ao passo que público e poeta são preparados para despertarem do “encanto”, que permanece como eco nas reminiscências nos versos seguintes, que são os efeitos das “prendisajens” adquiridas ali. A proximidade fônica de “canto” e “encanto”, nesse contexto, mostra que a interrupção da palavra poética é causa da perda do acesso àquela dimensão onírica.

Nessa configuração, os corpos celestes do texto recebem sulcos de “negrume”, ou seja, começam a entrar em estado de sonolência, posto que a interrupção do “canto”, que diz respeito às palavras poéticas de “barbosa”, fez com que aquele universo entrasse em um tipo de modo de espera. Dentro dos versos, o cantar do “grilo” também é interrompido, mas é reativado todas as vezes que o leitor se recorda dele e o faz voltar à existência,

visto que a ação do artista não se limita às ações mensuráveis pela razão (VALÉRY, 1983, p. 17-18). Em concordância, Bosi (1977, p. 13) aponta que “a Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. [...] O agora refaz o passado e convive com ele”. Por fim, a experiência literária é renovável e se (re)forma, além de ser acessível sempre que o apreciador do poema escutar a outridade do “canto” e nele encontrar o deleite da palavra devaneada.

4.2. DO SUBTERRÂNEO, VEM A POESIA: O POETA É FORMIGA

PARA FORMIGA SER, QUER-SE...

chão-cheiro.
 trajecto formigabiríntico.
 granulação com patas.
 tapete para asas caintes.
 aburacações várias
 para laboriosas existências.
 avulsas corridinhas enternecendo mundos
 e um medonho desconhecimento para egos.
 (ONDJAKI, 2011, p. 14).

Devido à imagem das “formigas”, o poema acima⁴³ apresenta forte conexão telúrica, visto que esses animais transitam entre os mundos do subsolo e o da superfície. A pequenina estatura física e a estrutura corporal típica desses insetos, dotados de seis patas e com o abdômen voltado ao

43 Esse texto será identificado pela sigla “PFSQ”.

chão, uma metáfora da ligação entre o homem e sua terra, são características marcantes das buscas por auto resignificação por parte do poeta. Em aspecto próximo, o ir e vir de suas habitações, e a alimentação baseada no que a natureza lhes dispõe, são pistas de um perseverante trabalho de afastamento do cotidiano urbano, no sentido ocidental.

Nessa figuração, a organização comunitária e o trabalho repetitivo desses animais aparecem como representação do trabalho de poeticamente polir as palavras, em uma estrutura semelhante a uma listagem. O título carrega a voz passiva sintética em “quer-se”, que confere impessoalidade aos versos e os tornam seus complementos, semelhante ao texto de abertura da seção “Uma didática da invenção”, do *Livro das Ignoranças* (1993), de Manoel de Barros: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso/ saber:/ a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca/ b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer [...]”. No texto de Ondjaki, o uso de reticências, em vez do sinal de dois pontos, faz com que o título fique marcado por um suspense informal, e levemente infantil, a respeito do que se segue.

Por serem todos encerrados com pontos finais, os quatro primeiros versos atuam como pequenos poemas estruturados para se combinarem em entidades completas, com o intuito de construir um conjunto. Esse mosaico de palavras apresenta um ritmo de pronúncia encadeado e firme, algo que pode gerar no leitor relances de panoramas da matéria telúrica, em uma gradação que vai desde a matéria-prima, o “chão-cheiro”, até

um produto desejado, o “tapete para asas caintes” (ONDJAKI, 2011, p. 14), que serão oportunamente explanados adiante. No entanto, suas proporções e nuances não podem ser percebidas em seus reais alcances, pois esse trecho carrega relances de experiências que necessitam ser vividas por meio da experimentação da palavra poética em suas mais diversas formas.

Esse juntar-se ao solo é uma proposta realizada pela expressão “chão-cheiro”, resultado de uma justaposição de substantivos, que evoca uma sinestesia por meio da visão e do olfato. Tais sensações podem ser interpretadas como referências às tradições bantu a emanarem suas complexas potencialidades, que de longe só podem ser captadas por meio da letra impressa. A introdução do telúrico, feita dessa maneira, mostra que a multiplicidade de vias de experimentação é parte inerente do processo de conhecimento do “xão” de Ondjaki, algo precedente ao poeta, além de entorpecê-lo e encantá-lo para a procura de uma religação às ancestralidades artísticas.

Em relação às questões de oralidade, muito se diz a respeito de a escrita ser um fenômeno que chegou até África através dos europeus, e fica ignorado o fato de os árabes terem levado sua cultura para várias regiões desse continente a partir do século XIII (LEITE, 1998, p. 15). Enquanto o pensamento eurocêntrico considera menos evoluídas as sociedades cujas tradições são baseadas na oralidade, existem visões tradicionais que apontam a decadência e falta de confiabilidade entre os homens quando os povos passam a se fundamentar na escrita. Hernandez (2008, p. 28-29) relembra que “[...] a tradição oral

não se limita aos relatos mitológicos, épicos e às lendas. [...] Vale dizer que a tradição oral explica a unidade cósmica, apresentando uma concepção do homem, seu papel e lugar no mundo, seja ele mineral, vegetal, animal, ou mesmo a sociedade humana”, de maneira que já havia tradições ricas e complexas antes da chegada da Língua Portuguesa em Angola.

No tocante aos sons do verso inicial, juntar duas palavras dotadas do som [j] (**ch**ão-**ch**eiro)⁴⁴ as une foneticamente e evoca a imagem de renovação poética análoga àquilo que o olfato humano capta após a chuva, momento de recente e ávida ligação de elementos opostos. O caráter fronteiro entre as sensações fisiológicas evocadas pela imagem faz-se presença real na dimensão imagética, combinação ensejada por associações mágicas de conveniência ou inconveniência, tal qual a repelência e atração entre cores e sons (SARTRE, 2004, p. 16). A frase nominal constituída pela totalidade desse verso corporifica a ampla base sobre a qual será traçado o trajeto que o indivíduo, ou melhor, a “formiga”, necessita percorrer em sua jornada, paradoxalmente solitária e conjunta, através do verso-imagem e em meio a outros leitores de poesia.

Em relação ao segundo verso, o “trajecto formigabirín-tico” se liga à ideia de um trabalho minucioso e persistente na seleção das palavras para o ritual da celebração poética, conforme Ondjaki (2011, p. 55) escreveu, no final de seu livro: “[...] (também chamada de *formiguinha*): remete para um ser

44 Grifos nossos.

com desnoção de ego. Conhece a natureza apenas em estado de labor. Dorme em andamento para não perder noites de trabalho”. Isso mostra a amplitude de possibilidades que tem o eu-lírico diante da amplitude do “xão”, que o livro revela ser algo de amplitude inatingível por um só texto e por um só escritor, e que recebe também a característica de ser “labirinto”, ou seja, algo que carece de reflexão para ser desvendado. Valéry (2018, p. 222) aponta as dificuldades do trabalho poético, que toma emprestada a voz pública (a língua) e oscila entre “[...] a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência [...]”, análise da qual resulta a inescapável ligação entre o som e o sentido no verso.

Nesse viés, dado haver sempre novos modos de se reinventar a linguagem, se tornam inesgotáveis as possibilidades e cresce a necessidade de o escritor não se perder em meio às existências da imaginação escrita. A necessidade de renovação das técnicas de escrita é uma constante na literatura, para que o leitor não se canse e nem deixe de se surpreender pelos movimentos adotados pelo escritor (BORGES, 2019, p. 36). Buscar meios renovados pode implicar no retorno a uma forma arcaica da palavra (ou mesmo à sua forma lusitana), como em “trajecto”, cuja raiz etimológica é a forma latina *trajectus*. O regresso gráfico também é o percorrer de um caminho sobre o solo, do qual emana o “cheiro” das memórias do passado artístico que, no caso de Ondjaki, são associáveis principalmente às tradições orais do território que constitui Angola.

A tripla presença de sons oclusivos e desvozeados no vocábulo em “trajecto”⁴⁵ apresenta-se em forma similar à complexidade do caminho proposto pelos versos em vista e aos desafios que o leitor pode encontrar nos processos de desconstrução de suas concepções estéticas. Existe uma latente paridade entre o “menino” de Poemas Rupestres, que “[...] pegou um olhar de pássaro - / contraiu visão Fontana [...]” (BARROS, 2010, p. 425) e ato de se tornar “formiga”, dado que ambos têm consigo características das “Grandezas do Ínfimo”, sendo que o primeiro possui um olhar dessacralizador (RAMOS, 2018, p. 45) e o segundo é observado com olhos semelhantes aos dos meninos que se indagam sobre a “perna da formiga”, no sétimo texto de Poemas Rupestres, que é analisado no último subitem deste livro.

Concomitantemente ao que foi proposto acima, a palavra “formigabiríntico” é construída por uma aglutinação em que ficam explícitos os nomes que a constituem, diferente do que é comum aos resultados de tal processo gramatical, e que juntos expressam a sinuosidade do trabalho poético. Sua presença adjetiva o “trajecto” com proporções pequenas e bastante localizadas e especializadas, de maneira a seguir a ideia de que forma e conteúdo no verso são unos (BAKHTIN, 1990, p. 37). Também por ser um artefato especialmente construído para esse poema, as nuances do termo em pauta cumprem o objetivo de saltar aos olhos do leitor. Conforme sugerem os versos, a modificação da linguagem corrente, que se encontra povoada de marcas dos muitos movimentos artísticos, precisa

45 Grifos nossos.

percorrer um tortuoso e misterioso caminho, pois não há como percorrer uma linha reta ao se tentar desviar de tantas pesadas vozes poéticas registradas pelos diversos cânones existentes.

A aplicação alquímica (em busca de gerar novos sentidos) da linguagem e a leitura solitária da obra do poeta angolano são harmônicas à apresentação da imagem de uma “formiga” de maneira individual, como se o eu-lírico se pronunciasse com uma linguagem que precedesse a arbitrariedade do signo (BACHELARD, 2018, p. 67). O aprendizado e o remexer na matéria poética ocorrem juntamente ao percorrimto dos inúmeros caminhos da leitura e da composição em verso, atividades que o próprio poema declara serem “laboriosas”. Dessa maneira, a leitura de poesia apresenta mais como uma estrada do que como um fim, um caminho penoso e até repetitivo, pois o poema, diferente do uso referencial da linguagem, não é absorvido por sua finalidade quando realizado e excita o leitor a reconstituí-la identicamente (VALÉRY, 2018, p. 221).

