

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Estudos Comparados de Literaturas
Africanas
de Língua Portuguesa

TÉRCIO DE ABREU PAPAROTO

***A LIÇÃO DE COISAS* DE ANTÓNIO CARDOSO :**
UMA POÉTICA
PARA ALÉM DA PRISÃO

São Paulo
2009

TÉRCIO DE ABREU PAPAROTO

***A LIÇÃO DE COISAS* DE ANTÓNIO CARDOSO :
UMA POÉTICA
PARA ALÉM DA PRISÃO**

**Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação na área de Estudos Comparados
de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa,
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo – USP,
para obtenção do título de Doutor.**

Orientador: Prof^a Dr^a Rita de Cássia Natal Chaves

**São Paulo
2009**

Abstract

This work aim for to understand the Angolan **António Cardoso**'s poem, for beyond thematic taked as "committed", produced between decades 1960 and 1970, begin some yours texts extractionedes, first of all, from the *Lição de coisas*, in 1980, and others events but important works.

Keywords: Africa – Angola – Africans Literatures – Poetries – António Cardoso

Agradecimentos

Aos funcionários do *Deptº de Estudos Comparados de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa* da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-USP, pelas orientações específicas, avisos e suporte acadêmico.

Aos funcionários da *Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas* – USP, por todas orientações e suporte acadêmico.

Aos senhores professores que participaram da Banca Examinadora, pela disponibilidade e pela valorosa contribuição, pelos enobrecedores ensinamentos e pelas enriquecedoras críticas.

Em especial, à professora *Drª Rita Chaves*, não só por acreditar neste projeto, mas, sobretudo, pelo vasto conhecimento, pela valiosa orientação e pela enorme paciência na condução dele.

E, em especial, também, para a *Profª Drª Maria Aparecida Santilli...* presente sempre!

Dedicatória

Para a **Profª Drª Maria Aparecida Santilli**, *in memoriam*, pela sabedoria e rigor científico amalgamados pela doçura e boa vontade, por sempre abrir os caminhos de futuros pesquisadores, dando-lhes luz e, acima de tudo, crédito.

Para a **Profª Drª Rita Chaves**, pelas razões já expostas, e por estender aquele “facho de luz” deixado pela **profª Santilli**, para a continuidade desta dura caminhada...

Para minha esposa, **Carla Batista Baralhas**, por completar, ao meu lado, mais uma dura etapa, esgarçada pela muita ansiedade, iluminando-me, sempre, com sua candura e compreensão.

Para a minha mãe **Ruth de Abreu** – sempre! – e meus irmãos **Igor e Alba**.

*Trago nos olhos espanto,
Loucura, desolação,
Por isso sai pobre meu canto,
De humana vibração.*

(...)

*(Eu quero o peso concreto
E agreste deste meu chão:
Só liberdade é decreto
Minha humana condição...)*

(António Cardoso: “Secura”, 1969)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

1. Resumo _____ p.08
2. Justificativa _____ p.10
3. Objetivos _____ p.11
4. A indagação: hipóteses _____ p.12
5. A Perspectiva Teórica: os pontos de partida _____ p.17
6. O *Corpus* _____ p.18

CAPÍTULOS

- I – António Cardoso: entre o *poético* e o *político*** _____ p.19
- 1.1 – O poeta engajado: *é preciso resistir! É preciso agir!*
- 1.2 – António Cardoso: entre o *poético* e o *político* _____ p.23
- II – António Cardoso e uma *lição de coisas*** _____ p.32
- 2.1 – A *Lição de coisas* de Cardoso: breves diálogos com Drummond
- III – O lirismo na ponta do fuzil: a brisa e a fumaça** _____ p.66
- 3.1 – A lucidez na acidez: o lirismo na poesia política de António Cardoso
- IV – Considerações finais** _____ p.87
- V - Bibliografia** _____ p.88

APRESENTAÇÃO

1. Resumo

A presente pesquisa na área de **Estudos Comparados de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa** para a obtenção do título de **doutor**, baseia-se em manifestações literárias angolanas, especificamente entre **1961 e 1975**.

Como ponto de partida, optou-se pela obra do poeta angolano **António Cardoso**, autor que participou dos movimentos libertários angolanos, tendo a literatura como uma de suas armas contra a opressão material, espiritual e, notadamente, a cultural, sendo isso um dos elementos determinantes para sua duradoura prisão, entre **1961 e 1974**, em Luanda e no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde.

São de **Cardoso** as seguintes obras: *Chão Antigo*, Lubango: 1964, *21 poemas de cadeia*, Lisboa: ed. Plátano (1979), *Economia Política Poética (panfleto)*, Lisboa: Plátano (1979); *A casa de mãezinha*, Lisboa: Plátano, 1980; *Baixa e Musseques*, Lisboa: Plátano, 1980; *Chão de Exílio*, Lisboa: África Editora, 1980; *Lição de coisas*, Lisboa: Ulmeiro, 1980; *Nunca é velha a esperança*, Lisboa: Plátano, 1980; *Poemas de circunstância e São Paulo*, Lisboa: África Editora: 1980; *A Fortuna* [prosa], Lisboa: África editora.

Como reflexo dessa experiência, o autor desenvolveu uma poética que nos permite entendê-la para *além* de uma literatura engajada, mesmo valendo-se dela, com uma envergadura semântica própria que, em princípio, diferencia-o de grande parte de seus contemporâneos. Vale notar que grande parte de seus livros foi publicada após o período em recorte, notadamente entre **1979 e 1981**.

Da relação bibliográfica acima apresentada, tomou-se como referência os versos presentes em *Lição de coisas* - que, em alguns momentos desta pesquisa, foram comparados analiticamente com alguns textos poéticos (inteiros ou parcialmente) de **Carlos Drummond de Andrade**, poemas esses inseridos em seu também intitulado *Lição de coisas*, obra publicada em **1962**, com o intuito de se verificar como se estruturam os versos deste e que vínculos podem ser estabelecidos com os daquele outro. Porém, é importante informar que os poemas de Drummond, aqui escolhidos, servirão – **única e exclusivamente** -, como “baliza” para o aprofundamento da compreensão e do estabelecimento dos processos investigativos que mostrem a qualidade da produção de **Antônio Cardoso**, este sim **foco, objeto deste estudo**.

Como acessório importante, utilizou-se, também, um ou outro texto poético da obra *Economia Política Poética (panfleto)*, de Cardoso, especificado devidamente mais à frente, com a intenção de enriquecer a compreensão do tema.

Esta pesquisa, portanto, apoia-se na tese de que, na denominada *literatura engajada*, tomando-se os versos de Cardoso, é-nos possível depreender um conjunto de significações que abrem caminhos para análises de cunho psicofilosófico, isto é, de estudos que permitem inter-relações estabelecidas a partir do espaço opressor da prisão e seus matizes simbólicos, bem como o próprio exercício de reflexão sobre a condição do ser no âmbito da sobrevivência física e psicológica, resultante de anos a fio no cárcere.

PALAVRAS-CHAVE: África – Angola – Literaturas Africanas – Poesia – Antônio Cardoso

2. Justificativa

Entende-se que os estudos sobre literaturas africanas de língua portuguesa, embora tenham ganhado extensão nos últimos anos, trazem ainda possibilidades amplas de investigação, não só pela riqueza cultural que se constata nos países africanos lusófonos, mas pela quantidade de autores e de obras que compõem um universo literário daquelas localidades.

Embora o período em recorte (as décadas de 1960 e 1970, bem como o momento histórico-político dali derivado) seja campo de ampla pesquisa pela área de História, a Literatura, permite outras possibilidades de contribuição, tanto nas áreas de Letras quanto nos mais diversos segmentos das Ciências Sociais.

3. Objetivos

A partir da delimitação do tema, pretendemos edificar uma abordagem do universo histórico de Angola, via literatura, através do trabalho poético de **António Cardoso** (paralelamente a alguns poemas de Drummond) que, certamente, deixou-nos um legado de incontestável importância, uma contribuição histórica e cultural ao país, bem como à Língua Portuguesa.

As particularidades dos textos africanos em português permitem (e diríamos até que necessitam de) uma ampliação de sua compreensão. Com as manifestações literárias, e por meio delas, deseja-se conhecer melhor não somente o trabalho do referido autor, mas também um pouco mais dos recursos e, de forma geral, do horizonte semântico que se estende a partir dos versos de **Cardoso**. Embora se trate aqui de um estudo literário, será possível depreender dos textos aspectos gerais outros que, assim compreendemos, ultrapassam a concepção de uma linha poética engajada, a ponto de se permitir outras inflexões possíveis no campo semântico cultivado pelo autor.

4 - A indagação: hipóteses

Por muito tempo as literaturas africanas de língua portuguesa apresentaram uma imagem consideravelmente distante das luzes dirigidas a outros estudos, em especial aos estudos literários, cujo foco era –sobretudo- o europeu, resultado provavelmente natural de preconceitos, de desconhecimento e, sobretudo, da situação histórico-política de diversos países que tiveram suas culturas ofuscadas por forças opressoras, forças essas que jogavam para a clandestinidade grandes autores e seus importantes escritos.

Em Angola, essa atmosfera foi bastante ácida. O momento histórico por que passou o país, entre as décadas de 1960 e o início da de 1970, calou fundo a dignidade do povo local, sufocando suas raízes culturais e seus direitos. No campo da Literatura, autores procuravam organizar-se, tanto em solo angolano quanto em Portugal, tentando manter a identidade cultural de seu país. Todavia, os problemas se intensificariam e muitos escritores, imbuídos de furor ideológico e revolucionário, empunhariam armas para tentar brevar o enforcamento de sua própria cultura. A Literatura, pois, seria um de seus maiores fuzis.

Como vários autores nessa situação, **António Cardoso**, poeta de importante presença na cultura de Angola, acaba sendo uma peça-chave nos estudos literários africanos, não só pela história na História de seu país, mas sobretudo pela magnitude de seu trabalho poético, pela flexibilidade de seu estro e pela consciência como angolano. Contudo, a longa experiência na prisão contribuiria para que sua poesia apresentasse uma profusão de entrelaces semânticos que, entendemos, permitem-nos detectar outros matizes *além* da chamada *literatura engajada*. Para que se pudesse desenvolver um trabalho

investigativo que permitisse observar a poética de tal autor em um plano interpretativo mais amplo, partimos de algumas indagações iniciais importantes:

- a) em que patamares poderíamos discutir o conceito de *literatura engajada* ?
- b) qual (ais) elemento(s) poderia(m) ser entendido(s) como formador(es) de uma *literatura engajada*?
- c) nessa perspectiva, de que maneira a poética de António Cardoso pode ser considerada *engajada*?
- d) o que possibilitaria pensar a poética de Cardoso para *além* de uma perspectiva *engajada*, mesmo que intrínseca a ela?
- e) que mecanismos permitem entender o fazer poético de António Cardoso, tomando-se como referência (a partir de análise comparativa) alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade em sua obra homônima?
- f) como entender os signos da poesia de Cardoso dentro da complexidade do reconhecer-se em uma prisão?
- g) o que é a *prisão* para o material poético de Cardoso? Como compreender o seu material poético para além de uma postura engajada?

