

ROSIDELMA PEREIRA FRAGA SOARES

CONVERGÊNCIAS E TESSITURAS DE PEDRAS, RIOS, ILHAS E VENTOS:

Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes

Goiânia – GO

2009

ROSIDELMA PEREIRA FRAGA SOARES

CONVERGÊNCIAS E TESSITURAS DE PEDRAS, RIOS, ILHAS E VENTOS:

Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, vinculada à Linha de Pesquisa “Poéticas da Modernidade”, na Área de Concentração: “Estudos Literários”, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Mestre.

Goiânia – GO

2009

ROSIDELMA PEREIRA FRAGA SOARES

CONVERGÊNCIAS E TESSITURAS DE PEDRAS, RIOS, ILHAS E VENTOS:

Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo
(Presidente e orientadora – UFG).

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo
(Membro – UNB).

Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanellato Santos
(Membro – UFMS).

Aprovada em 13 de Abril de 2009.

Goiânia – GO

2009

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

[...]

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade.

[...]

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.

[...]

E a sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.

[...]

O mundo é para quem nasce para o conquistar
E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão.

[...]

Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei
A caligrafia rápida destes versos,
E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

(Álvaro de Campos. In: *Tabacaria.*).

Ao meu filho, **Ivan Murilo Fraga Soares**, a minha doce razão de estar no mundo e a força que encontro para tirar as pedras no meio do caminho.

À minha mãe, **Rosalina Pereira**, por ter conduzido meus passos na escola da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por designar o melhor tempo para eu cumprir meus objetivos.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, pela ética, seriedade, responsabilidade e, ainda, por descortinar as portas da pesquisa para uma inaudível e desconhecida.

Ao Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo (UFG/UNB), pela leitura e sugestões relevantes desde a qualificação, sobretudo, acerca de literatura cabo-verdiana.

À Prof^ª Dr^ª Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS), por aceitar o convite de banca examinadora na minha defesa final e pelas valiosas sugestões ao fechamento de meu trabalho.

À Prof^ª Dr^ª Simone Caputo Gomes (USP), pelas contribuições acerca de Literatura Africana em Língua Portuguesa no ensejo da entrevista a mim concedida.

À Prof^ª. Dr^ª. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (UFG), pelas contribuições sobre a poética do mito no exame de qualificação.

Ao Poeta e ser humano extraordinário que é Manoel de Barros, pelas obras e entrevistas.

Ao Poeta e Prof. Dr. Antônio Carlos Secchin (UFRJ), pelo livro *A poesia do menos e outros ensaios cabralinos* e pela entrevista a mim concedida.

Ao Poeta e Prof. Ms. Isaac Newton Almeida Ramos, por despertar meu interesse pela literatura comparada e por apresentar, formidavelmente, a lírica de Manoel de Barros nas aulas de “Teoria e análise da poética” na Universidade do Estado de Mato Grosso.

À Prof^ª. M^ª. Nismária Alves David, pela troca de ideias sobre a obra de Manoel de Barros, pela nossa leal amizade e afinidades acadêmicas.

Às minhas famílias Pereira, Fraga e Soares; aos meus colegas Prof. Edelson Santana, Prof^ª Jansiléia, Prof^ª Maria Teresinha Melo, Prof. Daniel Corrêia, Prof. Dr. Sílvio Ribeiro da Silva, Prof^ª Susana Nogueira e Prof. Ms. Paulo Machado Tostes (UFF); ao Conjunto Musical da CCB, por entender a minha ausência e a todos que direta ou indiretamente acreditaram nesta realização.

FRAGA, Rosidelma. *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.164 p.

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo, à luz de Literatura Comparada, proceder a uma pesquisa sobre a poesia lírica de dois grandes representantes da literatura brasileira e um da literatura cabo-verdiana. Inicia-se com reflexões críticas acerca da modernidade e contemporaneidade nos poemas de Manoel de Barros e algumas contribuições da crítica acadêmica sobre sua poética, apontando um possível lugar para o poeta na literatura brasileira. De modo semelhante, trilharam-se caminhos para a análise da obra de dois outros poetas – João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes –, com foco na recepção da crítica literária sobre a produção do Pernambucano e na leitura inicial da obra de Corsino Fortes. Em seguida, o estudo centrou-se em questões teóricas acerca da subjetividade e seus desdobramentos nos poemas do *corpus* da pesquisa, com uma discussão sobre o sujeito lírico, a imagem e a chama do erotismo. Paulatinamente, a pesquisa girou em torno dos indícios da infância como experiências vivenciadas, conforme a memória lírica, contribuindo para a presença do mito de origem. Além disso, incluem-se uma reflexão sobre a metalinguagem e um olhar de *leitmotiv* sobre as palavras que remetem ao mineral e à infância da língua, formando um encontro de pedras, rios, ilhas e ventos, considerado no contexto da pesquisa como uma metáfora intertextual. Como integração e utilidade na análise analítica dos poemas, incluem-se, ao final da dissertação, três entrevistas inéditas: a primeira com o poeta Manoel de Barros, a segunda com o Prof. Dr. Antônio Carlos Secchin, da UFRJ, e a terceira com a Prof^a. Dr^a Simone Caputo Gomes, uma das pesquisadoras do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo.

Palavras-chave: Intertextualidade; sujeito lírico; imagem; erotismo; mito; metalinguagem.

ABSTRACT

This dissertation has as its aim to examine according to praxis of Comparative Literature, the lyrical poetry of two important representatives of Brazilian and of one African contemporary literature. The research begins with critical reflections about modernity and contemporaneity as present in the poems of Manoel de Barros, considered some contributions of academic criticism about his poetics and pointed out to a possible place for this poet in Brazilian Literature. We made efforts for outlining the ways followed by the other two poets, João Cabral de Melo Neto and Corsino Fortes, tackling the reception literary criticism gave to his productions. Then the research centered in theoretical reflections about subjectivity and its ramifications in the studied poems. This allowed a discussion of the lyric subject, the image and the flame of eroticism. In a third moment, the research revolved around approaches of signs of childhood as lived experiences according to lyric memory, contributing to the presence of myth. The work still centered in metalanguage, as well in a search under words that evoke the mineral and to language childhood, producing a meeting of stones, rivers, islands and wind which goes beyond intertextual metaphor. We integrated and usefulness to this bibliographical survey three unpublished interviews. The first with the poet Manoel de Barros, the second with Antônio Carlos Secchin, from UFRJ, and the third with Simone Caputo Gomes, one of the main researchers of the Center of African Researchs of the University of São Paulo.

Keywords: Intertextualidade; lyric subject; image; eroticism; myth; metalanguage.

LISTA DE ABREVIATURAS

Da obra de Manoel de Barros (MB):

APA: *Arranjos para assobio* (1980).

LPC: *Livro de pré-coisas* (1985).

GA: *O guardador de águas* (1989).

GEC: *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990).

LI: *O livro das ignorâncias* (1994).

LN: *Livro sobre nada* (1996).

RAC: *Retrato do artista quando coisa* (1998).

EF: *Ensaaios fotográficos* (2000).

PR: *Poemas rupestres* (2004).

Da obra de João Cabral de Melo Neto (JCMN):

PS: *Pedra do sono* (1942).

E: *O engenheiro* (1945).

PC: *Psicologia da composição* (1947).

R: *O rio* (1949).

CSP: *O cão sem plumas* (1950).

PCF: *Paisagens com figuras* (1955).

MVS: *Morte e vida severina* (1955).

Q: *Quaderna* (1959).

S: *Serial* (1961).

EPP: *A educação pela pedra* (1966).

MDT: *Museu de tudo* (1975).

Da obra de Corsino Fortes (CF):

PF: *Pão e fonema* (1974).

AT: *Árvore e tambor* (1986).

PSS: *Pedras de sol e substância* (2001).

CCD: *A cabeça calva de Deus* (2001).

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 CAMINHOS POÉTICOS	
1.1 Manoel de Barros: modernidade e contemporaneidade.....	27
1.2 João Cabral de Melo Neto: a poesia e as reflexões da crítica.....	40
1.3 A poesia lírica de Corsino Fortes no contexto da literatura cabo-verdiana.....	56
2 A SUBJETIVIDADE E OUTROS DESDOBRAMENTOS	
2.1 O sujeito lírico na poesia de Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes.....	69
2.2 A imagem poética na paisagem do rio e da ilha: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes.....	78
2.3 As chamas do erotismo: Manoel de Barros, João Cabral e Corsino Fortes.....	85
3 A METÁFORA INTERTEXTUAL	
3.1 Índícios da infância e a presença do mito: Manoel de Barros e Corsino Fortes.....	97
3.2 A palavra mineral e o retorno ao mito de origem: um encontro de pedras e ventos na poesia de Corsino Fortes, Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto.....	105
3.3 A metalinguagem em João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
4 REFERÊNCIAS	
4.1 Obras dos poetas.....	135
4.2 Referências.....	135
4.3 Referências complementares.....	143
5 ANEXOS: ENTREVISTAS	
ANEXO A Palavra de poeta: conversando com o fazedor de amanhecer.....	147
ANEXO B Entrevista com o crítico eleito por Cabral: Antônio Carlos Secchin.....	153
ANEXO C Corsino Fortes e a Literatura Africana de Língua Portuguesa: uma entrevista com Simone Caputo Gomes, do Centro de Estudos Africanos da USP.....	158
ANEXO D Cópia das declarações dos entrevistados para divulgação pública.....	165

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia:
[...] a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
Um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
(João Cabral de Melo Neto).

Nesta pesquisa,¹ com uma reflexão sobre o discurso-palavra, pretende-se tratar das possibilidades de leituras dos textos poéticos, pautando-se na seguinte assertiva: “o leitor não deve decifrar, mas sim chegar ao enigmático e, intuindo decifrações, pode pensar nas possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem figurassem no plano do autor” (FRIEDRICH, 1991, p. 121). Para tanto, como objetivo principal, investigam-se as procedências da subjetividade e alguns de seus desdobramentos na poesia lírica de Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e do cabo-verdiano² Corsino Fortes, em comparação e tessituras discursivas do *corpus*, abarcando temas como a intertextualidade, o sujeito lírico, a imagem, o erotismo, a metalinguagem e o mito. Com esses pontos de reflexão, as palavras são interpretadas pelo viés da intertextualidade, como, por exemplo, pedras, rios, ilhas, ventos e outros vocábulos não confinados no título.

Concernente ao tratamento de literatura comparada, esta pesquisa é norteada pela ideia de recorrência temática, em que a palavra é tomada como desdobramento de sentido que se realiza pela exploração da metáfora intertextual. Sob esse prisma, ampara-se em Leila Perrone-Moisés (1990), que ajuda a pensar no método de literatura comparada. Em seu ensaio “Literatura Comparada, intertexto e antropofagia”, de *Flores da escrivantina*, a autora diz:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91).

¹ Este texto obedece às novas normas ortográficas da língua portuguesa.

² De acordo com a norma portuguesa atual, este vocábulo é grafado de maneira invariável e leva hífen. Todavia, em Cabo Verde, há quem prefira grafar com hífen e quem prefira escrever caboverdiano. Assim, as citações de trabalhos de autores de Cabo Verde conservarão a opção do próprio autor.

Tomando como base tal enfoque de literatura comparada, a escolha se deu pelo método de investigação de temas e obras, conforme assertiva de Antonio Candido:

[...] não se pode fazer literatura comparada tomando a função do dinheiro em Machado de Assis e Dostoievski e em Balzac, e efetuar um confronto puro e simples. É preciso considerar a obra de Machado como um todo e ver de que maneira o dinheiro funciona nela. Só a partir daí será possível proceder à comparação. (Apud NITRINI, 1997, p. 184).

Com esse mesmo ponto de vista do crítico Antonio Candido, o tratamento de comparação conferido neste estudo volta-se para as seguintes questões: (a) como a intertextualidade é processada nos textos e (b) quais as possibilidades de sentido, dentre muitas, que o texto poético oferece ao leitor no âmbito de confluências.

Para comparar os temas mencionados, selecionaram-se de Manoel de Barros alguns poemas das obras *Gramática expositiva do chão* (1964), *O guardador de águas* (1989), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O livro das ignoranças* (1994), *Livro sobre nada* (1996), *Ensaio fotográficos* (2000) e *Poemas rupestres* (2004). De João Cabral de Melo Neto, usaram-se as seguintes obras: *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *O rio* (1949), *O cão sem plumas* (1950), *Quaderna* (1959), *Serial* (1961), *A educação pela pedra* (1966) e *Museu de tudo* (1975). Essas obras são citadas ao longo do trabalho e estão reunidas nos volumes *A educação pela pedra e depois* (1997a) e *Serial e antes* (1997b). Quanto às obras de Corsino Fortes, a ênfase recaiu sob *Árvore e tambor* (1986), *Pedras de sol & substância* (2001), com algumas referências a *Pão e fonema* (1974), reunidas na trilogia *A cabeça calva de Deus* (2001). Para fazer referência a essas e outras obras citadas ao longo do texto, empregam-se siglas, como apresentadas no início do texto (p. 9).

Adota-se como ponto axial a teoria da intertextualidade proposta por Julia Kristeva (1971), Laurent Jenny (1979), Gérard Genette (1972), Leila Perrone-Moisés (1990). Pauta-se, ainda, na perspectiva dialógica de Mikhail Bakhtin (1993) e no discurso enxertado conforme Jacques Derrida (1988). Além disso, não se deixa também de levar em conta as resenhas críticas de Tânia Carvalhal (1999) e Sandra Nitrini (1997), no que tange à obra homônima *Literatura comparada*.

A pesquisa centra-se em indagações acerca do sujeito lírico, a partir das considerações de Michael Collot (2004) e Dominique Combe (1999). Aborda-se a imagem poética com base em Octavio Paz (1994), Paul Ricouer (1978), Victor Chklovsky (1973),

Alfredo Bosi (1983), e outros. A proposta da pesquisa também se volta para o erotismo – centrando-se nos estudos de George Bataille (1987) e novamente Octavio Paz (1994) – bem como para o mito da infância em duas perspectivas: uma como marca de vivências por meio de um passado mítico ou da própria esfera poética e outra como a infância da língua no trabalho com a pedra e alguns vocábulos designados como minerais. Acerca do mito, considera-se a linha de pensamento de Johan Huizinga (1971), Eleazar Mielietinski (1987), Mircea Eliade (1972) e Josep Campbell (1990). Por fim, salienta-se a metalinguagem como característica da própria lírica moderna.

Ademais, ao apresentar o poeta Manoel de Barros, propõe-se pensar no caráter de historicidade do poema moderno e contemporâneo na perspectiva de João Alexandre Barbosa (2005), nas ideias de tradição e modernidade a partir de T. S. Eliot (1999), os quais permitem aproximar e entender as semelhanças de linguagem no panorama da poesia moderna e contemporânea. Como fundamento crítico de reflexão, esta dissertação, em suas abordagens, volta sua investigação à literatura brasileira e à literatura africana em língua portuguesa.

Inicialmente, torna-se indispensável explicar o título e a escolha da sequência dos poetas no estudo. O título *Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes* surgiu durante o desenvolvimento do projeto *Convergências Poéticas: João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes*,³ o qual foi alterado após o delineamento do *corpus*. Essa escolha centra-se nas ideias da antologia *Dois águas*,⁴ de João Cabral de Melo Neto (1956), endossadas pelo crítico Luiz Costa Lima (1968) e Benedito Nunes (1974), ao verem na obra de João Cabral de Melo Neto uma possibilidade de “divisão de águas”.

João Cabral de Melo Neto, neste estudo, é como um “divisor de águas”, pois o objetivo é aproximar os três poetas como um encontro e desencontro de águas, dadas as semelhanças e as diferenças visíveis existentes entre eles. A ideia oriunda da crítica, de caracterizar a poesia cabralina em duas águas, partiu do próprio poeta na antologia citada. Destarte, Lima (1968), em *Poetas modernos do Brasil*, demonstra que as obras de João Cabral de Melo Neto, reunidas de *Pedra do sono* até *Uma faca só lâmina*, permitiram que a crítica

³ Doravante, em vários instantes, empregam-se as siglas JCMN para se referir a João Cabral de Melo Neto, MB a Manoel de Barros e CF a Corsino Fortes.

⁴ Na visão de Nunes (1974, p. 71-72), há equívocos sobre a denominação *Dois Águas* e vale ressaltá-los aqui. O primeiro é “considerar os dois tipos de dicção como espécies distintas de poesia, uma fácil e outra difícil, uma acessível e penetrável, outra requintada e super-elaborada”. O segundo erro refere-se à temática e o terceiro se deve à participação. Na primeira água incluem-se as obras *PS, E, PC, CSP, FL e PF*. Já na segunda água inserem-se as obras *Os três mal-amados, O rio e morte e vida Severina*. Assim, “as duas linhagens diferem não porque uma seja menos elaborada do que a outra. O seu grau de construtividade é que varia de uma obra para outra”.

literária, por unanimidade, aceitasse esse rótulo criado pelo próprio poeta. Notadamente, “duas águas” simbolizam as duas finalidades do poeta e as duas formas de assimilação por parte do leitor ou ouvinte, visto que, de um lado, João Cabral de Melo Neto escreve “poemas para serem lidos em silêncio, numa contaminação a dois, poemas cujo aprofundamento temático exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (LIMA, 1968, p. 309).

A respeito da obra de Manoel de Barros, embora o propósito não seja realizar um estudo evolutivo ou comparativo de suas obras neste trabalho, pode-se dizer que sua poesia não assumiria a perspectiva de “divisão de águas” no sentido de diferenças de seus textos de uma obra para outra, mesmo com o perfil da prosa poética de *LPC* e outras não prosaicas. Sobre a obra de Manoel de Barros, tem-se a ideia de “não divisão de águas” com base nas declarações do próprio poeta, a partir do que ele declara a Regina Zappa (1998): “pensando bem, desde o primeiro livro a gente só é um. Os moços dizem que os velhos tocam e cantam numa corda só. Meu violão não tem seis cordas, só tem uma”.⁵

Já no que tange ao poeta Corsino Fortes, seus poemas podem ser divididos como a poesia de João Cabral de Melo Neto. Na primeira obra do poeta cabo-verdiano, ressalta-se um surrealismo de *Pedra do sono*, mas com um fundo de erotismo e denúncia social por meio da nudez⁶ do homem, mas uma nudez que simboliza a ausência de alimento, de água e de busca pela sobrevivência. Trata-se de uma veia erótica que pode ser lida nos versos do poema “Meio dia”, de *Pão e fonema* – “A nudez do ombro/pelo cereal dos dias” –, ou ainda no poema “De pé nu sobre o pão da manhã” (v. 1-3, 20-28):

Desde a manhã os pés
Estão nus ao redor da ilha
Nus de árvore nus de tambor
[...]
À boca do povoado
Ao vento gordo sabor a fiambre hálito
De pão novo
À beira-mar erguemos as nossas costelas
À promessa pública do mar E
À beira-mar navegamos

⁵ Cf. Barros (apud ZAPPA, 1998).

⁶ Cf. Georges Bataille (1987), o sentido da nudez é objeto de um rito que comunica aos homens sua essencialidade, isto é, seu erotismo. A presença da nudez retoma a relação com o sagrado. Para o leitor encontrá-la no texto poético, ela deve se apresentar ao sujeito enquanto objeto sagrado. Neste caso, a roupa surge assim como o artifício que redimensiona a nossa relação com o nu. A nudez aparece na exposição do cabo-verdiano com os “ombros nus”, que “à beira-mar” ergue “as costelas” frente ao trabalho no arquipélago. Daí uma nudez que não só demarca o erotismo, mas simboliza a ausência e/ou carência de alimento ou demarca a fome.

Com mãos menos mãos
 Com pés menos pés
 De proteínas
 (PF, 1974, p. 44).

A poesia de Corsino Fortes demonstra, entre tantas características, essa veia erótica que simboliza ausência, súplica, vazio, esperança e labor nas ilhas cabo-verdianas. Em alguns poemas, é curioso notar a presença do vento que ora é benéfico, ora prejudicial em Cabo Verde,⁷ como será demonstrado ao longo deste trabalho. Há momentos em que o cabo-verdiano quer partir e outros em que prefere ficar. Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco (2004) menciona que os autores de Cabo Verde repensam a dialética da partida e da permanência porque questionam o sofrimento das mulheres e crianças que trabalham no arquipélago e discutem acerca da “importância da chuva para o ressequido universo das secas que assolam periodicamente o Arquipélago” (SECCO, 2004, p. 223). Essa dialética de partir e ficar reside no poema de Corsino Fortes:

Nova Largada

Oh ídolo de pouca terra
 De coração a bombordo
 Naquela homilia /
 De terra & sangue /
 Em transfusão /
 O peito já louco de marulho
 De coração a bombordo
 (AT, 1986, p. 27).

Percebe-se, em “Nova Largada”, a possibilidade implícita de o sujeito encontrar o paraíso por meio da visão mítica de Pasárgada que ocorre dentro do universo da ilha. No

⁷ Cabo Verde é um país de origem vulcânica, constituído por dez ilhas e localizado na faixa costeira da África. O arquipélago Cabo Verde fica ao largo da costa da África Ocidental. As ilhas vulcânicas que o compõem são pequenas e montanhosas. Nove ilhas de Cabo Verde são habitadas, sendo que vários ilhéus são desabitados, e dividem-se em dois grupos: ilhas de Barlavento e ilhas de Sotavento. O primeiro grupo situa-se ao norte, com as ilhas Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal, Boa Vista (habitadas) e Santa Luzia (desabitada). Há outros ilhéus desabitados desse grupo: ilhéu dos Pássaros, em frente à cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente, os ilhéus Rabo de Junco, na costa da ilha do Sal, e os ilhéus de Sal Rei e do Baluarte, na costa da ilha de Boa Vista. Já o segundo grupo, o Sotavento, localiza-se ao sul, com as ilhas Maio, Santiago, Fogo e Brava. A ilha de Santa Maria fica em frente à cidade de Praia, na ilha de Santiago; as ilhas Grande, Rombo, Baixo, de Cima, do Rei, Luiz Carneiro e a ilha Sapado situam-se a cerca de oito quilômetros das ilhas Brava e Areia, junto à costa dessa última ilha. Sobre as ilhas africanas, uma obra importante é o *Tratado breve dos rios de Guiné e Cabo Verde* (cf. o próximo capítulo). Muitas ilhas são retratadas pelos cabo-verdianos como uma denúncia social, dada a situação de abandono pelo poder colonialista. Isso justifica a fome e a miséria existentes nesse país, o que se aproxima fortemente do que se encontra na literatura de 1930 no Brasil.

conflito encontrado nos versos, “O peito já louco de marulho / de coração a bombordo” se emerge diante das possibilidades de permanência e partida. Corsino Fortes produz uma poesia nostálgica e social, instaurando o espaço do imaginário visto pelo evasãoismo⁸ e pelo sonho como busca o retirante do Nordeste. Em outras palavras, o fato de o cabo-verdiano oscilar entre a partida e a permanência em Cabo Verde se explica pelos momentos de Pasárgada e de anti-Pasárgada. Ora, Corsino Fortes, entre outros poetas, dialogando com o tema de Pasárgada de Manuel Bandeira, explicita o sonho do paraíso, demarcado pela fuga (evasãoismo), mas também não deixa de pensar no retorno, na resistência, na luta e no desejo de permanecer e lutar pela independência de seu país, mormente, pela sua identidade. Esses temas pasargadistas ou antipasargadistas não podem ser esquecidos quando se refere à literatura de Cabo Verde.

O universo mítico de Pasárgada é defendido por Maria Aparecida Santilli (1994) como uma rota feita pela literatura cabo-verdiana que se realiza não somente pela ideia de evasão (do ir embora), mas também pela recusa, isto é, pela antievasão. A autora afirma que a retomada de Pasárgada foi ilustrada pelos poetas da *Távola Redonda*,⁹ onde figuravam vários poetas que se inspiraram direta ou indiretamente no poema de Manuel Bandeira com a ideia de sonho com a independência nacional. Trata-se de poetas que contestavam os ideários fechados do neorrealismo, defendendo um espaço plural e livre. Eles acreditavam que “a poesia era e é uma tábua redonda, com pão e vinho para todo povo” (SANTILLI, 1994, p. 118). Em consequência, nota-se, pelas características, uma semelhança com os ideais cultivados por Corsino Fortes em sua primeira obra.

Em *Pão e fonema*, Corsino Fortes concentra a poesia em torno do povo, do chão, e da fome como apelo e denúncia. O fonema aparece como símbolo da fala, entre outras características. As causas e as consequências da seca para o arquipélago são fortes traços da

⁸ Evasãoismo: *s.m. (lat evasione+ismo)*: ação ou tendência da obra que visa ao alheamento da realidade. Corsino Fortes se mostra comprometido com seu povo, uma vez que sua obra denuncia o sofrimento e o castigo ocasionados pela seca. De acordo com o geógrafo José Maria Smedo (2008), “Cabo Verde tem o quadro de ciclos de secas e uma escalada devastadora da desertificação, perda de importância na cena das grandes rotas, abandono pela metrópole, refúgio na emigração, que Cabo Verde conseguiu forjar uma nação com características próprias que a diferenciam das bases culturais de origem, tanto as européias como as africanas”. A busca pela sobrevivência, num universo insular e *saheliano*, teve forte influência na criação de uma estratégia comum de coabitação dos vários interesses em causa, traduzindo na gênese de uma nova cultura. As estratégias de continuidade e sobrevivência da cultura cabo-verdiana nas ilhas foram o resultado do contributo de todas as classes sociais em presença no arquipélago.

⁹ Trata-se de uma revista portuguesa, com vinte fascículos, cujo principal objetivo era discutir e publicar poesia. Os números da revista foram publicados nos anos de 1950 a 1954. Exatamente no número nove figuram os poetas que dialogaram com a poesia de Manuel Bandeira, como Couto Viana, Luiz de Macedo, David Mourão, Ovídio Martins, Osvaldo Alcântara, Baltasar Lopes. Desses últimos, sugere-se a leitura dos poemas: “Passaporte para Pasárgada”, “Saudade de Pasárgada”, “Balada dos companheiros para Pasárgada”, “Dos humildes é o reino de Pasárgada” e “Evangelho segundo o rei de Pasárgada”, reeditados por Osvaldo Alcântara (1986).

poesia de Corsino Fortes. Nota-se que a questão climática do arquipélago Cabo Verde, de origem vulcânica, possui fatores positivos e negativos no que tange à seca. Há duas estações do ano fundamentais em Cabo Verde: a “das águas” e “das secas” ou “tempo das brisas”. A estação chuvosa, de agosto a outubro, é muito irregular e geralmente com fraca pluviosidade, em especial nas ilhas de São Vicente e Sal, onde anos seguidos não chove. As ilhas mais acidentadas, como Santo Antão, Santiago e Fogo, beneficiam de maior pluviosidade. Notadamente, a estação mais seca, de dezembro a julho, caracteriza-se por ventos diários. A estação “bruma seca”, trazida pelo vento harmatão¹⁰ das areias do Saara, provoca a interrupção do trabalho nos aeroportos. Nota-se que “as ilhas de Cabo Verde têm poucos recursos. Os mais relevantes são a agricultura e a riqueza marinha do arquipélago, sendo que o primeiro é frequentemente afectado por secas”.¹¹ A falta de chuvas regulares é fator que prejudica a agricultura de várias ilhas. Daí a importância do milho, muito citado na poesia de Corsino Fortes, o que pode ser fonte para estudo de convergências e tessituras poéticas, talvez com a poesia de Cora Coralina e outros poetas nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOPs.

Já em *Árvore e tambor*, o poeta evoca os elementos genesíacos sol e semente, trabalhando com a imagem e o símbolo do tambor com a força do ritmo. Em *Pedras de sol & substância*, percebe-se a forte persistência da pedra, como pedra de identidade, páscoa de pedra, pedra rolada, pedra da memória e pedra do arquiteto. O projeto do poeta em *Árvore e tambor* consiste ainda na continuidade do sonho, por vezes, com poemas para serem lidos em voz alta, como ocorre nos poemas de JCMN.

A partir de *Pedras de sol & substância*, a obra do poeta, reunida em único volume intitulado *A trilogia de a cabeça calva de Deus*, pode ser classificada como “duas águas”, já que o paraíso buscado nas obras anteriores parece ser encontrado com a libertação do povo cabo-verdiano e, sobretudo, na diferenciação do mineral contido nessa última obra, em que a pedra não é mais obstáculo e o sonho não é símbolo de nostalgia. O rupestre nessa obra pode representar a marca de retorno à língua, como na poesia de Manoel de Barros, e ainda um grande aprendizado dessa pedra, que não é mais letárgica e sim concreta. O ilhéu não é explorado na imagem castigada pela seca como nas obras anteriores, posto que se toma a água, que é símbolo de uma nova vida que se renova com o cabo-verdiano.

¹⁰ Harmatão é um tipo de vento forte com areia, vindo do deserto do Saara no período da seca.

¹¹ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ilhas_de_Barlavento>. Acesso em: 19 dez. 2008.

A escolha de apresentação dos poetas também partiu do nascimento cronológico das obras. Inicia-se com Manoel de Barros (1937), com a obra *Poemas concebidos sem pecados*; depois se segue com João Cabral de Melo Neto, e seu livro *Pedra do sono*, para encerrar com Corsino Fortes, autor de *Pão e fonema* (1974). Vale ressaltar que, anteriormente, o poeta publicou alguns poemas em antologias, mas se referir a sua obra completa, menciona-se aqui *PF*.

Acrescente-se que a sequência aqui delineada tomou como parâmetro ora o modelo francês de investigação em literatura comparada, ora o modelo norte-americano (CARVALHAL, 1999). Isso porque o modelo norte-americano permite comparar estudos dentro das fronteiras de uma única literatura, além de investigar a análise do texto literário entre autores do mesmo país. Já o modelo francês assume a postura do comparativismo entre autores de países diferentes. Portanto, a proposta de uma aproximação de Corsino Fortes com a lírica brasileira demarca as fronteiras entre Brasil e Cabo Verde, não como um divisor de águas, mas como laços discursivos que tornam dois povos com uma mesma língua muito próximos.

Destarte, como advertência ao leitor, neste estudo leva-se em consideração o conceito de intertextualidade e não de influência. A *poiesis*¹² dos três autores permite um encontro de pedras, rios e ventos que ultrapassam a metáfora intertextual. A metáfora, segundo Aristóteles (1987, p. 327), na obra *A poética*, refere-se “à transposição do nome de uma coisa para outra, por via da analogia”. A analogia é feita tanto entre MB e JCMN quanto entre JCMN e CF, e ainda entre MB e CF e, por excelência, também é feita a partir da convergência dessas duas águas brasileiras que se juntam às águas africanas e/ou ao ilhéu cabo-verdiano, através da linguagem que é “dança e corpo” e se realiza na metáfora absorvida na imagem do poema (PAZ, 1994).

Feita essa rápida explanação, vale destacar alguns conceitos acerca da teoria e crítica em que se pautava a dissertação, conforme já referido inicialmente. Trata-se de abordar alguns termos – intertexto, dialogismo, alusão, paráfrase, enxerto e pluralidade –, em que não se visa nem o “desmerecimento” nem a exaltação de um e outro poeta envolvido nesta pesquisa. Para isso, é importante considerar o que escreve Kristeva (1969, p. 146) sobre a intertextualidade na obra literária, indiferentemente do gênero. Segundo a autora, “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, sem dúvida, pelo menos como dupla”.

¹² A palavra *Poiesis* (do grego) é usada como ato de criação, fazer, compor poesia, entre outros.

Indubitavelmente, a autora criou o termo, a partir dos estudos dialógicos e polifônicos feitos por Mikhail Bakhtin (1993), suscitando inúmeros estudos acerca da literatura sob um enfoque comparatista. A permutação do texto, para Kristeva (1971), constitui o significado poético e esse, por sua vez, remete a outros significados. Ler um poema, segundo a autora, pressupõe enxergar um discurso infiltrado em outro porque, através dessa leitura, o leitor se torna um investigador de como a história lê o texto e nele se insere.

Leyla Perrone-Moisés (1979), endossando as ideias de Kristeva, no texto “A intertextualidade crítica”, vê a possibilidade de um dialogismo poético no discurso de entrecruzamentos. A intertextualidade, para ela, não deve ser vista pelo leitor de forma rudimentar, mas como algo que favorece a absorção e transformação de outros textos por um texto. Para Perrone-Moisés (1979, p. 217), é correto dizer que “a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas” e, assim, a obra se constitui como o “inacabamento de princípios” ou “abertura dialógica”.¹³

O dialogismo da obra poética torna-se inacabado diante do fato de o poema não ser objeto concluído, do mesmo modo como acontece com o trabalho da crítica, que sempre abre as possibilidades de paráfrase, analogia e metalinguagem do discurso. No texto “O discurso na poesia e no romance”, de *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1993, p. 89) afirma:

[...] o discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta presente e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o outro discurso.

As vozes dialógicas dão ao poema a ideia de que o autor não tem a sua última palavra, porque a intertextualidade abre os caminhos da continuidade do texto anterior. A respeito do discurso intertextual, Charles Rosen (2004, p. 197), ao atacar a autonomia da obra de arte, afirma que os “poemas são palavras que se referem a outras palavras mais e assim sucessivamente, no mundo superpovoado da linguagem literária”.

A pesquisadora Sandra Nitrini (1997), que resenha a teoria e vários estudos da área de literatura comparada, demonstra que a intertextualidade significa não só a inserção de um

¹³ Termos usados por Mikhail Bakhtin (1981, p. 347) na obra *A poética de Dostoiévski*.

texto em outro, mas uma forma de transformar o discurso de outrem. Em sua *Gramática expositiva do chão*, Manoel de Barros (1990, p. 326) redefine esse conceito teórico, ao afirmar que “os intertextos resultam de uma perversão sensorial que a um poeta habitar certos antros, faz frutos. E produz fala proteica. Ou, como em escritas se denominam, produz ambigüidade”.

Da mesma forma, para Carvalhal (1999), a palavra ambivalente na obra literária é outro termo para intertextualidade. Segundo ela, o poeta utiliza uma palavra já antes poetizada para injetar um sentido novo, provocando no leitor a guerra de Édipo e Laio, isto é, uma disputa para saber que texto relê outro. Por conseguinte, o leitor de literatura comparada, no que concerne à intertextualidade, precisa exercer o papel de coautor¹⁴ na busca pela transformação do discurso apropriado.

Na perspectiva de intertextualidade, nota-se que João Cabral de Melo Neto não partiu do nada. O poeta admite dialogar com a poesia de Murilo Mendes, de Drummond e de Joaquim Cardozo, bem como com a poesia visual de Joan Miró, no que tange à plasticidade da imagem e ao surrealismo. Manoel de Barros também diz que, embora o poeta não admita, em matéria de poesia, “vale tudo, sobretudo ter a influência¹⁵ no interior. Mas a gente não quer ser precursor. E nem conhece a competência de precursor”. No poema “IX”, de *Arranjos para assobio*, sob um tom emblemático, o poeta escreve: “Ninguém é pai de um poema sem morrer”. Ainda a propósito disso, veja-se a posição de Gérard Genette (1972, p. 127), na obra *Figuras*:

[...] o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens não é ilimitada. Toda obra será universal porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos.

¹⁴ Segundo Gérard Genette (1972), o termo serve para designar a intertextualidade como um processo de coautoria.

¹⁵ Acredita-se que o termo influência tenha sido usado por Manoel de Barros no sentido de dizer que um poeta, por ser leitor de outro poeta ou prosador, carrega a possibilidade de diálogo em seu discurso, uma vez que em outros momentos o poeta afirma ter lido toda a prosa de Vieira e ter aprendido com ela. Assim, na citação, a palavra influência foi usada para conservar a escrita do poeta, mas não carrega a ideia de influência comumente empregada, uma vez que, de acordo com Candido (1979), depois do modernismo não se fala mais em influência. A referida citação consta na entrevista do Anexo A, com o título *Palavra de poeta: conversando com o fazedor de amanhecer* (resposta de número 23).

Diante dessa assertiva, o poeta não exerce poder de criador único de sua obra, uma vez que a literatura reside nesse espaço sem fronteiras, como explica Genette. Na verdade, tem-se, em Manoel de Barros, a notória semelhança com a poesia antilírica de João Cabral e de Augusto dos Anjos, a mistura do belo e do grotesco. Não obstante, a surpresa da arte manuelina reside no sublime inesperado pelo leitor. Manoel de Barros mistura, por exemplo, as coisas baixas e insignificantes e as celebra por meio do trabalho com a linguagem poética. Tudo pode ser poetizado, até mesmo os ciscos, o lixo e o nada. O poeta sente-se santificado por toda essa “imundície”. Ora, assim como a flor pode transpor o sentido metafórico para fezes em João Cabral de Melo Neto, em Corsino Fortes “o pão do silêncio” mistura-se ao “cuspe do fogão” (FORTES, 2001, p. 35).

No que tange à poesia antilírica, para Merquior (1996, p. 112), a obra de João Cabral é essencialmente valeryana, pela atitude consciente do poeta de rejeitar o conceito de inspiração fácil. O autor justifica: “a nossa poesia ganhou força nova e até hoje definitiva, fazendo-se lírica interpretativa nas meditações de Drummond e da poesia de Cabral”. É imprescindível elucidar que JCMN bebeu na fonte da imagem muriliana em *Pedra do sono*, de 1942, permitindo que o Murilo Mendes dos anos 1970 bebesse na sua poesia, conforme se pode ler em *Convergências*, analisada Barbosa (1974, p. 135), que reitera os versos do poeta: “perdoai-me/Valéry/Drummond/Soldei concreto e abstrato/ joãocabralizei-me”.

Ademais, no que se refere aos diálogos de CF com MB e JCMN, cuja ocorrência pretende-se provar neste estudo, Arnaldo França (1997, p. 54) enfatiza que o diálogo que o Brasil promove com “as literaturas africanas de língua portuguesa, no caso cabo-verdiano, enquadra-se nas suas vidas como o objetivo a alcançar, o Brasil surge como tema”. O que o autor quer ressaltar é que “as literaturas africanas de língua portuguesa passam pelo Brasil não pela via da imitação, mas pela ordem ético-estética, aconselhando os africanos a irem a essa terra multímoda”. No caso de Cabo Verde, essas perspectivas dialógicas nascem com a poesia de Corsino Fortes e outros poetas.

De fato, a literatura africana em língua portuguesa, tanto na prosa como na poesia, carrega resquícios da literatura brasileira. A respeito dessas confluências entre as duas, Simone Caputo Gomes (2008) salienta:

O diálogo cultural, o hibridismo são características marcantes da formação e da expansão dessas literaturas do macrossistema¹⁶ de língua portuguesa. O Brasil, sua cultura e sua literatura constituíram um paradigma nas identificações culturais e políticas que forjaram essas nações, proporcionando um deslocamento de uma subserviência a modelos e cânones do colonizador para o encantamento e diálogo produtivos, com um irmão ex-colonizado e em franco desenvolvimento político e cultural. É natural, pois, o diálogo Corsino-João Cabral, Luandino e Mia-Guimarães Rosa, Jorge Barbosa e Baltasar Lopes-Manuel Bandeira, e tantos outros. Esta intertextualidade não é apenas temática, é estrutural, no caso de algumas obras, como a de Corsino.¹⁷

Acerca do comparativismo, destaca-se outra figura, que é a alusão, do latim *alusionem*, cujo sentido designa todo e qualquer arquétipo de referência indireta através de um propósito intencional. Para Bakhtin (1993), a alusão desperta na consciência do leitor uma referência indireta que não foi expressa no texto literário, não obstante o leitor tomar conhecimento através do texto relido, através de uma memória discursiva (releitura indireta), que Derrida (1994) chama de “discurso enxertado”. Haroldo de Campos, citado por Teles (1989, p. 42), concebe a alusão como “o adensamento da significação”, da mesma forma que Diana Barros (1994), ao ver como a possibilidade de acréscimo de sentido. Ora, Diana Barros (1994), amparada no conceito teorizado por Bakhtin (1993), explica que a paráfrase se refere ao tipo de discurso construído a partir de um anterior. A paráfrase permite a ampliação das ideias do outro, as quais, por sua vez, são extraídas graças às isotopias figurativas.¹⁸ Do mesmo modo, em *O ser e o tempo da poesia*, Bosi (1983, p. 169), refere-se a um ato de “reforçar as potências do significante sempre que agride o significado a que esteve tradicionalmente unido”.

Outra figura relevante para o estudo comparativo é enxerto. Para o teórico da desconstrução, Jacques Derrida (1988), o enxerto na obra literária tem a ver com a mescla de um texto em outro, dada a possibilidade que o autor vê no texto de entrecruzamento dos discursos. Nesse entrelaçar, o segundo texto passa a ser duplo, não só pelo diálogo que os discursos exercem, mas pela possibilidade da própria palavra enxertada e explorada. Com esse

¹⁶ A noção de macrossistema das literaturas produzidas nos países que têm o português como língua oficial foi dada por Benjamin Abdala Junior (2004, p. 103). Essa noção foi pensada a partir da constatação da existência de uma tradição histórico-cultural comum aos países que usam esse mesmo idioma. Ademais, o macrossistema das literaturas dos países de língua portuguesa propicia uma base para o estudo comparativo, em virtude de articular vários sistemas literários nacionais.

¹⁷ Ver Anexo C, resposta à pergunta de número 5.

¹⁸ Na obra *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*, Barros (1994) explica que as isotopias figurativas são temas extraídos dos poemas. A autora ainda afirma que um poema, como os de JCMN, pode ser *plurisotópico*, ou seja, pode possuir vários temas dentro de um discurso.

recurso, o texto literário passa a produzir outros efeitos de sentido, porque a obra sempre dispõe da exploração do nome.