Dessarte, a metáfora da “granulação com patas” se refere a um labor de resultados diminutos e que só podem ser notados após um grande conjunto de ações, como o lento retirar de terra que as formigas realizam enquanto cavam seu formigueiro. Essa imagem é bastante conexa às atividades poéticas de Ondjaki e Manoel de Barros, porque tanto o labor das formigas, quanto o de tais poetas, lidam com a terra como matéria-prima e demandam grande e consciente mão de obra, algo inerente ao ofício poético. Frente à totalidade do elemento telúrico, se transformar em um “ser do ínfimo” requer a busca

de um estado pré-linguístico, – de maneira similar ao “rupestre” de *Poemas Rupestres* – algo trabalhoso, como a seleção de grãos sugerida na expressão em vista, algo semelhante à concessão de um novo ciclo às palavras da língua por meio do labor sobre a palavra. Alcançar isso implica abandono de ferramentas gastas pela tradição, para que as mãos sejam zoomorfizadas nas “patas” da “formiga” e para haver união e intimidade entre o povo, sua língua e origens.

A presença marcante de minúsculos animais em PFSQ e em “PASTOR DE ESTRELAS” dialoga com a obra de Manoel de Barros, que tem como característica seres como “lesma”, “lagarto”, “formiga” e diversos outros. Buscar a outridade nesses viventes é associável à ideia budista do *Tiryagyoni-gati*⁴⁶, que os apresenta como integrantes de uma dimensão paralela à que os humanos habitam, embora possam ver uns aos outros. A procura por esses entes tidos frequentemente como asquerosos ocorre como via de procura de conhecimento em Ondjaki e em Manoel de Barros (2010, p. 146), o qual escreveu que “[...] tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mija em cima, / serve para poesia”.

Prosseguindo no poema, o “tapete” é um possível resultado do resiliente trabalho do verso anterior e remete a um local de repouso a ser utilizado após o grande esforço do voo

46 Trata-se da ideia budista dos Seis Reinos do Samsara, que são: o Reino dos Seres do Inferno (*Naraka-gati/Jigokudō*); O Reino dos Espíritos/Fantasmas Famintos (*Preta-gati/Gakidō*); O Reino Animal (*Tiryagyoni-gati/Chikushōdō*); O Reino dos Seres Humanos (*Manusya-gati/Nindō*); O Reino dos Semi-Deuses (*Asura-gati/Ashuradō*); O Reino Divino (*Deva-gati/Tendō*).

nupcial, pois serve para receber as “asas caintes”. Somente as rainhas e os machos dos formigueiros do mundo concreto são capazes de gerar asas, que no poema encontram o repouso em um solo especialmente preparado. Essas estruturas são a metáfora das muitas fases da produção literária de um escritor e das muitas fases do homem, seja em razão de seu envelhecimento ou por conta das surpresas que a vida lhe prepara. Dessa maneira, o que a leitura proporciona é a imagem de um local para que as “asas” possam aterrissar após perderem sua efetividade, de maneira que Ondjaki demonstra uma ritualística de respeito e devoção pelo fenômeno literário.

Apesar de PFSQ ser constituído por apenas uma estrofe, os quatro versos finais formam um tipo de segunda parte, em razão de eles serem formados por dois períodos gramaticais, divididos em dois pares. Isso demonstra que as informações trazidas nesse trecho vêm mais enriquecidas de detalhes, sem o caráter de listagem apresentado nas partes anteriores do poema, conforme foi explanado anteriormente. Em “aburacações várias / para laboriosas existenciações” (ONDJAKI, 2011, p. 14), o leitor se depara com uma estrutura que transparece uma ação que visa a uma finalidade, embora inexistam verbos nesse trecho.

Uma referência ao longo processo de leitura e adentramento nas diferentes camadas de significação é expresso pelas “aburacações várias”, que por estarem redundantemente no plural, mostram que uma quantidade incerta de tentativas é necessária para a realização da insólita metamorfose que o poema propõe. Na natureza concreta, esse fenômeno diz

respeito a uma transformação geneticamente determinada e realizada com intuítos reprodutivos, ao passo que, no texto, o objetivo é a eficiência da contemplação estética proveniente de um esforço consciente e escolhido pelo leitor. Disso resulta a libertação de imediatismos e resoluções textuais fáceis, bem como a compreensão das proporções do fenômeno literário, frente ao qual o homem precisa ter as proporções de “formiga” para presenciar o indizível poético.

Em conformidade, a busca pelas “existenciações” é parte do processo de autorreconstrução vivenciado pelo leitor, algo que demanda solidão e introspecção, pois se dá dentro do seu próprio ser e em contato com suas crenças, conhecimentos e desconhecimentos. Devido à existência imagética da “formiga”, a proposição ondjakiana nesse poema pode ser lida como um recolhimento do eu-lírico nas entranhas do “xão”, que deve ser escavado grão após grão, por via das experimentações e reflexões sobre a linguagem. Por sua vez, elas devem ser feitas sem seguir os parâmetros ditados por vozes alheias à realidade angolana, com vistas à nacionalidade do livro, porém, sem excluir os demais públicos.

A seleção de “laboriosas” em vez de “trabalhosas” pode ser interpretada como fuga da carga semântica contida na palavra que deu origem a esta última, o *trepalium*, instrumento de tortura e punição. Como resultado, a sonoridade do referido substituto faz com que o texto se esquive de associar o exercício poético a algo forçoso e negativamente extenuante, o que ressalta a contribuição de tal arte para a desalienação do indivíduo.

No tocante aos diálogos literários entre Ondjaki e Manoel de Barros, cabe ressaltar as renovações e construções de expressões que o primeiro tem em comum com o segundo, o qual é detentor de uma escrita que não busca caminhos óbvios ou expressões domesticadas (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 134-135). Consoantemente, a justaposição de palavras e as referências ao fazer poético que o escritor brasileiro traz em seus livros, e que aqui são apontadas também acerca do poeta angolano, mostram a consciência em suas escritas e criações (IDEM, 2020, p. 156). Por essas razões, é possível afirmar que *Poemas Rupestres* e *Há Prendisajens com o Xão* são parte de projetos erguidos sobre as bases do mesmo idioma, e que através dele conseguem transpor as barreiras políticas e naturais que separam os dois poetas e seus respectivos países.

Em relação à composição em estudo, o par de versos finais apresenta maior comprimento em relação aos demais, com respectivamente doze e treze sílabas poéticas. A extensão deles assemelha-se a uma explicação no encerramento de um pequeno manual, algo que se encontra dentro do espectro da listagem de requisitos apontados para uma fruição poética um pouco mais livre das vozes tradicionais, por mais que não seja possível escapar da totalidade de intertextos. A similaridade com o tipo textual injuntivo também é perceptível pela disposição do som [u] em posição tônica em “avulsas”, e por [i] e [ĩ] em “corridinhas”⁴⁷, o que remete a uma compacta síntese efetuada

47 Grifos nossos.

pelas variações destacadas nesse trecho, que transitam entre os extremos das zonas de articulação posteriores e anteriores.

O período iniciado por “avulsas”, assim como ocorre com todos os versos de PFSQ, atua como complemento para a oração principal, que é “quer-se”, no título. O desligamento de um projeto maior, expresso pelo referido adjetivo, sinaliza uma esporadicidade que se opõe aos costumes massificados da contemporaneidade pós-industrial e se aproxima de uma atuação artesanal sobre a palavra, que produz artefatos verbais únicos. Similar a isso é o diminutivo alocado no termo seguinte, “corridinhas”, cujo significado é atenuado por seu sufixo, que o adequa à proposta de diminuição trazida pelo texto. A função delas é enternecer “mundos”, que é ao mesmo tempo de grande escala e diminuto, pois quem as realiza age em sua própria interioridade, uma representação do árduo caminho para a libertação da palavra de seus usos engessados pelo cotidiano.

O fato de a oração formada pelos dois versos finais ser simples, apesar de relativamente longa, inscreve o poeta e o seu público como indivíduos capazes de transformarem o mundo por meio da leitura. O adjunto adnominal “avulsas” confirma essa ideia, que é semelhante ao modo em que a poesia é experienciada no Ocidente e em sociedades nas quais ela é fruída individualmente. Por outro lado, o “[...] medonho desconhecimento para egos...” liga o leitor e o universo poético um ao outro, cujo resultado é um interessante oxímoro entre individualidade e coletividade, representada pela voz do poeta.

Nesse sentido, a aparente disparidade entre ser uma única “formiga” e desconhecer e temer aos “egos” atua qual um desafio em manter a poética livre de aprisionantes correntes de escrita e de pensamento, mesmo que delas se participe. Em um contexto assim constituído, a imagem do artrópode mencionado passa a ter o significado de um arquétipo do poeta, o qual desempenha a minuciosa e árdua missão de construir meios para eficazmente ser um “[...] médium através do qual se expressam, em código, o Sexo, o Clima, a História ou algum outro sucedâneo dos antigos deuses e demônios” (PAZ, 2012, p. 170). O mesmo artista, seja sozinho ou em movimentos conjuntos ao de seus semelhantes, é o dono da capacidade de criticar e reformar o campo de atuação literária, e de demonstrar o cíclico carecer de revisões nele.

Isso é análogo às renovações da própria natureza, tal qual o ciclo reprodutivo de várias espécies de formigas e a queda de suas “asas”, a passagem das estações, ou mesmo as reformas de escolas literárias no Ocidente. Todos esses fenômenos manifestam-se nesse movimento, conforme sugerem as reticências no final do texto, que dão uma ideia de inacabamento do que nele é proposto. É assim, também, a dinâmica da vida social e das línguas naturais, posto que elas jamais deixam de se modificar, pois estão vivas e em movimento, do mesmo modo que as sociedades em que elas são usadas.

4.3. OS POEMAS SÃO FEITOS DE PALAVRAS: DE ONDE VÊM AS PALAVRAS?

6.

Desde sempre parece que ele fora preposto a pássaro. Mas não tinha preparatórios de uma árvore

Pra merecer no seu corpo ternuras de gorjeios. Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte. Ninguém era início de nada.

A gente pintava nas pedras a voz. E o que dava santidade às nossas palavras era a canção do ver! Trabalho nobre aliás mas sem explicação

Tal como costurar sem agulha e sem pano.

Na verdade na verdade

Os passarinhos que botavam primavera nas palavras. (BARROS, 2010, p. 429).