Tais questões emergem como fio tensor para esta pesquisa, que toma como grande referência o contexto histórico angolano do período escolhido, bem como o conseqüente panorama das manifestações literárias, dentro e fora do país. Assim, pretendeu-se edificar uma maior abordagem do universo histórico de Angola, sendo ele condutor de análise mais apurada do trabalho poético de Cardoso.

Portanto, a linha condutora desta tese pautou-se numa verificação cuidadosa da produção do autor, a partir de estudos que confrontassem, primeiramente, as acepções de *engajado* e *panfletário*, para então evidenciar, a partir dessa reflexão, as habilidades poéticas, de interessante alcance lírico, presente nos mais diversos poemas.

António Cardoso faleceu num domingo, em 25 de junho de 2006. Muito doente, bastante debilitado, certamente constitui um inquestionável exemplo para as novas gerações de Angola.

“Os velhos têm de morrer, naturalmente, desde que nos enterrem com a máxima dignidade possível, não é?”, dizia o “camarada” **António Cardoso** em entrevista concedida ao Jornal EME, publicada na sua edição nº 13, de outubro de 1997.

Cardoso já dizia, em um de seus poemas, que “**é inútil chorar. Se choramos aceitamos. É preciso não aceitar**”. Fora um militante convicto do **MPLA** que passou por inúmeras vicissitudes, entre as quais as cadeias da polícia portuguesa, conhecida como **PIDE/DGS**, por três vezes. No momento em que se deu o golpe de estado que derrubou o regime colonial-fascista em Portugal, a 25 de abril de 1974, o poeta encontrava-se detido no Tarrafal, em Cabo Verde, onde entrara em 1963.

António Cardoso, que faleceu no alto de seus 73 anos de idade, foi um eminente político, escritor e jornalista. Desde muito cedo foi contagiado por outro grande e ilustre nacionalista e autor angolano, António Jacinto, este também um grande poeta e militante político engajado, cuja obra seria, sem dúvida, bastante influente.

Publicou ele mais de dez obras literárias, em prosa e, principalmente, poesia – nosso foco-, sendo algumas delas parte integrante de várias antologias. Muitas dessas obras constam de nossa bibliografia de pesquisa, apenas como investigação

inicial, destacando-se *Poemas de Circunstância, 21 poemas na cadeia, S.Paulo e O Panfleto*.

Além de exímio autor, foi muito participativo e articulado, fazendo parte das principais organizações que reuniam os escritores de Angola, sendo a principal a **União dos Escritores Angolanos**, tendo sido seu Secretário-Geral.

Nos idos dos anos 1950 começou a desenvolver atividades políticas já na clandestinidade, passando a produzir e a distribuir panfletos que apelavam à luta contra o colonialismo português. Por tal motivo, fora detido três vezes pela polícia política. Assumiu a presidência do Movimento Democrático de Angola, o **MDA**, cujos componentes, mais tarde, aderiram majoritariamente ao **MPLA**, o Movimento Popular de Libertação de Angola, após a extinção daquela outra sigla. Sobre esse processo, **António Cardoso** considerou que “o **MDA** dissolve-se porque já não tinha razão de ser. E os seus integrantes passam a fazer parte do **MPLA**”.

No **MPLA**, onde militou ativamente, desenvolveu intensa atividade política. Já depois da proclamação da independência nacional integrou a Comissão Diretiva de Luanda do **MPLA**, foi representante em Angola da Agência de Imprensa *Novosti* (da antiga União Soviética), diretor do jornal *Progresso* (antecessor do Jornal *EME*) e diretor do Centro de Documentação e Investigação Histórica do Comitê Central do **MPLA**.

Na sua última entrevista àquele jornal, em fevereiro de 2006, já visivelmente debilitado pela irreversibilidade da doença que o levou à morte, reafirmou a sua convicção no surgimento de uma sociedade mais justa. Disse ele: “Eu acredito que um dia o sonho do mais velho Agostinho Neto e da geração dele, de uma sociedade comunista, cientificamente comunista, seja possível, sem a exploração do homem pelo

homem. Quando me dizem que isto é uma utopia, eu digo que é uma utopia porque, por enquanto, estamos organizados assim”, afirmou.

António Cardoso foi, pois, um homem de firmes convicções, que soube dar tudo de si em defesa dos mais nobres ideais do povo angolano. Infelizmente não teve tempo em vida de nos presentear com suas memórias, para que as novas gerações possam delas colher mais elementos de sua rica experiência de vida e de seu trabalho literário de grande valor.

O “camarada”, poeta, escritor e nacionalista, acabou sepultado na sua terra, Luanda, a 30 de Junho de 2006, numa cerimônia em que estiveram presentes os dirigentes do **MPLA** e governantes, familiares e amigos. Um poema de sua autoria lido por sua esposa, antes da urna funerária baixar à sepultura, diz: “... **se te ameí/ e, agora, simplesmente / vou embora / irei só na eterna busca / da viagem sem regresso / e sem começo**”.

Não se tenha dúvida da riqueza biográfica de Cardoso ao longo de sua militância política. Não se tenha dúvida do trabalho poético como instrumento de indagação político-ideológica em um momento de extrema dificuldade histórica. Mas também não tenhamos dúvida de que, mesmo com um certo grau de retidão, de recolhimento, de privações, muitos de seus textos tragam a marca da objetividade que pode caracterizar uma literatura de conteúdo político. Contudo, pode-se aferir no conjunto de sua poesia, um lirismo raro, lirismo este que, por vezes, quer se esconder na crueza pétrea de palavras e expressões que emolduram um discurso militante, mas que, diante de uma certa insistência investigativa, conferem, sem margem de dúvida, a grandeza literária dos mais diversos poetas de Angola.

5. A Perspectiva Teórica: os pontos de partida

De modo geral, como já mencionado anteriormente, tomou-se, no princípio, algumas referências bibliográficas (notadamente de análise literária) abaixo especificadas, de cunho teórico e literário, que possibilitaram o trajeto das pesquisas desenvolvidas.

Para tanto, **dois eixos** investigativos básicos foram escolhidos como marcos iniciais, com o objetivo de se compreender a relação da poesia do autor escolhido com o período em que esteve encarcerado e de se conhecer possibilidades de investigação literária que **a)** permitam uma noção sobre como a produção literária de **Antônio Cardoso** – notadamente em seu *Lição de coisas* -, alude ao contexto político no qual o autor estava inserido por meio de análise das **formas de articulação poético-literárias**, isto é, que procedimentos analítico-comparativos (tomando-se uma parte da poesia de Drummond como auxílio) direcionam para a afirmação e confirmação da grandeza e importância da escrita desse poeta; e **b)** demonstrem quais foram seus reflexos na poética do autor.

A pesquisa privilegiou algumas obras e autores, tais como os textos de **Alfredo Bosi** (*Literatura e resistência*), de **Alfredo Margarido** (*Estudos sobre literaturas das nações africanas de Língua Portuguesa*), de **Antonio Candido** (*O estudo analítico do poema*), de **Benjamin Abdalla Jr.** (*Literatura, História e Política – Literaturas de Língua Portuguesa no século XX*), de Manuel Ferreira (*No Reino de Caliban*), de **Carmen Lúcia Tindó Secco** (*A Magia das Letras Africanas*), de **Laura Cavalcante Padilha** (*Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*), de **Maria Aparecida Santilli** (*Africanidades – Contornos Literários*) e de **Pires Laranjeira**, em seu *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, **Benoit Denis**, *Literatura e Engajamento* e, por final, **Vagner Camilo**, com *Drummond – Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas e Poesia* e **John Gledson** - *Poesia e Poética de Drummond*, que contribuem com algumas impressões sobre o trabalho do poeta brasileiro.

6. O corpus

O *corpus* é composto principalmente por alguns poemas retirados de *Lição de Coisas*, quais sejam “Viagem” (p.7), “Lição de Coisas” (p.14), “Meu poema para a mestiça” (p.29), “Soneto da criança invencível – Cela Disciplinar” (p.47), “Entregrades” (p. 163), *Economia Política Poética* (“Política Social”, p.9), *Panfleto (poético)* (“Prefácio”, p.37), todos de António Cardoso, e da obra homônima de Carlos Drummond de Andrade, em especial “Terras” (p.21) e “Destruição” (p.47).

Contudo, essa seleção se distribuirá por alguns **eixos temáticos** que organizarão o trabalho de análise, vez por outra comparativa, configurando-se da seguinte maneira:

→ De *Lição de Coisas*, de António Cardoso:

I – Memória – refúgio no passado – raízes – infância – apego à terra:

poemas: “Viagem”, “Lição de Coisas” e “Soneto da criança invencível – Cela Disciplinar”

II – Referências à paixão e ao amor – construção futura de uma vida cotidiana, familiar etc.:

poema: “Meu poema para a mestiça”.

III – Lirismo e engajamento: o espaço da cela

poema: “Entregrades”

→ De *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade:

I – Origem – a palavra e a terra - memória:

→ poema: “Terras”

II – Reflexões – Existência – O sentimento amoroso

→ Poemas: “Destruição”.

Capítulo I – António Cardoso: entre o *poético* e o *político*

1.1 – O escritor *engajado*: é preciso resistir! É preciso agir!

Nesta parte será apresentada uma concepção acerca da literatura tida como “engajada”. Tomando-se como ponto de partida o conceito anteriormente apresentado de que o ato de engajar-se se inicia pela filiação a uma ideologia, a uma idéia, e por ela “bater-se”, é necessário dizer que essa ação representa, antes, uma opção –necessária ou não-, diante de uma determinada situação histórica, na qual se insere o escritor. Entretanto, não se trata de empresa fácil, posto que os termos “engajado” e “literatura engajada”, exigem reflexões mais abrangentes. Portanto, não se quer aqui “fixar” um conceito exato – porque não existe -, sobre tal problema. Não é a intenção maior desta análise. Apenas, e tão-somente, quer-se partir de um conjunto de conceitos, de, pelo menos, de parte de alguns teóricos. Benoit Denis, em seu *Literatura e engajamento*, assim inicia a complexa reflexão sobre o assunto:

Sumariamente, todos sabem que a expressão “literatura engajada” designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica (um escritor engajado, seria, em resumo um autor que “faz política” nos seus livros). (...) É verdade, aliás, e os adeptos mais radicais do engajamento o reconheceram sem dificuldade, no sentido em que ela propõe uma certa visão de mundo e que ela dá forma e sentido real. E é tudo igualmente exato que não há escritor que, consciente ou inconscientemente, não atribua ao seu empreendimento uma certa finalidade. Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve: ele está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura. (DENIS: 2002, p.10)

Pelas considerações desse autor, *literatura engajada* não parece prender-se só à questão política, podendo ser compreendida para *além* desse eixo temático.