Após essa reflexão introdutória, apresentam-se as partes que compõem esta dissertação. No primeiro capítulo, intitulado “Caminhos poéticos”, são abordados alguns conceitos acerca de modernidade e contemporaneidade nos poemas de Manoel de Barros e dos aportes da crítica acadêmica sobre sua poética, também procurando encontrar um período para o poeta na literatura brasileira. Delineia-se, ainda, a trajetória poética de João Cabral de Melo Neto, a partir do tratamento da crítica literária sobre sua poesia, não abarcando todos os estudos feitos sobre JCMN, em virtude da grande fortuna crítica que o poeta adquiriu no Brasil. Para isso, escolhem-se alguns nomes relevantes no panorama de investigação sobre as obras do autor, preferencialmente, aqueles que se debruçaram em todas ou grande número de obras, como Luiz Costa Lima (1968), Antônio Carlos Secchin (1999), Benedito Nunes (1974), José Castello (2006), José Guilherme Merquior (1972, 1980, 1996), dentre outros.

Nesse mesmo capítulo, expõe-se a poesia lírica de Corsino Fortes, a perspectiva do arquipélago na poesia de Cabo Verde, focalizando as questões climáticas e geológicas (o vento, a água, as pedras), bem como uma sintética reflexão acerca do contexto histórico de alguns movimentos da literatura africana em língua portuguesa e a importância da revista *Claridade*, a fim de encontrar um lugar para o poeta Corsino Fortes no contexto da lírica cabo-verdiana. Apresenta-se a poesia de CF, a qual se insere no discurso que propõe romper com a anterior tradição poética – dos Claridosos; da geração da Certeza (1944); do fatalismo e resignação; do evasãoismo e terralongismo; da saudade; da seca e da fome.

No segundo capítulo, denominado “A subjetividade e outros desdobramentos”, a pesquisa se pauta em análise de textos que permitem refletir sobre o sujeito lírico, a estética do feio e do baixo, a imagem e o tratamento erótico em relação às proximidades dos três poetas aqui estudados.

“A metáfora intertextual” é o título do terceiro capítulo. Nessa parte do texto o trabalho gira em torno de apontamentos a respeito dos indícios da infância como experiências vivenciadas, conforme a memória lírica, contribuindo para a presença do mito. O foco é também para a metalinguagem e um tratamento de *leitmotiv*¹⁹ com palavras que remetem ao mineral e à infância da língua, formando um encontro de pedras, rios, ilhas e ventos.

Ao final desta dissertação, destacam-se três entrevistas. A primeira foi feita em fevereiro de 2008 com o poeta Manoel de Barros (ANEXO A). A segunda desenvolveu-se

¹⁹ Figura de repetição no decurso de uma obra literária, de determinado tema, a qual envolve uma significação especial, conforme o formalista russo Tomachevsky (1973) na obra *Temática*.

por ocasião do ingresso ao mestrado na UFG, com o professor doutor Antônio Carlos Secchin (ANEXO B), da UFRJ, durante a elaboração do projeto *Convergências Poéticas: João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes*. A terceira entrevista²⁰ ocorreu em agosto de 2008, com a professora doutora Simone Caputo Gomes (ANEXO C). Essa pesquisadora, do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo, vem desenvolvendo pesquisas sobre a literatura cabo-verdiana.

A opção por essa pesquisa deriva do desejo de contribuir para a fortuna crítica de Manoel de Barros. Vale assinalar que, apesar de ter saído do anonimato,²¹ na década de 1980, esse poeta ainda não teve o reconhecimento de João Cabral de Melo Neto, visto pela crítica literária como um poeta canônico.²² Há muitas discussões sobre a hegemonia do que se considera autor canônico. Por exemplo, na obra *Cânone ocidental*, de Harold Bloom (1996), figura uma lista de autores legitimados por obras e temas. Diante das muitas polêmicas, no livro *Palavras da crítica* (1992), o crítico Roberto Reis, fomentado em Michel Foucault, discute a separação entre discurso e poder, demonstrando que as figurações temáticas idealizadas na formação canônica fecham os olhos a investigações para além do criador. O crítico defende a tese de que muitos autores listados na categoria de cânone não se debruçam sobre temas periféricos, tais como o humor, a pornografia, o erotismo, abrindo margem para uma lacuna que é preenchida por muitos autores que, injustiçados pela crítica, podem ser vistos no âmbito canônico por trabalhar esses temas considerados universais.

Ademais, desenvolve-se um estudo que, futuramente, pode vir a se tornar uma das referências da fortuna crítica de Corsino Fortes, considerando-se a qualidade de suas obras e fato de a crítica acadêmica²³ esquecer-se desse poeta, porque parece não ser estudado nas

²⁰ A entrevista, depois de reorganizada, recebeu o título “Diálogos entre poesia africana de língua portuguesa e escritores brasileiros: Corsino Fortes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros” e estará disponível na revista eletrônica *Abril-Nepa* a partir de maio de 2009 em: <<http://www.uff.br/nepa/revistas>>, no Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africana da UFF.

²¹ Conforme pesquisas e dados levantados pelos jornalistas Bosco Martins, João Carlos Gomes e José Santini, Manoel de Barros é o autor de poesia mais vendido no Brasil (“Manoel de Barros: o maior vendedor de livros no país”. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia>>. Acesso em: 10 jan. 2009).

²² Na perspectiva de Roberto Reis, o leitor até poderia considerar a obra de Manoel de Barros como canônica, apesar de não ter tido uma recepção maior da crítica literária. Como o objetivo principal deste trabalho não é discutir ou julgar a obra de MB e proceder a tal classificação, cabe apenas sugerir a leitura do texto do autor citado – *Palavras da Crítica* –, pela possibilidade que o autor oferece de entrar na questão das injustiças da crítica, quando o assunto é considerar um escritor canônico.

²³ De acordo com a diretora da revista *África e Africanidades*, Nagila Oliveira dos Santos, em <<http://africaeaficanidades.com.html>>, há vários artigos sobre poetas cabo-verdianos, mas não há trabalhos acerca da poética de Corsino Fortes. Daí a palavra “esquecimento” citada neste parágrafo. Todavia, justifica-se que essa palavra pode ter um peso mais leve se o leitor pensar que o estudo de literatura africana em língua portuguesa, em vários cursos de graduação, funciona como um apêndice da literatura portuguesa, assim como nos cursos de Pós-Graduação, apesar de muitas instituições (USP, UFRJ, UFF, UFU, UNEB, UESC, entre outras) terem abarcado linhas destinadas a ela. Pode-se afirmar que as pesquisas em literatura africana de língua

literaturas africanas de língua portuguesa. No Brasil, há alguns artigos sobre a obra do poeta, mas não há notícias de pesquisas de mestrado e doutorado em torno de sua poética. Após uma pesquisa realizada no portal de teses e dissertações da Capes e ainda uma pesquisa refinada por assuntos na página do CNPq, esta dissertação parece configurar o primeiro estudo sistemático no país sobre a obra de Corsino Fortes que admite dialogar com a poesia brasileira, incluindo Cabral, Drummond, Manoel de Barros, Manuel Bandeira e outros poetas a partir dos anos 1930. Não obstante, conta-se com um breve artigo escrito por João Rasteiro (2008) sobre algumas possíveis confluências e divergências entre Corsino Fortes e João Cabral no âmbito do fazer poético, além de outro de Virgínia Bazzetti Boechat (2008)²⁴ e referências de posfácio da trilogia *A cabeça calva de Deus*, feitas por Ana Mafalda Leite (2001). Acrescente-se que o interesse pelo estudo comparativo entre autores da literatura brasileira e africana de língua portuguesa se deve ao fato de apresentar novos trabalhos que permitem articular pesquisa e ensino. Segundo a pesquisadora Carmem Lúcia Tindó Ribeiro Secco (1997, p. 181), a pesquisa e o ensino de literaturas africanas de língua vernácula situam-se

[...] entre o desprezo e a sedução, entre a falta de incentivos e o prazer de desvendar territórios literários desconhecidos, os quais abrem possibilidades para diálogos múltiplos com outras literaturas: a brasileira, a portuguesa, a hispano-americana, as demais literaturas africanas de língua francesa e inglesa.

Por conseguinte, a convergência entre literatura brasileira e africana de língua portuguesa é uma das linhas que vem sendo reforçada nesses últimos anos, com as pesquisas já realizadas e as que ainda se farão no país. No I Seminário das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ,²⁵ os professores Benjamin Abdala Jr e Rita Chaves discorreram sobre esse assunto ao enfatizarem as perspectivas interdisciplinares e intertextuais entre elas. Assim, esta dissertação de mestrado soma-se a outras pesquisas como contributo na área de literatura comparada em língua portuguesa. Ressalta-se, em suma, o objetivo de enveredar

vernácula ainda caminham com vários objetivos a alcançar. Daí o fato de muitos estudiosos ainda não terem descoberto a poesia de Corsino Fortes e tantos outros que também merecem estudo mais aprofundado.

²⁴ “Ilha e poema: celebração do arquipélago na poesia de Corsino Fortes”. Disponível em: <<http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/virginia>>. Acesso em: 22 dez. 2008.

²⁵ De acordo com os professores Benjamin Abdala Jr. e Rita Chaves (apud SECCO, 1997, p. 181), o CNPq e a Capes incentivam os projetos integrados, orientados segundo perspectivas interdisciplinares e intertextuais.

pela supracitada área e pelo fato de ela se constituir como um dos caminhos almejados pela pesquisadora deste trabalho, numa esperançosa atuação de ensino e pesquisa.

1 CAMINHOS POÉTICOS

1.1 Manoel de Barros: modernidade e contemporaneidade

Em poesia que é voz de poeta,
 que é a voz de fazer
 nascimentos
 O verbo tem que pegar delírio.
 (Manoel de Barros).

O poeta Manoel de Barros “lambe palavras” por alucinação e pode ser visto como um criador de amanhecer, ao cultivar a palavra nascida do lixo, das escórias, do nada, arrastando-as no caco de vidro, em busca de uma *poiesis* por imagens. Por isso, o poeta pode ser comparado com o alquimista francês Arthur Rimbaud, por ter bebido do poema “Alquimia do verbo”.²⁶ O insólito de Rimbaud, na obra de Manoel de Barros, reside na lírica que desenha o cheiro do silêncio, conforme se lê nos seguintes versos: “Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz/Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (BARROS, 1994, p. 17). Esse insólito é como o inventar das cores das vogais do poeta francês.

Conforme Camargo (1988), a lírica de MB “urde de irradiações oníricas e do desregramento de todos os sentidos rimbaudianos”. Em seu estudo *A poesia alquímica de Manoel de Barros*, a autora escreve que

[...] esta forma peculiar, manoelina, e mesmo transgressora do discurso poético, estudado e sistematizado pela Retórica clássica e moderna, se fundamenta num trabalho de alquimia com a linguagem. MB fundiona realidades para obter uma linguagem alquímica. Neste sentido, suas imagens se situam numa dimensão além da metáfora. (CAMARGO, 1988, p. 1).

Manoel de Barros inventa verbos e outros sentidos, coloca cores outras nos poemas, sob o plano de exploração da linguagem poética, de modo que a imagem se realiza no poema num tom de obscuridade e hermetismo. O seu trabalho apresenta traços surreais e insólitos. Ao pensar em Paz (1976, p. 131), pode-se elucidar que a poesia de Manoel de Barros é carregada de imagem que “se explica pela própria imagem”, já que a poesia para MB é a incorporação da palavra pela imagem, através de seu trabalho com a sintaxe.

²⁶ Cf. o artigo “Manoel de Barros”, de Eric Ponty (2001).

A rigor, pode-se dizer que, da mesma forma como Friedrich (1991, p. 60) explica a poesia de Rimbaud, o leitor pode encontrar o “sem-fim” do universo caótico na poesia manoelina, visto que sua lírica se apresenta como “um sem-fim de interrupções, [que se] entrelaçam confusamente, vibra o caos”. Em consequência, o ato lírico de MB traz um deslocamento de sentido que equivale à metáfora, que, por sua vez, passa por um processo de técnica insólita da palavra e com destruição da sintaxe,²⁷ o que permite oferecer, em seus poemas, recursos como a metalinguagem estranhada e metafórica, a surpreendente irreverência, o uso do neologismo e a forma inusitada de ver e conceber a poesia em toda a sua inutilidade.

O poeta Manoel de Barros aponta para o insólito ao escrever que a poesia não foi pintada para matéria de entendimento. Para ele, poesia é incorporação da palavra pela imagem e cabe ao leitor-pesquisador a tarefa de buscar teoricamente uma explicação para o “desexplicar do poeta”, já que “ao poeta faz bem desexplicar tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes” (GA, 1989, p. 61).

Para traduzir a importância do poeta e situá-lo dentro de um período da poesia brasileira, além de enfatizar o conceito de modernidade e contemporaneidade em Manoel de Barros, parte-se do caráter de historicidade de João Alexandre Barbosa (2005) e ainda do ensaio “Tradição e talento individual”, de T. S. Eliot (1999). Tais críticos permitem aproximar e entender as semelhanças de linguagem no cenário da poesia moderna e contemporânea e, por isso, é imprescindível elaborar um discurso que abarque alguns caminhos trilhados por Manoel de Barros na sua didática de invenção, de 1937 a 2008, sobretudo refletindo sobre o moderno e o contemporâneo em seus poemas.

Sob a perspectiva da cronologia, o poeta Manoel de Barros atravessa um século na sua produção poética, sendo coetâneo, por ter começado a produzir em 1937, no século XX, ter chegado ao século XXI e continuar produzindo na atualidade. Assim, para um esboço da produção manoelina que abarque essa travessia secular, faz-se uma breve alusão ao histórico de sua produção literária, não estendendo o objeto a dados biográficos irrelevantes.

O poeta Manoel de Barros nasceu à “beira do rio Cuiabá” e passou a sua “vida inteira fazendo coisas inúteis”, conforme modestamente se considera:

²⁷ No que concerne ao processo de criação poética, Manoel de Barros (apud BARROS, 1990, p. 315-316) afirma: “as palavras de nascer adubam-se de nós. Então no meio da coisa pode saltar uma clave ou um rato. Daí a gente tem que trabalhar. Também faz parte desse processo desarrumar a cartilha. Seduz-me reaprender a errar a língua. Eis um belo obcídio meu. As palavras, em *estado de dicionário*, não trazem a poesia ou a anti-poesia nelas inerente. O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artístico que lhes consiga dar, isso que poderá fazer delas matéria de poesia. Ou não fazer. Mas isso é tão antigo como chover”.

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.

1. Nasci na beira do rio Cuiabá.

2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.

3. aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara as moscas mais brilhantes).

(GEC, 1990, p. 11).

Mesmo que não se pretenda esboçar uma biografia do poeta e considerando o que diz Pound (1997, p. 80) – “o mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir a biografia do poeta e não o poema” –, afirma-se que a trajetória de Manoel de Barros daria um livro extenso. Isso a despeito de o poeta demonstrar que está apenas esperando um “recolhimento de conchas”, colocando-se abaixo de uma “sublime mosca”. Vale ressaltar que é do conhecimento do pesquisador que a imensa produção lírica do poeta se revela ao leitor pela efetivação de estudos e pesquisas já realizadas em todo o Brasil, ainda que ele não tenha se tornado um poeta canônico como JCMN.

Embora passando a infância e grande parte de sua vida no Pantanal, Manoel de Barros não se enquadra na perspectiva de um poeta regionalista. O poeta assegura: “poeta é um ser de linguagem e não de paisagem-vegetal ou humana”²⁸. Walquíria Béda (2002, p. 80) assevera que o texto de Manoel de Barros “está longe de ser documental”, uma vez que a natureza em toda a obra manoelina “não exerce a função de cenário paisagístico, nem como arsenal retórico. Ela é a matéria-prima da poesia”. É certo que todo poeta carrega os traços de suas vivências locais, as quais, no caso de MB, dizem respeito a sua infância no Pantanal. Entretanto, aqui neste trabalho, a natureza e o telúrico são vistos no plano da imagem poética, comandados, conforme assegura Barros (1990); isto é, em matéria de poesia que deve ser interpretada no plano da exploração do nome e de um estilo *sui generis*.

Para o crítico Ênio Silveira (1992, p. 229), a poesia de Manoel de Barros é “desconcertantemente multifacetada, é singular e múltipla, telúrica e surrealista, anárquica e meticulosa, regional e universal”. Entretanto, conforme o próprio Manoel de Barros (1990, p. 334), a veia regionalista de suas obras deve ser vista na linguagem, pois, segundo ele, “as nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem, subjugadas por um estilo”.

Na produção lírica de Manoel de Barros, é possível perceber que o poeta estudou para “fazer frases dementadas”, buscando um projeto para “perverter a linguagem”,

²⁸ Ver Anexo A, resposta à pergunta de número 7.

“subverter a sintaxe”, “molecar o idioma para que ele não morra de clichês”, “injetar insanidade nos verbos para que transmitam ao nome seus delírios”. Afinal, “em poesia que é a voz de poeta, a voz de fazer nascimentos, o verbo tem que pegar o delírio”, escreve Barros (1990, p. 312).

A poesia de MB é escrita com alguns *arquissemas*²⁹ poéticos. Trata-se de palavras preferidas e trabalhadas pelo poeta e podem ser usadas em toda e qualquer região do Brasil. A palavra *arquissema* é oriunda do grego *archos*, que significa aquele que comanda, e *sema*, linguisticamente, se trata dos vários sentidos ou escolhas de palavras, conforme Borges e Turiba (1990). O poeta tem preferência por certas palavras (árvores, sapo, lesma, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol e parede)³⁰ na busca por “lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes”:

[...] o que eu descubro ao fim da minha ‘Estética da Ordinarietàade’ é que eu gostaria de redimir as pobres coisas do chão. Parece-me que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória, eu estaria tentando juntar fragmentos de mim, espalhados por aí – Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (BARROS, 1990, p. 328).

A poesia de Barros é telúrica³¹ e se faz por meio de substantivos específicos, como já mencionados anteriormente. Alguns desses vocábulos – o rio, o vento e a pedra – são similarmente empregados pelos outros dois poetas envolvidos neste estudo. O elemento mineral (a pedra), na poética manoelina, tem uma peculiaridade que permite pensar na volta ao primitivo, sendo usado como mito de origem da infância da língua. Meses antes de publicar *Poemas rupestres*, por exemplo, o poeta explicou que em várias obras já vinha

²⁹ De acordo com Iuri Lotman (1976), a palavra *arquissema* é formada por analogia com o arquifonema de Trubetzkoy, para designar a unidade que engloba todos os elementos comuns da oposição léxico-semântica. Justifica-se que a palavra *arquissema* foi usada somente para elencar as palavras usuais no plano da linguagem poética de MB e não como uma tentativa de inserir nos estudos literários comparativos a estirpe da semântica greimasiana.

³⁰ Manoel de Barros (apud BORGES; TURIBA, 1990, p. 323-343) explica: “a única palavra citadina que consta de meus *arquissemas* é parede. As outras dez ou doze palavras que são meus *arquissemas* vêm de minha infância. São elas árvores, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol. Acho que são as palavras que me comandam subterraneamente. *Arquissemas*, eu aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e, ao fim, norteiam o sentido de nossa escrita. Essas palavras-chave, portanto, orientam os nossos descaminhos”.

³¹ Para Hilda Magalhães Dutra (2001), em *História da literatura mato-grossense*, a poesia de Manoel de Barros é telúrica e surreal. No entanto, Barros (Anexo A, questão 17) afirma que acredita ser mais telúrico por causa de suas raízes, das experiências que o poeta tem com o chão e suas escórias.

construindo esse desejo de criar uma palavra virginal, em que fosse possível demonstrar o nascimento do idioma. Ele estaria, com fidedignidade, nas cavernas ou na linguagem contida nas pedras. Sobre essa “exploração mineral”, o poeta, ao falar de seu projeto e o de João Cabral com a pedra, afirma:

[...] a palavra pedra em mim é apenas letral. Serve para dar equilíbrio semântico às frases; *ando seduzido para escrever nas pedras como os homens das cavernas. Quero fazer uma poesia rupestre. Acho que lá está a infância da língua.* Tenho na Editora Record meu último livro [?] *Poemas Rupestres*. (BARROS, 2004; sem grifos no original).³²

Traçando os caminhos poéticos de Manoel de Barros, sem se prender ao biografismo, como referido antes, na apresentação de um delineamento das obras do poeta, aponta-se a importância do escritor mato-grossense durante setenta anos de produção poética. Além disso, discute-se como o moderno e o contemporâneo se inserem em suas obras.

Por ordem cronológica, citam-se aqui as obras do poeta Manoel de Barros e, paulatinamente, desenvolve-se uma reflexão sobre sua lírica, situando-o num período literário. As obras são *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1964), *Matéria de poesia* (1970), *Livro de pré-coisas* (1985), *Arranjos para assobio* (1980), *O guardador de águas* (1989), *Poesia quase toda* (1990), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O Livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaaios fotográficos* (2000), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Poeminhas pescados na fala de João* (2001), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), *Memórias inventadas – a infância* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas I* (2005), *Memórias inventadas II* (2006) e mais uma série de poemas autobiográficos em *Memórias inventadas III* (2008).

Manoel de Barros assegura que há discrepância entre um livro e outro. A diferença reside no fato de que a experiência linguística às vezes é mais avançada, como, por exemplo, o *Retrato do artista quando coisa* seria superior ao *Livro sobre nada*, no sentido de que o contato com a língua é mais existencial, é mais melancólica e voltada para a infância. Sua

³² Ver Anexo A, resposta à pergunta de número 25.

“lírica impertinente”, como salienta Camargo (1999), insere-se dentro da perspectiva do (des) fazer e inventar, uma vez que a palavra neológica, bem como a linguagem pitoresca, metalinguística, imagética, lúdica e sensual surge como renovação e realização de uma metapoesia.

A respeito dessa linguagem, Ítalo Moriconi (1998, p. 21) elucida:

A poesia de Manoel de Barros opera uma linguagem saborosamente neológica na linha de Guimarães Rosa e uma auto-reflexividade metapoética. Em última instância, a poesia de Manoel de Barros professa uma espécie de intuição romântico.

A elaboração da linguagem neológica, mítica e metapoética apresenta-se em vários poemas, como, por exemplo, em *O livro das ignorâncias*, nos versos:

No descomeço era o verbo
só depois é que veio o delírio do verbo
Em poesia que é voz de poeta
que é a voz de fazer nascimentos
o verbo tem que pegar o delírio.
(*LI*, 1994, p. 17).

Como se vê, trata-se de uma poética em que há o relato da origem no sentido de que a interdiscursividade remete o leitor ao texto bíblico de São João, uma vez que, para o cristianismo, a ideia de criação centra-se no poder mítico que Deus delegou à palavra para criar todos os seres. Assim, pensando na palavra poesia que vem do grego *poiesis*, derivada do verbo *poiéo*, cuja acepção é criar e fazer, pode-se afirmar que o poeta Manoel de Barros trabalha com a linguagem poética, como o ato de criar e recriar e permitir novos experimentos na linguagem literária carregada de significado. Uma linguagem plural como propõem o estruturalista francês Barthes (1982) e o crítico português Aguiar e Silva (1968), ou da forma que trata o americano Pound (1997), ao escrever que a literatura é carregada de significado até o maior grau possível.

Pode-se dizer que Manoel de Barros faz novas “incurções na linguagem infantil”. Seu fazer poético se traduz pela rebeldia, por meio de alguns elementos que Walquíria Bêda (2002, p. 21) explica como um animismo e uma “contemplação do alto (‘estrelas’, pássaro’)

no baixo ('chão')". Sua poesia, muitas vezes, é cheia de neologismos "('luava') e escrita com recursos expressivos que irão calcar em traços de estilo peculiar e inovador.

De acordo com Maria Lucia Pinheiro Sampaio (1978, p. 77), Manoel de Barros pertence à geração de 45 apenas por coincidências de datas de publicação de suas primeiras obras, pois dessa geração se separa esteticamente, assim como João Cabral de Melo Neto. Ao escrever sobre o contexto histórico do modernismo, Sampaio (1978) insere Manoel de Barros junto aos poetas Bueno de Rivera, Péricles Eugênio, Domingos Carvalho, Ledo Ivo, José Paulo Paes, Ilka Brunhilde Laurito, Mauro Mota, Dora Ferreira da Silva, Dantas Mota, Geir Campos apenas cronologicamente. Em nota de rodapé, do texto de 1978, Sampaio adverte que Manoel de Barros "se manteve isolado, criando uma poesia mágica e inusitada, fora dos padrões estéticos de 45".

Há importantes análises que levam a concluir que Manoel de Barros é um poeta continuador de 1922. Por exemplo, José Guilherme Merquior (1996, p. 48), no ensaio "A falência da poesia",³³ refere-se à necessidade de repensar a lírica do poeta MB e, sobretudo, sustenta que o poeta continua a poesia de 22. Para Merquior, MB não seria um destruidor das conquistas de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros poetas, em que a "chamada geração de 45 é, do ponto de vista literário, uma dege (ne) razão", uma geração que sempre foi vista como um antimodernismo e, sobretudo, uma reação contra 22, chegando a pressupor ainda um neomodernismo.

Merquior (1996) acusa a geração de 45 pelo crime de ter traído a poesia e pela recusa à audaciosa lição de 22. Propõe aqui, por conseguinte, um novo pensar sobre a lírica de Manoel de Barros não só como um continuador das conquistas de 22, mas como um renovador, em virtude da ousadia de sua linguagem e da capacidade de ressignificar a poesia brasileira, livrando-se do pedantismo de alguns poetas de 45. Essa é a razão por que se separam Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto desse grupo antimodernista ou neomodernista.

A partir do artigo "Caminhos recentes da poesia brasileira", pode-se realizar uma reflexão sobre MB na perspectiva de uma "tendência do fragmentário e na tônica do humor". Segundo seu autor, na poesia manoelina reside "o sertanismo da palavra", especialmente em *APA* (1982) e em *LPC* (1985). Manoel de Barros é criador de uma poética aperfeiçoada no viveiro de imagens telúricas, executadas "pela relação lúdico-sensorial com as palavras", diz Secchin (1996, p. 106).

³³ "Ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45".

Conforme já mencionado, MB cultiva seus frutos poéticos desde o século XX e ainda produz no século XXI. Para situar o poeta dentro de um período literário, no que tange à modernidade, segundo Bosi (apud Loanda, 1967, p. 37), a *Antologia da moderna poesia brasileira*, em que MB está incluso, é a melhor referência no que diz respeito aos poetas dos anos 40 e 50. Isso porque a poesia desse período buscou cortar as amarras que a pudessem atar a qualquer ideal de unidade, “no sentido moderno de construção de um objeto artístico [em que se misturam] estilos e as sensibilidades mais agudas expõem ao leitor a consciência da própria desintegração”. Sob esse prisma, a presumível integração de Barros na lírica moderna reside no fato de que ele, consoante as transformações da vida científica, cultural, artística e tecnológica, tem se colocado frente às angústias do indivíduo contemporâneo submisso à sociedade de consumo.

Manoel de Barros assegura à Menegazzo (1991, p. 177) que aos poetas do futuro caberá a renovação e “aos poetas atuais cabe falar do agora, das ruínas, dos fragmentos, do homem fragmentado”. E complementa: “não tenho nada em comum com a geração de 45. E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentária”.

Para responder à pergunta de como o moderno se infiltra na obra manoelina, apoia-se no conceito de Barbosa (2005, p. 15), que, para elucidar o que é ser um poeta moderno, diz que é necessário o conhecimento da “condição de encantamento de seu texto, sempre dependente da condição de enigma”. A rigor, segundo o autor, a modernidade liga-se a cinco pressupostos: início, ruptura, tradição, tradução e universalidade.

Os conceitos tratados por Barbosa (2005) permitem a exegese de que o início pressupõe o começo de um elo entre poeta e linguagem da poesia. Em Manoel de Barros, o moderno explica-se pela relação do poeta com uma linguagem carregada de imagens, de ruptura, de transgressão gramatical, de invenção, de tradição do idioma, através do mito que se realiza como linguagem. Esta, por sua vez, remete o leitor à cumplicidade no processo de tradução da obra, não no sentido de tradução de língua, mas no de renovação da linguagem poética. Assim refere Barbosa (2005, p. 29):

O poeta moderno traduz na medida em que seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho.

Para tal tradução, o leitor de Manoel de Barros deve se armar da inspiração como tratado por Valéry (1991), ao explicar que o poeta não é inspirado, e sim o leitor. Este, por sua vez, precisa observar a linguagem do poeta como um operador de enigmas no sentido de decifrar e recifrar a imagem produzida no poema, a qual surge carregada de significado no mais alto grau. Para traduzir o sentido da obra do poeta moderno, há de se pensar universalmente na parceria de mesmo jogo entre poeta e leitor. Isto porque, para Barbosa (2005, p. 22),

[...] o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto o poeta quanto o leitor. O poema é pensado e realizado para o leitor enquanto enigma e é o caso do poema moderno, entre leitor e poeta estabelece-se a parceria de quem joga o mesmo jogo.

Refletir sobre o moderno, em Manoel de Barros, requer a consciência desse operador enigmático. O leitor, através da metáfora crítica, será o responsável pela tarefa de tradução do significado da linguagem poética, mesmo que, para Paz (1986), o poema seja um querer dizer, um devir a ser ou ainda que a imagem não expresse o sentido que efetivamente seja, mas sim o que poderia ser.

A poesia de Manoel de Barros possui marcas de estranhamento, com forte traço surrealista. Trata-se do ato de estranhar da própria arte poética, como explica o formalista russo Victor Chklovsky (1973, p. 55), ao escrever que “a língua da poesia é uma língua difícil, obscura, cheia de obstáculos”. O leitor depara-se com essa obscuridade ao encontrar um poeta que celebra a fala de crianças, de loucos, das pessoas esquecidas, sob a exploração do inconsciente. O poeta escreve que as “coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (BARROS, 1994, p.15) e, com essa busca de perverter a sintaxe, coloca a criança como responsável pela transgressão gramatical, de modo que sua lírica adquire um tom de obscura fantasia no reino da linguagem poética.

Essas características de Manoel de Barros podem ser explicadas com a mesma enunciação utilizada por Friedrich (1991, p. 62-63) para falar da lírica moderna: “uma poesia obscura que evade do mundo explicável para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia. A poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente”.

Sob esse prisma, quanto à consciência da linguagem na perspectiva da metáfora intertextual, para Barbosa (2005, p. 33), “é o princípio da intertextualidade que permite a

ilusão da ubiqüidade”, uma ilusão da intemporalidade ou da modernidade que faz o poeta ser contemporâneo e moderno respectivamente. A partir dessa ilusão cria-se o objeto da contemporaneidade em Manoel de Barros, visto que ler o poeta exige também uma releitura de uma consciência coletiva, intertextual.

Eliot (1999) discute o caráter de historicidade no ensaio “Tradição e talento individual” e diz que a tradição tem um sentido amplo, porque envolve um sentido do histórico, cuja percepção não é só do passado, mas da contemporaneidade desse passado no tempo atual. Entende-se disso que o poeta escreve não apenas como um autor de sua geração, mas com o *pathos*³⁴ de que a totalidade da literatura existe em função da releitura. Em outras palavras, Eliot (1999, p. 38) observa:

[...] nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem valor isolado. Seu significado, sua apreciação é feita em relação a seus antecessores. Não é possível valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste ou comparação, entre os mortos.

Diante de uma perspectiva histórica como a discutida por Barbosa (2005) e Eliot (1999), qual seria, então, o lugar da lírica de Manoel de Barros? O poeta teria sua poesia situada em que período literário? De antemão já se pode afirmar que a lírica de Manoel de Barros não se insere na geração de 45, pois, como afirma Waldman (1990, p. 29), ela “anda na contramão da poesia dessa geração”. MB é o poeta preocupado com as “insignificâncias” e por isso demonstra grande preocupação com a elevação do nada, por meio da realização da imagem poética. Em síntese, ele é criador de um estilo diferenciado de seu tempo, porque explora a linguagem nas dimensões “pré-conscientes do ser humano, da memória, da fala inovadora, vinculada às matrizes da língua, da psique infantil, do sonho, da loucura e do sertão”, salienta Waldman (1990, p. 29). E conclui que, nesse sentido, Manoel de Barros compõe uma poesia que se “interage mais com a prosa poética de Guimarães Rosa”.

Na avaliação ainda de Waldman (1990, p. 30), a lírica de Manoel de Barros, num processo de consciência de linguagem e no horizonte de referências de historicidade, se aproximaria de “Antônio Nobre, Raul Bopp, Cesário Verde, Jorge de Lima, Murilo Mendes,

³⁴ O vocábulo *pathos* (de origem grega) é usado aqui no sentido literal, uma vez que o poeta MB não descarta as paixões pelas leituras das obras de Vieira e outros portugueses, Paul Klee, Joan Miró, Tinglely, Giuseppe Arcimboldo, Heidegger, Sartre, Flaubert, Rimbaud e Guimarães Rosa. Essa preferência por leituras, conforme MB, não deve ser vista como empobrecimento, diante desta sua afirmação: “de minha parte, acho que a muita leitura não empobrece o texto de ninguém. Leio Vieira há 60 anos e gosto mais de Vieira” (Anexo A).

João Cabral de Melo Neto”, bem como de poetas clássicos da Natureza, tais como “Paul Klee, Joan Miró, Tinglely, Giuseppe Arcimboldo, Heidegger, Sartre”. Inserido em tal contexto, a lírica de Manoel de Barros é uma poética de múltiplas vozes que se orienta na experiência da leitura. E para traduzir sua poesia, há apenas um percurso binário poetizado pelo próprio autor: “para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade, que é o entendimento do corpo; e o da inteligência, que é o entendimento do espírito”. Mas como entender sua poesia, se o poeta se escreve com o corpo? E responde Barros (1994, p. 17): “poesia não é para compreender/mas para incorporar”. No entanto, vale ressaltar que é papel do pesquisador buscar as possibilidades de sentido que a obra oferece ao leitor.

Para Francisco Perna Filho (2000), em *Criação e vanguarda: Bopp & Barros*, a poesia de MB insere-se na perspectiva de um poeta moderno por exercer, dentro do espaço da natureza, um procedimento alquímico e buscar a instauração da palavra inovadora. Trata-se de palavra nova que é “carregada de uma simbologia pré-categorial que subjaz nos labirínticos caminhos do inconsciente”. E, nessa trajetória, a poesia de MB aproxima-se de Raul Bopp, apesar de

[...] a modernidade imprimir uma consciência totalmente contrária ao que eles perseguem. Ambos, na volta ao primal, ao coletivo, ao inconsciente, buscam um resgate do homem para uma consciência pré-categorial, mítica, numa tentativa de fazê-lo voltar a si, às fontes primeiras. (PERNA FILHO, 2000, p. 52).

O poema moderno de MB leva a refletir sobre a linguagem da poesia, dado que o poeta mato-grossense escreve pensando na linguagem como fonte primitiva, mítica, concebendo novos significados à palavra poética, porque repensa a linguagem ao desconstruir o sintagma e provocar a solicitude do novo. Trata-se da busca pela palavra pré-concebida e desconstruída para ser novamente construída, pois se volta à origem para dar novo sentido. Veja-se:

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
Dar ao pente funções de não pentear. Até que
Ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou
Uma gravanha.
Usar algumas palavras que ainda não tenham
idioma*

(LI, 1994, p. 13; sem grifos no original).

“Dar ao pente funções de não pentear” equivale a pensar no chamado *ready-made*³⁵ das artes plásticas, criado por Marcel Duchamp, que é citado por Goiandira Camargo (1988), quando analisa a poesia de MB. O poeta cria um novo significado para a palavra, ao destruir e construir uma nova ordem das funções dos objetos.

O poético instaura-se após a reconstrução do sentido da palavra. O sujeito lírico usa a palavra na fonte primitiva, ou seja, emprega uma palavra que ainda não tem idioma. Desse modo, o poeta passa a ser criador da palavra (conforme se verá no terceiro capítulo desta pesquisa), de tal sorte que a poesia é traçada no plano da desinvenção e reinvenção das coisas.

O sentido da palavra em MB desloca-se para outro lugar e esse novo converte a linguagem clichê, já muito gasta, em uma nova dimensão significativa, que é a instauração do poético realizado graças à imagem que é a metáfora, responsável pela transposição do sentido para outro, conforme a definição na *Poética* de Aristóteles (1987). No entanto, a metáfora em MB ocupa um transbordamento além da própria metáfora, uma vez que a linguagem é tida sob a ótica da transgressão que proporciona a ressignificação da palavra poética.

O tratamento dado à linguagem e sua preocupação com o homem moderno, do sujeito fragmentado, do homem que se preocupa com o outro, numa visão existencialista ou no sentido filosófico de *Ser e tempo*, de Martin Heidegger (2006), levam a qualificar Manoel de Barros como um poeta moderno. Sua *poiesis* consiste na produção das imagens, a partir da elevação de seres marginalizados pela sociedade como loucos, bêbados, poetas, mendigos, o Mário Pega-Sapo, o Bernardo³⁶ que virou árvore e os seus “nadifúndios”. Todos esses seres e escórias são aclamados na lírica manoelina, o que equivale dizer que a sua poesia possui resquícios da modernidade diante desse outro poetizado em sua obra.

Ser um poeta contemporâneo da linguagem, para João Alexandre Barbosa (2005, p. 93), significa que “as particularidades do tempo e do espaço são integradas e não negadas”. Ora,

³⁵ Conforme explica Camargo (1988, p. 184), “o *ready-mady* de Duchamp consiste em elevar à categoria artística objetos fabricados, utensílios domésticos como um porta-garrafa ou urinol assinados pelo autor. O *ready-mady* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e ordem”. Daí a desconstrução e reconstrução do sentido da palavra em Manoel de Barros como as funções do pente.

³⁶ Bernardo da Mata, ou o próprio poeta (apud FILHO, 1990, p. 322), “é um bandarra velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas. Ele aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. Ele é o que falta para árvore ser gente. Na Oficina, Bernardo constrói objetos lúdicos, fivela de prender silêncios, aparelhos de ser inútil, beija-flor de rodas vermelhas, etc.”.

[...] as releituras são fundamentais: a recuperação das linguagens do passado, a sua atualização a partir de um interesse contemporâneo pode significar um interesse erudito, desde que importam tanto para a caracterização do universo recuperado quanto daquele que recupera.

O poeta não canta o futuro. Ele fala do homem de seu tempo, conforme Drummond, Manuel Bandeira, Raul Bopp e outros poetas. MB se preocupa com esse homem fragmentado e o leitor pode vê-lo dentro da modernidade, com a diferença de que no plano de exploração da linguagem poética se volta à preocupação das particularidades de seu tempo e do espaço. MB é um poeta visionário que canta a banalidade e a faz ser original e extraordinária. O poema “Visões”, de Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 357), talvez traduza a modernidade de Manoel de Barros, que vê como o Apóstolo São João:

O Apóstolo São João foi realmente
um poeta extraordinário como igual
não houve depois

nem Dante
nem Blake
nem Lautréamont.

[...] Viu animais cheios de olhos em volta e por dentro
Viu a mulher sentada na besta escarlate
de sete cabeças e dez chifres.
Viu o nome que ninguém conhece
Nem saberia inventar, pois se inventou a si mesmo.

Manoel de Barros possui esse dom visionário, mas nas coisas esquecidas. Ele não canta o futuro, assim como o poeta de Itabira que canta o tempo presente na poesia da revelação. Nessa perspectiva, o Apocalipse de Manoel de Barros é como o de Drummond (2002, p. 358): “é revelação simples” e o poeta pressente “uma alegria miudinha, trivial, embelezando/em plena via pública o passante/mais feio, mais deserto/de bens interiores”.

Nas reflexões sobre a crítica literária, segue-se uma apresentação de João Cabral de Melo Neto, com uma análise sobre sua obra e sobre seu fazer no panorama da poesia brasileira.

1.2 João Cabral de Melo Neto: a poesia e as reflexões da crítica

A mão daquele martelo
nunca muda de compasso.
Mas tão igual sem fadiga,
mal deve ser de operário.
(João Cabral de Melo Neto).

A poesia de João Cabral de Melo Neto (JCMN) possui marcas inconfundíveis. O estilo de rigor e de trabalho com a linguagem, o metro e as figuras são estilos de um artista que sabe trabalhar o verso no compasso do martelo de um operário, como se lê na epígrafe citada. Toma-se esse arquiteto das palavras para refletir sobre sua poesia, que é escrita desde a década de 1940 e segue até 1980, bem como para identificar o lugar de João Cabral de Melo Neto na poesia brasileira.

Com Merquior (1996, p. 119), define-se JCMN, utilizando as palavras do próprio autor: “sou o menos passivo dos poetas”. Segundo esse crítico,

[JCMN é] o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário. Portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizando, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração. (MERQUIOR, 1996, p. 119).

O poeta estreia na poesia brasileira depois da Segunda Guerra Mundial, com a geração de 45. Escreve *Pedra do sono* (1942) no contexto político de ditadura, censura, tortura e falta de liberdade. Predominam em sua obra a angústia e a ressonância de um Drummond ou de Murilo Mendes, diante de uma poesia com traços do surrealismo de Breton. Cabral dá início a sua poesia com traços de perturbação. O poeta jovem é carregado de torturas psíquicas e, num conjunto de vinte poemas, os aspectos são oníricos e herméticos.

Seu poema “Dentro da perda da memória”, dessa primeira obra, é permeado de traços surrealizantes:

Dentro da perda da memória
(A José Guimarães de Araújo)

Dentro da perda da memória
 uma mulher azul estava deitada
 que escondia entre os braços
 desses pássaros friíssimos
 que a lua sopra alta noite
 nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
 (dois olhos dois seios dois clarinetes)
 que em certas horas do dia
 cresciam prodigiosamente
 para que as bicicletas de meu desespero
 corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
 chegavam meus amigos alucinados.
 Sentados em desordem aparente,
 ei-los a engolir regularmente seus relógios
 enquanto o hierofante armado cavaleiro
 movia inutilmente seu único braço.
 (PS, 1942, p. 5).

“Dentro da perda da memória” oferece ao leitor uma variedade de substantivos – retrato, bicicletas, relógio, mulher, memória, braços – que não permitem inferir uma lógica, conferindo, assim, um estranhamento que é peculiar dos traços surreais e da imagem poética. Efetivamente, a imagem obscura que esses substantivos atribuem ao texto poético leva o leitor a pensar nas considerações de Friedrich (1991) sobre o poeta Diderot, pelo fato de este ter recomendado a obscuridade aos poetas como algo intencional, chegando a vangloriar-se do leitor. Assim também se pensa no poema cabralino no momento em que o leitor absorve o ilogismo que é concebido por meio do contexto esdrúxulo da imagem. A veia imagética reside na “cor da mulher” (azul) e nos “ombros nus do retrato”, através de um cenário da nudez e da sensualidade que se constitui como marca da poesia surrealista.