A figura do “menino” detém a proeminência no texto acima e dentro do grupo de crianças do qual fazia parte o eu-lírico, conforme levantado nas análises anteriores. Para melhor compreendê-la, é preciso retornar à sua primeira aparição, ocorrida no poema que lhe dá nome, “Raphael”, publicado no primeiro livro de Manoel de Barros, *Poemas Concebidos Sem Pecado* (1937). Juntamente à apropriação da lenda popular das cobras que, durante a noite, sugavam o leite das mães no lugar dos bebês, e relatos de uma situação de pobreza e vulnerabilidade social, o poeta define uma das matérias mais importantes de sua obra, a “[...] vida de um menino do mato sem importância” (IDEM, 2010, p. 29). Em *Poemas Rupestres*, essa criança aparece associada à figura do “pássaro”, nome genérico dado às aves da ordem dos Passeriformes, que são de porte pequeno e médio e não se encontram em posições

elevadas nas pirâmides alimentares (muitos são herbívoros), algo conveniente à poética do ínfimo cultivada pelo escritor.

De modo análogo, as configurações propostas diferenciam essa criança das demais sem transformá-la em um indivíduo isolado, ou mesmo com traços de onipotência nas dimensões poéticas. As características provindas da zoomorfização proposta são concentradas em sua visão, através da qual o “menino” consegue verificar e enxergar associações semânticas, sonoras e combinações sintáticas da língua, que é a matéria constituinte do universo onde ele vive, bem como a ferramenta de compreensão do leitor sobre sua realidade. Por ter possibilidades diferentes da visão das outras crianças da “Corruptela”, ele consegue enxergar possibilidades improváveis e meios de aproximar as palavras de seus referentes concretos, ou seja, avançar rumo à superação da relação de arbitrariedade entre o significante e o significado, inaugurando novos significados. Em suma, ele assume o papel de poeta, cuja “[...] tarefa [...] é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito (VALÉRY, 2018, p. 223).

Em relação aos aspectos estruturais do texto em análise, a locução adverbial “desde sempre” denota uma noção de tempo que remete a períodos imemoriais. Por razão de essa afirmação se dirigir a uma criança, surge uma paradoxalidade que transforma o “menino” em um ente poético preexistente mesmo à figura do escritor, ou seja, um arquétipo da infância e da própria poesia, que foi nele metaforicamente encarnada. Seu modo de compreender o que há em seu imagético mundo

é alheio à do eu-lírico, pois além de ambos não serem alcançados pelo envelhecimento, é o “menino” quem possui a capacidade de renovação da palavra.

Também no verso inicial, o verbo “parecer” reforça esse entendimento e torna o dono do olhar de pássaro um gerador de sedução visual, uma eroticidade que se combina, paradoxalmente, com as características ligadas à infância na obra de Manoel de Barros. Tais implicações se dão em sincronia com o distanciamento do erudito rumo à linguagem popular, por meio das marcas de oralidade típicas do poeta em vista, as quais remetem à fala cotidiana. São elementos que se unem sem prejuízo à alta elaboração imagética presente no texto e constituem grande parte do fascínio gerado por ele (RAMOS, 2018, p. 24).

No mesmo trecho, o termo “preposto” significa alguém selecionado para representar alguma entidade, que no caso do “menino” é o “pássaro”, além de dizer respeito, de acordo com o Dicionário Michaelis, a algo ou a alguém que foi antecipadamente posto em algum lugar. No entanto, acerca desses fatos o eu-lírico utiliza a expressão “parece”, ou seja, ele traz a perspectiva de alguém que narra sem onisciência, pois ele fala a respeito de um ser de sua outridade, não propriamente de si. Desde sua primeira aparição, ele passa por situações que o fazem diferente dos outros, posto que, toda noite, “vinha uma cobra diz-que / botava o rabo na boca do anjo” (BARROS, 2010, p. 28).

O que chama atenção, além do cumprimento de uma lenda popular, é a palavra que acompanha a cobra, “diz-que”, que aparece em na posição típica de adjetivo, como se fosse dito “cobra jararaca”, ou alguma outra espécie. Segundo Chevalier (2019, p. 814-815)

Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivais*. Nesse sentido, também, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que seu entendimento tem menor controle. [...] Não há nada mais [...] simples do que uma serpente. Mas sem dúvida não há nada mais escandaloso para o espírito, justamente em virtude dessa simplicidade.

Ter dela experimentado na primeira infância pode ser visto – junto a ter vivido “[...] muitos anos dentro do mato / moda ave” (BARROS, 2010, p. 425) – como um dos fatores que formaram sua personalidade. Sua personalidade em grande parte se deve ao indesejável contato com a “cobra”, que lhe possibilitou manifestar partes da linguagem inacessíveis para os demais, característica manifestada no uso de expressões não domesticadas na obra de Manoel de Barros (CASTRILLON-MENDES, 2020, p. 154).

A depuração da língua perpetrada pelo “menino” encontra um limite, porque ele não possuía “preparatórios” de “árvore”, imagem excelentemente andrógina, em sua raiz latina (BACHELARD, 2018, p. 30). A escolha dessas palavras estabelece uma limitação entre os seres dos reinos animal e vegetal, de maneira que, naquele universo, um é incapaz de emprestar características do outro, traço que torna o humano

limitado perante esse ser. Por isso, o “menino” se encontra em um estágio avançado para atingir um estado similar ao de “formiga”, enunciado por Ondjaki, em PFSQ.

Em relação aos “gorjeios”, a ternura de suas notas a ressoar nos corpos das árvores se deve à sua favorável composição em madeira, conforme se dá em um poema com o mesmo nome, publicado em *Ensaio Fotográfico* (2000). A transformação em uma formiga, sobre a qual Ondjaki instrui o leitor, pode ser uma solução para que, ocultamente, seja possível a participação dele na eroticidade profana da vibração das “árvores” (MUDEH, 2020, p. 203). Contudo, ele fica excluído desse ritual, que acontece entre seres provenientes de dimensões mais profundamente inseridas na outridade, motivo pelo qual se pode afirmar que ele era um ser de fronteiras, pois vivia nos limiares entre o humano e o animal.

No quarto verso, a expressão “ninguém de nós” preserva a quantidade silábica da forma original, “nenhum de nós”, alteração que faz todos ali serem existências pessoais, para além de meras personagens criadas pelo eu-lírico. A ausência da “força de fonte” as prende em um “corriqueiro imagético”, nos moldes dos “antigamentos” de SP e sem a presença de advérbios de tempo, que serviriam para coordenar as ações lá perpetradas. Nesse viés, referir-se à “fonte” pode ser compreendido como menção às origens da língua, algo tão primordial e profundo que sequer o “menino” possuía essa “força”. Corroborando isso a sonoridade fricativa de [f] em “força” e “fonte”, que remete ao contínuo esguichar de águas nascentes, somente dadas

à superfície após demoradas filtragens no subsolo, processo análogo ao trabalho poético de seleção e refinamento das imagens ao longo de várias gerações de poetas.

Por sua vez, o aposto “na verdade” reforça a admissão de que nenhum dos envolvidos nesse pequeno relato teria aptidão para simplesmente criar a poesia. Esse fato os afasta de uma condição de seres superiores, os humaniza e padroniza suas consciências e habilidades poéticas. Na sequência, a anáfora construída com o outro uso de “ninguém” reitera as ideias mencionadas, de maneira que, a presença do verbo de ligação, “era”, é um recurso estilístico que reforça a pouca transformação que aquele jovem grupo causava naquele mundo. Tais crianças viviam sua fantasia infantil em um meio que amplificava e favorecia as suas contemplações, de maneira a livrá-las momentaneamente das secularidades da vida adulta.

Na sequência, a expressão “início de nada” relaciona-se com a poética manoelina, com destaque à sua característica de se preocupar com aquilo que não tem usos práticos. Ver a poesia como um ofício sobre o qual se deve “desaprender oito horas por dia [...]” (BARROS, 2010, p. 299) importa em afirmar que o poeta não acredita dever servir aos desígnios do *status quo*. A menção ao vazio torna ilustre a procura por aquilo que é desconhecido, além de reconhecer que nem tudo está sob o alcance da racionalidade humana e nem é abrangível pela linguagem referencial.

Em “a gente pintava nas pedras a voz” (BARROS, 2010, p. 429), o ato de transformar uma manifestação oral em pintura pode ser entendido como aproximação entre literatura e artes plásticas (RAMOS, 2018, p. 16). Pode ser, também, referência às imagens poéticas geradas por metáforas e outras figuras de linguagem praticadas pelo “rebanho de guris”. Nesse verso, a “pedra” representa continuidade e durabilidade (CHEVALIER, 2019, p. 696), e atua como os livros dos poetas do mundo concreto, nos quais eles escrevem sua voz literária, para fazê-la durar. Em tal contexto, a manifestação oral carrega a efemeridade do momento, assim como a conservação da imagem poética depende da intensidade de sua percepção (BOSI, 1977, p. 13).

Nesse sentido, a relação entre o oral e o escrito é um possível vetor de leitura dessa metáfora, que constitui um despir das marcas da linguagem em seu uso corriqueiro e automatizado, em um esforço literário que trabalha em prol de sua libertação. Em relação ao uso do pretérito imperfeito ao longo do poema, isso explicita que houve interrupção do modo de ordenamento daquela realidade, a qual é apresentada ao leitor como distantes recordações. Se desse modo ocorre, há um ressuscitar da força da memória que é ilustrado pela própria existência desses versos e pela dose de nostalgia desse período, em que homem e palavra eram livres.

A respeito do mesmo verso, o hipérbato entre o objeto direto, “a voz”, e o adjunto adverbial, “nas pedras”, causa uma situação em que a superfície recebedora da pintura se torna um

fator determinante para o significado da mensagem gravada nela. O rupestre, que dá nome ao livro, se torna uma proposição de revisão dos costumes de escrever poesia, pois realiza um ritual simulando as gravuras rupestres, que são ecos da primitividade humana. Para o observador atual, elas servem de sinalizadores de que as faculdades das artes e da linguagem não são frutos da Civilização, porque, na verdade, elas precedem aos primórdios desta e são parte do que Ondjaki chama de “xão”.

Uma das grandes vantagens do homem sobre os animais, além de sua coordenação motora manual – útil para a realização de registros escritos e tarefas que exigem precisão fina – está na capacidade de transmitir conhecimentos através da comunicação e, conseqüentemente construções e renovações culturais. É importante ressaltar o papel do poeta, que age tanto nas construções e reformas da língua, quanto na moldagem e representação do pensamento de um povo e dos múltiplos grupos nele inseridos. Por esta via, fica afirmada a percepção da História como algo construído pelas mãos humanas, que atuam tanto nos fatos, quanto na construção das narrativas acerca deles.