Apesar disso e de forma direta, o “engajar-se” a ser pensado aqui toma, sobremaneira, o momento histórico (e político) como motivo maior e imediato. Russel G. Hamilton, com seu *Literatura Africana – literatura necessária*, faz a seguinte e interessante observação acerca dessa preocupação com o compromisso militante da arte:

Enquanto os poetas da Geração de 1950 cultivavam uma espécie de regionalismo e mesmo bairrismo, eles também autenticavam a sua mensagem social. Na poesia de resistência e combate, percebe-se o afã de transmitir o imediato, ou seja, aquilo que relata ou capta as circunstâncias sociais e o impacto dos conflitos ideológicos do momento histórico vivido. Daí a horizontalidade duma poesia cujas imagens e discurso são destinados a emocionar, comover, animar e agitar. O poeta militante, ciente da sua missão, também tem de aceitar que a sua arte serve um fim imediato e que a mensagem envolta em imagens inspiradoras e a linguagem vêm a ser um discurso de poder em prol de uma colectividade específica num momento histórico específico. (HAMILTON: 1975, p.116)

Acredita-se que tal observação seja necessária para que se distancie, aqui, de uma possibilidade de discussão mais abstrata, pois o “engajar-se” não necessariamente se dá apenas por um motivo histórico-político específico. Pode-se “abraçar” uma determinada idéia, defendê-la, sem que ela seja de fundo histórico-político-social, e ainda sim assumir uma postura engajada.

O ato de engajamento literário transforma-se em um panfleto quando assume, pela arte escrita, um compromisso político e social de transformação, de conscientização, algo que se aprofundará em item posterior.

A reflexão que se pretende apresentar aqui é aquela que conjuga a postura engajada de um escritor com a situação histórica, política e social a que ele assiste. O título que apresentamos nesta parte “O escritor *engajado*: é preciso resistir! É preciso agir!” dá-nos a exata idéia sobre como pensar o ato do engajamento: o *resistir* e o *agir*.

O primeiro termo, o verbo *resistir*, é a força-motriz para que o escritor se envolva em determinada causa. Sua literatura apresentará um maior grau de engajamento, quanto maior forem suas ações militantes, militância esta intelectual e/ou política. Em primeira instância, a “resistência” é a não conformidade da situação, é a anulação do estado de inércia diante do mosaico histórico que se configura aos olhos do escritor, é o saneamento do estado de alienação perante os fatos presentes. Em outras palavras, pode-se afirmar que:

A literatura militante, como estamos desenvolvendo, valoriza a prática consciente do escritor. Essa “consciência” do trabalho artístico procura corresponder à dinâmica do campo intelectual que o escritor engajado freqüenta, como os círculos críticos que se localizam nos cafés lisboetas, nos meios de

comunicações ou nas sociedades de escritores, que são particularmente na África.

(...)

O escritor, mesmo quando se retira para um recolhimento mais individualizado, acaba enredando-se nessas articulações do campo intelectual. Mais ainda em se tratando de escritores engajados, para os quais importa, sobretudo a atitude de cada um deles em face da luta antialienadora. Há aqueles que seguem uma tendência como dominante na série literária ao lado de outros que, embora participem do mesmo campo intelectual e ideológico, trabalham outras “fontes” literárias. Cada escritor, nesse sentido, pode ter o seu projeto literário, dentro de um horizonte de expectativas mais amplo compartilhado com colegas que pertencem à mesma fração de classe.

Os exemplos de uma assimetria do campo intelectual dos escritores engajados saltam à vista. A assimetria resulta da tensão dialética que motiva o interior do campo e das inter-relações desse campo literário com o conjunto das séries culturais artísticas e não-artísticas. (ABDALA JR., 1989: p. 114-15).

Na esteira desse raciocínio, é importante exemplificarmos com nomes fundamentais da literatura africana lusófona, em especial a angolana, tais como Agostinho Neto, António Jacinto, António Cardoso, Fernando da Costa Andrade, Viriato da Cruz, Arlindo Barbeitos, apenas para destacar alguns do gênero poesia, assim como Luandino Vieira, Pepetela, Uanhenga Xitu, como amostra do gênero prosa de ficção. Os poetas acima citados - pois a poesia é o que nos interessa neste estudo-, trazem consigo a silhueta necessária para reforçar todo esse pensamento acerca da ação engajadora, pois todos eles conjugaram o aspecto da *resistência* de forma dupla: o da militância concreta, isto é, pela filiação ideológica e pelas experiências construídas durante as guerrilhas, e a transformação dessa forma de resistência em forma literária, como agente propiciador dos “reclamos” do poeta, dos clamores dele, como necessidade de ser “ouvido” diante do quadro que ora se delineava à época. Assim, pelas articulações semânticas construídas pelos autores, é que se pode afirmar sua condição de autor *engajado*, agora atestado pelos próprios textos, pois por eles busca-se a missão, pela “voz” literária, de se atingir o maior número possível de “ouvintes”/leitores, despertando-lhes, pela inteligência, pela inteligibilidade, algum grau de conscientização acerca do estado das coisas do cotidiano. Jan Mukaróvsky nos traz uma contribuição para essa questão da postura engajada de um escritor que muito pode ser aplicada ao caso da literatura africana de língua portuguesa, dizendo-nos que, nesse caso, o papel da arte

aspira a divulgar determinadas idéias, que toma como objetivo agir diretamente sobre a maneira de pensar e sobre o comportamento humano, costuma ser

estigmatizada como tendenciosa por essas correntes, e essa tendenciosidade é considerada taticamente, ou manifestadamente, como um defeito. No entanto, a teoria da arte que se orienta no sentido marxista assinala e ainda com razão, que até a arte aparentemente não tendenciosa tem relação ativa com a ideologia e, muitas vezes, influencia o modo de pensar e o comportamento do homem precisamente ao desviar-lhe a atenção desta ou daquela ideologia ou tomando o seu próprio valor prático como algo sem importância e sem interesse. A relação entre a arte e a ideologia assemelha-se, portanto, àquela que vimos ser válida para a base poética: a arte, embora não crie a ideologia, está em relação autêntica com ela e, graças à sua eficácia imediata, constitui um meio ativo para a sua realização ao atuar como ponte entre ela e a sociedade. (MUKARÓVSKY, 1981: p. 310)

Essa “relação autêntica com a sociedade”, conforme as palavras do autor, aplica-se bem à questão da transformação –necessária - da atitude engajada do escritor (enquanto postura subjetiva) em arte transformadora, o que, pois, se pretende. Passaríamos, então, para o segundo verbo, aquele que emoldura o título desta parte: *agir*.

A “ação”, agora, é a forma transfigurada daquela postura subjetiva que foi construída no momento em que o escritor sentiu o chamamento de uma determinada causa, que o fez aderir a ela, não só por imediata simpatia, mas por possível necessidade. Sua literatura, a partir de então, será o instrumento possibilitador das mais diversas “mensagens” que essa causa necessita, a ponto de alcançar o maior número de indivíduos da sociedade. É chegada, portanto, a hora da conscientização. Essa “conscientização”, pela poesia ou pela prosa, é, antes de tudo um processo difícil, de sedução. O escritor não tem apenas que transmitir sua visão acerca da causa agora abraçada. É preciso que ele tente fazer de seus olhos os olhos do *leitor-outro*, de seus ouvidos os ouvidos do *leitor-outro*, de sua boca a boca do *leitor-outro*. Mas e do pensamento do poeta? E do pensamento do *leitor-outro*?

Não, o pensamento do autor, configurado pela arte literária, é apenas o “chamariz” para que se desperte o *leitor-outro* do estado (em princípio) de inconsciência, de opressão, diante do momento histórico. É seu papel, portanto, vitalizar a consciência daquele “outro”, transformando-o mais do que um “leitor”, passivo e imediato, em um leitor que deverá ser modificado, despertado, para uma situação de resistência, de engajamento também, e que, não sendo também um escritor, tentará transformar esse estado agora consciente em alguma outra forma de atuação própria de sua natureza, todavia com a missão maior de também encorpar os novos ideais.

Para que isso ocorra, para que tome corpo e se espalhe, apesar de todo um aparato repressivo, o autor busca no *panfleto*, uma espécie de didatismo necessário para atingir, de forma eficiente, esse tipo de leitor, possivelmente mais um “soldado” na luta antialienante.

1.2 - António Cardoso: entre o *poético* e o *político*

Após as investigações anteriores, pretende-se aqui apenas iniciar o pensamento que nos conduzirá para se entender quais são os elementos que podem demonstrar uma “ponte” entre o engajamento e o lirismo refinado e habilidoso de Cardoso.

Julga-se importante, antes de se iniciar qualquer trabalho analítico, tomar como diretriz as palavras de **Antonio Candido**, que, de maneira límpida, tem muito a nos ensinar:

Este caderno contém seis análises de poemas, que procuram sugerir ao professor e ao estudante maneiras possíveis de trabalhar o texto, partindo da noção de que cada um requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns. Um destes pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro, que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados **externos** ou **internos** por facilidade de expressão. Conseqüentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir.

Com maior ou menor minúcia conforme o caso, as análises focalizam os aspectos mais relevantes de cada poema: às vezes a correlação de segmentos, às vezes a função estrutural dos dados biográficos, às vezes o ritmo, a oposição dos significados, o vocabulário etc. Mas em todas elas está implícito o conceito básico de estrutura como correlação sistemática das partes, e é visível o interesse pelas **tensões** que a oscilação ou a oposição criam nas palavras, entre as palavras e na estrutura, freqüentemente com estratificação de significados.(...) Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra do analista (...) A multiplicação das leituras é o combustível neste ofício. (**CANDIDO: 1989: p.5-6**)

A passagem acima pertence ao prefácio da obra *Na sala de aula*, de Antonio Candido. Ali, de maneira objetiva e clara, Candido apresenta sugestões de como o ofício analítico do texto (o poético, no caso) pode ser melhor desenvolvido. Como o próprio autor pondera, cada um dos textos traz consigo uma natureza própria e que, portanto, magnetiza possibilidades específicas para aquela realidade. Porém, é possível estabelecer parâmetros comuns para o desenvolvimento de uma análise textual. Assim é, tanto que Antonio Candido, nesta espécie de manual, ensina formas distintas e profundas, mas conduzidas com uma simplicidade atraente, de se “dissecar” textos, tomando como base alguns poemas.