O poema, desde a primeira estrofe, traz versos que explicitam de imediato uma contradição do real, com discursos metafóricos produzidos pelo poeta, estabelecendo um jogo caótico para o leitor. Este, posicionado fora do campo de composição, vê-se diante das várias possibilidades de leitura conotativa que o poema oferece.

A mulher-deusa surge no poema como metáfora realizada pela imagem, cuja extravagância expressiva se dá mediante a leitura dos seguintes versos: “uma mulher azul estava deitada/ que escondia entre os braços desses pássaros friíssimos [...]”. Simbolicamente, essa “mulher azul” é concebida pela evasão do inconsciente e, nesse sentido, o seu universo rompe com a mediocridade do real, podendo ir ao encontro de Aristóteles (1987), no que

tange ao caráter de verossimilhança, se considerado que o poeta deve ser mais fabulador e seu objetivo ser o de criar o universo como gostaria que tivesse acontecido. A possibilidade de uma verdade inaugurada pelo poeta ocorre através da dimensão de um novo mundo. Para validar essa autenticidade, existe o poder da imagem poética, que o poeta é capaz de construir a partir do universo da linguagem. Paz (1976, p. 37) assim descreve como se dá essa autenticidade:

[...] as imagens do poeta possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu. São a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se de uma verdade objetiva, essa verdade estética da imagem que só vale dentro de seu próprio universo.

Paz (1986) garante que as imagens jamais se interpretam com palavras, uma vez que as imagens vão além do signo-objeto. Cabe, ao leitor, um repensar e reviver dessa veia imagística, pois o poeta transforma-o em coautor das imagens produzidas no texto. Isso porque, numa perspectiva valéryana, o poeta e o leitor devem jogar o mesmo jogo, pensando por imagens.

A poesia de João Cabral de Melo Neto se estreia pelo abstrato (o sonho, o sono, a memória), que levemente se junta ao concreto (pedra), os quais, nas obras seguintes, são mais demarcados. Em *Pedra do sono*, conforme classificação da gramática normativa da língua portuguesa, os substantivos são concretos, comuns e simples. E por meio de uma abstração do real no substantivo, o pensamento (abstrato) passa a existir por si só. Todavia, no primeiro verso da terceira estrofe do poema “Dentro da perda da memória”, o signo poético “bicicleta” remete ao desespero ou angústia do poeta, tornando a substantivação abstrata, assim como a memória (abstrata), que é tida como concreta no poema, uma vez que, se é possível uma mulher azul estar deitada dentro de uma memória (inexistente), o pensamento também pode ser tocado.

Secchin (1999, p. 26) analisa a memória como um fator minimizado, em que “o poeta não se contenta em ver como o fenômeno se dá, mas intenta saber como ele se organiza”. Mais precisamente, o crítico explica que “o vínculo entre o sujeito e o objeto proposto em *Pedra do Sono* não se reveste de aspectos celebratórios”, ao que Lima (1968) chamou de “repúdio ao poético”.

A repulsa do poético aponta para uma leitura ambígua e utópica, provocando o hermetismo e uma impossibilidade de compreensão da lírica, como se o poeta se vangloriasse

do leitor, uma vez que, para o poeta, “existe uma glória em não ser compreendido” e “a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente e da obscuridade” (FRIEDRICH, 1991, p. 62).

Pedra do sono configura-se por meio da obscuridade do signo, da relação entre significante e significado, exercendo uma ruptura na mente do leitor. Isso lembra o próprio ensinamento da palavra flor, em *Psicologia da composição*, no qual o poeta não precisa da beleza da flor para poetizar o poema, pois a “flor” pode ser “fezes” e ainda “estrume” de poemas.

Na visão de Alcides Vilaça (1996), há, em *Pedra do sono*, um estranhamento³⁷ linguístico, que o leitor percebe quando observa o discurso num plano superficial, mas também a demarcação da fantasia, que ocorre numa instância em que as relações entre sujeito e mundo (a mulher azul, os retratos, as bicicletas do desespero etc.) são suprimidas. Nesse caso, segundo Vilaça (1996, p. 145), “os gestos, as notícias e as imagens, bem como as figuras surgem filtradas por lentes ou em espelhos e retratos. A figura do eu, inatingida, apenas insinua na estátua espetacular de um manequim”.

Esses gestos insinuantes permeiam toda a obra inicial do poeta e, assim, a figura feminina se constrói com a sensualidade detectada na imagem dos seios, embora ela seja intacta ao poeta e ao leitor. O certo é que o utópico se realiza na exposição de “um rosto”, de “um manequim”, como um quadro inatingível.

Em *Os três mal-amados* (1943), ainda há traços desse aspecto do sono e do sonho como na obra *Pedra do sono*, infiltrado pelos devaneios. A matéria do sonho surge através das vias diurnas e não noturnas. João Alexandre Barbosa (1974) considera *Os três mal-amados* como uma obra de imitação da forma, cujo traço característico é a relação sujeito–objeto que se transforma em contradições instauradas em objetividade e subjetividade. Em outras palavras, o sonho em *Os três mal-amados* é símbolo do devaneio que permite a mobilização dos personagens João, Raimundo e Joaquim e traz os resquícios de “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade.

Na obra seguinte, em *O engenheiro*, o poeta escreve um poema a Paul Valéry. Enquanto *PS* se volta pela imagem do noturno, do sono e da obscuridade, próprio dos poetas surrealistas, a obra *E* se veste de traços herméticos que vêm ornados de luz e leve clareza. Secchin (1999) chamou essas marcas de “desativação onírica”. Paulatinamente a essa

³⁷ O formalista russo Victor Chklovsky (1973), em “A arte como procedimento”, concebe o estranhamento como imagem poética, referindo que não há poesia que não se ocupe de imagens.

desativação onírica, o poeta-engenheiro demarcará o seu fazer sob a perspectiva de luz, foco, medida, entre outros elementos:

A luz, o sol, o ar livre
 Envolvem o sonho do engenheiro
 O engenheiro sonha coisas claras:
 Superfícies, tênis, um copo de água.
 [...]

 o engenheiro pensa o mundo justo,
 mundo que nenhum véu encobre.
 (E, p. 344).

Não há dúvidas de que o sonho aqui não é o mesmo de *Pedra do sono*. Para essa afirmação, leve-se em conta o fato de o engenheiro não sonhar com o noturno, com a obscuridade, mas sim com a luz, o sol, e com as coisas claras, no sentido de tirar a máscara, porque o engenheiro busca um “mundo que nenhum véu encobre”. Isso, contudo, não significa dizer que a obra deixa de uma vez as marcas do livro anterior, como é o caso dos versos: “os homens podem /sonhar seus jardins /de matéria de fantasma/ sonho fora do sono” (MELO NETO, 1945, p. 348).

Paulatinamente à exposição do perfil de Cabral em seus dois primeiros livros, pode-se dizer que a consciência aguda, com forte engajamento formal, tomará a obra do poeta em toda sua trajetória, o que parece seguir uma escala ascendente, de *Pedra do sono* à *Escola das facas*.

Maria Lúcia Sampaio (1978, p. 86), ao escrever sobre “a estética de João Cabral de Melo Neto”, conclui:

O poeta representa o ideal estético pelo seu culto à disciplina e ao rigor formal, ao repúdio à inspiração, à construção, ao despojamento. Mas esse despojamento não significa ausência de figuras. As figuras na obra de João Cabral não são “ornamentos”, mas elementos de estruturação da poesia.

Psicologia da composição (PC, 1947), obra dividida em três partes – Fábula de Anfion; Psicologia da Composição; Antíode – constitui parte do objeto de comparação com as obras *O guardador de águas* (1989) e *O livro das ignoranças* (1994), de Manoel de Barros, e *Pedras de sol e substância* (1974), de Corsino Fortes (segundo capítulo desta dissertação). A

partir dessas obras, desenvolve-se um trabalho com discussões sobre as marcas da metalinguagem, da poesia antilírica e de outros elementos da subjetividade.

Na obra *O cão sem plumas* (1950), que também faz parte desta pesquisa, o poeta oscila entre o discurso poético e a referência plástica. Segundo Campos (1967, p. 71), nesse aspecto, o poeta exerce uma “desalienação da linguagem ao problema da participação poética”.

Alfredo Bosi (1971, p. 526) explica o que é, para ele, “cão sem plumas”:

Cão sem plumas (= pêlos) é o Capibaribe, rio que carrega os detritos dos sobrados e dos mocambos recifenses, rio que seria também matéria do complexo poema narrativo “o rio”, onde a poesia nasce de um sábio uso do prosaico, do polirrítmico, aderente às flutuações da linguagem coloquial.

Na visão de Secchin (1999, p. 71), a poesia de *O cão sem plumas* é trabalhada “com o dado referencial”. Em outras palavras, “o curso do rio Capibaribe será representado por um discurso que buscará na forma do objeto-rio o modelo de sua enunciação”.³⁸

No ensaio intitulado “Crítica, razão e lírica”, o crítico Merquior (1996) escreve que a poesia brasileira adquiriu nova força e se fez lírica interpretativa nas meditações da fazer poético a partir da obra de João Cabral de Melo Neto. Isso porque se trata de uma poesia que vai além do metapoético, em que o trabalho de metalinguagem chega ao nível social, como é o caso do poema “Catar feijão”. Para Merquior (1996, p. 213), Cabral, bem antes de *EPP*, abre seus versos à problemática social, visto que, em *O cão sem plumas*,

[...] a lírica de razão reencontrava o caminho de uma interpretação da existência em Brasil, desta vez em plena consciência do nosso estado transitivo, dos nossos conflitos de sociedade em formação. Situava os seus temas na região crucial onde ao mesmo tempo era a terra do autor e a sede dos mais agudos desníveis sociais: o Nordeste.

Similarmente à visão de Bosi (1971), no que tange à obra *O rio*, Haroldo de Campos (1967, p. 72) pondera que o poeta delineia uma poesia com características do

³⁸ A metáfora do rio expressa pela imagem de *O cão sem plumas* será objeto de comparação com a imagem metafórica da ilha na poesia de Corsino Fortes nas páginas seguintes.

prosaico e o rio tem a função do sujeito porque a obra é uma espécie de prosa em poesia, ou uma “invasão do prosaico”:

[...] vemo-lo [...] fazer prosa em poesia (não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica ao lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica). Nesse sentido, pode-se dizer que João Cabral de Melo Neto dá categoria estética a muito daquilo que, no chamado romance nordestino, tinha apenas categoria documentária.

Paisagens com figuras (1954), segundo Secchin (1999), é uma obra, como o título mesmo diz, elaborado graças a figuras. Por meio delas, o leitor chegará à referenciabilidade, através do “Pregão do Recife”, metaforizando os três cemitérios pernambucanos – “Toritama”, “São Lourenço da Mata” e “Nossa Senhora da Luz”.

Esse pregão recifense oferece uma leitura das paisagens externas – os defuntos, a morbidez e a falta de esperança do homem do Nordeste –, o qual se constitui como o responsável pela encenação poética da pobreza. Essa característica social encerra, na paisagem da figura do cemitério, o fim de todo homem do canavial, tanto o rico como o pobre:

Cemitério Pernambucano
(*São Lourenço da Mata*)

É cemitério marinho
Mas marinho de outro mar.
Foi aberto para os mortos
que afoga o canavial.
(*PCF*, 1955, p. 130).

Cemitério Pernambucano
(*Nossa Senhora da Luz*)

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram
São derramados no chão.
(*PCF*, 1955, p. 132).

Nesse mesmo contexto visual ou referencial de *Paisagens com figuras*, como se observa nos excertos antes citados, pode-se dizer que o poeta ainda descortina a paisagem da Espanha, sob um olhar minucioso de quem viveu e tocou o lugar:

Em certo lugar da Mancha,
Onde mais dura é Castela
Sob as espécies de um vento
Soprando amando de areia
Vim surpreender a presença
De certo Miguel Hernández
(PCF, p. 256).

Na mesma época, Cabral escreve *Morte e vida severina*, um auto por meio da métrica em redondilha maior, com uma leitura que remete à oralidade, isto é, para a voz alta, através do discurso de Severino e outros personagens no poema. Em *Morte e vida severina*, o retirante dramatiza o homem e a vida do sertão e, por conseguinte, privilegia o referencial em muitas obras, mormente, em *MVS*,

[..] privilegia a concretude referencial do universo Severino, as figuras retóricas dessa paisagem irão reforçá-la, na medida em que literalidade e imagem são construídas sob o comando comum dos signos do concreto. (SECCHIN, 1999 p. 117).

A poesia de Cabral, depois de 1955, é marcada por aspectos mais rigorosos. A mola central nasce com o poema “Uma faca só lâmina: ou Serventia das idéias fixas”,³⁹ em que elementos como “faca, bala, breu relógio, lâmina” são associados a corpo e homem numa relação de comunicação poética, isto é, metalinguística. Esses e outros elementos destruidores equivalem a símbolos de uma ideia fixa, os quais o poeta utiliza, na trajetória do fazer, por meio do ritmo preciso e enxuto, bem como do rigor incorporado na linguagem dos poemas.

Segundo Meneses-Leroy (1997), a linguagem seca de “Uma faca só lâmina” decorre “do falar seco que inspiram Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto a falar por

³⁹ “A publicação, em 1956, pela José Olympio, do livro *Duas águas*, ao mesmo tempo em que reunia a obra de João Cabral, com os livros dos anos 40 e 50 – de *Pedra do sono*, de 1942, a *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, de 1954 –, incluía também três novos livros. Os dois primeiros escritos entre 1954 e 1955, e o último, em 1955: *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina, ou serventia das idéias fixas*” (FOLHA ON LINE. Conheça a poesia engajada de João Cabral de Melo Neto, 12 mar. 2008).

imagens (ou parábolas) que alimentam o discurso sugestivo de Guimarães Rosa”, no que se refere ao sertão:

[...] é este sertão-linguagem que permite ao autor questionar a sua condição de poeta ou de ser humano e enunciar o resultado dessa reflexão, definindo [...] a sua posição no tempo e no espaço perante o grupo social a que pertence. E o resultado desse questionamento, que não passa de discurso, é a constatação da impossibilidade de atuação sobre o “real”, porque, como exprime João Cabral no verso final de *Uma Faca só Lâmina*: “por fim a realidade/ prima, é tão violenta/que ao tentar apreendê-la/toda imagem rebenta”. (MENESES-LEROY, 1997, p. 239).

O fato de *Uma faca só lâmina* ser uma obra representativa do poeta e uma das mais estudadas não livrou João Cabral de queixar-se dos vários estudos que a crítica tem desenvolvido em torno dela. Secchin (1999, p. 333) reproduz, em seu texto, esse reparo feito por Cabral de Melo Neto:

Acho errado ver *Uma Faca só Lâmina* exclusivamente como arte poética. Também ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão concreto quanto adjetivo torto. A literatura espanhola usa [...] o concreto, e por isso me interessou.

Já em *Quaderna* (1959), dedicada a Murilo Mendes, Cabral cria uma poesia com ênfase na figura do feminino, conforme se constata nos poemas “Estudos para uma bailadora andaluza”, “A mulher e a casa”, bem como “Mulher vestida de gaiola” e outros textos que compõem a obra. De *Quaderna*, o poema “A mulher e a casa” trata da relação entre erotismo e poesia na concepção de Paz (1994) e George Bataille (1987), com as obras *A dupla chama: amor e erotismo* e *O erotismo*, no capítulo subsequente. Para anunciar a sedução, a partir do interior e exterior, presentes em tal obra, mencionam-se os excertos da primeira e quarta quadra do poema:

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou detrás da fachada.
[...]

Seduz, pelo que é dentro
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas.
(*Q*, 1959, p. 224- 225).

A demarcação do erotismo sensorial é vista sob o prisma do espaço ou lugar fechado (casa) ligado ao corpo, pois a organização erótica do poema permite a relação mulher–homem–habitação–penetração, tendo em vista a sedução que o feminino exerce sobre o masculino, na última quadra de “A mulher e a casa”:

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(*Q*, 1959, p. 154).

A marca do erotismo, em *Quaderna* e em outros poemas nos quais a mulher é ligada à percepção da relação com a exploração da linguagem, vem do desvendamento do que está além da fachada, na relação entre mulher e casa.

Em *Dois parlamentos* (1960), o poeta exerce a continuidade da poesia social já explorada em *O cão sem plumas*. Na visão de Secchin (1999), *Dois Parlamentos* vem complementar o tema de *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*, uma vez que o poeta usa a autotextualidade,⁴⁰ que permite ao leitor a releitura de discursos de obras diferentes.

Sequencialmente a *Dois parlamentos*, João Cabral publica *Serial*. Sua poesia segue um tom de linguagem enxuta, medida e de quadra, como nos dezessete poemas de *Quaderna*. Importante destacar os poemas “A palo seco”, que caracteriza toda a secura da linguagem econômica do poeta, e “O sim contra o sim”, que permite a análise quanto à metalinguagem. Para o crítico Merquior (1996, p. 114), *Serial* é o “livro de manso andar” porque “exibe um poeta cada vez mais devoto do objeto, cada vez mais olho-de-ver, e de ver melhor que o comum, mais dentro e mais penetrantemente fino”. No capítulo “Serial” de seu

⁴⁰ A autotextualidade, já mencionada na “Introdução”, de acordo com Jean Ricardou (apud Lucien Dällenbach, 1979), refere-se a uma intertextualidade restrita, isto é, como uma possibilidade de diálogo entre textos do mesmo autor.

ensaio *Razão do poema*, o crítico demonstra que o poeta é capaz de contemplar as coisas de novo jeito.

[João Cabral é] alguém capaz de contemplar as coisas de tão perto, que as deixe falar por si, e oferecer todas essas virtudes que as coisas têm de humanas, mas onde, de tão bem olhadas, já não há somente antropomorfismo, não há somente o reflexo do próprio homem [...]. João Cabral toma as pessoas como objetos; não é claro, que as reduza ao nível, ao estilo de existir das simples coisas, mas porque põe no exame do humano a mesma cortante contemplação, de vestir com a expressão incomum aquilo que se sentia sem definir com propriedade. (MERQUIOR, 1996, p. 115-116).

Em 1966, *A educação pela pedra* foi considerada, por unanimidade da crítica literária, como o apogeu de aprendizado cabralino sobre a pedra. Com 48 poemas acerca de Pernambuco e das mais variadas temáticas, o poeta demonstra o seu veio pedagógico em relação à arte da poesia.

No texto “A máquina do poema”,⁴¹ da obra *O dorso do tigre*, Benedito Nunes (1974, p. 265) reafirma estudos sobre *EPP* e salienta:

[...] em *A Educação pela Pedra*, João Cabral de Melo Neto sintetiza as duas águas da expressão poética, uma voltada para a captação da realidade social e humana, como em *Morte e Vida Severina*, outra para a captação do fenômeno poético em toda a sua amplitude, como *Uma Faca só Lâmina*. Essas duas tendências unem-se, agora, dentro do ciclo de *A Educação pela Pedra*, numa só corrente expressional, onde forma e matéria, estrutura e temática se produzem reciprocamente.

A ideia de duas águas foi utilizada pelo poeta JCMN na *Antologia duas águas* (1956), com poemas divididos para dois tipos de leituras – em silêncio e em voz alta –, e retomada logo depois pela crítica. As duas tendências se unem em *EPP*: no poema “A educação pela pedra”, cujo título é o mesmo da obra, nota-se que a pedra é o elemento concreto, representando uma “lição de impessoalidade”.

⁴¹ O texto “A máquina do poema” encontra-se no quarto capítulo de *Poetas modernos do Brasil*. Nele, Benedito Nunes (1968) discute a obra de JCMN, com ênfase em *PC*, *CSP*, *S e DA*. Ao final da obra, é apresentada uma seleta de poemas do pernambucano, bem como algumas imagens do Capibaribe e do sertão em Pernambuco, entre outros estudos, como a pintura de Miró, o mestre plástico de JCMN.

Conforme Benedito Nunes (1974, p. 267), a pedra simboliza a “frieza intelectual e resistência moral, converte-se na secura humana do sertão, que nada ensina a ninguém”:

No sertão a pedra não sabe lecionar
E se lecionasse, não ensinaria nada.
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra
Uma pedra de nascença, entranha a alma.
(EPP, 1966, p. 79).

Em seu estudo *Transição e permanência*, Aguinaldo Gonçalves (1989) menciona que se trata de “figuras geométricas [...] quadrangulares ou retangulares”. Acerca da disciplina com a pedra e da construção do verso, o crítico observa:

[...] a lucidez inventiva que jamais se vale do improviso fornecido pela inspiração, na busca do “equilíbrio” essencial perdido na poesia de caráter pessoal do romantismo e que se mantém até os nossos dias, encontra-se, talvez, a simetria geométrica das composições de *A Educação pela pedra*. (GONÇALVES, 1989, p. 58).

Depois dessa obra, João Cabral, em 1975, escreve *Museu de tudo*, em cujos versos preliminares o leitor antevê a presença de um discurso do espaço cultural, graças à demonstração:

Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivos
que deve entranhar qualquer livro;
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.
(MDT, p. 249).

A propósito, João Cabral de Melo Neto, ao discorrer sobre essa obra, assim classifica os referidos poemas:

[...] No *Museu de tudo* reuni a produção que não se encaixa nos outros livros como *O cão sem plumas*, *Rio*, *Morte e vida severina*. Eu tenho a impressão que acostumei mal o leitor brasileiro. Todo mundo publica livros de poemas soltos e quando eu faço um ninguém entende. Eu não faço seleção [de poemas soltos]. O que não está acabado eu deixo para depois. (Apud SOUZA, 1999, p. 107-108).

É curioso notar que a exposição dos objetos do museu cabralino ou seus “utensílios” sem serventia aproximam-se dos “nadifúndios” ou “inutensílios” poéticos de Manoel de Barros. A matéria apreendida no e do lixo serve para a construção da poesia “que deve entranhar qualquer livro/ é depósito do que se fez sem risca ou risco”.

Nos anos 80, João Cabral publica *A escola das facas* e explicita o solo pernambucano, em 44 poemas, com marcas intratextuais e intertextuais.⁴² O poeta revê textos das obras anteriores representados no poema:

Eis mais um livro (fio que seja o último)
De um incurável pernambucano;
Se programam ainda publicá-lo,
Digam-me, que com pouco o embalsamo
Um poema é sempre, como um câncer...
(*AEF*, p. 6).

Nesta obra *AEF*, presencia-se um menino que tanto pode ser vários meninos de Pernambuco como pode ser aquele menino de José Lins do Rego, no que tange ao contato com a cana-de-açúcar. Entretanto, o poema de Cabral oferece ao leitor a marca brutal, não do trabalho com a cana-de-açúcar, mas do trabalho com a linguagem de rigor, do corte e de objetos cortantes, para que essa linguagem “a palo seco” se realize na medida exata:

A cana cortada é uma foice
Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de um guardar-se
(*AEF*, 1980, p.9).

⁴² Para Jean Ricardou (apud Lucien Dällenbach, 1979), há discrepância entre a intertextualidade geral e a restrita. Segundo ele, a primeira pode ser entendida como as relações intertextuais entre textos de autores diferentes (como é o caso de Manoel de Barros e Corsino Fortes e João Cabral), ao passo que a segunda, a intertextualidade restrita, trata-se das relações entre textos do mesmo autor (conforme se lê nas obras dos poetas supracitados, o que não é abarcado neste estudo, mas permite visualizar os intratextos, ou intertextualidade restrita).

Nesse diálogo de vozes tem-se uma primeira pessoa, porém o foco central é o objeto – “a faca da cana-de-açúcar” – que, por sua vez, exerce a função de corte, cuja agressividade do verso se dá na linguagem, na mesma relação “faca-lâmina” e “cana-gume”.

Posteriormente a essa exposição da poesia de JCMN e recepção da crítica literária sobre suas obras, desde *Pedra do sono* (1942) até *A escola das facas* (1980), pretende-se focar como a produção do poeta, em quase meio século, enquadra-se na poesia lírica contemporânea e que traços João Cabral de Melo Neto deixa como ressonâncias na poesia brasileira.

Desde o nascimento, a poesia de Cabral é caracterizada pela secura da linguagem, pelo rigor construtivo do verso, negando a inspiração fácil e, de certo modo, indo de encontro à tradição anterior na forma e na linguagem. Sob esse prisma, a poesia cabralina já foi interpretada como fria e racionalista. Sobre esse racionalismo do poeta, o crítico José Castello (2006), nos relatos de suas conversas com o poeta, em *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*, classifica-o como um poeta sem alma, sem inspiração, em que a palavra é fria e bruscamente calculada, impessoal e medida. Ora,

[...] Cabral pratica uma poética do pudor e da fissão em versos. Uma poética antilírica e até antipoética. Cabral chega a dizer que seu ideal seria dispor de um computador que escrevesse poesia. Chegaria, então, à impessoalidade máxima e ao silêncio absoluto, estampados em versos absolutamente desguarnecidos de subjetividade. A utopia da poesia bruta, versos de um poeta-diamante para quem escrever é, apenas, cavar. A poesia, então, se faz pedra. (CASTELLO, 2006, p. 28).

A respeito do antissentimentalismo e da antipoesia, Alfredo Bosi (1996) constatou que a lírica cabralina possui uma dimensão inusitada, no que se refere à nudez de traços supérfluos e ao despojamento de cadências sentimentais quando o poeta constrói um poema.

A escritora, mulher e musa de Cabral, Marly Oliveira, no prefácio de *Serial e Antes*, da editora Nova Fronteira, onde se registram os dois volumes de Cabral, *Pedra do sono* a *Serial* e *A educação pela pedra e Depois*, argumenta que o poeta já havia se definido como poeta antilírico e antissentimental desde um surrealismo inaugural ao encontro de uma poesia social. O poeta se preocupa com a linguagem comparada à linguagem baudelairiana, como manifesta a autora sobre JCMN e modernismo:

[...] embora se saiba que o modernismo chegara ao Recife já estruturado por um Drummond, enriquecido pelas imagens surrealistas de um Murilo, não se pode esquecer que o jovem escritor já estava em contato com vários poetas, sobretudo os franceses, pelas mãos de Willy Lewin; que já havia lido um Reverdy, e conhecia até mesmo um Picasso. Assim, pois, uma poesia diferente da que conhecera nos compêndios escolares, e que o atraía pela “mescla de estilos” e pela “queda da aura” que Benjamin apontara como característica da modernidade de Baudelaire. (OLIVEIRA, 1997, p. 9).

Nessa perspectiva, pode-se asseverar que a convivência de Cabral com os poetas franceses contribuiu para a sua formação. O poeta dispõe de uma lírica, por vezes, com essa “queda da aura”, que é, como se viu antes, um atributo da modernidade em Baudelaire, continuada por Cabral, mormente no que tange à *Psicologia da composição*. A poesia de Cabral dialoga com as imagens de *Flores do mal*, de Baudelaire, por ser uma poesia antilírica.

Diante disso, como situar a lírica de João Cabral de Melo Neto em um período literário?

A crítica literária é unânime ao separar o poeta da geração de 45 pelo estilo diferenciado dos outros poetas como Domingos de Carvalho, Péricles Eugênio, André Carneiro, Ilka, Ledo Ivo, dentre outros, desde *Pedra do sono*, embora se saiba que a obra inicial do poeta é um topônimo, de Drummond, de *Brejo das almas*, e de um Murilo Mendes surrealista. O próprio poeta João Cabral declara que foi Drummond quem o convenceu de que ele também poderia ser poeta e, sobretudo, Murilo Mendes:

[...] a poesia de Murilo Monteiro Mendes, sem dúvida, me foi mestra pela plasticidade e ainda pela novidade da imagem. E, sobretudo, foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem do texto [...] (Apud BOSI, 1971, p.448).

Entretanto, a partir de *Psicologia da composição*, a poesia de Cabral deixa as imagens drummondianas e murilianas e passa a ser cabralina. O poeta consegue criar um projeto poético inconfundível. O poeta pertence ao grupo de 1945, por marca cronológica que é explicada por ele como um fenômeno biológico. Nas palavras do autor, pode-se comprovar a sua separação da poesia de 1945:

[...] creio que foi Ortega Y Gasset quem tratou com mais inteligência o problema das gerações em arte. Endosso as idéias de Ortega: pertencer a uma geração é um fenômeno biológico, não se pode mudar o ano de nascimento. Mas alguns reduzem uma geração à idéia de escola literária; nessa perspectiva, nada tenho a ver com a escola de 45 e com seu ideário estético, formulado, aliás, por um pequeno grupo dentre os nascidos em 1920 e adjacências. (Apud SECCHIN, 1999, p. 323).

Diante dessas considerações até aqui feitas, ressalta-se que o poeta João Cabral de Melo Neto, com toda sua obra, produzida em quatro décadas do século XX, seria capaz de construir um período literário brasileiro. Um poeta que, sem dúvida, marcou a poesia brasileira e permitiu a outras literaturas em língua portuguesa um diálogo, não se separando de vários outros poetas com quem Cabral dialogou. É nesse diálogo e por analogias que, conforme Merquior (1996, p. 129), o crítico se vê obrigado a pensar na obra do poeta pernambucano, no mesmo racionalismo e objetividade da poesia portuguesa “de Cesário, com quem João Cabral, tem em comum extraordinária justeza de observação, ou de Pessoa, que sabe como ele que as coisas são o que são, sem mistério nenhum”:

Como Cesário, João Cabral apalpa as coisas; mas não é para desmontá-las, para fazer essa espécie de autópsia que os grandes naturalistas, quase todos revolucionários, praticavam com o desprezo impassível que se tem pelas coisas mortas, pelo mundo cadáver, a decomposição burguesa naturalmente desmembrável. João Cabral não diseca; interpreta. Joga com estruturas, não com simples somas. (MERQUIOR, 1996, p. 121).

A obra de JCMN, demonstrada pelos diversos estudos da crítica literária, não abarcados todos aqui, legitima o poeta como canônico. Particularmente o crítico Luiz Costa Lima (1968), assim como Benedito Nunes (1974), citado anteriormente, escreve que a reunião de *Pedra do sono* até *Uma faca só lâmina* levou à denominação de duas águas. Quer dizer:

[...] duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa contaminação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (LIMA, 1968, p. 309).

Posteriormente a essa apresentação de estudos sobre a poética cabralina e obedecendo à ordem cronológica de nascimento dos poetas, a seguir, propõe-se refletir sobre a poesia lírica do poeta Corsino Fortes, que bebeu na poesia brasileira, bem como pensar na sua poesia no contexto de literatura africana em língua portuguesa, com o propósito de, no próximo capítulo, promover a proximidade entre os três poetas em estudo comparativo.

1.3 A poesia lírica de Corsino Fortes no contexto da literatura cabo-verdiana

As ilhas falavam
do cio da palavra silêncio
alargam a cintura do mundo
há palavras com pés caligráficos/com asas/
E no sangue das palavras há pistas.
(Corsino Fortes).

O poeta Corsino Fortes nasceu em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, em 1933. Como Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto, no Brasil, sua poesia possui marcas e estilos próprios, com uma carga imagética e metalinguística que aflora tanto a memória lírica, individual, quanto a memória épica, coletiva, no que tange ao sentimento do poeta sobre a nação. Assim, falar da lírica de Corsino Fortes implica antes tratar da integração regional do arquipélago de Cabo Verde, localizado na África Ocidental, escolhendo-se o texto *Estado Nação e os desafios da integração regional: o caso de Cabo Verde*, do geógrafo José Maria Semedo (2008, p. 1), que destaca:

Cabo Verde vem enfrentando os grandes constrangimentos de territórios insulares que ascenderam à independência: os custos da insularidade, a descontinuidade territorial, a carência de recursos naturais básicos como a água, o solo, a biodiversidade, os minérios, a reduzida capacidade de carga territorial.

Nos meados do século XV, o povoamento do país se deu por colonos europeus e escravos trazidos da costa africana, resultando um cruzamento de gentes e culturas que atribuiu características muito próprias a cabo Verde.

Apesar das dificuldades ecológicas e da forte presença da seca, durante décadas, Cabo Verde “conseguiu traçar um quadro suficiente para a sua elevação à categoria de Estado de desenvolvimento médio e transformar-se num foco de acolhimento de migrantes provenientes da vizinha costa ocidental africana” (SEMEDO, 2008, p. 3). Trata-se de uma nação de diáspora, com um alto percentual de descendentes em terras alheias, em universos linguísticos e econômicos diversos, que “mantém uma expressiva continuidade cultural como elemento de identificação e canal de difusão da criouldade num mundo em globalização e forte ligação à terra de origem”.

É desse crioulo que, muitas vezes, o poeta Corsino Fortes se utiliza, sobretudo com a preocupação de difundir os aspectos das ilhas, de demarcar os castigos da seca, da fome e da miséria. E o faz sob a ótica da poesia épica que se renova na celebração da identidade insular e se mostra no processo de libertação da opressão, diante do fato de o cabo-verdiano pretender libertar seu país, não querer sair de lá. Mais precisamente, a identidade insular se vê no universo de antipasárgada, da luta pela independência, como é o caso da primeira obra da literatura cabo-verdiana, *O galo cantou na baía*, do escritor Manuel Lopes (1936).

Sobre esse caráter épico da poesia de Corsino Fortes, Maria Turano (1997, p. 485) afirma que há uma renovação no seu fazer poético, uma vez que o sujeito lírico “reformula, refunda e celebra em termos épicos e míticos a própria identidade, concebendo-a em formas sacras e simbólicas”. A identidade insular, na poesia de Corsino Fortes, é expressa em dois níveis. No primeiro, pela representação da vida material, em que a ilha “se encontra num triângulo cujos outros dois ângulos são constituídos pela chuva. A ilha é atravessada pela terra seca”, assim como o Capibaribe em Cabral é atravessado pela segura do “cão sem plumas”, sem pele, sem ornamentos e sem vida. No segundo nível, a ilha é expressa pela condição existencial.

No que diz respeito à produção poética de Corsino Fortes, com base na cronologia, verifica-se que, até meados da década de 1960, ele havia publicado apenas algumas poesias no jornal do 3º Ciclo Liceal (1957), bem como no *Boletim de Cabo Verde*, no último volume da revista *Claridade* e na *Antologia da moderna poesia cabo-verdiana*. Somente em 1974 ele teve seu primeiro livro publicado, *Pão e fonema*. O livro divide-se em prólogo e em três cantos. O primeiro canto intitula-se “Tchon de pove tchon de pedra”, numa língua crioula, o segundo, “Mar & Matrimônio” e o terceiro, “Pão e Patrimônio”, todos com um conjunto de quinze poemas, formando a obra inteira, portanto, 45 poemas longos.

José Francisco Costa (2006) explica que a obra *Pão e fonema* é o alargamento de uma metáfora que se inicia com o título: “O povo tomou conta da sua terra (o Pão) e do seu destino (a fala que dá nome às coisas, que indica posse)”, salientando que, nesta obra,

[a] utilização do crioulo em muitos poemas é intencional, uma vez que fala, anterior à escrita, é o grande sinal da liberdade que se tornou patrimônio, tal como a terra. Daqui o subtítulo do canto primeiro – *Tchon de Pove Tchon de Pedra*; daqui também os subtítulos de outros dois cantos – *Mar & Matrimónio e Pão & Matrimónio*.(COSTA, 2006).

Corsino Fortes publicou *Árvore e tambor*, em 1986, apresentando marcas de convergências com a poesia de João Cabral de Melo Neto no que tange à oralidade de *Morte e vida severina*. A poesia do cabo-verdiano se traduz por como uma “épica fundacional”, conforme explicita Ana Mafalta Leite (2001), ao descortinar a poética de Corsino Fortes no posfácio de *A cabeça calva de Deus*. Esta segunda obra do poeta – *Árvore e tambor* – divide-se em cinco cantos, com proposição e prólogo no começo e fim do livro. O primeiro chama-se “De manhã! Os tambores amam a chama de palavra mão”; o segundo, “Hoje chovia a chuva que não chove”, o terceiro, “O pescador o peixe e sua península” – dividido ao meio com “Onde mora a mão e a viola do artesão” –, o quarto, “Odes de Corsa de David”, e o último, o quinto, “Tal espaço & tempo”.

Em 2001, Corsino Fortes escreve *Pedras de sol & substância*, que é uma das obras centrais de comparação com os dois poetas brasileiros que constituem o objeto de pesquisa. Atualmente, essas três obras estão reunidas na trilogia *A cabeça calva de Deus* (2001). A obra de Corsino Fortes está editada em antologias em língua portuguesa, inglesa, francesa, italiana, holandesa, dentre outros idiomas.

Pedras de sol & substância divide-se em três cantos, antecedendo-lhe, na apresentação, o “Oráculo”, uma espécie de intróito ou prelúdio de peças musicais como as de Mozart, Bethoveen e outros. O primeiro canto é intitulado “Sol & substância”; o segundo, “Vulcão e vinho do próximo verão”, subdividido em: “1. Litografias para as festas de São Felipe” e “2. Gosto de ser a palavra na prosa de Aurélio Gonçalves”; o terceiro, “Do deserto das pedras à deserção da pobreza”.

Para este estudo comparativo, toma-se a obra *Pedras de sol & substância*, pelo diálogo que estabelece com os poemas de Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto,

conforme a delimitação do *corpus* da pesquisa, não deixando de focar as outras duas obras: *Pão e fonema* e *Árvore e tambor*.

Corsino Fortes sofreu intervenção poética dos claridosos⁴³ no que se refere, sobretudo, ao canto da terra de Cabo Verde, mas com uma grande inovação da apresentação temática dos poetas de Cabo Verde, no período de 1962 a 1974, que aperfeiçoaram o evasão e o terralongismo. Arnaldo França (1997), no artigo intitulado “A literatura cabo-verdiana no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa”, explica que o movimento claridoso teve seu berço na ilha de barlaventista de São Vicente, muito cantada na poesia de CF.

Quanto ao diálogo de CF com poetas brasileiros, há algumas semelhanças no que tange ao telúrico, ao concreto, à denúncia de fatores geoclimáticos (seca), além da possibilidade de exploração da pedra como retorno ao primitivo, como se nota na poesia de JCMN e MB. Da mesma forma que Manoel de Barros tem marcas herdadas de Rimbaud, Corsino Fortes opta pela voz rimbaudiana no processo alquímico. Às vezes, a leitura chega a ser um chamado do poeta ou uma recusa de aceitação:

De sol a sol
‘ma gritá Rimbaud ô Maiakovsky
larga-me da mon
 De sol a sol
 Gritei por Rimbaud ou Maiakovsky
 Deixem-me em paz
 (PF, 1974, p. 39).

Corsino Fortes confessa, em tom de repúdio ou expulsão. Para isso emprega vozes gritantes que dão margem a uma exegese de que a voz rimbaudiana ressoa, diuturnamente, na consciência do poeta, leitor de consciência e memória intertextual. Em outras palavras, “a memória lida faz parte da memória vivida e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta”, lembra Brito (2000, p. 127).

No que se refere ao seu diálogo com a poesia contemporânea brasileira, nota-se que a fome, em decorrência da miséria ocasionada pela seca, corroborou para esse entrelaçar

⁴³ A literatura de Cabo Verde teve como grande relevância o período claridoso, demarcado pela revista *Claridade*, cujos integrantes denunciaram a barbaridade da seca, a miséria, a fome e buscaram a independência de Cabo Verde e, por excelência, a sua identidade. Cronológica e socialmente, seria um período que se aproxima das produções de 1930 no Brasil no que se refere à região do Nordeste e à temática dessas obras. Corsino Fortes estaria inserido no período apenas pela temática e não pela época, uma vez que o poeta nasceu em 1933 e o último claridoso foi Manuel Lopes. Contudo, Corsino Fortes é considerado um continuador dos ideais do grupo de escritores da revista *Claridade*, que coincide com o terceiro momento do modernismo brasileiro.

discursivo com a poesia do nordeste brasileiro, em especial com João Cabral de Melo Neto. *Pão e fonema*, segundo Ana Mafalda Leite (2001, p. 294), representa o ideal de busca e esperança na terra e na ilha de Cabo Verde, uma vez que o itinerário do povo cabo-verdiano é o mesmo do povo nordestino em busca de pão: “o cabo-verdiano ao sair da terra (para assumir a atitude dinâmica) vai nu, sem nada, e caminha para o pão do futuro”.

Com Kellen Resende Gonçalves⁴⁴ (2007, p. 5), reafirma-se que “a literatura do início do século XX no país Cabo Verde foi representada pelos ‘Claridosos’, fundadores da Revista *Claridade*, cujos três primeiros números saíram no ano de 1936 [...]”. Verifica-se, além disso, que na leitura de poetas de Cabo Verde há uma semelhança com a poesia do Nordeste brasileiro, no que tange a vários aspectos – a oralidade, a exploração do homem em busca de trabalho, a fome e a seca –, como em *Morte e vida severina*, de João Cabral, permitindo-se contrastar essa obra com a poesia social de *Árvore e tambor* e *Pão e fonema* de Corsino Fortes.

Denota-se, assim, que os cabo-verdianos tinham a mesma esperança que o retirante do Nordeste. Isso permite apontar a existência de laços comuns entre a literatura brasileira e a africana de língua portuguesa, no que tange à temática social – a terra, no sentido da palavra seca e suas implicações no homem que se vê obrigado a se retirar de seu lugar (sertão) para o litoral. É o que ocorre na poesia de CF, em que o homem anda em busca de pão, comparado ao retirante nordestino de *Morte e vida severina*, de JCMN.

A rigor, percebe-se que a obra surge como uma necessidade de protesto contra a crise econômica, que é causada pela estiagem, mas também consequência do abandono do porto de São Vicente. Daí o grande diálogo com as obras de escritores brasileiros de 1930, que também se aproximam do neorrealismo. Nessa perspectiva, o diálogo da poesia de Cabo Verde com a brasileira ocorre de várias formas. Contudo, não se deve deixar de levar em consideração que os fatores sociais, culturais e econômicos de Cabo Verde conduziram vários escritores a aderirem à identidade nacional.

