

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRO REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**OS DESLIMITES DA POESIA:
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS ENTRE MANOEL DE BARROS E ONDJAKI**

HÉRICA A. J. DA C. PINHEIRO

Tangará da Serra

2011

HÉRICA A. J. DA C. PINHEIRO

**OS DESLIMITES DA POESIA:
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS ENTRE MANOEL DE BARROS E ONDJAKI**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

Tangará da Serra

2011

HÉRICA APARECIDA JORGE DA CUNHA PINHEIRO

**OS DESLIMITES DA POESIA:
DIÁLOGOS INTERCULTURAIS ENTRE MANOEL DE BARROS E ONDJAKI**

Mestrado em Estudos Literários

Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Tangará da Serra, 20 de dezembro 2011.

Prof. Dra. Walnice Aparecida de Matos Vilalva
Coordenadora do programa

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
Professora Orientadora

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior
USP – Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Olga Maria Castrillon Mendes
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

AGRADECIMENTOS

É fundamental reconhecer que sem o outro não somos construtores de quase nada. Com a colaboração direta e indireta de muitas pessoas este trabalho foi construído, à elas meus sinceros agradecimentos.

À Vera Maquêa por ter sido mais que uma professora e orientadora, é a amiga em momentos de incentivo necessário, em sua grandeza humana estendeu-me a mão e retirou-me do poço sem perspectiva apontando a linha do horizonte, me fazendo acreditar que é possível enxergá-la novamente.

Ao professor Benjamin Abdala Júnior cujas valiosas contribuições no exame de qualificação e na banca de defesa foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação.

À professora Tânia Macedo pelas preciosas sugestões no exame de qualificação e nos diálogos na Universidade de São Paulo.

À professora Olga Maria Castrillon Mendes pela importante contribuição em sua participação na banca de defesa.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, em especial aos da linha “Literatura e Vida social em países de Língua Portuguesa”: Agnaldo Rodrigues da Silva, Elizabeth Batista e Olga Maria Castrillon Mendes.

Aos professores Andrea Muraro, Emerson Ignácio e Vima pela atenção na Universidade de São Paulo.

À Franciely, que no início de tudo foi a amizade necessária para o recomeço.

À Neila pela “maternidade” e generosidade de sempre.

Ao amigo Bento, companheiro de viagens.

Ao meu irmão Edson Flavio, por tudo.

À minha família, em especial minha mãe.

À coordenação do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários.

À CAPES, pelo financiamento da bolsa.

À

Oiá – por fé...

Sônia – por amor...

Suzeley – por saudade...
(in memorian)

A luz com que vês os outros é a luz com que os outros te vêem a ti.

Provérbio Nianeca, Angola

Observações:

Todas as citações das obras em estudo serão feitas:

No corpo do texto como *Menino do Mato com MM* e *MCET* para *Materiais para Confeção de um Espanador de Tristezas*. Em algumas vezes usamos o título por extenso, pela necessidade do momento.

RESUMO:

Realiza-se neste trabalho um estudo comparado entre duas obras poéticas pertencentes ao macrossistema das literaturas de língua portuguesa: “Menino do Mato”, do poeta brasileiro Manoel de Barros, e “Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas” do poeta angolano Ondjaki. Utiliza-se como suporte teórico o comparatismo de solidariedade teorizado por Benjamin Abdala Júnior, a partir da conceituação de sistema literário formulado por Antonio Candido. Nas articulações entre as poéticas focalizam-se inicialmente os temas confluentes: infância, e insignificâncias como material poético, e em seguida os singulares: o Pantanal de Manoel de Barros e seu diálogo com as águas; a Luanda de Ondjaki e o universo intertextual que compreende seus poemas. O estudo segue diante das possibilidades de reflexões sobre o poema e o papel do poeta enquanto porta-voz da cultura de seu país, em que ambas poéticas revitalizam a língua em ressonâncias estéticas impulsionando a imaginação criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; Brasil; Literatura Comparada e Solidariedade; Manoel de Barros; Ondjaki.

Abstract:

It is at this work a comparative study between two poetic works belonging to the macro language of Portuguese literature, "Mato Boy", the Brazilian poet Manoel de Barros, "Materials for Making a Duster Sorrows" of the Angolan poet Ondjaki. It is used as theoretical support the comparatism solidarity theorized by Benjamin Abdala Junior, from the conceptualization of the literary system formulated by Antonio Candido. In the joints between the poetic focus initially confluent themes: childhood, and trifles as poetic material, and then the singular: the Pantanal of Manoel de Barros and his dialogue with the waters, the Luanda Ondjaki and intertextual universe that comprises its poems. The study follows on the possibilities of reflections on the poem and the poet's role as spokesperson for the culture of her country, where both revitalize the language in poetic aesthetic resonances driving the creative imagination.

KEY-WORDS: Angola, Brazil, Comparative Literature and Solidarity, Manoel de Barros; Ondjaki.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	
1.0. Angola e Brasil - Contextos de um Macrossistema.....	18
1.1. Língua, Literatura e Expressão Cultural.....	27
1.2. O chão da palavra de Ondjaki.....	30
1.3. O chão da palavra de Manoel de Barros.....	33
1.4. Abrindo a porta para o infinito.....	36
CAPÍTULO II	
2.0. Dois universos poéticos em dois temas tangentes.....	39
2.1. Infância: a poesia de um antigamente que sempre volta.....	46
2.2. Em comunhão com as insignificâncias.....	61
CAPÍTULO III	
3.0. Manoel de Barros – o poeta do mato em diálogo com as águas.....	71
3.1. Ondjaki – o poeta da cidade em diálogo com os outros.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro.

Octávio Paz

A dissertação propõe o estudo comparado entre duas obras poéticas que pertencem ao macrossistema das literaturas de língua portuguesa, uma do sistema brasileiro: *Menino do Mato*, em sua primeira edição, do poeta Manoel de Barros, publicada em 2010 pela Editora Leya, a outra do sistema angolano: *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas*, escrita por Ondjaki, publicada em 2009 pela Editora Caminho de Lisboa, utilizada a segunda edição. Ambas valem-se da língua portuguesa e estão postas em sociedades que possuem muitos pontos em comum; por isso o estudo comparado não está somente no que as identificam, mas, sobretudo, no que as singularizam.

A pesquisa baseia-se nos recursos teóricos e metodológicos da Literatura Comparada, no conceito de macrossistema de literatura de línguas portuguesas formulado por Benjamin Abdala Júnior, a partir da conceituação de sistemas literários de Antonio Candido, apresentado na sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, e principalmente nos estudos de solidariedade como perspectivas comparativas também propostos por Benjamin Abdala Júnior em “*Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada*” (2003, p. 65-76).

Conforme Benjamin Abdala (1989, p. 25) a análise comparativa entre textos produzidos em português permite a apreciação da dialética do macrossistema literário, em suas atualizações nacionais, pois hoje não existe mais um centro irradiador como na época colonialista e que uma perspectiva neocolonialista poderia defender, ao colocar uma literatura como principal e as outras como dependentes. Nesse sentido é importante a consciência do subdesenvolvimento e das inter-relações que caracterizam o mundo contemporâneo como enfatiza Antonio Candido nos indicando que “*quanto mais o homem livre pensa e se imbuí da realidade trágica do subdesenvolvimento, mais ele*

encara com maior objetividade e serenidade o problema das influências, vendo-as como vinculação normal no plano da cultura” (1989, p. 154).

Nos países que passaram por um processo de colonização, como é o caso de Brasil e Angola, as apropriações realizadas entre a cultura do colonizador e a do colonizado resultaram numa base híbrida que interage com vários universos culturais. Assim, as condições sócio-históricas parecidas em civilizações diferentes possibilitam a articulações dentro da perspectiva da Literatura Comparada em que as obras poéticas analisadas, inscritas na literatura do ocidente, implicam imbricações produtivas *“entre as técnicas da Modernidade e a identidade nacional de cada país. Implica também na apropriação ideológica de ênfase social das articulações culturais que caracterizam a maneira de ser de cada nação”* (ABDALA, 1989, p. 70). As obras analisadas transitam entre várias línguas e culturas, gerando confluências e singularidades que levam a reflexão sobre as trocas e circulação de aspectos que emergem os diálogos interculturais fundamentados no enlace de uma cultura na outra.

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá em 1916, sua literatura se enquadra à geração de 45 ainda que o poeta negue *“Acho que não pertença a Geração/45 senão cronologicamente; não tenho nada de comum com a Geração/45”* (BARROS, apud GUIZZO, 1979, p.51). O poeta ambientaliza em sua poesia o Pantanal onde *“árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual”* (BARROS, 2003, p. 9) inserindo-o no mundo mágico das coisas banais retiradas do cotidiano, em que (re)inventa a natureza através de sua linguagem criadora. Segundo Castrillon Mendes (2010, p. 42) ele *foi criado no pantanal de Corumbá, morou no Rio de Janeiro, viajou pela América Latina, Europa e Estados Unidos. Com a morte do pai, voltou às margens pantanosas do rio Taquari, e hoje concilia a atividade rural com a literatura.*

Aos 93 anos Manoel de Barros escreveu seu 20º livro - *Menino do Mato*. A obra, publicada em 2010, corrobora o processo criativo com a linguagem presente em toda sua poética confirmando que sua famosa *“oficina de desregular a Natureza”*¹ continua ativa em franca produção, mesmo após setenta e três anos do lançamento de seu primeiro livro *“Poemas concebidos sem Pecado”* publicado em 1937.

¹ Maneira como Pascoal Soto refere-se ao trabalho poético de Manoel de Barros, destacados na contra capa de *Menino do Mato*.

Menino do Mato divide-se em duas partes: a primeira intitula-se homonimamente *Menino do Mato* e a segunda, *Caderno de Aprendiz*. Ambas utilizam as mesmas matérias de obras anteriores: os tontos, os passarinhos, o arrebol, Bernardo, as pedras, os gorjeios, o rio, o ermo, o silêncio, o avô, a solidão. O poeta utiliza-se da recuperação infantil como voz para chegar ao mundo mágico e lúdico da metapoesia em que brinca com palavras e com o universo telúrico do ínfimo, do desprezível do chão e reinventa imagens desconexas e originais: “*Ali a gente brincava de brincar com palavras/ tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!*”. Enquanto a primeira parte da obra é constituída de VI longos poemas a segunda contrariamente apresenta essencialmente poemas concisos constituídos de um ou dois versos em uma página, como aforismos com riqueza de energia imagética e de sentidos.

Em umbundu, uma das línguas que compõe o grupo bantu, Ondjaki significa guerreiro e este é o nome literário de Ndalú de Almeida, nascido em Luanda dois anos após a independência de Angola, em novembro de 1977. Poeta, romancista e roteirista, co-realizou o filme sobre Luanda “*Oxalá! Cresçam Pitanga*”, em 2006. É o membro mais jovem da União dos Escritores Angolanos e faz parte da primeira geração de angolanos que cresceu em um país independente. Como observa Maquêa (2010, p.70) Ondjaki encontra um mundo em franca transformação no movimento geral da modernização e da economia de mercado; dá-se com uma tradição literária da qual fazem parte muitos escritores como Manuel Rui, Pepetela, Paula Tavares, Luandino Vieira. Ou seja, quando o poeta publica seus primeiros livros, já existe uma Literatura Angolana consolidada.

Em sua trajetória literária, dentre romances e coletâneas de contos, escreveu quatro obras poéticas: *actu sanguíneu*, inaugurando o seu ingresso no universo literário, no ano de 2000; *há prendisajens com o xão*, em 2002; *materiais para confecção de um espanador de tristezas*, em 2009; em 2010 a última, com o título *Dentro de Mim Faz Sul. MCET*, a obra em estudo, é resultado de um cuidadoso trabalho, nota-se pela sensível edição dos poemas, sobretudo nos diálogos poéticos em que o intertexto é uma característica muito relevante. Os poemas primam pela magnitude da invenção e reinvenção da linguagem como quem quer espantar a tristeza com um *desobjeto* constituído de materiais que aludem ao processo de arte verbal tornando-se um artefato poético manipulado habilmente para criação de imagens.

Ondjaki instaura a metapoesia de maneira que “*engloba experiências de uma ‘gramática’ angolizada com o recurso ao convívio linguístico do português e do quimbundo*” (FERREIRA, 1987, p. 39), e a infância, tema constante em toda obra, embala os poemas juntamente com as pequenas criaturas da natureza. A obra divide-se em duas partes: *A noite seres*, e *Imitação de madrugada*, e a metapoesia brinca “*com os versos que desandam para a prosa. Poucos são os poemas da obra que escapam de uma realização poética centrada no narrar*” (MURARO, 2010). A palavra poética de Ondjaki que permeia culturalmente outras línguas e outros universos contempla seu continente e especialmente seu país, com referências às regiões de Lubango/Huíla, Úcuá/Bengo e, sobretudo Luanda, berço do poeta.

Para a realização do que foi proposto, o trabalho dividiu-se em cinco partes, assim organizadas: introdução, seguida de três capítulos e considerações finais.

No primeiro capítulo, para fundamentar o trabalho comparativo, apresentamos um enfoque sobre o macrossistema das literaturas em língua portuguesa, sobretudo, o que se refere aos caminhos que Angola e Brasil trilharam, enfatizando a língua portuguesa como ponte cultural nas trajetórias literárias desses países que assemelham-se, ainda que em épocas diferentes, em vários momentos do processo de formação de suas literaturas. Em consequência do processo de colonização a língua portuguesa transformou-se ao longo do tempo, no contato com outras línguas e culturas adquiriu novos contornos inovando-se de acordo com aspectos culturais próprios de cada país. Essa língua descolonizada e irreconhecível aos olhos do colonizador agora pertence ao outro, que vem representado nesta dissertação por Manoel de Barros e Ondjaki, já que no ofício de trabalhar a linguagem ambos tem como objeto a palavra proveniente da nação a que pertence. Deste modo torna-se necessário reconhecer as mudanças e destacar as singularidades que matizam a linguagem dessas literaturas.

No segundo capítulo, diante do trabalho metalingüístico, das explorações imagéticas e semânticas, dois temas confluentes são abordados: a infância, e o universo das insignificâncias, enfatizando a estreita ligação que há entre palavra e a imaginação. Os jogos de sentidos em que os poetas adentram o universo lúdico e constroem suas poéticas caracterizam a infância reiventada por meio das recordações, dos fragmentos de memória, que se formam de um tempo não somente vivido como também imaginado. Já as insignificâncias do universo da natureza que constituem a matéria prima da composição artística de ambos estão em seus cotidianos, resgatando a trama cultural em

que os poetas revelam aspectos de suas identidades, presente tanto no Pantanal de Manoel de Barros quanto na Luanda, de Ondjaki, territórios literários engendrados na poetização dos espaços, pois, mais que uma referência a um real preexistente, a poesia inaugura o mundo transsubstanciado pela palavra poética em que a invenção desse novo espaço é completamente nova em relação aos seus topos de origem. Na invenção e reinvenção o poder da imaginação, na construção poética, confere um tratamento artístico na criação de imagens, fator fundamental de análise dos temas nos quais utilizamos como principais arcabouços teóricos as obras: “O ser e o tempo da Poesia” de Alfredo Bosi, “O arco e a lira”, e “Signos em Rotação” de Octávio Paz, e “A poética do Devaneio” de Gaston Bachelard, este último é empregado, sobretudo no que diz respeito a infância.

Já o terceiro e último capítulo prima pela diferença significativa entre as obras, no qual coloca em questão o Pantanal de Manoel de Barros em que o elemento água é primordial em sua composição poética; e a Luanda cidade construída, descolonizada em que Ondjaki desenha um território literário de diálogos intertextuais. No mundo imagético de Manoel de Barros, composto de uma natureza transfigurada, a água engendra a ligação do sujeito poético com os rios em que a base teórica para a análise dos poemas é conferida pela obra “A água e os Sonhos” de Gaston Bachelard, bem como teorias utilizadas no capítulo anterior. Na Luanda de Ondjaki, Benjamin Abdala Júnior e Tânia Macedo teorizam acerca da cidade como cenário da literatura angolana; e nos diálogos poéticos, aspecto relevante na obra de Ondjaki, apresentamos a teoria da intertextualidade nomeada por Júlia Kristeva em que a bagagem cultural do poeta enfatiza a literatura brasileira através de um trabalho poético de absorção e transformação, próprios das relações intertextuais.

Segundo Maria Cristina Pacheco (2006) os textos literários são expressão cultural de indivíduos pertencentes a determinado grupo ou comunidade, pelo que além de uma visão ou entendimento singular do mundo, tais textos espelham, em maior ou menor grau, aspectos da sociedade em que seus escritores se inserem. Por outras palavras, pode-se dizer que o fenômeno literário ocorre por continuidade e/ou por reação ao contexto histórico, social, estético, que lhe esta na origem. A cultura é “*uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos e culturas diferenciadas*” (ABDALA, 2002, p. 21), transmitida no tempo, de geração a geração, entre mitos, lendas, costumes, crenças religiosas, línguas, arte, em que a escala de

valores de elementos apreendidos refletem nas formas de agir, sentir e pensar de um povo e compõem seu patrimônio cultural. Portanto entendemos que a cultura é derivada de componentes da existência humana, originando-se de fatores ligados ao homem dentro de uma sociedade em que a literatura é uma área que a reverbera satisfatoriamente e pode ser considerada materialização linguística de fatores sociais, históricos e culturais, que no desenvolvimento deste trabalho busca demonstrar que as vozes brasileiras e angolanas, mensageiras da poesia de Manoel de Barros e Ondjaki abrem espaços de trocas e de solidariedades entre os povos que compartilham experiências, vivências e histórias.

CAPÍTULO I

1.0 Angola e Brasil – Contextos de um Macrossistema

Conhecer cada uma das literaturas do macrossistema literário da língua portuguesa é também nos conhecer mutuamente – em “nós” e no “outro” que cada literatura nos traz.

Benjamin Abdala

Há ainda, todavia, um universo que reclama ainda maior atenção de nossos estudiosos. Trata-se do mundo da literatura, em cujas águas podemos localizar interessantes roteiros de viagens entre as duas margens do Atlântico.

Rita Chaves

Os laços que envolvem Angola e Brasil atravessam relações históricas e culturais, desde os tempos que faziam parte do império colonial português, que acentuou nos dois lados do Atlântico marcas da colonização e um histórico de formação muito semelhante em que “*a mesma metrópole, a mesma língua, e outras marcas da empresa colonial, com efeito identificam histórica e culturalmente o Brasil e Angola*” (CHAVES, 1999, p.23). Assim, retomamos os tempos da escravidão em que por meio de uma violenta diáspora a cultura africana fundamentou uma das bases da formação nacional brasileira em decorrência das grandes levas de escravos que foram arrancados da África e trazidos para o Brasil.

Durante o tráfico negreiro veio de Angola grande parte dos escravos, sendo o maior mercado atlântico de cativos. De acordo com ALENCASTRO (2008) a construção do Brasil se fez à custa da destruição de Angola, já que para os portugueses o Brasil não era viável sem a mão de obra escrava, deste modo concretamente o ciclo mais longo da economia brasileira foi o ciclo negreiro, os outros: do açúcar, do tabaco, do ouro e do café, foram subciclos dependentes. Destes, o da cana-de-açúcar, primeira grande riqueza agrícola que representa um dos momentos de maior desenvolvimento

econômico do Brasil Colônia, durante muito tempo foi a base da economia colonial necessitando da mão de obra escrava, indispensável para a sua implementação.

Entretanto as trocas deram-se nas duas direções do Atlântico, em meados do século XVII, brasileiros aportavam em Angola, partindo do Rio de Janeiro, comandados pelo governador fluminense Francisco de Souto Maior, destituído do cargo pela coroa portuguesa para chefiar a missão de retomar Luanda dos holandeses. Com efeito, os holandeses foram expulsos e os brasileiros em Angola controlaram boa parte do comércio de escravos, assim os contatos através do oceano repercutiam tanto no Brasil quanto em Angola, os escravos que chegavam traziam notícias e os marinheiros, mercadores e ex-escravos de retorno levavam as novidades. As relações entre os dois países foram tão intensas que o acordo entre Brasil e Portugal para o reconhecimento da independência brasileira passava pela exigência do afastamento entre Brasil e Angola. Os acontecimentos de 1822 tiveram enorme impacto no país africano, chegando a gerar uma corrente favorável à separação de Portugal e união com o Brasil na qual a elite luso-angolana, os mestiços e alguns negros da elite angolana almejavam a independência brasileira:

a presença brasílica afirma-se na África Central. Depois da independência, Angola continua sob influência brasileira, e desde 1823 fala-se da presença em Luanda, e sobretudo em Benguela, de um “partido brasileiro”, que joga as cartas dos interesses negreiros dos escravistas do Império do Brasil contra a política colonial portuguesa. Do lado brasileiro também havia um “partido angolano”, que almejava anexar Angola ao Brasil. Esta estratégia anexionista foi claramente enunciada por Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1778-1859), pai da pátria, senador, regente do Trono e ministro, na Constituinte de 1823.²

Benjamin Abdala observa que “*o que une Brasil e Angola, além da língua, são as condições ecológicas*” (1989, p. 105), ou seja, uma ecologia cultural que demonstra que os longos anos de imposição colonial e escravidão resultaram também no ingresso de costumes, línguas e tradições que constituíram afinidades. Alberto da Costa e Silva (1994) refere-se à escravidão como processo mais longo e mais importante da nossa

² Ibid., 2008.

história no qual implica, sobretudo, as relações e trocas culturais absorvidas nas duas margens do Atlântico:

O Brasil é um país extraordinariamente africanizado. E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro. Por sua vez, em toda a outra costa atlântica podem-se facilmente reconhecer os brasileirismos. Há comidas brasileiras na África, como há comidas africanas no Brasil. Danças, tradições, técnicas de trabalho, instrumentos de música, palavras e comportamentos sociais brasileiros insinuaram-se no dia-a-dia africano. E comum que lá se ignore que certo prato ou determinado costume veio do Brasil. Como, entre nós, esquecemos o quanto nossa vida está impregnada de África. Na rua. Na praça. Na casa. Na cidade. No campo. O escravo ficou dentro de todos nós, qualquer que seja a nossa origem. Afinal, sem a escravidão o Brasil não existiria como hoje é, não teria sequer ocupado os imensos espaços que os portugueses lhe desenharam. Com ou sem remorsos, a escravidão é o processo mais longo e mais importante de nossa história.³

Direcionando os diálogos entre Brasil e Angola para as afinidades entre as trajetórias literárias, uma vez que a literatura ocupa o lugar central no desenvolvimento das ideias que integram esta dissertação, a relação entre a literatura e a formação da identidade cultural desses países apresenta aspectos semelhantes em diversos momentos, ainda que em épocas distintas. Após anos do regime escravocrata, ambos reafirmaram a necessidade de estreitaram seus laços novamente, mas em um novo contexto, no qual o Brasil não representou a destruição e sim a reconstrução, sobretudo no que diz respeito à relevância da literatura brasileira na formação do pensamento nacionalista de Angola e dos demais países africanos de língua portuguesa como observa Rita Chaves (2002, p. 505):

(...) o desejo de ruptura com o modelo metropolitano manifesta-se em Angola, Cabo Verde e Moçambique e embora os neo-realistas portugueses sejam apontados como participantes em sua formação cultural, é extraordinariamente freqüente a alusão à dimensão dos escritores brasileiros nesse processo. Dos poemas de Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, das

³ Ibid., 1994.

narrativas de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, os escritores africanos iam fazendo recortes para enriquecer as suas propostas. (...) Nos anos que se seguiram às lutas de libertação, os laços perderiam sua densidade, muito embora não se tenham apagado. (...) João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros são nomes lembrados como atores nesse processo em que se dinamiza a rota construída pelos chamados regionalistas de 30 e pelos poetas modernistas.