No verso seguinte, a “santidade” dada às “palavras” pode ser interpretada sob a forma de uma força similar à que resulta no comungar das “estrelas” pastoreadas pelo “grilo”, de Ondjaki (2011, p. 10-11): “no canto do grilo as estrelas rebrilham, acendidas. / comungam luz, iluminam poeiras, universais versos”. A presença da sacralidade no profano acontece, entre outros aspectos, através da ruptura com a

Língua Portuguesa das gramáticas normativas, sem o cultivo de formas fixas e com a rejeição das algemas de estéticas alienadas. Dessa forma, a “Canção do Ver” se torna uma espécie de reza santificadora, que conta detalhes sobre a “Corruptela” e seus habitantes para o leitor.

Ainda no mesmo trecho, o verbo “dava” traz em si uma franqueza que leva a pensar em uma espécie de graça e imerecimento entre a “Canção do Ver” e as palavras do eu-lírico, pois é uma palavra direta e sem eufemismos. Cabe apontar a semelhança com noção da graça neotestamentária, caracterizada pelo imerecimento da parte recebedora⁴⁸, que no texto sugere devoção à superioridade da manifestação poética. Por conta disso, o público da obra figura como alguém que recebe aquelas profanas boas-novas, vindas da “fonte” – de onde emana a “força” que ninguém ali possuía – por meio de uma coletânea de textos contendo ensinamentos sobre o poder do olhar.

Na sequência, em “Trabalho nobre aliás mas sem explicação” (BARROS, 2010, p. 429), o substantivo “trabalho” tem sua negativa etimologia amenizada pelo adjetivo “nobre”, de modo que ficam ressaltadas as dores e a abnegação daqueles que se dedicam ao ofício da poesia. Por outro lado, essa intensidade não é bem-vista pela sociedade burguesa, que menospreza a reflexão intelectual e prefere atividades geradoras de serviços e produtos vendáveis e financeiramente lucrativos. No poema em análise, o verso livre atua em prol da ruptura com

48 Efésios 2:8-9: Pois vocês são salvos pela graça, por meio da fé, e isto não vem de vocês, é dom de Deus; não por obras, para que ninguém se glorie.

tal sistema, assim como a lírica de *Poemas Rupestres* contraria a expectativa de leitores conservadores a respeito de poesia, pois ele traz representações de um mundo oposto ao referencial e não promove a louvação de pessoas relevantes, sequer de fatos importantes.

No tocante aos aspectos morfossintáticos, a aproximação de “aliás” e “mas”, sem a devida presença de vírgulas, é uma rebeldia sintática capaz de ressaltar a pouca relevância de certas normas sociais. Sobre esse tópico, Candido (1999, p. 84) ressalta que:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras.

Por seu turno, a impossibilidade de explicar o ato poético atua como referência ao caráter insubstituível da leitura de uma obra frente à crítica que dela é possível fazer, isto é, um culto ao contato direto com a literatura, sem entraves.

Após isso, a locução “tal como” materializa o “[...] costurar sem agulha e sem pano” (BARROS, 2010, p. 429), pois cinge um verso ao outro por meio da comparação com a insólita atividade descrita, cujo verbo está em sua forma infinitiva impessoal. Motivado por essa ação, o poema pode ser

visto como estrutura têxtil-poética, em que os nove textos da primeira parte de *Poemas Rupestres* são como tiras de tecido feitas de versos e palavras, em analogia às linhas e fibras de algodão. Sua preciosidade reside, em grande parte, na capacidade de proporcionar múltiplas reconstruções, pois se trata de um material abstrato e leva o leitor a refletir quanto às suas relações com o idioma, ao passo que evoca suas experiências de infância, sejam elas reais ou imaginadas.

Na poética de Manoel de Barros, personagens como o “Cabeludinho” e as brincadeiras no “Porto de Dona Emília”, que existem desde *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937) são uma maneira de apego à infância e ao passado. De maneira semelhante, o “xão” de Ondjaki expressa a procura por um período anterior ao colonialista, para afirmar a identidade angolana e poder se significar perante o mundo e ser dono de seu próprio lugar, sem estar sob outros países. Assim, o rupestre em *Poemas Rupestres* traz uma herança mais firmemente consolidada no tempo, também muito mais pessoal, ao passo que o “xão” de Ondjaki ainda está em preparação para ser o local de reestruturação e reavivamento de tradições feridas, bem como um elixir contra as colonizações do imaginário.

Em “na verdade na verdade” (IDEM, 2010, p. 429), a semelhança com os muitos trechos dos evangelhos em que se diz “em verdade, em verdade vos digo” sugere uma revelação de um segredo que se encontra encoberto por várias subcamadas de significação. A primeira seria aquela em que vivia o eu-lírico, e a segunda, aquela onde estavam os seres imagéticos

não-humanos circundantes à “Corruptela”. Desse ponto de vista, o eu-lírico se torna uma espécie de Messias alterado, que apresenta aos leitores as boas novas de um local de liberdade para as palavras, um paraíso poético para se refugiar do excessivo uso referencial da linguagem.

No último verso, os “passarinhos” demonstram uma dupla natureza, porque são ligados ao solo, de onde provém seus alimentos, e ao ar, espaço em que ele predominantemente transita. Sua ambivalência assemelha-se à do “grilo” de Ondjaki, que pode ser visto como habitante da mesma dimensão existencial da ave mencionada. Esta, por seu turno, carrega, no sugestivo formato de seu corpo a eroticidade capaz de semear as palavras com o pólen da poesia, a “primavera”. São eles que carregam a “força de fonte”, uma pulsão reprodutiva que mantém a vida naquele universo poético, faz com que a poesia não deixe de florir e atrair leitores, para continuar sua perpetuação, como acontece com as flores e os insetos polinizadores. É esse um dos grandes méritos desse poema: reconhecer que o poeta não é o detentor e nem o autor da imagem em si. Sua atuação é senão experimentar e libertar o símbolo para que ele seja realizado em sua amplitude, seja na face das pedras ou nas entranhas do “xão”.

4.4. ELEGIAS EM UM FORMIGUEIRO IMAGINADO

7.

A turma viu uma perna de formiga, desprezada, dentro do mato. Era uma coisa para nós muito importante. A perna se mexia ainda. Eu diria que aquela perna, desprezada, e que ainda se mexia, estava procurando a outra parte do seu corpo, que deveria estar por perto. Acho que o resto da formiga, naquela altura do sol, já estaria dentro do formigueiro sendo velada. Ou talvez o resto do corpo estaria a procurar aquela perna desprezada. Ninguém viu o que foi que produziu aquela desunião do corpo com a perna desprezada. Algumas pessoas passavam por ali, naquele trato de terra, e ninguém viu a perna desprezada. Todos saímos a procurar o pedaço principal da formiga. Porque pensando bem o resto da formiga era perna desprezada. Fomos à beira do rio mas só encontramos pedaços de folhas verdes carregados por novas formigas. Achamos a seguir que as novas formigas que carregavam as folhas nos ombros, elas estavam indo para assistir, no formigueiro, ao velório da outra parte da formiga. Mas a gente resolveu por antes tomar um banho de rio. (BARROS, 2010, p. 429-430).

O poema acima traz a perspectiva do eu-lírico sobre um episódio em que ele e seus colegas se depararam com a perna de uma “formiga” decepada de seu corpo. Desencadeiam-se diversas elucubrações sobre os possíveis motivos e desdobramentos daquilo, um fato sem importância se posto na natureza referencial ou no mundo dos homens, mas que eles tratam como um grande evento no universo dos insetos. Por meio

dessa metáfora, a condição da poesia perante o mundo e sua aparente irrelevância assumem uma posição momentaneamente elevada, um vislumbre infantil e especificamente voltado ao mundo imagético.

O fato de o texto ser a sétima parte⁴⁹ da “Canção do ver” remete à ideia de perfeição e completude relacionada ao número sete (CHEVALIER, 2019, p. 826), algo discrepante com aproximação da forma prosaica promovida pelo autor e com o nome do livro em que foi publicado, que alude ao rudimentar. As rupturas ocasionadas por tais fatores trazem efeitos de rupturas com a poética em sua forma versificada, as quais atuam em diálogo com o tema abordado pelo poeta em STP. A separação entre a “formiga” e sua “perna” é análoga à disposição dos períodos gramaticais do poema, quase todos com pequenas partes menores separadas de suas estruturas principais e terminadas nos versos posteriores, em um diálogo entre forma visual e conteúdo.

As considerações trazidas ao leitor partem de uma perspectiva infantil e pouco voltada ao que é considerado relevante por adultos, um acontecimento comum na natureza, que faz serem levantados questionamentos diversos. Dessa maneira, o modo de organizar a tradição literária ao redor de figuras e episódios do mundo dos homens é contraposto pelo que se torna prioridade na mente da “turma”, representante genérica de interesses de uma época, pois eles são remodelados entre

49 O poema será denominado, doravante, STP.

uma geração a outra. Nesse entremeio, cabe a analogia entre o membro do minúsculo invertebrado e escritos literários perdidos, ou mesmo pensados e não escritos por algum poeta, imagem que expressa uma gritante ausência. Ainda que pareça ínfima para quem contempla a Literatura que chegou aos dias atuais, o corpo da formiga é tratado no texto como a “outra parte”, assinalando o culto ao insignificante na obra de Manoel de Barros.

Em continuidade, a presença da “turma” revela o caráter jocoso das atividades que os seus membros realizavam, coerentes com o universo infantil da “Corruptela” em que viviam. O palco dessas aventuras aparenta estar localizado nos arredores desse local, nos quais as brincadeiras eram realizadas sem a supervisão de adultos e a imaginação poderia atuar mais livremente. Ao dizer que “a turma viu [...]” (BARROS, 2010, p. 429), o eu-lírico mostra haver um trabalho e uma interpretação conjunta do mundo entre os que participaram daquele episódio.

É possível indagar a respeito das proporções da “perna” da “formiga”, dado o fato de ela ter sido avistada em um espaço que em muito sobrepuja suas proporções. Por meio do olhar daquelas crianças é que ela ganha relevância perante tudo mais que ao redor acontecia e estava, o que gera uma metonímia referente a todos os assuntos do ínfimo tratados pelo autor. Isso diz respeito a uma autorreflexão poética perpetrada com o objetivo de exemplificar o que tende a se tornar o assunto do eu-lírico, bem como onde encontrar tais elementos.