O que se expôs em passagens anteriores foi a idéia de que o engajamento seria um princípio, uma postura adotada pelo autor frente a uma causa, incorporando-a, envolvendo-a, sentindo-a como elemento fundamental para o estabelecimento justo das coisas públicas, diante de um determinado contexto histórico, político e social.

Quanto ao panfleto, por sua vez, cabe-lhe a veiculação prática do princípio escolhido pelo autor, de modo a atingir, de maneira clara, didática e, principalmente, convocatória, o “outro”, o cidadão-indivíduo, o cidadão-povo, o cidadão-coletivo, como que convidando-o à mudança, mudança esta de postura, de sentimento, de visão sobre as questões cotidianas.

Entretanto, na poética de **Antônio Cardoso**, ambas as posturas – a engajada e a panfletária -, mesclam suas tonalidades, de forma que se permita, nalguns momentos, uma certa dose de picardia, de sarcasmo, de uma refinada ironia. O “didatismo” tão comum (não constante, é verdade) nos textos de caráter panfletário nem sempre é posto à mesa como um simples pedaço de pão. Embora o “pão” aqui figurado represente o “fim da fome” momentaneamente, como satisfação orgânica imediata, as “fomes” degustam esse

“alimento” cada qual de forma muito peculiar. Assim nos parecem os textos que decantam o engajamento de **Antônio Cardoso** em panfletos, numa intenção não necessariamente convocatória, mas numa espécie de denúncia, sob fina camada de ironia. Vejamos o “Prefácio”, escrito por esse poeta, em seu *Panfleto (poético)*:

Prefácio

Atenção senhor – chefe!
É panfleto
Mas é poético.
Não é preciso vestir farda nova
Chamar o guarda mais atlético
E queimar o livro subversivo
Na praça pública!...
(CARDOSO, 1979: p.9)

Apenas esses poucos versos permitem por aqui uma possibilidade extensa de alinhavos com as idéias anteriormente desenvolvidas. Como se avalia a condição de *engajado* no trecho acima? E a condição de *panfleto*, como se delinea?

Cardoso escreveu tais versos na “longa cadeia” de sua vida, política e militante, nos entremeios de “ódio e sanha” das forças repressoras e de sua própria condição como recluso.

Num primeiro debruçar sobre tais versos, o que nos permite pensar em um primeiro intento “engajado” do poeta com tais versos são a extensão destes e do poema de forma geral. Por quê? Como já exposto, o perfil didático presente em uma primeira incursão ao leitor (direta ou indiretamente) é uma marca que parece comum (e estratégica), pois há que atingi-lo, há de despertá-lo para uma determinada situação. Vocativos, inseridos em um contexto em que, vez ou outra, destaca-se a função conativa, são elementos incisivos para o alerta – sutil ou não-, ecoado pelo escritor.

Atenção senhor – chefe!

Além da referência ao formato do texto, que interage com o leitor de modo incisivo, direto, percebe-se, pelo texto, uma habilidade no trato da extensão das palavras e o tom figurado que elas assumem no decorrer do breve texto.

Antônio Cardoso –e aqui se apresenta mais um dos diversos matizes que servem de defesa ao intento maior deste trabalho, que é o de comprovar a habilidade com que transita seu verso entre o *poético* e o *político*-, direciona alguns de seus versos numa direção que permite entendê-los como *engajados* sem no entanto deixá-los privados do “sumo lírico” típico dos grandes textos. Para isso, é preciso atenção para percebemos como se concentra tal força lírica em versos cuja extensão é breve.

É panfleto
Mas é poético.

Com uma economia lexical, o *eu-lírico* cumpre sua função de dirigir-se, de forma retilínea, a um determinado interlocutor, “convidando-o” para sua idéia, para a sua posição acerca do contexto no qual se insere.

Sob o título “Prefácio”, a voz poética substanciada na voz de tantos outros que partilharam da mesma situação, prenuncia uma conduta cuidadosa com os dizeres e fazeres diante das forças repressoras de então. Tal “prefácio”, de dezembro de 1962, portanto em plena prisão, vale-se da ironia para apresentar a indignação do *eu-lírico* diante de tal momento. A referência ao “chefe” (que pode ser o chefe de polícia, da **P.I.D.E.** ou o próprio “ditador-mor”, Oliveira Salazar), num intenso e sonoro vocativo, é seqüenciada por uma espécie de aviso, de alerta, como querendo conferir-lhe uma certa segurança diante do

que vai ser apresentado, posto que o poeta se encontra diante da repressão e, “panfleto” semantiza, por si só, a forma *protesto*, porém poético. Ironicamente, e possivelmente com laivos sarcásticos futuros, o *poético* passa a ser um atenuador do estado de contestação, mas sutilmente eufemístico, sob o oblíquo olhar da censura.

É válido observar a maneira como o poeta dispõe os versos que, para além do vocativo propriamente comentado, sustentam-se sobre dois pilares: o primeiro, como já dito, numa missão objetiva e incisiva de “provocar” a atenção de seu potencial interlocutor, com versos breves, sem seqüencialidade e sem intenção figurativa maior. O poeta primeiro acerta o prumo de sua intenção, evitando um caminho inverso, com entremeios ou informações que não são importantes para o momento.

Atenção senhor – chefe!

É panfleto
Mas é poético.

A intenção suposta é a de criar no leitor uma voz “nele” que sai de dentro da voz do próprio poeta, sendo este o elemento pretendente de uma postura de representante de todos aqueles que gostariam –mas não podem-, de também dirigir-se ao “poderoso chefe”, seja este quem for, mas certamente alguém que está do “outro lado”.

Já sobre o segundo “pilar”, o autor amplia a extensão dos versos, alargando a possibilidade semântica que confere um outro valor (ou valores) a tal “panfleto”, o valor até então incomum de ser “poético” também. Nesse sentido, quer a voz poética desafiar a truculência dessa força repressora ora denominada “chefe”, “respeitando-a”, mas antes desafiando-a pelos caminhos da poesia, agora entrelaçados aos panfletos políticos

necessários. O *eu-lírico* justifica o pedido de atenção ao “sr. Chefe”, tentando defenestrá-lo de qualquer intenção a mais rude e violenta que de fato caracteriza tal situação de comando, enfraquecendo-a pela força da poesia. É um panfleto – portanto uma incursão discursiva política -, mas, ora, não se deve zangar por isso, porque vai acompanhado de poesia, e contra ela, não se deve empunhar o fuzil ou a “força atlética” do guarda mais zangado:

Não é preciso vestir farda nova
Chamar o guarda mais atlético
E queimar o livro subversivo
Na praça pública!...

Chama-se a atenção para cada parte desses últimos versos. A justificativa para se atenuar uma possível reprovação acompanhada pela violência –oral ou física- dá-se no início do primeiro verso acima – *Não é preciso....*, porque se *panfleto* é algo que incomoda a repressão, pois, como já dito, possui caráter subversivo e convocatório para a revolta, nele se derrama, logo em seguida, o “sopro brando” da poesia, portanto, dando-lhe um valor mais “inocente”. “Não é preciso...” é a forma sinonímica de “não se preocupe...”, pois o que se pretende é não imprimir uma “convocação”, evitar uma “agitação”. Mas na seqüência dos versos, e de tantos outros textos que aqui serão apresentados, a intenção clara do autor, por meio de seu eu-lírico forte porém sutil, é a de tecer crítica feroz à repressão, desqualificando-a incisivamente, e um de seus maiores temperos é o sarcasmo, conforme os complementos dos versos que encerram tal parte:

Não é preciso vestir farda nova
Chamar o guarda mais atlético
E queimar o livro subversivo
Na praça pública!...

Ao referir-se à “farda nova”, o poeta procura atingir um dos ícones do cotidiano militar que é a forma como se apresenta em público, sempre com hábito limpo, impecável. Ao utilizar o adjetivo “nova”, carrega-se a idéia de justamente dar-se maior força a essa “perfeição” de imagem, sobrepondo a sensação de poder e de respeito.

Não é preciso vestir farda nova

A essa sensação de poder e de respeito some-se outro ícone que é o da força, força esta que é um dos mais latentes elementos de todos os modos de repressão. Acima alude-se à força *física* do “atlético” guarda. Entretanto, mesmo com essa referência, a “virilidade” militar guarda outra “força” que é a do medo, da coação, da “superioridade”, a ponto de melindrar o seu oponente, enfraquecendo-o, por vezes, apenas com o lúdico da aparência.

Chamar o guarda mais atlético

Nos dois últimos versos o desfecho se dá de maneira simples, porém intensa. E por isso é importante observar a forma como algumas palavras assumem tons bastante sutis. Ao “sr. Chefe” caba um “bom senso” para não se precipitar, a ponto de, além, das fardas novas e dos guardas atléticos, atear fogo... *no livro subversivo... e na praça pública*. Por que tais destaques? Porque, ao dizer

E queimar o livro subversivo

Na praça pública!...

deve-se notar que, no primeiro verso, o artigo, apesar da referência ao livro, joga-se com a possibilidade intencional de se estipular caráter ambíguo, pois o livro “subversivo” pode ser todos aqueles que circularam e que estão para ser escritos –claro que dentro daquele contexto-, ou este do próprio autor, que anuncia sua intenção, com uma “bandeira branca” -não de rendição-, mas sobretudo de permissividade poética.

Portanto, há um pedido para não se alimentar um dos maiores predadores de livros “subversivos”: o fogo. Quer-se, antes, conferir um armistício, deixando-se um pequeno vão para o fazer poético, mesmo que pelo olhar enquadrado da prisão.

Mas ainda é preciso pensar a seqüência que finda o trecho. Ali se complementa o pedido de se evitar um “incêndio” nas idéias do poeta, no espaço público de uma praça. “Público” e “praça” têm, ambos, uma importância no deslizar de tais versos. Não “queimar” é também não anular, é não calar, é evitar que aquela forma do dizer humano seja totalmente destruída e dela não sobre sequer despojos. Mas o mais contundente é demonstrar a “força” repressiva – que certamente lembra os velhos cenários da Inquisição -, em um lugar que simboliza uma forma de concentração pública: uma praça: É no alcance significativo desse símbolo que se pode conferir tal “força”, de modo a deixar claro o que ela quer e, sobretudo, o que ela pode. E, publicamente, mais do que sua intensidade propriamente dita, é mais uma forma de aviso, de coação, como querendo comunicar a todos os outros o valor de sua intensidade repressora. Logo, é preciso “evitar tal expediente”, o de se publicar “livro subversivo”, pois não só se sofrerá as funestas e sombrias consequências como se poderá ganhar uma humilhação em pleno espaço público.

Na praça pública!...