A solidificação dos sistemas literários dos países africanos de língua oficial portuguesa acompanhou o processo de independência que representou, na recusa dos modelos da literatura da metrópole a negação do domínio colonial. Nesse sentido é *“importante enfatizar, contudo, que, antes das independências, em Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe, já havia uma boa literatura que serviu para afirmar a terra, a língua, a identidade desses territórios em África”* (SECCO, 2003) como declara Manuel Alegre (apud, SECCO, 2003):

Antes das grandes proclamações políticas, Angola já tinha de certo modo nascido da criação literária de Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, António Jacinto, Luandino Vieira e outros. Como Cabo Verde estava na prosa e na poesia de Baltazar Lopes, Moçambique nos poemas de José Craveirinha, S. Tomé na escrita de Francisco José Tenreiro e de Alda Espírito Santo. Acontece que, em cada um destes países, a afirmação das respectivas identidades culturais, como a própria proclamação das respectivas independências, foi feita em português. A língua da opressão colonial transformou-se em língua de libertação nacional.

O sistema literário de Angola foi construído sobre *“um horizonte de expectativas que não se restringia às fronteiras nacionais, pois os valores da nacionalidade angolana deveriam ser não apenas descobertos mas, sobretudo, recriados”* (ABDALA, 1989, p. 17), esta literatura que tem relação com o seu percurso histórico, pois os primeiros textos produzidos, que desejam o estado angolano e buscam a angolanidade do país, foram desenvolvidos num contexto colonial. A angolanidade aqui pode ser definida como a construção e expressão de uma identidade de grupo centrada na busca da pertença a uma nação em que requer um enraizamento cultural ultrapassando os particularismos das regiões e das etnias, em direção à nação, em

direção a formação de uma nacionalidade angolana que foi impulsionada pelo desejo de construção de uma identidade nacional que despertou a consciência coletiva para expressão de valores necessários à construção de uma nação de autonomia cultural e política.

Segundo MACEDO (2009, p. 17) em Angola, a constituição de uma literatura nacional consolidou-se nos fins dos anos 1940, mais precisamente em 1948, graças ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola que sob o lema “*Vamos descobrir Angola!*”, e os seus esforços (entre os quais a publicação da Antologia dos novos poetas de Angola – 1950 e da revista Mensagem –Voz dos Naturais de Angola) consolidam o sistema literário Angolano. A leitura de autores brasileiros foi fundamental para a iniciação do processo desta consolidação, pois auxiliou a Geração de 50 que enxergava a literatura brasileira como um “*espelho em que os angolanos gostavam de se mirar, procurando, contudo sua própria face*” (CHAVES, 2005, p.71). Assim as similaridades ideológicas faziam do Brasil um exemplo que apresentava para os angolanos as credenciais para descobrir seu país:

Tornou-se necessário estabelecer o diálogo com outro universo cultural, que não o estreito mundo colonial e salazarista, e a interlocução escolhida foi a produção cultural brasileira, o que, em última instância, propiciou a dinamização das reflexões sobre os caminhos da sua própria produção literária. O Modernismo brasileiro, com o seu caráter de ruptura em 1922, mas, principalmente o projeto ideológico de 1930, apresentava, para os angolanos as credenciais fundamentais para o diálogo.
(Ibid., 2009, p.18)

Em decorrência do processo de colonização em que resultaram as correspondências culturais e históricas, o Brasil representa hoje para os angolanos “o irmão mais velho”, expressão utilizada pelo escritor Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, mais conhecido por Pepetela⁴, em entrevista à BBC Brasil (2011):

⁴ "Pepetela" é a tradução de "Pestana", um de seus sobrenomes para o idioma quimbundo, o apelido foi adquirido nos tempos de luta na guerrilha pela independência de Angola.

BBC Brasil - Durante debate na Bienal do Livro, o senhor falou no Brasil como "o irmão mais velho". O que isso representa para Angola?

Pepetela - Mas é realmente, o Brasil é o irmão mais velho. É o país que se libertou primeiro, e que nós sempre vimos o Brasil como um irmão realmente – e não é só a minha família, que já tinha ligações com o Brasil, isso ocorre de um modo geral, entre as populações da costa angolana.

BBC Brasil - O senhor diz que o Brasil "colonizou" Angola durante 150 anos. Como explica essa ideia?

Pepetela - Até a independência do Brasil, 100% das exportações de Angola eram para o Brasil. A maior parte eram escravos, mas também havia outros produtos, marfim, até cera de abelha. Então, a relação com Portugal era feita a partir do Brasil. Os barcos iam de Angola para o Brasil e de Brasil para Portugal. Pessoas vinham até se tratar no Brasil. O primeiro poeta angolano com livro publicado veio tratar-se de uma tuberculose aqui ao Rio de Janeiro. Isso há 200 anos.

Pepetela corrobora o que Benjamin Abdala (2003, p.68) observa a respeito do olhar simétrico que ocorreu com os escritores africanos dos países de língua (oficial) portuguesa. Ao reimaginarem suas nações – um projeto político cultural – encontraram em nossa literatura uma maneira de ser em que eles próprios sem viam. Ao buscarem a identificação simbólica com a Mãtria (a “Mamãe-África, profana pelo colonialismo), dão as costas à simbolização da Pátria (o poder paterno colonial), encontrando algumas de suas marcas na Fáttria brasileira.

Angola e Brasil têm em comum o processo de colonização portuguesa e na busca das suas autonomias ambos encontraram na Literatura um dos espaços de resistência para essas conquistas. Considerando os períodos históricos e políticos distintos, os dois países apresentam semelhanças em certos momentos do processo de afirmação de suas literaturas nacionais.

A Literatura Brasileira durante longos anos foi regida pelo tom literário português, mas a negação dos valores portugueses se apresentou logo após a independência do Brasil, pela literatura produzida pelos primeiros românticos em que recriavam o antigo choque entre colonizador e o indígena, apesar de ainda seguirem o modelo europeu. Porém, no século XX, no Modernismo, a literatura brasileira “*assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta*” (2000, p. 127), uma vez que conquista a autonomia cultural ao buscar um

sentimento de triunfo da nossa essência nacional, mesmo aceitando os traços europeus em nossa formação. Porém, ainda é o Romantismo que inicia e consolida o importante sistema literário formulado por Antonio Candido, que o instituiu e o desenvolveu ao dinamizar o discurso sócio-histórico e literário em que articulam as relações literárias com a história da nação, assim a literatura é considerada pelo teórico como um:

sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes dominantes são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (CANDIDO, 1975, p. 25).

A observação dos denominadores comuns pertencentes a um sistema literário nacional determinando três elementos que o compõe - um conjunto de produtores literários com determinado grau de consciência de seu papel, o público e a linguagem - constatam a existência de uma tradição histórico-cultural nos sistemas literários do Brasil e Angola, dessa maneira ambos participam do macrossistema das literaturas de língua portuguesa, conceito assinado por Benjamin Abdala Júnior a partir da noção de sistema literário proposta por Antonio Candido:

qualquer texto literário em português parte de uma linguagem modelada desde a Idade Média européia, num processo contínuo de aproximações e diferenciações que motivou o contexto comunicativo que se estabeleceu a partir dos tempos coloniais. É dentro dessa dinâmica da comunicação em português, que envolveu, historicamente, constantes semelhantes da série ideológica, que podemos apontar para a existência de um macrossistema marcado por um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais. (ABDALA JUNIOR, 2003, p.203)

No macrossistema implicam-se os sistemas literários nacionais, e esses sistemas alimentam o macrossistema não apenas do passado sócio-histórico comum, mas também do que é próprio a cada um dos sistemas. Assim, há uma interação entre os sistemas literários nacionais, pois apresentam uma tradição histórico-cultural mais ou menos comum que articula os diversos sistemas literários em diálogo e trocas, de modo a contribuir para a compreensão mútua de suas especificidades e temas dominantes:

apontamos para a existência de um macrossistema literário, paralelo ao da língua, que articularia os sistemas literários nacionais dos países de língua portuguesa. Seria um ponto de encontro dos polissistemas literários da língua portuguesa – um paradigma, logo modelo abstrato, decorrentes das articulações dos sistemas literários nacionais. Esse conceito teve sua origem no desejo de buscar uma base teórica para aproximar as literaturas de língua portuguesa, estabelecendo uma área comum de convergência dos sistemas literários nacionais. (Ibid., 2003. p. 214)

A formulação do macrossistema, em que Benjamin Abdala deseja buscar uma base teórica para aproximar as literaturas de língua portuguesa permite analisar procedimentos criativos que alinhavam aspectos sociais, históricos, ideológicos e estéticos, propiciando o diálogo entre as culturas em que a tradição histórico-cultural que envolve os sistemas literários de Angola e Brasil os insere como partes fundamentais do macrossistema afirmando a comparação entre estas literaturas:

...ao comparar as literaturas dos países de língua oficial portuguesa, devemos estar atentos à principal característica que envolve essas literaturas e que as coloca dentro de um macrossistema, ou seja, dentro de uma mesma área de contato: a tradição histórico-cultural comum entre essas produções literárias, que possibilita um olhar sobre nossas culturas a partir de um ponto de vista próprio. (ABDALA, 1989, p.103)

As literaturas de Angola e Brasil podem ser estudadas sob o viés da literatura comparada, pois além da situação histórica e cultural semelhante apresentam os diálogos, sobretudo acerca dos procedimentos que implicam aspectos sociais, históricos, ideológicos e estéticos que valorizam a circulação dos repertórios culturais no interior

do macrossistema, num espaço plural que nos levam a perceber o mundo por novas perspectivas, por uma realidade de fronteiras múltiplas, que nos permitem, como suscita Benjamin Abdala (2003), participarmos dos sonhos diurno da integração ibero-afro-americana, e em termos de literatura comparada, este sonho se materializa no comparatismo da solidariedade.

Os critérios que definem o comparatismo da solidariedade, preconizado por Abdala, rechaça o conceito de influência que subordina uma literatura à outra em uma relação de superioridade entre elas. Assim, passam a valer os estudos de solidariedade como perspectiva comparativa, em que se colocam as literaturas pertencentes ao macrossistema de língua portuguesa no mesmo nível de igualdade, sem posição de inferioridade:

Em termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos – um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais... Em lugar de um comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e comum em nossas culturas. (Ibdi., 2003, p. 66)

O comparatismo da ordem da solidariedade deve levar a uma circulação mais intensa de nossos repertórios culturais; deste modo o escritor é um patrimônio cultural em que a sociedade inscreve-se através dele, e os textos veiculados são objetos de apreensão e de transformação em cada país:

Ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão “mais espontânea” dos pequenos “causos” populares, ditos populares, canções, etc., da chamada oralitura (“literatura” oral) até os textos “mais auto-reflexivos” da literatura erudita. Ocorre, nesse sentido, uma apropriação “natural” das articulações literárias sem que o próprio futuro escritor se aperceba de sua situação de ser social e de “porta-voz” de um patrimônio cultural coletivo. Quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele. (ABDALA, 1989, p.112)

Ao abordar a comparação entre formas das literaturas brasileira e angolana a partir de obras de Manoel de Barros e Ondjaki “*é importante que tenhamos consciência de nosso subdesenvolvimento e das inter-relações que caracterizam o mundo contemporâneo*” (CANDIDO, apud ABDALA, 2003. p. 116), dando importância à definição de Literatura Comparada formulada por Claude Pichois e André Rousseau:

(...) descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos interlingüísticos ou interculturais, pela história, pela crítica, e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como função específica do espírito humano. (PICHOS & ROUSSEAU, 1994, p. 218)

Diante do comparatismo de solidariedade proposto por Benjamin Abdala, a diversidade cultural de duas ex-colônias, Angola e Brasil, pode ser vista a partir critérios próprios de valor, que nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos – um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. A solidariedade que vem sendo trabalhada entre a linguagem poética de Manoel de Barros e Ondjaki, numa atitude de observação da poesia de um pelo outro, da escuta literária da dicção, da linguagem, da natureza temática de ambos, emergem nossas identidades e corrobora que nenhuma literatura é paradigmática, ou seja, não há uma forma superior cultural que coloca as outras literaturas como dependentes. É nesse contexto que abordaremos a comparação entre as obras *Menino do Mato* e *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas*, de Manoel de Barros e Ondjaki respectivamente.

1.1 Língua, Literatura e Expressão Cultural

Estamos em crer que surpreendentes serão as obras que o tempo gesta e concretizará. O país e as cidades que povoam a poesia, o conto, a novela de ontem, não existem mais. Há, sim, um novo e outro país, com outros denominadores sociais em mutação acelerada, a que corresponderá, é inevitável, outro sonho, outra forma para outro conteúdo.

David Mestre

Octávio Paz nos recorda que *o infortúnio funda uma estética na qual a exceção, a beleza irregular, é a verdadeira regra*. As transformações da língua portuguesa e as enriquecedoras trocas ocorridas no decorrer dos processos lingüísticos pelo convívio com outras línguas, em que se incorporam termos e expressões que vão além das estruturas sintáticas e morfológicas, estão na consciência dos poetas contemporâneos como Manoel de Barros e Ondjaki que anunciam em seus poemas novos contornos ao idioma português tornando-o cada vez menos europeu e cada vez mais brasileiro e angolano.

Ao entrar em contato com outras línguas e culturas ao longo da história, o português como língua da colonização *“deixou marcas profundas; contudo, também sofreu metamorfoses em decorrência das diferenças lingüísticas, culturais e sociais entre os povos que a falaram”* (SECCO, 2011). A língua portuguesa imposta como língua oficial, *“ao dobrar-se às necessidades de seus novos utentes, se faz ela própria um instrumento que se volta contra o processo de dominação, abrindo-se para o dialogismo cultural que passa a veicular”* (PADILHA, 2002, p. 51), de tal modo os aspectos que sedimentam a identidade nacional, como a pluralidade lingüística presente na coexistência de línguas, as tradições e os códigos culturais são fatores determinantes na construção ideológica dos países que recriaram a palavra em língua portuguesa:

A palavra, no entanto, se oferece como significante capaz de cobrir não uma, mas todas as línguas faladas no continente e, por extensão, as suas culturas de base polimorfa e híbrida que as literaturas acabam sempre por recuperar, em uma espécie de remapeamento simbólico, dos mais instigantes... somos todos, os ex-cêntricos, viajantes em uma língua que se arriscou a lançar suas âncoras em outros distantes portos, possuindo-nos e nos contendo sempre como identidades em diferença, embora, e não há como negar, tenhamos a certeza de que por ela se cria um espaço de mútuas possibilidades de entendimento no qual igualmente proliferam inúmeras complicitades e mesmo várias histórias entrelaçadas... (PADILHA, 2005, p.: 87 - 88)

Essa base *polimorfa e híbrida* de países que foram colonizados, advinda do entrelaçamento entre as culturas, permite a aproximação cultural entre os países de

língua portuguesa em que as literaturas abrem possibilidades de abordagens que “reconstituem-se passados, imaginam-se solidariedades, sonham-se futuros” (ANDERSON, 1989, p.68). Manoel de Barros e Ondjaki diante dessas possibilidades e dos “diálogos culturais e literários que tem se estabelecido entre os dois países, na base de circunstâncias históricas em que a língua se apresenta como uma forma de reconhecimento fraterno” (MAQUÊA, 2010, p. 16), compartilham o ofício de trabalharem a linguagem poética e como porta-vozes de suas nações inserem a cultura angolana e brasileira na expressão literária, uma vez que “o poema é um objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade” (PAZ, 1974, p. 11), assim percebemos que o cerne da constituição da poesia é a relação que os poetas têm com o mundo que os cerca, ou seja, de onde nasce o material poético, que faz com que cada um seja singular na sua composição, e que segundo Octávio Paz torna possível a existência do poema:

Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto ou daquilo, isto é, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcende-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não terá sentido – e nem se quer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.
(Ibid, 1974, p. 51-52)

A característica fundamental de um poema como observa Octavio Paz é a palavra e sua transcendência, como quer também Mallarmé que diz que “a poesia se faz com palavra” e Candido quando o retoma confirmando que “a palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta” (1987, p. 59), no entanto como ainda observa Paz, a

existência de um poema deve-se à história e à *comunidade que o alimenta e à qual alimenta*. Manoel de Barros e Ondjaki olham para si e para o que implica suas culturas, a subjetividade de seus poemas tem como ambientes Angola e Brasil em que apresentam imagens e expressões dessas regiões associadas ao manejo com a palavra poética. Sabemos que a matéria linguística, constituída por todas as manifestações da linguagem humana e todas as formas de expressões, bem como todo saber, são construídos historicamente, assim, mesmo os poetas compartilhando a língua portuguesa, esta é enriquecida por particularidades e diferenças que implicam peculiaridades sócio-culturais que os tornam originais na forma de ver, sentir e interpretar, fundando um universo com marcas próprias em que corroboram os múltiplos e infinitos sentidos da poesia.

1.2 O chão da palavra de Ondjaki

Sempre observei com gosto a alquimia generosa da língua portuguesa engrossando ao canto umbundo, sorrindo com o humor quimbundo ou incorporando as palavras de azedar o leite, próprias da língua nyaneka. O contrário também é válido e funciona para todo o universo das línguas bantu e não só faladas nos territórios, onde hoje se fala também a língua portuguesa.

Paula Tavares

Ondjaki em seus poemas configura elementos lingüísticos que reforçam as línguas locais de Angola, sobretudo as que são provenientes do grupo bantu, grupo em que a origem da maior parte da população angolana é formada. Deste modo, mesmo o português sendo a primeira língua por ser a língua oficial e a mais falada atualmente, Angola ainda conta com várias línguas nacionais.

Bem como *Caliban* no plano lingüístico apropria-se do instrumento preferido de *Próspero* e bate-o no seu próprio domínio, essa língua vai além da afirmação cultural no sentido da diferença de identidade em que reivindica sua originalidade no contexto da língua portuguesa (MESTRE, 1989). Da mesma maneira a língua literária de muitos autores angolanos distinguiu-se sempre pela presença das línguas locais, interferindo fortemente nas estruturas do português. Nos poemas de Ondjaki podemos observar

claramente esse contexto: “[um dia vieram as alforrecas picar-me o corpo todo/ incluindo o pirilau – dancei bungula!]” em que há ainda uma declaração ao idioma imposto: “- foi a minha mãe que me ensinou/ a manejar a língua portuguesa/ fazer redações bonitas/ - foi ela” (2009, p. 46).

Mesmo Ondjaki utilizando o idioma do outro para veiculação de sua poética, o poeta efetua o entrelaçamento cultural no qual sua literatura afirma a diferença angolana, apresentando traços característicos da cultura e dos falares de Angola em que a palavra, organismo de sua poética, é elemento fundamental já que:

Os bantus não intelectualizaram a palavra. Para eles a palavra e a pessoa, que a pronuncia, estão unidas. Nela a pessoa comunica-se, translada-se, prolonga-se. A palavra é a própria realidade invisível exteriorizada, traduz a experiência vital do homem em comunhão com as coisas exteriores. É expressão duma força e de uma energia interior, um sinal de influência vital. [...] o bantu mima a palavra, depositária da sabedoria ancestral, “vida” que corre pelas gerações. O bantu vive falando. O silêncio não é bantu. Conversar, narrar, ou trocar notícias e impressões constituem um dos prazeres mais agradáveis.
(ALTUNA, 1974, p. 28-29)

Do ponto de vista lingüístico “Angola é um país plurilingue, porque integra línguas estruturalmente muito diferentes umas das outras” (MINGAS, 1998, p. 30). A contextualização dos valores culturais angolanos nas interferências linguísticas resultantes do contato entre a língua portuguesa e as línguas locais implicam na criação de novas palavras e expressões populares, bem como certos desvios à norma padrão, que imprimem uma nova força, vinculando e adaptando cada vez mais à realidade angolana, uma realidade plurilíngüe que faz surgir o português vernáculo de Angola:

[...] uma nova realidade linguística em Angola, a que chamamos “português de Angola” ou “angolano”, à semelhança do que aconteceu ao brasileiro ou ao crioulo. Embora em estado embrionário, o “angolano” apresenta já especificidades próprias [...] Pensamos que, no nosso país, o “português de Angola” sobrepor-se-á ao “português padrão” como língua segunda dos angolanos. (Ibid., 1998, p.115)

Essa expressão angolana radicalizada buscada preferentemente nos musseques⁵ reafirma sua alteridade em que mostra que as línguas nacionais assumem um novo status de objeto literário nas produções atuais, embora venha sendo trabalhada expressivamente desde o contexto colonial, sobretudo pelo escritor Luandino Vieira, especialmente na obra *Luuanda*, publicada em 1963, que constitui uma ruptura ideológica e lingüística que interfere entre o homem e sua realidade natural e social, afirmando um grau de autonomia fundamental à busca da identidade por meio de uma linguagem literária calcada no coloquialismo local e na inventividade artística de um trabalho de renovação lingüística a partir da intersecção entre o português e o quimbundo, que para “*Luandino, o texto é o local da reinvenção e de pesquisa lingüística. Suas narrativas se tecem pela fusão do português com as línguas nativas*” (SECCO, 1974, p. 73).