No caso de Corsino Fortes, pode-se dizer que foi um poeta que, cronologicamente, participou dos diversos momentos históricos do país. Para situá-lo no período literário, é imprescindível que se atente para algumas contextualizações sobre Cabo Verde.

Os escritores cabo-verdianos, tanto em prosa como em poesia, tinham essa preocupação de denunciar essa realidade social mencionada alhures. No período colonial, a literatura passou a servir de lugar para conscientização, uma vez que na arte literária de Cabo

⁴⁴ O artigo “A literatura no processo de criação da identidade nacional de Cabo Verde” resultou de pesquisas realizadas na Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da professora doutora Marilúcia Mendes.

Verde a estiagem e as conseqüências advindas dela corroboraram para a proliferação da pobreza e da desolação da paisagem. Problemas como a fome, a miséria, a terra, o povo e a nação, dentre outros males, tornaram-se conteúdos temáticos na literatura cabo-verdiana.

Alberico Carneiro (2005), discorrendo sobre o diálogo que os poetas de Cabo Verde estabelecem com a lírica moderna brasileira, no artigo “Brasil: um país beijado pela brisa da poesia cabo-verdiana”, garante que:

[...] embora o crioulo cabo-verdiano (dialeto do Português) seja falado pela totalidade da população, como unidade linguística de Cabo Verde, os escritores cabo-verdianos, a partir da década de 1930, se expressam e significam em Língua Portuguesa e, ao articularem este idioma (que é também um dialeto do português de Portugal), fazem com que seus textos dialoguem com os textos de escritores brasileiros, com os quais, por várias referências, se identificam [...].

Conforme Carneiro (2005), vários escritores de literatura cabo-verdiana dialogaram com a literatura brasileira, mais ou menos por volta de 1930, e se estenderam até a década de 1970. Esses escritores são os seguintes: José Vicente Lopes, Osvaldo Alcântara, João Batista Rodrigues, Valdemar Valentino, Ovídio Martins, Daniel Euricles Rodrigues Spíndola, Mário Fonseca, Jorge Barbosa e Corsino Fortes. Tais poetas veem no Brasil, além do elemento de paródia com os textos de Drummond, Manuel Bandeira e outros, as marcas e/ou laços de duas terras que se unem. Para Santilli (1994), esses poetas brasileiros, junto com Castro Alves, são fontes de paródia para muitos poetas de literatura africana de língua oficial, conforme já referido na “Introdução” deste texto.

Para Benjamin Abdala Júnior (2003, p. 123), existem “afinidades entre os portugueses, africanos das ex-colônias e brasileiros, desde os modernistas, como Manuel Bandeira e Jorge de Lima, até os chamados regionalistas do Nordeste, como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego”. Segundo Gilberto Freyre (apud ABDALA JR., 2003, p. 121), a linguagem de autores como José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Érico Veríssimo, dentre outros, recebeu vários imitadores entre os jovens de Cabo Verde.

Nesse sentido, Corsino Fortes cria uma poesia que simboliza a esperança e o sonho demarcado pelo paraíso de Pasárgada, da mesma forma que canta Manuel Bandeira. Sua poesia surge como uma nova esperança para o país. Não é apenas uma poesia que denuncia a barbaridade da seca, mas de nova roupagem acerca da exaltação dos valores positivos que a pátria possui. O pão é a esperança e também o símbolo que sacia a fome e rompe com a miséria. O pão é fonema, é mar, é também matrimônio e patrimônio. Pão é metaforicamente a

própria palavra, um anúncio ao povo cabo-verdiano, como se comprova nos versos iniciais de *Pão e fonema*:

Um pilão fala
 Árvores de fruto
 Ao meio dia
 E tambores erguem
 Na colina
 Um coração de terra batida

E longe
 Do marulho à viola fria
 Reconheço o bemol
 Da mão doméstica
 Que solfeja

Mar & monção mar & matrimônio
 Pão pedra palmo de terra
 Pão & patrimônio.
 (PF, 1974, p. 17).

Na perspectiva do neorrealismo e do colonialismo, nota-se que os escritores se preocupavam em retratar a face de pobreza e miséria, ocasionada pela estiagem ou pela seca, vinda do deserto Saara. Corsino Fortes mostra-se comprometido com esses temas em *PF* e trabalha a palavra como símbolo de nascimento, vida e esperança, como uma nova face da identidade nacional de Cabo Verde. A pátria cantada na poesia de Corsino Fortes surge como tema.

O poeta faz da palavra alimento que sacia a fome do povo cabo-verdiano. A aurora da palavra poética fortiana nasce como símbolo de esperança diante da escuridão social do país. O poeta celebra na terra um novo alvorecer em tom de aplauso e contentamento, como nos versos do poema “Quando a manhã amanhecer”:

Oh! Quando
 Oh! Quando a manhã amanhecer
 Quando a noite for mais noite
 [...] E a terra no coração
 Quando o sangue romper do corpo
 Numas árvores de braços abertos
 E a semente gritar da rocha
 Tambor de boca verde
 Na boca do povo
 E o mar bem alto! Bravo!
 (PF, 1974, p. 89).

Há a marca de uma poesia engajada na lírica de Corsino Fortes, mas o poeta solfeja as notas de uma poesia do povo cabo-verdiano que “grita da rocha”, “da pedra”, “do labor escravo”, que busca um canto esperançoso através do “tambor de boca verde” aplaudido pelo próprio mar na voz do povo.

Como, então, refletir sobre a lírica de Corsino Fortes diante da contextualização histórica dos períodos que demarcaram a poesia social de Cabo Verde? Para essa resposta, algumas marcas da História, sob uma perspectiva intertextual, são importantes, uma vez que, como argumenta Kristeva (1971), a literatura busca verificar como o texto relê a história e nela se insere.

Ademais, conforme Kenneth Maxuell⁴⁵ (1996), a política colonialista portuguesa nos países africanos consistia na repressão da classe trabalhadora desde o século XV, o que perdurou até o século XIX. O trabalho “escravo” era demasiadamente desumano. No século XX, ocorre uma metamorfose em forma de acordo. Isso porque, na verdade, o cabo-verdiano era contratado em Guiné Bissau e lá tinha uma vida massacrada, como escravos, nas lavouras de cacau e café. Daí por que o cabo-verdiano ora quer sair de seu país, ora almeja ficar.

Para o pesquisador Augusto Nascimento (2007), no livro *O fim do caminhu longi*, o “trabalho escravo” deve ser entendido como a falta de alternativas do cabo-verdiano, que “se via obrigado a dar o nome no contrato e alistar temporariamente para o trabalho semi-escravo das famigeradas roças para não morrer de inanição, endêmica no arquipélago da fome que era Cabo Verde”. Note-se que a opção dos cabo-verdianos pelo contrato para São Tomé e Príncipe era voluntária. Nascimento (2007) explica o fenômeno:

[...] o retorno a S. Tomé para o cumprimento de novos contratos ou a permanência nesse território mesmo depois de findos os tempos da contratação, os quais, como sabido, perfaziam um período assaz limitado, muitas vezes [era] determinado pela duração das secas cíclicas em Cabo Verde. (NASCIMENTO, 2007, p. 6).

Além do mais, a opção pelo contrato também deve ser vista como algo ligado ao espírito de aventura, pois “os serviçais caboverdianos eram muito propensos ao encantamento

⁴⁵ Sobre a política do colonialismo, sugerem-se as obras *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*, de Kenneth Maxuell (1996), e *Cultura e imperialismo*, de Edward Said (1996).

com a paradisíaca exuberância do verde e das águas” . E ainda ao “contato com a paisagem das ilhas equatoriais, levando à coação extra-económica, típica e característica do trabalho servil e semi-escravo das economias coloniais e semi-coloniais de plantação”, ressalta Nascimento (2007, p. 7).

Nesse contexto deve ser considerado, ainda, de acordo com o Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde, que “a dominação política e a exploração económica dos povos coloniais [haviam se tornado] mais intensas e bárbaras” (PAIGC, 1974, p. 113). E no que diz respeito ao colonialismo português, como aludido anteriormente, ele se tornou uma catástrofe maior, pois:

[...] a acentuada exploração impulsionou, ainda que tímida e silenciosamente, os intelectuais de Cabo Verde a abordarem, na literatura, os temas que castigavam o ilhéu. Essas temáticas tratadas de forma silenciosa encorajaram os escritores das décadas posteriores a 1960 a criarem um estilo. (GONÇALVES, 2007, p. 7).

O ilhéu castigado, na poesia de Corsino Fortes, é tratado de várias formas. Uma delas é na perspectiva da ausência, cujo sofrimento pode ser notado em versos como estes: “o umbigo da ilha/pergunta/sol a sol/ Por tal regato que era ao ‘se’/ da sua segura que sobrou” (p. 191). A ilha do poeta surge também como marcas do sonho vestido de imagem personificada, num contexto de esperança e sonho: ”quando a ilha sonha/ E a chuva invade o sono das crianças”. Ao instaurar-se uma imagem de nova aurora, surgem novas expectativas, do nascer, do florescer, através do sonho e da chuva após o sonho, não no sentido proposto por Gaston Bachelard (1996), no que tange à poética do devaneio, mas o sonho como símbolo da esperança do povo cabo-verdiano, que busca na chuva o alimento. É o caso também do retirante do Nordeste, em *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto.

A ilha, para CF, aparece ainda sob a faceta do erotismo, por intermédio de uma linguagem metafórica e visual, como se o poema fosse uma tela pintada pelo poeta:

Ave de amor

Quando a ilha dorme
O espírito é esta transparência
Com que Deus cobre
A nudez da sua amada.
(AT, p. 196; sem grifos no original).

O poeta explora a ilha ligando as metáforas à plasticidade de uma imagem mesclada com o profano e o sagrado, como se nota no seguinte verso: “Deus cobre a nudez de sua amada”. Para Maurice Blanchot (1987, p. 231), em *O espaço literário*, o sagrado aparece como necessidade da obra literária:

O poema denomina o sagrado como o inominável [...] é, envolto, dissimulado no véu do canto; o poema apaga-se diante do sagrado que denomina. Portanto, a obra está inteiramente escondida na profunda presença do deus e visível em virtude da ausência e obscuridade do divino.

Após essa contextualização do poeta Corsino Fortes no que diz respeito a sua temática, estilo, características e fontes de dialogia, convém situá-lo no contexto histórico-literário da lírica cabo-verdiana, o que exige discorrer sobre os períodos que marcaram essa poesia.

O período Claridoso, representado pela revista *Claridade*,⁴⁶ foi importantíssimo para a produção artística em Cabo Verde. Isso porque, segundo os temas que os autores abordavam, tinha como objetivo conscientizar o povo sobre a problemática do arquipélago, como a seca e suas consequências, o que também ocorria na região do Nordeste do Brasil. A lírica de Cabo Verde passa pelos três períodos – Pré-claridosos, Claridosos e Pós-claridosos –, conforme a divisão histórica da literatura produzida no país Cabo Verde. Desse modo, a revista *Claridade* pode ser tomada como importante referencial para situar o poeta Corsino Fortes no contexto histórico da poesia cabo-verdiana e apontar suas implicações estéticas. Isso porque, com o acirramento da luta pela independência política do arquipélago, o evasimismo foi tomado como uma fraqueza de resignação dos integrantes da *Claridade*, como explica Julio César Machado de Paula (2005, p. 75), no texto “O mito de Pasárgada em Cabo Verde”:

A postura crítica que tais autores demonstraram com relação aos claridosos e, naturalmente, aos seus valores e ideais literários, fez com que viessem à

⁴⁶ De acordo com o Instituto Camões, do ponto de vista literário, a revista *Claridade* constitui-se como baliza da contemporaneidade estética e linguística, superando o conflito entre o “antigo” e o “moderno”, isto é, entre o Classicismo/Romantismo de referente português, dominante durante o século XIX, e o novo Realismo; “sensível às realidades do quotidiano do povo, no sentido de uma cada vez maior abrangência e representatividade da consciência geral da nação”. Disponível em <<http://www.institutocamoes.pt.br>>. Acesso em: 12 jan. 2009.

luz poemas, ensaios e manifestos contrários aos que se considerou, então, uma literatura *evasiva*, do *evasionismo* ou, ainda, *pasargadista*. Esboçado na revista *Certeza*, de cunho neo-realista, o repúdio utópico dos claridosos e, conseqüentemente, ao mito de *Pasárgada*, ganharia corpo com o *Suplemento Cultural* (1955) e com *Sêlô* (1966), atingindo seu ponto máximo no acalorado manifesto “Consciencialização na Literatura Caboverdiana”, de Onésimo Silveira. Após duras críticas ao evasionismo e ao grupo inicial de *Claridade*, define-se sua geração pela seguinte máxima, grafada em letras maiúsculas: “ESTA É A GERAÇÃO QUE NÃO VAI PARA PASÁRGADA”. (PAULA, 2005, p. 75, grifos no original).

A geração da *Claridade* foi a que se responsabilizou pelo lançamento dos alicerces da nova poesia, que depois é continuada pelos escritores que colaboram em outras duas publicações, como *Certeza* (1944) e *Suplemento Cultural* (1958). A geração da *Claridade* possibilitou o aumento de influência de grande parte da produção poética e ficcionista de Cabo Verde. E, segundo José Francisco Costa (2006), Corsino Fortes é um dos importantes poetas desse período:

O salto qualitativo e a ruptura com a influência dos claridosos devem-se a dois escritores que chegaram a participar na revista *Claridade*. Estou a referir-me a João Varela (aliás João Vário, aliás Timótio Tio Tiofe), que publicou, em 1975, *O primeiro livro de Notcha*, e Corsino Fortes, autor de dois importantes trabalhos poéticos, *Pão e Fonema* (1975) e *Árvore e Tambor* (1985). É, sobretudo, Corsino Fortes que provoca o maior desvio de conteúdo temático e formal. O livro *Pão e Fonema* deixa perceber a intenção do autor em reescrever a história do povo em termos de epopéia. O livro abre com uma Proposição que constitui, por si só, uma demarcação da poesia de tipo estático dos claridosos. (Sem grifos no original).

A importância dos Claridosos deve-se também ao engajamento social do grupo e ao seu desenvolvimento estético. Esse foi o movimento que mais marcou a literatura caboverdiana. Já os Pós-claridosos “culpavam a literatura dos Claridosos de expor os aspectos trágicos da realidade de Cabo Verde sem, contudo, apontar os responsáveis por eles [...]” (GONÇALVES, 2007, p. 8).

É nesse contexto social, de repressão e tragédia, que grande parte da ficção, tanto na poesia quanto na narrativa, irá se concentrar. Trata-se, por conseguinte, na visão de Gonçalves (2007, p. 9) “de um aspecto importante dessa literatura não só em Cabo Verde como também no Brasil e em Portugal que viveram momentos de represália”.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a poesia de Corsino Fortes concebe a terra como marca de uma identidade nacional, demarcando a face da exploração do trabalho, da fome, como indícios de uma poesia de engajamento social dos Claridosos. Não obstante, surge como uma renovação na lírica de Cabo Verde, em virtude de trazer à ilha uma expectativa de nova aurora.

Na poesia de CF, Cabo Verde é banhado pela beleza e pela superação da fome e da miséria abordadas por Manuel Lopes em *Os flagelados do vento leste*. O sujeito lírico retrata essa mudança que se vê nos seguintes versos:

*Já não somos
Os flagelados do vento leste
Que de fome não morra jamais
A ação escreve o pensamento
Deste cabo
Deste teatro
verde de vida.
(PF, 1974, p. 203; sem grifos no original).*

Com a poesia de Corsino Fortes, introduz-se “uma importante reformulação na linha temática cabo-verdiana, não só pela insistência no antievasionismo, dando lugar à procura de Pasárgada no interior do arquipélago”, conforme elucidada Ana Mafalda Leite (2001, p. 299) no Posfácio de *A cabeça calva de Deus*. Em outras palavras, a poesia fortiana “abandona” a temática dos flagelados retratados na prosa de Manuel Lopes e pinta uma tela poética visual como uma encenação da vida, tendo em vista o Arquipélago como um “teatro verde de vida”. O canto que se ouve é o seguinte: “Já não somos os flagelados do vento leste”. O canto metaforiza-se com uma ação positiva da memória coletiva na representação do povo cabo-verdiano. Efetivamente, o homem cabo-verdiano, preocupado com a luta e comprometido com a busca pela libertação do próprio país, torna-se um grande motivo de canto na obra de Corsino Fortes, porque evidencia também traços de um antievasionismo:

Emigrante

Vai E planta
na boca d'Amilcar morto
Este punhado de agrião
E solver golo a golo
uma fonética de frescura

E com as vírgulas da rua
com as sílabas de porta em porta
Varrerás antes da noite
Os caminhos que vão
até às escolas nocturnas
Que toda a partida é alfabeto que nasce
todo o regresso é nação que soletra.
(*PF*, 1974, p. 40).

Como se nota, o poeta Corsino Fortes dirige-se ao homem cabo-verdiano no universo insular por intermédio da imperatividade do verbo, no verso: “Vai e Planta”. A partir do verbo “solver” instaura-se a liberdade pelo fato de esta só ser possível graças à luta do cabo-verdiano em face da terra. Em outras palavras, a escolha simbólica do agrião não é por acaso. Assim como o agrião nasce espontaneamente da terra, essa libertação do homem cabo-verdiano deve partir da luta significativa em Almíscar (citado no poema). Ora, Amílcar Cabral é citado recorrentemente na obra de Corsino Fortes e de outros poetas de Cabo Verde, pois se trata de um dos líderes africanos que deixou contribuições teóricas acerca do anticolonialismo, em virtude de um “socialismo africano”.⁴⁷

No capítulo que segue, ao abordar a subjetividade, tem-se como foco primordial o sujeito lírico, a imagem e o erotismo como pontos de convergências entre os três poetas desta pesquisa.

⁴⁷ Sobre Almíscar Cabral, registra-se que ele foi liberto dos modelos comunistas e tentou, por via pacífica, a concessão da independência. Somente o massacre de Pidjiguiti, em 3 de agosto de 1959, o levou a enveredar pela via armada (ver <<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk6/pagina1/corsinoele.htm>>).

2 A SUBJETIVIDADE E OUTROS DESDOBRAMENTOS

2.1 O sujeito lírico na poesia de Manoel de Barros, João Cabral e Corsino Fortes

Para limpar das palavras alguma solenidade-
uso bosta)/ sou muito higiênico
(Manoel de Barros).

É [...] o poema/ que me leva a cuspir/
sobre o meu não higiênico?
(João Cabral de Melo Neto).

Olha o sol do meu fogão sem cuspe
(Corsino Fortes).

No que concerne ao sujeito lírico, comparam-se os poemas de JCMN inseridos na estética do feio ou de uma poesia antilírica, com os textos de MB da estética do baixo, que parecem ter também uma marca de fealdade, da mesma forma que alguns poemas de Corsino Fortes. Para isso recorre-se aos estudos do artigo “O sujeito lírico fora de si”, de Michael Collot (2004), *Lira e antilira*, de Luiz Costa Lima (1968), e “La referencia desobrada: el sujetó lírico entre la fición e la autobiografía”, de Dominique Combe (1999).

Quanto à imagem, a fundamentação teórica é buscada em Octavio Paz (1986), Paul Ricouer (1983), Gaston Bachelard (1996) e Alfredo Bosi (1999). No que tange ao erotismo, para análise dos poemas, apóia-se em *A dupla chama: amor e erotismo*, de Paz (1994), e *O erotismo*, de George Bataille (1987).

Para tratar do sujeito na poesia lírica deve-se partir de sua visão clássica, demarcada pela primeira pessoa. Vale o registro de que a poesia clássica procurava valorizar o sujeito, de forma que a emoção não interferisse na razão, ao passo que o sujeito romântico procurava centrar-se na subjetividade, por meio de sua visão pessoal no grau de transbordamento da individualidade e exaltação do espírito, na verdade, de um eu subjetivo.

O sujeito lírico de Manoel de Barros, no poema que segue, vem somado à linguagem e às coisas. O poeta escreve sobre esse sujeito: “as palavras querem me ser”. Em *Poesia quase toda*, MB escreve acerca desse sujeito:

Sou um sujeito remoto

*Aromas de jacintos me infinitam
E estes ermos me somam*
(PQT, 1990, p. 85; sem grifos no original).

A marca de um “eu”, no verso “Sou um sujeito remoto”, soma-se ao outro sujeito do segundo verso: “Aromas de jacintos me infinitam”. O sujeito lírico, ao ser somado com os “ermos” e “jacintos”, passa a exercer uma dupla função: o eu que é outro. O poeta usa essa soma já explorada pelo seu mestre alquímico Rimbaud, que também escreveu: “pensa-se em mim/eu é um outro”.

Sobre o sujeito lírico manuelino, o pesquisador Luiz Henrique Barbosa (2003, p. 112-113) ponderou sobre um tipo de sujeito que se convencionou chamar de “um sujeito aos pedaços”, como característica da modernidade:

[...] para Manoel de Barros *o ser das coisas é o não ser da linguagem*. O sujeito de sua poesia se transforma em um apêndice para um eu que se recusa a inserir-se no simbólico. Ao fazer a encenação de um sujeito que não está totalmente inserido no simbólico, Manoel de Barros parece declarar uma guerra ao pensamento. Para que o pensamento se produza é inevitável a separação entre o sujeito e o objeto, as palavras e as coisas. (Sem grifos no original).

Para falar em sujeito na lírica dos poetas aqui citados é preciso refletir sobre o próprio sujeito da lírica moderna, cuja face revela-se pela linguagem retratada por Charles Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, no caso dos franceses, que muito influenciaram a lírica dos modernistas brasileiros, como o Drummond de *A rosa do povo* e *Claro enigma*, e os contemporâneos Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, dentre outros poetas.

Nas obras *Psicologia da composição* (1946) e *O cão sem plumas* (1949), João Cabral de Melo Neto produz uma poesia antilírica que se aproxima do baixo e do telúrico de Manoel de Barros, da obra *O guardador de águas*. Em outras palavras, há um pulsar de elementos que provocam um choque inesperado em relação à linguagem poética. Observe-se o trecho do poema cabralino que segue:

*Poesia, te escrevia:
que és fezes. Fezes*

(...) *o estrume do poema*
 suas *intestinações*
 bocas da imagem
 da flor: *a boca*
que come o defunto
 defunto, *com flores.*
 – Cristais de vômito
Poesia, te escrevia
 Cuspe, *cuspe.*
 (PC, 1946, p. 65-69; sem grifos no original).

A mescla do belo e do grotesco traz de imediato o choque da linguagem em tom baixo. No poema citado, o sujeito lírico deixa a linguagem falar à poesia que ela é tão somente “fezes”, “estrume do poema”, “intestinações”. Lembre-se que essa poesia antilírica já pulsava na matéria lírica de Augusto dos Anjos, no seu único livro *Eu*, do Pré-modernismo brasileiro, quando o leitor se depara com os “escarros” mesclados ao beijo, bem como na mescla do sublime e grotesco do romantismo de Victor Hugo, uma espécie de “horror sublime”, de acordo com Erich Auerbach (2007).

Evidentemente, no poema “Antiode”, João Cabral elabora um projeto de desmontagem reflexiva de sua própria tessitura poética, sem ser preciso perfumar a flor e poetizar o poema. João Alexandre Barbosa (2005) faz um balanço da poesia de Cabral e constata que há “a recusa de uma tematização de caráter meramente figurativa, em que a flor é tão somente absorvida pelo poema na medida em que deixa de ser ilustração retórica e passa a existir enquanto palavra”. Na obra *A metáfora crítica*, o mesmo crítico salienta que essa possibilidade refere-se ao fato de que “o poema configura um espaço em que a criação e a crítica estão vinculadas pela metáfora intertextual” (BARBOSA, 1974, p. 26).

Em “Antiode” percebe-se a subjetividade, mas o sujeito não se identifica e a relação possível é que a linguagem fala à própria poesia, a linguagem pulsa na consciência da poesia o que ela perfeitamente é. A expulsão do eu-poético funciona como uma estratégia do impuro, pelo fato de o sujeito lírico insurgir contra a profundidade do “bom gosto”, tendo em vista o “recurso a um campo imagístico orgânico para definir a poesia”, argumenta Secchin (1999, p. 69).

Nota-se, por sua vez, a desmontagem dos conceitos do “sublime” e do “transcendental” fenômeno lírico, por excelência. Lima (1968, p. 56) elucida que esse fenômeno lírico se refere à possibilidade da “desagregação da metáfora” e para esse desagregar,

[...] o efeito do desvestimento foi cortar a unidade relacional da metáfora em estado puro como apreensão englobante de palavra e coisa, que caracteriza o efeito mágico da nomeação. A metáfora da decomposição coincide com a decomposição da metáfora que chegou ao final. Mas essa decomposição não afeta o mecanismo lingüístico da metáfora, que agora ficará exposto e à vista do leitor, sob a referência analítica de um segundo nível de linguagem. (LIMA, 1968, p. 59-60).

A “desagregação da metáfora” reside nas similaridades existentes entre os substantivos que remetem ao mineral e denotam o universo do chão (telúrico) e os discursos do baixo e da estética do feio nos poemas de JCMN e MB. As convergências visualizam-se na desmontagem do conceito do puro que se transforma em sujo, ínfimo, impuro e grotesco. Nos fragmentos dos poemas de *CSP*, *GEC*, e *LI* demarcam-se essa desmontagem do sublime:

Na *água do rio*
Se vão perdendo
Em *lama numa lama*
[...] que ganha
os *gestos defuntos*
de lama
o sangue de goma.
(*CSP*, 1949, p. 79; sem grifos no original).

Escorre na pedra amareloz
Escuta fazerem a lama
Refulge de noite no próprio esgoto
(*GEC*, 1990, p. 206; sem grifos no original).

...há de se deitar sobre [...] toda a
espessura de *sua boca*
Sou [...] *santificado* pelas
Imundícias?
(*LI*, 1994, p. 23; sem grifos no original).

Nos três exemplos citados, os poetas demonstram que do feio pode despertar um novo encanto, uma vez que o disforme produz a surpresa. O sujeito lírico, com todo o tom baixo, é “santificado pelas imundícias”. O poeta exerce uma mistura do profano e do sagrado, que Blanchot (1987, p. 231) considerou como a presença do sagrado na obra, porque “o poema denomina o sagrado como o inominável, o que diz o indizível; o poema é o véu que torna o fogo indecomponível porque oculta e dissimula”.

Essa linguagem veste-se de imagem através da aurora da palavra, de que fala Paul Ricouer (1978). Como se vê, a imagem poética “torna-se um novo ser da nossa linguagem, exprime-nos ao tornar-nos naquilo que ela exprime; ela é um devir da expressão” (RICOUER, 1978, p. 321).

Nessa perspectiva, o poema conduz ao assalto inesperado. Friedrich (1991, p. 44), ao citar Baudelaire, escreve que, “do prazer aristocrático de desagradar, a poesia vangloria-se de irritar o leitor”. Esse “emblema de choque” é endossado por Merquior (1972), quando escreve sobre o tom sério mesclado com o discurso baixo. Notadamente, o leitor consegue “extrair algo de resplandecente e para aspirar ao sublime o texto devia vazar-se numa dicção pura, incontaminada pela mescla estilística” (MERQUIOR, 1972, p. 9).

Por conseguinte, pode-se notar, dentro da linhagem de tons sujos e puros, a presença mítica do lúdico nos poemas de *O guardador de águas*, em que a linguagem se cristaliza, por tratar-se de uma linguagem verbalizada que expulsa o sujeito autobiográfico:

Gravata de *urubu* não tem cor
Em *perna de mosca* salobra as *águas se cristalizam*
Besouros não ocupam *asas* para andar sobre *fezes*
(GA, 1989, p. 9; sem grifos no original).

Nesse sentido, o discurso poético promovido a partir das “águas que se cristalizam” em Manoel de Barros permite um contraste com “os cristais” de Cabral, mas “cristais de vômito”, que não emitem de imediato a beleza própria do significado literal da palavra cristal e sim o tom de repugnância no leitor. Da mesma forma na relação entre “asas e fezes”, que causa o choque; não obstante, as asas remetem à grandeza, o que é alto. Há um tom de elevação dos “nadifúndios”, tendo em vista o jogo com a palavra “besouros”, que é do chão, elevando o telúrico em matéria de poesia. O sujeito nesses versos parece vestir *la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico, de acuerdo com a tradición crítica, podría assimilarse a um ‘desvio figurado’ em relación al sujeto autobiográfico*⁴⁸ (COMBE, 1999, p. 145).

Vistos dessa forma, os versos de Barros antes citados demarcam a expulsão do sujeito lírico, peculiar do sujeito moderno, e realizam outros novos experimentos na

⁴⁸ No trecho supracitado, lê-se: “de acordo com a tradição crítica, a máscara da ficção, por trás da qual o sujeito lírico se esconde, pode assimilar a um ‘desvio figurado’ em relação ao sujeito autobiográfico”. (Tradução feita pela autora deste texto).

linguagem poética. No verso “Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes”, percebe-se um estilo conjugado, como no poema “A flor e a náusea”, de Drummond, ou em *Flores do mal*, de Charles Baudelaire, acerca do impacto do grotesco, que se alivia da beleza. Mais precisamente refere-se à beleza contida na elevação das asas, a qual instaura um voo do imaginário, pois o próprio sujeito lírico escreve que “poesia é voar fora da asa”. Esse voo ocorre no plano da linguagem poética e o leitor é surpreendido pela linguagem baixa.

A marca do feio e do grotesco, às vezes, leva o sujeito lírico à expressão epifânica, em que sujeito lírico e inutilidade se fundem poeticamente, conforme se nota nesse lirismo demarcado em primeira pessoa: “meu ser se abre como um lábio para moscas”, porque “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para poesia” (BARROS, 1994, p. 47).

Indubitavelmente, o belo e o feio, tanto na poesia de João Cabral como na obra de Manoel de Barros, se inserem naquilo que Baudelaire, citado por Collot (2004), traduz como mágica sugestiva que contém “o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Essa abertura põe em questão a identidade do sujeito, podendo colocá-lo em crise”. O que, a princípio, se pode dizer é que os dois poetas dão lugar ao objeto, às coisas, afastando-se do compromisso de identidade. Por conseguinte, os poetas demonstram o desejo da imagem, uma vez que “ele se inventa sujeito, projetando-se sobre a cena lírica através das palavras e imagem do poema” (COLLOT, 2004, p. 169).

É evidente que os termos “não-poéticos”, tanto em Baudelaire, Rimbaud, Drummond, João Cabral, Manoel de Barros, Corsino Fortes e outros poetas de mesma capacidade criadora, ajudam a vencer o convencional, transformando o conceito que o leitor tem de belo, fazendo do verso o que Cortazar (1954, p. 54) chamou de “arrebato do real”, pois, segundo ele, “todo verso é encantamento, é criação de um estar fora do habitual”. Essa magia da linguagem permite estar fora do habitual a partir da imagem que provoca no leitor o choque inesperado, mas promove a intensificação do sentido.

Nesse contexto, pode-se perceber o diálogo que os dois poetas exercem. Como já referido, Manoel de Barros buscou em sua poesia os ensinamentos de Rimbaud, mantendo o diálogo com a prosa de Vieira e alguns poetas portugueses. Tem-se ainda em Manoel de Barros a notória semelhança com a poesia antilírica de João Cabral e de Augusto dos Anjos – a mistura do belo e do grotesco –, mas a surpresa da arte manoelina reside no sublime inesperado pelo leitor, o sublime que mostra Merquior (1972), pois da imagem grotesca o poeta consegue extrair a essência do belo.

Ao discorrer sobre o belo e o feio na lírica moderna, Friedrich (1991) faz a seguinte análise:

[...] *a mistura do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste*. Uma poesia necessita também do feio porque, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre o texto e o leitor. *O papel do feio é claro, esta fealdade poética deforma o feio real*, assim como a evasão do suprarreal [...] (FRIEDRICH, 1991, p. 138; sem grifos no original).

A fealdade provoca o estranhamento ao habitual (CHKLOVSKY, 1973), de fato. A poesia de Manoel de Barros, em várias obras, mais precisamente, em *GA* (1985), acarreta a repulsa no leitor não habituado às imagens da estética do feio e do baixo. No poema “III” de *GA*, o nascimento da palavra para o poeta passa pela impureza, pelo “estado de entulho”, em que são criados insetos, gravetos, ossarais de peixes, cacos de vidro como matéria de poesia:

III

Nascimento da palavra:

Teve a semente que atravessar *panos podres, criames de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de peixes, cacos de vidro* etc., antes de irromper.

Agora está aberto *no meio do monturo um grelo pálido*.

Não sabemos até onde os podres o ajudaram nessa obstinação de ver o sol.

Ó absconsos ardores!

É antro o canto com reentrâncias que sai *das escórias de um ser*.

P.S. No achamento do chão também foram descobertas as origens do vôo.

(*GA*, p. 11; sem grifos no original).

O nascimento da palavra neste poema passa por um processo de exploração por meio dos recursos oferecidos pelo poeta como a metáfora, a sinestesia e outro recurso da poesia moderna: a metalinguagem. Nos versos um, dois e três, a palavra, antes de ser

semeada, para chegar a sua existência própria (origem), teve que passar pelas escórias, pela pedra e pelo chão.

O poeta explora esse novo nascimento da palavra pelo encadeamento que causa o “choque inesperado” no leitor, visto que a palavra nasce com “criame de insetos, couros, gravetos, pedras, ossarais de peixes, cacos de vidro etc., antes de irromper” até chegar ao estado de palavra propriamente dita.

Para chegar a esse estado de existência, a palavra precisou juntar-se aos “nadifúndios” e outros seres do lixo, como se lê em “agora está aberto no meio do monturo um grelo pálido”. Ao atingir o estado de palavra, instaura-se o mito de origem que começa nos versos “não sabemos até onde essas coisas podres ajudaram na obstinação do sol”, em que reina a grandeza do ínfimo. Essa elevação reside no aspecto visual ou plástico do poema. O sujeito lírico utiliza o que é considerado grotesco para a poesia e prova que o sublime permanece no sujo, no oco e nas próprias escórias do ser.

Na sequência, a palavra abrasa com a exclamação do poeta: “Ó absconsos ardores”, no lugar prescrito do nascimento do idioma, nas cavernas, onde “é antro o canto com reentrâncias que sai das escórias/de um ser”. Como se vê, o canto do poeta equivale ao ser que sai do chão (do buraco/antro), do lugar onde as pessoas esquecidas são enfocadas pelo poeta: “os nascidos de trapo têm mil encolhas”.

E para finalizar o texto, o poeta observa que “no achamento do chão” também foram descobertas “as origens do vô”. A poesia do *rés do chão* é elevada ao sublime, já que “poesia é voar fora da asa”. O ser para o poeta existe e se engrandece a partir de um processo de reentrâncias, de (re)significados, de “encolhimento”, que podem ser interpretados pelo leitor como “seres esquecidos” ou “seres excêntricos”, sujos, misturados ao lixo, ao chão, que saem das escórias e se encontram na sua poesia, confundindo-se com o sujeito autobiográfico. As pessoas, os objetos e as coisas esquecidas pela civilização são aproveitados para a confecção da poesia. Tudo isso também apresenta marcas de um sujeito autobiográfico, diante do que Manoel de Barros afirma: “Meu sujeito lírico sou eu toda vida, toda hora, todo verso”.

49

Assim como na poesia de MB e JCMN, pode-se tratar do sujeito lírico por meio da mesma linguagem na poesia de CF. Observe-se o poema “Chuva”, de seu livro *PF*:

⁴⁹ Ver Anexo A, resposta à questão 16.

Chuva

Se perguntares ao *vento*
 P' lo lume da minha casa
 Olha o sol do meu fogão sem *cuspe*
 Com seu garfo amolgado na boca

Nascem *bocas* no teu pulso abraçado
 Nas *goelas* do nosso silêncio estrangulado

Há muito que o povo sabe
 Que tu, chuva!
 És um *bode macho capado*
 Isto é
 O *poço mais raso das nossas lesões*.
 (PF, 1974, p. 35, sem grifos no original).

Como se nota, este poema não difere da proposta do sujeito lírico contido nos poemas de *CSP*, *PC* e *GA*. Por um lado, na lírica de Corsino Fortes há a mescla do autobiográfico com o sujeito que se expulsa do poema, tanto pelo discurso que se dirige a um “tu” como pelo sujeito que deixa, por vezes, a linguagem do baixo falar ao poema. Entretanto, essa característica não chega a ser uma ausência do sujeito que parece estar metonimizado no texto poético. Por outro lado, vê-se a possibilidade dialógica entre os versos “flor, te escrevia que és fezes”, e os versos de CF que salientam as palavras “chuva, tu és um bode macho capado”, além dos vocábulos “cuspe”, “goelas”, “boca”, “bode capado” e “lesões”, que levam o sujeito lírico a se esconder, especialmente, por se dirigir ao outro, sobretudo pela voz do pronome em segunda pessoa.

A marca de interlocução e retórica nos versos citados de CF e JCMN expulsa o sujeito lírico, como se o poeta tivesse a falar de um eu que é outro, conforme Rimbaud e Manoel de Barros. Esse “eu” encontra-se na recordação lírica do segundo verso: “p’lo lume da minha casa”, da primeira estrofe, que, ao ligar à segunda, o sujeito remete a sua voz ao outro. Mais exatamente, na terceira estrofe, onde acontece o diálogo do poeta com a chuva, que representa pela figura do bode macho a falta de água e/ou o símbolo da seca em Cabo Verde.

A confluência poética entre JCMN e CF não diz respeito apenas a um trabalho cujo uso de vocábulos tidos como “belos” possam comparados com qualquer palavra, como flor que se transporta para fezes, em Cabral, ou chuva transferida para bode e cuspe/silêncio estrangulado, em CF. Essas comparações permitem chegar ao significado da metáfora: um recurso estilístico profundo que Luiz Costa Lima (1968) denominou “retificação interna na

imagem”, ao falar sobre a poesia cabralina, que aqui se apropria para falar do poeta caboverdiano.

Portanto, os três poetas tendem a uma poesia antilírica, aquela que não celebra o belo pelo belo, a arte pela arte, mas que sobrepuja a consciência do que ela é, conforme ensaiou Valéry (1991) em *Poesia e pensamento abstrato*.

2.2 A imagem poética na paisagem do rio e da ilha: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes

A imagem não se explica com palavras. *O sentido da imagem é a própria imagem.*
(Octavio Paz).

Imagens são palavras que nos faltaram
Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem
(Manoel de Barros).

A percepção teórica sobre a imagem já foi tratada pelo estruturalismo francês, especialmente por Barthes (1987), quando escreve sobre “imagem denotada” e “retórica da imagem” nos ensaios de *O óbvio e o obtuso*. A imagem na poesia também foi objeto dos formalistas russos, sobretudo, Victor Chklovsky (1973), ao citar Potbenia, asseverando que não há arte poética que não use imagens. Valéry (1991) endossa essa mesma concepção ao escrever, na obra *Poesia e pensamento abstrato*, que poesia se escreve pensando por imagens. Poeticamente, Manoel de Barros escreve que “poesia é a ocupação da palavra pela imagem, como também se lê na epígrafe de MB antes citada.

Em sua obra *O ser e o tempo na poesia*, Bosi (1983) concebe a imagem como a união de som e sentido. Ora, “no discurso poético a imagem reponta, resiste e recrudesce, potenciando-se com as armas da figura. É o enunciado que cede o seu estrato mais sensível: o som [...]” (BOSI, 1983, p. 35).

Segundo Bosi (1983, p. 19, 23), a imagem foi realçada por Freud como “a vis combinatória do devaneio como passo inicial da criação poética”, visto que o devaneio seria sempre o caminho livre para toda ficção. A rigor, o crítico brasileiro indaga: “O que é uma imagem no poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” e se forma aquém do julgamento da verdade.

Paz (1986, p. 131) escreve que a imagem se explica pela própria imagem e não se explica com palavras, visto que ela convida o leitor a reviver a imagem. Dessa forma, ao dizer que o poema é imagético, Barros enfatiza a supremacia da imagem do próprio fazer poético, considerando com Barros (1989, p. 39), que poeta “é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”. Assim, tem-se a imagem do devaneio e da alucinação por meio do fazer poético, em que o poeta exerce o prazer experimental do divino na criação de um mundo, um reino da poesia que Paz (1986) designou como o universo do Oxalá. O poeta é um criador e doador de sentido da palavra poética, usando o mito da criação, no sentido de fazer surgir e depois admirar o mundo criado (o poético).

Nesse sentido, a imagem é o veio intertextual que permite provar as convergências e tessituras dos três poetas analisados aqui. O ponto imagético de semelhanças reside no universo do rio, em JCMN e MB, e da ilha, em CF. O poema “Todas as manhãs”, de *Pedras de sol & substância*, de Corsino Fortes, dialoga fortemente com as imagens de *O cão sem plumas*, de Cabral. Mas qual a relação de sentido que os textos apresentam à receptividade do leitor? Uma pergunta que as comparações mais próximas permitirão a resposta.

Os três poetas convergem-se na poesia imagética e referencial: rio, ilha, pedra, vento e terra. Nos poemas que seguem, a imagem recai sob o aspecto visual da água. Com o intuito de analisar a diversidade de sentido que as imagens poéticas promovem, comparem-se, inicialmente, JCMN e CF, e depois MB:

Aquele rio
 Liso como o ventre
 O rio carrega sua *fecundidade* pobre,
 Grávido de terra negra.
 [...]
 Ele tinha algo, então,
 da *estagnação de um louco*
 (de roupa suja e abafada)
 [...]
 como gota a gota
 gota a gota
 até as *ilhas* súbitas
 aflorando *alegres*.
 (CSP, p. 74- 83; sem grifos no original).

[...]

A ilha levanta a corola da saia
 para que o mar nos proteja
 E como páginas! São
 cabeças que abrem.

De *esquecidas memórias*
 Gota a gota nos ouvidos
 As pedras olham-se grávidas
 do deserto vermelho das palavras
 O lugar da ilha
 Onde! O desespero da *paixão remoça*
 (PSS, 2001, p. 280-281; sem grifos no original).