Mas, como já avisou o poeta, nada disso será preciso. Ao “sr. Chefe” deve caber a “calma”. No entanto, para o conjunto de leitores, de poetas, de escritores, de todo o povo oprimido, é o momento para valer-se pela “força” (aqui sim) da poesia, uma poesia que se articule como instrumento de conscientização e de alento, mas que nunca perca sua possibilidade ampla, infinita, de dizer os dizeres de todos os sentimentos.

II – António Cardoso e uma *lição de coisas*

2.1 – A *Lição de coisas* de Cardoso: breves diálogos com Drummond

*Filho do Sol e da Terra,
Lá vou eu em busca do mar,
Sem margens, fundo ou foz,
No eterno retornar...
(...)
Agora é noite de dia...
Que não acabe,
Só o murmúrio da Fonte
Me traz sempre Poesia
(...)*

Os versos acima são apenas um preâmbulo para o capítulo que ora se inicia, não um dos objetos para análise mais ampla. Pertencem ao “**Poema de Circunstância**”, de Cardoso, datado de 21 de junho de 1971, ainda na prisão. Inserido em sua *Lição de coisas*, o poema emoldura em versos curtos um lirismo sutil, articulando-o com uma temática que lhe é cara e recorrente: a *liberdade*.

Como foram escolhidos alguns poucos versos do referido texto, apenas para efeito introdutório deste capítulo, gostaríamos de tecer algumas considerações mais gerais sobre eles, como preparação das análises que virão mais à frente.

De forma geral, toda esta pesquisa fundamenta-se na observação analítica da obra *Lição de coisas*, do grande poeta angolano, mas sob a *circunstância* que o envolve e o faz reagir com seus versos. Sua poesia, como se perceberá, não será só a constatação do lamento, do desespero, mas sobretudo de uma constante e resistente *busca*, constante e resistente *recomeço*. Ver-se-ão por aqui as possibilidades que o autor, por meio de seu eu-lírico, de sua voz poética, terá de responder ao peso do cárcere que o mutila psicológica e fisicamente. O discurso político em seus versos se embrenhará, por vezes, num lirismo mais doce, mais terno, como resposta superior ao mero combate odioso (o que se verá, por exemplo, no poema “Soneto da criança invencível...”, mais adiante).

*Filho do Sol e da Terra,
Lá vou eu em busca do mar,
Sem margens , fundo ou foz,
No eterno retornar...*

Como se observa bem, a mensagem exposta no quarto verso – *No eterno retornar* – reafirma sua necessidade de sempre estar “ancorado” a seus valores mais caros – família, amigos, sua vila, seus amores, seu país etc.- identificando-se como “Filho do Sol” e da “Terra”. A palavra “Sol”, com maiúscula inicial, permite-nos entendê-la de duas maneiras: Sol → referência geográfica ao clima tropical angolano; pessoa “do calor”; Sol → “luz quente” da liberdade, tolhida por ora, mas reluzente, que deve, um dia ser restabelecida, findando, por completo, a “circunstância” noturna que, infelizmente se faz presente.

Agora é noite de dia...

Já “Terra”, que dá sequência ao verso, com inicial maiúscula denominando o planeta, não intenta localizá-lo em sua cidade natal, mas sobretudo lotá-lo no mundo, como cidadão do mundo, fazê-lo sentir como um, livre e com todos os seus direitos, embora agora subtraídos, mas que tenta sempre repô-los, senão factualmente, ao menos pelos meandros de seus versos, que, mesmo “sem margens, fundo ou foz”, mesmo sob a “noite” duradoura, que ironicamente o poeta quer que não cesse, cria forças por meio de uma busca constante de suas referências mais “fundas”, recônditas, que o recompõem num caminho, agora obstruído, mas que o faz entendê-lo um dia livre, numa caminhada esperançosa para a liberdade.

Filho do Sol e da Terra,
 (...)
 Agora é noite de dia...
 Que não acabe,
 Só o murmúrio da Fonte
 Me traz sempre a Poesia
 (...)

Neste capítulo pretende-se apresentar uma reflexão que permita contribuir para um melhor entendimento do trabalho poético de António Cardoso, a partir de alguns poemas de seu *Lição de Coisas*, que trazem à luz um lirismo peculiar, localizando o autor numa fronteira entre o “distante” e o “horizonte”, isto é, entre a angústia pela constatação do “calor distante” do passado (de um “passado-aconchego”) e um desejo de “futuro” acalentador (promissor, libertário e feliz), fronteira essa delimitada pela “circunstância” da prisão – física, psicológica e histórica – e da falta de perspectiva.

Um dos aspectos marcantes na poesia de António Cardoso é a referência ao passado, ao ninho aconchegante da memória, firmando-se num solo imaginário, nutrindo-se de alentadoras seivas conduzidas pelas raízes da infância e do apego à terra natal. Aspectos esses que direcionam o fazer poético de Cardoso de maneira habilidosa, resistindo às longas horas no “chão de exílio” de uma cela disciplinar.

Na “lição de coisas” drummondiana, o caminhos da memória - se não por inteiro, ao menos parcialmente- parecem-se mais com um labirinto, em que a contemplação de tempos idos, vez por outra cede lugar a uma ânsia de descobrimento, de transposição dessas lembranças para o terreno do novo, da mudança.

Noutras palavras, são dois “poemas de circunstâncias”, circunstâncias estas distintas e factuais, ou seja, o primeiro toma a memória como um discurso possível de fugacidade, não só nivelado por um lirismo alentado, mas também (e sutilmente) por um lirismo político. Já no segundo, longe de um “chão de exílio”, as “circunstâncias” em Drummond transfiguram-se numa espécie de metafísica pela qual o tema aparentemente imediato, prosaico e cotidiano, agora configura-se numa espécie de *enigma*, onde até um simples pedaço de terra, uma simples brincadeira e um singelo olhar de criança, são passíveis de questionamentos mais profundos. Em linhas gerais, pode-se aferir isso com as palavras de João Gaspar Simões, em ensaio publicado no jornal *A Manhã*, no suplemento *Letras e Artes*, em 1953:

A ‘circunstância’ que se transfigurava no sentido de uma ‘vivificação’, digamos, dos seus elementos propriamente circunstanciais, agora transfigura-se em seu sentido inverso. O poeta de Claro enigma aplica o seu gênio poético a tornar ‘enigmático’ o que é “claro”, a tornar ‘incircunstanciado’ o que é ‘circunstancial’. (SIMÕES apud CAMILO, 2001: p. 28)

Reforce-se mais uma vez que, aqui, a grandeza e complexidade da poética de Drummond serão, por alguns momentos, espécies de “farois” para reflexão sobre a lírica do angolano António Cardoso, e não o foco. Tal qualidade permite, de certa forma, uma aproximação, ainda que sutil, entre os dois fazeres poéticos.

No primeiro texto, de Cardoso, o título **VIAGEM** atesta ação recorrente do autor em luta indigesta contra “a cinza das horas” que se espalha pelo espaço sombrio da

cela disciplinar. A “viagem” que se pretende sempre possível é aquela mesma que resiste aos momentos de melancolia, de desesperança, de perspectivas obtusas, alquebradas e sombrias. Ela antes atenua do que escurece, porque o poeta conhece a acidez do tempo presente, o qual insiste em embaralhar seus anseios num turbilhão complexo. Mas a “voz poética” consegue, por vezes, romper essa barreira, descongestionando o horizonte, antes plúmbeo, numa nova (ainda que imediata) configuração mais branda, mais luzidia.

O poeta, então, parece entender que para transpor a atmosfera presente da melancolia prisional, a “fuga” momentânea e providencial para os arredores do passado, ainda purificado no seio da família, da terra natal e, sobretudo, pela infância, dá-se sob a estratégia da simplicidade, ainda que edificada numa espécie de paradoxal “brevidade eterna”, concentrada em poucas palavras, em curtos versos, num curto, porém intenso poema.

Nos meus tempos de criança,
No meu musseque distante,
Lançava barcos de papel
Em viagens de três metros...

Rita Chaves, em um artigo muito interessante publicado na revista “Via Atlântica”, sob o título “**O passado presente na Literatura Africana**”, joga luz à questão do *retorno pela memória* como referência aos poetas e escritores africanos, ponderando que:

O passado, como se vê, é, então, localizado na história pré-colonial, ou mesmo num tempo em que as cores da dominação não surgiram tão carregadas. Nesse novo tempo de aspereza, nostalgicamente se impõe como recurso o regresso a um período outro, onde se podiam plantar as sementes de uma nova ordem. Dessa forma, que poderia parecer um tanto retrógrada, configura-se um dinamismo que torce o movimento: os poemas desnaturalizam a situação em vigor e aludem à hipótese de transformação. Assim postas as coisas, voltar ao passado se transforma numa experiência de renovação e é a partir dessa estratégia que são lançadas as bases para uma literatura afinada com o projeto de libertação. Como marcas dessa investida estarão presentes aquelas imagens associadas à natureza e às formas de cultura popular: a mulemba, o imbondeiro, as frutas da terra, as músicas, as danças etc.” (CHAVES: p. 150, 2004)

No primeiro verso, a localização do tema – e do tempo – finca intensamente a constante transposição entre as fronteiras (corrente em muitos de seus poemas) do

presente e do passado, num claro momento de desafio, momento de resistência à famigerada situação prisional.

Nos meus tempos de criança,

Note-se que “tempos de criança” intensifica o valor referencial da fase à que o autor se destina. O plural, na palavra *tempo*, colhe, em si, a um só momento, um conjunto de referências pueris que, pela própria natureza, concentra todo o poder da pureza, da felicidade, de momentos afáveis, alegres e, acima de tudo, livres, de uma liberdade singela e possível, descomplicada e fluida. É uma sede de abrangência que o poeta quer imprimir na simples construção de um primeiro verso.

Contra a frieza da solidão e da insegurança da prisão certamente experimentadas por Cardoso durante anos, o alento não se dá por mera recordação, mas muito mais pelo apego às raízes de sua terra natal, no calor intenso e indelével de sua gente, configurado na intimidade alentadora que, pela força das palavras, dá-lhe forças e o potencializa diante daquele momento opressor, que só faz diminuí-lo, enfraquecê-lo.