A nova linguagem criada a partir da inspiração coletiva do povo, em que a sua estrutura interna transgride as regras da norma gramatical culta da língua portuguesa, mesclando-se à sintaxe do quimbundo, exercendo um novo status de objeto literário, é comentada por Ondjaki:

É uma relação libertina com as palavras e com a língua portuguesa em geral. Penso que devemos mexer na língua, tendo em conta os referentes gramaticais, mas dando-nos a liberdade de exercer uma certa pressão cultural à língua.(...) É a própria língua e a sua estrutura multi-cultural que permite um trabalho de intervenção plástica. (apud MURARO, 2005, p. 11)

Herança cultural do dominador *que a África conheceu na ponta do chicote tatuado no travo acre da sua melodia* (MESTRE, 1988, p.: 72) a língua portuguesa sofreu uma transformação profunda ao ser expressada pelo dominado, de maneira que se inclinou ao uso do angolano e se constituiu em outra, diferente, transformando-se em algo novo, e sendo novo “*nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora*” (PAZ, 1984, p. 20).

⁵ Musseques são as favelas em Angola.

1.3 O chão da palavra de Manoel de Barros

Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas...
Somente renovando a língua, pode-se renovar o homem.
Guimarães Rosa

Manoel de Barros abarca em sua poesia marcas peculiares da cultura e ancestralidade pantaneira. Seus poemas servem-se com êxito da linguagem cabocla, herança indígena que ajuda a compor a tríade étnica do povo brasileiro: o índio, o branco e o negro. Diante dessa tríade étnica a língua portuguesa no Brasil relaciona-se com diversas outras línguas, que aqui se falavam antes da chegada dos portugueses, durante e depois da colonização.

O português brasileiro contemporâneo completou-se com a chegada dos emigrantes europeus e asiáticos, sobretudo a partir do século XIX. No entanto, constitui-se principalmente por influências das línguas indígenas e das africanas chegadas com o tráfico negreiro. Com o fluxo de escravos trazidos da África, a língua falada no Brasil recebeu novas contribuições. Segundo Yeda Pessoa de Castro (1977), por parte do africano, os negros bantus (mais que os de outros grupos) foram os mais importantes agentes transformadores e transmissores da língua portuguesa em sua modalidade brasileira, isso aconteceu em consequência da densidade demográfica de sua presença e da amplitude geográfica de sua distribuição no Brasil colonial. Igualmente, Renato Mendonça (apud LOPES, 2006, p. 18) observa que o quimbundo, tanto pelo uso mais extenso quanto mais antigo no país, exerceu uma influência mais expressiva na língua nacional.

Essa influência africana no português do Brasil, desde os tempo em que “*as duas margens do Atlântico Sul se completavam em um só sistema de exploração colonial, cuja singularidade ainda marca profundamente o Brasil contemporâneo*” (ALENCASTRO, 2008) é evidenciada na brasilidade da linguagem poética de Manoel de Barros, em que corrobora que os diálogos interculturais entre Brasil e África, especificamente com Angola, vem sendo tecido há um longo tempo e prossegue, como

podemos ver no poema a seguir, em que o vocábulo “*bunda*” proveniente do quimbundo “*mbunda*” serve de matéria poética:

[...]
 Porém naquela altura a gente gostava mais das palavras
 desbocadas.
 Tipo assim: Eu queria pegar na bunda do vento.
 O pai disse que o vento não tem bunda...
 (BARROS, 2010, p.11)

No século XIX, a discussão acerca da formação de um português brasileiro tomou nuances variadas relacionada principalmente à questão da língua literária brasileira à identidade nacional e autonomia política. Autores assumiram a defesa da variedade brasileira valorizando suas particularidades, como, por exemplo, os escritores José de Alencar e João Salomé Queiroga:

“Os operários das transformações de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e da língua.” (ALENCAR, 1876, apud PINTO, 1978, p. 76).

“É uma língua forte e saborosa ao mesmo tempo; clara e colorada, cheia de espírito, excelente ao gosto, tendo bem o sainete de sua origem muito portuguesa, mas deixando ver distintamente em cada palavra, sua raiz bundo-guarani, no fundo do qual se distinguem com limpidez e transparência todas essas etimologias grega, latina, bundo-guarani como pérolas e corais debaixo d’ água de um límpido mar... A riquíssima língua portuguesa, entre nós, ainda mais rica se tornou com o montão prodigioso de novos termos africanos e guaranis.” (QUEIROGA, 1871, apud PINTO, 1978, p.163).

Eni Orlandi (2009) nota que de um lado, o Visconde de Pedra Branca, Varnhagen, Paranhos da Silva e os românticos como Gonçalves Dias e José de Alencar alinhavam-se entre os que defendiam a existência de uma língua brasileira. De outro, os gramáticos e eruditos consideravam que só podíamos falar a língua portuguesa, sendo o

resto apenas brasileirismos, tupinismos, escolhos ao lado da língua verdadeira. No início do século XIX muito se falou em uma língua brasileira, porém como a Constituição não foi votada, mas outorgada por D. Pedro, em 1823, decidiu-se que a língua que falamos é a língua portuguesa. No entanto, Eni Orlandi (2011) ainda defende: “*os efeitos desse jogo político, que nos acompanha desde a aurora do Brasil, nos faz oscilar sempre entre uma língua outorgada, legado de Portugal, intocável, e uma língua nossa, que falamos em nosso dia-a-dia: a língua brasileira*”.

Conforme Benjamin Abdala (1989, p. 75), a pesquisa da língua brasileira tornou um projeto político-cultural dos modernistas que lutaram em termos lingüísticos contra a convenção da norma culta da língua, identificada como padrão oficial, e assim, sobretudo na literatura, defendiam a *fala* brasileira, que deveria concretizar como *língua*. Essa pesquisa teve caráter de libertação na luta pelo domínio da linguagem, que não pode ser alienada ao povo brasileiro. Numa perspectiva popular em que houve uma identificação com as articulações próprias dos registros sociolingüísticos do povo brasileiro, os modernistas procuravam apropriar-se da língua portuguesa (sistema comum a todos os falantes do idioma) para torná-la brasileira também na arte literária em que a língua seria segundo Oswald de Andrade: “*língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos*” (apud ABDALA, p. 75).

Na busca de uma expressividade que compreendesse a diversidade brasileira, o português do Brasil foi desenvolvido. Em consequência dessa diversidade que traz elementos das línguas indígenas, africanas, de imigração e de fronteira, a língua falada e escrita atualmente em nosso país tem aspectos próprios que foram constituídos historicamente, é nessa língua, em que as trocas entre brancos, índios e negros alicerçam a nossa cultura, que Manoel de Barros produz sua poesia de paisagem poética verbal que carrega aspectos culturais e se realiza em palavra encantada de um Pantanal inventado.

1.4 Abrindo a porta para o infinito

Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir

constantemente. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinza. Daí resulta que tenha de limpá-lo (...)
Guimarães Rosa

Enlaçados culturalmente, Brasil e Angola são países com percursos literários que se assemelham no desejo de reescrever sua história para libertarem-se da influência do colonizador. As suas trajetórias literárias, bem como seus sistemas, desenvolveram-se cada um a sua maneira, ao seu tempo e com projeto literário próprio, e assim encontraram-se no passado e agora na contemporaneidade fazendo ambas: literatura angolana e brasileira, parte do mesmo macrossistema.

Representadas por Manoel de Barros e Ondjaki as literaturas valorizam suas culturas sedimentando espaços de expressão própria, ou seja, de expressão brasileira e de expressão angolana, já que no trabalho com a linguagem, a construção de uma poesia autêntica provém da expressão construída historicamente no embate político, ideológico e social de uma língua legada pelo processo de colonização, mas que se tornou independente ao longo do tempo e se singularizou de acordo com aspectos sócio-culturais de cada nação. Perante a este contexto diversificado a língua não é a mesma daquele que a colonizou, pois pertence ao outro, aos *homens novos* como declara FANON:

"A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a 'coisa' colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta" (1979, p.26-27).

A palavra poética de Manoel de Barros e Ondjaki se ergue a partir da língua do “outro” e vai em direção às raízes angolanas e brasileiras abrangendo a coexistência das culturas de maneira consciente, fazendo assim do idioma espelho de suas personalidades em que trabalham a palavra que advém da língua que se desconstruiu e se reconstruiu,

não parou na época da colonização e pela descolonização se transformou. Foi veículo de politização, permitiu revoluções e hoje segue outros direcionamentos em que as relações estabelecidas com outras línguas ao longo do tempo lhe conferem riqueza e singularidade, compondo história própria, pois é parte integrante de um corpo cultural renovado em que a *palavra é a pedra sobre a qual uma nova carga semântica se alicerça, mesmo que a língua herdada do colonizador continue a ser o código básico da expressão artístico verbal* (PADILHA, 2002, p.247).

A palavra de Ondjaki realizada por meio do português quimbundizado transgride o idioma imposto e torna-se voz de uma literatura moderna na qual se exclui a visão exótica de Angola e aposta em uma modernidade de expressão livre, sem qualquer preconceito de caráter artístico ou lingüístico, para que seja viabilizada a riqueza de experiências na diversidade.

Já Manoel de Barros diante da língua em que se incorporaram elementos indígenas, africanos e de imigrantes, abarca em seus poemas expressões culturais de um Brasil de natureza verbal que coloca a língua fora do lugar, reinventando o universo por uma poética dotada de uma inquieta maneira de olhar o mundo, uma maneira incomum, regida pela imaginação.

Ambos renovam a língua transgredindo e revitalizando a palavra, enfatizando aspectos linguísticos sócio-culturais em suas produções. Ao transgredirem a linguagem, efetuando a subversão que se faz tanto em nível ideológico-linguístico, como estético-literário apresentam traços característicos próprios de cada cultura em que corroboram que *“a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”* (BAKHTIN,1988, p. 36).

Diante desse contexto, as poéticas de Manoel de Barros e Ondjaki adquirem papel relevante no processo de afirmação da identidade cultural, uma vez que se tornam meios de veiculação de uma poesia em língua portuguesa que liga culturalmente Brasil e Angola e abarca as evidências que cada país traz nas marcas de suas constituições, as assimilações que presidiram suas origens, e as constantes transformações, de maneira que cada um possa ser ele próprio e ao mesmo tempo o outro.

CAPÍTULO II

2.0 Dois mundos poéticos em dois temas tangentes

Todos os seres que amam a poesia são por ela unidos e aparentados em laços indissolúveis. Pois mesmo que possam em sua vida buscar as coisas mais diferentes, um desdenhando completamente o que o outro considera sagrado, desconhecendo-se, incompreendidos e para sempre estranhos, permanecem unidos e em acordo nesta esfera, graças a um encantamento de ordem superior. Toda musa procura e encontra outra; todas as correntes da poesia deságuam juntas no grande oceano universal.

Friedrich Schlegel

Manoel de Barros e Ondjaki amam a poesia e não se desdenham no que consideram sagrado já que a primeira leitura dos poemas, que compõem as obras, evidencia um forte diálogo entre elas, sobretudo no que tange o encantamento de ordem superior, próprio da poesia, que unem os poetas acerca do ofício poético e seus procedimentos como *forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a intuições profundas e dando acesso a um mundo excepcional de eficácia expressiva* (CANDIDO, 1987, p.12); deste modo o trabalho metalingüístico, as explorações imagéticas e semânticas, e a reflexão sobre a palavra, são abordados na experiência de conceberem poeticamente temas recorrentes em ambos.

Os temas expressam uma poesia carregada de particularidades, mas que representa, ao mesmo tempo, uma experiência consciente que explora uma estética que engendra, a partir do verbo, e conseqüentemente, das imagens literárias, uma estreita ligação entre palavra e imaginação. Os poetas traduzem para a palavra poética o que é inalcançável pela sintaxe usual, provocando uma semântica inusitada, a partir de um modo de escrever regido pela imaginação criadora em que a imagem passa de um estado para uma existência, no momento em que é expressa, verbalizada.

Alfredo Bosi nos indica que a *“experiência da imagem, é anterior à da palavra, vem enraizada no corpo”* (2002, p. 12), no entanto Melo e Castro (1973, p. 61) ainda recomenda: *“tudo que o poeta diz são imagens, mas a sua existência como*

imagens poéticas depende da maneira como o poeta as organiza ao realizar a estrutura da sua obra.” Manoel de Barros e Ondjaki constroem uma linguagem que por meio da imaginação engendra vida nova às palavras gerando uma fonte fecunda de imagens que desestabilizam os sentidos, rompendo com os limites do dizível e transformando em substância poética a realidade do mundo que os circundam, como quer Baudelaire (apud BARROSO, 1995, p. 804-809) quando afirma que todo o universo visível é apenas um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve diferir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem subordinar-se à imaginação, que as requisita simultaneamente.

O poder da imaginação na construção poética confere um tratamento artístico ao material advindo dos temas que tangem as insignificâncias do universo da natureza e a infância pela memória reinventada, em que em ambos a visão é um sentido primordial, é um ato poético, um *“recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades”* (BARROS, 2010, p. 55), confirmando o que BOSI (2002, p. 12) propõe quando diz que a imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu, o perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si, e a sua existência em nós, como podemos conferir no poema de Manoel de Barros:

[...]
 Eu sonhava em escrever um livro com a mesma
 inocência com que as crianças fabricam seus navios
 de papel.
 Eu queria pegar com a mão no corpo da manhã.
 Porque eu achava que a visão fosse um ato poético
 de ver.
 Tu não gostasse do caminho comum das palavras.
 Antes melhor eu gostasse dos absurdos.
 E se eu fosse um caracol, uma árvore, uma pedra?
 E se eu fosse?
 Eu não queria ocupar o meu tempo usando palavras
 bichadas de costumes.
 Eu queria mesmo desver o mundo. Tipo assim: eu vi
 um urubu dejetar nas vestes da manhã.
 Isso não seria de expulsar o tédio?
 E como eu poderia saber que o sonho do silêncio era
 ser pedra.
 (BARROS, 2010, p. 15-16)

O sujeito lírico do poema sonha acordado, devaneia e povoa espaços ainda sem contornos de um vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente em que os seres do universo do chão, como o caracol, a árvore, a pedra, estão abarcados na inocência do universo infantil e são matérias que recriam imagens genuínas a partir da visão. Ao *desver* o mundo e *expulsar o tédio* vários elementos lúdicos jogam com o universo da imaginação recriando palavras, promovendo e despertando novos sentidos - *querer pegar com as mãos no corpo da manhã* - e construções semânticas insólitas - *o sonho do silêncio era ser pedra*; A seleção lexical produz estranhamento, pelas inusitadas associações de imagens que revelam mundos invisíveis de uma poesia baseada pelo inesperado, em que a linguagem se deixa moldar pelo estranho - *Tu não gostasse do caminho comum das palavras./Antes melhor eu gostasse dos absurdos*.

Como no verso de Oswald de Andrade (1927) - *Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi* - cada poeta lança sobre seu mundo um olhar às avessas, que é transfigurado e transladado para a poesia por uma ótica que gera outro mundo, ou seja, uma visão vista por um “olho míope” (LIMA, 1974, p. 69), miopia própria dos poetas que enxergam o mundo com os olhos da arte. Esse olhar às avessas do poeta que enxerga um mundo dentro de outro, é antes de tudo um olhar de admiração, um olhar traduzido em imagens incomuns e expressado por uma linguagem deslimitada ocorrendo também na poética de Ondjaki:

encontrei na berma da estrada uma aranha que mudava de lugar conforme o sol se deslocava. não gostava de perder um milímetro solar que fosse. e logo mesmo confessou: “sou uma aranha preguiçosa.”

na época eu representava, para mim mesmo, o papel de andarilho-pedinte. gostei da única teia daquela aranha – ia ao encontro da minha idéia de desobjeto. era uma teia muito rota, tinha mais buraco do que fio: “é pra poupar baba”, explicou a aranha, enquanto arrastava um pouco mais a posição. “você de fazer poemas?, leve essa teia consigo. ela apanha mais pessoas que moscas, e responde bem a desejos idiotas.” quis agradecer à aranha, mas ela: “agora desvie-se do caminho do meu sol.”

hoje em noite imito a aranha preguiçosa: por vezes deixo essa teia aberta no meio de nenhuma tarde. por vezes estendo a mesma teia numa madrugada brilhante. de manhã encontro da teia fiapos inexplicáveis da natureza e da natureza das pessoas. guardo sempre no bolso um pouco da baba que essa aranha me ofertou. com fios da baba

faço remendo nos fiapos, tal qual a tia maria fazia naquelas almofadas bonitas da nossa infância. a confecção de poemas a partir de fiapos inconcretos é uma arte diferente da feitura de almofadas, até porque as almofadas podem ainda ter utilidade apalpável.
pena que a tia maria não tenha cruzado a berma desta aranha. incríveis almofadas teriam ornamentado a nossa infância.
(ONDAJAKI, 2010, p. 66-67)

Somente por meio da visão poética o sujeito lírico do poema de Ondjaki é capaz de ver a pequenina aranha preguiçosa que o ajuda na construção metapoética de uma possível fábula, pela quase narrativa e confabulação com o pequeno ser. A aranha ainda contribui com a idéia de desobjecto ao ceder a teia, metáfora da criação artística e do ofício da composição, enleando outro tema: a infância que reinventada na casa da tia maria é uma infância do que não foi mas poderia ter sido na imaginação criadora do sujeito lírico que navega no universo lúdico, sobretudo ao querer ornamentar a infância com as “*incríveis almofadas*”. A respeito da capacidade de efabulação, de envolver no poema a linguagem das fábulas, Bachelard (1998, p. 113) esclarece:

"Para descobrir a linguagem das fábulas, é necessário participar do existencialismo do fabuloso, tornar-se corpo e alma de um ser admirativo, substituir diante do mundo a percepção pela admiração. Admirar para receber os valores daquilo que se percebe."

Roland Barthes (1984, p. 143) afirma que na literatura coexistem importantes *forças de liberdade*, pois:

diferentemente de apenas fazer uso da língua, o trabalho estético permite desviá-la de regras, estereótipos e asserções, escamoteando o poder que ela exerce sobre nós, graças a deslocamentos e ardis verbais, responsáveis por uma espécie de prazer e reflexões concernentes aos saberes.

Cada poeta tem uma maneira de dizer o indizível revelando o desejo de mudar os pontos de vista para recriar o mundo com palavras, que por olhos infantis pode ser escrito sob a perspectiva de uma gramática da fantasia em que os significados extrapolam os limites do significante, e assim brinca-se com as palavras, cria-se

desobjetos. Se associarmos os desvios da linguagem com os desvios dos sentidos que os poetas procuram causar nas palavras, estes também são cometidos pela criança, e dessa maneira podemos dizer que a linguagem da criança e a poesia de Manoel de Barros e Ondjaki estão numa relação de semelhança, pois não há barreiras entre o universo infantil e o poético. Acerca da ligação entre os códigos do poeta e da criança, Bachelard (1998) nos alerta que, tal atitude lúdica em relação às palavras, própria dos poetas e das crianças, é o que faz com que as possibilidades e impossibilidades da palavra sejam exploradas ao máximo. Ambos, cada qual ao seu modo, instauram uma forma de libertar a língua das redomas que a limitam; a criança ainda sem consciência de que faz, o poeta com uma consciência que às vezes só se explica pelos seus processos inconscientes, que permeiam os seus atos de criação.

Quando Manoel de Barros escreve - *a infância da palavra já vem com o primitivismo/ das origens*. – nos remete que "... *a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas.*" (BACHELARD, 1998, p. 97). Essa associação da *infância* com a *palavra* revela um procedimento literário e lingüístico que se aproxima bastante do processo de aquisição e de construção da linguagem peculiar ao universo infantil, em que as primeiras experiências são singulares pela incoerência dos significados, pelo inesperado da sintaxe, pelo sentido desestabilizador da estrutura da língua, em que a condição infantil da descoberta do real desconhecido se dá pelas sensações, pelas assimilações de uma gramática interna, ainda intocada, e primitiva, e sendo assim é poesia, construída sem as acomodações e imposições de uma gramática externa, no uso da fantasia para o estabelecimento de uma relação ativa com a realidade, que nos leva a pensar que "*a criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.*" (Ibid, 1998, p. 97). Devaneio que *é a ponte, a janela aberta a toda ficção*, (BOSI, 2002, p. 19) e nos leva à idéia do infinito.