Vê-se que não é difícil para o leitor de memória intertextual ouvir o discurso cabralino tocado no poema fortiano, uma vez que o leitor é cúmplice na tarefa da memória lida. Entretanto, torna-se imprescindível a verificação da transmutação de significado que os poemas exercem em função da receptividade do leitor no tocante à interdiscursividade (BAKHTIN, 1993) do poeta.

Os versos “aquele rio/Liso como o ventre/O rio carrega sua fecundidade pobre/grávido de terra negra” remetem, metaforicamente, à exegese de um lugar de precariedade, sem a fluência e continuidade de vida nordestina, tão somente pela própria metáfora adornada no título da obra *O cão sem plumas*, pois “aquele rio era como um cão sem plumas”, sem pele, sem ornamentos, sem vida, sem nada, porque “carrega a fecundidade pobre”.

A imagem fecunda também se encontra na ilha retratada por Corsino Fortes no verso “as pedras olham-se grávidas” e essa veia imagética metaforiza a seca ocasionada pelo deserto do Saara que provocava a miséria nas ilhas africanas. A gravidez dessa ilha surge “do deserto vermelho das palavras”. Nota-se ainda que o discurso do fazer, realizado pela palavra poética de maresia, nasce “para que o mar nos proteja/como páginas”.

Há tanto no rio Capibaribe de Cabral como no ilhéu fortiano a memória do inconsciente ou o discurso da loucura⁵⁰ absorvido na *poiesis*:

Ele tinha algo, então,
 Da *estagnação de um louco*
 (de roupa suja e abafada)
 (CSP; sem grifos no original).

A ilha levanta a corola da saia
 Cabeças que abrem
 e *esquecidas memórias*
 (PSS; sem grifos no original).

⁵⁰ Ver mais Foucault (1997) em *História da loucura na idade clássica*.

Nesse sentido, a desordem da memória e a demarcação da loucura banham os discursos em duas terras próximas e díspares, com um elemento comum: a seca. Todavia, essa característica peculiar do Nordeste brasileiro e das ilhas cabo-verdianas vem trajada de uma subjetividade que celebra esperança, alegria e paixão “gota a gota”. Nos versos que seguem, de JCMN, essa celebração surge

Como gota a gota
Até as ilhas súbitas
Aflorando
Alegres.
(CSP).

Já nos versos de Corsino Fortes, o tom de celebração simboliza a renovação, pelo veio da angústia, porém como instauração da esperança:

Gota a gota
O lugar da ilha
Gota a gota
Onde! *O desespero da paixão remoça.*
(PSS; sem grifos no original).

Em Manoel de Barros, a imagem do rio/ilha aparece como ato de recordação de imagens e vivências da infância:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.
(LI, 1994, p. 25; sem grifos no original).

Ou surge como ideia fixa do poeta no processo do fazer lúdico da poesia, como se a natureza do poeta unisse a uma natureza particular divina:

É por demais de *grande a natureza de Deus*
Eu *queria fazer para mim uma naturezinha*
particular
Na verdade a coisa mais importante

Que eu desejava era o rio.
(PR, 2004, p. 53; sem grifos no original).

Vê-se, por conseguinte, o desejo do poeta ligado ao sonho e à fantasia como peculiaridade do universo infantil. A poesia nasce, a princípio, como um brinquedo de palavras, no reino alicerçado da linguagem encantadora aos olhos do leitor de poesia, em meio a uma pedagogia da invenção de um rio inusitado no universo mítico: “no quintal ia nascer um pé de tamarino/E no fundo corresse um rio” (p. 53).

Há outros eixos de convergências mais nítidas entre os três poetas. O aspecto similar agora é a exploração da palavra árvore, pela linguagem poética. A árvore pode simbolizar acepções de nascimento em ângulos diferenciados, mas com uma relação intertextual. Essa possibilidade intertextual é vista no âmbito dos sentidos, a saber:

- a) nascimento→vida→morte,
- b) nascimento→crescimento→erotismo,
- c) nascimento→crescimento→decomposição.

Para essa realização intertextual, citem-se JCMN (1945), CF (1984) e MB (1994), segundo a ordem cronológica de suas obras:

A árvore

O frio olhar salta pela janela
Para o jardim onde anunciam
A árvore.
A árvore da vida? A árvore
da lua? A *maternidade* simples
da *fruta*?
A árvore que vi na cidade?
O melhor homem? O homem além
e sem palavras?
Ou a *árvore que os homens*
adivinho? *Em suas veias*, seus cabelos
ao vento?
(E, 1945, p. 42; sem grifos no original).

Raiz & Rosto

De manhã, *há rostos & ombros*
 Que *amadurecem árvores* no horizonte
 E o céu na sua casca amarela
 Salpicada de formigas e estrelas.
 E
 Dois *seios da ilha* ao corpo da África
 O mar e *ventre*
 Entre mil... milhão e uma
 Mais *outra árvore* agora
 Um arbusto de só. É um *arvoredo de sedução*.
 (AT, 1986, p. 119; sem grifos no original)

IX

Para entrar em *estado de Árvore* é preciso partir de
 Um topor animal de lagarto às três horas da tarde
 No mês de agosto.
 Em dois anos *a inércia e o mato vão crescer em nossa boca*.
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
Sair na voz.
 Hoje eu desenho o *cheiro das árvores*.
 (LI, 1994, p. 17; sem grifos no original).

A partir de um olhar sobre os três poemas, percebe-se que o eixo temático da árvore reside nas relações aludidas anteriormente. Na primeira estrofe do texto cabralino, a árvore nasce da contemplação do olhar direcionado ao jardim que, ao ser ligado com a leitura do livro *Gênesis*, permite um recorte semântico. A árvore simboliza, entre outras leituras, o fruto do jardim do Éden juntamente com a proibição do pecado, nos versos:

Para o jardim onde anunciam
 A árvore da vida? A árvore
 da lua?
 A maternidade simples
 da fruta?
 Ou a árvore que os homens
 adivinho? Em suas veias, seus cabelos/ao vento?
 (E, 1945, p. 42).

Presencia-se, na linguagem poética, a veia erótica que, para esse teórico George Bataille (1987), tem origem bíblica, pois a ligação entre nudez e erotismo nasce da transgressão de uma lei proposta pelo Criador, no que diz respeito ao fruto da árvore da vida encontrada no livro *Gênesis*.

Estabelece-se o dualismo entre a pureza (ético) e o pecado (não ético). A maternidade liga-se ao puro, se o leitor atentar para o verso complementado pelo

enjambement: “A maternidade simples/da fruta?”, sob um questionamento sem resposta, dando espaço ao leitor, diante do silêncio, para desvendar o enigma do verso, tendo em vista que poeta e leitor são cúmplices nessa releitura intertextual.

A alusão ao sensual-erótico feita por Corsino Fortes visualiza-se nos versos em que o sujeito lírico também mescla as partes do corpo e o sagrado: “[...] há rostos e ombros que amadurecem no horizonte [...] /E Dois *seios da ilha* ao corpo da África”. Ocorre o jogo da sedução pela linguagem que, ao ser explorado como nas palavras seios, ventre e maternidade, permite ao leitor uma análise do erotismo sensorial que vai além da metáfora intertextual, pois as imagens produzidas nos versos “O mar e ventre/Entre mil... milhão e uma/Mais outra árvore agora/um arvoredo de sedução” residem na faceta do erotismo icônico, centrado na árvore como símbolo do deus arbustivo Dioniso (HESÍODO, 1991), que é recuperado pelo leitor.

Manoel de Barros penetra mais fundo na exploração da linguagem, criando a imagem poética dentro do erotismo, em que dá alguns ensinamentos para ficar em “estado de árvore”. Ao usar o verbo “sofrer” o poeta transmite a ideia de que o homem precisa passar pela decomposição, como um renascimento: “sofreremos alguma decomposição lírica/ até o mato sair na voz”. O sujeito lírico consegue, pelo efeito sinestésico da audição (voz), do tato (topor animal), do paladar (boca), delinear a poética do devaneio, pelo estado do fazer poético num processo em que a palavra deve ser decomposta até chegar ao “estado de árvore” e permitir à mão do artesão desenhar “o cheiro das árvores”. O que ocorre é uma desestruturação⁵¹ da linguagem, até formar um novo sentido.

Sob esse prisma, em outros versos, MB (1996, p. 85) insulta o leitor que tenta abstrair o sentido de sua poética, ao dizer “os loucos me interpretam”. Mas deixa a imagem falar à poesia o que ela efetivamente é, ou seja, “a ocupação da palavra pela imagem”, porque considera que “poesia é a ocupação da imagem pelo Ser” (GA, p. 57).

O poder imagético reside na mão do criador do verso, em que somente “os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afetos” (BARROS, 2000, p. 23), como escreve o produtor de imagens poéticas nos poemas de *Ensaio fotográficos*.

Assim, esses lumes imagéticos até aqui discutidos também podem ligar imagem e erotismo como ponto de confluência entre a tessitura discursiva dos poetas, como se aponta no item que segue.

⁵¹ Vale-se da teoria da desconstrução proposta por Jacques Derrida. Nota-se que Manoel de Barros desconstrói o sentido usual para reconstruir o sentido da palavra no texto poético.

2.3 As chamadas do erotismo: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão
 A lesma deixa risquinhos líquidos...
 A lesma influi muito em meu desejo
 [de gosmar sobre as
 Palavras
 Neste coito de letras!
 Ela fode a pedra. (Manoel de Barros).

Na relação da imagem com o erotismo, ergue-se como objetivo profícuo investigar a vertente erótica como um desdobramento da subjetividade, tendo em vista o trabalho que o poeta lírico tem com a linguagem poética. Manoel de Barros salienta que o simples fato de criar poesia já leva à sensualidade, pois “ser poeta não significa ser inteligente, mas ser eternamente sensual com a linguagem” (apud FRAGA, 2008). Dir-se-ia que os poetas enfocados por essa pesquisa tendem a uma erotização do discurso lírico.

Para estudar essa característica da subjetividade, tomar-se-á como pressuposto teórico os pontos de vista de Bataille (1987) em *O erotismo* e de Paz (1994) em *A dupla chama*. Tais leituras ajudam a entender que erotismo e poesia são indissociáveis, pois o próprio ato de escrever já remete à sensualidade.

Segundo Bataille (1987, p. 37), o erotismo realiza-se no plano da experiência interior e torna-se capaz de comunicar-se por meio do conhecimento que leva à transgressão:

[...] a experiência leva à transgressão realizada à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda.

O autor aprofunda essa ideia de transgressão, no sentido de que, uma vez iniciada, ela se torna possível e sólida. Ela é realizada por intermédio da violência do que é dito. Esse ato com a linguagem, concretizado de forma anormal, ilimitada e consciente, leva o poeta Manoel de Barros a romper com os modos convencionais de pensar a palavra poética e a promover a transgressão. Um exemplo dessa nova experiência com a palavra erótica está na seguinte enunciação do próprio poeta: “eu tenho com as palavras um relacionamento erótico.

Algumas já até abriram o roupão para mim”. Há também a exploração da palavra se despindo no poema “Maçã” (2004).

A despeito da linguagem sensorial proposta por Bataille (1987), é possível que, no interior das fendas da poesia erótica, o leitor perceba o simulacro da beleza que produz o inesperado, o inaudito e que permite o imperceptível. Paz (1994) explica essa falta de percepção, do não dito, do querer dizer que é imagem, como o aparecimento do erótico. Segundo ele, há uma relação entre erotismo e poesia que pode ser explicada pelo fato de o primeiro constituir uma lírica corporal, ao passo que a segunda é uma erótica verbal encontrada na imagem que se transfigura pela percepção da metáfora:

[...] *O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo por que ela própria em seu modo de operação, já é erotismo.* (PAZ, 1994, p. 12; sem grifos no original).

Efetivamente, há uma oposição que se complementa entre erotismo e poesia. Ambos se realizam pela linguagem corporal e verbal e veiculam ideias de sensação, de êxtase, de movimento e de comunicação. Ademais, a provável relação entre poesia e linguagem é semelhante àquela entre erotismo e sexualidade. Nota-se que “também no poema, cristalização verbal, a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação” (PAZ, 1994, p. 13). Trata-se da relação entre corpo/sexo e da procriação, ou seja, a linguagem poética se constitui como corpo e produz o efeito do erotismo e da sensualidade. Atenta-se para a exploração dessa linguagem erótica no poema “Maçã” de Manoel de Barros, cuja veia poética transborda o erotismo da linguagem:

Maçã

*Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim.
(PR, 2004, p. 69; sem grifos no original).*

O olhar do leitor, desde o título, já se orienta pelas fendas do erótico, dado o conceito simbólico da maçã, fruto do pecado entre Adão e Eva. Aliás, é “a mesma maçã que perdeu Adão”, como explica o poeta. A palavra instaura-se na sensualidade discursiva, em uma sensação de relacionamento sexual expressa no primeiro verso: “Uma palavra abriu o roupão pra mim”. No verso seguinte, o sujeito lírico, na seleção de substantivos concretos, afirma: “Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã”. Nota-se que o poeta escolhe as palavras “escova fofa” e “pente”, ligando-as ao ato implícito de pentear cabelos, que também se une ao plano de sedução, deixando transparecer uma sensualidade com a palavra metaforizada.

A operação erótica é concebida pelo viés do inconsciente e do onirismo, que são marcas do surrealismo. O poeta parece estar em estado de delírio, ou em uma relação entre devaneio e sonho, quando tenta “pegar na fruta” e o “braço não se move”. Esse inconsciente é nitidamente perceptível no sexto verso, que surge como explicação duvidosa: “(Acho que eu estava em sonho)”.

A partir da doce maçã, percebe-se o elo entre erotismo e sexualidade mencionado por Paz, porque há, nos últimos versos do poema, a dança corporal da palavra que se constituiu como imagem sensual e a demarcação do toque ou do desejo de contato com a maçã. Em seu ensaio *A dupla chama: amor e erotismo*, Paz afirma com clarividência que o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. O corpo vestido ou nu é uma presença, uma forma que, por um instante, representa todas as formas do mundo. O desejo de contato do corpo com a maçã se instaura no Eros platônico, isto é, no desejo inatingível e na relação da psique, ordenada pelo surreal, através do sonho.

Por conseguinte, depois da segunda tentativa de pegar o fruto do pecado, no verso oito, “o braço não se moveu”, o sujeito lírico faz com que a imagem se torne “dança corpórea”. Diante da metáfora, o texto poético conota a relação entre corpo e sexualidade, por meio do sentimento piedoso demarcado nos versos nove e dez: “Depois a palavra teve piedade de mim/ E esfregou a lesma dela em mim”. Há nesse erotismo o que Paz (1994) chamou de “consagração do instante poético”.

A tessitura poética consagra-se pelo sujeito lírico que busca na palavra a elevação do baixo, do feio e do asqueroso, uma tendência de poetização do próprio sujeito moderno. Associa-se a essa piedade, explícita nos versos de MB, a mesma piedade do inseto de *A metamorfose* de Kafka, tendo em vista a desconstrução do tom de repugnância que se realiza

pela relação entre o sujeito poético, no caso de Manoel de Barros, e o sentimento que se torna humano. Percebe-se uma preocupação com o ser e estar no mundo. Para Manoel de Barros, o ser existe em função das coisas jogadas fora, dos seres esquecidos. O poeta muitas vezes se confunde com esses seres inúteis, através do sujeito autobiográfico na poesia. Essa leitura pode ser uma dentre as que se situam no cenário múltiplo da significação da obra literária, tendo em vista a interpretação como caráter indefinido e a “tentativa de procurar um significado final inatingível que leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento do significado” (ECO, 1997, p. 81).

No poema “Maçã”, o poeta emprega certos efeitos sinestésicos (visão e tato) na criação da imagem simbólica que oscila entre o profano e o sagrado. O recurso dessa imagem é a realidade da própria metáfora. Nesse mundo de realidade, não cabe julgar o sentido da imagem produzida, já que a poesia se ergue como “testemunha verídica: suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis. A poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances” (PAZ, 1994, p. 11).

Dentro desse teor sensitivo-erótico, percebe-se que, no poema em questão, o sujeito mantém uma interrelação de seu desejo profano com a poesia, que por si só já constitui um ato sagrado. Aos poucos, o fazer poético se torna fantasia erótica, mas é um *fetich*e simbólico com a palavra poética que é uma operação sagrada, conforme escreve Paz em “Poesia e Poema” (1986).

Ocorre dentro desse jogo a “experiência mística que vai além da piedade” (PAZ, 1994, p. 100) nos versos “Depois a palavra teve piedade/ E esfregou a lesma dela em mim”. Sob esse prisma, constata-se a “consagração do instante poético”, a qual está ligada ao plano do erotismo com a linguagem. A despeito dessa imagem mística e erótica, Paz revela:

[...] *os poetas místicos comparavam suas penas com o amor. Fizeram-no com tons de estremeçadora sinceridade e com imagens apaixonadamente sensuais. Os poetas eróticos também se servem de termos religiosos. Nossa poesia mística está impregnada de erotismo.* (PAZ, 1994, p. 100; sem grifos no original).

A rigor, a fusão do erótico e do sagrado remete ao indizível, que o crítico explica através da instantânea “fusão dos opostos”, isto é, “negação e afirmação”. Em outras palavras, trata-se de um “estar fora de si e do reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada” (PAZ, 1994, p. 100).

O erotismo explícito no poema “Maçã” não difere de outros textos do autor. Percebe-se que o gosmar/gozar da lesma ou do poeta com as palavras é constatado na perspectiva telúrica de vários textos. Considere-se o seguinte excerto da epígrafe:

Em passar *sua vagínula* sobre as pobres coisas do chão
 A lesma deixa risquinhos líquidos...
 A lesma influi muito em meu desejo
 de gosmar sobre as
 Palavras
 Neste coito de letras!
 Ela fode a pedra
 (GA, 1989, p. 49; sem grifos no original).

A palavra passa pela tessitura do erótico, que adquire seu jogo transformador no neologismo “vagínula”, ligado ao aspecto telúrico. Isso conduz ao trabalho metapoético do sujeito lírico, que demonstra o desejo de se realizar em coisas baixas e encontrar sua redenção de fazedor de palavras, de letras que não “ejaculam” uma linguagem sem o encontro erótico do poeta com a palavra. Segundo Paz (1994, p. 102), “a poesia é o abraço de realidades, porque no universo das imagens a poesia se constituiu como uma dança verbal, na linguagem que é corpo” e sensualidade, por excelência.

Quanto às chamadas eróticas na poesia de João Cabral de Melo Neto, elegem-se poemas em que se sobressai a figura feminina, tais como “A mulher e a casa”, assim como poemas que ressaltam a figura masculina, como “Sevilha”, ambos constantes da obra *Quaderna*. Na poesia de JCMN, podem-se encontrar as figuras masculinas e femininas, simbolizadas pelo habitante sevilhano e por Sevilha nos versos “o sevilhano usa Sevilha/com intimidade”. O poeta trabalha os espaços geográficos que são habitados (penetrados) pelo sevilhano, uma vez que ele utiliza Sevilha como quem procura uma relação íntima. Essa metáforização do espaço de sedução é mais visível no ambiente que permite maior intimismo, pois o poeta relata que ele usa Sevilha com mais “intimidade de quarto mais que de casa” (Q, 1959, p. 237-238).

Eis o poema “A mulher e a casa”:

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
 de mulher do que de casa:

pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

Uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é de dentro,
ou será quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

Pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas

Os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

Exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(*Q*, 1959, p. 224-225).

Em todas as quadras do poema, nota-se a preferência por substantivos femininos: sedução, casa, mulher, elegância, varanda, paredes. O poema é concebido como o lugar fechado, cuja imagística do espaço erótico pode ser notada no universo exterior:

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Nesses versos, a mulher está ligada ao imaginário masculino. Há a evocação da sensualidade e sedução com o recurso metonímico de casa-corpo e corpo-casa, promovendo o jogo do imaginário. Essa sensualidade enfocada no poema remete à tematização do texto poético. Segundo Diana Barros (1994), o leitor pode extrair as possibilidades temáticas nos

versos de João Cabral de Melo Neto a partir dos substantivos explícitos ou dos significados que eles podem conotar. Nesse caso, a sedução e o erotismo podem ser as chamadas “isotopias figurativas”, denominadas pela autora como “metafóricas ou metonímicas, como figuras de palavras ou de frases” (BARROS; FIORIN, 1994, p. 75).

O erotismo sensorial promovido pela metáfora da sexualidade ou do ato sexual pode ser encontrado nos versos sugestivos que os espaços da casa promovem:

Os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas
paredes bem vestidas
ou recursos bons de cavas.

A operação da metáfora permite a visibilidade do poder de sedução feminina exercida sobre a figura masculina. Não obstante, o feminino não prevalece sobre o masculino e vice-versa. Há um mesmo nível de sedução e erotismo:

Exercem sobre o homem
efeito igual ao que causas
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

Uma leitura possível é a instauração do erótico que se pauta na imagem visual do corpo feminino, ligado ao desejo de penetração. Barbosa (2005, p. 124) faz algumas advertências ao leitor sobre esse poema:

[...] não pense, contudo, ser um lirismo erótico-amoroso facilitado pela tradição do tópico. Não: aqui, o erótico-amoroso entra sempre pela via que é característica do poeta, isto é, pela lucidez com que faz da linguagem, da *écriture* (Roland Barthes), a própria imitação do objeto a ser nomeado.

A metáfora da penetração provoca igual efeito no homem e na mulher, demarcada pela veia erótico-amorosa da imagem poética. Esse recurso imagético pode ser explicado como a veia do sonho e do imaginário a partir da perspectiva de *A Metáfora Viva*,

de Paul Ricouer. Ele enuncia que o poema engendra a imagem naquilo que exprime, através da fenomenologia da imaginação. Notadamente, “a imagem poética torna-se numa ‘origem psíquica’. Mesmo na ‘poética psicológica’, o psiquismo continua a ser ‘ensinado’ pelo verbo poético” (RICOUER, 1978, p. 321).

A imagem do erotismo na poesia é perceptível em alguns poemas de João Cabral por meio da exploração dos aspectos sinestésicos, como é o caso de “A mulher e a casa”. Há, por exemplo, a marca tátil no poema “O ovo e a galinha” na obra *Serial*, que “revela acabamento/ a toda mão que o acaricia” (S, 1997a, p. 292). Desta mesma obra, se extraem excertos do poema “Pescadores de Pernambuco”, o qual permite ao leitor enxergar as marcas da relação erótica com o Sertão, símbolo masculino, e com a Chuva, símbolo feminino.

*No sertão masculino
a chuva sem dissímulo
demonstra o que ele é:
que seu sexo é mulher.*

Por mais que em linhas retas
caia em cima da terra,
caída, mostra a chuva
que é feminina, em curvas.
(S, 1997a, p. 308; sem grifos no original).

Nos versos acima, a mulher é representada pela leveza e pela sensualidade “das curvas” femininas, ao passo que o sertão é demarcado pela rigidez, secura e falta de sensibilidade masculina. O sertão equivale ao homem e a chuva à mulher. Ora, a chuva traduz o significado do sertão por meio de seu sexo, que é a mulher. Em consequência da metáfora, percebe-se que mesmo com a dureza do sertão, a chuva continuará com suas “curvas femininas” que trarão fertilidade à terra.

Estabelece-se agora uma leitura comparativa com a chuva no poema de Corsino Fortes, a qual também possui um sexo, mas oposto àquele usado por Cabral. O poeta cabo-verdiano escreve:

Há muito que o povo sabe
que tu, *chuva*
és um bode macho capado
isto é

o poço mais raso das nossas lesões.
(*PF*, 2001, p. 35; sem grifos no original).

A chuva representa a esterilidade da terra. Semanticamente, lê-se a mesma dureza do sertão nordestino que simboliza a lesão. Tal lesão é dor e fome, “o poço mais raso”, explicitando a falta de água, isto é, a seca. Essa chuva é demarcada pela presença da metáfora que remete ao sentido da seca nas ilhas cabo-verdianas, como ocorre no sertão pernambucano. O “bode macho capado” não se relaciona sexualmente com a chuva porque, com o passar do tempo, ela deixa de ter sexo, pois “há muito que o povo sabe que tu chuva, és um bode macho capado”. A chuva não tem sexo, não é feminina nem masculina. Ela representa a infertilidade ocasionada pela ausência da água.

Muitas vezes o erotismo na poesia de Corsino Fortes se mistura com a figura da mulher e da ilha, ambas de sexo feminino:

Na ilha
A minha mãe é ilha nua
Por dezembro rasgando
O seu inverno de chita
(*PF*, 2001, p. 31; sem grifos no original).

Para Ana Mafalda Leite (2001), as ilhas representam o próprio corpo da África, que é a nação. Daí a celebração do canto épico presente na poesia lírica de Corsino Fortes, o que constitui uma mescla de gênero. O próprio ventre materno nos versos “Dos seios da ilha ao corpo da África/ O mar é ventre e umbigo maduro” demarca a voz de um poeta preocupado com o espaço geográfico e com a descrição de seu país.

Na poesia de Fortes, não há apenas as fendas do erotismo nas ilhas, mas ergue-se também uma história da criação das ilhas de Cabo Verde. Essas ilhas têm uma formação vulcânica, acarretando a falta de vegetação e, por consequência, a importância do milho para a agricultura local. Elas ainda metaforizam as lendas que são contadas por vários poetas. No caso de Fortes, Simone Caputo Gomes (2008) fornece a seguinte explicação:

Na verdade, há várias lendas sobre a formação das ilhas cabo-verdianas. No caso da trilogia, Corsino representa a(s) ilha(s) – como *cabeça* porque redonda, cercada de mar por todos os lados, e *calva* porque seca – sempre

com um metaforismo redondo (expressão de Ana Mafalda Leite), como se elas fossem um cosmos criado por um artista maior, Deus (detalhe: o redondo também é símbolo da divindade).⁵²

A chuva e a ilha aparecem, além da simbologia do erotismo, como marca de sofrimento, sempre acompanhada pela nudez que representa escassez. Veja-se, a propósito, parte do poema “Não há fonte que não beba da frente desse homem”, de Corsino Fortes:

Nas rugas deste homem
 Circulam
 Estradas de todos os pés que emigram
 Não há relâmpago
 Que não morda *a nudez deste homem*
Nudez de liberta!
 Não há chuva
 Que não lamba o sol deste homem
 À porta da ilha
 O sol ondula oceanos no sangue deste homem.
 (AT, 2001, p.180-181; sem grifos no original).

O poeta relata a história do homem coletivo, que designa traços de uma vivência, como o andarilho de MB ou o homem do sertão nordestino. São homens que carregam as marcas da velhice e transitam de um lado para outro, conforme o poema de Fortes, o andarilho manoelino, que “anda devagar” e caminha “por beiras de rios conchosos”,⁵³ ou o retirante de João Cabral, cujos pés também emigram pelas estradas longas.

Corsino Fortes fala do sofrimento deste homem que, diuturnamente, é marcado pela nudez que simboliza a busca pela libertação, procurando suprir a carência de alimento. Não há chuva nem sol que impeça esse homem forte que resiste ao tempo, pelas marcas de suas rugas. O cabo-verdiano é como o retirante do nordeste, retratado em *Os sertões* de Euclides da Cunha, em *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, em *Vidas secas* de Graciliano Ramos e em *O Quinze* de Raquel de Queirós.

Indubitavelmente, Corsino Fortes é um exemplo de poeta que sabe cantar o sofrimento de seu povo por meio de uma voz que não cala, finalizando com os versos “o sol ondula oceanos no sangue deste homem”. Com essa marca social, o poeta usa uma linguagem sensual, como uma dança corporal que é a poesia, sensibilizando o leitor por meio da imagem.

⁵² Ver Anexo C, resposta à pergunta de número 16.

⁵³ LSN, p. 85.

(*PF*, 2001, p. 78).

A perspectiva de uma nova vida e de celebração perpassa os versos do poema “Agora pão agora”, e o milho se constitui como o principal meio de sobrevivência e de negociação nas ilhas. Além disso, nota-se a presença do jogo e da repetição sonora em vários poemas de *PF*; o aspecto anafórico da palavra “agora” e as aliterações contidas em ilha/ilhéu/ilhota dão ao poema o ritmo que se completa com o aspecto visual, o qual remete à cultura do ritmo africano no “batuque que não pára”, representado pelo corpo da mulher africana com “ancas de donzelas”.

A figura feminina é bastante evocada nos poemas de *CCD* e, muitas vezes, ela se mistura com o aspecto paisagístico do arquipélago, que é banhado pela veia erótica na obra de Fortes:

Paisagem lunar

Do monte verde ao Monte vermelho! Ondula a legenda dos
 “terrenos de água nua”
 E sedentos de beleza, *o arquipélago e os homens bebiam a
 loucura daquela paisagem enluarada!* Enquanto, sôfregas
*as mulheres e as ilhas escreviam, com os seios, cartas de
 amor à diáspora.*
 (*PSS*, 2001, p. 267; sem grifos no original).

A imagem erótica explicita o símbolo da exuberância, do amor e da esperança que é demarcado por aspectos sinestésicos. O cenário do arquipélago é organizado pelas cores verde e vermelho e se completa pela presença enigmática da noite, isto é, da “paisagem lunar” já aludida no título. Curiosamente, essa beleza culmina com as cartas de amor escritas pelos seios da “ilha” e da “mulher”, dois substantivos femininos, por excelência.

Finalizando a vertente erótica nos poemas dos autores, o próximo capítulo explicitará algumas semelhanças no âmbito do tema da infância, denotada pelo mito de origem do idioma, entre Manoel de Barros e Corsino Fortes, assim como o uso da palavra mineral – que designa um possível retorno ao começo da linguagem – e a metalinguagem na poesia lírica.

3 A METÁFORA INTERTEXTUAL

3.1 Indícios da infância e a presença do mito: Manoel de Barros e Corsino Fortes

[...] a poesia animista ainda é ao menos para a infância e para o poeta uma fonte mítica de conhecimento. (Alfredo Bosi).

O mito como forma de conhecimento e de poesia adquire várias conotações em Manoel de Barros. Vem à mente o mito de criação poética no verso “poeta é um ser que lambe palavras e depois se alucina”; atenta-se para a presença da linguagem primitiva e outros sentidos, bem como do mito de origem do idioma que surge na exploração das palavras, antes de quaisquer regras impostas pela gramática da língua portuguesa. O próprio ato poético é concebido como um ato mítico e anímico, conforme declara Bosi (1983):

[...] na poesia mítica é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. *A poesia trabalhará a linguagem da infância recalçada, a metáfora do desejo*, o texto do inconsciente, a grafia do sonho. (BOSI, 1983, p, 150; sem grifos no original).

Neste estudo, pretende-se investigar a infância⁵⁴ como esfera mítica e a linguagem primitiva como mito de origem, especialmente na relação poética entre Manoel de Barros e Corsino Fortes. Todavia, a obra de João Cabral também será incluída na análise, em face de seu uso da linguagem concreta. Como prova da presença de palavras primitivas em seu fazer poético, Cabral declara: “as literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas” (JCMN, apud SECCHIN, 1999, p. 333).

⁵⁴ Para MB, a infância da língua é a veia mestra para a construção de sua poesia. O autor, em entrevista a *Caros Amigos*, diz: “Sempre achei a linguagem destroncada mais bela que a comum. Eu concordaria que a linguagem é a minha matéria plástica. Eu plasmoo a linguagem para me ser nela. Agora eu não sei se sou um defeito das minhas origens ou um efeito delas. Gosto da semente da palavra, que é a voz de Deus, que habita nas crianças, nos tontos, nos Profetas e nos poetas. Gosto da infância da palavra. Minimalismo. Penso que vem de minha infância esse olhar minimalista. Eu fui criado no chão a brincar com os sapos e com as lagartixas. Eu tenho paixão pelas coisas sem importância. As coisas muito importantes me aniquilam. Dou como exemplo a bomba atômica. Eu escrevi este verso: O cu de uma formiga é mais importante do que uma bomba atômica”. A respeito da linguagem, o poeta afirma ao acadêmico Heitor Cony que jamais quer entrar para a ABL, porque ele não tem espírito acadêmico: “não sou obediente à língua portuguesa, eu gosto muito de corromper a língua”. Disponível em: <http://www.bonitobrazil.com.br/noticiapantanal/manoeldebarros>.

Não cabe neste instante delinear a teoria em torno do mito, mas traçar alguns conceitos e relacioná-los aos poemas. Ressalta-se que a referência ao mito decorre da perspectiva de que “tanto o mito como a poesia se situam na esfera lúdica” (HUIZINGA, 1971, p. 144). Eigeldinger (1978, p. 11) afirma que havia duas formas de linguagem na Grécia Antiga. A primeira referia-se ao *mythos*, a narrativas fabulosas, ao passo que a segunda centrava no *logos* que, por sua vez, decorria do discurso da razão e das leis da lógica. Para o autor, a discrepância entre essas duas formas de linguagem surgiu “a partir da evolução da tradição oral aos vários tipos de literatura escrita” (EIGELDINGER, 1978, p. 11). De fato, a tradição oral era inoperante para a conservação dos relatos mitológicos. Em decorrência dessa incapacidade, foi preciso recorrer à palavra escrita para que o mito sobrevivesse.

Mielietinski (1987, p. 329) ressalta que a literatura sempre esteve relacionada com a mitologia. Esse relacionamento “se liga via conto maravilhoso e heróico, que surgiram nas profundezas do folclore e continuaram a desenvolver-se ou foram recriados em livros”. Os mitos continuam a ser lembrados e recriados na literatura e, para o autor, o mitologismo é um fenômeno peculiar da literatura do século XX. Em geral, ele “é inconcebível sem humor e ironia, que decorrem inevitavelmente do próprio fato de o escritor contemporâneo recorrer aos mitos antigos”. O mito está ligado ao universo da fantasia, do humor, da recordação, da narrativa e, por excelência, “na fantasia artística e mitológica e na fantasia humana em geral há certa identidade, na medida em que ela não é superável da alienação entre o indivíduo e as forças sociais e naturais extra-individuais” (MIELIETINSKI, 1987, p. 441).

Na mesma linhagem de Eigeldinger, Campbell (1990) elucida que o mito parte da explicação do mundo, pois se ligam aos fenômenos primordiais, tais como a origem dos deuses, a criação do mundo e a genealogia do homem, bem como o esclarecimento mágico das forças da natureza.

Segundo o mitólogo Mircea Eliade (1972), o mito pode ser entendido como recordação, por meio do qual se opera uma volta ao passado. Com o recurso da *anamnesis*, o poeta recria fatos vivenciados e atribui-lhes magia. Essa criação é “mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas” (ELIADE, 1972, p. 83).

No presente estudo, o *mythos* se manifesta de forma fabulosa em Manoel de Barros, por meio da palavra que rompe com as leis da razão (*logos*). Seu discurso poético surge com a lógica que é transformada, muitas vezes, dentro do universo de recordação. O sujeito lírico forja um mito, por exemplo, quando escreve o poema “T” da obra *Livro sobre nada*, o qual será analisado mais adiante, juntamente com poemas de Corsino Fortes.

Paz (1984) considera que o mito faz parte da criação de todo e qualquer poeta. Não há como escrever algo sem a presença de um mito, porque “cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma delas é uma mistura de crenças díspares e mitos desenterrados”. (PAZ, 1984, p. 372, sem tradução no original).

Com base nessas reflexões, objetiva-se investigar o processo da infância e o mito de origem da língua na poesia de MB e CF. Observe-se, de início, a infância no poema inaugural de *Livro sobre nada*, em que o mundo parece descoisificado:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética
 Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
 A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
 O truque era só virar bocó.
 Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
 O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava um rio inventado.
 O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem princípios.
 Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído
 só para ele voar parado?
 As distâncias somavam a gente para menos
 O pai campeava campeava.
 A mãe fazia velas.
 Meu irmão cangava sapos
 Bugrinha batia com uma vara no corpo do sapo e ele virava uma pedra.
 Fazia de conta?
 Ela era acrescentada de garças concluídas
 (LSN, 1996, p. 11).

Percebe-se que o título da obra tem uma relação intrínseca com seus textos, visto que o nada é tudo para o poeta. A partir de uma visão de outro mundo construída pelo poeta, o nada passa a estabelecer uma relação especial no universo poético, pois, os “nadifúndios” equivalem às coisas jogadas fora, às escórias do ser, as quais Manoel de Barros demonstra amar. Essa relação do nada significativo pode ser explicada pelos dois primeiros versos do poema: “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética/ Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber”.

Vê-se que o poeta, através das palavras que compõem o arquétipo de sua poesia, transmite ao leitor uma série de equívocos em relação à gramática normativa. Salienta-se que esse “erro” do neologismo *desutilidade* não é considerado um erro gramatical, mas é peculiar à liberdade criadora do poeta. Este adota novos sentidos como se fosse predestinado a criar novos experimentos com a linguagem, conforme se lê nos versos de Murilo Mendes: “o poeta

já nasce conscrito/ atento às fascinantes inclinações do erro/ já nasce com as cicatrizes da liberdade” (apud BOSI, 1996, p. 36).

Com base nos versos acima, é possível entender a transgressão ou a rebeldia na poesia de Manoel de Barros, que é inerente à criação de sua imagem poética. Trata-se, na verdade, de um erro que rompe com a sintaxe, mas que, em contrapartida, promove novos experimentos na linguagem e busca se livrar dos clichês.

As imagens do poeta nascem por meio de palavras que, segundo ele mesmo, veiculam um toque de estranhamento e obscuridade. O poeta precisa tomar posse da “despalavra”. Manoel de Barros ressalta que as “imagens feitas com palavras são obscuras”⁵⁵ e o mundo só poderá ser reconstruído a partir dos poetas, pois, ao fotografarem alguns ensaios desse universo transformado, eles “podem refazer o mundo por imagens/ por eflúvios, por afeto” (MB, 2000, p. 23).

Com relação às imagens, o poeta elabora uma nova didática para estranhar e realiza uma volta ao mito de origem, “molecando” o idioma com seu idioleto:

[...] temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. Subverter a sintaxe até a castidade: isto quer dizer: até obter um texto casto. Um texto virgem. É preciso propor novos enlaces para as palavras. (MB, 1990, p. 312).

O poema anterior acentua a “didática de invenção” do sujeito lírico em terceira pessoa: “A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras./ O truque era só virar bocó” (vs. 3-4). A força do verbo “fabricar” exerce a função de *poiesis*, cuja transitividade direta ocorre pelo poder da criação. O poeta, com seu domínio de invenção, afirma e tudo aparece. No artigo “A infância da palavra”, Tânia Rivera⁵⁶ (2008) defende que toda palavra traz uma maravilha e um estranhamento porque “escrever é brincar”. O poeta deve saber jogar com a linguagem para não cair no vazio. Manoel de Barros emprega o exercício de dizer sempre outra coisa que não seja convencional, pois toda palavra é uma “metáfora morta”.⁵⁷

Esse ato de *poiesis* ocorre no quinto verso: “Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol”. O sujeito lírico despreza o real no tocante à sua expressão. Essa exclusão da realidade

⁵⁵ Ver Anexo A, resposta à pergunta de número 21.

⁵⁶ Com base nas considerações de Freud sobre o chiste e o humor como mecanismos do inconsciente, a autora procura explicar o humor e o criancamento em Manoel de Barros e Guimarães Rosa.

⁵⁷ Expressão usada pelo poeta argentino Lugones, citado por Jorge Luis Borges em *Esse ofício do verso*.

faz com que a fantasia e o ilogismo estejam ligados na construção da poesia. Notadamente, assim é o reino da fantasia:

O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava um rio inventado.
O que nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem princípios.
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído
só para ele voar parado? (MB, 1996, p. 11).

Nesses versos, a linguagem é simplesmente um ato do fazer poético mediado por palavras. Não há inspiração e nem tampouco um toque de saudosismo. A poesia de Barros é realizada por palavras, pois, como ele mesmo assegura, “poesia não é feita de sentimento, mas sim de palavras, palavras, palavras...” (MB, 1990, p. 309).

Nesses termos, enxerga-se um poeta que procura recriar a linguagem e deixa um forte traço de estranhamento, de cortes e recortes, nos enunciados. Entretanto, esse processo é considerado por ele como um meio de transformação da língua para que a poesia não se limite a clichês e se torne virgem.

Diante dessa castidade linguística, o poeta, além de “purificar” o idioma, cria um novo arranjo que faz parte do reino da comunicação entre poeta e leitor. Sob esse prisma, reitera-se o verso “o olho do gafanhoto é sem princípios”, a fim de explicar que o poeta arrasta o leitor para um caminho de obscuridade semântica. Poesia é matéria de incorporação para o poeta, mas, para entendê-la, o leitor precisa se desligar dos significados comuns da palavra e aderir ao sentido metafórico da linguagem; essa aderência se justifica da seguinte maneira:

[...] como o poeta, também o leitor de poesia precisa se despedir da familiaridade dos significados conhecidos para aprender a respirar sob a água densa dos sentidos metafóricos, obscuros, mas genuínos. A recompensa é a descoberta de uma nova dimensão da linguagem: menos utilitária, hermética, mas preciosa em sua recusa da simplicidade óbvia e desgastada. (ANDRADE, 1996, p. 139).

Essa citação redimensiona o verso “o olho do gafanhoto é sem princípios”, pois o poema de MB não se trata de um desencadeamento simplório de significados, mas de um estado onírico da linguagem, dado que o sujeito lírico explicita o “gafanhoto” com ideias

quiméricas e atribui ao poema uma imagem telúrica e surreal. A esfera mítica reside na fantasia “no fundo do quintal”, que permite a exploração de brincadeiras e a imaginação. Sobre esse universo imaginário da infância, Nismária Alves David (2004, p. 135) salienta que o poeta vê o mundo pelo olhar infantil, no sentido de o passado ser “guardado na memória e reinventado pela imaginação, tornando-se mítico”.

O poema de Barros oferece ao leitor uma imagem-fabulosa, como se lê na *Poética* de Aristóteles (1987, p. 209): “o poeta deve ser mais fabulador que versificador porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações”. No final do poema, por exemplo, o sujeito lírico imita a ação peculiar da imagem produzida nos contos de fadas. No que concerne a esse caráter fabulador, os versos seguintes apresentam uma falta de linearidade no processo de narrativa. O corte leva o poeta à simultaneidade da própria fala, conforme os versos nove e quinze do poema.