No meu musseque distante,

Vale ainda notar, sobre o verso acima, que em “musseque distante”-os *musseques* são bairros pobres, localizados na periferia de Luanda- há uma espécie de “invocação” do lugar humilde onde residiu o autor, numa pobreza que, apesar de tal realidade social, é, antes, acolhedora, como os braços de uma família, de uma “família-tradição”, em que pesem todas as raízes culturais, incluindo os amigos, os mais velhos e sua oralidade sagrada, mística e pedagógica, tudo isso potencializado pelo possessivo “meu”, o qual inclui o eu-lírico numa atmosfera - numa sensação de “coletivo”-, que o fortalece, alenta-o diante do intenso peso da solidão carcerária. É como se o poeta se vitaminasse com a busca de sua ancestralidade. Laura Cavalcante Padilha, em *Novos pactos, outras ficções* – obra esta eivada de grande capacidade quanto à análise de textos poéticos-, traça-nos uma ideia bastante frutífera sobre essa reflexão:

Vale ainda lembrar, pensando o mundo colonial, que o imaginário recalcado pelo etnocentrismo nunca se rasurou totalmente, ressurgindo nas manifestações culturais, muitas vezes clandestinas e sempre comandadas pela memória ancestral. A tradição oral, repito, - devido, sobretudo, ao fato de ligar-se a práticas sociais e coletivas, e ainda por sua explícita intenção pedagógica e edificante – é o principal instrumento de manutenção daquele imaginário, tornando-se um dos mais sólidos mecanismos de preservação da força da palavra africana e da sabedoria por ela veiculada. (PADILHA: 2002, p. 49)

Para o termo “distante”, a suposição aqui vai além do referencial geográfico – a periferia-, porque, antes, pretende-se buscar/experimentar a sensação de “pureza” na frinchas mais recônditas da memória, como que agasalhando/protegendo as suaves lembranças residentes num tempo/lugar que não pode – e não deve - se contaminar com a ruim atmosfera angustiante que o autor respira no presente torturador.

Lançava barcos de papel
Em viagens de três metros...
(...)
E a vida não tinha fel!

No terceiro e quarto versos, a referência à brincadeira infantil – aquela com barcos de papel – moldura um momento que, em princípio, é um ponto-chave nas intenções do poeta: a singeleza e a fragilidade configuradas pela simplicidade do brinquedo (o barco de papel) e a sugestão de “viagem” sustentada por um trajeto (sutil...) de... “três metros”. Há um discurso implícito nessa “trajetória”: o de contrapor a agonia gerada pela infelicidade, pelo “fel” -pelos rigores de um mundo que vivia as complexidades de uma indefinição política e histórica-, à meiguice “libertária” da infância, em viagem “longa” no espaço-limite (mas “amplo” no “mar- fantasia”...) de “três metros”.

Essa análise reforça-se pela disposição antitética assim possível:

BONANÇA x FEL

em que se inferem relações entre “bonança” = liberdade, segurança e momentos felizes, enfim a certeza da tranqüilidade de uma vida cotidiana e “fel” =

decomposição do estado físico e, principalmente, psicológico, ocasionada pela circunstância de impotência e desesperança históricas.

Dois outros aspectos ainda são relevantes para o exame aqui proposto: o ritmo (e as eventuais aproximações sonoras no interior do poema) e a configuração visual.

No caso do ritmo, algumas observações iniciais fazem-se necessárias. No poema de Cardoso, o vínculo às reminiscências pueris, agasalhadas pelas subjetividades emotivas do passado acolhedor, reforçam-se por um impulso melódico – “pulsões do instinto”(BOSI, 1993: p.76) - em que o “distante” chega à memória do eu-lírico numa suavidade fonética sugestiva, construída pelos pares /m/ e /n/ - bilabiais e nasais-, e pelos pares /s/ e /ç/ - os sibilantes, assim combinados:

- Situação 1 -

Nos Meus teMpos de criaNça,
 No Meu Musseque distaNte,
 LaNçava barcos de papel
 EM viageNs de três Metros...
 - Era o Mar de boNaNça
 E a vida Não tiNha fel!

- Situação 2 -

NoS meuS tempoS de crianÇa,
 No meu muSSeque diStante,
 LanÇava barcoS de papel
 Em viagemS de três metroS....
 - Era o mar de bonanÇa....

O impulso melódico de que se falou anteriormente, acontece pela opção do poeta pelas **redondilhas maiores (apenas um octossílabo)**, versos curtos e, portanto, numa construção que sugere maior brevidade do decorrer do som pelas sílabas poéticas, numa alusão possível à simplicidade (ou descomplicação...) simbólica da infância ora pretendida (desejada) pelo autor. Vale o destaque dos pares rítmicos, numa intenção semântica assentada no par **criança – bonança**, como um dos principais eixos temáticos nos versos abaixo, opondo-se à fragilidade do “papel” com o amargor do fel, **papel – fel**.

Nos/ meus/ tem/pos/ de /cri/an/ça, ← (A)
 1 2 3 4 5 6 7
 No/ meu/ mus/se/que/ dis/tan/te,
 1 2 3 4 5 6 7
 Lan/ça/va/ bar/cos/ de/ pa/pel (B)
 1 2 3 4 5 6 7 8
 Em/ vi/a/gens/ de/ três/ me/tros...
 1 2 3 4 5 6 7
 - E/ra/ o/ mar/ de/ bo/nan/ça (A)
 1 2 3 4 5 6 7
 E a/ vi/da/ não/ ti/nha/ fel! (B)
 1 2 3 4 5 6 7

A distribuição espaço-visual do poema, numa configuração curta, breve, divide-se em **dois** momentos: **um**, nos quatro primeiros versos, pelos quais o poeta aporta na infância sua “viagem” poética que, durante afáveis instantes, o reconduz a momentos que o lembrem do estar livre; o **outro**, numa espécie de dizer mais firme, explicita a constatação árdua do conflito **passado** (bonança) X **presente** (fel).

(...)
 Em viagens de três metros...
 (...)
 - Era o mar de bonança
 E a vida não tinha fel!

Ainda uma observação importante nesses três versos acima, no que tange à **pontuação**. No primeiro deles, as reticências são cúmplice da sugestiva intenção de se prolongar a agradável sensibilidade gerada pela lembrança de tão significativa brincadeira.

Em viagens de três metros...

Como que numa espécie de síntese, produto da “viagem” edificada nos quatro primeiros versos, o poeta anuncia, agora em tom menos ameno, mais enérgico, incisivo, o confronto do que **fora ontem** e do que **hoje é**, iniciado pelo travessão e ilustrado, finalmente, pela exclamação.

- Era o mar de bonança
E a vida não tinha fel!

A *lição de coisas* de Drummond traz algum possível diálogo com a de Cardoso, claro que sob alguns aspectos. Ambos foram publicados na década de 1960. Ambos trazem o esgarçar melancólico ocasionado pelos labirintos da memória. Este “tocar” a lembrança parece ser um exercício que, em primeira instância, ilude o leitor, levando-o a sentir uma leve brisa da agradável circunstância pueril.

Esse “esgarçar melancólico” traduz-se, por vezes, de forma distinta, para Cardoso e para Drummond, claro que a sob o olhar deste recorte. Distinta porque, para o primeiro, o tema “passado” é recorrente, é uma “âncora” que quer fixá-lo em “mares calmos” da lembrança, isto é, família, infância, amores juvenis, os musseques “distantes”. Para o segundo, como se tentará verificar, a memória edifica-se sobre alicerce mais complexo, posto que coloca o poeta em constante conflito diante dos ícones da sua vida em Itabira, das Minas Gerais, longínquas (“Minas não há mais”...?), mas de certa forma presentes. Não se trata de afirmar isso pela leitura de um único poema, mas é possível iniciar um caminho nessa direção.

Em *Confissões de Minas*, Drummond apresenta uma constatação no seu percurso poético: a idade madura entendendo-se distante das “adjetivações” que, em princípio, decoravam um outro modo de se “resgatar” a vida, talvez mais singelo, mais doce, mas que não corresponde, agora, a visão experimentalista (o Modernismo?) que ora estava em jogo. Era o momento de ousadias, ousadias temáticas e, sobretudo, estéticas. Não caberia, naquele instante, o esconde-esconde gostoso nas frinças das lembranças juvenis, mas o reconhecimento de que – no caso do poeta mineiro -, urgiam novas experiências.

À medida que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a ver que tudo se pode dizer sem eles, melhor que com eles.
Por que ‘noite gélida’, ‘noite solitária’, ‘profunda noite’? Basta ‘a noite’, ‘a solidão’ e a profundidade da noite está latente no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra ‘noite’ (DRUMMOND: 1944, p.25)

É importante frisar que tais experiências são fruto de uma riqueza poética, amalgamada por diversidade temática e cultural, movida pelo experimentalismo “poético-

formalista” que marca a escrita do autor em *Lição de coisas*, de certa forma radicalizado nessa obra, mas que muito acompanhou Drummond ao longo de sua trajetória. Mas, como estabelecer diálogo com a *Lição de coisas* do poeta angolano? Em que momento eles se encontram? Em que momento distanciam-se?

Para refletirmos um pouco sobre tais questionamentos, vejamos o poema “Terras”, de Drummond:

TERRAS

Serro Verde	Serro Azul
As duas fazendas de meu pai	
aonde nunca fui	
Miragens tão próximas	
pronunciar os nomes	
	era tocá-las.

A partir de uma observação inicial e genérica, o texto acima nos traz também as lembranças da infância no correr dos versos “ondulados” de Drummond, numa construção formal que se impõe logo num primeiro olhar. Pode-se aqui atestar que o contexto no qual o poeta mineiro se insere é diferente do poeta angolano.

Drummond destaca-se na chamada “Geração de 30” da estética modernista brasileira, na qual a preocupação com a abordagem político-social é bastante intensa. A Era Vargas, A Coluna Prestes, O Estado Novo e, sobretudo, a Segunda Guerra Mundial, dão o tom a muitos escritores – na prosa (à frente o tema do regionalismo) – e em verso. Mas, por que “ondulados”? Embora se pretenda aqui tecer comentário sobre a questão da estrutura formal mais adiante, é possível inicialmente dizer que, nessa segunda geração, atestam-se sequencialidades do fazer poético ousado da geração anterior, sobretudo no quesito *forma*, com Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, isto é, apresentam-se reflexos bastante intensos daquele “laboratório linguístico” que caracterizaria tal período.