Este misto de temas e aspectos - imaginação, devaneio poético, elementos insignificantes e infância – no questionamento acerca dos limites do que é visto e do que é apenas entrevisto, como tudo aquilo que pode ser captado pela visão oblíqua do olhar infantil, nos recorda uma personagem do conto "*A partida do audaz navegante*", de Guimarães Rosa, pertencente ao livro *Primeiras Estórias* (1962) em que Brejeirinha, a menina-poeta que cria resoluções fictícias para situações reais, transformando, por meio de seu olhar, questionamentos do plano da realidade imediata em incríveis

mediações poéticas. As situações imaginadas por Brejeirinha nos levam a uma viagem minuciosa, pois ela consegue ver o que ninguém imagina, ou seja, ela consegue ver o que os outros não vêem. Sua imaginação livre invade o dia e aquece a manhã chuvosa em que surgem imagens novas. Uma estória é inventada dentro da outra por Brejeirinha que consegue, a partir dos elementos concretos do lugar onde vive, instaurar uma atmosfera de sonho e de devaneio. Brejeirinha, como os poetas, é uma criadora de imagens. Ela enxerga grande e belo, e consegue abrir um novo mundo para si e para os irmãos. Seu olhar vai além da neblina da manhã, porque dentro dela residem outras personagens, outras estórias, como a do “audaz navegante”. A partir de um estrume seco de vaca, um cogumelo que crescera sobre é chamado pela menina de “bovino”, ela enfeita o “bovino” com florezinhas, e todos riem e batem palmas - *Pronto. É o Aldaz Navegante* - Depois disso, Brejeirinha continua a estória, conta que: *o "Aldaz" sozinho e temeroso deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe a moça, em seus braços... Então, pronto [...] Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – "Fim".* Mas as crianças ainda decidem mandar recados por ele: *Zito põe uma moeda; Ciganinha, um grampo; Pele, um chicle; Brejeirinha, um cuspinho*, e ainda inventa outro final:

“Agora, eu sei. O Audaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que eles amavam-se, entraram no navio, estrito. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes ” (ROSA, 1962, p. 474)

Brejeirinha e seus amigos valorizam elementos desimportantes e com eles compõem um universo imagético, deslimitando a poesia com uma linguagem fora das convenções gramaticais e sintáticas, linguagem correspondente a dos poetas em que a infância se torna poesia e a poesia se metamorfoseia na infância, como Manoel de Barros e Ondjaki que dialogam acerca desses assuntos, recorrentes em suas obras, mas que a subjetiva experiência poética os torna original naquilo que conduz o universo de cada um: os caminhos da imaginação, que levam à infância reinventada pela evocação e atualização da memória, e a valorização das insignificâncias como material poético. Esses temas seguem separadamente nos dois próximos tópicos, demonstrando que pelo

poema perpassa imagens e sentidos que são tecidos também no contexto lingüístico e cultural.

2.1 Infância: a poesia de um antigamente que sempre volta

Há um menino
 Há um moleque
 Morando sempre no meu coração
 Toda vez que o adulto balança
 Ele vem pra me dar a mão

Milton Nascimento

As palavras do filósofo Soren Kierkegaard: “*O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse seu mestre*” está na epígrafe de *Menino do Mato* constatando que a infância é tema que transcorre toda poética de Manoel de Barros. Da mesma maneira acontece nas obras de Ondjaki, em que o universo infantil permeia tanto a prosa quanto a poesia. Ainda em relação às palavras de Soren Kierkegaard, Bachelard (1998, 127) relata:

Kierkegaard compreendeu quanto o homem seria metafisicamente grande se a criança fosse o seu mestre... Temos tanta necessidade das lições de uma vida que começa, de uma alma que desabrocha, de um espírito que se abre!

Segundo LEAL (2008) a infância é algo comum e, ao mesmo tempo, singular. Enquanto etapa constitutiva da vida humana apresenta-se comum, indubitavelmente presente na vida dos seres humanos, caracteristicamente diferenciada de outros estágios do desenvolvimento biológico, social e psíquico. Não parece difícil destacar os traços identificadores da infância em qualquer tempo e lugar – imperiosamente os traços biológicos determinam aspectos fisiológicos constitutivos do corpo humano e demarcam instâncias do desenvolvimento material da corporeidade física de cada novo ser humano que nasce. Assim a infância evoca um período e pode ser compreendida como a concepção ou representação que os adultos fazem sobre o período inicial da vida

e designar o próprio período vivido pela criança enquanto sujeito que vive essa fase, em que a idéia de infância revela muito mais uma relação social que se estabelece entre os adultos e determinada faixa etária. A infância é tema essencial em MM e MCET, é composta por meio da volta simbólica ao passado e sua inocência, uma infância lembrada e reinventada em que boa parte da linguagem lúdica dos poemas é conduzida constituindo o *brinquedo com palavras* e a *criação de desobjetos*. O título – *Menino do Mato* - já nos remete a uma voz infantil e – *Materiais para Confeção de um Espanador de Tristezas* - engendra o processo de arte verbal brincando com a capacidade lúdica das palavras. Ambas percorrem pelo tema diante de um processo de renovação da linguagem em que a ludicidade da palavra é acionada veementemente, mas existem diferenças e semelhanças, sobretudo no que diz respeito a aspectos culturais que cada poeta traz consigo e agrega em seus poemas, deste modo, inicialmente vale destacar o significado que traduz a infância no Dicionário dos Símbolos de Chevalier & Gheerbrant:

Infância é símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de espontaneidade...
(Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 302, grifos nossos)

No retorno à infância, ao estado edênico, o poeta resgata a origem do ser e do poético. No universo lúdico em que está inserido, a linguagem possibilita uma transcendência de limites em que a ludicidade das palavras se faz presente na memória da infância construída, assim a espontaneidade é um efeito dessa construção. Manoel de Barros e Ondjaki brincam com as palavras fazendo jogos de sentidos, ambos entram no universo lúdico por meio das recordações, dos fragmentos de memória, que se forma de um tempo não somente vivido mas também imaginado. Manoel de Barros expõe esse processo no poema abaixo:

IV
Lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra.
Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato,
um tonto em mim.
Eu vivia embaraçado nos meus escombros verbais.

O menino caminhava incluso em passarinhos.
 E uma árvore progredia em ser Bernardo.
 Ali até santos davam flor nas pedras.
 Porque todos estávamos abrigados pelas palavras.
 Usávamos todos uma linguagem de primavera.
 Eu viajava com as palavras ao modo de um dicionário.
 A gente bem quisera escutar o silêncio do orvalho
 sobre pedras.
 Tu bem quisera também saber o que os passarinhos
 sabem sobre os ventos.
 A gente só gostava de usar palavras de aves porque
 eram palavras abençoadas pela inocência.
 Bernardo disse que ouvira um vento quase encostado
 nas vestes da tarde.
 Eu sonhava de escrever um livro com a mesma
 inocência com que as crianças fabricam seus navios
 de papel...
 (BARROS, 2010, p. 15-16)

Para Maria Alice Braga (2006, p. 64) a expressão da temporalidade em um texto de caráter subjetivo, comprometido com a história de quem conta, extrapola o real vivido. Aquilo que se convencionou chamar de realidade em relação ao passado, dificilmente pode ser definido ou isolado com precisão. Não se pode confundir a realidade com aquilo que é contado, pois as memórias escritas dão ao texto certas garantias de realidade mas, ao mesmo tempo, elas se escrevem e se constroem muito mais pelas possibilidades da invenção. Se há uma permuta entre o real e o imaginário, há muito mais espaço para a fantasia. Nesse sentido, nos versos de Manoel de Barros coexistem o menino e o adulto, ou seja, no adulto existe a presença incrustada do menino. Os verbos no pretérito indicam que tanto no presente do mundo adulto quanto no passado em que se encontra o menino, a palavra tem lugar primordial e nela vive a infância, na qual o sujeito poético interage para que o universo em que reside o menino do mato envolva a “TODOS”: *Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato.* Podemos notar um “Eu”: *Eu vivia embaçado nos meus escombros verbais,* que também se posiciona como “Ele”: *O menino caminhava incluso em passarinhos,* e assim amplia a dimensão desse universo para “Todos”: *Porque todos estávamos abrigados pelas palavras / Usávamos todos uma linguagem de primavera.* Indagando até mesmo o interlocutor sobre sua vontade de fazer parte desse universo: *Tu bem quisera também saber o que os passarinhos / sabem sobre os ventos.* Ainda traz

Bernardo⁶ e os santos que abençoam a inocência do lugar: *Ali até santos davam flor nas pedras.*

As lembranças escritas potencializam o imaginário, e verbalizadas as cenas e fatos a memória está viva e presente na infância que projetada para a linguagem poética determina o tempo presente, uma vez que *traduzir a memória implica em visitar o passado muitas vezes, inventá-lo e mesmo traí-lo. A memória deixa de ser uma construção voltada para o passado, mas uma construção contaminada pelos sentidos do presente* (MAQUEA, 2007, p.13), como nota-se no poema de Ondjaki:

segui a lesma. a baba dela parecia um rio de infância
perdido no tempo. escorreguei no tempo.
nesse rio havia um jacaré. a fileira enorme de dentes
lembrou-me uma aldeia cheia de cubatas (talvez a
aldeia de ynari);
adormeci na aldeia.
ouvi um barulho – era a lesma a sorrir.
o sorriso fez-me lembrar um velho muito velho que
escrevia poemas. os poemas eram restos de lixo que ele
coleccionava no quarto ou no coração das mãos.
abraçei o velho. quase que eu esborrachava a lesma.
(ONDJAKI, 2009, p.13)

Para presentificar o passado, na poética de Ondjaki a infância também não se esgota em seu tempo vivido, pois é re-significada na vida adulta por meio da rememoração: *perdido no tempo. escorreguei no tempo.* O sujeito lírico se utiliza das suas lembranças da infância e nela agrega elementos culturais característicos como *a aldeia cheia de cubatas (talvez a aldeia de Ynari)*⁷, revelando um mundo encantado: *ouvi um barulho – era a lesma a sorrir.* Ainda nas lembranças, contrapondo o contexto infantil, está a imagem de um velho - *o sorriso fez-me lembrar um velho muito velho que / escrevia poemas. Os poemas eram restos de lixo que ele / coleccionava no quarto ou no coração das mãos* - o velho poeta⁸ está inserido nessa atmosfera inocente, de modo que a infância e a velhice se encontram. Esse encontro, porém na forma de uma terceira infância, também está presente nos poemas de Manoel de Barros que corresponde principalmente na imagem de seu avô: *Meu avô namorava a solidão*

⁶ Bernardo é personagem presente em toda poética de Manoel de Barros.

⁷ *Ynari*, assim como Bernardo nos poemas de Manoel de Barros, é personagem que transita nas obras de Ondjaki.

⁸ Diante dos diálogos já tecidos entre Manoel de Barros e Ondjaki poderíamos interpretar aqui uma referência a Manoel de Barros.

(BARROS, 2010, p.17). Na memória o *rio da infância* de Ondjaki transcorre o paraíso poético composto pela palavra em que também navega o *navio de papel* de Manoel de Barros, ambos trazem para a escrita um misto de pedaços do passado e imaginação. Sobre a complexidade que remete a memória destaca Maquêa (2007, p. 11-12):

Na complexidade de tempos que coexistem nos processos de lembrar, esquecer, imaginar, a memória se torna ainda mais instigante quando se trata de escrevê-la. A escrita é sempre uma tentativa de fixação, e a memória é por natureza avessa a fixações. A mediação entre a vida vivida e a sua opacidade anota traços do passado, permitindo que ela seja re-significada a cada novo encontro na sua presença contínua no presente.

As imagens configuradas pela memória resultam de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância de um passado que a constituiu, e um presente que a mantém viva (BOSI, 1999, p. 14). Na poesia a palavra é a matéria-prima de que dispõe os poetas para criação, já a identificação com a criança se sustenta no fato de que tanto Manoel de Barros quanto Ondjaki fazem uso da linguagem na ampliação do universo não somente rememorado como também imaginado, uma vez que *a poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho* (BOSI, 1977, p. 150), sendo assim a recuperação infantil está para a reinvenção lingüística como podemos notar no poema abaixo:

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
 Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.
 Ali a gente brincava de brincar com palavras tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
 A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
 Já vem você com suas visões!
 Porque formigas nem tem joelhos ajoelháveis
 E nem há pedras de sacristia por aqui.
 Isso é traquinagem da sua imaginação.
 O menino tinha no olhar um silêncio de chão
 e na sua voz uma candura de Fontes
 O pai achava que agente queria desver o mundo
 para encontrar nas palavras novas coisas de ver
 assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
 rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
 de uma pedra.

Eram novidades que os meninos criavam com as suas
palavras.
Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um
sapo com olhar de árvore
Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.
A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas
pela inocência.
O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e
dos caracóis.
A gente gostava das palavras quando elas perturbavam
o sentido normal das idéias.
Porque a gente também sabia que só os absurdos
enriquecem a poesia.
(BARROS, 2010, p. 9-10)

No poema o sujeito lírico abre passagem entre o presente e o passado, e nos remete a um lugar onde a imaginação permite o encantamento sem limites das coisas só vistas por quem tem olhos de criança, enxergando o mundo pela inocência de um menino que o *transvê*⁹ por meio dos absurdos que perturbam o sentido normal e enriquecem a palavra poética. A visão suscita momentos contíguos em que a infância molda a linguagem que se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o poeta é capaz de experimentar (BOSI, 2002, p. 21), assim, as traquinagens da imaginação procuram para brinqueado *palavras de ave*, palavras aladas que confirmam que *poesia é voar fora da asa*.

Em “*Infâncias*”, poema exposto a seguir, de Ondjaki, o sujeito lírico nos envolve numa sinestesia fascinante de cheiros e cores, sensações nostálgicas: *em risos e estigas que a minha rua já não tem./ chorar – escrevendo um livro depois apagado./rir – lendo memórias apagadas*. Risos, alegria, brincadeiras de rua, com terra, com barro, assinaladas pelas crianças com a marca de suas mãos *rupestres*, manchas de infância em que as lembranças de um tempo trazem o gosto de se imaginar a partir de um espirro um lagarto enorme e *um gato dançado* como quem faz desenhos nas nuvens, visões lúdicas eternizadas por momentos em que a ordem das coisas era virada pelo avesso e os valores medidos pelo fascínio infantil:

⁹ Como nos versos: *O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo*. BARROS, Livro Sobre Nada, p. 75, 1996.

gosto de mãos rupestres
 - de infâncias,
 de me dobrar e tombar
 em risos e estigas que a minha rua já não tem.
 chorar – escrevendo um livro depois apagado.
 rir – lendo memórias apagadas.

a sujidade de infância tem um cheiro
 de barro
 e trepadeiras poerentas.
 quando me sujo de infâncias
 espirro
 um sardão enorme
 - e um gato dançado
 pelo tiro da minha pressão de ar.

não quero apenas carícias
 nas cores desse sardão ensolarado
 sujo de infância
 quero pôr pedido-desculpa
 na vida do gato vesgo...
 (ONDJAKI, 2010, p. 35)

A rua de Ondjaki e o quintal de Manoel de Barros podem ser identificados em qualquer lugar, no entanto essa rua é de Luanda e esse quintal *imensamente e sem lados* é o Pantanal, deste modo os poetas admitem sobre seus poemas aspectos que abrangem suas identidades, como em *Lembranças da casa da tia Anita* de Ondjaki:

o múrio era um miúdo muito luandense. dele se dizia que
 tinha talento para estragar o que tocava.
 um dia arruinou a existência de uma bicicleta nova em
 folha, e só perdoou o quadro. uma noite gastou até à
 exaustão a brandura da júlia, mãe dele. a júlia deu-lhe com
 a colher de pau até partir a colher e atravessou tris-
 te a madrugada. outra noite ele gastou toda pouca paciên-
 cia do ary; o ary teve que lhe apontar uma pistola para
 facilitar a ingestão de comprimidos.
 o múrio era um miúdo quase discreto mas dele se dizia
 talento pra ser terrível.
 uma tarde perturbou a sesta da mária, irmã dele, ao ponto
 da queda. a mária gostava de frequentar o depois-do-almoço
 no cimo duma mangueira antiga [lá no quintal da tia anita],
 e por causa do múrio ela tombou.

um dia veio a vida
 e os dedos do tempo amarraram as mãos do múrio.
 ele devia ser autorizado a esquivar o tempo.
 (ONDJAKI, 2009, p. 32)

Com procedimentos do ato de narrar, o sujeito lírico adulto lembra com saudosismo a personagem múrio, o menino que contempla no espaço de sua infância aspectos de sua identidade - *um miúdo muito luandense* - ao ser caracterizado pelas suas travessuras, pois tinha “*talento pra ser terrível*”. A *vida veio*, e o que restou foram lembranças, imagens do tempo: *e os dedos do tempo amarraram as mãos do múrio/ ele devia ser autorizado a esquivar o tempo*. Porém esse saudosismo não deve ser entendido como desejo de regresso ao passado, mas um desejo que o presente e o futuro pudessem ser vividos com o mesmo espírito livre, já que ignorando o tempo, eternizada seria a infância do múrio. A infância ainda é descrita por um sujeito lírico que se expressa a respeito de outra criança – múrio – e assim o descreve, dinamizando e proliferando sentidos e aspectos culturais, como também ocorre no poema de “*voz azul*” de Manoel de Barros, em que há “um menino” suscitado pelo sujeito poético:

O primeiro poema:

O menino foi andando na beira de um rio
e achou uma voz sem boca
a voz era azul.
Difícil foi achar a boca que falasse azul.
Tinha um índio terena que diz-que
falava azul.
Mas ele morava longe
Era na beira de um rio que era longe.
Mas o índio só aparecia de tarde.
O menino achou o índio e a boca era
bem normal.
Só que o índio usava um apito de
chamar perdiz que dava um canto
azul.
Era que a perdiz atendia ao chamado
pela cor e não pelo canto.
A perdiz atendia pelo azul.
(BARROS, 2010, p. 95)

O menino divide o poema com o índio terena: *Tinha um índio terena que diz-que/ falava azul*, sabemos que os terenas são um dos povos que compõem as etnias que se concentram no Pantanal, e no trabalho de tirar a palavra do lugar comum dando-lhe significações inusitadas, o poema traz o verbo desacostumado - “*falar azul*”- desconstruindo a lógica e transformando- o num jogo de sensações: *voz sem boca/ voz*

azul/ canto azul/ A perdiz atendia pelo azul. O Pantanal poético de Manoel de Barros criado por palavras equívocas que são cor e som, também edificam sinestesticamente o azul, cor predominante no céu e nas águas, concebido como paisagem verbal na linguagem em que se realiza a palavra pássaro, matéria-prima de quem usa *palavras de ave para escrever*. O azul é cor tecida ao longo de sua poética, está no título de uma de suas obras: *Para encontrar o azul eu uso pássaros*, publicada em 2003, e dá o tom em poemas como no verso *Sei que a voz das águas tem sotaque azul* de *Ensaio Fotográficos* (2001, p. 59), entre outros.

Além dos efeitos da inversão dos sentidos, o poema também prima pela busca das origens - *O primeiro poema* – Bachelard (1998) nos diz que ao meditar sobre a criança que fomos, após haver dispersado todas as miragens da nostalgia, atingimos uma infância anônima, puro foco de vida, vida primeira, vida humana primeira. Essa vida está em nós e permanece em nós, por um sonho que nos conduz até ela. A lembrança só faz reabrir a porta do sonho. E, quando se faz reviver, pelos sonhos, o poder da infância, tudo o que acolhe a infância tem uma virtude de origem, como demonstra o poema seguinte:

Os sonhos não têm comportamento
sempre havia de existir nos sonhos daquele
menino o primitivismo do seu existir.
E as imagens que ele organizava com o
auxílio das suas palavras eram concretas.
Ele até chegou um dia a pegar a crina
do vento.
Era sonho?
(BARROS, 2010, p. 85)

BOSI (2002) nos diz que o ato de ver apanha a imagem que pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho, em que começa a correr o processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele, assim os processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens que direcionadas ao primitivismo do existir do menino, no que *ele organizava*, como pegar a crina do vento e encontrar o canto azul, revela a idéia de ilogismo que despe as palavras de seus significados gastos e procura o seu criancimento, em que ela

seja casta, pura, única e singular. A metapoesia apresenta o lúdico que liberta o poema dos limites morfológicos, sintáticos e semânticos para desvelar o surgimento, a origem, o primitivismo. Em busca dessas origens, no poema a seguir, Manoel de Barros confere à matéria de sua poesia uma infantilidade geológica de um Pantanal edênico em que sua consciência poética é sintonizada com o meio geologicamente infantil acoplando-o estruturalmente na infância de um Pantanal metaforizado em menino, em criança, na inocência de sua origem:

Agora eu penso nas águas do Pantanal.
Penso nos rios infantis que ainda procuram declives
para escorrer.
Porque as águas deste lugar ainda são espreiadas para
alegria das garças.
Estes pequenos corixos ainda precisam de formar
barrancos para se comportarem em seus leitos...
(BARROS, 2010, p.21)

Para Bachelard (1998, p.119) “*a razão do valor que resiste às experiências da vida é que a infância permanece em nós como um princípio de vida profunda, de vida sempre relacionada à possibilidade de recomeçar*”, a infância lembrada de Manoel de Barros e Ondjaki une imaginação e poesia em que as imagens que residem no fundo de cada memória despertam uma imaginação capaz de formar imagens que ultrapassam a realidade criando a fantasia poética, assim Bachelard explica que pela imaginação se dá forma às imagens, evocando recordações e devaneios, como no poema OBJECTO RAMELA:

há um concentrado de mundo na minha ramela.
sonho grandes passados na cabeça das minhas estórias – as
infâncias, os medos, os bichos, as outras crianças.
Aprecio as ramelas de cor amarelo-torrado. Simbolizam uma
réstia da noite no momento em que sou pessoa acordada
outra vez, e é bom caminhar pelo dia com uma testemunha
de felicidade
...
a ramela é um caramelo que o olho usa pra nunca amargar
o que tem de ver?
(ONDJAKI, 2009, p. 76)

Observa-se no poema que a imaginação faz a correspondência entre as imagens e as palavras, a ramela como metonímia do universo infantil concentra o mundo rememorado – *há um concentrado de mundo na minha ramela* – em que o poema é fonte de evocação da recordação: *sonho grandes passados na cabeça das minhas estórias - as infâncias, os medos, os bichos, as outras crianças*. Ludicamente manifesta-se no sujeito lírico a voz da criança e do adulto, num misto de passado e presente, em que o objecto ramela pertence então a olhos infantis que enxergam a felicidade de uma noite metaforizada em um doce para não amargar o dia. O devaneio como passo inicial da criação poética do sujeito lírico reinventa as lembranças em que canaliza memória e imaginação na essência das imagens despertando para um estado de infância. Neste estado também encontramos a imagem materna, como no poema “*Fios de Tarde*”:

FIOS DE TARDE

rasgava a pele – quase um arrepio.
 julguei estar a lembrar, na pele, beijinhos de alforreca.
 arrepiava o dorso e me desertificava todo para a passagem
 de camelos, formigas ou piolhos. até viajei no atigamente,
 na infância: banho para mim era um grande perigo.
 quase representava travessia de ego. a minha mãe era
 guia e carrasca – sorriso dela.
 rasgava a pele – quase um prazer.
 espreeitei a sensação
 com os olhos cegos
 e vi:
 não era de rede, não era de teia,
 era um fio de tarde empanturrado de brandura.
 (ONDJAKI, 2009, p. 17)

Nota-se que o sujeito lírico ao *viajar no antigamente* faz emergir por meio da rememoração, sensações de infância, brincadeiras e sujidades do chão em que faz comunhão com as formigas, alforrecas e piolhos, e assim tenta fugir do banho como forma de impedir que o momento lúdico escoe e encerre a brincadeira e o dia. Como protetora, cabe a mãe *guia e carrasca* docemente anunciar com bucha e sabão um brando fio de tarde - *a minha mãe era/guia e carrasca – sorriso dela./ rasgava a pele – quase um prazer./ espreeitei a sensação/ com os olhos cegos* – na recordação do sujeito lírico as imagens da infância são utilizadas como matéria em que a memória e a imaginação do adulto que recorda são guiadas pelo olhar infantil – e *vi/ não era tarde*,

não era teia,/ era um fio de tarde empanturrado de brandura. Ainda nesse contexto, entre o universo adulto e infantil em que a imagem da mãe se faz presente, temos o poema “Sita”:

estava sentado aberto a um poema
 e apareceu a minha mãe.
 eu apareci ao lado dela.
 acho que foi com a minha mãe que aprendi a olhar
 o olhar dos velhos
 as mãos bonitas dos velhos
 dar beijinhos nas bochechas
 das pessoas que chegavam
 -foi a minha mãe.
 bater à máquina e apreciar
 o sino
 no fim da frase,
 poupar a fita, recuar a fita
 bater as provas dela da quarta classe
 gostar do cheiro da fita
 construir textos na máquina-de-escrever
 -foi ela
 [um dia vieram as alforrecas picar-me o corpo todo
 incluindo o pirilau – dancei bungula!]
 a respeitar os medos dela
 e os meus
 e os barulhos
 e os sonhos
 - foi a minha mãe que me ensinou.
 a manejar a língua portuguesa
 fazer redacções bonitas
 -foi ela.
 isso da simplicidade de dentro e de fora
 ela me transmitiu
 nas bordas do dia-a-dia
 o gosto do café encontrei na chávena dela;
 whisky também.
 só não aprecio o modo de ela devorar
 cabeças e olhos de peixe.
 antigamente como agora
 autorizo qualquer bitacaia
 a tentar residência nos meus pés
 mas só quero a minha mãe
 para fazer o despejo
 [há qualquer coisa de ritual no episódio das bitacaias,
 comichão e tintura d’iodo incluídas...]

uma tarde quis fazer um poema
 para a minha mãe – e fiz.

agora só preciso de uma bitacaia
 para celebrar o acontecimento.