Por um lado, o processo discursivo do poema de *LSN* apresenta uma lógica interna à própria *poiesis*, em que se tem o fabuloso, a invenção e o universo mítico. Para o poeta, poesia não tem lógica, um verso rompe com a estrutura do outro. Não obstante, há quase uma junção real entre o “cangar dos sapos do irmão” e a arte de “metamorfosar os sapos em pedra”. Contudo, a ruptura ocorre no último verso, “Ela era acrescentada de garças concluídas”. Por outro lado, a falta de linearidade aparece no texto poético e pode ser também explicada pela vida do autor, embora o objetivo desse estudo não seja biografar o poeta. No entanto, há traços biográficos, atestados por Manoel de Barros, que ajudam a entender o processo de sua criação poética. Ele declara ao entrevistador José Octávio Guizzo na revista *Grifo*, reproduzida em *Gramática expositiva do chão*:

[...] Foi a minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta [...] se vou falar [...] corto a conversa no meio [...]. Do que eu poderia dizer resta sempre um déficit de oitenta por cento. E os vinte por cento que eu consigo falar correspondem senão ao que eu não gostaria de ter dito [...]. Desde guri descobri essa barreira em mim [...] só trancado e sozinho que consigo me expressar. Assim mesmo sem linearidade, por trancos como requer a poesia (BARROS, apud GUIZZO, 1990, p. 307-8).

A maneira pela qual o poeta se manifesta no poema anterior traduz a incoerência da expressividade apontada por MB. Todavia, essa marca é permeada por um pensamento que passa a ser visto por estratégias particulares, as quais são próprias do universo de seu criador

que pensa por imagens, assim como a criança que fala por metáforas sem ter conhecimento da construção. Valéry (1991) afirma que, na poesia, o poeta deve exercitar o pensamento por intermédio dessas relações imagéticas. O leitor necessita ler o verso manoelino por imagens poéticas, pois, ao tentar traduzir seu sentido, ele cairá num mundo distante do real e o mistério jamais será desvelado – quando muito, poderá chegar a uma verossimilhança por analogia, mas não à verdadeira autenticidade. Na verdade, a arte poética não diz o que é, mas sim o que poderia ser, ensina Octavio Paz (1986).

A imagem da infância, cultivada pelo sujeito lírico manoelino, também pode ser encontrada nos poemas de Corsino Fortes. Por um lado, é uma infância em que se instauram elementos de recordação de uma vivência e, por outro, que pode ser concebida como a copresença do mito de origem criado por MB no que tange à oralidade. No poema “Crianças na rua” há nitidamente a presença de vozes que se comunicam com os mitos criados por Manoel de Barros:

Crianças na rua

As crianças saltavam para fora das sílabas, como se a
palavra fosse, no deserto de vivências, o manicômio de
orgulho Soltas. Afastam-se do sino das paróquias E não
cabem nas catedrais.

Se movem: iluminam estradas e caminhos vicinais, por onde
a carestia dos portos e dos aeródromos reclama, em
correria, a propriedade da hélice das suas vidas.

Jogam à cebra-cega com a força da gravidade, que lhes
ensina o itinerário de cada dia pelos caracteres gravados
no rosto das coisas esquecidas.

Cosem vírgulas aos pontos e vírgulas. Cosem-nas na pele
do vento... E vestem-se de ventania, afastando-se dos
lugares da elegância e do pensamento. Todavia, engordam
palpites, enobrecem opiniões que esboroam o vibrião da
cólera no coração do Profeta.
(PSS, 2001, p. 257).

Em uma leitura intertextual com a obra de MB, verifica-se que o poema de Fortes, dentro da perspectiva do mito da infância, permite o retorno ao momento mítico, tanto na esfera da brincadeira ou do movimento lúdico, quanto no processo da fala:

As crianças saltavam para fora das sílabas, como se a palavra fosse, no deserto de vivências, o manicômio de orgulho Soltas. Afastam-se do sino das paróquias E não cabem nas catedrais. (PSS, 2001, p. 257).

O poeta relata as vivências da infância, deixando fluir o poder que a palavra exerce no “faz de conta” que é a poesia. Esse ato lúdico encontra-se no primeiro verso, que é encadeado pelo segundo. Tanto em MB como em CF há uma atribuição de responsabilidade à infância do idioma por meio do menino. Essa recordação da infância, tanto no âmbito de experiências vividas como no retorno ao nascimento do idioma, é abordada por Eliade (1972), quando enuncia que a volta à origem proporciona um novo nascimento que, por sua vez, promove a renovação da arte poética. Os dois poetas empregam a sabedoria infantil que, conforme Jung (apud MIELIETINSKI, 1987, p. 74), se manifesta pela “origem e pela energia criativa”, formando uma cosmogonia.

Dentro dessas vivências e do retorno ao passado mítico, ressalta-se a religiosidade no plano da loucura e da solidão nos versos três e quatro. As crianças que “saltam para fora das sílabas” e têm em suas vidas a responsabilidade de transitar por ilhas e portos, onde o lugar é demarcado pelo abandono, são seres comparados às coisas inúteis, como se o valor do ser estivesse aquém ou no mesmo nível das coisas esquecidas. O ser é coisificado, isto é, tem “entidade coisal” como em MB. Para CF, as crianças têm rosto de coisas esquecidas e vice-versa: “Jogam à cabra-cega com a força da gravidade, que lhes/ ensina o itinerário de cada dia pelos caracteres gravados/ no rosto das coisas esquecidas” (PSS, 2001, p. 257).

Desde o início do poema, nota-se a presença do sujeito-criança que é responsável pelo transitar pelas sílabas e pela brincadeira com a palavra, sob a perspectiva de um aprendizado das coisas sem importância e sem nome; sendo insignificantes, tais coisas “são mais pronunciadas por crianças”. A fala e a oralidade são demarcadas como ponto de confluência entre Corsino Fortes e Manoel de Barros, conforme o seguinte excerto de *O guardador de águas*:

A água passa por uma frase e por mim
Macerações de sílabas, inflexões, elipses...
 A boca desarruma os vocábulos na hora de falar
 E os deixa em banhos na beira voz.
 (GA, 1989, p. 44; sem grifos no original).

Em Manoel de Barros é notório o desvio das normas morfológica, sintática e semântica, a fim de desarrumar as palavras e criar novos experimentos com a linguagem, deixando o poético fluir. Após juntar as sílabas e curvá-las, talvez entortá-las, o poeta promove a imagem com a provocação da água, que, antes de tudo, passa pela frase criada pelo poeta e em seguida realiza-se na fala, “os banhos na beira voz”.

Observa-se que os dois poetas brincam com o semântico, vangloriando-se do leitor: CF usa a linguagem à cabra-cega e MB, à beira voz. Instaure-se nesse jogo metafórico das sílabas o nascimento da linguagem, que ainda não era organizada pela gramática normativa, ou das palavras sem idioma. Os dois poetas atribuem o exercício da linguagem primitiva à criança. MB traduz melhor essa história da infância da língua em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (CCASA) nos “cadernos de apontamentos”:

*Uma palavra está nascendo
Na boca de uma criança:
Mais atrasada do que um murmúrio
Não tem história nem letras.
(CCASA, 1998a, p. 21; sem grifos no original).*

A criança em MB pode ser o próprio poeta que, acima de tudo, é o responsável pela transgressão da palavra. Para isso, o poeta almeja as palavras em “murmúrio”, ainda não pronunciadas ou desprovidas de histórias, a fim de chegar ao seu “criançamento”. Elas também adquirem voz a partir da metáfora do vento e do retorno ao mito de origem, que se constituem como outras possibilidades dialógicas entre os três poetas, a serem discutidas a seguir.

3.2 A palavra mineral e o retorno ao mito de origem: um encontro de pedras e ventos na poesia de Corsino Fortes, Manoel de Barros e João Cabral

É mineral o papel
Onde escrever
O verso; o verso
Que é possível não fazer.
São minerais
As flores e as plantas
As frutas, os bichos

Quando em estado de palavra.
(João Cabral de Melo Neto).

O mito é comumente considerado de acordo com a acepção de Eliade (1972), que o vê como um relato de uma história sagrada ou de um acontecimento que se situa no tempo fabuloso do começo. Neste caso, o começo do idioma ou a origem da linguagem constitui uma esfera do mito. Cabe pensar na palavra mineral designada por JCMN como “estado de palavra”, de onde se liga com a palavra pedra, mineral, em estado de virgindade, antes do dicionário em MB, ou até mesmo com a palavra pedra, letárgica e pedagoga, cuja oralidade é repassada dos mais velhos para a infância. Isso será demonstrado no poema de Corsino Fortes, do qual surgirão as três vozes dialógicas para essa reflexão sobre a linguagem.

Na poética de João Cabral, Manoel de Barros e Corsino Fortes, a marca do mineral se constitui como a espinha dorsal de discussão no eixo da similaridade. Os três poetas demonstram um trabalho com palavras que remetem ao mineral. CF e JCMN apresentam a pedra que evolui de uma obra para outra: letárgica, com pano de fundo surreal nas primeiras obras e concreta nas obras posteriores. Já MB e CF se preocupam com a pedra como fonte de retorno à língua. A pedra, na poesia de CF, refere-se também à constituição geológica. Ela representa a pobreza e a miséria, vista sob o ângulo da formação vulcânica do arquipélago e do abandono das ilhas pelos colonialistas.

A notória convergência entre a lírica de CF a obra de MB, no que se refere ao retorno à língua e à infância do idioma, encontra-se em *Poemas rupestres* (2004) e em *Pedras de sol & substância*, de onde se extraem os poemas que abordam a infância como vivências e como origem do idioma. Não se deve dizer que um poeta leu ou releu o outro, uma vez que a intertextualidade não se resolve na afirmação do poeta pela releitura de outro, mas nas diversas possibilidades semânticas entre os textos. Em outras palavras, trata-se da existência de um texto no outro como um adensamento de significados e proximidades.

À guisa de convergência, observa-se traços que remetem ao mineral e ao conjunto lexical desses três poetas, a começar pelo seguinte poema de Corsino Fortes:

Páscoa de Pedra

Assim! Nasço e vou
Nos pés das pedras que nos
perseguem
Nas mãos das pedras que nos interrompem
Deambulam perto
Os acrobatas da pedra Rolada

E a ruína das catedrais
 E se perguntamos às *pedras/uterinas*
Na boca das pedras: a
 pedagogia do marulho
 Mas onde encontrar
 No *deserto da fala*
 a *pedra sonora?*
Mas onde? Onde encontrar
 a *pedra mãe!*
 A montante da *infância*
 A jusante da *velhice*
 A pedra cicatriz
 A *pedra da primeira memória*
 A pedra que foge
 Da *mão do engenheiro*
 do *pé do arquiteto*
 E constrói no terraço da alma a ogiva
 de uma salva de palma.
 (PSS, 2001, p. 16; sem grifos no original).

Como leitura dialogada, percebe-se dois grandes intertextos no poema. Do primeiro ao décimo sétimo verso, o sujeito lírico dialoga com MB, ao passo que, do décimo oitavo ao último verso, ele o faz com *O engenheiro* de JCMN.

No primeiro plano, o poeta demonstra o trabalho com a linguagem substantiva, nítida também em João Cabral; o sujeito lírico se manifesta apenas no primeiro verso e depois se distancia do poema, penetrando num universo de símbolos de vida e de morte e na relação entre pedra e homem.

De fato, na perspectiva mitológica e/ou lendária, pedra e homem apresentam “um movimento duplo de subida e descida. O homem nasce de Deus e retorna a Deus. A pedra bruta desce do céu, transmutada, ela se ergue; o templo deve ser construído com pedra bruta” (CHEVALIER, 2001, p. 696). Curioso é notar que o mito de Sísifo está presente no poema de Corsino Fortes, no tocante ao tratamento da pedra e ao trabalho com ela. Este é realizado pelo homem, o qual passa pela transcendência do universo espiritual. Há o nascimento e a morte do homem em “nasço e vou/ nos pés das pedras que nos/ perseguem”. Em seguida, há um tempo que não é ininterrupto, pois é “nas mãos das pedras que nos/ interrompem”. Há, por conseguinte, uma pedra metaforizada na perduração temporal a partir das mãos do homem, que pode simbolizar a relação de seu nascimento e morte.

No segundo plano, verifica-se o mito de retorno à língua ou do nascimento do verbo, defendido por Manoel de Barros como um ato de saber errar a língua, na tentativa de reaprender as palavras que precisam ser adoecidas no próprio exercício com a linguagem poética. O homem precisa retornar às cavernas do próprio sistema linguístico.

No poema de Corsino Fortes, as pedras não são estáticas, são “pedras uterinas” que simbolizam esse nascimento, a relação entre mãe (língua) e falante (povo). Essas pedras são enfatizadas para designar não apenas o sentido concreto, mas também o abstrato, como se pode verificar nos versos “se perguntamos às pedras/ uterinas/ na boca das pedras: a pedagogia do marulho”. Em outras palavras, as pedras ensinam que é preciso retornar à origem para aprender. Esse aprendizado é apreendido pela própria criança (a língua em estado nascente na visão valéryana), associando-se à atribuição da palavra “pedagogia” em seu sentido amplo. Manoel de Barros retoma esse mito da criação em várias obras e, mais precisamente, em *Poemas rupestres*, conforme será analisado posteriormente.

Na tentativa de explicar essa relação entre língua e povo, o poeta questiona: “onde encontrar/ no deserto da fala/ a pedra sonora?/ onde encontrar/ a pedra mãe!”. O sujeito lírico direciona o leitor à resposta: “a montanha da infância/ a jusante da velhice/ a pedra cicatriz/ a pedra da primeira memória/ esta chuva de pedra”. Pode-se dizer que, na esfera mítica criada por Fortes, é bastante evidente a existência de símbolos que retomam o mito da origem do idioma – expresso através da “pedra sonora”, “pedra-mãe” – e se mesclam ao mito da infância demarcado na “montanha da infância”, ensinada hoje na “jusante da velhice”. Paulatinamente, é imprescindível que se atente para a seguinte enunciação sobre o mito: “para compreender a linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Através dos mitos o homem capta a temporalidade, nascimento, morte e ressurreição” (ELIADE, 1972, p. 125).

O certo é que, em Fortes, esse retorno é cicatrizado pelas marcas da velhice, por um processo de recordação em “a pedra da primeira memória”. Nesse sentido, o conhecimento da essência do idioma, bem como da própria vivência ou existência humana, instaura-se no processo de *anamnesis*, na rememoração do passado, visto que o objetivo crucial é escutar a linguagem da “pedra da primeira memória” sob uma “chuva de pedra”.

Destarte, o poeta explicita que é “a pedra que foge/ Da mão do engenheiro/ e do pé do arquiteto/ constrói/ No terraço da alma/ a ogiva/ de uma salva de palmas”. É quase impossível para o leitor não enxergar a voz cabralina pulsando nesse poema, como forma do fazer poético. O poeta passa a ser o arquiteto da fala na escrita do poema, um construtor de versos, evidenciado, por exemplo, na obra *O engenheiro*, de JCMN. Nele, Cabral surge metonimizado na figura do engenheiro que ergue os tijolos de palavras, uma vez que “O engenheiro sonha coisas claras: / O lápis, o esquadro, o papel, / O desenho, o projeto, o número” (*E*, 1945, p. 32).

Essa linhagem do fazer poético no âmbito das convergências e tessituras do mineralismo é complementada por João Cabral (1997a, p. 63) no poema “VII” de *Psicologia*

da *Composição*, ao dizer que “é mineral o papel/ onde escrever/ o verso; o verso/ que é possível não fazer”. Por conseguinte, tudo é mineral: “são minerais/ as fezes/ as flores e as plantas, as frutas, os bichos/ quando em estado de palavra”. O diálogo estabelecido entre o poema de Fortes e a poesia de Cabral e Barros alude às considerações de Paulo Henriques Brito (2000, p. 127), o qual assegura que a “memória lida faz parte da memória vivida, e a leitura de poetas anteriores é a experiência fundamental na formação de qualquer poeta”. São tendências de uma poesia pós-lírica que exige a maturidade do leitor.

Constata-se a forte persistência da pedra, como pedra de identidade, páscoa de pedra, pedra rolada e pedra do arquiteto, que torna visível os discursos concretos de Cabral e de Barros, embora Fortes detenha um estilo específico e inconfundível. As características do fazer poético de Fortes assemelham-no a poetas do modernismo brasileiro.

A despeito dessa relação intertextual, notadamente entre mito e linguagem, deve-se considerar o fato de que Manoel de Barros revela sua atividade mítica na esfera lúdica em seu poema inicial de *Poemas rupestres*:

Por viver muitos anos dentro do mato
 moda ave
 o menino pegou um olhar de pássaro
 [...] 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.
 [...]
 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 forma 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.
 (PR, 2004, p. 11; sem grifos no original).

A princípio, nota-se que o poeta já infantilizava formigas em *O guardador de águas* e em *Livro sobre nada*. Esse aprendizado é marca constante no poeta, o qual aprendeu com Bernardo, personagem que virou árvore em poemas do *Livro de pré-coisas*, e aparece em *LSN* (1996, p. 29): “Bernardo me ensinou: para infantilizar formigas é só pingar um pouquinho de água no coração delas”. É curioso que a infantilização manoelina se infiltra de

várias formas, na brincadeira com a linguagem ou no mito de origem, aludido no processo lúdico-significativo das palavras.

Nesse retorno à infância da linguagem, o poeta-criança atribui a responsabilidade de nomear ou transgredir o sentido das palavras à outra criança, ou seja, o menino é responsável pela nomeação das coisas inominadas porque é próprio da criança “errar” o idioma: “As coisas que não tem nome são mais pronunciadas por criança” (PR, 1994, p. 15).

Sob um tom prosaico, o poema narrativo, com disfarce lírico, demonstra sua intenção de trabalho com a linguagem em situação casta, porque a poesia é linguagem em estado nascente, como teoriza Valéry. Isso se observa nos versos: “por viver muitos anos dentro do mato/ moda ave/ o menino contraiu visão fontana”.

No terceiro verso, a carga sinestésica explícita no “tato do olhar de pássaro” permite ao leitor vislumbrar um sujeito lírico que, metonimizado no poema através do tempo, se encarrega desse retorno do idioma. Efetivamente, a língua tem a incumbência de transformar o idioma, a qual se demarca no verso “as coisas todas inominadas”.

O poeta oferece ao leitor a possibilidade de construir essa leitura cronológica na medida em que retoma o mito de origem, pois a grafia das palavras estava nas pedras: “Água não era ainda a palavra água/ Pedra não era ainda a palavra pedra”. Ainda não havia gramáticos para criarem regras: “as palavras eram livres de gramáticas”.

É bastante visível a figura do homem excêntrico, aquele que se isola nas cavernas para aprender. Esse sujeito é referido pela terceira pessoa do singular (o menino) e se teatraliza na figura do próprio poeta que utiliza o menino ingênuo, aquele que desconhece a lógica gramatical e a ordem sintática, mas que, ao mesmo tempo, aprende com a experiência e com o tempo. Essa leitura é possível porque o poeta exerce na imagem do menino seu ofício de grande conhecedor do idioma, fugindo dessa responsabilidade na atribuição ao sujeito menino. Comprova-se a falta de preocupação com a ordem sintática, própria da criança, no instante em que relata as palavras no décimo terceiro verso: “[as palavras] podiam ficar em qualquer posição”.

Nessa nomeação espontânea das palavras, o poeta demonstra a peculiaridade que a criança tem ao nomear o desconhecido, porque “podia dar às pedras costumes de flor”. O poeta afirma que ainda não havia dicionário para estabelecer o conceito de que a flor remete à beleza; por essa razão, esta podia ser fezes, como na “Antiode” cabralina, ou uma “pedra”, como na obra *Manoelina*. O inesperado ocorre quando uma nova ideia é pintada aos olhos do leitor: era “só abrir a palavra abelha e entrar dentro/ dela./ Como se fosse infância da língua”.

No tocante à transgressão gramatical, Manoel de Barros impõe um novo conceito de significado e a língua torna-se um jogo transformador, no qual são conjugados o prazer do desvio da norma e o gosto pela inovação, infringindo as formas impostas pela tradição. O sujeito lírico, ao se apropriar da linguagem lúdica e da transgressão sintática, se esconde atrás de uma pessoa, nesse caso, da criança, que não possui compromisso algum com a gramática.

Efetivamente, Manoel de Barros emprega um processo de inversão sintática que leva à desconstrução do sentido, com o intuito de infringir à ordem imposta pela gramática e, sobretudo, de inovar e renovar a linguagem poética. A palavra em Barros assume uma força bastante imagética, inserindo-se numa atividade lúdica que transcende o ato de brincar. A palavra é forte e o poeta precisa reinventar o idioma. Sua poesia surge do interesse pela origem da língua, pois “com a desarrumação sintática se consegue atingir o criancamento do idioma”. Logo, o poeta “quer chegar ao borrão de cada palavra, aos primeiros sussurros da forma” (BARROS, apud BRANCO; BARBOSA, 2003, p. 124). Tais murmúrios linguísticos estão presentes nos seguintes versos:

Uma palavra está nascendo
 Na boca de uma criança
 Mais atrasada do que o murmúrio.
 Não tem história nem letras –
 Está entre o coxo e o arrulo.
 (RAC, 1998b, p. 21).

O poeta também desinventa os objetos em *O livro das ignoranças*. É preciso “desinventar objetos/ Dar ao pente funções de não pentear”, para que esse objeto fique “à disposição de ser uma begônia” (LI, 1994, p. 13). A opção pela desinvenção, uma novidade semântica na linguagem, já era constante na obra de Barros; ele se utilizou dela no âmbito da esfera poética, a qual deve ser obscura e de difícil apreensão, segundo Chklovsky (1973). A desinvenção culmina na desautomatização do objeto, próxima da desconstrução proposta por Derrida (1988), como um ato de enlouquecer o subjétil. Essa desautomatização em Barros surge pela recorrência da metáfora, na qual o poeta torna o semelhante um dessemelhante, como afirma Bosi (1983, p. 30): “uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes”.

A volta à língua nativa é percebida também por intermédio da palavra mineral (pedra) em MB, que conduz o leitor a uma viagem de retrocesso, ao retorno que é o começo

da linguagem ou das palavras inominadas. Na poesia de Corsino Fortes, observa-se a oralidade característica da literatura cabo-verdiana, bem como um contato muito forte com a pedra sonora; trata-se da pedra da primeira memória, escreve o poeta. Notadamente, as semelhanças entre os três poetas se unem no plano da linguagem e no trabalho com ela:

[...] Corsino é um contemporâneo, sempre em atualidade, mas sua poesia radica num modernismo (com raiz brasileira) construtivista. Daí a importância da pedra. O poeta é leitor de Cabral e dos concretistas, e é nesse campo que se situa a sua maior inovação: no da linguagem, de entendimento da literatura como domínio da e criatividade na linguagem e na língua.⁵⁸

Em JCMN, também não é difícil encontrar o trabalho com a linguagem primitiva. Sobre esse mito de origem, o próprio poeta declarou a Secchin (1999, p. 323) que seu interesse pelo concreto sempre constituiu uma ideia fixa de linguagem: “as literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas”. No esteio de CF em *Pedras de sol & substância* e de MB em *Poemas rupestres*, constata-se essa preocupação com a linguagem que remete ao símbolo do concreto e a tudo que se designa por mineral, alcançando o mito de origem pelo retorno ao nascimento do idioma.

A pedra é letárgica, fria, rústica e áspera nas obras dos três poetas: MB a usa como fonte primitiva da língua; CF também o faz, pensando na linguagem; JCMN inclui esse elemento no poema-título “A educação pela pedra”, representando uma “lição de impessoalidade”. Segundo Nunes (1974, p. 271), a pedra simboliza a “frieza intelectual e resistência moral. Notadamente, a pedra transforma na dureza humana do sertão, que nada ensina a ninguém”. A pedra refere-se a uma pedagogia que difere daquela usada por CF no poema “Páscoa de Pedra”, centrado na oralidade, na linguagem e na experiência. Em JCMN (1997a, p. 79), “a pedra não sabe lecionar” e “se lecionasse não ensinaria nada”, porque no sertão “não se aprende a pedra”.

Em síntese, as semelhanças entre CF, MB e JCMN se evidenciam, além da temática da pedra, na metáfora do vento. Na literatura cabo-verdiana, o vento é sinônimo de carestia. Por vezes possui um caráter antitético ao negar e trazer a chuva, isto é, pode ser benévolo e prejudicial, conotando uma profecia. As palavras são conjugadas no sentido de

⁵⁸Ver Anexo C, resposta à pergunta de número 11.

prever o futuro e, em alguns momentos, representam a própria escrita, como se observa nas palavras de Corsino Fortes:

Cosem vírgulas aos pontos e vírgulas. *Cosem-nas na pele do vento...* E *vestem-se de ventania*, afastando-se dos lugares da elegância e do pensamento. Todavia, engordam palpites, enobrecem opiniões que esboroam o vibrão da cólera no coração do Profeta.
(PSS, 2001, p. 257; sem grifos no original).

Há outro ponto em comum entre MB e CF. Nota-se, nos versos acima, o poder do inesperado que é causado pela imagem poética. As crianças “cosem vírgulas aos pontos e vírgulas. Cosem-nas na pele do vento... E vestem-se de ventania”. Manoel de Barros, ao cogitar uma obra que retorne ao mito de origem, escreve sobre o vento de forma a pressupor a palavra abstrata e concreta como se demonstrará em *Poemas rupestres* na página seguinte. Na perspectiva de Corsino Fortes, o vento é extremamente ambíguo porque, como fenômeno vindo do deserto do Saara, ele traz e repele a chuva (mineral) e a seca, que simbolizam riqueza e carestia, respectivamente. Simone Caputo Gomes atesta:

[...] a palavra vento é tratada de forma tão concreta que muitas vezes funciona como ícone. Por exemplo: *pedra, milho, vento* (imagem fundamental, *Cabo Verde não seria Cabo Verde sem os ventos fortes que trazem ou negam a chuva*), cabra são elementos icônicos das cenas caboverdianas.⁵⁹

A poesia de Fortes adquire essa presença icônica e plástica, na medida em que o vento atravessa a paisagem e traz a abundância da água, sendo marcado pela presença da pedra:

Quando o *arquipélago* aperta
Quando a ilha rasga o deserto
Uma cicatriz de *pedra*
Um anjo da guarda! No útero da paisagem

⁵⁹ Ver Anexo C, resposta à pergunta de número 15.

[...]
 Toda palavra é útero de sete pedras
 Para inundar o *deserto da estiagem*
 Com o dilúvio de chama que bebe
 Nas crateras do jazz & batuque da esperança.
 (PSS, 2001, p. 217; sem grifos no original).

Já a imagem do vento em Barros assume uma perspectiva não icônica, mas insere-se em um estado de novo aprendizado desse idioma:

Vento
 Se a gente jogar uma pedra no vento
 Ele nem olha para trás
 Se a gente atacar o vento com enxada
 Ele nem sai sangue na bunda
Vento não tem tripa.
 Hoje eu tasquei uma pedra no organismo
 do vento.
 A gente estudou no Colégio que o vento
 é o ar em movimento.
 Depois me ensinaram que o vento não tem
 organismo.
 Fiquei estudado.
 (PR, 2004, p. 37; sem grifos no original).

Tendo em vista as palavras concretas em MB, mesmo na designação de substantivos abstratos, verifica-se que as expressões “trocam de roupas”, “se olham no espelho e abrem o roupão para o poeta” se movimentam como “os ventos que recebem as pedras”, que são tocados pelo objeto “enxada”. O substantivo é a própria letra.

Assim como JCMN adquiriu um aprendizado da pedra em *EPP* após muitos anos de convivência, MB, em *Poemas rupestres*, consegue concretizar seu desejo expresso em várias obras: chegar ao “criançamento” das palavras, ao nascimento do idioma. Seu olhar de primeira fonte e de pré-coisas é intensificado e atingido. Pode-se dizer que sua poesia é uma reencenação de um verso após o outro e, por conseguinte, de um livro após o outro. A palavra está sempre em estado de nascimento, daí as águas que não se dividem, tanto em MB como em JCMN, aludidas na parte introdutória.

A intertextualidade referente à imagem do vento é mais evidente quando se contrapõem a poesia de JCMN e de CF. Os dois poetas exploram o universo paisagístico e os

elementos minerais, como no poema anterior de CF ou no poema “O vento do canavial”, em que o vento age sobre o canavial que “não tem pedras”:

Se venta no canavial
 Estendido sob o sol
 Seu tecido inanimado
 Faz-se sensível lençol,
 (JCMN, apud NUNES, 1968, p. 345).

O vento no canavial se converte em paisagem visual, a mesma imagem icônica usada em Corsino Fortes. Ao falar sobre o vento em poemas cabralinos, Luiz Costa Lima (1968) elucida que esse elemento pode exercer o papel da duplicidade ou da ambiguidade no que tange à palavra concreta (a pedra) misturada ao abstrato: o que permite aproximar MB e JCMN. O vento muitas vezes adquire mais que o substantivo abstrato em JCMN. É a representação da voz de Miguel Hernandez, citado nos poemas do autor:

A voz desse tal Miguel [...] foi voz métrica de pedra, tal como cristalizada, surge Madrid a quem chega. Mas a voz que percebi no vento da parameira Era a terra sofrida E batida, terra eira. Era uma edição do vento Que não se fecha a janela, Incômoda porque o vento Não censura mas libera. Naquela edição do vento Senti a voz mais direta: igual que árvore amputada ganhara gumes de pedra.
 (JCMN, apud NUNES, 1968, p. 332; sem grifos no original).

Miguel Hernandez assume a voz que é comparada à dureza da pedra. Essa voz é ouvida pelo sujeito lírico em primeira pessoa e assume, na visão de Lima (1968), a função de sujeito. O poeta se encarrega de falar do lugar (Castela), da terra e do vento de areia. No texto

reside o trabalho com o sujeito coletivo que funciona entre a voz em primeira pessoa, “voz que percebi”, e a voz com que o leitor se depara no início, referente a Miguel Hernandez.

Há a possibilidade de outro sujeito coletivo: o vento. No tom de natureza prosaica, a voz do sujeito lírico expressa que o vento coletivo é necessário porque há “a edição de vento”, ou melhor, “o vento não censura, mas liberta”. Este assume uma qualificação expressiva, isto é, o “vento-areia” e o “vento-parameira” adquirirem a voz de libertação porque se refere ao “vento-voz”, em cuja edição ganha uma consistência de pedra: “naquela edição de vento/ senti a voz mais direta/ igual árvore amputada/ ganhará gumes de pedra”.

A seguir, investiga-se a metalinguagem nos poemas de João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes.

3.3 A metalinguagem em João Cabral de Melo Neto, Manoel de Barros e Corsino Fortes

A poesia é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais.
(João Cabral de Melo Neto).

A poesia moderna tem sido caracterizada pela exacerbação da metalinguagem. Neste sentido, a crítica estruturalista também se apropriou da metalinguagem, que, na opinião de Barthes (1982, p. 28), consiste no ato de criar validades e não verdades. Sob esse prisma, “a crítica é mera linguagem, é metalinguagem pura”, isto é, um discurso através de outro discurso.

A poesia de Cabral, Barros e Fortes ocupa-se dos recursos reflexivos sobre a arte poética em diversos níveis, munida de uma linguagem que também se torna metalinguagem. De acordo com Chalhub (1998, p. 47), a metalinguagem é um traço que marca a modernidade de um texto literário:

A metalinguagem é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão da linguagem. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua.

Sob esse enfoque, o poema moderno pressupõe a exploração da poesia que fala a linguagem das coisas, ou seja, deixa a linguagem falar à poesia. Em outras palavras, o exercício da poesia, segundo Chalhub (1998, p. 48), surge “como exploração emotiva do mundo das coisas, e como rigorosa construção de estruturas formais lúcidas, lúcidos objetos de linguagem”. Nessa perspectiva, cabe pensar na poética de Barros, Cabral e Fortes como construção e flexibilidade do fazer poético. Elegem-se os poemas “Catar feijão”, de *A educação pela pedra*, “No aspro”, de *Poemas rupestres* e “Guarda-cabeça”, de *Pedras de sol & substância*, com o intuito de traçar possíveis convergências e tessituras no âmbito do metadiscurso. Seguem os poemas:

Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever:
 jogam-se os grãos na água do alguidar
 e as palavras na da folha de papel;
 e depois, *joga-se fora o que boiar.*
Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

Ora, nesse catar feijão entre um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao *catar palavras:*
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 Açula a atenção, isca-a com o risco.
 (EPP, 1997a, p. 32; sem grifos no original).

No aspro

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanes, sem colarinho.
 Eu queria a palavra limpa de solene.
 Limpa de soberba, limpa de melenas.
 Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.
 Eu não queria colher nenhum pendão com elas.
Queria ser apenas relativo de águas.
 Queria ser admirado pelos pássaros.
 Eu queria sempre a palavra no áspero dela.
 (PR, 2004, p. 51; sem grifos no original).

Guarda-cabeça

Entre o *sol e a substância*
 Há *símbolos* que não concitam o sétimo selo
 Do olho da *arte* ao oásis do *artesanato*
 Há o p de *pedra*
 Tão só para *construir*
Pedra por pedra
Pulso a pulso
Palavra por palavra.
 (PSS, 2001, p. 288; sem grifos no original).

Comparando os poemas de Cabral e de Barros, observa-se que a construção do poema metalinguístico ocorre sob uma depuração do ínfimo em Cabral e uma sujeira do solene em Barros, porque o sujeito lírico diz, “Eu queria a palavra limpa de solene”. Entretanto, o sujeito lírico manoelino demonstra seu desejo de “ficar mais porcaria nas palavras”. Esse desejo se opõe a catar feijão no tocante à seleção dos grãos, do oco que boia no poema-alguidar, mas há uma reflexão em torno de tessituras poéticas e a metalinguagem atravessa formas diversas de linguagem do sujeito lírico, o qual deforma a palavra que precisa se vestir de impurezas nesse processo autorreflexivo (CAMPOS, 1992, p. 11). Tal reflexão é promovida pela linguagem-objeto, que “é a obra de arte dotada de sistemas de signos”. Para Manoel de Barros, a palavra deve ser virginal, isto é, “sem alamares” (sem abotoaduras na roupa, nua) ou “suspensórios”:

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanes, sem colarinho.
 Eu queria a *palavra limpa de solene.*
 (PR, 2004, p.51).

O sujeito lírico revela seu desejo pela palavra nua, virgem e pura, a fim de que possa sujá-la com o ínfimo depois de adquiri-la “limpa de solene”; em *O guardador de águas*, o poeta já havia escrito que, “para limpar a solenidade das palavras”, usava “bosta”. Neste caso, Barros deseja depurar a palavra, ao contrário de Cabral, mas é possível vislumbrar uma convergência entre a metalinguagem de ambos: o sujeito lírico manoelino explica que não quer “colher nenhum pendão” com essas palavras, e o sujeito lírico cabralino intenta jogar fora o pendão que sobrar no papel.

De fato, restará a palavra. Essa, sem dúvida, dá “à frase o grão mais vivo” e o poema residirá no ato “áspero da linguagem”. MB não explica essa concretude com o grão “imastigável, de quebrar dente” escrito por Cabral, mas com a palavra “no áspero dela”. Todavia, trata-se de asperezas ligadas à purificação, ao sagrado da própria arte poética. Após retirarem o pendão e o ínfimo, os dois poetas preferem a palavra mais mineral: a água. Em MB esse mineralismo é “relativo de águas”, assim como em JCMN, ele reside na esfera da “água do alguidar”.

O fazer poético de JCMN centra-se na linhagem de rigor, de ritmo preciso, de linguagem econômica e exata como a matemática, mas também substantiva. Percebe-se o intuito do poeta de tirar o sujo, o imperfeito, o ínfimo, o oco e produzir uma poesia que comprova o domínio com a linguagem. No poema “Catar feijão”, o ato de escrever perpassa um processo depurativo de linguagem porque a palavra tem, no texto, peso e sabor. Segundo Moriconi (1998, p. 19), o rigor construtivo na linguagem cabralina é visto como o “minimalismo da palavra associado à supervalorização da forma do silogismo típica da construção da metáfora na fase mais canônica da obra de João Cabral, que vai de *O engenheiro* até o livro *A educação pela pedra*”.

Nas palavras de Barbosa (2005, p. 129):

[...] dois elementos intimamente relacionados atuam, desde uma primeira leitura como dados fundamentais para uma definição da obra. [...] É a indagação acerca da realidade que se realiza por intermédio de uma espécie de ultranominalismo, em que as palavras são redefinidas a partir de seu próprio estabelecimento no corpo do poema, dando, como consequência, uma das primeiras lições a serem extraídas da pedra. *A Educação pela pedra* serve ao poeta de parâmetro ao próprio fazer.

Barbosa (2005) já havia ressaltado que Cabral configura o domínio da linguagem em 1960. Dir-se-ia que, em “Catar feijão”, a metalinguagem nasce como próprio reflexo da realidade, além da palavra pela palavra, porque inclui o poema social e a depuração dessa linguagem.

Em relação ao texto poético de Corsino Fortes, o título “Guarda-cabeça” implicitamente expõe o jogo de palavras que leva à construção do metapoema: o “p de pedra” se edifica “pedra por pedra” e “palavra por palavra” para chegar à construção do poema, como se este não fosse um “guarda-cabeça” na linguagem dos cabo-verdianos, e sim um “quebra-cabeça” na linguagem adotada no Brasil. A rigor, percebe-se que a arte poética de

Fortes instaura-se sobre a substância da palavra substantiva, assim como em João Cabral. O sujeito lírico “entre sol e substância” ergue os símbolos da linguagem através do “sétimo selo” ou do “olho artístico”, observado e medido no “oásis do artesão”. Reside em seus versos o desejo de um arquiteto-artesão que lapida a pedra como ato de construção e tessitura da própria linguagem do poema, além de o poeta se utilizar do tom profético contido no livro de *Apocalypse*, pois o poema se torna uma profecia através da abertura dos “sete selos” na mão do artesão cabo-verdiano.

No diálogo entre Corsino Fortes e Manoel de Barros, ocorre o projeto de escrita ou grafia na pedra, onde “há o p de pedra/ tão só para construir/ pedra por pedra/ pulso a pulso/ palavra por palavra”. Ressalta-se a aspereza e secura da palavra “pedra” nas obras dos três poetas, sobretudo em Cabral e Fortes. Explica-se essa predominância da pedra como um artifício da linguagem seca e econômica, por vezes, concreta, como se nota através da pedra, do grão, da terra, do martelo e de outros vocábulos que remetem à concretude.

A busca pela palavra concreta é, portanto, evidente na lírica dos três poetas. A rigidez exerce equilíbrio semântico e simboliza a força do ritmo e o jogo de aliteração. Conforme já foi mencionado, João Cabral sempre demonstrou interesse por palavras concretas e primitivas, pois elas indicam o começo da linguagem. Diante disso, promove-se uma aproximação entre os três, referente à linguagem primitiva, à infância da língua e à metalinguagem.

Em virtude dessa busca pelo concreto, Manoel de Barros demonstra também seu veio pedagógico com a pedra em outros poemas de *Poemas rupestres*. Seu objetivo consiste em fazer poesia com a palavra que retorne ao mito de origem da língua. O fazer poético de Barros dispensa os meios de inspiração, assim como Cabral o fez ao compor o poema “Tecendo a manhã”, de *EPP*. Esse texto se traduz no trabalho rigoroso de sete anos com a palavra, com o ritmo e com a linguagem, até chegar ao ápice do aprendizado e à posterior publicação.

A atividade metalinguística dos três poetas deflagra que o criador possui um domínio sobre a linguagem. Manoel de Barros enfatiza que a inspiração do poeta consiste no “entusiasmo para o trabalho, um estado anímico favorável à poesia, mas não chega por si só a fazer arte” (MB, apud GUIZZO, 1992, p. 309). Nesse sentido, o fazer poético justifica-se pela escolha, pelo corte e pela (re) invenção das palavras para que elas adquiram estrutura própria e novos sentidos. Por conseguinte, o ato criador passa pela negação à inspiração. O poeta tematiza a poesia através da fixação pela palavra em “estado nascente”, conforme dispõe Valéry (1991). Esses temas fixos, para MB, referem-se aos substantivos: criança, chão, pedra,

avô, andarilho, água, árvore e ciscos. Em consequência, “tudo que a civilização pisa e mija” se torna matéria poetizável para a mão do poeta, que faz da poesia o reino da metalinguagem. João Cabral também escreve sempre “com vinte palavras”, substantivas, por excelência, como as de Corsino Fortes.

Ainda sobre a metalinguagem, seguem-se trechos do poema “O sim contra o sim” da obra *Serial*:

Mariane Moore, em vez de lápis
emprega quando escreve
instrumento cortante
bisturi, simples canivete.
com mão direita ela os penetra
com lápis, bisturi
e com eles compõe
de voltas, o verso cicatriz.
(S, 1997b, p. 56).

Este poema revela a autotextualidade metalinguística de *Uma faca só lâmina*, por meio de objetos como “bisturi, simples canivete” exercem o mesmo corte. De fato, o fazer poético em Cabral gira em torno do “discurso excessivo a rodear o objeto” (SECCHIN, 1999, p. 191).

No poema “VI” de *APA* (1998), Manoel de Barros demonstra uma flexibilidade da própria palavra. O poeta assim escreve: “Há quem receite a palavra ao ponto de osso/ oco, ao ponto de ninguém e de nuvem” (vs. 1-2).

Essa preferência do poeta se refere a outros poetas, uma vez que a palavra escolhida pelo sujeito lírico manoelino é revelada em seguida:

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida
Na sarjeta.
Amo arrastar algumas no caco de vidro
Sou mais a palavra ao ponto de entulho
Até envergá-las pro chão, corrompê-las (vs. 3-7).

O ofício do poeta consiste em arrastar as palavras do chão, palavras a ponto de lixo, de nada e, por vezes, adoecidas e “fodida na sarjeta”. Há a busca intensa do sujeito lírico pelo ínfimo, durante o exercício de transgressão, para chegar ao poético. Tais palavras precisam ser “envergadas pro chão” a fim de “corrompê-las”.