O título “Terras” remonta às propriedades do pai de Drummond nos arredores da cidade natal do poeta em Minas Gerais – o município de Itabira. Pode-se constatar uma primeira semelhança com o texto de Cardoso: a brevidade do poema, isso é, os poucos versos. Mas, entende-se que, quanto menos versos um poema se nos mostra, maior sua complexidade, pois na esteira da síntese, configurada em pequeno texto, parece

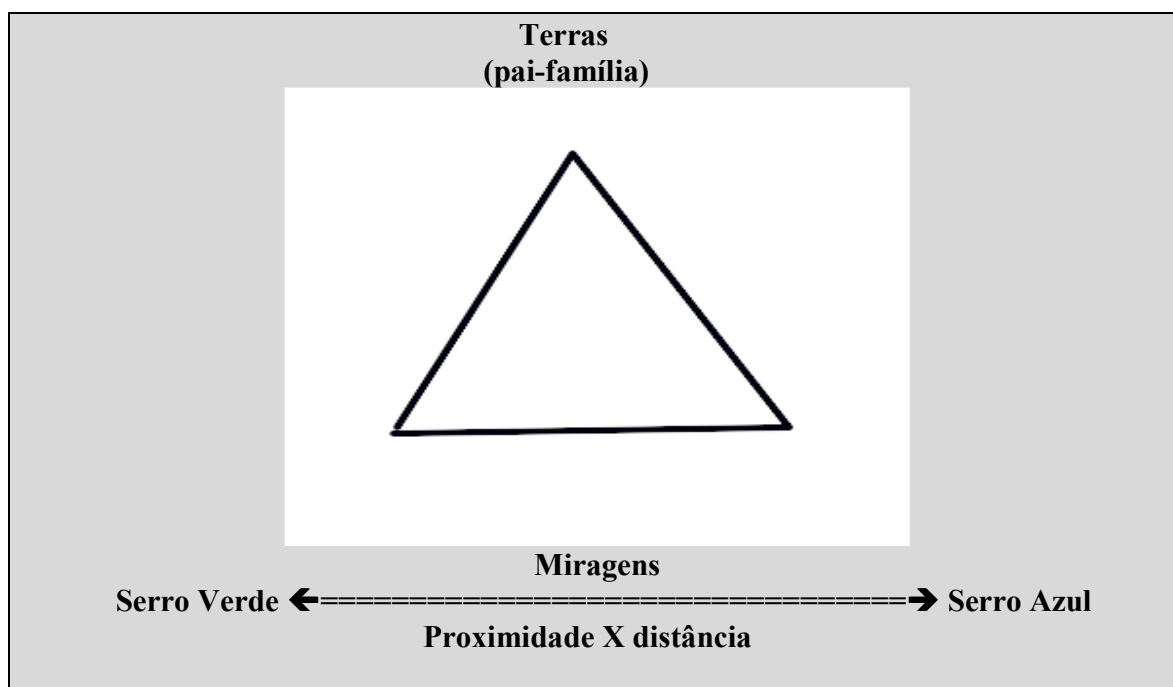
haver uma concentração de significações que “escondem” o “dizer mais “longo”e, para “procurá-los”, há a necessidade de exercícios interpretativos mais laboriosos. Noutras palavras, o que parece “simples”, transforma-se num verdadeiro ... “lutar com palavras...”, mas espera-se que, aqui, não se tenha uma “luta vã...”. E isso será detectado nalguns poemas de António Cardoso e, certamente, em Drummond.

Contudo, tal título sustenta-se sobre a imagem longínqua criada pela subjetividade juvenil do poeta, no primeiro verso, num “degradê” registrado pelas retinas do eu-lírico, do “verde” para o “azul”, numa espécie de alternância colocada num mesmo plano, isto é, o das fazendas, ambas captadas pelo laço da memória distante, alocadas nas arestas do menino-poeta, nos *vértices* da lembrança mais pura, unindo a ponta das raízes do autor (pai/família –terras/cidade natal) às “inquietudes” (como denomina Antonio Candido) do agora homem-poeta.

Joaquim-Francisco Coelho, em seu *Terra e Família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, apresenta um parecer interessante sobre esse poema, no qual

observa-se uma das feições dominantes de **Lição de coisas** (...): a crença no poder encantatório da palavra, a qual, uma vez pronunciada, gera uma realidade palpável, capaz de existir por si mesma. É o **logos**, criador de mundos, a fazer com que a simples enunciação dos nomes ‘Serro Verde’ e ‘Serro Azul’ traga às mãos do escritor, num passe de mágica, essas duas terras paternas, aonde ele nunca foi. (COELHO: 1973, p. 204)

Esquemáticamente, “às mãos do escritor” vêm as terras paternas, trazendo elas, “no vácuo”, lembranças familiares de quando “ele-menino”, imagens essas “sustentadas” nos vértices da memória pueril e distante, mas concretizada no poder de suas palavras.



Antes de darmos sequência à reflexão acima, atando-a a outras no correr dos versos, valem algumas observações.

No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, de 1965, Antonio Candido produz uma reflexão sobre as inquietudes do poeta, caminho pelo qual o autor mineiro deslinda em grande parte de sua obra. Numa espécie de “tensão dialética” entre o “declinar-se para o eu” e “alçar-se ao mundo”, encontra-se tal inquietude já nos primeiros trabalhos de Drummond, conforme o texto de Candido.

Ao combalir-se no ardoroso registro das coisas do mundo, neste recolher-se ao “eu” diante das coisas que o circundam, atestam-se as dificuldades que o poeta tem de compreender a vida. Se para Cardoso há a prisão concreta, material, a “cela disciplinar”, numa prisão que se estende do mundo concreto “lustrado” da cadeia para o “eu” que busca referências/ícones da liberdade (no passado/presente), portanto de fora para dentro, para Drummond, a “prisão” edifica-se sobre a incapacidade de aderir-se à vida cotidiana, num caminho inverso ao do poeta angolano, isto é, de dentro para fora, potencializada por certa desconfiança diante das coisas da existência, marca considerável e presente nos primeiros livros do poeta. Logo, a impressão que se tem é o de um lirismo que tenta mostrar a diversidade de matizes que emana do egotismo drummondiano.

Então:

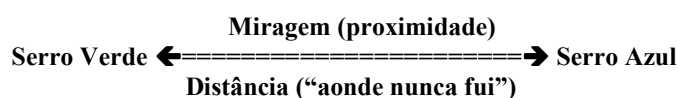
<p>Em Cardoso: Mundo Concreto (prisão) → <u>Referências</u> (família/terra natal etc.) → <u>EU</u> <i>(liberdade)</i> X Em Drummond: <u>EU</u> (Referências) → (família/terra natal etc.) → Mundo Concreto (“prisão”) <i>(Constatação: incapacidade de adesão)</i></p>
--

No ensaio citado, Antonio Candido observa que, em Drummond, há uma “meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” (**CANDIDO: 1995, p. 134**). Drummond, na áspera textura da reflexão, tenta (re)ordenar as coisas da existência, aquilo que o angustia, que o atormenta, num fluxo e refluxo, do passado e do presente. O passado pode ser uma “tentativa de ordenação” da sua presença no mundo, recorrendo ao passado, mas isso não é fácil. O recolocar-se na ordem do dia é, sumariamente, melancólico, isto é, há o amargor nesse processo de reconstrução do mundo concreto no fluxo das lembranças do passado, nas memórias familiares, atrás de um “nexo da existência” que seja espelhado pelas referências de seus antepassados.

Entretanto, tal referencialidade, por vezes, conjuga-se com a peremptória distância passado ← → presente, cuja “acidez” desgasta as retinas da lembrança do poeta, na forma ilusória das miragens, ou seja, aquilo que poderia existir/ser, mas não é. Noutros termos, há a presença de uma relação dialética entre o mundo concreto, configurado nas imagens do *presente*, e o mundo reconduzido pelas vias da *memória* do poeta, ao transitar pelo *passado* familiar.

No poema, esse processo dialético é assumido pelo par *próximo X distante*, sendo que o primeiro é resultado da (tentativa de) reconstrução do mundo presente (“tocá-las”...), porém evanescente, e, o segundo, justamente o processo inverso, pautado pela desconstrução das imagens dóceis dos tempos idos, mas fragmentados pelo reconhecimento da distância (“pronunciar os nomes / era tocá-las”).

TERRAS



As duas fazendas de meu pai
 Aonde nunca fui
 Miragens tão próximas
 Pronunciar os nomes
 era tocá-las

O passado no presente, em Drummond é, por assim dizer, “inventariado”. Decanta-se no presente, as questões mal resolvidas do ontem, nas ranhuras de um verso em cuja simplicidade apresenta-se o legado complexo do passado, do menino “sensível incompreendido” pela família, e pelos questionamentos precoces sobre a existência, já ao alcance de suas pequenas mas cristalinas retinas. Carmen Lúcia Tindó Secco nos diz que:

No presente lírico, o eu-poético adulto tenta resgatar do outrora a imagem do menino sensível incompreendido pelos familiares. Por intermédio do jogo lúdico da linguagem e do lúcido esquadrihar do passado, procura recuperar a história pretérita, reconstruindo sua genealogia. Investiga, então, os significados de seus nomes, pronunciado-os magicamente, liberando o “abafado canto das origens”. (SECCO: 2008, p. 265)

Um fator importante e referencial é a relação com o período no qual está inserido, pelo qual o poeta desenvolve profundo artesanato da palavra, bem como a forma emoldurada em seus versos.

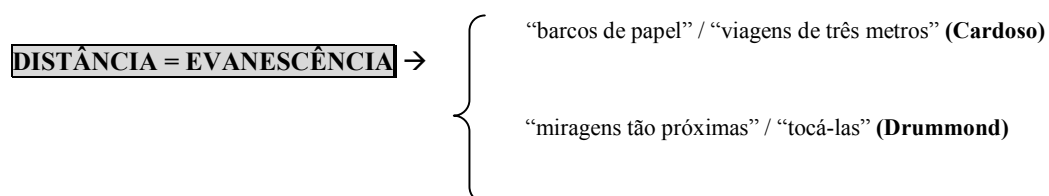
Drummond trabalha muito bem a escolha da palavra, no intuito de lhe dar consistência e de lhe conferir um sentido. Antonio Candido afirma que “nas mãos do poeta o lugar comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou” (CANDIDO: 1995, p.140). É como se sua poesia fundisse ser e linguagem em seu fazer poético, na formalização de seus versos. Candido acrescenta que

Talvez seja mais importante a transformação das inquietudes, gerando certa serenidade expressa não apenas pelo significado da mensagem, mas pela regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender como fator de equilíbrio na visão de mundo. Entretanto, essa serenidade é tem fruto de uma aceitação do nada -, da morte progressiva na existência de cada dia; da dissolução do objeto no ato poético até a negação da própria poesia. (CANDIDO: 1995, p. 143)

Como já posto anteriormente, a poética de Drummond muito contribuiu com o período conhecido como “modernismo”, ajudando a construí-lo, dando-lhe nova dicção, sobretudo numa espécie de “linguagem da forma”, em que a palavra consubstancia-se com o espaço do papel, nele edificando novas possibilidades de compreensão.

Para encerrarmos esta etapa, vale retomar, ainda que de forma breve, a questão da “distância/infância” impressa em “Viagem”, de António Cardoso, aproximando-a de Drummond.