(ONDJAKI, 2009, p. 46)

Aberto a um metapoema o sujeito lírico rememora com ternura nas afinidades familiar os aprendizados que se leva para a vida toda. Entre as lições, uma que deve ser passada entre as gerações africanas, e no poema ocorre de mãe para filho: a consideração aos velhos – *acho que foi com a minha mãe que aprendi a olhar / o olhar dos velhos / as mãos bonitas dos velhos* – pois sabe-se que a criança na tradição africana garante a perpetuação da ancestralidade, da recuperação do passado, dos valores culturais e de identidade. Além desses valores há também aqueles que são transmitidos, através da convivência afável *nas bordas do dia-a-dia*, pelas pessoas que amamos e admiramos - *foi ela/ isso da simplicidade de dentro e de fora/ela me transmitiu*. Em meio a passado e presente, na recordação de episódios da infância a poesia é a voz do sujeito lírico adulto que um dia foi criança e desperta agora para as sensações que a memória e a imaginação liberta - *o gosto do café encontrei na chávena dela / whisky também*. BRAGA (2006, p. 65) nos indica que o ato de recordar pertence ao presente, mas o reencontro com os entes queridos e com os espaços vivenciados transporta o autor para um tempo passado, permitindo assim, que ele o reviva, religando o princípio e o fim – esse percurso é a totalidade criadora. Nessa totalidade Ondjaki homenageia sua mãe com esse poema nascido numa tarde em que espera uma *biticaia*, resquício de infância, para celebrar, e deste modo nos remete que tão importante quanto a criança por ser “*um redentor, na medida em que só ela completa o ciclo da vida dos progenitores*” (TAVARES, 1973, p. 35) é a imagem materna por fazer parte do universo infantil que se projeta no adulto. Imagem que também está na poesia de Manoel de Barros como no poema “V” a seguir:

(...)

A mãe aflitíssima estava.

Ela cuidava de todos: lavava, passava e cozinhava para todos.

Porém à noite a mãe ainda encontrava uma horinha para seu violino.

Ela tocava para nós Vivaldi.

E a gente ficava pendurado em lágrimas.

Um dia que outro eu contei para a Mãe que tinha visto um passarinho a mastigar um pedaço de vento. A Mãe disse outra vez: Já vem você com suas visões! Isso é travessura de sua imaginação.

É a voz de Deus que habita nas crianças, nos passarinhos
e nos tontos.
A infância da palavra.
(BARROS, 2010, p. 18-19)

No poema, a mãe representa a proteção e demonstra que os valores do universo adulto e da criança são medidos distintamente. A mãe “*cuidava de todos: lavava, passava e cozinhava / para todos*”, e além de todos os afazeres ainda encontrava uma horinha para encantar o dia tocando em seu violino Vivaldi. A criança representada pelo sujeito lírico além de se emocionar com a canção – *e a gente ficava pendurado em lágrimas* – é capaz de criar um mundo a parte onde as travessuras da imaginação permite que um passarinho mastigue um pedaço de vento, porém a mãe, bem como qualquer outro adulto, ignora a capacidade da criança de estabelecer semelhanças entre o passarinho e Vivaldi, considerando-a como um ser ingênuo - *Já vem você com suas visões!* – Nessa incompreensão do adulto, naquilo que considera insensato, nas *travessuras de imaginação*, está a poesia, ela se encontra nessa ilogicidade, nas possibilidades de deixar a razão para imaginar, inventar e transgredir.

A infância é base produtora das imagens poéticas em que o sujeito lírico rompe com a norma culta da língua padrão e encontra os deslimites da palavra, assim a poesia liberta e ao mesmo tempo “*recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam*” (BOSI, 1977, p. 150). O lastro de infância que percorre toda poesia de Manoel de Barros - “*Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância* (apud MELGAÇO, s. d.: p. 5.) - está sobretudo no uso da linguagem em que a imaginação vai além das experiências vividas, pois sua palavra recria, reinventa e transfigura, liberdade só alcançada através da criança que existe dentro do poeta.

Conduzida pela infância as palavras são transfiguradas por imagens que causam estranhamento. A composição de imaginação com novas dimensões lingüísticas requer uma ilogicidade de sentidos, não na concepção da poesia, mas na compreensão, para que esta não seja conceitual, de maneira com que saia do lugar comum para ser pronunciada pela voz da inocência, pela voz da *infância da palavra*, pois é ela que fortalece a poesia a produzir encantamentos - “*a frase para ser boa precisa ser uma*

*coisa ilógica, o ilogismo é muito importante pois a razão diminui a poesia*¹⁰. Segundo o próprio Manoel de Barros (BARROS, 1996, p. 68) “*o que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo*” e para Ondjaki as lógicas devem ser sacudidas com um *sólido espanador de tristezas*:

dedos quietos que crescem
 pela rua
 brincadeiras de amor
 pêndulo solto de sonhos
 lógicas sacudidas
 olhar de só-assim
 modos de chegar como sementes
 manobras de artesão contra o ego
 desafio do “eu”
 nudez da pele
 de mãos
 e (sob os teus olhos)
 invenção de um sólido espanador de tristezas.
 (ONDJAKI,2009, p. 39)

Para BRAGA (2006) as memórias literárias não passam apenas pelo crivo daquele que lembra, mas também pelo narrador, que traz para o texto um feixe de experiências de linguagem, as quais são revigoradas por possibilidades líricas, deste modo ao ultrapassar os limites da lógica, cria-se uma nova maneira de apreender, a capacidade lúdica da palavra é constituída e recria o universo ao relacionar infância, mundo e linguagem. Ramires e Marinho (2002, p. 35) destaca que “*o ilógico, o absurdo, o não-senso têm como função desvelar algo que existe em estado latente no universo, mas que não se pode exprimir com palavras; trata-se de desvelar o indizível, o incognoscível*”. Assim a ludicidade da linguagem está em um modo de dizer o que não há como explicar, do que é possível ser dito por termos resgatados da infância e modificados através da arte verbal em uma atitude libertária perfeitamente possível dentro do universo lúdico da criança.

A poesia que rompe as fronteiras da coerência verbal por meio da infância resignificada, reinventada pela memória e imaginação, faz com que Manoel de Barros e Ondjaki se encontrem no ofício de trabalhar a linguagem. No entanto o olhar da criança

¹⁰ Manoel de Barros em entrevista concedida a André Luís Barros, originalmente publicada no Jornal do Brasil, Caderno Idéias, em 22/02/2008.

que existe em cada um é impar, e nesse subjetivo olhar cada poeta tem em sua trajetória cultural e de identidade a visão infantil que institui novas possibilidades de instaurar o delírio verbal e estabelecer o ilogismo no ledó ludismo da palavra. E assim nos faz compreender que a arte não é simples reprodução de um mundo que se oferece, mas atividade criativa onde a imaginação tem um papel fundamental na qual o homem participa.

2.2 Em comunhão com as insignificâncias

...raspas e restos me interessam.
Cazuza

Arthur Bispo do Rosário, hoje comparado a Marcel Duchamp e consagrado como referência da Arte Contemporânea Brasileira, em que se percebem características dos conceitos das vanguardas artísticas, produziu sua arte com diversos tipos de materiais oriundos do lixo e da sucata. O artista utilizava a palavra como elemento pulsante, pois em seus bordados manipulava os signos e brincava com a construção de discursos. Dizia não construir obras e sim imagens, e almejava reconstruir o mundo em miniatura (HIDALGO, 1996). Assim como Arthur Bispo que tem sua obra ardente de restos, Manoel de Barros e Ondjaki também constroem sua arte com os restos das coisas, dos seres, da natureza e da linguagem, confeccionam seus poemas a partir de fiapos inconcretos em que ambos reconstroem um mundo imagético e elegem o desprezível como matéria de suas poesias, dignificando assim as insignificâncias, e transmutando-as em preciosidades.

Entretanto, as insignificâncias que os poetas recorrem para a construção de suas poéticas são referentes ao universo cotidiano a que cada poeta pertence, ou seja, as palavras que constituem o procedimento poético de Manoel de Barros e Ondjaki são retiradas de um contexto composto de elementos extraídos da relação com o meio, do cotidiano com o universo dos pequenos seres, do desprezível advindo do rastreamento da realidade do chão, como no poema abaixo:

Eu bem sabia que a nossa visão é um ato

poético do olhar.
 Assim aquele dia eu vi a tarde desaberta
 nas margens do rio
 Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra
 na beira do rio.
 Depois eu quisera também que a minha palavra
 fosse desaberta na margem do rio.
 Eu queria mesmo que as minhas palavras
 fizessem parte do chão como os lagartos
 fazem.
 Eu queria que as minhas palavras de joelhos
 no chão pudessem ouvir as origens da terra.
 (BARROS, 2010, p.: 65)

A visão é um ato declaradamente primordial para possuir a sensibilidade da alma poética, ato que torna possível que o sujeito lírico do poema de Manoel de Barros enxergue a *tarde desaberta nas margens do rio*, já que “*o olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade*”. (BOSI, 2002, p.22). Seu olhar ainda anseia por palavras fertilizadas pela natureza que mapeia o chão em busca da ancestralidade mítica que faz sua poesia ser povoada de imagens insólitas e imprevisíveis. Alcestre de Castro (apud MAGALHÃES, 2001, p. 149), a respeito do processo de criação de seus poemas escreve: “*São uma fantasia geométrica de um artista que coloca o sentimento em forma cômica cortando, abruptamente, uma ideia com uma sugestão difusa e incompreensível*”. As ínfimas criaturas ligadas ao universo do chão constituem o material poético o qual o poeta redimensiona semanticamente a capacidade de significação do poema. Essa ampliação semântica das palavras também ocorre nos poemas de Ondjaki:

no jardim da minha casa encruzilhei-me com uma lesma.
 ela ofereceu um olhar. vi o mundo pela sedução da lesma:
 tudo arduilhado de simplicidade.
 ofereci uma tristeza: ela quase cedeu a transparências.
 aprendi com a lesma: uma tristeza não deve ser
 emprestada.
 o mundo, mesmo partilhado,
 é muito a pele de cada qual.

na falta de dedos
 a lesma fez adeus com o corpo.
 e veio a chuva.
 reaprendemos assim o lugar das nossas almas.
 (ONDJAKI, 2009, p.25)

No mundo visto pela sedução da lesma o sujeito lírico seduzido recria o mundo e o compartilha com seres insignificantes reeditando a ordem das coisas, pois é com a lesma que ele aprende sobre sentimentos humanos. Um mundo novo é recriado em comunhão com a chuva chega no tempo preciso para brotar a palavra, em que o chão *lugar das nossas almas* é visto sob a perspectiva dos pequenos seres, das insignificâncias.

Robert Louis Stevenson observa que “*num certo sentido, a poesia é mais próxima ao homem comum, ao homem das ruas. Pois o material da poesia são as palavras, e essas palavras são, diz ele, o próprio dialeto da vida.*” (apud BORGES, 2007, p. 85). Dessa maneira, podemos perceber que as palavras usadas para os corriqueiros propósitos diários são material do poeta, material convertido em poesia devido a transformação talhada no corpo da palavra de seus usos diários, que no próprio cotidiano resgata a trama cultural que o cerca, em que os poetas revelam aspectos de suas identidades, presente tanto no Pantanal de Manoel de Barros quanto na Luanda, de varanda dos vasos bonitos de Ondjaki, territórios literários engendrados em poemas como no que segue, de Ondjaki:

(...)
 eu tenho saudades das noites do lubango, silêncios e
 negrumes...
 aqui é luanda – terra das gentes várias e o carnaval das
 árvores. de noite um grilo-de-trepadeira me faz compa-
 nhia e, sem saber dividi a orquestra com o chet baker,
 when I go to his head...
 eu compreendo o descanso delas mas às vezes me apete-
 cia que as andorinhas descessem na minha noite.
 um dia vou contracenar com um gafanhoto, um pirilampo,
 um gambozino, um grilo e uma andorinha aqui na minha
 varanda dos vasos bonitos. se o chet aceitar tocar trompe-
 te, eu vou ser a assistência toda – o xaxualhar dos olhos
 ouvintes.
 (ONDJAKI, 2009, p.40)

Podemos perceber que além dos pequenos seres, o poema de Ondjaki contracena com outras línguas: *when I go to his head*, e com saudosismo poético contempla seu país, já que traz Lubango capital de Huíla - *eu tenho saudades das noites do lubango, silêncios e negrumes...* - e Luanda capital de Angola - *aqui é luanda – terra das gentes*

várias e o carnaval das árvores. Na linguagem encantada do poema transitam várias culturas celebradas pelo sujeito lírico em conjunto com grilo trepadeira ao som do jazz de Chet Baker em Luanda *terra da gente várias*. Ainda na festa entre as pequenas criaturas está o gambozino, ser imaginário que segundo a superstição popular vive no campo. A ideia que se faz deste ser varia conforme a imaginação de cada um, e nos poemas de Ondjaki “*são seres que iluminam pedaços de poesia*” (ONDJAKI, 2009, p. 65), de uma forma ou de outra o gambozino é capaz de focar com mais intensidade a capacidade lúdica da linguagem poética *que indica os seres ou os evoca*. (BOSI, 2002, p.21). As imagens, matrizes geradoras das visões que representam os poetas e seus mundos também são vistas na poética de Barros:

(...)
 Logo adiante vimos um quati a lambar um osso de ema.
 A tarde crescia por dentro do mato.
 O lugar nos perdera de rumo.
 A gente se sentia como um pedaço de formiga perdida
 na estrada.
 Bernardo completava o abandono.
 Logo encontramos um criame de caracóis nas areias
 do rio.
 Quase todos os caracóis eram viúvos de suas lesmas.
 Contam que os urubus, finórios, desciam naquele lugar
 para degustar as lesmas ainda vivas.
 Se diz ainda que este recanto teria sido um pedaço do
 Mar de Xaraiés.
 (...)
 (BARROS, 2010, p. 17-19)

No *pedaço do Mar de Xaraiés* o Pantanal de paisagem poética verbal está inscrito em cada verso impregnado do solo e ligação com bichos e árvores. O sujeito lírico inverte a noção das coisas ao se sentir com aspecto de inseto *como um pedaço de formiga perdida na estrada*, enquanto os caracóis adquirem características consideradas do universo humano já que *eram viúvos de suas lesmas*, assim o poema nivela todos num estado avançado de encantamento. O universo poético de Manoel de Barros e Ondjaki, povoados de pequenos seres: rã, formigas, caracóis, grilo, pirilampo, gafanhoto, habitam os poemas sob o céu da região brasileira do pantanal mato-grossense e de regiões angolanas, no entanto o chão de ambos contém letra e poesia, confirmando que um poeta é um ser de linguagem e não de paisagem-vegetal, já que

esses seres servem de material poético para novas construções e significações imagéticas. A imagem poética altera a tessitura do mundo material, altera a consistência da realidade, ao mesmo tempo em que lhe confere unidade, pois é fundada no território do simbólico como vemos no poema *A borboleta no Úcua* de Ondjaki:

uma borboleta acordou a manhã
 e a manhã ficou lilás.
 a manhã contaminou o imbondeiro de lilás
 e o imbondeiro quis ser uma borboleta.
 só as raízes do imbondeiro não aceitaram a brincadeira.
 as raízes são muito terra-a-terra
 - são uma cauda teimosa.
 a borboleta fugiu.
 a manhã aqueceu – derretendo o lilás.
 e foi então:
 o imbondeiro* pôs no mundo
 múcuas tristes.
 *no úcua, os imbondeiros tristes vertem lágrimas lilases. isto tem o
 seu quê de borboletismo...
 (ONDJAKI, 2009, p.36)

A borboleta que quer tonalizar a natureza de lilás sobrevoa o universo lúdico do poema em que temos a imagem da afeição entre ela e o imbondeiro que deseja ser livre, poder voar, libertar-se do chão, mas a realidade assim como a manhã derrete o encantamento. A natureza diáfana e efêmera da borboleta transita de uma base material à uma dissolução que alcança o status de qualidade quase metafísica em que os imbondeiros que vertem lágrimas tem o seu que “de borboletismo”. Uma imagem que explica a si mesma, convidando-nos a recriá-la e a revivê-la em que o poeta ainda traceja sua identidade angolana trazendo para o poema o Baobá, principal árvore representativa das savanas africanas. As borboletas também pousam na poética de Manoel de Barros:

Eu vi duas borboletas amarelas pousadas no
 muro da tarde.
 A borboleta maior enfiou uma coisa fininha
 que nem tripa de lambari
 na borboleta menor.
 Ambas tremeram de amor durante.
 Depois voaram buliçosas pelas ruas do jardim.
 (BARROS, 2010, p. 71)

Entre o *dia* e a *tarde* as borboletas distribuem liberdade e ludicidade nos dois poemas. Bem como no poema de Ondjaki em que a borboleta acorda o amanhã, no poema de Manoel de Barros, ao *tremere* de amor durante as borboletas também humanizam-se, e se libertam metaforizando o ato sexual, tudo acompanhado pelo olhar do sujeito lírico: *Eu vi duas borboletas amarelas pousadas no/ muro da tarde*, testemunha imaginativa da ação. A cor amarela das borboletas encontra diálogo com a prosa poética “Borboletabirinto” pertencente a “Há prendisajens com o xão” de Ondjaki:

[...] como asa de borboleta nasceu a primeira palavra amarela. (mas) para dizer amarela convém ter a boca suja com terra. para assistir ao nascimento de uma palavra convém esperar dentro do chão. para esperar dentro de um chão convém já conhecer uma borboleta _ para perguntar o caminho das suas asas. (2002, p.41-42)

O sujeito lírico do poema de Manoel de Barros como quer o Borboletabirinto, conhece as borboletas e sabe o caminho de suas asas. Suas palavras que vem do chão de um pantanal verbal colocam em cena a tripa de lambari apontando aspectos da identidade brasileira/pantaneira. Além do que corresponde às identidades, nas afinidades entre os poetas, podemos notar tanto em Borboletabirinto quanto na declaração abaixo de Manoel de Barros, o quanto o universo do chão é importante para a composição de suas poéticas:

Entre os índios Guanás a lacraia tem um mito. Quando o menino vê no terreiro, rebolando os mil anéis, corta o corpo dela. Separa os anéis e os mistura no chão. Com pouco, a pobre cabeça começa a procurar os anéis. Se encontram, se desencontram, se encaixam, às vezes certo e às vezes de retraves. Os índios falam que a lacraia vai pro céu se conseguir se recompor no certo. Eu também tenho versos se procurando no chão. Se eu conseguir encaixá-los no certo, eu vou para o céu. (BARROS, apud JANSEN, 1995).