O poeta exerce o trabalho de criador. Não obstante, emprega a metalinguagem para efetuar uma espécie de subserviência, como se a palavra, ao padecer do poeta-criador, passasse a “exercer o ofício de criado” no verso nove. Já no décimo verso, o poeta coloca a palavra em qualquer posição no poema, de modo natural como “quem usa brincos”.

Na poesia de Corsino Fortes também revela um discurso metapoético que se aproxima do fazer manuelino e cabralino. O poeta cabo-verdiano atribui à palavra o mesmo “orgasmo” poético percebido em Barros:

*As ilhas falavam
do cio da palavra silêncio
alargam a cintura do mundo
há palavras com pés caligráficos/com asas/
E no sangue das palavras há pistas.
(PF, 2001, p. 123; sem grifos no original).*

Diante da leitura desses versos, convém observar a presença marcante do erótico na *poiesis* do primeiro e segundo versos. O ilhéu de Fortes comunica com o próprio exercício da palavra. Ademais, essa força erótica da palavra dilacera-se na mão do poeta, que exerce o mesmo poder de João Cabral na tessitura de um arquiteto da linguagem. As palavras se alargam nas mãos do “arquiteto” Corsino Fortes, que constrói com “pés caligráficos” a metalinguagem que reside na imagem do chão (pés) e se eleva na imagem do alto (asas), lembrando a poesia como um vôo fora da asa, proposta por MB. A palavra adquire força, como o símbolo de vida “no sangue das palavras”, em que a imagem da poesia é incorporada por meio da própria imagem, conforme enuncia Paz (1976).

Por fim, as relações imagéticas, o sujeito lírico, a linguagem erótica, o mito de origem da língua e a metalinguagem, aqui discutidos no âmbito de temas recorrentes em literatura comparada, permitem pensar que as metas e os objetivos foram cumpridos. Entretanto, reside neles uma abertura de discussões como o “inacabamento de princípios”, conceito usado por Mikhail Bakhtin para designar as várias possibilidades dialógicas do texto literário. Dir-se-ia que a dissertação enquanto exercício crítico se torna uma obra inacabada, tendo em vista a possibilidade de outras exegeses. A esse respeito, o crítico Maurice Blanchot (1987, p. 24) defende que “escrever é descobrir o interminável”, e o fascínio da escrita se insere no olhar sobre o eterno recomeço, pois, “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um leitor novo”. (PAZ, 1972, p. 57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Limites/A ilha
 As mesmas águas
 vão afogando
 entre o vinho e as pedras.[...]
 E olhamos a ilha assinalada
 Num barco só de vento e maresia.
 Erguemos nosso tempo de água e de partida
 E seguimos no caminho de ser vento.
 (Antônio Carlos Secchin).

Ao repensar a citação de Blanchot (1987) da página anterior, pretende-se retomar algumas partes imprescindíveis da presente pesquisa, não com o intuito de “repetir, repetir até ficar diferente” (MB, 1994, p. 13), mas para enfatizar esse fascínio da escrita inacabada frente aos resultados alcançados e tendo em vista as novas descobertas que o texto literário permite. Entretanto, se a pesquisa eventualmente finalizasse com retóricas, Barros (1994, p. 13) ajudaria o leitor a entender que “repetir é um dom do estilo”.

Com essa visão de eterno recomeço, de investidas e retomadas, é possível dizer que o trabalho expôs as relações dialógicas entre Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes, pautando-se nas possibilidades de leitura dos poemas selecionados. O método de investigação permitiu verificar a relação temática entre suas obras, bem como analisar a fortuna crítica dos poetas sob a visão da literatura comparada. Esta, segundo Perrone-Moisés (1990, p. 91), abre um leque de relações entre a “tradução de um autor em outro país que não o seu”. Na esteira das reflexões de Genette (1972), os poemas dos três poetas revelaram que as relações intertextuais equivalem a certos mecanismos de leitura, os quais conduzem o leitor ao exercício da coautoria, tendo em vista as fronteiras da leitura que demarcam a capacidade de invenção e apropriação do discurso dialógico por parte do poeta.

Buscou-se, em um primeiro momento, ponderar sobre o moderno na poesia de Manoel de Barros. Com base em Merquior (1996), constatou-se que a integração oferecida pelo poeta à lírica brasileira é de um artista da palavra que não somente deu continuidade às conquistas dos poetas de 1922, como se tornou capaz de ousar na linguagem e de renovar a poesia do país. Discutiu-se a contemporaneidade dos poemas de Barros e inferiu-se que o poeta fala do tempo presente, “dos homens presentes”, “da vida presente” (ANDRADE,

2002), a fim de que a obra se torne contemporânea no futuro. Neste sentido, é pertinente a discussão de Ferraz (2005, p. 23)⁶⁰:

[...] só seremos contemporâneos amanhã, como são contemporâneos, hoje, Fernando Pessoa, Camões, Manuel Bandeira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ferreira Gullar, Heberto Helder, se procurarmos compreender os muitos tempos que fazem da poesia a nossa eternidade no agora.

Ao considerar Manoel de Barros um *vate* moderno e contemporâneo, sobretudo um criador que reconstrói significados e palavras usuais da língua, desconstruindo as regras sintáticas, morfológicas e semânticas, constatou-se que o universo mítico aflora em sua construção. Em *Mitos, sonhos e mistérios* (s/d, p. 24), Eliade elucida que a recriação da linguagem espontânea remete à poesia mítica. Ademais, “todos os grandes poetas refazem o mundo porque se esforçam por vê-lo como se o Tempo e a História não existissem”. Com esse ato, o poeta mítico recorda “o comportamento primitivo”.

É nesse sentido mítico que Manoel de Barros pode ser traduzido como um poeta moderno, aquele que se atualiza com o passado e traz novos signos em sua “didática de invenção”. A produção artística de Barros apresenta certos recursos que tendem a enquadrá-lo dentro do modernismo brasileiro ou que estejam em sintonia com os ideais da primeira fase da estética modernista. Barros escreve sobre o homem de seu tempo, na esteira de Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp e outros. Ele absorve o indivíduo fragmentado (CAMARGO, 1997) e se insere no plano de um visionário por intermédio de uma linguagem original e um estilo *sui generis*. Wilson Martins (1965) ajuda a encontrar um lugar para o poeta, pois, ao discorrer sobre as características dessa estética, o crítico concebe o mito da viagem, no tempo e no espaço, como a viga-mestra para classificar *Macunaíma*, *Martin Cererê* e *Cobra Norato* como textos modernos, em virtude do plano da linguagem e do primitivismo. Manoel de Barros realiza a volta ao passado representada pela linguagem primitiva, concebida por Martins como característica da modernidade.

⁶⁰ O autor discute que a poesia contemporânea é plural e ilimitada, mas demonstra que é preciso compreender os muitos tempos que fazem dela a eternidade no agora. A discussão do autor é imprescindível para a reflexão de poetas já consolidados e ainda atuantes. Nesse âmbito, pode-se pensar na poesia de Manoel de Barros e até mesmo na de Corsino Fortes, ambas as quais surgiram nesse período, transcorreram pelo século XX e permanecem em atividade.

Além disso, a arte manoelina se insere no panorama da lírica moderna em virtude de sua capacidade de exprimir-se, com base em recursos que João Cabral de Melo Neto considerou uma estirpe do poeta moderno em “Da função moderna da poesia”⁶¹:

[...] a poesia moderna manifestou-se nos seguintes aspectos: na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte, na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do inconsciente, exploração de valores visuais e sensoriais das palavras, restauração ou invenção de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação, disposição simétrica dos apoios fonéticos ou semânticos. (MELO NETO, apud NUNES, 1974, p. 197).

A lírica de Barros é banhada por várias características da poesia moderna. O poeta oferece ao leitor poemas com inversões sintáticas, com essa força inventiva de palavras no âmbito da transgressão, promovendo o “choque de palavras” ou a realidade de estranhamento chklvovskiano que se explica pela imagem. A poesia lírica de Barros foi baseada na assertiva de que ser um poeta moderno significa estar comprometido com as particularidades de seu tempo (BARBOSA, 2005) e do ser humano em fragmentos. O autor demonstra um grande envolvimento com as “insignificâncias” ou com a elevação do nada por meio da realização da imagem poética. Segundo Waldman (1992), o poeta explora a linguagem nas perspectivas pré-conscientes do ser humano, da memória ou recordação de um passado mítico, da fala inusitada (ligada às matrizes da língua), da psique infantil, do sonho e do discurso da loucura.

Ao utilizar-se da autorreferência, o sujeito lírico de Barros demonstra, por meio de um *leitmotiv* de palavras, que tudo pode ser matéria de poesia, uma vez que há um trabalho de linguagem em torno das figuras de repetição – ínfimo, chão, “inutensílios”, pedra, rio, ciscos, criança e outros signos – ou até mesmo de seus *arquissemas*. O poeta se veste das imundícies e se pauta numa estética ordinária ao redimir as “pobres coisas do chão”. Em verdade, essa característica refere-se ao encontro do poeta com o sublime ou com a redenção, pois o grau de sensibilidade é atingido através do homem moderno em pedaços, que, conduzido pelos cacos, destroços e escórias, atinge sua unidade interior.

De modo semelhante, João Cabral de Melo Neto, no caminho da despoetização, ou seja, do repúdio ao poético, criou sua estética de ordinariedade ao mesclar a linguagem

⁶¹ Tese apresentada à Seção de Poesia do Congresso Internacional de Escritores em São Paulo, em 1954. In: MELO NETO, 1957 (apud NUNES, 1974).

comum com elementos poetizáveis. Bosi (1983) conclui que o antissentimentalismo e a antipoesia na lírica cabralina atribuem traços inusitados aos poemas, em virtude do despojamento de marcas supérfluas; ou seja, a poesia cabralina se deixou impregnar pela “queda da aura”, característica da modernidade baudelaireana. Lima (1968, p. 9) concebe esse antilirismo como ligado à técnica do fazer poético. Em Cabral, “emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração”.

A frieza ou racionalismo em JCMN se volta para o trabalho com a palavra, que é intensamente calculada e medida. O biografismo do poeta em Castello (2006) ajuda a concluir que o poeta, longe da sensibilidade manoelina, é um homem sem alma no tocante à palavra, mas que não deixa de se preocupar com o homem esquecido e marginalizado, como atesta a poesia social de *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina*. Enquanto Barros acredita que poesia é feita com o corpo, com a incorporação, João Cabral, ao buscar a impessoalidade máxima na poesia, almejou um computador que a fabricasse.

Essa impessoalidade permitiu a configuração de um poeta sem inspiração, de linguagem enxuta, econômica e planejada, como nas quadras de *Quaderna*. O poema “A palo seco” reforça essa tese de *secura e*, em *Serial*, o poeta enfoca o racional voltado para o objeto. Similarmente a Merquior (1996, p. 116), infere-se que o poeta vê as pessoas como objeto, deixando-o falar por si mesmo e oferecendo as “virtudes que as coisas têm de humanas”. Em outros termos, os objetos assumiriam vida própria porque, segundo Merquior, as coisas em JCMN são tão bem observadas que “o poeta insere no exame do humano a mesma cortante contemplação”.

Além da racionalidade e da frieza, o poeta almeja uma dimensão da sensibilidade ao captar a realidade social e humana, no que se refere à temática da fome, do abandono e da miséria. Neste trabalho, tal temática foi explorada em diálogo com os descasos e/ou abandono dos colonialistas nas ilhas de Cabo Verde, retratados na poesia nostálgica e social de Corsino Fortes. Nunes (1968) defende que a sensibilidade, em contraposição àquele “homem sem alma” descrito por Castello, é uma marca da corrente expressional que só poderia ser racional se encarada na expressão da forma, da matéria, da estrutura e da temática em conjunto. Sem esses elementos, com base apenas na temática social, JCMN pode ser visto não somente como poeta da objetividade, mas também da sensibilidade e da subjetividade. Ao assumir a voz de denunciador da miséria, preocupa-se com o homem fragmentado, esfacelado e esquecido, como o retirante do Nordeste, que caminha como um “cão sem plumas”.

Em relação à poesia de Corsino Fortes, verificou-se que o autor se mostra comprometido com o canto de um paraíso demarcado no universo duplo: de Pasárgada e anti-

Pasárgada. Sua lírica se instaura nos elementos denunciativos da realidade social do arquipélago e, ao mesmo tempo, nos momentos de antievasão, quando o cidadão cabo-verdiano opta por permanecer no país e lutar pela identidade.

Ao focar *Pão e fonema*, constatou-se que essa obra representa uma poesia que denuncia a barbaridade da seca e, ao mesmo tempo, exalta os valores positivos que a pátria possui, incluindo a memória coletiva. A metáfora do pão simboliza a esperança do cabo-verdiano e o saciar da fome. Essa significação da metáfora também remete à ideia de que o pão vai além do signo, pois ele simboliza fonema, mar, matrimônio, patrimônio e a própria palavra. Corsino Fortes surge na lírica de Cabo Verde como um poeta preocupado com a cultura marcada pela presença do crioulo, apesar dos castigos da seca, da fome e da miséria. Nessa perspectiva, sua poesia renova a celebração da identidade insular. A ênfase nos aspectos celebratórios levou Ana Mafalda Leite (2001) a considerar sua poesia como épica, porque o sujeito lírico procura reformular a terra e o povo em termos míticos, concebendo a identidade em formas simbólicas.

Pela notável temática social, pela oralidade e pela forma com que Fortes sublinha as barbaridades da seca e do abandono das ilhas, bem como pela busca da identidade nacional, verifica-se que esse poeta é um continuador dos ideais do grupo de escritores da revista *Claridade*, que apresenta semelhanças com a terceira fase do modernismo brasileiro. Fortes declara em sua obra *CCD*:

Ultimando as balizas da presente trilogia *Pão e Fonema, Árvore e Tambor e Pedras de sol e substância*, queiram permitir-me, Caros Leitores, enfatizar as expressivas contribuições recebidas desde os cultores da nossa tradição oral, nomeadamente, os Trovadores, aos fundadores do Movimento Claridoso – os principais artífices da independência cultural de Cabo Verde, como dar graças, penhoradamente, a todos aqueles que, na diáspora, vêm, de geração em geração, enriquecendo e transmitindo o testemunho da especificidade cultural desta pequena pátria no baricentro de três continentes. (*PSS*, 2001, p. 6).

A ilha na poesia de Fortes abrange dois momentos fulcrais: a representação da vida material por meio da chuva e a exploração da condição existencial. Nesse ponto, o poeta cabo-verdiano assemelha-se muito a JCMN, pois a ilha é envolvida pela terra seca, assim como o rio Capibaribe é atravessado pela rigidez do cão sem plumas, sem pele, sem ornamentos e sem vida, na obra de Cabral.

De *Árvore e tambor*, conclui-se que o poeta privilegiou a evocação de elementos genesíacos, como milho, sol e semente, além da imagem transmitida pelos símbolos da música e pelo ritmo do tambor nas ilhas de Barlavento e Sotavento. O poeta renova a poesia, “uma épica fundacional”, segundo a expressão de Leite (2001); pode-se dizer que *AT* é uma odisseia cabo-verdiana composta por todos os elementos de uma poesia épica mesclada ao gênero lírico. Neste esteio, *Pedras de sol & substância* se reveste de cantos e oráculos com grande constância em torno da pedra. São pedras letárgicas e concretas – pedras de identidade, pedras de arquiteto, pedra da memória e tantos outros signos que permitiram a aproximação com a poesia de Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto no âmbito da imagem e da linguagem.

Em um segundo momento, a pesquisa procurou conferir que a preferência por termos não poéticos (chocantes) permite que os poetas trabalhem com a expulsão do sujeito lírico, de modo que o grau de transbordamento da individualidade (eu subjetivo) se afaste de alguns poemas. Observou-se que a lírica manoelina oferece “um sujeito lírico aos pedaços”, um dos traços da modernidade, mas o poeta se manifesta na linguagem das coisas, dos seres esquecidos, de tudo o que a civilização rejeita. Muitas vezes, o sujeito de MB é Bernardo, é Mário Pega Sapo, é o próprio objeto e as “insignificâncias”. O poeta parece esconder atrás das coisas podres do chão e ao mesmo tempo se revela, quando diz que é santificado por todos os trastes.

Com ênfase na linguagem que oscila entre o puro e o impuro, o belo e o grotesco, a pesquisa pôde apresentar uma provável intertextualidade entre MB e JCMN nas obras *GA*, *LI*, *PS* e *CSP*, pois ambos se aproximam da poesia antilírica contaminada pela mescla do sublime (MERQUIOR, 1996). Em seus poemas, há uma linguagem que provoca um estranhamento em relação à imagem poética, que se observou pelo transbordamento da metáfora (NUNES, 1968). Esta foi percebida a partir dos substantivos que denotam o mineralismo: lama, fezes, rio e pedra. João Alexandre Barbosa percebe os contrapontos e a desconstrução do significado. O autor vê na “Paisagem do Capibaribe” a simetria perfeita entre elementos como “fonte cor de rosa” e “água de cântaro”, mesclados com “caranguejos”, “ferrugens”, “lama”, “lodo” e “mulher febril”. Com essas imagens, Manoel de Barros também contaminou sua poesia com os opostos “borboletas de tarjas” em túmulos, “asas”, “moscas”, “jacinto e lagarto”, “água e fezes”, “santificação pelas imundícies” e ainda Corsino Fortes com “boca, pão e cuspe”. Merquior (1980), na esteira de Auerbach, enxergou esse aspecto como um legado de poetas dos anos 50 e 60, contaminados pela dicção pura/mesclada com forte tendência à celebração do baixo.

Ao discutir o sujeito autobiográfico sob a perspectiva de Combe (1999), pôde-se constatar que, dentro da estirpe de linguagem suja e pura, alguns textos de *O guardador de águas* aproximam-se da linguagem de Cabral; aquela que se cristaliza, ou melhor, que demarca a expulsão desse sujeito, efetivada pela intertextualidade entre versos como “Cristais de vômito” de Cabral e “pernas de moscas” que se “cristalizam na água” de Barros. No que tange à seleção e combinação de palavras (JAKOBSON, 1977) que se inserem na estética do baixo e do feio, Corsino Fortes não difere dos poetas brasileiros ao privilegiar a transposição da metáfora – “Chuva, és um bode macho capado” – e ao mesclar palavras como “vento, pão, boca e cuspe”. O poeta cabo-verdiano explora o significado de chuva como bode macho capado no contexto da seca e da miséria, mas não exatamente via repugnância ou choque como o propuseram MB e JCMN. O vento (elemento significativo em Cabo Verde) surge como carestia e riqueza na lírica de Fortes. O sujeito lírico do poema “Chuva” prova que há uma notável semelhança, não só nas escolhas de palavras, mas também na retórica da “Antiode” cabralina. O texto de Fortes oferece marcas de expulsão do sujeito lírico, mas também se dirige a uma segunda pessoa por meio da possibilidade de transposição metafórica. Por conseguinte, fezes em Cabral é tão somente flor; logo, a chuva em Fortes é também bode macho: ambos usam elementos de interlocução por meio do pronome “tu”.

Paulatinamente, a pesquisa expôs algumas convergências entre os três poetas a partir da paisagem do rio e da ilha, com destaque para o signo “árvore”. A imagem fecunda foi analisada no sentido de explicitar as ilhas do arquipélago que contrastam com a paisagem seca do Nordeste brasileiro. O significado da metáfora intertextual foi apreendido nos versos que conotam a escassez e a pobreza da ilha do Capibaribe, comparadas ao “cão sem plumas”, sem ornamentos, sem adereços e sem pele, simbolizando o abandono e a miséria no sertão. A precariedade reside na própria imagem da metáfora no título da obra de JCMN, *CSP*. A imagem da fecundidade pobre empregada por JCMN foi visualizada na poesia de CF a partir de alguns versos de *PSS*, onde “as pedras olham-se grávidas no deserto das palavras”. O poeta cabo-verdiano revelou a veia imagética e referencial nas ilhas de Cabo Verde, castigadas em tempos de seca. Dentre esses elementos de castigo e sofrimento, as confluências entre Fortes e Cabral foram ainda detectadas na imagem da esperança que reside no processo da memória, tanto do rio Capibaribe como da ilha. De um lado, JCMN escreve que “gota a gota as ilhas afloram alegres” e, de outro, CF afirma que no “lugar da ilha/ gota a gota/ o desespero da paixão remoça”.

Nesse universo de águas, Manoel de Barros abordou o signo do rio como uma estratégia de recordação de imagens, de retorno ao paraíso e de sonho de infância, evidentes

em *LI*, *LSN* e *PR*. Todavia, Fortes e Cabral concebem a imagem mineral como uma denúncia social. O desejo do sujeito lírico manoelino é fazer do rio uma natureza particular dentro do plano lúdico. Para ele, a imagem do rio recebe a surpresa peculiar da arte poética, uma vez que o rio nasce de uma pedagogia da invenção no universo mítico: “no quintal ia nascer um pé de tamarino/ E no fundo corresse um rio” (MB, 2004, p. 53) ou “por dentro de nossa casa passava um rio inventado”.

O sonho e o desejo impregnados no rio/ilha foram cultivados pelo poeta cabo-verdiano. Para ele, a ilha aparece como uma personificação dentro dessa perspectiva onírica, pois “a ilha sonha e a chuva invade o sono das crianças”, permitindo o aflorar de uma nova aurora que implica o provérbio “depois da tempestade vem a bonança”. Transbordou-se o símbolo da esperança do povo cabo-verdiano, que procura na chuva o alimento, da mesma forma que os vários Severinos de *MVS*. É no poema que a linguagem imagética melhor se realiza, porque ela transforma o poeta em um ser da linguagem (RICOUER, 1968).

Concernente à veia erótica nos textos dos três autores, Bataille (1987) ajudou a inferir que o erotismo pode ser realizado no plano do conhecimento interior, podendo comunicar-se por meio da experiência que leva à transgressão. No poema “Maçã”, Manoel de Barros apresentou elementos que se comunicam com o texto bíblico de *Gênesis* e que deflagram uma transgressão em dois níveis: do pecado, vislumbrada na leitura intertextual com Adão e Eva, e da palavra, realizada no signo “vágina” e no “gosmar” da lesma. Paz (1994) também enxergou no texto bíblico a possibilidade de erotismo; em “Maçã”, o sujeito lírico mantém uma interrelação com sua aspiração ao profano, pois a poesia se transforma em ato sagrado. A arte manoelina oscila entre a transgressão e a manifestação do sagrado; enquanto criador, Barros se vê no universo místico e erótico que faz parte da subjetividade inerente a todos os poetas, porquanto escrever é um ato sensual.

O erotismo salientado na poesia de JCMN tomou como ponto de partida dois textos de *Quaderna* e *Serial*. Na primeira obra, a imagem de signos femininos e masculinos permite a leitura erótico-amorosa nos poemas “A mulher e a casa” e “Sevilha” – leitura esta realizada pelo aspecto espacial-geográfico – e “O sim contra o sim”. Esses signos possibilitaram a exploração da metáfora que atravessa Sevilha, o lugar onde o sevilhano habita que foi explorado na perspectiva de penetração, assim como o outro poema de *Q*.

No que tange às convergências entre JCMN e CF, foram usados textos que expõem um contato íntimo com o sertão e a chuva. A leitura dialógica foi feita entre “Pescadores de Pernambuco” e “Chuva”. Nos dois textos visualizou-se a sensualidade e leveza do signo feminino e da própria mulher, que representa o sexo da chuva, e o sertão que

se constituiu como símbolo masculino e rígido. Com base na metáfora adornada nos signos, constatou-se que, mesmo com a fixidez do sertão, a chuva é o elemento mineral feminino responsável pela fertilidade. Ressaltou-se ainda que a chuva, nos textos de Fortes, tem o sexo oposto dos poemas cabralinos. Ela é símbolo de carência e de infertilidade, pois representa a esterilidade da terra durante o período de seca que vai do deserto ao arquipélago; a chuva é, em suma, um “bode macho capado”.

Além dessas marcas, inferiu-se que nem sempre as palavras que denotam erotismo na lírica de Fortes referem-se a essa característica; muitas vezes, a nudez da ilha aparece como marca de sofrimento, promovendo o sentido de escassez. Nesse sentido, Fortes preocupa-se com o sofrimento do homem, marcado pela nudez que conota a incansável procura pela libertação e a tentativa de suprir a carência de mantimentos ou a falta de trabalho. Entretanto, não houve chuva nem sol que impedisse o homem cabo-verdiano de lutar, pois este resiste ao tempo, conforme o poema “Não há fonte que não beba da fonte desse homem”, de *PSS*. Efetivamente, Fortes oferece ao leitor textos que promovem uma reflexão da imagem sensual concebida por meio da linguagem. Tal reflexão faz de sua poesia uma dança corporal, no esteio da concepção de Paz (1994). Assim, sua poesia consegue sensibilizar o leitor por meio de uma força nua, cheia de ondulações e de metáforas que ultrapassam a palavra dicionarizada.

Em um terceiro momento, a pesquisa enfocou a trilogia *A cabeça calva de Deus*, elucidando o retorno à infância da língua e a metalinguagem. Verificou-se que a metalinguagem existente nas obras dos autores difere de simples metapoemas, que lutam para estabelecer o código verbal. O recurso estilístico empregado pelos poetas permitiu uma reflexão além da tessitura do poema pelo poema. Para essa flexibilidade, a análise comparativa se pautou nos poemas “Catar feijão” de *A educação pela pedra*, “No aspro”, de *Poemas rupestres*, e “Guarda-cabeça”, de *Pedras de sol & substância*.

A respeito do retorno ao primitivo, a análise permitiu enxergar Corsino Fortes como um criador próximo a Manoel de Barros. A estratégia de ambos é diferente, mas a bússola que os conduz é a mesma, pois ambos almejam a linguagem primitiva. Fortes o faz na utilização do crioulo como recurso intencional, tendo em vista a preferência pela fala (anterior à escrita) que demonstra o sinal da liberdade que se tornou patrimônio, tal como a terra. Cita-se o canto do crioulo, que é um subtítulo de *PF*: “Tchon de Pove Tchon de Pedra”, que se lê “Chão de Povo Chão de Pedra”. O elemento mineral (a pedra) exerce papel fundamental nesse processo de *anamnesis* do nascimento do idioma. Em Manoel de Barros, a ênfase recai em palavras inominadas e na transgressão da palavra, antes de sua dicionarização e da existência

de regras gramaticais. Em alguns casos, MB e CF atribuíram às crianças a responsabilidade desse primeiro contato com o idioma, fazendo com que a infância se torne tema e mito, pois recordar um tempo primitivo é tarefa dos mitos (ELIADE, 1972).

No que tange ao tema da infância em CF, Laranjeira (1995, p. 128) reforça que tal temática constitui uma realidade dos países africanos recém-independentes. Para o autor, “[...] as crianças e os jovens têm sempre, na literatura prometeica, como é a de toda a África, um papel muito importante, simbolizando, em última instância, o triunfo do novo sobre a velha tradição e sobre a dominação colonial”.

O retorno à língua nativa foi um dos pontos dialógicos que partiu da percepção da palavra mineral. Os poetas promovem uma volta ao primitivo por meio da linguagem ou das palavras inominadas, como em MB. Na poesia de Fortes, a oralidade, especialidade da literatura cabo-verdiana, estabelece um contato muito forte com a “pedra sonora”, a que o poeta se refere como a “pedra da primeira memória”. Não diferente do projeto da palavra mineral, JCMN construiu poemas que remetem à linguagem primitiva, pois ele revela que esta teve início a partir de palavras concretas. A análise privilegiou textos que se ocupam de palavras como rio, água, ilha, árvore, terra e outros vocábulos associados ao mineralismo.

Sob esse prisma mineral, dir-se-ia que Fortes e Cabral apresentam a pedra que evolui de uma obra para outra: letárgica, com pano de fundo surreal nas primeiras obras, e concreta nas obras posteriores. A pedra, na poesia de Fortes, refere-se também à constituição geológica de Cabo Verde. Ela conota a pobreza e a miséria, vista do ângulo da formação vulcânica do arquipélago e do abandono das ilhas pelos colonialistas.

O tratamento da palavra “pedra” possibilitou compreender que os três poetas se unem pela preocupação com a inovação no campo da linguagem e no domínio da língua. “Páscoa de pedra”, de Corsino Fortes, foi a viga-mestra para mostrar as semelhanças entre os três poetas no âmbito da construção poética. A leitura intertextual revelou que os poetas tendem à impessoalidade por meio dessa palavra concreta. A pedra é letárgica, fria, rústica e áspera nas obras dos três poetas, mais notadamente em JCMN, conforme se lê em “A educação pela pedra”, ou no livro *PR* de MB. A impessoalidade da pedra é o retrato da frieza intelectual e da resistência moral, segundo Nunes (1974). Ademais, a pedra é o Sertão que não aprende com ela, diversamente do poeta que,

[...] mediado pela linguagem, busca apreendê-la e com ela aprender. O que ele aprende, enfim, não é senão um modo de relacionamento com a

realidade, sobretudo, ao que flui, aquilo que foge ao controle da ‘máquina’ do poema. Na verdade, este corte metalingüístico que subjaz a todos os poemas do livro, torna densa a maneira pela qual é possível praticar a arte da poesia enquanto instância tensa entre dizer e fazer. (BARBOSA, 2005, p. 130).

A presente pesquisa estabeleceu o diálogo com a pedagogia de Fortes nas ilhas, marcada em poemas de *PSS*, mas ressaltou a diferente experiência com a linguagem oral e escrita, que ocorreu pelo processo gradativo: aquele que começa na infância e se estende até a velhice. Fortes narra a história do homem coletivo no poema “Não há fonte que não beba da fonte desse homem”, que designa traços de uma vivência, como o andarilho de MB ou o homem do sertão nordestino. São homens que carregam, através do tempo, as marcas da velhice e transitam de forma errante, conforme o andarilho manoelino que “anda devagar” e caminha “por beiras de rios conchosos” em *LSN* ou do retirante de JCMN, cujos pés emigram pelos longos caminhos de sofrimento e de abandono.

Uma semelhança entre MB e JCMN, à parte dos objetivos propostos, foi o projeto reflexivo em torno de objetos ou palavras que remetem ao plano visual e perpassam uma demonstração. Os dois poetas têm seu “museu” de objetos: caixão, lixo, depósito, livro etc. De um lado encontra-se JCMN com *Museu de tudo* e, do outro, MB e seu acervo de inutensílios: “cisco”, “lixo”, “os fazedores de inutensílios”, “um travador de amanhecer”, “uma folha de assobiar”, “um alicate cremoso”, “uma escória de brilhante”, “um caranguejo todo se achante”, “um parafuso de veludo” e “um lado primaveril”. Similarmente, essa intertextualidade foi constatada a partir da exibição dos objetos do museu cabralino ou de seus “utensílios” sem serventia e dos “nadifúndios” poéticos de Barros, pois a matéria apreendida no e do lixo se fez útil para que a poesia fosse construída. Esta, segundo Cabral (1997a, p. 249), “deve entranhar qualquer livro/ é depósito do que se fez sem risca ou risco”, da mesma forma que, para MB, tudo que não serve para nada é útil para a poesia. As confluências entre a matéria desses objetos levam a entender que a poesia de ambos reside no plano imagético, de forma que a imagem se realiza somente no espaço do poema. É certo que o poeta pode jogar a palavra no lixo e inseri-la no plano do entulho, das fezes ou das coisas podres do chão, mas a imagem da poesia permanece, pois, como o poeta, o leitor é um ser inspirado (VALÉRY, 1991) e o poema o transforma em imagem (PAZ, 1976).

Por fim, cumpre assegurar que os resultados desta pesquisa conduzem à reflexão sobre os diversos caminhos possíveis em uma comparação das obras de Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes. É com o mesmo desígnio intertextual que se

pretende encerrar este trabalho, inspirando-se no projeto de metalinguagem do poema “Tecendo a Manhã”, de *EPP*, para se compreender que um poema tal como uma manhã não nasce sozinho, já que a crítica também é metalinguagem (BARTHES, 1982). É necessário um canto ou um discurso que leve a outros poemas. Segundo Rosen (2004), poemas são palavras que levam a outras palavras no universo da linguagem literária. Certamente, “um galo sozinho não tece a manhã” e, sugestivamente, a primeira obra literária cabo-verdiana, *O galo cantou na baía*, de Manuel Lopes (1936), permitiu lembrar o poema “Meio-dia”, de Corsino Fortes (2001, p. 27), no qual o poeta escreve: “vão pedra sobre pedra/ e executam/ por terraços/ a coreografia dos galos”. Paira a impressão que a verdadeira dialogia residiria entre João Cabral e Corsino Fortes, distanciando-se de Manoel de Barros. Engana-se o leitor, pois, “do interior dessa interlocução feita de múltiplas vozes, ‘como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra’[...]” (WALDMAN, 1992, p. 30), Barros, ao escrever sobre a utilidade da arte em *Matéria de poesia* (1990, p. 188), ensinou que, “bem antes de amanhecer, as pedras negociavam com aves”. Portanto, nesse emaranhado discursivo de manhãs, amanhecer e coreografia de galos, entre águas e pedras, terraços e telhados, completa o verso de Barros (1994, p. 23): “Poesia é voar fora da asa”.

4 REFERÊNCIAS

4.1 Obras dos poetas

BARROS, M. de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1980

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *O guardador de águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998b.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FORTES, C. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

MELO NETO, J. C. de. *Duas águas (poemas reunidos)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

4.2 Referências

ABDALA JÚNIOR, B. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê, 2003.

_____. *Literatura, história e política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

AGUIAR & SILVA, V. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almeida, 1979.

ANDRADE, F. S. A musa quebradiça. In: _____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 127-139.

ANDRADE, C. D. de. *Antologia poética*. 51. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1987.

AUERBACH, E. As flores do mal e o sublime. In: *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo. 34. ed. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 303-322.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Panesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *A poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. O dialogismo na poesia e no romance. In: *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1993. p. 87-93.

BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *As ilusões da modernidade e metáfora crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

BARBOSA, H. L. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003.

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

BARROS, M. Com o poeta Manoel de Barros. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 312-323.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982. v. 24 (Coleção Debates).

_____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUER, M.; GASKELL, G. (Ed.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. P. Guareschi. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

BÈDA, W. G. *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou "Me encontrei no azul de sua tarde"*. 2002. 2 v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis e Apocalipse*. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica. CCB Brasília, 1987.

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- BOECHAT, V. B. Ilha e poema: celebração do arquipélago na poesia de Corsino Fortes. Disponível em: <<http://www.catjorgedesena.hpg.ig.com.br/html/textos/virginia>>. Acesso em: 22 dez. 2008.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. *O ser e o tempo na poesia*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BORGES, J.; TURIBA, L. Pedras aprendem silêncio nele. In: _____ BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 323-343.
- BRANCO, L. C; BARBOSA, H. L. Em idioleto manoielês arcaico (1994). In: _____. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 123-128.
- BRITO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124-131.
- CAMARGO, G. O. de. *A poesia alquímica de Manoel de Barros*. 1988. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1988.
- _____. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
- _____. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Revista Princípios*. Nº 55. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 1999.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- CARNEIRO, A. *Suplemento Cultural e Literário JP Guesa Errante*. Edição 21. Doc. 1º de dezembro de 2005. Disponível em: <<http://www.simonecaputo.com/corsinofortes.html>> Acesso em: 22 jul. 2008.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CASTELLO, J. A. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2006.

CASTRO, A. de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

CHEVALIER, J; ALAIN, G. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHKLOVSKY, V. et al. A arte como procedimento. In: _____. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiposki et al. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 11, 2004, p. 175-177.

COMBE, D. La referencia desobrada: el sujeto lírico entre la ficción e la autobiografía. Trad. Angel Abuin Gonzalez. In: ASEGUINOLAZA, F. C. (Org.). *Teorias sobre la lírica*. Madrid: Arco/Livros, 1999. p. 127-133.

COSTA, J. F. *Poesia africana e língua portuguesa*. Postado em 5 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>>. Acesso em: 15 fev. 2008.

CORTAZAR, J. Para uma poética. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1954. p. 85-101. (Coleção Debates).

DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: _____. *Intertextualidades: tradução da revista Poétique*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 51-76.

DAVID, N. A. *A (meta) poesia de Manoel de Barros: do lúdico à manifestação do mito*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2004.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjéctil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora da UNESP, 1988.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução não indicada. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

EIGELDINGER, M. *Jean-Jaques Rosseau, Univers Mytique et coher*. Neuchatel: Ala Baconniere – Payot, 1978.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Mito, sonho e mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, s.d.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual (1917). In: _____. CARVALHAL, T. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 61-63.

FERRAZ, E. Tempo de poesia. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 2005. p. 42-43.

FILHO, G. Uma palavra amanhece entre aves. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 317-323.

FOUCAULT, M. *A História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRAGA, R. *Uma conversa com uma das melhores vozes da poesia brasileira: Manoel de Barros*. Disponível em: <<http://www.dilsonlages.com.br/entrevistas>>. Acesso em: 9 dez. 2008.

FRANÇA, A. A literatura caboverdiana no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa. In: CRISTÓVÃO, F.; FERRAZ, M. de L.; CARVALHO, A. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 54-61.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, G. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONÇALVES, A. *Transição e permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GONÇALVES, K. R. A literatura no processo de criação da identidade nacional de Cabo Verde. SIMPÓSIO INTERNACIONAL CULTURA E IDENTIDADES, 3., Goiânia. *Anais...* Faculdade de História da UFG, 2007. p. 1-17.

GUIZZO, J. O. Sobreviver pela palavra. In: _____ BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 307-311.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

JENNY, L. A estratégia da forma. *Intertextualidades: tradução da revista Poétique*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 19-45.

KRISTEVA, J. *Ensaio de semiologia*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

_____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARANJEIRA, P. *Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamentos, 1992.

_____. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LEITE, A. M. *Árvore e Tambor ou a reinvenção da terra cabo-verdiana*. In: FORTES, Corsino. *Árvore e tambor*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1986. p. 7-19.

_____. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *A cabeça calva de Deus: uma trilogia épica fundacional*. In: _____. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 288-296.

LEROY, M. S. de. *Como se faz um mito. O sertão enquanto linguagem*. In: _____ CRISTÓVÃO, F.; FERRAZ, M. de L.; CARVALHO, A. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Edições Cosmo: Lisboa, 1997. p. 239-245.

LIMA, L. C. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

LOANDA, F. de. (Org.). *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Orfeu, 1967.

LOPES FILHO, J. *Vozes da cultura caboverdiana*. Lisboa: Ulmeiro, 1998.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

MARTINS, B.; GOMES, J. C.; SANTINI, J. *Manoel de Barros: o maior vendedor de livros no país*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

MARTINS, W. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.

MAXUEL, K. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MELO NETO, J. C de. *Seção de Poesia do Congresso Internacional de Escritores em São Paulo (1957)*. In: NUNES, B. *Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais*. São Paulo, Editora Anhembi, 1974.

MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: Cecitec/UFMS, 1991.

MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 7-19.

_____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORICONI, I. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: _____ PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. *Poesia hoje*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1998. p. 11-25.

NASCIMENTO, A. *O Fim do Caminhu Longi*. Livro apresentado em Cerimônia no dia 19 de Setembro de 2007. Casa Fernando Pessoa: Campo de Ourique, Lisboa. RDP-África. Disponível em: <<http://www.embcv.org.br/portal>>. Acesso em: 17 fev. 2009.

NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

NUNES, B. A máquina do poema. In: *Poetas modernos do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 138-156.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. A máquina do poema. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 265-283.

_____. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. *Novos estudos*. nº 31. São Paulo: CEBRAP, 1991. p. 171-183.

_____. *Passagem para o poético*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, M. Prefácio. In: MELO NETO, J. C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 7-13.

PAIGC: Partido Africano para Independência de Guiné e Cabo Verde. In: _____ CABRAL, A. et al. *Governo de Cabo Verde: 1974*. Disponível em: <http://www.paigc.org/index/s8.htm>>. Acesso em: 13 set. 2007.

PAULA, J. C. M. De terra-longe à Pasárgada: a supressão utópica. In: *Manuel Bandeira e Claridade: confluências literárias entre o Modernismo brasileiro e o cabo-verdiano*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 75-87.

PAZ, O. *Los hijos del limo: del romantismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1986

_____. A consagração do instante. In: *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.51-62.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERNA FILHO, F. *Criação e vanguarda*: Bopp & Manoel de Barros. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. A intertextualidade crítica. In: _____ *Intertextualidades*: tradução da revista *Poétique*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

_____. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTY, E. Manoel de Barros. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.com.br>>. Acesso em: 17 de fev 2007.

POUND, E. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RASTEIRO, J. Corsino Fortes e João Cabral de Melo Neto ou os artífices da palavra. Disponível em: <<http://www.simonecaputo.com/corsinofortes.html>>. Acesso em: 9 jan. 2008.

REIS, R. *Cânon*. In: _____. JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOUER, P. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António Magalhães. Porto: Rés, 1978.

RIVERA, T. A infância da palavra. *Revista Língua Portuguesa*, São Paulo: Segmento, 2008. Disponível em: <<http://www.revistalingua.com.br>>. Acesso em: 16 jan. 2009.

ROSEN, C. As ruínas de Walter Benjamin. In: _____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Lourenço de Melo. Campinas: Ateliê Editorial; Editora da UNICAMP, 2004. p. 196-203.

SAMPAIO, M. L. P. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

SANTILLI, M. A. *Africanidades*: contornos literários. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Viagens textuais. Um percurso: América–África–Europa (Da “Pasárgada” de Manuel Bandeira). In: _____ *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 2, 1994. p. 109-121.

SECCHIN, A. C. *A poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. Caminhos recentes da poesia brasileira. In: *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 93- 110.

SECCO, C. L. T. R. Construção e reencontro – o ensino e a pesquisa das literaturas africanas nos cursos de letras. *Revista Scripta: Dossiê literaturas africanas de língua portuguesa*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 179-184. 2004. Parte 3.