No texto inicial de *Poemas Rupestres*, o “mato” é a palavra que funciona como um tipo de útero poético para lentamente desenvolver no “menino” o “olhar de pássaro”: “O ‘mato’, por sua vez, passa a representar um ‘útero’, que novamente gerou o menino e o levou a uma transcendentalidade andrógina própria de um ser primordial” (MUDEH, 2020, p. 211). O que foi encontrado pela “turma” não é acompanhado de nenhuma referência temporal ao momento de sua separação da “formiga”, fato que enseja uma possível atemporalidade desse evento. Outra leitura possível reside no curto prazo de decomposição orgânica do corpo desse animal no plano concreto, compreensão que tornaria o evento algo bastante efêmero, ainda que constantemente repetido na natureza. Além disso, existe nessa visão uma relação com a curta duração da infância, período amplamente presente nos versos de Manoel de Barros.

A valoração de figuras voltadas à insignificância acontece no texto como resultado de um olhar específico e especialmente apto a captá-las, a exemplo das muitas referências ao olhar na primeira parte de PR. Tal proeminência verbal é apreensível como procura pelo refinamento das capacidades de captação do poético, visto este ser concebido pela crítica também como gerador de informação imagética, visível pelos olhos da cognição e da imaginação do leitor. São esses interesses que conseguem fazer o apostro “desprezada” deixar de valer para que aquela parte morta do inseto, que brevemente impressionou aquelas crianças, se torne relevante.

O período iniciado e findado no terceiro verso intercepta a atenção do leitor com uma objetiva informação sobre a aparente vida ainda a habitar a parte perdida da “formiga”. O posicionamento dado ao advérbio de tempo “ainda”, além de servir para a manutenção da musicalidade do texto, ressalta que em breve aquele movimento cessará e o insólito daquela visão logo será dissipado. Outra analogia possível à atenção emprestada àquele órgão é a de um poeta em busca das palavras que lhe fugiram, imaginando onde elas poderão ser encontradas.

A afirmação posterior do eu-lírico interpreta o movimento daquela parte morta como a procura dela por sua parte ainda viva, uma luta contra sua própria desintegração de significado. A repetição da partícula apositiva “desprezada” sinaliza a ruptura entre a imagem e a palavra que necessariamente deveria ser retirada de sua esfera comum de significação e utilizada em sua construção: “Cada palavra é uma montagem instantânea de um *som* e de um *sentido*, sem qualquer relação entre eles (VALÉRY, 2018, p. 219). É por essa razão que algo tão banal e pequeno recebe tal destaque nesse caso, dada a semelhança que ele possui com o processo de procura, ou recuperação, semelhante ao que há em *Há Prendisajens com o Xão*.

Nesse contexto, a iniciativa da isolada “perna” ainda estar “procurando” seu corpo revela uma visão em que a linguagem não é mero instrumento para a comunicação, mas de que a palavra é um ente vivo em relação a todo um organismo simbólico, do qual ela é parte. O fato de não ser nomeada como “pata”, nome dado comumente aos membros dos animais, lhe agrega certa medida de antropomorfização.

Ademais, o período gramatical em análise é encerrado com uma oração subordinada adjetiva explicativa, “[...] que deveria estar por perto” (BARROS, 2010, p. 429), que levanta certa esperança e probabilidade de reunir as partes separadas.

Na sequência, o emprego de “acho” ao invés de “penso”, na procura que as crianças decidem fazer, demonstra que a real importância do que se relata está contida nas palavras do eu-lírico, que reavivam aquele universo para o leitor. O referido verbo surge como elemento de sugestão que faz aparecerem explicações e possíveis consequências, liberdade que contrasta com a presença de parâmetros fixos de composição, muito longevos na história da Literatura, que acabavam, frequentemente, por estimular “[...] invenções às quais uma total liberdade nunca [...] levaria” (VALÉRY, 2018, p. 196). Além disso, a expressão “altura do sol” se conecta ao infantil e explicita um desapareço por medidas exatas de tempo, em uma percepção do real distinta de ligações próximas das cronologias contemporâneas.

Recorrer à imagem de um animal para representar costumes humanos guarda uma comunicação com os textos fabulares, embora não aconteça a moralização comum a este gênero em STP. A nomeação dos elementos de devaneio feita por crianças e o atribuir de sentimentos a figuras como as formigas, que são parte de uma sociedade engessada e altamente hierarquizada, se torna metáfora da diminuta importância do indivíduo frente aos sistemas que regem o mundo. Há uma dura lição na imagem desse formigueiro poética hipoteticamente enlutado pela perda de um dos seus, ao passo que, os humanos, numerosos e

crentes de sua individualidade e relevância, muitas vezes não se comovem ante a morte de um dos seus.

Trazer essa ideia consiste em uma inversão dos significados correntes, visto que a simbolização de vida industriosa e apegada aos bens materiais é comumente atribuída aos *formicidae* no Ocidente, devido ao seu incansável ritmo de trabalho (CHEVALIER, 2019, p. 447-448). Além disso, a perda de uma parte de seu corpo pode ser vista como representação da desconexão do homem histórico com suas origens, o que pode causar a decadência da sociedade. O remédio para isso aparece em “CHÃO”, concebido em uma situação ocasionada por séculos de genocídio e violências diversas: “apetece-me des-ser-me; / reatribuir-me a átomo. / cuspir castanhos grãos / mas gargantadentro” (ONDJAKI, 2011, p. 9). Por conseguinte, o advérbio “talvez” ressalta que o texto traz conjecturas, e não um testemunho, sobre os eventos de dentro do formigueiro.

O verso décimo reitera a separação por meio da isolada aparição da palavra “desprezada”, a qual se comunica estreitamente com o projeto estético de Manoel de Barros de construir versos sobre o que é de menor importância. Em contraste às características que a acompanham por ser um verbo em forma nominal, ela aparece ao longo do texto em dois ciclos de três fases, em um movimento de aproximação gradativa e fuga do início do verso. Isso sugere um progressivo aumento de atenção à “perna” da “formiga”, primeiro por meio da ênfase sobre seu abandono, depois com destaque à sua observação naquele estado. O número gerado por essa recorrência, o seis,

auxilia na formação do sentido de imperfeição e de perda de algo essencial, como a do homem, que ao pecar, perdeu o contato com o criador (CHEVALIER, 2019, p. 809-810).

Outra compreensão possível do que representa a “perna” reside em vê-la como uma parte do ser humano que lhe falta, em suas dimensões física e espiritual. As dificuldades de locomoção e a dor causada no pequeno inseto pela perda de sua perna podem representar os efeitos da ausência da apreciação literária, ao passo que sua morte a faria deixar de existir e ter os componentes de seu corpo devolvidos ao “xão”, reservatório de matéria-prima poética referido por Ondjaki. O fato de a “turma” ter detectado visualmente tal episódio revela um amplo treinamento para a detecção de tais trivialidades, que nesse caso, ocorrem como questionamento da concepção da linguagem enquanto mero instrumento e, também, na forma de cobrança da devida consideração de suas possibilidades expressivas.

Por “ninguém” ter sido testemunha da ruptura ali ocorrida, é plausível o diálogo entre o texto em estudo e as formas de procura de explicação para a realidade praticadas pelas antigas narrativas míticas. Isso é observável principalmente pelas referências a tempos antigos, não testemunhados por nenhum dos que ainda estavam vivos ou mesmo escritos por seus atores, isto é, narrativas sobre o início do mundo. Contudo, há uma consciente concentração nas possibilidades de gerar as explicações necessárias ao que ali se via, um movimento que remete à gênese de mitos em um contexto no qual eles não mais são necessários, consoante à escrita de Manoel de Barros.

Corrobora essa analogia o segundo ciclo de distribuição da palavra “desprezada” no espaço textual, que ali coincide com o final do período gramatical: “Ninguém viu o que foi que produziu/ aquela desunião do corpo com a perna desprezada” (BARROS, 2010, p. 429). A “desunião” entre as partes e o desconhecimento sobre quem a causou são marcados pela partícula (gramaticalmente) expletiva “foi que”, responsável pela manutenção do ritmo do trecho sob análise. A presença desses apêndices gramaticais confere um caráter de oralidade ao poema, que carrega similaridades formais com um relato em prosa.

Em relação a essa característica, não há uma ocupação total da largura da folha de impressão, de modo a haver uma grande fusão inteligível como uma inversão da prosa poética. Ainda assim, as palavras não carregam a exatidão que é própria da prosa, mas mantêm a polissemia do signo poético, além de remeterem às origens das manifestações literárias. Trata-se de um olhar a uma dimensão na qual os nomes eram dados para designar seus referentes de maneira única, um universo que transcende a multiplicidade de idiomas existentes por ser um solo poético, ainda criança e sem mácula.

Nesse local às margens da “Corruptela”, havia certo trânsito de pessoas presumivelmente adultas, que não conseguiram captar o fato principal do poema. Cabe apontar as ocupações voltadas ao plano concreto atribuídas aos dessa classe na poética de Manoel de Barros, a exemplo do que há no poema XIX do *Livro das Ignoranças* (1983) em que o homem

emprega um termo geográfico no lugar do nome escolhido pelo eu-lírico para a volta do rio. De volta a STP, o pleonástico aposto “naquele trato de chão” explicita a coexistência dos devaneios literários e de olhos inadequados para sua contemplação, algo similar à imagem de livros de poesia abandonados sobre o balcão de uma agência bancária, local de circulação de valores financeiros, isto é, de outra natureza.

A utilização do pronome indefinido “todos” é realizada de uma maneira que o leitor pode agrupar sob essa palavra tanto o “rebanho de guris”, quanto a soma destes e dos transeuntes. Refletir dessa maneira acerca de classificações gramaticais evoca um processo no qual a língua passa a ser estudada não mais através de olhares taxonômicos, e sim compreendida como viva. Nessa configuração, a poesia pode ser tomada como um modo de compreensão da língua em seu estado livre das amarras da referencialidade atribuídas por seu uso cotidiano, de maneira que é tangível encontrar a liberdade para significar a si próprio (RAMOS, 2018, p. 25).