Manoel de Barros guia-se pelos olhos do menino no paradoxo entre o céu e o chão, já que para alcançar o céu é preciso rastrear o chão. Para OLIVEIRA (2007, p. 554) a fórmula paradoxal é uma cifra condensada de múltiplos sentidos capaz de apreender o inapreensível numa expressão inacabada. Para traduzir uma realidade

contraditória nada melhor do que o “paradoxo”, que numa fórmula aparentemente sem sentido consegue materializar essa faísca instantânea de verdade entre o ser e o não-ser, o dizível e o indizível. A composição dos anéis da lacraia e os versos declaram no fazer metapoético a comunhão com o universos dos pequenos seres do chão, como também podemos observar nos versos seguintes:

[...]
 Eu queria mesmo que as minhas palavras
 fizessem parte do chão como os lagartos fazem.
 Eu queria que minhas palavras de joelhos
 no chão pudessem ouvir as origens da terra.
 (BARROS, 2010, p.: 65)

Essa matéria poética advinda do rastreamento do chão, que amplia e redimensiona semanticamente a capacidade de significação do poema, também segue ao lado de outras características, como a intertextualidade, fator relevante principalmente em MCET que traz diálogos entre o poema e outras obras, outros escritores, outros artistas; como exemplo o poema - *Na casa do Macedo* – em que o intertexto está acompanhado das pequenas criaturas e do escritor e poeta angolano Jorge Macedo, numa completa harmonia:

... um dias, atrás do tempo,
 o camarada macedo chegou nesta colina
 e cumprimentou um lagarto (dono de uma noiteira);
 esse lagarto é que autorizou o camarada macedo
 a habitar o local.
 nesta casa circulam abelhas mansas,
 quissondes inofensivas.
 até estrelas.
 o camarada macedo ainda agora me disse:
 “esse lagarto faz parte da família.”
 (o camarada macedo também deve fazer parte da família
 do lagarto.)
 louvada seja a huíla.
 (ONDJAKI, 2009, p. 22, 23)

Há uma nítida integração entre o “*camarada macedo*” com as abelhas que circulam mansas, com as inofensivas quissondes, palavra em quimbundo que significa formigas, e sobretudo com o lagarto que o autoriza a habitar o local tornando-se ambos

parte da mesma família e nos indicando a ausência de uma hierarquia entre os seres, ou mesmo uma hierarquia contrária já que é o lagarto quem autoriza. A interação entre o homem com seu entorno, com a natureza se dá de maneira lúdica em que todos estão nivelados por imagens somente possíveis dentro do universo poético no qual o sujeito lírico admira e engrandece louvando o local onde tudo acontece – *louvada seja a huila*. A poesia de Ondjaki transfigura o universo vivenciado, dos pequenos seres, da natureza, dos homens, do chão angolano num lirismo tenso e saudável, e assim:

converge para uma globalidade significativamente revolucionária. Amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal mútuo, mas segmento medular da sua expressão é de fato, afirmação de sua identidade [...] A linguagem evolui, atualiza-se, arma-se para a expressão de novas formas conteudísticas. (FERREIRA, 1987, p. 117)

As formigas, quissondes angolanas inofensivas no poema de Ondjaki, são pequenos seres de imagem simbólica importante no universo literário como na notória fábula *A Cigarra e a Formiga* atribuída a Esopo e recontada por Jean de La Fontaine. Com eloquência, a formiga também aparece na imaginação do sujeito lírico dos versos de Manoel de Barros:

Ali a gente brincava de brincar com palavras
 tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
 A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
 Já vem você com suas visões!
 Porque formiga não têm joelhos ajoelháveis...
 (BARROS, 2010, p. 09)

O menino, sujeito lírico dos poemas de Manoel de Barros, brinca com a imaginação colocando a palavra e sua matéria em liberdade de sentidos e alusões. Segundo Antonio Candido (1996, p. 67) as palavras exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos "olhos da alma". E com isso o poeta "cria" um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras. Por isto é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem.

Dessa maneira, a leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética, “já que o poeta dá à imagem um destino de grandeza, assim o poema faz do leitor imagem e poesia” (PAZ, 1982, p. 168).

Os diálogos entre os poetas estudados, no que diz respeito à celebração do universo do chão e suas insignificâncias, não recorrem somente nas obras em questão: *Menino do Mato*, e *Materiais para Confeção de um Espanador de Tristezas*, já que sabemos que no conjunto da obra de Manoel de Barros é constante, e em Ondjaki, desde 2002, ano em que publica *há prendisajens com o xão*, o poeta sugere no próprio título o gosto por esses elementos, em que desde já dialoga com Manoel de Barros, como podemos observar no poema “Chão”:

palavras para manoel de barros
 apetece-me des-ser-me;
 reatribuir-me a átomo.
 cuspir castanhos grãos
 mas garganta dentro;
 isto seja: engolir-me para mim
 pouquinho a cada vez.
 um por mais um: areios.
 assim esculpir-me a barro
 e re-ser chão. muito chão.
 apetece-me chãonhe-ser-me.
 (ONDJAKI, 2002, p. 11)

Para Muraro (2006) a metáfora chão implica uma aprendizagem poética do eu, em termos de identidade poética e de uma aprendizagem em ser outro, em termos de constituição de uma nação literária, por meio de diálogo com outras poéticas angolanas e brasileiras. É o que ocorre em MCET, e em *Há Prendisajens com o Xão*, em que Ondjaki ainda relata sobre a emoção que sentiu ao receber um postal de Manoel de Barros como resposta de uma carta, palavras sensíveis comentadas pelos poetas:

aquelas palavras azuis sobre o branco iam ao encontro da ideia que eu tinha da sensibilidade do poeta. tão suave como os próprios bichos que convida para os seus livros, deixou-me isto no ar: “há em você a consciência plena de que sua poesia se faz abandonando as sintaxes acostumadas e criando outras. São palavras que guardam a poesia, não os episódios. Palavra poética não serve para expressar ideias – serve para cantar, celebrar.” (ONDJAKI, 2002, p. 67)

As palavras poéticas que servem para celebrar, ditas por Manoel de Barros, nos remete às características ancestrais tão importantes para as identidades do Brasil e Angola – a oralitura, a dança, a música - marcas da memória coletiva depositária da cultura de um país. Sabemos que em Angola, bem como nos povos africanos de maneira geral, predomina a tradição oral, em que a ligação entre o homem e a palavra tem valor fundamental, e no Brasil, na etnia Guarani, a celebração da palavra e o que ela representa é ilustrada por um mito no qual a diferença entre índios e não-índios é explicada: O herói criador deu para os índios o *mbaraka*¹¹ e para os não-índios ele escolheu o *kuatia jehairä*¹². Com estas escolhas o criador já explicou a diferença entre o mundo sonoro e musical, e o mundo da palavra escrita. E como no mundo da escrita poética não existem limites, Manoel de Barros e Ondjaki mistura o mundo musical, sonoro e oral no poema, um organismo verbal que contém, suscita ou omite poesia. Nele o apego ao mundo vegetal como material poético aproximam os que fazem das insignificâncias do chão, preciosidades lapidadas, como diz Paul Valéry (1999, p. 207) a respeito do ofício do verdadeiro poeta, uma vez que esse material adquire todo o seu brilho através do trabalho inteligente que as transformam em linguagem inovadora. Jorge Luis Borges nos indica que “*ao tornar palavras comuns em incomuns o poeta extrai-lhes a mágica*” (2000, p.94), ao revestirem a palavra de magia e encantamento Manoel de Barros e Ondjaki levam a reflexão sobre as semelhanças e diferenças que convergem ao fator que as culturas podem preservar suas peculiaridades, no entanto as identidades são plurais.

¹¹ Podemos interpretar como instrumentos musicais.

¹² Papel para escrever.

III CAPÍTULO

3.0 MANOEL DE BARROS - o poeta do mato em diálogo com as águas

Tem força de minadouro o pantaneiro.
 Vive em estado de árvore.
 E há de ser uma continuação das águas.
 Manoel de Barros

Mediante a capacidade inventiva de redescoberta da palavra, Manoel de Barros em seu ofício de trabalhar a linguagem recorre a imagens representativas da natureza e da cultura do Brasil Central, em que o chão de sua poética liga-se intimamente à região do Pantanal mato-grossense que:

(...) constitui um grande sistema ecológico: suas dimensões são definidas pelas características geológicas e geomorfológicas que produzem a hidrologia, a fauna, e o conjunto climático. Sua maior característica é ser um espaço alagável, sujeito à sazonalidade imposta pelo ritmo das águas durante suas cheias e secas. As mudanças criam uma paisagem migratória, uma geografia mutável. O volume de água no período da cheia desenha um lugar que não tem perenidade: existe e não existe ao mesmo tempo. A água é o elemento norteador das relações ali desenvolvidas. (COSTA, apud CAMPOS, 2010, p. 68)

Porém o Pantanal de Manoel de Barros é outro. O poeta sempre rejeitou rótulos de "poeta regionalista" ou "poeta pantaneiro", pois sua poesia é feita de palavras não de paisagens, já que transfigura o mundo que o cerca. As referências a flora, a fauna e a gente pantaneira pertencem a um Pantanal específico, um Pantanal que foge dos aspectos contemplativos e surge como paisagem poética verbal. Quando considerado como "Poeta do Pantanal" o poeta esclarece:

Com essa natureza exuberante que tem o Pantanal é que eu luto. Luto para não ser engolido por essa exuberância. Às vezes a linguagem se desbraga; então, é abotoá-la. Fechá-la nas braguilhas. Fazer que se componha. Difícil é compor a exuberância. Ela escorre, é água. Escorrega, é lama. Apodrece, é brejo. Talvez minha escrita em verso

seja carregada de certa verdez primal, pois minha palavra tem sedimentos ancestrais de bugres andarilhos pelo meio do mato. Mas o artista tem que podar essa exuberância, tem que contê-la nas bragas, com vontade estética, numa linguagem com estaca. A expressão ‘poeta pantaneiro’ parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio e descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas (BARROS, apud GONÇALVES FILHO, 1989).

Poeta da natureza da palavra, *Manoel de Barros faz uma recriação poética do espaço do Pantanal ao buscar na raiz das coisas sua constituição. O espaço se dá, o se constrói, a partir do momento em que a voz do poeta vai nominando tudo que concerne ao mundo pré-concebido* (ALMEIDA, 2008, p. 12) valorizando as coisas no seu primitivismo em que a comunhão com os elementos que compõem a natureza integra o projeto estético que faz vivenciar um estado poético pelo qual o conceito de natureza ganha individualidade e particularidade:

Eu vi a manhã pousada em cima de uma pedra!
Isso não muda a feição da natureza? (2010, p. 45)

Eu vi um lírio vegetado em caracol!
Isso não muda a feição da natureza? (2010, p. 47)

Alfredo Bosi (2002, p. 16) cita Santo Agostinho ao referir que o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo reporta a idéia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias, daí, o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade. Pelo ato subjetivo do olhar - *Eu vi a manhã pousada em cima de uma pedra! / Eu vi um lírio vegetado em caracol!* - o sujeito lírico apreende a natureza e subverte semanticamente sua *feição*. Transfigurando o Pantanal em palavra, por uma visão incomum, é retirada a exuberância contemplativa da natureza para transmitir a essência poética, subvertendo a ordem das coisas, evocando e realizando o objeto do prazer estético a partir da liberdade da expressão não conceitual. Para Manoel de Barros a

convivência com a natureza é uma forma de desaprendizagem, em busca da natureza da palavra, povoada de imagens insólitas para proporcionar à poesia o delírio verbal de uma natureza impar, caracterizada pela experiência de um mundo pleno de significações singulares e percepções estéticas estimulantes que revela a face da linguagem imaginativa - “*A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.*” (BARROS, 2010, p 11).

Para Orlando Antunes Batista (BATISTA, 2002, p.65) a imensidão do Pantanal, considerada pelo poeta como uma espécie de livro da natureza, obriga-o a aprender a ler sob a forma de uma aprendizagem, num estranho livro de prazeres, voltados a uma filosofia de um anti-pensar. Nesse sentido, em comunhão com a natureza pantaneira de onde extrai as imagens que ultrapassam os limites semânticos e metafóricos, o poeta *descasca a palavra* e concilia seu ofício metapoético com aspectos culturais buscando a palavra genuína, inaugural, como anuncia no poema intitulado “*Línguas*” da obra *Ensaaios Fotográficos*:

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
 Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
 Eu domino os instintos primitivos.
 A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
 Estudei-a com força para poder erra-la ao dente.
 A língua dos índios Guatós é murmura: é como se ao
 dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.
 A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito
 mais importante o rumor das palavras do que o sentido
 que elas tenham.
 Usam trinados até na dor.
 Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do
 charco em que vivem.
 Mas é língua matinal.
 Há nos seus termos réstias de um sol infantil.
 Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
 É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
 palavras.
 (BARROS, 2000, p. 17-18)

Para poder transgredir a língua portuguesa, o poeta estudou-a “*com força*” para *errá-la* ao ponto de ser agramatical para assim transgredi-la; entretanto sua poesia vai além do que implica seu idioma oficial: nota-se no poema elementos que constituem o tecido cultural que enleia a ancestralidade pantaneira, como as citadas etnias dos índios Guatós, Guaranis e Guanás. Na busca pelas fontes primitivas o sujeito lírico caracteriza

a língua de acordo com aspectos culturais próprios a cada etnia: “A língua dos índios Guatós é murmura: é como se ao dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras”, os Guatós é um povo conhecido como índios canoieiros, sua organização social atesta uma forma de adaptabilidade ecológica relacionada ao ritmo das águas. Já os Guaranis têm grande espiritualidade evocada por meio dos cantos e da dança, cantar lhes dão a força espiritual e corporal para a comunicação com as divindades por isso o sujeito lírico diz que a língua desse povo é gárrula: para eles é muito mais importante o rumor das palavras do que o sentido que elas tenham. Quanto aos Guanás há sempre uma sombra do charco em que vivem, pois são habitantes da região do Chaco¹³ as margens do rio Paraguai. Além dessas etnias diversos povos ágrafos, com culturas diferenciadas habitavam o território que abrange o Pantanal Mato-Grossense antes dos colonizadores portugueses:

a região do alto e médio São Lourenço era habitada pelos Bororos Orientais. Os Guató viviam na região das grandes lagoas Uberaba, Gaíva ou Mandioré; eram hábeis canoieiros e nadadores, eméritos pescadores e zagaieros. Nas planícies do Descalvado e nas margens do rio que lhe deu nome, os Cabaçais ou Bororos Ocidentais. Pelas alturas do paralelo 19 que quase corta Corumbá, na região de Piraputangas, no Urucum, no Jacadigo, no Sajutá, na margem direita do Paraguai, os Quinquinau, os Guaná e os Xamacoco. Mais à jusante, a margem esquerda do rio, nas vastas planícies existentes, exprimidas pela serra da Bodoquena, a numerosa etnia Guaicuru, índios cavaleiros, atrevidos e belicosos. Nas fraldas da serra da Bodoquema encontravam-se os Cadiuéu. Já em território paraguaio viviam os Paiaguá, nômades sem pouso certo, também nomeados de índios canoieiros ou de corso, por assaltarem monções de pilhagem.(2010, p.77)

Segundo Cristina Campos (2010, 79-81), do continente Europeu, quem primeiro pisou em solo mato-grossense foram os espanhóis, no século XVI, que denominou o Pantanal primeiramente de *Xarayes*, em homenagem aos seus habitantes, que depois passou a se chamar *Laguna de los Xarayes*. Manoel de Barros no poema “V” faz menção a essa denominação:

¹³ A respeito do termo Pantanal, sabe-se que ele é mais utilizado no Brasil, ao passo que no Paraguai, a palavra mais usada é Chaco. A palavra chaco, por seu turno, vem da língua quéchua e significa algo como lugar de caçada, sendo um termo muito usado em países hispano-americanos da bacia platina, como o próprio Paraguai, a Argentina e a Bolívia. (EREMITES DE OLIVEIRA, 2004, p. 31).

[...]
 Logo encontramos um criame de caracóis nas areias
 do rio.
 Contam que os urubus, finórios, desciam naquele lugar
 para degustar as lesmas ainda vivas.
 Se diz ainda que este recanto teria sido um pedaço do
 Mar de Xaraiés.
 [...]
 (2010, p. 18).

O termo Pantanal só surgiu em meados do século XVIII pelos portugueses, provavelmente por comparação com os pântanos de seu conhecimento. Maria de Fátima Costa (1999) destaca a castelhana Laguna de los Xarayes como um mito geográfico de uma região que surge como espaço espanhol e é transformado em lusitano e assim é despida das suas maravilhas quinhentistas e dimensionada como espaço geograficamente determinado chamado finalmente de Pantanal:

"No horizonte histórico, portanto, o Pantanal aparece como uma invenção luso-brasileira tendo sua origem em meados do século XVIII. Sua primeira definição foi encontrada num texto de 1727: 'Pantanal chamam os Cuiabanos a umas vargens muito dilatadas, que começando no meio do Taquari, vão acabar quase junto ao mesmo rio Cuiabá'. Trata-se, portanto, de uma denominação dada pelos mamelucos paulistas que durante o século XVIII percorriam a região com suas Monções. Estes, ao dominarem o espaço, dominaram também sua imagem constitutiva. Durante alguns anos, a castelhana Laguna de los Xarayes convive com o luso-brasileiro Pantanal. Porém, pouco a pouco, essas imagens acoplam-se, e os campos alagados pantaneiros se sobrepõem à secular e fabulosa lagoa. Em seguida, o mistério é desfeito. Em meados do século XVIII, os demarcadores de limites, com seus saberes ilustrados, despiram-na das maravilhas quinhentistas e a dimensionaram como espaço geograficamente determinado. A famosa lagoa passou então a ser nada mais que o rio Paraguai espriado. 'Este rio, não podendo conter todas estas águas no seu leito, as estende de um lado a outro, porque o país é horizontal', resumiu o demarcador Félix de Azara." (1999, p. 19-20)

No Pantanal, espaço pulsante onde o quintal é o mundo, Manoel de Barros enleia na palavra um universo imagético que revela um espetáculo mágico, no qual a imaginação, liberada de qualquer entrave lógico e racional, proporciona um envolvimento lúdico e primitivo com uma natureza reordenada por um olhar

transfigurador, desestabilizando os sentidos, e apresentando uma linguagem fora do pragmatismo dos padrões lingüísticos convencionais:

Eu queria fazer parte das árvores como os pássaros fazem.
 Eu queria fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
 Eu só não queria significar.
 Porque significar limita a imaginação.
 E com pouca imaginação eu não poderia fazer parte de uma árvore.
 Como os pássaros fazem.
 Então a razão me falou: o homem não pode fazer parte do orvalho como as pedras fazem.
 Porque o homem não se transfigura senão pelas palavras.
 E isso era mesmo.
 (BARROS, 2010, p. 93)

A trajetória e o sentido da existência humana no poema são conduzidos pela transfiguração e somente são possíveis pela recriação da linguagem, na utilização de uma natureza imagética como exercício de auto-invenção do ser. A imaginação vai além do mero significado que limita a ascensão dos elementos da natureza em que o sujeito lírico deseja fazer parte – *Eu queria fazer parte do orvalho como as/ pedras fazem.* - a razão não permitiria comungar com a natureza, se não fosse o pantanal imagético e verbal, por meio dele o sujeito lírico é a imagem e a palavra que não tem limites nem ensejo de descrever o real. Para transmitir a essência poética, através da palavra o homem se torna parte das coisas, do orvalho, da pedra, das árvores, nivelando o universo numa superfície estética que produz efeitos semânticos que a sintaxe tradicional não permitiria:

Ponho por caso um tonto.
 Um que a natureza progredisse para árvore.
 Um que vadiasse de ave como as pedras vadiam de orvalho.
 Um que soubesse de flor como as abelhas sabem.
 Isso isso!
 Ele era um tonto que quisesse

adquirir uma linguagem de rã.
 Para escrever em rã.
 (BARROS, 2010, p. 73)

Como símbolo transformante, a partir do estado poético experimentado pelo sujeito lírico, a natureza deixa de ser somente um espaço e se torna um estado poético - *Um que a natureza progredisse / para árvore*. - para alcançar seu status e fazer parte dela é necessário abandonar a condição de ser humano e progredir para árvore, ave, pedra, abelha, rã, transfigurar-se e apreender a sabedoria da natureza. Sem a hierarquia humana, somente um *tonto*, “*ser sem pensa*”, pode fazer parte desse universo que aplaina a todos, no mesmo nível, apenas possível pela imaginação. As imagens do poema corroboram o trabalho estético que retira a palavra da natureza exuberante e contemplativa para ir além, pois a natureza de Manoel de Barros existe como uma experiência plurissignificativa que no processo de identificação com o seu universo imaginativo, opera uma abertura e uma relevante produzindo vida à natureza metapoética – *para escrever em rã*. Essa natureza agrega percepções que são relevantes para a compreensão de aspectos imaginários, aspectos que faz nascerem os neologismos, a palavra inusitada, a sintaxe arrevesada, as montagens insólitas, e são banhadas por um de seus elementos fundamentais – pelas águas pantaneiras, que está presente como um dos fatores primordiais, no Pantanal, e em sua poética que busca mudar a substância das coisas, interromper a racionalidade do mundo e celebrar o deslimite para a invenção:

Desde o começo do mundo água e chão se amam
 e se entram amorosamente
 e se fecundam.
 Nascem peixes para habitar os rios.
 E nascem pássaros para habitar as árvores.
 As águas ainda ajudam na formação dos caracóis e das
 suas lesmas.
 As águas são a epifania da criação.
 Agora eu penso nas águas do Pantanal.
 Penso nos rios infantis que ainda procuram declives
 para escorrer.
 Porque as águas deste lugar ainda são espriadas para
 alegria das garças.
 Estes pequenos corixos ainda precisam de formar
 barrancos para se comportarem em seus leitões.
 Penso com humildade que fui convidado para o
 banquete dessas águas.