_____. Sob a égide de Antígona: a dimensão trágica do lirismo cabo-verdiano de Vera Duarte. *Revista Scripta: Dossiê literaturas africanas de língua portuguesa*, Belo Horizonte, v. 8, p. 215-225, 2004. Parte 3.

SEMEDO, J. M. *Estado Nação e os desafios da integração regional: o caso de Cabo Verde*. Disponível em: <<http://www.fundacaoalmiscarcabral.com.br>>. Acesso em: 15 dez. 2008.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVEIRA, E. Do microcosmo à beira-rio ao espaço sideral. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 228-237.

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

TELES, G. M. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TOMACHEVISKY, B. *Temática*. In: CHKLOVSKY, V. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria R. Filiposki et al. 9. ed. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 58-75.

TURANO, M. Identidade e literatura: a poesia de Corsino Fortes (uma aproximação antropológica). In: CRISTÓVÃO, F.; FERRAZ, M. de L.; CARVALHO, A. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 485-488.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VEIGA, M. *Cabo Verde: insularidade e literatura*. Paris: Editora Kasthala, 2007. Disponível em: <<http://www.books.google.com.br>>. Acesso em: 17 fev. 2009.

VILAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, A. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 143-169.

WALDMAN, B. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 11-32.

ZAPPA, R. Coisas de um pantaneiro gentil. *Jornal do Brasil*. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/arquivo/quarta/cadernob.html/1998>>. Acesso em: 8 maio 1998.

4.3 Referências complementares

- ABDALA JÚNIOR, B. *A escrita neo-realista*. São Paulo, Ática: 1981.
- ADORNO, T. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. Col. Os pensadores. Trad. José Lino Grünwald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1993. p. 194-208. (Coleção Os Pensadores).
- ANDRADE, M. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.
- ANDRADE, M. P. de. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 9 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BOPP, R. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- BOSI, A. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FRANCO, R. G. Bom dia camaradas e um retrato de uma infância em Angola. *Revista Abril Nepa*, v. 1. Disponível em: <<http://www.uff.br/nepa>>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- MARTINS, W. *A literatura brasileira: o modernismo. 1916-1945*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967. v. 6.
- MATA, I; CHAVES, R. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PADILHA, L. C. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- RAMOS, I. N. A. *Uma poética da modernidade: leitura comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SPINDOLA, P. (Org.). *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006.

ANEXOS

ANEXOS: ENTREVISTAS

ANEXO A

Palavra de poeta: conversando com o fazedor de amanhecer⁶²

A BELEZA DOS INÚTEIS

(Homenagem a Manoel de Barros)

No pé da parede nascem ciscos de algodão:
fios chiando surdamente no lixo da praça.

O útil e o inútil do chão valem mais que o fazer:
o inútil traz mais beleza que a flor.
A flor é o artista inconfessável.

É com a indiferença dos inúteis
que o poeta ouve o canto do concreto
e toca no avesso da cor de um passarinho no fim de tarde.

É o poeta que faz uma borboleta voar parada
Tira suas asas e depois ela vira lesmas
Fica tonta de tanto criar plumas nas palavras.

E no fim, aprende com a própria criança do poeta,
que a borboleta não voa no pé de algodão...
Vem a outra criança e diz: a borboleta avoou no chão.
(FRAGA, 2008).

Em fevereiro de 2008, na ocasião de uma conversa com o poeta Manoel de Barros, o poema acima foi escrito para homenageá-lo. Sob uma intertextualidade forçada, mesmo que de maneira simplória, o texto alegrou o poeta, como atesta uma carta particular dirigida à entrevistadora.

Na sequência estão as respostas coletadas; uma parte foi manuscrita e a outra digitada, tendo sido posteriormente corrigida à mão por MB em 10 de fevereiro de 2008. A entrevista intenta notificar o poeta mato-grossense sobre mais uma pesquisa voltada para sua poesia e, sobretudo, visa buscas “inexplicáveis”, já que, conscientemente, poetas não

⁶² Esta entrevista com Manoel de Barros foi realizada em fevereiro de 2008, exclusivamente para esta pesquisa de mestrado. A obra do poeta tem sido objeto de estudo da autora desde o curso de Especialização em Literatura Brasileira, na Universidade do Estado de Mato Grosso, com o estudo *O canto do insólito em Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros*, concluída em janeiro de 2005, conforme relato no texto “Um resgate de minhas memórias sobre Manoel de Barros”. Disponível em: <<http://www.dilsonlages.com.br>>. Publicado em: 12 dez. 2008. Acesso em: 10 jan. 2008.

nasceram para explicar o que escrevem. No entanto, registra-se aqui o orgulho ingênuo de leitor pelo estabelecimento de contato com o poeta.

Salienta-se a prestigiosa atenção da pessoa humilde e educada que é Manoel de Barros, que sempre se prontificou a inventar respostas às perguntas do leitor que espera extrair uma verdade absoluta da arte poética, instigando o crítico a buscar os caminhos de uma possível leitura incorporada.

A entrevista autorizada pelo poeta encontra-se na íntegra no *Jornal entre textos* (FRAGA, 2008) e parte dela se reproduz a seguir. Todos os grifos nas respostas são de Manoel de Barros.

1 – João Cabral de Melo Neto elegeu o crítico Antônio Carlos Secchin como o maior estudioso de sua poesia. Para o senhor, claro que respeitando todos os que estudam e amam MB, teria algum trabalho ou pesquisador de sua poesia que destacaria?

MANOEL DE BARROS: Não sei de nenhum crítico que se dedique e se honre de ser estudioso da minha obra. Sei de alguns e conhecidos que escreveram sobre a poesia de Manoel de Barros. Cito, entre outros, Berda Waldman, Lúcia Castelo Branco, a nossa **Goiandira**, Antonio Houaiss, Millôr Fernandes, Fausto Wolf, Jorge Larrosa, Miguel Sanches e outros tantos, mas nenhum eu elegeria como o maior estudioso da minha poesia. (grifo do autor)

2 – Aos 70 anos de produção poética ou de vadiagem com palavras, como o autor Manoel de Barros se sente hoje e o que mais o senhor almeja alcançar?

MANOEL DE BARROS: Acho que já fiz **o pra que vim**; a fonte não secou ainda. Sonho escrever mais um livro de poesia. Não garanto nada. (grifos do autor)

3 – Se Drummond tivesse dado um cargo de secretário para o senhor e até mesmo se tivesse se tornado funcionário público não teria produzido tanto, em virtude da ociosidade. Penando nos custos de edição de suas obras, o Senhor acredita que se dependesse de apoio do Estado para publicar seus livros, o poeta MB teria crescido tanto?

MANOEL DE BARROS: É certo que não fui funcionário público. Mas fui fazendeiro pecuarista muitos anos para sobreviver. Mas quando pude comprar meu **ócio**, comprei. Só no ócio pude voltar à poesia. (grifo do autor)

4 – O senhor já participou de algum concurso literário que tenha perdido como o Guimarães Rosa?

MANOEL DE BARROS: Já participei de muitos. Ganhei quase todos. Não tenho nenhum orgulho disso.

5 – Já pensou em organizar suas obras em dois ou único volumes como as obras de João Cabral? Não seria uma maneira de o público leitor ter acesso a toda sua produção poética de fácil manuseio?

MANOEL DE BARROS: A editora Record está organizando minhas obras completas. Estou na espera. Há tropeços porque editei alguns livros em outras editoras. Há tropeços, há interesses. Mas, ao que sei, tudo sairá em um só volume.

6 – Para MB quais as vantagens e desvantagens de ser uma pessoa tímida? Será que o tímido nasce com aptidões superiores e que ninguém consegue enxergar?

MANOEL DE BARROS: Pode ter sido desvantagem. Porque nunca tive coragem de procurar por críticos. Só fui reconhecido aos 75 anos. Foi o Millôr que me viu e espalhou.

7 – Além de poeta regionalista ou pantaneiro, que outras classificações o senhor não gosta que façam do poeta ou de sua obra?

MANOEL DE BARROS: Sempre achei que poesia consiste em modificar a língua. Depois li isso em todos os linguistas e estudiosos da prosa e da poesia. Aí estão Flaubert, **Riserbast, digo, Rimbaud**, Vieira, Guimarães Rosa. A perenidade deles está na linguagem. São perenes porque **cavaram** com o estileto do estilo uma especial maneira de escrever. Para mim, portanto, poeta é um ser de linguagem e não de paisagem-vegetal ou humana. (grifos do autor)

8 – Para mim, são quatro os melhores poetas brasileiros: João Cabral, Carlos Drummond, Murilo Mendes e Manoel de Barros. E para Manoel de Barros, destacaria algum poeta brasileiro?

MANOEL DE BARROS: Para meu gosto os melhores poetas brasileiros são Manuel Bandeira, Cabral, Augusto dos Anjos e Drummond.

9 – João Cabral escreveu *Morte e vida severina: auto de natal em Pernambuco* por encomenda de Maria Clara Machado. O poeta MB conseguiria escrever um livro de

literatura infanto-juvenil, sob encomenda de editores, jornalistas e críticos, como por exemplo, “O menino que carregava água na peneira” de *Fazedor de amanhecer*?

MANOEL DE BARROS: Não seria capaz de escrever nada por encomenda. Nunca escrevi nem um verso por encomenda. O que não sair de mim me fere.

10 – Tem algum prefácio de sua obra que o senhor destacaria? Um que mais gostou?

MANOEL DE BARROS: Há um prefácio que mais gosto, é o do escritor espanhol Jorge Larrosa para uma antologia de poemas meus que tem o nome de: *Todo lo que no invento es falso*. A edição é bilíngüe. Trata-se de uma tradução de 150 páginas. É de um livro editado em Málaga na Espanha. Acho que só os estudos da nossa **Goiandira** poderia se comparar com esse de Jorge Larrosa.

11 – João Cabral disse que *Uma faca só lâmina* foi a sua idéia fixa. O Senhor tem, além das palavras, outra idéia fixa para escrever?

MANOEL DE BARROS: Não tenho idéia fixa. Tenho desejo de esmiuçar a alma de Bernardo o meu Outro: O melhor de mim Sou ele!

12 – Com os 70 anos de boa poesia e de tanta glória poética, o que o poeta Manoel de Barros tem a dizer a todos que um dia repudiaram sua poesia?

MANOEL DE BARROS: É difícil ser sincero sobre isso. Não sou diferente dos outros. Não gosto de quem me repudia ou repudia minha poesia.

13 – Dizem que poetas só são homenageados com nomes de Instituição, Casa de Cultura, Bibliotecas etc, depois que vão morar com Deus no paraíso. Que homenagem o senhor gostaria de receber em vida e que tipo de homenagem não gostaria de receber postumamente?

MANOEL DE BARROS: Queria ficar em paz na Eternidade. Aqui onde vivo não tenho nada a reclamar. Sei que muitos não gostam da minha poesia. A culpa é minha.

14 – No meu recente estudo na UFG, juntamente com a professora Goiandira, pretende-se provar alguns temas recorrentes na poética intertextual de Cabral, Barros e do caboverdiano Corsino Fortes que, na minha leitura, bebeu na poesia manoelina. Além de todo o sucesso do poeta Manoel de Barros, como o senhor se sente ao saber que assim

como o Sr aprendeu com Rimbaud e Padre Antônio Vieira, há poetas do Brasil e outros países que aprendem com o poeta Barros?

MANOEL DE BARROS: Acho que fico feliz de saber que alguém possa gostar da minha poesia a ponto de dialogar com ela. De meu conhecimento só sei desse poeta Corsino Fortes. Falo uma pura verdade, coisa que é raro em mim.

15 – Dizer que um poeta bebeu em outro poeta empobrece o segundo poeta? Por exemplo, se eu digo que Corsino Fortes relê Manoel de Barros ou esse relê Cabral que relê Drummond e Mendes? Qual é a sua opinião?

MANOEL DE BARROS: De minha parte acho que a muita leitura não empobrece o texto de ninguém. Leio Vieira há 60 anos e gosto mais de Vieira.

16 – Quando o senhor escreve, já pensou no sujeito lírico, ou ele é apenas um desdobramento da própria lírica através da linguagem, dos objetos, das coisas?

MANOEL DE BARROS: Meu sujeito lírico sou eu toda vida, toda hora, todo verso.

17 – A escritora Hilda Dutra Magalhães, em sua obra *História da literatura mato-grossense*, mencionou que a poética de Barros é telúrica e surrealista. O Senhor considera essa afirmação verídica ou sua poética possui marcas divergentes do surrealismo propriamente dito?

MANOEL DE BARROS: No meu caso, fui levado a uma linguagem que obedece às desordens da fala infantil e desobedece às normas gramaticais. Não sei se sou surrealista e telúrico. Pelas raízes devo ser telúrico. Fui criado no chão feito lagarto, formiga. Portanto, meu texto contém chão. Chão e Letras.

18 – Se há ou não há Barros em Cabral ou vice-versa, qual é a relação semântica e simbólica da PEDRA em Barros e Melo Neto?

MANOEL DE BARROS: Quanto à palavra **PEDRA**, em mim ela é apenas letral. Serve para dar equilíbrio semântico às frases. Em João Cabral pode ser pelo ritmo e economia frasal... Sobre **PEDRA**, conheço e uso a palavra para dar concretude aos versos. Em João Cabral deve ser pelo ritmo. Agora ando seduzido para escrever nas pedras como os homens das cavernas. Quero fazer uma poesia rupestre. Acho que lá está a infância da língua.

19 – Diga-me, o Senhor já leu *Pedra do sono*? Quais livros de Cabral o Senhor já leu?

MANOEL DE BARROS: Já li “Pedra do Sono” sim. E tenho todos os livros do Cabral. De todos que li, gosto mais de *O Cão sem Plumas*.

20 – Li alguns versos de *O Livro das ignoranças* e pude constatar que o Senhor mistura o belo com o grotesco, como em “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: / ... que um rio que flui entre dois lagartos carrega mais ternura que um jacinto...”. Da mesma forma João Cabral utilizou “flor e fezes”, Augusto dos Anjos, “Versos íntimos e escarros”. Pode ter uma relação similar nisso? Ou é apenas coisa de pesquisador?

MANOEL DE BARROS: Os paradoxos são a minha poesia. Sair do comum é muito importante para a poesia. Bem, e não sei responder essa relação... eu tenho com as palavras é um relacionamento erótico. Algumas já até abriram o roupão para mim.

21 – O Senhor já mencionou em entrevistas que suas obras não deveriam ser cobradas em exames de vestibulares. Sendo assim, o Senhor escreve sem pensar no leitor do Ensino Médio, pensa no público de modo geral, ou tem um caráter específico?

MANOEL DE BARROS: Escrevo, gosto de ser lido e amado através de minha poesia. Mas acho que os adolescentes que prestam vestibular são massacrados pelos meus textos. Eu “penso por imagens” (como você já citou). Imagens feitas com palavras são obscuras.

22 – É curioso notar que para o Senhor há na palavra uma incorporação do sujeito lírico, como por exemplo, “palavras tem que adoecer de mim”:

MANOEL DE BARROS: Palavra tem que adoecer de mim porque eu tenho que estar dentro das palavras para que elas me sejam. Minha doença é uma disfunção lírica. Poesia é uma disfunção lírica que sofro e carrego comigo.

23 – Além do *arquissema* PEDRA que o Senhor usa, há também o rio, que é muito utilizado por João Cabral de Melo Neto. Toda a relação com ele seja pela pedra, pelo rio ou pelo grotesco na poesia, tem apenas ligação com a infância do Senhor, ou o poeta é um ser que nasceu para ter precursores e seguidores?

MANOEL DE BARROS: Penso que vale tudo, sobretudo ter a influência no interior. Mas a gente não quer ser precursor. E nem conhece a competência de precursor.

24 – No início da carreira, quando o Senhor escrevia seus poemas, nunca vinha um pensamento de “brilho” e “fama” na cabeça ou aquele orgasmo poético?

MANOEL DE BARROS: Quando publiquei *Poemas concebidos sem pecado*, achei que alguém falaria dele com assombro. Ninguém falou nada de nada. Então minha ficha caiu. E o sonho de brilho morreu para sempre. Acho que arte é produto de uma disfunção cerebral. Poesia é uma disfunção lírica que sofro e carrego comigo.

25 – O Senhor está escrevendo algum livro e tem a ideia de até quando pretende escrever?

MANOEL DE BARROS: Tenho na Editora Record meu último (?) livro: *Poemas rupestres*. Não sei se escreverei outros. (grifo do autor).

26 – Diante de todos os versos que consegui ler de Barros, para mim o verso mais sublime na literatura está em “poesia é voar fora da asa”. Acredito que esse verso ficará gravado para sempre na minha e na memória de seus leitores, mas em sua opinião, qual é o verso que o Senhor mais gostou até hoje?

MANOEL DE BARROS: O verso que mais gostei foi “O entardecer faz parte de haver beleza nos pássaros...”.

27 – Finalizando, como o Senhor define a palavra poesia e o que é ser realmente poeta?

MANOEL DE BARROS: Acho que poesia é uma aventura errática. Às vezes a natureza desmancha o ser biológico em poeta. E eu deixo de ser errático para ser errado. Ser poeta não significa ser uma pessoa de grande inteligência, mas ser eternamente sensual.

ANEXO B

Dialogando com o crítico eleito por Cabral: Antônio Carlos Secchin

1 – Harold Bloom fala sobre a desmitificação do poeta em formar outro poeta e este só tem habilidade intelectual se sua poesia for capaz de reler outros. Como o Senhor explica isso no que concerne à poesia moderna?

SECCHIN: Praticamente não se “escreve” mais um texto, e sim se “reescreve” um anterior. O maior diálogo da literatura tende a ser consigo mesma, o que gerou, entre outras consequências, a exacerbação da metalinguagem.

2 – E sobre o João Cabral, como poderíamos considerar este comentário de Bloom?

SECCHIN: A originalidade de Cabral não é partir do nada (o que é impossível), e sim de fontes surpreendentes, como o folclore catalão, quando escreveu *Morte e vida severina*, por exemplo.

3 – O Senhor disse em entrevista a Antônio Ramos no *Jornal de poesia* que o bom poeta não deixa seguidores, abre caminhos e ensinamentos; quando se vai leva com ele a chave (como Cabral). Mas como o Senhor explicaria, por exemplo, um poeta chamado Corsino Fortes que declara, explicitamente, dialogar com a poesia cabralina, desde *Pedra do sono* ao “fim” de sua obra?

SECCHIN: Uma coisa é a influência assimilada criticamente e reprocessada na voz própria que cada poeta deve ter (própria, mas não inaugural); outra é tornar-se escravo do discurso alheio: é o caminho mais fácil, e que produz os diluidores da palavra anterior.

4 – A professora Tânia Carvalhal defende, em *Literatura Comparada*, que o binarismo poético é um vaivém como uma disputa de Édipo e Laio na apropriação do texto. Quais poetas modernos o Senhor mencionaria para essa guerra?

SECCHIN: Minha guerra particular é contra o próprio binarismo, seja lá quem esteja ocupando um ou outro lado.

5 – Wilson Martins assevera que John Gledson exagerou ao dizer que dos poetas brasileiros, Drummond foi com quem Cabral dialogou intensamente. Por assim dizer, Wilson Martins diz que em nenhum momento, nem mesmo nos inícios de Cabral, os dois poetas se assemelharam entre si. Como o Senhor explicaria essa oposição neste pensamento crítico?

SECCHIN: Os dois críticos, binariamente, se opõem. Leia minha resposta anterior. As questões não se resolvem apenas na afirmativa de que A tem tudo a ver com B, ou que não tem nada a ver. O “ter a ver” até certo ponto, sob determinado ângulo matizaria o problema.

6 – Sobre o poeta Manoel de Barros, o que o Senhor tem a dizer como crítico?

SECCHIN: Sou seu leitor assíduo. Ele, como João Cabral, mas em direção diversa, conseguiu criar uma voz inconfundível.

7 – O Senhor acredita que o poeta é um desorientado, nômade, bêbado, sedento de palavras e enxerga tudo o que muitos não veem?

SECCHIN: Ele enxerga os que os outros não vêem exatamente porque é sóbrio e orientado; a sua bússola é que é diferente.

8 – No *Jornal de poesia* há um enorme número de poetas, junto a grandes nomes como Ivan Junqueira (não por ser “imortal”, mas por saber expressar em grande voz a imortalidade da poesia na poesia). Como o Senhor vê esse espaço literário para o leitor de hoje, tão focalizado em imagem eletrônica e diante do livro impresso?

SECCHIN: Acho que a poesia deve circular em todos os veículos e por todos os meios a que ela tiver acesso. Depois, o tempo se encarregará de rearrumar toda essa produção.

9 – Valéry disse que os poetas são críticos de primeira ordem. O destaque merecido que Antônio Carlos Secchin recebeu como crítico e decorre de seu dom poético, mesmo debruçando primeiro sobre a crítica, ou muito antes de estudar a poesia cabralina, o Senhor já guardava versos no baú como o próprio João Cabral fez com *Pedra do sono*?

SECCHIN: Em mim o poeta antecedeu o crítico, mas o crítico fez-se mais visível antes do poeta. E não vejo entre o discurso poético e o crítico uma incompatibilidade radical, pois ambos conduzem à descoberta de novos sentidos.

10 – Por ser a poesia de Cabral um livro aberto que jamais o tempo consegue fechar, o Senhor já se sente realizado e satisfeito por todo o convívio que teve com a poesia dele?

SECCHIN: Não é que não falte o que estudar em Cabral: percebo, apenas, que, do ponto de vista de minhas indagações, o ciclo está encerrado, foram mais de duas décadas de intensa freqüentação da poesia cabralina. Mas estou muito curioso e atento às novas e alheias indagações.

11 – Além do onirismo e traços do surrealismo, que outras relações o crítico Secchin visualiza entre a poesia inaugural de Cabral e *Brejo das almas* e *Alguma poesia* de Drummond?

SECCHIN: A utilização do verso livre e de um vocabulário sem a tradição do “poético”, embora esses sejam traços do modernismo em geral, e não apenas de Drummond.

12 – Em “Antiode” a discussão de Cabral gira em torno da equivalência poesia=flor, poesia=fezes. O poeta questiona ao mesmo tempo “como não invocar o vício da poesia”. Como o Senhor define essa (des) poetização?

SECCHIN: É o repúdio à cristalização do poético em torno de signos tradicionalmente tidos por “belos”. Assim, o mau poeta não precisaria criar a poesia, ela já viria previamente embalada e assegurada pelo simples emprego de tais “palavras poéticas”.

13 – Na obra *A Educação pela noite e Outros ensaios*, Antonio Candido escreve que depois do modernismo não se pode mais falar no termo influência. Não obstante, como se pode explicar a co-presença de Valéry em Cabral e de Cabral em outros poetas, inclusive, em poetas cabo-verdianos?

SECCHIN: Valendo-me da palavra que hoje causa tanto repúdio, mas, para não chocar alguns ouvidos, denominando-a “intertextualidade” e “ressonância”.

14 – Na obra *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*, o jornalista José Castello biografa o poeta e ao mencionar Vinícius de Moraes se refere como o “anti-Cabral”. Será que um leitor da poesia de Cabral teria certa “repulsa” por Vinícius de Moraes, mesmo Cabral dedicando-lhe *Uma faca só lâmina*?

SECCHIN: A amizade não implica adesão. De fato, eram amigos na vida real, e quase opostos na vida poética, o que não impediu que Vinicius também dedicasse poema a Cabral, e não impede que leitores apreciem propostas incompatíveis.

15 – A poesia cabralina é marcada pela presença constante do vocábulo Pedra, como em vários poetas brasileiros, (Drummond), inclusive em Corsino Fortes (Cabo Verde), que diz fazer “releitura” de Cabral. Agora, como o Senhor vê o símbolo da pedra em *Pedra do sono, O engenheiro e Educação pela pedra*?

SECCHIN: A *Pedra do sono* é letárgica, as posteriores são ativas e despertas, representando, entre outras coisas, a capacidade de perdurar, de resistir, de não prestar-se a apropriações sentimentais...

16 – O poeta Manoel de Barros (grande admirador da poesia cabralina) afirmou que usa o vocábulo “Pedra” somente para dar concretude aos seus versos. Cabral, por usar um ritmo *a palo seco*, poderia optar também pela mesma estratégia de Manoel de Barros?

SECCHIN: A pedra é uma das vertentes da concretude cabralina, que não se resume apenas ao léxico.

19 – O senhor que é um dos grandes e respeitados estudiosos de Cabral mencionaria quais poemas de Valéry presentes na lírica do pernambucano?

SECCHIN: Como consta da longa entrevista que o poeta me concedeu, e que incluí em *João Cabral: a poesia do menos*, ele se interessava pouco pela poesia de Valéry e muito pelo seu ensaísmo. O Anfion de Cabral é muito diferente do de Valéry.

20 – Muitos já escreveram sobre a estética do feio em Cabral e Augusto dos Anjos. Para o Senhor, como e em que medida o feio se assemelha e se diverge na poesia de ambos?

SECCHIN: O repúdio ao belo convencional une os dois poetas, mas o modo de tratá-lo os separa, uma vez que (como não poderia deixar de ser) o verso de Augusto recorre a formas clássicas de expressão, repudiadas por Cabral – o decassílabo sáfico ou heróico, por exemplo.

21 – Pensando ainda em convergências poéticas, quero dizer que em matéria do trabalho com a palavra João Cabral faz o papel do engenheiro, com a palavra *a palo seco*, como o catar feijão etc. Com sua leitura sobre versos cabralinos, é possível encontrar suas marcas nos versos de Fortes, a saber: “na pedra do arquipélago/ com pés caligráficos/ A poesia se quer mais que arte/ denega a parte/ do engenho em sua traça/ nos mostra teu travejamento/ que o fazer é engenho”?

SECCHIN: Agora, é oposto: diria que, mais do que convergências, sem dúvidas, parecem versos escritos por João Cabral.

22 – Como o Senhor explica a unanimidade da crítica literária sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto?

SECCHIN: Como toda (quase) unanimidade, construída a partir da superação de muitas rejeições parciais, algumas até hoje persistentes, como se lê em *História da inteligência brasileira* e a *Crítica literária* de Wilson Martins, para citar um só nome.

23 – Embora saibamos que ocupar uma cadeira na ABL não eleva o artista e sua obra, como o Secchin (membro da Casa de Machado de Assis) se sente ao olhar a cadeira ocupada por Cabral?

SECCHIN: Lá, realmente só vejo os vivos. Para mim, o Cabral vivo não está na Academia de Letras, mas nos livros, que é onde reside a efetiva imortalidade.

ANEXO C

Corsino Fortes e a Literatura Africana em Língua Portuguesa: uma entrevista com Simone Caputo Gomes do Centro de Estudos Africanos da USP

1 – Professora Simone Caputo Gomes, com base em sua atuação na pesquisa no programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e nas disciplinas de Literaturas Africanas na USP, bem como no reconhecimento que já recebeu do Presidente da República de Cabo Verde Dr. Pedro Pires, como a Senhora explica o papel do arquipélago de Cabo Verde?

SIMONE CAPUTO GOMES: Cabo Verde foi sede da primeira cidade implantada pelos europeus na África, a da Ribeira Grande da ilha de Santiago, hoje chamada Cidade Velha e concorrendo em 2008 a Patrimônio da Humanidade. Aí começou a formar-se uma cultura mestiça *sui generis*, advinda da fusão do patrimônio do colonizador branco europeu (português, no caso), com as tradições das várias culturas africanas que eram deslocadas para Cabo Verde, rota de navegação privilegiada (por ser intersecção entre Europa, África e Américas) e entreposto de mercadorias para comércio (inclusive de escravos). No presente, esta rota passou a estender-se à aviação. Assim, o arquipélago de Cabo Verde sempre teve uma função de elo de transmissão e na área da literatura não foi diferente. Em termos de poesia africana, os autores cabo-verdianos, desde muito cedo, privilegiaram o aspecto dialógico da literatura, inovando, no entanto, por deslocar o centro do diálogo de Portugal, paradigma colonizador, para o “modelo” brasileiro, porque o Brasil era uma nação ex-colonizada, já independente e em expansão de rumos políticos e culturais. Em pleno domínio da ditadura salazarista, os intelectuais cabo-verdianos como Jorge Barbosa, Baltasar Lopes intensificavam uma interlocução com a literatura brasileira, especialmente a poesia, adotando parâmetros praticados pelos modernistas, como aproximar-se da língua “do povo”, mote de Bandeira, tratar de temas nativistas (que evoluíram, mais tarde, para a formação de um sentimento nacional). Este processo, claro, aconteceu também em Angola, Moçambique, por exemplo, mas destacou-se sobremaneira em Cabo Verde, com o grupo *Claridade*.

2 – Em entrevista ao portal da embaixada de Cabo Verde no Brasil, a Senhora destacou que o investimento caríssimo quanto à dessalinização da água em várias ilhas no país Cabo Verde trouxe mudanças positivas. Os escritores africanos destacam muito o ilhéu

castigado em suas obras, o que permitiria um diálogo com as produções literárias do Brasil dos anos 1930. O poeta Corsino Fortes, além dos flagelos, parece anunciar a esperança como uma aura em alguns poemas. Essa mudança nas ilhas de Cabo Verde pode ser significativa nas obras dos poetas de agora ou do futuro, ou a cicatriz fica na mão do poeta?

SIMONE CAPUTO GOMES: A cicatriz era mais visível nas obras dos anos 30, dos claridosos fundadores, como Manuel Lopes, que tratavam diretamente do tema da seca e da consequente fome e miséria. Nos anos 40, secas de até seis anos assolaram Cabo Verde. Os poetas e ficcionistas deste período, é claro, falavam dos temas que mais mobilizavam a população cabo-verdiana, e o flagelo da seca foi o grande motivador de muitos textos antológicos. Com a independência do país, o investimento dos sucessivos governos na melhoria da qualidade de vida (Cabo Verde hoje já saiu do bloco dos países menos desenvolvidos) e com a superação das dificuldades geoclimáticas que a colonização portuguesa, predatória e violenta, agravava, o arquipélago está em pleno desenvolvimento, proporcionando à população investimentos caros como o fornecimento de água potável... A esperança, agora, habita mais facilmente o discurso, mas nunca deixou de existir. O cabo-verdiano é, antes de tudo, um resistente, que fabrica a sua própria água, mesmo quando ela não existia quase, semeando em pó.

3 – Há algum poeta africano, dentre as relevantes vozes, que destacaria?

SIMONE CAPUTO GOMES: São muitos e não quero, com uma ausência de citação em virtude do espaço exíguo de uma entrevista, que nenhum se sinta injustiçado. Vou, portanto, citar alguns dentre os muitos excelentes: Corsino Fortes, Mário Fonseca, Jorge Barbosa, Vera Duarte, de Cabo Verde; José Craveirinha, Noémia de Sousa, Luís Carlos Patraquim, de Moçambique; David Mestre, João Melo, António Jacinto, de Angola; Odete Semedo, da Guiné Bissau; Conceição Lima, de S. Tomé e Príncipe, e muitos outros. Ficaria aqui, como dizia Camões, mil anos citando-os.

4 – A Senhora destacaria quais poetas na vertente do erotismo, que é uma das marcas das literaturas africanas?

SIMONE CAPUTO GOMES: Corsino Fortes, Filinto Elísio e Vera Duarte, de Cabo Verde; João Melo e Ana Paula Tavares, de Angola; Luís Carlos Patraquim, de Moçambique, são, dentre muitos outros, mestres da poesia erótico-amorosa nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOPs.

5 – A Literatura Africana em Língua Portuguesa estabelece um diálogo com a literatura Brasileira. Luandino Vieira, Mia Couto com Guimarães Rosa. Vejo ainda Ana Paula Tavares, Eduardo White, Corsino Fortes, Manuel Lopes e tantos outros excelentes escritores a fazê-lo. Como Simone Caputo Gomes vê essa intertextualidade?

SIMONE CAPUTO GOMES: O diálogo cultural, o hibridismo são características marcantes da formação e da expansão dessas literaturas do macrossistema de língua portuguesa. O Brasil, sua cultura e sua literatura constituíram um paradigma nas identificações culturais e políticas que forjaram essas nações, proporcionando um deslocamento de uma subserviência a modelos e cânones do colonizador para o encantamento e o diálogo com um irmão ex-colonizado e em franco desenvolvimento político e cultural. É natural, pois, o diálogo Corsino-João Cabral, Luandino e Mia-Guimarães Rosa, Jorge Barbosa e Baltasar Lopes-Manuel Bandeira, e tantos outros. Esta intertextualidade não é apenas temática, é estrutural, no caso de algumas obras, como a de Corsino.

6 – Sei que a senhora já esteve pessoalmente com o poeta Corsino Fortes. O que tem a dizer dele como pessoa e como poeta?

SIMONE CAPUTO GOMES: Como pessoa, uma das mais fascinantes que conheço. Um diplomata, de fina erudição e educação, um lorde no trato, um sedutor no convívio. Belo por fora e, especialmente, por dentro. Amante da música e da poesia. Poeta excepcional, considerado, sem dúvida, o poeta-maior de Cabo Verde neste momento. É eletrizante vê-lo e ouvi-lo falando de (e dizendo) sua poesia, falando de sua autobiografia.

7 – A senhora acredita que um poeta possa assumir nitidamente que dialoga com outro poeta? Será que Corsino Fortes afirmaria ter bebido na poesia toda de João Cabral de Melo Neto?

SIMONE CAPUTO GOMES: Corsino afirma isto em alto e bom som. É também um poeta da pedra, como Melo Neto, da construção cuidada do poema. Diz-se um grande admirador de João Cabral e ambos cantam as dificuldades de viver numa terra seca, com muitos obstáculos para o homem que a habita.

8 – Quanto a Corsino Fortes, acredito que não tenha lido Manoel de Barros, mas como leitora posso provar algumas semelhanças entre os dois. Há o poema “Páscoa de Pedra” que separe para a minha dissertação e nele destaco na primeira leitura o diálogo com

Manoel de Barros e na segunda parte com João Cabral, com alterações de sentido, uma vez que o discurso segundo pode transformar o sentido do texto primeiro, conforme explica Julia Kristeva. Como a senhora enxerga essa possibilidade?

SIMONE CAPUTO GOMES: Acho que é rentável, porque Corsino conhece muito bem a obra de João Cabral. A obra de Manoel, parece-me também que sim, mas não é como as afinidades com a poesia de João Cabral, que são mais estreitas, nos temas e na forma de poetar.

9 – Quantos países da África a senhora já conheceu e o que pode falar sobre a terra, as ilhas e os rituais africanos?

SIMONE CAPUTO GOMES: Conheço muito e apenas Cabo Verde, ao vivo e a cores. Sete das nove ilhas habitadas. Tenho a meta de ir a Moçambique e Angola proximamente. O que me chama a atenção na África é a beleza, por fora e, sobretudo por dentro, das gentes. Gente indômita, valente, batalhadora, que não conhece a palavra "obstáculo". Por isto a pedra é um ícone apreciado, sinônimo de obstáculo sempre a ultrapassar. A beleza das paisagens, muito diversas e imponentes, também deixa o visitante sem fôlego. Posso dizer que já amo a África, seu vento, o cheiro da sua terra, as paisagens vulcânicas, os abismos e cumes, a amorabilidade com que os africanos nos recebem e o amor que demonstram pelo Brasil. E, sobressaindo, a importância que dão às suas tradições e culturas, bilhetes de suas identidades. Quanto aos rituais, são variadíssimos (dentro de um mesmo país, inclusive) e me interesse bastante pelas tradições em todos os seus aspectos: culinários, de comportamento, festas, rituais de vida e morte, tradições orais, música, artesanato, enfim, uma riqueza de patrimônio que merece e espera por ser estudada em profundidade.

10 – A senhora fala crioulo? Ouvi Corsino Fortes declamando poemas em <<http://www.simonecaputogomes.com.br>> e fiquei seduzida pelo sotaque. Como se sente ao tocar de perto essa língua e esse povo?

SIMONE CAPUTO GOMES: Não falo crioulo, arranho. Mas é uma das minhas metas o estudo do crioulo, para ter acesso a tradições orais que aprecio, mas ainda não domino a sua estrutura, especialmente lingüística. Converso, entendo as conversas, mas os cabo-verdianos são pacientes e procuram entender o meu português abasileirado carioca. O contato com a língua e o povo crioulo é emocionante, sobretudo pelas semelhanças que capto com relação ao modo de vida e à língua dos brasileiros. Às vezes digo coisas, em meu português carioquês, e

a Dulce Almada Duarte (minha grande amiga e mestra maior da língua crioula) observa espantada: “Isto é crioulo!”.

11 – Em *Pão e fonema*, de Corsino Fortes, o sujeito lírico retrata o povo, o chão, a fome como apelo e denúncia. Em *Árvore e tambor* o poeta evoca os elementos genesíacos como *Pedras de sol & substância*, trabalha com o símbolo do tambor, da imagem e do som com a força do ritmo. Em *Pedras de sol & substância* percebo a forte persistência da pedra, como pedra de identidade, páscoa de pedra, pedra rolada, pedra do arquiteto que me permite enxergar o Cabral e o Manoel de Barros. Como traduz a poesia de Corsino Fortes e que inovação sua poesia traz para a Literatura Africana e onde situá-lo? Em que período da literatura cabo-verdiana ele se enquadraria melhor?

SIMONE CAPUTO GOMES: Corsino é um contemporâneo, sempre em atualidade, mas sua poesia radica num modernismo (com raiz brasileira) construtivista. Daí a importância da pedra. O poeta é leitor de Cabral e dos concretistas, e é nesse campo que se situa a sua maior inovação: no da linguagem, de entendimento da literatura como domínio da e criatividade na linguagem e na língua.

12 – Conheço, de Corsino, *Pão e fonema*, *Árvore e tambor*, *Pedras de sol & substância*, reunidos na trilogia *A Cabeça calva de Deus*. Ele participou de várias antologias e publicações em jornais antes de publicar seus livros. Entretanto, não tenho notícias sobre a continuidade de produção do poeta Corsino Fortes. Sabe algo sobre outros livros que ele está escrevendo?

SIMONE CAPUTO GOMES: Realmente, esta é a sua grande obra, a trilogia que compõe *A Cabeça calva de Deus*, escrita originariamente em livros separados. Como pode perceber, a obra de Corsino é um plano, que se vai desenvolvendo livro a livro. Os poemas saem prontos na cabeça e na voz de Corsino e depois migram para o papel. Estamos organizando um evento cabo-verdiano e pensamos trazer, ainda este ano, Corsino ao Brasil e a pergunta sobre o que está compondo agora poderá ser feita a ele, pessoalmente (o evento ocorreu em novembro de 2008, posteriormente a esta entrevista).

13 – Leio os poemas de Fortes e vejo o retrato da nudez e das árvores, por vezes, arvoredo de sedução, a mãe transformada em ilha nua. Posso, dentro das fendas do

erotismo, relacionando com *A Dupla chama: amor e erotismo* de Octavio Paz, ver o erotismo explícito em sua poesia ou esse ilhéu nu retrata apenas a seca?

SIMONE CAPUTO GOMES: Corsino é um poeta da sedução. O erotismo da mulher mestiça cabo-verdiana, o telurismo, são linhas que se fundem. As ilhas são mulheres, sedutoras Vênus ou mães férteis (mesmo que na terra-seca).

14 – A pedra e o vento são obstáculos para o cabo-verdiano? Como a senhora vê esses vocábulos na poesia de Corsino Fortes?

SIMONE CAPUTO GOMES: Não considero assim. Para o cabo-verdiano não há obstáculo. Este existe para ser dominado, supõe sempre uma atividade épica que o supera. Sobreviver, na época colonial, face ao descaso do colonizador português frente ao sofrimento do povo cabo-verdiano assolado pela seca, fome e doença, era uma tarefa hercúlea.

15 – Vejo que o sujeito lírico fortiano retrata também o ilhéu castigado pela seca, mas com imagens que tocam o leitor, fazem do poema imagem, conforme nos ensina o poeta e crítico mexicano Octavio Paz. Comente:

SIMONE CAPUTO GOMES: A imagem é um artifício fundamental em textos cabo-verdianos. Costumo dizer que a literatura cabo-verdiana é uma “literatura de espaço”. Muito comum é visualizarmos verdadeiras paisagens ou cenas em textos poéticos ou ficcionais. Outro dado, grande parte dos escritores domina outra arte, como a pintura. No caso de Corsino Fortes, a palavra é tratada de forma tão concreta que muitas vezes funciona como ícone. Por exemplo: pedra, milho, vento (imagem fundamental, Cabo Verde não seria Cabo Verde sem os ventos fortes que trazem ou negam a chuva), cabra são elementos icônicos das cenas cabo-verdianas.

16 – Tenho uma curiosidade. O poeta fala muito de um deus passeando nas ilhas. O título da sua trilogia também é *A Cabeça calva de Deus*. O que a senhora diz acerca do aspecto lendário na poesia dele e de outros poetas africanos?

SIMONE CAPUTO GOMES: Na verdade, há várias lendas sobre a formação da ilhas cabo-verdianas. No caso da trilogia, Corsino representa a(s) ilha(s) – como cabeça porque redonda, cercada de mar por todos os lados, e calva porque seca – sempre com um metaforismo redondo (expressão de Ana Mafalda Leite), como se elas fossem um cosmos criado por um artista maior, Deus (detalhe: o redondo também é símbolo da divindade). Outros autores, como Danny Spínola, atribuem a criação de Cabo Verde a uma deusa; outros assemelham as

ilhas a mulheres-deusas ou a divindades da mitologia grega, como as Hespérides. Enfim, há bastante trabalho neste campo.

17 – Depois da Lei 10.639, que prescreve a inclusão no Currículo Oficial da Rede de Ensino como obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, a senhora percebeu algum crescimento de estudos de Literaturas Africanas no Brasil ou a Lei não despertou interesse maior?

SIMONE CAPUTO GOMES: O interesse é enorme e nós, pesquisadores da área, temos que ter uma verdadeira militância para que preconceitos sejam abolidos e conceitos sejam mais profundamente compreendidos, além dos contextos africanos, para que os brasileiros realmente se aproximem mais de uma costela que compõe a sua identidade e que é mantida na invisibilidade. O governo Lula teve esta iniciativa louvável de obrigar o brasileiro a se conhecer mais e às suas ancestralidades.