Somar esses fatores conduz ao entendimento de que o sumiço do “pedaço principal da formiga” é correlato ao do humano que não exerce as suas faculdades de apreciador de literatura, ficando privado de “[...] algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1999, p. 82). Abnegar disso, dessa parte indispensável da vida humana, surge no texto para sinalizar que leitor e literatura se realizam de maneira interdependente, seja na leitura ou em sua escrita. A partir desse ponto, há uma admissão de

que o foco dos pequenos observadores estava a incidir sobre o elemento menos adequado, pois a “perna” era apenas um coadjuvante no corpo daquele ser, ainda dono de cinco delas: “Todos saímos a procurar o pedaço principal da formiga” (BARROS, 2010, p. 429).

Em relação à progressiva modificação da visão sobre o que é literatura, e o que nela é digno de valor, se torna possível traçar uma analogia entre tal constatação e o abandono do culto às formas. Isso foi realizado em grande parte por artistas engajados em revolucionar as expressões artísticas, alguns deles bastante apreciados (e até citados em poemas) por Manoel de Barros, como Flaubert, Pessoa, Caetano e, nas artes plásticas, Van Gogh. É na expressão “pensando bem” que transparece a intelectualidade conexas à atividade de produzir e pensar sobre o fazer poético, uma especialização que não existia tão massivamente antes dos adventos do Simbolismo.

A última aparição do vocábulo “desprezada” está em posição distinta de sua terceira aparição, no primeiro ciclo, no qual ela se desloca desde a derradeira palavra do verso até a primeira. É possível ver essa diferença como demarcação de uma maneira diferenciada de escrever poesia, à qual é consoante ao abandono do culto de formas e centralizações de temas do cotidiano em detrimento do destaque dado a temas do fazer poético e à procura por uma forma individual de escrita literária. Por seu turno, a ida do “rebanho de guris” à “beira do rio” remete à ideia de procurar mais perto daquilo que vem das fontes da linguagem sem, entretanto, deixar de

experimentá-lo, mesmo que seja apenas através do frescor proporcionado por dele se estar próximo.

As “novas formigas” que ali estavam a trabalhar aparecem como metáfora de pessoas não dotadas da faculdade de escrita poética, que estão cumprindo suas atividades normalmente. O adjetivo que acompanha estas pequenas operárias permite que elas sejam vistas como uma geração nascida para substituir a mão de obra dos indivíduos feridos e inválidos durante a lida, conforme acontece no mundo concreto. Outra leitura possível é a de que elas são novas levas de poetas que continuaram a produzir mesmo depois de terem sido descobertas pelos olhares dos “meninos”, os quais por excelência são os críticos literários da “Corruptela”.

Concomitantemente, as folhas simbolizam a matéria-prima alimentícia obtida pelas “formigas”, assim como o poeta integra a sociedade e a auxilia na comunicação de seus anseios, visto que, conforme Paz (2012, p. 195) “[...] suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas”. A partir desse raciocínio, se torna possível construir uma analogia entre o cultivo de fungos nas folhas levadas aos formigueiros e o trabalho sobre a palavra que o artífice do verso realiza. Vista assim, essa prática faz referência ao ofício de transformar a língua, um bem de uso corrente de seus falantes, em um tipo de arte que muito bem ilustra as intrínsecas relações entre as produções eruditas e populares. Ambas, para Candido (2011, p. 190), “[...] trocam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária

e artística um vasto fenômeno de intercomunicação”, tal qual o sucesso dos cultivos em vista depende da disponibilidade de vegetação viva na superfície.

Esse emparelhamento entre dois ofícios costumeiramente entendidos como naturalmente separados entre si acontece somente sob a rupestre compreensão dos observadores daquele mundo imagético. Captar as paridades entre arte e realidade pela observação dos hábitos de animais do “xão”, e dar a eles um nome genérico, confere uma liberdade para o leitor visualizá-las como melhor convier ao seu local de vivência ou origem. Além disso, o verbo “achamos” atua como o construtor dessa dinâmica imagem e substitui a aplicação de “descobrimos”, conferindo uma dualidade de sentidos que orbita entre o revelar e o cogitar.

Atribuir estruturas próprias dos seres humanos aos corpos das formigas funciona para lhes proporcionar um caráter menos zoomórfico em sua trajetória, o que as aproxima do esforço que caracteriza o labor dos adultos humanos. Isso acontece em uma estrutura de repetições em que o eu-lírico se serve da palavra “formiga” quatro vezes no singular e duas no plural, quantidades ligadas aos elementos da concretude e a uma incompleta tríade do sagrado, parecido com o que causa as seis menções de “desprezada”. A ruptura com a unidade sintática na constituição formal do verso por meio do anacoluto de “elas” é uma força que confere ação e autodeterminação àqueles insetos: “Achamos a seguir que as novas/ formigas

que carregavam as folhas nos ombros, **elas**⁵⁰/ estavam indo para assistir [...]” (IDEM, 2010, p. 427).

A locomoção massiva rumo ao “formigueiro” para “assistir” ao ato fúnebre que, supostamente, estava prestes a ser realizado, ocorre em função da “outra parte da formiga”, percentualmente maior que a “perna”. Optar pela inversão do valor conferido às partes dela faz jus ao achado que motivou toda a procura relatada, pois foi a perna e seu abandono que atraíram o olhar poético do infantil eu-lírico. Tal qual a analogia entre STP e o fenômeno da criação literária, a “perna” figura como a liberdade na escrita, pois suas funções servem à sobrevivência do corpo, que logo falece após perder essa parte.

Na oração iniciada nos finais do penúltimo verso, a ausência de uma vírgula após a conjunção adversativa “mas” reforça o caráter transgressor dessa narração em verso. O fato de ela ser precedida de um ponto final corrobora e intensifica a cisão realizada pela mudança de intentos da turma, o que interrompe a construção de imagens acerca dos interiores da civilização das “formigas”. Em um movimento de recuo, a decisão de não formular hipotéticos rituais demonstra humildade frente às engrenagens do imagético, que permanecem misteriosas, como são, de fato.

A sondagem que se desenrolava pode ser entendida como grande exercício de imaginação, cuja construção é sugestivamente exibida ao leitor. Se a segunda palavra na

50 Grifo nosso na palavra referente ao anacoluto.

expressão “resolveu por antes” for interpretada como verbo, é possível vislumbrar um mosaico de fatos a ser montado, conforme se realiza a leitura de STP. Caso ela seja vista como uma preposição, ela se torna uma partícula expletiva, nulidade de função sintática que se emparelha à visão do poeta brasileiro acerca de sua arte.

Por fim, a decisão pelo “banho de rio” representa uma interrupção na construção da imagem em prol da vivência de algo ainda mais jocoso, em relação àquelas sérias investigações. Colocar esse ato como prioridade sobre a busca pela “outra parte da formiga” acontece como uma das possibilidades constituídas pelo ato de composição literária, que o eu-lírico aproxima das escolhas entre uma e outra diversão. Trata-se de configurações somente exequíveis na “Corruptela”, local em que a palavra carrega o que o poeta rupestremente determina junto aos seres e elementos que lá habitam.

DEVOTOS DO CHÃO, AMANTES DA PEDRA

O estudo da Literatura Comparada é capaz de revelar as semelhanças entre países geograficamente distantes, faz-nos reunir conhecimentos gerais e difusos sobre o que é o Brasil, além de remodelar a imagem que fazemos dos demais países falantes oficiais de Língua Portuguesa. Entre a história brasileira e a angolana existem muitos pontos em interseção, tanto cronologicamente, quanto no que diz respeito a fatores determinantes da formação de seus povos e de seus territórios. Em relação a Manoel de Barros e Ondjaki, o trabalho literário de ambos aproxima visões de autores que começaram seus trabalhos em períodos bastante distintos, nos mais diversos aspectos. Os dois escritores se reportam a uma discussão em comum sobre as grandes importâncias do ínfimo, do pequeno e de tudo mais que relembra que somos seres limitados e passageiros, embora detestemos admitir.

Em *Poemas Rupestres*, somente uma pequena cidade onde a língua é, nos termos de Gaston Bachelard, devaneada, poderia dar lugar a crianças, homens e mulheres cujas figuras são parte de um eterno antigamente. Muito mais do que jogos imagéticos, a “Canção do Ver” é um compêndio de memórias que mostram como as coisas foram, ou, ao menos, como imagi-

namos ou gostaríamos que elas tivessem sido. Em meio àquilo que chamamos de Ocidente, algo mais ideológico do que geográfico, olhar sem o crivo do utilitarismo é algo extremamente desafiante, pois o sistema de funcionamento da Civilização nos ensina a procurar a vantagem, o valor econômico, o pódio e sempre.

Se é dessa forma, “Poesia para quê?” se torna uma pergunta recorrente dos dias corridos das cidades pequenas e grandes, movidas pelo combustível chamado dinheiro e dirigidas por personalidades compactuantes com a objetificação do ser (Já dizia Cazuzza, ‘meus inimigos estão no poder’). Voltar à idade da pedra da palavra, experimentar a língua não protocolar de expressões domesticadas e previsíveis proporciona uma exploração de algo que está sempre ao redor, embora não sejamos, frequentemente, capazes de perceber. Talvez por isso, Manoel de Barros se dizia um “vagabundo profissional” e propunha o “desaprender” e, ao invés de falar de gente grande, falava de um menino sem nome, sem importância, ou endereço.

Reside nesse olhar algo capaz de desafiar as engrenagens do mundo, uma poesia capaz de resistir apenas por ser. Deve ser por medo dessa força intrínseca que o estamento tema tanto a arte, a desqualifica e agride, pois não há maneira melhor de libertar o homem do que esclarecer-lhe a mente. Na parte estudada de *Poemas Rupestres*, não há massa consumidora, não há indústria para alimentar e nem costumes que silenciosamente gritam e oprimem, mas há uma pequena “Corruptela”, e uma “Venda de Seo Mané Quinhentos Réis” cheia de mato

por detrás. Lá, toda vez que lemos e entramos no universo da imagem, entra em ação a liturgia às avessas, pelas ações de meninos e a presença de animais da natureza que “desocupam” e “despejam” verdades poéticas, basta saber contemplar.

Sem pompa, sem métrica, esquemas complexos ou muitas palavras de fora do vernáculo, as coisas simples ganham cores antes inimagináveis por quem vive sem tentar descolônizar sua mente. Tomar “um copo de sol” como o “lagarto” do “quarto poema” é não deixar a mente e o espírito serem, como vi em uma satírica animação (chamada ‘Futura’), dias atrás, um mero *Billboard* para o mercado disputar e, literalmente, invadir até em sonhos. Aquilo que é rupestre é, indubitavelmente, do chão, no qual mora o “grilo” de Ondjaki e sua poética medicina, que administra “castanhos grãos” de terra para sarar a identidade.