Porque sou de bugre.
 Porque sou de brejo.
 Acho agora que estas águas que bem conhecem a
 inocência de seus pássaros e de suas árvores.
 Que elas pertencem também de nossas origens.
 Louvo portanto esta fonte de todos os seres e de todas
 as plantas.
 Vez que todos somos devedores destas águas.
 Louvo ainda as vozes dos habitantes deste lugar que
 trazem para nós, na umidez de suas palavras, a boa
 inocência de nossas origens.
 (2010, p. 21-22)

Octávio Paz (1993) nos indica que o mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e esta consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes. Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com freqüência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos, como a história de amor do chão e da água - *Desde o começo do mundo água e chão se amam/ e se entram amorosamente/ e se fecundam* - que gera o éden, paraíso associado ao pantanal pela visão adâmica do poeta que busca a origem do universo e a sua - *porque sou de bugre/ porque sou de brejo*. A água descrita pelo sujeito lírico movimenta um universo de expressões e sentimentos ilimitados que se manifestam por meio da linguagem. Tal atitude revela um estado poético em que a imaginação materializa o elemento, dando-lhe força, profundidade e substância, e assim configura a atmosfera edênica que o poema concebe. Ao enaltecer as águas e o pantaneiro como continuação dessas águas, a fé poética no ato de louvar batiza e purifica as imagens. Sua consciência interpreta e idealiza acerca do espaço sagrado em que a água é a essência que devolve vida à natureza, fecundando a terra após o período da seca, fatores culturais que provocam contornos singulares aos poemas. A água doce do Pantanal que faz renascer “*sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada em que o devaneio natural reservará sempre um privilégio à água doce, à água que refresca, à água que dessedenta*” (BACHELARD, 2002, p. 129.)

O apelo às águas faz parte de um projeto maior de sensibilidade poética que promove uma aprendizagem metafísica da natureza por meio da linguagem que traduz um modo de existência e engendra os anseios emocionais e impressivos construídos na imaginação do poeta, pois “*a palavra, para Manoel de Barros, não existe para ser dita,*

mas sim escrita – pois só a margens do papel podem sustentar sua natureza líquida e volúvel” (CASTELLO, 1999, p. 123). Para Bachelard (2002) a água torna-se pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante em que o poeta mais profundo encontra a água viva, a água que renasce de si, a água que não muda, a água que marca com seu signo indelével as suas imagens, a água que é um órgão do mundo, um alimento dos fenômenos corredios, o elemento vegetante, o elemento lustrante, como no poema “1” abaixo:

Eu queria ser banhado por um rio como
um sítio é.
Como as árvores são.
Eu fosse inventado de ter uma garça e outros
pássaros em minhas árvores.
Eu fosse inventado como as pedrinhas e as rãs
em minhas areias.
Eu escorresse desembestado sobre as grotas
e pelos cerrados como os rios,
Sem conhecer nem os rumos como os
andarilhos.
Livre, livre é que não tem rumo.
(BARROS, 2010, p. 25)

No anseio de se tornar elemento da natureza, o poeta com alma de bugre, em que “*o rio e suas relações na vida do bugre são unidade necessária para que o sujeito se desloque, unidade pela qual faz sentido*” (AZEVEDO, 2006, p. 21), tem sua voz configurada no objeto do poema definindo sua liberdade e a sua verdade, transmutando-se em matéria da poesia, assim a *força vem da fonte em que o sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua* (BACHELARD, 2002, p. 158). Nessa proporção o acesso a outro nível de existência, como um rito de passagem da condição real humana, não satisfatória, para outra revigorante, sustenta o poeta de um estado real para um estado ideal, e assim materializa um sentimento, um desejo, dando vida, espaço e localização para a matéria sonhada: ser natureza, ser a água dos rios. Essa atitude ideativa e sonhadora do poeta que se transforma em objeto do poema também é vista em “33”:

Naquele dia eu estava um rio.
O próprio.
Achei em minhas areias uma concha.

A concha trazia clamores do rio.
 Mas o que eu queria mesmo era de
 aperfeiçoar quanto um rio.
 Queria que os passarinhos do lugar
 escolhessem minhas margens para pousar.
 E escolhessem minhas árvores para
 cantar.
 Eu queria aprender a harmonia dos
 gorjeios.
 (BARROS, 2010, p. 89)

Percebe-se a amplitude e a expressividade da imagem da natureza se manifestando no sujeito lírico que carrega a presença da água e passam então a representar uma espécie de projeção das impressões íntimas para o poema, impressões que podem ser interpretadas como *forças imaginantes que escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno* (BACHELARD, 2002, p. 02), forças que expõe para o universo exterior e dá abertura a um mundo novo de sensações e imagens. O rio e o sujeito lírico são um só que permite que o poema se componha de elementos que se harmonizam e se refaçam continuamente como objeto imprevisível demonstrando a comunhão do poeta com o Pantanal, buscando uma harmonia com a natureza em que se expõe autobiograficamente. Em entrevista a André Luís Barros para o Jornal do Brasil, ao ser perguntado sobre o tema do poeta, Manoel de Barros responde:

"O tema do poeta é sempre ele mesmo. Ele é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. Ele quer ser o mundo, e pelas inquietações dele, desejos, esperanças, o mundo aparece. Através de sua essência, a essência do mundo consegue aparecer. O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada. Mas nasci aqui, fiquei até os oito anos e depois fui estudar. Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância. Nesse último livro meu, Livro sobre nada, tem muitos versos que vieram da infância. Tem um poema que se chama "A arte de infantilizar formigas". Num vídeo que fizeram sobre mim, o rapaz chega uma hora que pergunta: "Escuta aqui, o senhor escreveu que formiga não tem dor nas costas. Mas como é que o senhor sabe?". Outro rapaz me escreveu do Rio, diz que frequenta as aulas de um professor muito inteligente em energia nuclear, física, poesia e romance, e ele fez a pergunta, que é um verso meu: "Professor, por que a 15 metros do arco-íris o sol é cheiroso?". O professor, que tinha estudado Einstein e outros autores, disse: "Essa pergunta não vou responder, é absurda".

Ou seja, encabulou. Creio que a poesia está de mãos dadas com o ilógico. Não gosto de dar confiança para a razão, ela diminui a poesia."

Dessa maneira sua metapoesia possibilita a escrita de si mesmo, em que reconstitui um percurso existencial baseado na sua relação de descobrimento e de trabalho com a linguagem traçando uma auto-imagem em seu percurso poético em que a poesia passa a ser "*uma força de síntese para a existência humana*" (BOSI, 2002, p. 119).

As dimensões imagéticas que os poemas emanam podem ser entendidas pelas concepções do teórico Octávio Paz que afirma que "*a palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações*", dentre eles o que a imagem seria "*toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e unidas compõem um poema*" (1982, p. 119) dessa forma o poeta dá nome às coisas, tornando-as o que ele deseja que sejam. As imagens nos poemas residem no uso de metáforas, aliterações e sinestésias em que os poetas recriam o ser e consegue dizer o indizível:

A operação poética concebe a linguagem como um universo animado, perpassado por uma dupla corrente de atração e repulsão. Na linguagem se reproduzem as lutas e as uniões, os amores e as separações dos astros e das células, dos átomos e dos homens. Cada poema, seja qual for seu tema, sua forma e as idéias que informa, é antes de tudo e sobretudo um pequeno cosmo animado. O poema reflete a solidariedade das "dez mil coisas que compõem o universo" como dizem os antigos chineses (PAZ, 1990, p. 147)

No Pantanal de paisagens verbais onde as palavras se unem *por amor e não por sintaxe* o reino da imaginação abre possibilidades infinitas e, nesse infinito caminhos novos são desenhados criando uma arte grandiosa que coloca o homem descentrado de sua função de dominação e o nivela à uma condição válida para todos os seres, engendrando uma pluralidade de significações que evocam e, ao mesmo tempo, transformam o lirismo poético em um trajeto contínuo entre a natureza e o imaginário, apontando o poeta não como um ser superior que descreve um cenário, pois sua natureza não registra, não descreve, e sim, inventa:

De minha parte, confesso que fujo do regionalismo que não dê em arte, que só quer fazer registro. Não gosto de descrever lugares, bichos, coisas da natureza. Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é. Não tenho compromisso com as verdades consagradas. O que desejo é me constar por meio de um trabalho estético. Se de tudo resultar um cheiro de coisa do chão, é bom. Pode até ser que seja regionalismo. Porém, há de ser mais transfigurismo pela palavra. (apud CASTELLO, 2008, s/p)

Só a imaginação incessantemente inventiva *pode explicar essa aptidão para oferecer imagens materiais, imagens que ultrapassam as formas e atingem a própria matéria.* (BACHELARD, 2002, p. 157). Sem compromisso com as verdades consagradas, o desejo de Manoel de Barros é se constar por meio de um trabalho estético que traduz impressões singulares e inesperadas, através da transfiguração das imagens em que o elemento água e todos os seus correlatos oferecem uma rica contribuição para fundamentar todas as formas de expressão que sua natureza exprime.

3.1 ONDJAKI – o poeta da cidade em diálogo com os outros

em cima do que foi olhado
pela poesia
estendo o meu luando
empresto o meu corpo ao chão
e adormeço.

Ondjaki

Em sua obra *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas* Ondjaki destaca imagens que se referem a seu país, como as regiões de Lubango/Huíla, Úcua/Bengo e especialmente Luanda, região muito importante no extenso e diverso panorama cultural, referência no imaginário angolano e cenário privilegiado da literatura produzida no país, *sempre representada como um espaço de resistência onde os modos de vida auto justificativos dos povos de origem resistiram pelos séculos* (PADILHA, 2002, p. 27). A cidade em que os signos verbais do poeta buscam redesenhar está em poemas como *Escrevo a palavra Luanda*:

veio a melodia e me soprou a noite pelas entranhas adentro – eu era um peixe-lua solto nos acordes dessa viola tonta. sorri com os dedos da mão. quase matei um mosquito que passava [mosquito tem quantas vidas...?]

a cidade está dormir a esta hora
[a cidade sonha...?]

todas pessoas
muitas
todas estórias bonitas
amanhã
vão acontecer de novo
[a beleza das estórias, gasta?]

luanda

és uma palavra deitada
nas cicatrizes
de uma guerreira bela.
(ONDJAKI, 2009, p.: 42)

Sobre as cicatrizes da guerreira bela uma nova Angola foi construída, descolonizada e tendo Luanda como símbolo dessa construção, ganhando densidade na literatura a partir da segunda metade do século XX, como refere-se MACEDO (2002) observando que ainda que a capital angolana tenha sua aparição já nos primeiros textos portugueses que tratam de Angola, será nos fins dos anos 1950 e início dos 60 que a cidade será o cenário por excelência da literatura angolana. Nesse momento verifica-se o esforço efetivo dos escritores no sentido de dar forma artística a um projeto nacionalista que iniciava a sua organização política e ao qual aqueles autores, como militantes ou simpatizantes estavam ligados.

Benjamin Abdala (2003, p. 195-197) nota que nos espaços de Luanda, havia não apenas dialogismo entre contributos culturais de várias partes do interior do país e de seu exterior, no horizonte da metrópole e sobretudo fora dele, mas também tensões. A mesclagem cultural, híbrida, contraditória apontava para horizontes angolanos, sob uma visão popular. Luanda como cidade do pós-guerra, que se afirmou nos princípios da autodeterminação dos povos conclamada pela Carta das Nações Unidas obteve um espaço para a aproximação dos homens dispersos em várias etnias ou situações sociais. É essa a imagem do espaço de Luanda, visto com adesão efetiva de uma óptica

descentrada dos padrões metropolitano em que embalava-se a perspectiva da modernização estritamente vinculada ao solo angolano, como condiz o poema de Costa Andrade:

“Luanda é a cidade
Que não sabe se é cidade se é país.
Tanto país se encontra nela
Tanta cidade compõe este país
tão país e tão cidade.”
(apud MACEDO, 2008, p. 9)

Para MACEDO (2008, p. 13) Luanda, em sua multiplicidade é, também, e talvez mesmo pelas contradições que a percorrem, a imagem símbolo de Angola, é o local em que grande parte da literatura nacional é produzida, lançada e comentada. Além disso, é sede da União dos Escritores Angolanos, fundada em novembro de 1975 por Agostinho Neto e congrega os produtores literários do país. A cidade significa também uma forma de condensação imaginística de outras realidades territoriais, que representa além do passado local, onde se fincam as profundas raízes de uma identidade nacional, a diversidade étnica existente em uma pluralidade de territórios e temporalidades. Nos versos do poema “Confissões” podemos ver a Angola metaforizada na Luanda *berço de Lueji*¹⁴:

tenho saudades que a lua desça até meu quintal.
lueji – halo da lua quando ela brilha de desafiar a noite e
as estrelas todas se intimidam
...aqui é luanda – terra das gentes várias e o carnaval das árvores.
(ONDJAKI, 2009, p. 40, grifos nossos)

Ao admitir imagens que caracterizam seu país, imagens de uma *terra das gentes várias e o carnaval das árvores*, Ondjaki desenha uma Luanda de varandas e jardins, de espaços privilegiados “*para os malabarismos sonoros do poeta que não deixa de convidar gente como Elis, Adoniran, Jorge Palma, Adriana Calcanhoto, Rodrigo Leão..*”(MURARO, 2010) em diálogos poéticos que estabelece com outros artistas, fazendo claras referências e compartilhando o que ele traz consigo: sua bagagem literária, seus afetos artísticos, seu fascínio cultural. Seus poemas são repletos

¹⁴A palavra “lueji” citada no poema faz um claro intertexto com o romance Lueji de Pepetela.

de referências a personalidades do campo das artes, sobretudo da literatura, poesia e música. No posfácio da obra, o escritor brasileiro Paulinho Assunção faz comentários a respeito:

Você pode imaginar uma esquina do mundo onde Ondjaki encontra Manoel de Barros, Luandino Vieira, Guimarães Rosa, Adélia Prado, Raduan Nassar... E acho que Ondjaki não tem medo de trazer para o seu livro os seus afetos todos literários... Pois neste livro eu encontro as conversas que o Ondjaki mantém com Manoel, Luandino, Rosa, Adélia... (apud ONDJAKI, 2010, p. 85. grifo nosso)

Rita Chaves (IPOTESI, 2010, p. 251) indica essas referências como força motriz da poética de Ondjaki. Indiciados ou explicitados, esses diálogos compõem uma estratégia em que o poeta não hesita em trazer para dentro do universo que constrói com palavras, seres com os quais comunga afetos, crenças, concepções, na vida e na literatura, como vemos no título de um de seus poemas - *“Para encontrar pacaças nos poemas de Arlindo Barbeitos”* (2009, p.: 71) - em que além da citação do nome, há as reminiscências da poética de Arlindo Barbeitos, referindo-se a *“No tempo, em que as pacaças entram”* de autoria de Barbeitos.

Um misto de música e poesia está em poemas como: *“Noite Caluanda”* citando dois nomes consagrados da música brasileira e fazendo alusão a canção *Casa de Campo*¹⁵: *“era uma noite tranquila na casa de um amigo (...a elis regina sabia semear amigos numa casa de campo; o adoniram foi lá enraizado)”* (2009, p.: 41), e *“Penúltima Vivência II”*, poema cheio de ritmo e sonoridade, em que o músico e compositor português Rodrigo Leão embrenha-se no ritmo dos versos musicais explorando os sons que parece atrair outros sons:

de dia era rodrigo leão.
de noite
cinematográfico
era só leão.
lido, longe
ficam mais os dedos
que as memórias
e vozes
e dias atrozes
embalado para onde eu fosse

¹⁵ Música dos compositores Zé Rodrix e Tavito, eternizada na voz de Elis Regina.

eu ia!
 aceitando mais a noite
 que o dia...
 (ONDJAKI. 2009, p.: 54)

As referências aparecem até nas notas de rodapé, sempre ficcionais, como observamos no poema “*Essa palavra Margem*” em que a nota diz: “*quem quase domesticou a palavra margem foi guimarães rosa*” (2009, p.: 78), reportando “*um espaço em que pode amplificar determinados elementos que os versos não acomodaram*” (MURARO, 2010).

Andrea Muraro ainda observa que a forma do poema “MEU HAIKOTI” faz evocar uma matéria literária com jeito de haiku japonês:

vou deixar-me pisar pelas rãs
 e esperar
 a abundância das águas.
 (ONDJAKI, 2009, p.49)

Mas na verdade é uma surpresa prazerosa, quando se observa que a fonte do poeta ecoa do povo cuanhama, do Sudoeste de Angola:

As grandes rãs, haisikoti, saúdam a tua vinda
 as aves aquáticas
 e o homem nobre
 Quando ela (a chuva) aparece exclama:
 “Ó terra estável e sólida, encharco-te de água”
 A sua manteiga (da chuva) é a rã.¹⁶

Em seus poemas, Ondjaki, de certo modo, teoriza procedimentos de outros autores, isso acontece também nos poemas que reverenciam além do autor, a personagem, como ocorre com Luandino Vieira que tem sua prosa rememorada através da expressão “mukulusu” e João Vêncio, personagem de *João Vêncio: os seus Amores*:

¹⁶ Segundo Estermann, “ haisikoti é um carreiro batido, batido aqui pelo pisar de muito gado. A chuva evoca”, na voz cuanhama “intermináveis filas de bois luzidios que passam pelos tortuosos caminhos do mato.” (apud MURARO, cf. Etnografia do Sudoeste de Angola. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1961, v.3.)

quando olhei o céu do lubango inundado de estrelas lindas, o meu coração lembrou joãovencio, suas estrelas amorosas, todo um mukulusu literário me inundou as veias, imaginei um desenho para o luandino...
(ONDJAKI. 2009, p.: 24)

O metapoema intitulado “*Intimidar o poema a ser raiz*” também teoriza os procedimentos artísticos dos autores mencionados em que o poeta no artifício de manejar a palavra redimensiona semanticamente a capacidade de significação e riqueza do poema, que não se reduz às referências, estende-se a Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Luandino Vieira, Guimarães Rosa, Mia Couto e Graciliano Ramos, numa sincronia que relaciona as características poéticas e literárias de cada autor com a verbalização de seus nomes, tecendo uma viagem por mundos e estilos literários com extrema inventividade na criação de imagens como estas:

era um poema lateral aos sentidos.
ganhava formato ébrio
ao nem ser escrito.
longe dos pensamentos
imitava uma pedra
(aí as palavras drummondeavam).
longe das lógicas
- com tendência vagabunda-
o poema driblava lados avessos
de noites
e animais
(aqui á sílabas manoelizam, barrentas).
mas uma estrela nunca brilha
tão solitária;
encarece-se de luandinar;
miar à couto,
esvair-se para guimarães...
era um poema carente de afectar-se
a ramos gracilianos.
assim alcançava
o estatuto
de raiz.
cheirando, emitia brilhos tímidos
-fosse um pirilampo.
(ONDJAKI. 2009, p.:34)

Estes diálogos apresentados pelos poemas de Ondjaki podem ser analisados por meio da intertextualidade, teoria nomeada pela crítica literária francesa Júlia Kristeva a partir do conceito de “dialogismo” do pensador russo Mikhail Bakhtin que no início do século XX, estruturou o que seria sua base. Se debruçando sobre o estudo do romance moderno, Bakhtin se opôs à leitura clássica da obra literária como uma construção pertencente a uma voz única e reivindicou uma leitura partindo do reconhecimento do texto como diálogo de vozes que se cruzam, assim o “dialogismo” foi criado tendo como denominação o intercâmbio existente entre autores, obras, e múltiplos discursos na realização e decodificação de um texto.

No final da década de 1960, na França, Júlia Kristeva traduziu o pensador russo para o francês e nesse processo foi formulando o conceito de intertextualidade, no qual *“todo texto se constrói como um mosaico de citações; todo texto é absorções e transformações de textos”* (apud PERRONE MOYSES. 1990, p. 94). Deste modo a escrita é resultado da soma de múltiplas vozes distintas que são retomadas, implícita ou explicitamente, criando um novo texto. Como em Bakhtin, Kristeva postula a ideia da impossibilidade de um texto existir sem as múltiplas vozes que se relacionam, sem se anularem, gerando o novo.

Maria Zilda Cury, Graça Paulino e Ivete Walty (1995, p. 12) dizem que se considerarmos toda e qualquer produção humana como um texto a ser lido e reconstruído pelo leitor, toda a sociedade deve ser vista como uma imensa rede intertextual em contínuo movimento em que o diálogo e a interatividade entre textos de um autor ou de autores diversos pressupõem um amplo universo cultural, em que o escritor tece uma viagem por palavras e identidades como aponta Mia Couto:

“[...] o escritor é um ser que deve estar aberto a viajar por outras experiências, outras culturas, outras vidas [...] E é isso que um escritor é – um viajante de identidades, um contrabandista de almas.”
(COUTO: 2005, p.59)

A leitura também é um fator intertextual, pois no reconhecimento do intertexto, o leitor estabelece relações do texto atual com outros já lidos, ou seja, o leitor faz inferências e retoma textos para construir a significação textual, e assim faz uso de sua

bagagem literária e cultural. Nesse sentido, todo este universo intertextual envolvido nos poemas é fruto da bagagem que Ondjaki traz consigo. Em entrevista a Isaquiel Cori¹⁷, sobre as leituras que se revelaram decisivas na sua formação cultural e artística, o poeta responde:

Fica difícil citar nomes, no entanto é importante referir que as leituras são muito importantes, muito mais do que aquilo que se usa imaginar. E digo isto não só porque as leituras nos permitem em certa maneira interagir com os textos de outros, como nos dão ainda acesso ao seu imaginário. E frequentar livros é frequentar mundos, é viajar. E a diversidade faz crescer, se bem apreendida. Penso que hoje em dia se descarta um pouco a importância da leitura na formação pessoal do indivíduo. Parece que os escritores e os estudiosos é que devem ler livros. Não concordo com esta visão, penso até que faz parte da "boa educação" ter-se em atenção os hábitos e os tipos de leitura. Isto para dizer que praticamente toda a leitura é decisiva na formação cultural das pessoas. Mesmo aquilo que não se quer mais ler, mas para rejeitar é preciso ter experimentado. Pessoalmente, todos os autores com acentuado estilo próprio e sem medo de "voar" me foram muito importantes. Por exemplo, Gabriel García Márquez, Guimarães Rosa, Kazantzakis, Luandino. Mas também Clarice, Manoel de Barros, Manuel Rui Monteiro, Mía Couto, Paul Celan. Ficam muitos por dizer.