Como aponta o escritor angolano, em “CHÃO”, o apetecer desperta a desconstrução daquilo que fomos ensinados a pensar que somos. É uma vontade de corpo e alma, do estômago da existência clamando por saciar a fome de plenitude e alcançar aquilo que falta. Como realizar isso, se estivermos presos a uma linguagem limitada e amarrada por forças macrocósmicas, que atravessam a história e as sociedades? A doença maior do homem é morrer, a segunda maior, deduzo, é estar dormente para a poesia, pois, quem está assim, igualmente está cego para as preciosidades pequenas, que constroem o “colar de pérolas” da vida.

Ondjaki convida para, durante a noite, ser parte do rebanho de “estrelas” do “grilo”, contemplar as luzes que vemos nos céus e, muitas vezes, não mais fazem parte da existência. Se desprender do momentâneo mundo dos homens e comungar “luz” com as estrelas é reconhecer que fazemos parte do “xão”, da mesma forma que os pequenos animais e quaisquer outros amontoados de poeira, no cosmos afora. Aqui, em nossa limitação, podemos ter a graça de ser “formiga” e nos esforçarmos detalhisticamente para experimentar a completude da poesia, para entender o que é a vida e, verdadeiramente, o impulso natural de preservá-la.

São “segredos” capazes de iluminar a mais densa escuridão da ignorância e da mesquinhez humana, basta ter os olhos corretos, olhos de “luas”. Esse esforço demanda a renúncia dos confortos de recompensa e troca imediatas, desafia a lógica e leva à reconsideração do idioma, pelo meio do qual organizamos nosso ser. Por intermédio desse código novo e livre, com sorte, haverá o encontro com uma desimportante “lesma”, uma figura de uma realidade díspar a esta, muito provavelmente, embora não pareça, mais legítima. É preciso usar os óculos certos para atenuar essa miopia existencial. Eu escolho os poéticos, porque eles são atemporais, ainda que mude o *design* de sua armação.

Com eles, observo a “hiena” em seu passeio a ensinar a seu observador – nosso eu-lírico e professor – que a luta por uma vida melhor não deve ser apegada, exclusivamente, ao material ou ao hierárquico. Suas lágrimas carregam metáforas

que expressam a auto-ironização de quem percebeu estar vivendo uma estultícia diária, dormindo o sono da inconsciência de sua própria identidade e permitindo que outros lhe digam qual é. Ondjaki demonstra que não deseja isso para o povo angolano, motivo pelo qual os convida ao cultivo das “sementes-lágrimas”, que umedecem o solo e fazem crescer “flores salinas”, belos poemas futuros, que os lembrarão de quem eles são.

Há muita história apagada entre Brasil e Angola, bem sabe o Atlântico, que recebeu incontáveis lágrimas, também os corpos de quem não resistiu à forçada vinda de lá para cá. Estudar *Há Prendisagens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* e *Poemas Rupestres* ajuda a calar a falaciosa voz interna, desejosa de esgotar interpretações, para só então, como disse Raul Seixas, “se olhar no espelho, se sentir um grandessíssimo idiota, saber que é humano, ridículo, limitado”. Em poesia, não vale tentar entender, racionalizar ou reacionalizar: vale procurar, segundo a orientação de Manoel de Barros, “ser árvore” e fincar raízes no “xão”. É necessário devoção à poesia.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **De vôos e ilhas. Literatura e Comunitarismo**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura história e política**: Literaturas de Língua Portuguesa no Século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2017.

ANGOLA. **História**. Disponível em: <http://www.consuladogeralangola-porto.pt/pt/historia#:~:text=Em%201484%20os%20portugueses%20atracaram,n%C3%A3o%20apenas%20Angola%20C%20mas%20%C3%81frica.&text=A%20Col%C3%B3nia%20portuguesa%20de%20Angola,de%20colonos%20e%20400%20soldados>. Acesso em: 25 set. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi; revisão da trad. Alain Marcel Mouzat, Mário Laranjeira. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freiras de Andrade. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas (Magia e Técnica, Arte e Política)**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BÍBLIA SAGRADA. **Nova Versão Internacional**. Disponível em: <http://https://www.bibliaonline.com.br/nvi/>. Acesso em: 02 dez. 2020.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Calin-Andrei Mihailescu (org.). Trad. José Carlos Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL. Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm. Acesso em 20 out. 2021.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Cultrix, 1976.

CAMPOS, Luciene Lemos de. “Poesia e identidade: figuras populares de Corumbá na obra de Manoel de Barros”. In: PEREIRA, Danglei de Castro; GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Baú de barro(s)**: ensaios sobre a poética de Manoel de Barros. Campinas: Pontes, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e formação do homem**. 1999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/8635992/3701>. Acesso em 02 de nov. 2021.

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed., 1 reimpressão. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. **Matogrossismo**: questionamentos em percursos identitários. 1. ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FRANCO, Roberta Guimarães. Ondjaki e a escrita otimista de uma nova geração. In: SECCO, C. T.; SEPÚLVEDA, M.C.; SALGADO, M.T. **Africa & Brasil**: letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis editora, 2010.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. Das poesias: Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GUIZELLIN, Gilberto da Silva. **“Província (de) um grande partido brasileiro, e mui pequeno o europeu”**: a repercussão da independência do Brasil em Angola (1822-1825). 2015.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/download/21880/14123/74411>. Acesso em 05 out. 2021.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Editado por Joseph Ki-Zerbo. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. 3. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JEREMIAS, Joachim. **As parábolas de Jesus**. Trad. João Rezenda Costa. 5. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e leituras nas literaturas africanas**. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MACEDO, Tânia; CHAVES, Rita. **Literaturas de Língua Portuguesa: Marcos e marcas – Angola**. São Paulo: Arte&Ciência, 2007.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato Grosso: Século XX**. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MATO GROSSO. Lei ordinária nº 5573, de 6 de fevereiro de 1990. Dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino das disciplinas de história, geografia e literatura de mato grosso, nas escolas de 1º e 2º graus, públicas ou particulares, que funcionem no Estado. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/mt/lei-ordinaria-n-5573-1990-mato-grosso-dispoe-sobre-obrigatoriedade-do-ensino-das-disciplinas-de-historia-geografia-e->

literatura-de-mato-grossonas-escolas-de-1-e-2-graus-publicas-ou-particulares-que-funcionem-no-estado. Acesso em 20 out. 2021.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, São Carlos, v.4, n.2, p. 68-71, jul./dez. 2015. Disponível em: https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1. Acesso em: 10 out. 2021.

MESCHONNIC, Henri. Para um a poética. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

MUDEH, Paulo Sérgio Borges David. Cantos essenciais: gorjeios aos ouvidos de um menino. *In*: RAMOS, Isaac. **Ensaio de lírica: do poema moderno ao contemporâneo**. 1. ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

MURARO, Andrea Cristina. **As premissas poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora xão**. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo. 2006.

ONDJAKI. **Há Premissas Com o Chão**: o segredo húmido da lesma e outras descoisas. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

Os Seis Reinos do Samsara – Budismo Tibetano. Disponível em: <https://ograndejardim.com/2015/08/14/os-seis-reinos-do-samsara-budismo-tibetano/>. Acesso em 20 out. 2021.

PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. Equipe de trad. Sebastião Uchoa Leite; Org. e Ver. Celso Lafer e Haroldo de Campos. Prod. Ricardo W. Neves, Sérgio Coelho e Adriana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEDRO, Cezar. **Só dez por cento é mentira**. 1 vídeo (81 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0. Acesso em 11 jul. 2021.

PIZZINI, Joel. **Caramujo-flor**. 1 vídeo (21 min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D8f_VJvFQ94. Acesso em: 11 jul. 2021.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; Trad. José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

RAMOS, Isaac. **A Metáfora do Olhar**: Alberto Caeiro e Manoel de Barros. 1. ed. CuiabáMT: Carlini & Caniato Editorial, 2018.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. **Representações da Mãe África na literatura angolana**. 2007. Disponível em <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/1721>. Acesso em 04 nov. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a Literatura?**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SILVA, Antonio Manuel dos Santos; SANT'ANNA, Romildo. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

TIEGHEM, Van Paul. Crítica literária, História e Literatura Comparada. *In*: CARVALHAL Tania; COUTINHO, Eduardo (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 1. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. Org. e trad. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 5. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2018.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. **Poesia e instalação: leituras de Manoel**. *In*: PEREIRA, Danglei de Castro; GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **“Baú de barro(s): ensaios sobre a poética de Manoel de Barros**. Pontes: Campinas, 2019.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. 2000. Disponível em: <https://www.jaimemoniz.com/images/docs/recursos/Oscar-Wilde-livro.pdf>. Acesso em 05 dez. 2020.

WIREDU, Kwasi. Como não se deve comparar o pensamento tradicional africano com o ocidental. **Disponível em**: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/como-n%C3%A3o-comparar-o-pensamento-tradicional-africano_-wiredu.pdf. Acesso em 03 nov. 2021.

APÊNDICES

1ª parte

CANÇÃO DO VER

1.

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave

O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraíu visão fontana.

Por forma que ele enxergava as coisas
por igual

como os pássaros enxergam.

As coisas todas inominadas.

Água não era ainda a palavra água.

Pedra não era ainda a palavra pedra.

E tal.

As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.

Por forma que o menino podia inaugurar.

Podia dar às pedras costumes de flor.

Podia dar ao canto formato de sol.

E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.

Como se fosse infância da língua.

2.

A de muito que na Corruptela onde a gente vivia

Não passava ninguém

Nem mascate muleiro

Nem anta batizada

Nem cachorro de bugre.

O dia demorava de uma lesma.

Até uma lacraia ondeante atravessava o dia por primeiro do que o sol.

E essa lacraia ainda fazia uma estação de recreio no circo das crianças a fim de pular corda.

Lembrava a tartaruga de Creonte

que quando chegava na outra margem do rio as águas já tinham até criado cabelo.

Por isso a gente pensava sempre que o dia de hoje ainda era ontem.

A gente se acostumou de enxergar antigamentes.

3.

Por forma que o dia era parado de poste.

Os homens passavam as horas sentados na porta da Venda

de Seo Mané Quinhentos Réis

que tinha esse nome porque todas as coisas que vendia

custavam o seu preço e mais quinhentos réis.

Seria qualquer coisa como a Caixa Dois dos prefeitos.

O mato era atrás da Venda e servia também para a gente desocupar.

Os cachorros não precisavam do mato para desocupar

Nem as emas solteiras que despejavam correndo.

No arruado havia nove ranchos.

Araras cruzavam por cima dos ranchos conversando em ararês.

Ninguém de nós sabia conversar em ararês.

Os maridos que não ficavam de prosa na porta da Venda

lam plantar mandioca

Ou fazer filhos nas patroas.
A vida era bem largada.
Todo mundo se ocupava da tarefa de ver o dia
atravessar.
Pois afinal as coisas não eram iguais às cousas?
Por tudo isso, na Corruptela parecia nada
acontecer.

4.

Por forma que a nossa tarefa principal
era a de aumentar
o que não acontecia.
(Nós era um rebanho de guris.)
A gente era bem-dotado para aquele serviço
de aumentar o que não acontecia.
A gente operava a domicílio e pra fora.
E aquele colega que tinha ganho um olhar
de pássaro
Era o campeão de aumentar os desacontecimentos.
Uma tarde ele falou pra nós que enxergara um
lagarto espichado na arei
a beber um copo de sol
Apareceu um homem que era adepto da razão
e disse:
Lagarto não bebe sol no copo!
Isso é uma estultícia.
Ele falou de sério.
Ficamos instruídos.

5.

Com aquela sua maneira de sol entrar em casa
E com o seu olhar furado de nascentes
O menino podia ver até a cor das vogais —
como o poeta Rimbaud viu.
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.
E viu outro lagarto que lambia o lado azul do
silêncio.
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra
canora.
Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos
diferentes
Só para causar distúrbios no idioma.

Pedra canora causa!
E um passarinho que sonhava de ser ele também
causava.
Mas ele mesmo, o menino
Se ignorava como as pedras se ignoram.

6.
Desde sempre parece que ele fora preposto a pássaro.
Mas não tinha preparatórios de uma árvore
Pra merecer no seu corpo ternuras de gorjeios.
Ninguém de nós, na verdade, tinha força de fonte.
Ninguém era início de nada.
A gente pintava nas pedras a voz.
E o que dava santidade às nossas palavras era
a canção do ver!
Trabalho nobre aliás mas sem explicação
Tal como costurar sem agulha e sem pano.
Na verdade na verdade
Os passarinhos que botavam primavera nas palavras.

7.
A turma viu uma perna de formiga, desprezada,
dentro do mato. Era uma coisa para nós muito
importante. A perna se mexia ainda. Eu diria que
aquela perna, desprezada, e que ainda se mexia,
estava procurando a outra parte do seu corpo,
que deveria estar por perto. Acho que o resto da
formiga, naquela altura do sol, já estaria dentro
do formigueiro sendo velada. Ou talvez o resto
do corpo estaria a procurar aquela perna
desprezada. Ninguém viu o que foi que produziu
aquela desunião do corpo com a perna desprezada.
Algumas pessoas passavam por ali, naquele trato
de terra, e ninguém viu a perna desprezada. Todos
saímos a procurar o pedaço principal da formiga.
Porque pensando bem o resto da formiga era a
perna desprezada. Fomos à beira do rio mas só
encontramos pedaços de folhas verdes carregados
por novas formigas. Achamos a seguir que as novas
formigas que carregavam as folhas nos ombros, elas
estavam indo para assistir, no formigueiro, ao
velório da outra parte da formiga. Mas a gente
resolveu por antes tomar um banho de rio.

8.

Fomos rever o poste.

O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
e de esconder.

Agora ele estava tão verdinho!

O corpo recoberto de limo e borboletas.

Eu quis filmar o abandono do poste.

O seu estar parado.

O seu não ter voz.

O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com
as mãos.

Penso que a natureza o adotara em árvore.

Porque eu bem cheguei de ouvir arrulos de passarinhos
que um dia teriam cantado entre as suas folhas.

Tentei transcrever para flauta a ternura dos arrulos

Mas o mato era mudo.

Agora o poste se inclina para o chão — como alguém
que procurasse o chão para repouso.

Tivemos saudades de nós.

9.

E agora

que fazer

com esta manhã desabrochada a pássaros?

LISTA DAS OBRAS COMPLETAS DE MANOEL DE BARROS

A LISTA ABAIXO FOI OBTIDA NO SITE⁵¹ DA “FUNDAÇÃO MANOEL DE BARROS”:

1. Poemas concebidos sem pecado (1937)
2. Face imóvel (1942)
3. Poesias (1956)
4. Compêndio para uso dos pássaros (1961)
5. Gramática expositiva do chão (1969)
6. Matéria de poesia (1974)
7. Arranjos para assobio (1982)
8. Livro de pré-coisas (1985)
9. O guardador de águas (1989)
10. Concerto a céu aberto para solos de ave (1991)
11. O livro das ignoranças (1993)
12. Livro sobre nada (1996)
13. Retrato do artista quando coisa (1998)
14. Ensaios fotográficos (2000)

51 Disponível em: <http://www.uniderpfm.com.br/fmb/o-poeta>.

15. Tratado geral das grandezas do ínfimo (2001)
16. Poemas rupestres (2004)
17. Menino do mato (2010)
18. Escritos em verbal de ave (2011)

Memórias inventadas

19. A infância (2003)
20. A segunda infância (2006)
21. A terceira infância (2008)

Livros infantis

22. Exercícios de ser criança (1999)
23. O fazedor de amanhecer (2001)
24. Cantigas por um passarinho à toa (2003)
25. Poeminha em Língua de brincar (2007)

LISTA DAS OBRAS COMPLETAS DE ONDJAKI (ATÉ O FINAL DE 2022)

POESIA

- Actu Sanguíneu (2000)
- Há prendisajens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas (Poesia, 2002)
- Materiais para confecção de um espanador de tristezas (2009)
- Dentro de mim faz Sul, seguido de Actu Sanguíneu (2010)
- Os modos do mármore (2015)
- Verbetes para um dicionário afetivo (2016) – em colaboração com outros autores
- Há gente em casa (2018)

ROMANCE

- Bom dia camaradas (2001)
- Quantas madrugadas têm a noite (2004)
- Avó Dezanove e o segredo do Soviético (2008)
- A bicicleta que tinha bigodes (2011)
- Os Transparentes (2012)
- Uma escuridão bonita (2013)

- Sonhos azuis pelas esquinas (2014)
- O livro do deslembramento (2020)

CONTOS

- Momentos de aqui (2001)
- E se amanhã o medo (2005)
- Os da minha rua (2007)
- Sonhos azuis pelas esquinas (2014)
- O céu não sabe dançar sozinho (2014)
- Vou Mudar a Cozinha (2022)

INFANTO-JUVENIL

- Ynari: A menina das cinco tranças (2004)
- O leão e o coelho saltitão (2008)
- O voo do golfinho (2009)
- Os olhos grandes da Princesa Pequeninina (2011)
- O caso do cadáver esquisito (2011) – em colaboração com outros autores
- Ombela, a origem das chuvas (2014)
- O carnaval da Kissonde (2014)
- O convidador de pirilampos (2017)

NOVELA

- O assobiador (Novela, 2002)

TEATRO

- Os vivos, o morto e o peixe-frito (Teatro, 2009)

ANEXOS

ANEXO A - LEI Nº 5573/1990

DISPÕE SOBRE A OBRIGATORIEDADE DO ENSINO DAS DISCIPLINAS DE HISTÓRIA, GEOGRAFIA E LITERATURA DE MATO GROSSO, NAS ESCOLAS DE 1º E 2º GRAUS, PÚBLICAS OU PARTICULARES, QUE FUNCIONEM NO ESTADO.

Autor: Deputado Hermes de Abreu

O PRESIDENTE DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MATO GROSSO:

Faço saber que a Assembleia Legislativa do Estado de Mato Grosso aprovou e eu, nos termos do § 6º, combinado com o § 8º do Artigo 42 da Constituição do Estado, promulgo a seguinte lei:

Art. 1º Passa a ser obrigatório o ensino da História, da Geografia e da Literatura de Mato Grosso nas Escolas Públicas ou Particulares, de 1º e 2º Graus, que funcionem no Estado.

Art. 2º Nos cursos de 1º Grau o ensino se restringirá a noções de História e Geografia de Mato Grosso, como complemento das noções gerais de História e Geografia do Brasil.

Art. 3º No 2º Grau a História, a Geografia e a Literatura de Mato Grosso constituirão objeto de uma cadeira autônoma, com programas específicos.

Art. 4º Compete à Secretaria de Educação e Cultura baixar as normas e programas básicos para a inclusão dessas disciplinas nos currículos escolares, nos termos desta lei.

Art. 5º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário e as que tenham anteriormente disposto sobre o assunto.

Assembleia Legislativa do Estado, em Cuiabá, 06 de fevereiro de 1990.

DEPUTADO ANTONIO AMARAL

Presidente

ANEXO B - LEI Nº 10.639/2003



Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo

escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)

“Art. 79-A. (VETADO)”

“Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’.

“ Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 9 de janeiro de 2003; 182º da Independência e 115º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque

SOBRE O AUTOR



Paulo Sérgio Borges David Mudeh

Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da UNEMAT, mestre em Estudos Literários pela mesmo programa, e graduado em Letras Português-Inglês pela UNEMAT - Campus de Alto Araguaia. Atualmente é professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa na Rede Municipal de Ensino de Alto Araguaia-MT. Seguidor dos dois mandamentos de Jesus Cristo, acredita que as grandes mudanças se originam dentro do ser humano. Desconfia de pessoas que aparentam muita amistosidade com todos e detesta a cultura coach e respostas com frases feitas. Leitor assíduo de Literatura desde uma idade de somente um dígito, aprecia essa arte sem se preocupar com suas origens ou formas de manifestação, pois tem certeza de que ela contém as mais diversas e genuínas expressões humanas.

Este volume analisa os diálogos entre os livros *Poemas Rupestres* (2004) e *Há Prendisajens com o Xão: o segredo húmido da lesma e outras descoisas* (2002), respectivamente escritos por Manoel de Barros (Brasil) e Ondjaki (Angola), com o intuito de explorar os diálogos entre suas visões estéticas. Foram realizados levantamentos do que há em comum nas histórias brasileira e angolana, sobre as características das obras dos poetas escolhidos, bem como análises dos múltiplos aspectos dos poemas. As reflexões trazidas têm vistas à expressão do desejo de retorno a um tempo mítico íntimo de cada um dos eu-líricos, bem como à personalização das figuras do ínfimo e do não-humano, traços comuns aos dois livros.



UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Teves Maldonado



EDITORA
UNEMAT