É inevitável perceber a importância dos autores brasileiros na formação de Ondjaki. Seus poemas delineiam universos da literatura brasileira como no poema "*De Adélias e Prados*", em que o poeta destaca a ressonância literárias da poeta Adélia Prado e do escritor Raduan Nassar. Sem preocupação com o gênero, Ondjaki cerca a experiência do cotidiano tão ao gosto desses autores, e assim, capta o lirismo configurado pelo os seus universos poéticos:

estou tão perto
que uma paz
me calca os sentidos
eu-pedra
eu-mundo
eu labirinto nas calmarias da tua
voz escrita
as tuas palavras induzem à descoberta

¹⁷ Entrevista concedida a Isaquiel Cori, disponível no endereço eletrônico: <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/365-hei-de-escrever-enquanto-fizer-sentido.html>. Último acesso em 11/12/2010.

do profundo;
 escondo preces na tinta dos teus dedos,
 nos teus olhos felinos
 nas tuas palavras rudes – de madeira.
 fico perto
 tão perto de saber o que tu
 e Raduan
 têm nos bolsos do vivenciado...
 (ONDJAKI, 2009, p.: 36)

A respeito da proximidade do poeta com a cultura brasileira, no programa de entrevistas “Roda Viva” da TV Cultura¹⁸, em resposta a Benjamin Abdala, sobre quando e porque descobriu o Brasil, Ondjaki disse:

Ondjaki: Eu acho que o primeiro contato com o Brasil, sinceramente, começou com Graciliano Ramos... Eu peço desculpas... Foi antes. Em termos cronológicos, começou com as telenovelas: *Roque Santeiro*, ainda é muito... Esse foi o primeiro contato. Televisivo. Com as telenovelas. Com *Os Trapalhões* também. Foi nosso primeiro contato... Esta chegada a Guimarães, a Clarice Lispector e a Manoel de Barros acontece um pouco mais tarde, aí pelos meus 23, 24 anos. Muito antes disso, penso que as minhas primeiras leituras foram Graciliano, depois Jorge Amado. E, no meio disso, que ninguém me deu, eu que encontrei em uma estante e gostei do título: "Um certo capitão Rodrigo". É tão bonito, o Érico Veríssimo. "Um certo capitão Rodrigo" ao dar esse título. Eu li aquele título e disse: "Aqui há tocaia". A tocaia das novelas. Eu comecei a ler a história e gostei muito. Claro, não terei apanhado tudo com 14 anos, mas é brilhante o ritmo que ele imprime naquela obra. Eu abaixava, ao ler certas páginas, porque estava no ritmo do livro, de jagunçada, muito interessante que condizia com coisas que eu tinha visto na novela *Roque Santeiro*, aquela coisa de sempre matar Roque Santeiro mas não mata. O próprio Lima Duarte, no *O bem amado* é um jagunço quando ele quer matar alguém e ele nunca mais mata, não é? Ali é um universo que você vai alimentando. Depois sim, quando eu já estudava em Lisboa, quando eu conheci Guimarães e Clarice, e uma escritora angolana depois, Ana Paula Tavares. E, finalmente, Manoel de Barros. E este foi muito importante.

¹⁸ Entrevista disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007. Último acesso em 15/03/2010.

O diálogo cultural e o hibridismo são características marcantes da formação e da expansão das literaturas do macrossistema de língua portuguesa. O Brasil, sua cultura e sua literatura constituíram um paradigma nas identificações culturais e políticas 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.

Conforme Benjamin Abdala (1989, p. 35) não interessa a verificação de problemáticas e questionáveis influências, originalidades ou imitações, mas as transferências, distribuições e desenvolvimentos das formas literárias, de um texto como resultado de outros textos, através de um trabalho poético de absorção e transformação, pois na escrita se materializa aspirações subjetivas que, dialeticamente, não são apenas do autor, mas de toda uma coletividade. Nesse sentido os diálogos intertextuais em MCET corroboram a consciência dos valores culturais que rodeiam Ondjaki, pois o poeta é um patrimônio cultural, sua poesia é objeto de apreensão e de transformação do seu país.

Sabe-se que a partir da década de 80, surge na poesia angolana uma nova geração que abarca novas expressões poéticas. Manuel Ferreira (1992, p. 08) explica que esses poetas deixam “*um discurso de exaltação, quer do passado político, quer da luta ideológica*”, para obras mais voltadas para o “*trabalho estético com a linguagem*”. Carmem Lúcia Tindó Secco (2010) observa a respeito dessa nova linguagem em que a estrutura transgredir as regras numa relação libertina com as palavras e com a língua portuguesa em geral, exercendo um novo status de objeto literário, atuando com estratégias intertextuais:

Passemos, agora, aos anos 1980, tempos posteriores às independências das ex-colônias portuguesas em África. Enfraquecida a crença utópica que alimentou os nacionalismos e processos revolucionários, a língua portuguesa não pode ser decantada, apenas, porque foi veículo de politização e permitiu a revolução. Deve ser pensada segundo outros parâmetros. Hoje, em plena época de crises, de desencantos, após a queda do Muro de Berlim, não cabe mais uma concepção monolítica do fenômeno linguístico, nem do histórico. As línguas, nas sociedades contemporâneas de consumo, cruzam-se, babélicas, com discursos do simulacro produzidos pela comunicação virtual. Persistem, entretanto, transgressoras, aquelas que, clandestinizadas, se fazem ouvir através de vozes paródicas, irreverentes – como é o caso de diversos escritores

africanos, entre os quais: Pepetela, Ondjaki, João Melo, Filimone Meigos, Patraquim, Mia Couto, Paulina Chiziane, Dina Salústio, Arménio Vieira, Germano Almeida e muitos outros que usaram do humor para efetuarem fortes críticas sociais –, ou através de cantos líricos que, a par da desesperança atual, ainda investem no sonho e na própria poesia, operando com estratégias da intertextualidade.

Inocência Mata em “*Uma Reflexão Sobre Os Modelos De Representação Na Literatura Angolana*”¹⁹, também aponta:

No âmbito da realização poética (de poesia), num universo de múltiplos e intermináveis experimentalismos, alguns nomes têm vindo impor-se não apenas pela regularidade da sua produção mas sobretudo pela convergência sistemática interior e intertextual dentro da literatura angolana, actualizando de forma magistral a tensão, própria de qualquer arte, entre a tradição e a originalidade.

Por meio do ofício com a palavra poética em busca de inovações linguísticas e nos diálogos intertextuais, Ondjaki lança um novo olhar para Angola, sobretudo para Luanda. O intertexto como recurso recorrente em sua obra torna-a imperativa, uma vez que “*a intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do ‘cliché’ por um trabalho de transformação*” (JENNY, 1979, p. 44). Deste modo, o poeta prima por uma práxis, que relacionada com a forma de apreensão ideológica, reconheça os valores angolanos, como línguas, cultura e condições existenciais.

Ondjaki é o representante de uma geração que nasceu em um país independente, mas tem a consciência de que ainda há muito para construir, e não nega suas referências, especialmente com a cultura brasileira em que o poeta absorve e dialoga atentamente, sobretudo com a música e literatura, transformando sua poética de maneira original. A intertextualidade em *Materiais para Confecção de um Espanador de Tristezas* não somente enfatizam as relações com os poetas, escritores e músicos mencionados, como também com o mundo a que eles pertencem. Além de Angola, berço do poeta, outras nações são abarcadas nos poemas em que se desenvolvem os

¹⁹ Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/121-uma-refleãosobre-os-modelos-de-representanaliteraturaangolana.html>. Último acesso em 12/03/2011.

diálogos interculturais expressando além da postura ideológica de Ondjaki, a pluralidade do universo poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfatizar de forma comparativa, as confluências e os contrastes de dois universos poéticos que utilizam a língua portuguesa para a veiculação de suas obras não só aproximam os poetas Ondjaki e Manoel de Barros como também suas nações e culturas, levando à reflexão sobre as trocas e circulação de aspectos que emergem os diálogos interculturais.

As condições sócio-históricas parecidas em civilizações diferentes sob a perspectiva da Literatura Comparada deu início a abordagem deste trabalho que num primeiro momento percorreu em síntese as trajetórias literárias do Brasil e Angola demonstrando que elas assemelham-se, ainda que em épocas diferentes, em vários momentos do processo de formação de suas literaturas fazendo parte de um mesmo macrossistema no qual a língua portuguesa é a ponte cultural que ultrapassa fronteiras e permite vislumbrar as relações que se fazem importantes para o desvendamento de laços que re-significam noções de cultura original.

Por meio da língua que se transformou ao longo do tempo e adquiriu novos contornos, inovando-se além da afirmação cultural, reivindicando sua originalidade no contexto da língua portuguesa, tanto a obra de Manoel de Barros abarcando marcas peculiares da linguagem que compõe a tríade étnica do povo brasileiro: o índio, o branco e o negro, quanto Ondjaki, a partir da intersecção entre o português e as línguas locais, como o quimbundo, contextualizam valores culturais adaptando cada vez mais à realidade angolana e brasileira fazendo surgir literaturas de expressões próprias que afirmam a autonomia fundamental de suas identidades.

Sob o viés do comparatismo de solidariedade teorizado por Benjamin Abdala Júnior, procuramos aproximar as duas obras buscando articulações entre pontos concêntricos e divergentes. Ambas poéticas revitalizam a língua em ressonâncias estéticas impulsionando a imaginação criadora que nas confluências destacam-se em dois temas: a infância, e as insignificâncias como material poético.

A partir de um modo de escrever regido pela imaginação os poemas carregados de particularidades subjetivas às experiências poéticas de Manoel de Barros e Ondjaki, apresentam a temática da infância pela perspectiva da evocação e atualização da memória na qual boa parte da ludicidade das palavras é constituída. Nos fragmentos de

memória, no qual extrapola o real vivido, se constroem as possibilidades da invenção, numa espécie de permuta entre o real e o imaginário que abre espaços para a fantasia. Nesses espaços as imagens que residem na memória, potencializam o imaginário ultrapassando a realidade e criando a fantasia poética em que está viva a infância reinventada que molda a linguagem e determina o tempo presente, tempo que coexiste, na poética de ambos o universo adulto e infantil definindo a memória como travessia entre esses universos.

O segundo tema tangente é determinado como material poético no uso das insignificâncias do universo da natureza, matéria prima que faz aflorar a poesia explorando o potencial dessas insignificâncias, que conduzidas a outras possibilidades de percepção são moldadas pela poesia que restaura a magia ao recriar o universo do desprezível advindo do rastreamento da realidade do chão, do jardim e da varanda de vasos bonitos da casa de Ondjaki em Luanda, e do quintal, imenso e sem lados, do Pantanal de Manoel de Barros.

A diferença significativa entre as obras está no terceiro capítulo que coloca em questão os temas singulares a cada poética: A natureza transfigurada de Manoel de Barros e os poemas encharcados pelas águas da estação da cheia do Pantanal; A Luanda como metonímia de Angola, de Ondjaki, e os diálogos intertextuais tão presentes em MCET. Além de singulares os temas se opõem ao contrapor o mato e a cidade, que corresponde ao Pantanal e Luanda como territórios literários, e também entre as águas como fonte do diálogo interior nos poemas de Manoel de Barros, e os diálogos com outros autores, outros universos artísticos na obra de Ondjaki.

O Pantanal inventado de Manoel de Barros retira a palavra da natureza exuberante e contemplativa agregando percepções que são relevantes aos aspectos imaginários, proporcionando um envolvimento lúdico. A natureza do poeta é reordenada por um olhar transfigurador que desestabiliza os sentidos e apresenta uma linguagem fora dos padrões lingüísticos convencionais, nessa insensatez concedida pela imaginação a palavra é retirada do lugar comum abrindo caminhos para a poesia que se notabiliza pela ilogicidade, pelas possibilidades de deixar a razão para imaginar, inventar e transgredir. Nessa natureza específica, boa parte das palavras é banhada pelas águas pantaneiras, que está presente como um dos fatores primordiais, tanto no Pantanal, quanto na poética de Manoel de Barros. O elemento água é relevante no sentido em que materializa um sentimento, um desejo, dando vida, espaço e localização

para a matéria sonhada: ser natureza, ser a água dos rios, e assim reverbera a transfiguração do poeta como objeto em vários poemas transmutando-o em matéria da poesia e possibilitando a escrita de si mesmo reconstituindo um percurso existencial baseado na sua relação de descobrimento e de trabalho com a linguagem em que traça uma auto-imagem e permite o diálogo interior, o diálogo consigo.

Ondjaki desenha em seus poemas uma Luanda de signos verbais de uma cidade cicatrizada, longe das temáticas que configuram a opressão pós-colonial. De casas com varandas e vasos bonitos em que a cidade é a imagem e a palavra que sonha e é sonhada. O poeta lança sobre Luanda um novo olhar, um olhar que enxerga uma cidade liberta reconhecendo valores, como línguas, cultura e condições existenciais em que configura metonimicamente o seu país, exprimindo a pluralidade de territórios e temporalidades, trazendo para Luanda a essência de Angola e as imagens de uma *terra das gentes várias e o carnaval das árvores*, privilegiando espaços para a intertextualidade, o fator mais enfático de sua obra. Estabelecendo diálogos poéticos com outros artistas, Ondjaki destaca seu universo cultural e conduz para seus poemas uma viagem por palavras. Sua bagagem literária, evidenciada em sua obra confirma a importância dos autores brasileiros para a sua formação, dentre eles em especial Manoel de Barros, citado e admirado pelo poeta em poemas e entrevistas.

De gerações distintas o poeta brasileiro que vem publicando sua obra desde a década de 1930 serve de forte referência para o poeta angolano que começou sua trajetória literária em 2001, e assim ambos corroboram na contemporaneidade os diálogos que historicamente aproximam Angola e Brasil. Como patrimônios culturais Manoel de Barros e Ondjaki no ofício de trabalhar a linguagem têm como objeto a palavra proveniente da nação a que pertencem, e na comparação entre elas indagamos sobre nós, sobre nossa cultura e nossas identidades.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin . *Literatura história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Fronteiras Múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- _____. *De vãos e ilhas. Literatura e Comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ABRIL – *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 2, n° 2, Abril de 2009.
- ALTUNA, Raúl R. de A. *Cultura bantu e cristianismo*. Luanda: Edições Âncora, 1974.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- AZEVEDO, L. F. *As paixões em Manoel de Barros*. 1. ed. Cuiabá: Carlini&Caniano, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BATISTA, Orlando Antunes. *Lodo e Ludo em Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989. v. 1.
- BARROS. Manoel de. *Livro sobre nada*. Ed. Record. Rio de Janeiro. São Paulo, 1996.
- _____. 2000. *Ensaio Fotográficos*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. *Menino do Mato*. Ed. Leya. São Paulo, 2010.
- BARROSO, Ivo. ¹ Baudelaire, em *Charles Baudelaire, Poesia e Prosa*, organizada por Ivo Barroso, diversos tradutores, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995, p.: 804-809
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSSI. Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

BRAGA, Maria Alice. *Esconderijos do tempo e da memória*. In.: Mário Quintana: cotidiano, lirismo e ironia. / Organização: José Édil de Lima Alves. – Canoas. Ed. ULBRA, 2006.

CAMPOS, Cristina. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas*. Educação pela vivência do chão. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Edusp, 1975, v.I.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações-FFLCH, 1987.

_____. *Literatura comparada*. In: Recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTRILLON MENDES, Olga Maria. “Os (des) caminhos do universo telúrico de Manoel de Barros”. In.: *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. Org.: Madalena Machado e Vera Maquêa. FAPEMAT, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Influências das línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais da linguagem*. In: Educação 25 Brasília: 1977.

CHEVALIER, Jean, & Alain Gheerbrant. 1995. *Dicionário de Símbolos*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CHAVES, Rita. *A literatura brasileira em contextos nacionalistas africanos*. In: Abrindo Caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli. Revista Atlântica, São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da FFLCH/USP, São Paulo, nº 2, p. 505-15, 2002.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*, Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 1993.

COSTA, Maria de Fátima. *História de um país inexistente: o Pantanal entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Ed. Liberdade: Kosmos, 1999.

COUTO, Mia. “Que África escreve o escritor africano?”. In: *Pensatempos*– textos de opinião, 2005.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1995.

FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1979.

FERREIRA, Manuel. *A propósito da novíssima poética angolana*. Letras & Letras, n. 70, maio 1992.

FONTES, Juliana Porto . *O Brasil na África, a África no Brasil* (artigo), ano 4. Aguarrás, v. 20, p. 15/jul, 2009.

HIDALGO, L. (1966) *Arthur Bispo do Rosario, o Senhor do Labirinto*. Rocco, Rio de Janeiro.

IPOTESI, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 251 - 253, jul./dez. 2010

LEAL, Bernardina . *Uma aprendizagem da infância: primeiras instâncias*. Childhood & Philosophy, v. 4, p. ., 2008. ; ISSN/ISBN: 15546713.

LIMA, Marinei Almeida. *Entre vôos, pântanos e ilhas: um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. USP/ São Paulo, 2008 (Tese de Doutorado) – fonte: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-13012009-110209/pt-br.php>

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACEDO, Tania. *A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa*. Revista Crioula. Maio nº05. 2009.

_____. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda:Nzila, 2008.

MAGALHÃES, Hilda Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MARINHO, Marcelo. *O brejo e o solfejo em Manoel de Barros*. Marcelo Marinho Organizador. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas 2002.

MAQUÊA, Vera Lucia da Rocha. *Memórias inventadas: um estudo comparado entre Relato de um Certo Oriente, de Milton Hatoum e Um Rio chamado Tempo, uma casa chamada Terra, de Mia Couto*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. “*Pelas ruas do passado: Notas sobre Luandino Vieira e Ondjaki*”. In: Revista Ecos. Literaturas e Linguísticas. Coordenação de Agnaldo Rodrigues da Silva. ANO VI, nº 8, ISSN: 1806-0331, 2010.

MESTRE, David. *Nem tudo é poesia*. 2. ed. Luanda: UEA, 1989.

MINGAS, Amélia A. (1998): “*O português em Angola: Reflexões*”, em: VIII Encontro da Associação das Universidades de Língua Portuguesa (Vol. 1). Macau: Centro Cultural da Universidade de Macau, 109-126.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1965.

MURARO, Andrea Cristina. Entrevista com Ondjaki. *As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora 'xão'*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. *Restos de aprendizagem*. *Revista Crioula* (USP), v. 2010.

ONDJAKI. *Materiais para Confeção de um Espanador de Tristezas*. Portugal. Editora Caminho, 2009.

_____. *Há prendisajens com o xão (O segredo húmido da lesma & outras descoisas)*. Lisboa: Caminho, 2002.

_____. Entrevista. in.: MURARO, A.C. *As 'prendisajens' poéticas : dimensões da metáfora 'xão'*. São Paulo: PUC/SP, 2006, p.95.

ORLANDI, Eni. *Língua brasileira e outras histórias. Discurso sobre a língua e a escola no Brasil*. Campinas: Editora RG, 2009.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1974.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções*. Porto Alegre: EDPUC RS, 2002.

_____. *Poesia Angolana e Remapeamento Etno-Cultural – Trajetos*. In.: *Sentido dos lugares*. Org. José Luís Jobim. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

PEPETELA. [PESTANA, Artur Carlos Maurício]. *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

PICHOIS, Claude e ROUSSEAU, André M. “*Para uma definição de literatura comparada*”. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro:ABC Graph Editora/ Barroso Produções Editoriais, 2003.

_____. "Itinerância e Resistência: múltiplas faces da língua portuguesa e sua importância nas literaturas africanas", *Plural Pluriel* revue des cultures de langue portugaise, [En ligne] n° 6, printemps-été 2010.

VALÉRY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

ALENCASTRO, Luis Felipe de. *Com quantos escravos se constrói um país*. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/com-quantos-escravos-se-constrói-um-pais>. Acesso: 17/06/2011.

ALKMIM, Tania e PETTER Margarida. *Palavras da África, no Brasil de ontem e de hoje*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dl/gela/textos/texto_contexto.pdf. Acesso em 02/05/2011.

BARROS, Manoel de. *Releituras – resumos biográficos e bibliográficos*. Disponível em: http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp. Acesso em 12/05/2010.

_____. *O tema da minha poesia sou eu mesmo - Entrevista concedida a André Luís Barros*. Disponível em: <http://www.astormentas.com/PT/poema/4780/O%20tema%20da%20minha%20poesia%20sou%20eu%20mesmo>. Acesso em: 26/06/2011.

DANTAS, Elisalva Madruga. *Literatura, Território e Questões sobre Hibridismo*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/115-literatura-sobrehibridismo.html>. Acesso em 12/02/2011.

KANDJIMBO, Luís. *A Literatura Angolana, a formação de um cânone literário mínimo de língua portuguesa e as estratégias de sua difusão e ensino*. Disponível em: <http://www.nexus.ao/kandjimbo/kalitangi/>. Acesso em: 27/06/2011.

MATA, Inocência. *Uma Reflexão sobre os Modelos de Representação na Literatura Angolana*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/121-uma-refleãosobre-os-modelos-de-representanaliteraturaangolana.html>. Acesso em 12/03/2011

ONDJAKI. Disponível em: <http://www.kazukuta.com/ondjaki/ondjaki.html>. Acesso em 15/03/2010.

_____. *Entrevista com o escritor Ondjaki*. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/238/entrevistados/ondjaki_2007. Acesso em 15/03/2010.

_____. *Hei de escrever enquanto houver sentido*. Disponível em: <http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/365-hei-de-escrever-enquanto-fizer-sentido.html>, capturada em 11/12/2010

ORLANDI, Eni. *Reflexões sobre a história da “lingua brasileira”*. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2009/ju437pdf/Pag03.pdf. Acesso em 20/06/2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindo Ribeiro. *"Itinerância e Resistência: múltiplas faces da língua portuguesa e sua importância nas literaturas africanas"*, *Plural Pluriel - revue des cultures de langue portugaise*, [En ligne] n° 6, printemps-été 2010, Disponível em: http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=246:itin-erancia-e-resistencia-multiplas-faces-da-lingua-portuguesa-e-sua-importancia-nas-literaturas-africanas&catid=75:nd-6-litteratures-africaines-de-langue-portugaise&Itemid=55. Acesso em 04/02/2011.