Embora não explícita, a “miragem” do poeta angolano configura-se no “barquinho de papel”, “viagens de três metros”, ícones de uma viagem que o DISTANCIA da melancolia da prisão, ora como alívio momentâneo – evanescente como a miragem de Drummond-, ora doloroso porque... distante! DISTÂNCIA esta que, também, oprime o poeta mineiro nos seus deslizes pela busca do passado, conferindo-lhe, também uma “prisão”, “prisão” esta de um mundo incompreensível, que não se pode reconstruir, que se desmancha como nuvens, cujas formas são passageiras. Mais uma lição, *lição de coisas*, anotada nos versos de Cardoso e de Carlos Drummond de Andrade.



A memória para os dois poetas, em especial a infância, é recurso importante contra os desatinos da existência. No caso específico de António Cardoso, a dor construída entre as quatro paredes da “cela disciplinar” tem, como maior “inimigo”, os anos longínquos, aqueles dos tempos de criança.

Para Cardoso, a palavra “criança” torna-se um forte ícone de resistência, como uma “arma” inigualável, jamais superável por qualquer armamento, por qualquer repressão, em qualquer circunstância. O poder que ela confere vem das silhuetas talhadas pela memória e que, embora muitas vezes vulnerável (mundo real, pobreza, opressão...), transfigura-se nos versos do poeta, cunhada de adjetivos como “invencível”.

O poema seguinte – “Soneto da criança invencível”-, traz alguns momentos de fragilidade (e de indignação) do autor, pois as incertezas que provêm de um mundo

opressor, de um país tomado pelas forças colonizadoras que são capazes das mais diversas crueldades, podem “exterminar” todos os sonhos, os sonhos do “poeta-povo”, da “criança-lembranças”, da “criança-país”, da “criança-liberdade”, da “criança-justiça”, da “criança-independência” etc. Vejamos:

SONETO DA CRIANÇA INVENCÍVEL

Soluça-me no peito uma criança calada
Tão indefesa e tão triste, que temo o vento
A derrube. Assiste-me toda aninhada,
Sem ter beiral ou ninho, trinado ou lamento...

Anda-me na voz e soluça fustigada
Pelas chuvas vendavais nos musseques do mundo...
Pelas fomes infrenes, nos ghotos, varada...
Pelas angústias-suicidas, se doendo, fundo...

Ainda hoje é capaz de se maravilhar
Com o sol, a noite, uma semente, um segredo,
De seguir o voo de um pássaro ou sonhar

Para todos os meninos-velhos, um brinquedo...
Escorraçada, embora, recusa-se a odiar,
E sem saber o mal, é frágil... mas sem medo!.

(28.9.1970 – Cela disciplinar)

Antes da reflexão sobre o texto anterior, é importante dizer (e lembrar) que, ao longo de outros poemas aqui apresentados, escolheu-se a opção que apresentasse uma compreensão do conjunto de versos a partir de uma abordagem temática genérica, isto é, uma apresentação/impressão inicial, mais abrangente, para, depois, ater-se às significações que declinam das estruturas sintático-semânticas mais concretas, ou seja, a questão estrutural, atando-a, por fim, àquelas primeiras impressões, todavia permitindo-se novas conclusões. Portanto, essas leituras pautam-se por uma possível estratégia que une duas partes, basicamente: o *comentário* e a *interpretação*. Essa forma de trabalho foi materializada a partir dos importantes ensinamentos que se depreendem das páginas de *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido, que nos apresenta as seguintes reflexões:

Num texto literário há essencialmente um aspecto que é a tradução de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo á uma visão de mundo e do homem (...) O

comentário é uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação, inseparável dela essencialmente, mas teoricamente podendo consistir numa operação separada. (...) O comentário é tanto mais necessário quanto mais se afaste a poesia de nós, no tempo e na estrutura semântica. Um poema medieval necessita um trabalho prévio de elucidação filológica, que pode ser dispensado na poesia atual. Mas mesmo nesta há uma etapa inicial de “tradução”, gramatical, biográfica, estética, etc., que facilita o trabalho final e decisivo da interpretação. (CANDIDO: 1996, p. 17)

Conforme dito antes, um “viver alternativo” surge ao poeta quando ele se embrenha nos caminhos da memória, costurada principalmente pelas imagens da infância – referência maior para Cardoso – em cores de quando *criança*, palavra esta expressiva –por vezes combativa -, porque com ela, pelo eu-lírico, rompem-se os padrões nefastos impostos pelo momento presente o qual destila o veneno-prisão que se impõe ao autor goela abaixo. É na brisa antiga da infância, pelos “olhos antigos” de “sua” criança, que Antonio Cardoso responde às oblíquas imagens cotidianas de sua casa-cela, moradia esta que o oprime, o espreme, mas imprime a possibilidade do verso resistente, que lhe traz uma sensação de vigor ao entrever-se nos olhos do seu “eu-menino” (mais à frente, esta palavra “menino”, virá, também, retratada circunstancialmente em Drummond).

No “Soneto da criança invencível”, tem-se não só um alcance poético interessante, pautado pelo trato temático sensível, mas também a impressão de um estilo vigoroso, pelo qual fundem-se justamente esse fazer poético com o estético (não necessariamente sob o conceito filosófico, mas formal). Tzvetan Todorov, a certa altura de seus estudos em *Estruturalismo e Poética*, afirma que uma análise satisfatória de uma obra deve “explicar seu valor estético”. É importante salientar aqui que, apesar de muitos termos servirem de pilastras para este estudo que ora se apresenta – termos estes como *poética*, *estética*, *estruturalismo e formalismo* -, longe está de se pretender explicá-los, esgotando seus significados, seus conceitos, pois não é esse o intento. Todorov escreveu:

Formula-se com muita frequência essa exigência no tocante a qualquer análise literária, seja ela estrutural ou não: para que uma análise seja julgada satisfatória, deve poder explicar o valor estético de uma obra; dizer, em outras palavras, por que julga esta obra bela, mas não aquela. (TODOROV: 1973, p. 117)

Em princípio, de forma ampla, o soneto estrutura-se sobre duas vigas-mestre: uma, configurada pelo passado (os dois quartetos); a outra, nesse mesmo passado, mas talhada pelos momentos turbulentos do presente (os dois tercetos). O poeta enuncia, indiretamente, o passado, como bússola (=criança) em meio a um mar revolto (= circunstância, contexto), que lhe dará um rumo alentador – ainda que evanescente – de esperança, esperança esta que possibilitaria melhores dias, dias de liberdade, de independência, de reconstrução e de justiça. Mas ele sabe do momento frágil, das incertezas; e essa fragilidade, agasalhada na tímida imagem de uma criança, muito o assusta, mas não há desistência dela, muito pelo contrário, mais o poeta parece demonstrar resistência quando evoca a figura infantil.

1ª PARTE: EVOCAÇÃO (PASSADO → CRIANÇA)

Soluça-me no peito uma criança calada
Tão indefesa e tão triste, que temo o vento
A derrube. Assiste-me toda aninhada,
Sem ter beiral ou ninho, trinado ou lamento...

Anda-me na voz e soluça fustigada
Pelas chuvas vendavais nos musseques do mundo...
Pelas fomes infrenes, nos ghetos, varada...
Pelas angústias-suicidas, se doendo, fundo...

2ª PARTE: ESPELHO (CRIANÇA → PRESENTE)

Ainda hoje é capaz de se maravilhar
Com o sol, a noite, uma semente, um segredo,
De seguir o voo de um pássaro ou sonhar

Para todos os meninos-velhos, um brinquedo...
Escorraçada, embora, recusa-se a odiar,
E sem saber o mal, é frágil... mas sem medo!

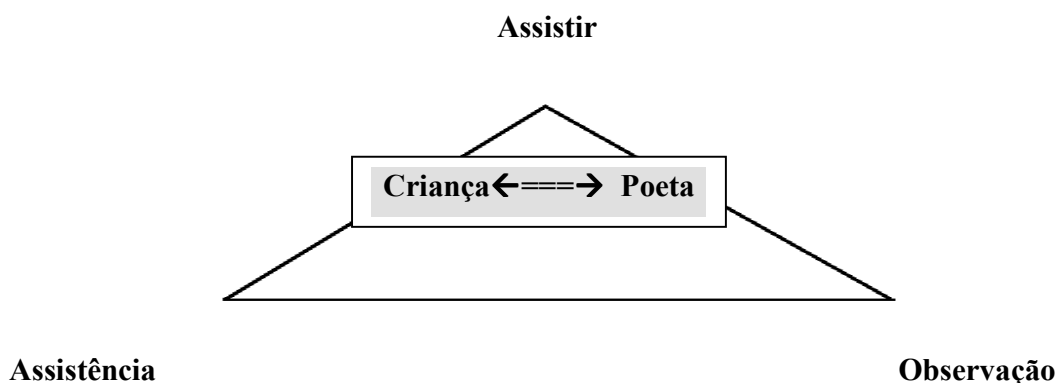
Na primeira estrofe, há o posicionamento temático, como se ouvíssemos em voz baixa, o sussurro do eu-poético “reclamando” a desproteção da (sua) criança-passado, tal um baú antigo que guarda (talvez) a porção mais sagrada de sua existência, edulcorada de valores e de princípios.

Soluça-me no peito uma criança calada
Tão indefesa e tão triste (...)

Mas, ainda por ali, o medo do “vento”, de uma “tempestade” que pouco cessa, que pouco dá trégua, confere a angústia de presságio desalentador, de modo a “testar” a resistência psicológica do eu-poético, colocando-o em xeque, num tabuleiro que lhe parece interminável. Há o receio de que aquilo que lhe é caro, transfigurado semanticamente pela imagem da *criança* (sua infância e, conseqüentemente, sua família, seus amigos, sua terra, seus valores...), e, portanto, do seu mais importante “porto-seguro”, possa ser destruído a qualquer momento, aniquilado definitivamente.

(...)
que temo o vento
A derrube.

Contudo, a seqüência do verso dá-se a partir do verbo *assistir* e de sua particularidade. E por quê? Porque há duas possibilidades quanto a sua significação: **uma**, a mais importante, gramatical e semanticamente, com o valor de *assistência* ao eu-lírico, pois, apesar do medo, do receio que o atordoia pela condição frágil, é ela – a *criança* -, que está ali para acolhê-lo no “momento-agrura” que o perpassa; **a outra**, embora implícita, dá-se sob o valor de *presença, de observação*, como se o mesmo eu-lírico visse a si mesmo, embora mais velho, através de um “espelho-tempo”, sua própria imagem, mas na figura de uma pequena criança.



Na segunda estrofe, o poeta traz novamente sua “criança” pela voz-discurso, na forma de seus versos, e reitera o medo de que o peso das circunstâncias históricas possa “devastar” não só suas esperanças de contemplar um mundo mais justo, mas sobretudo de tolher, por tempo determinado, as esperanças de futuro, representadas nos jovens do mundo todo e não só de seu país.

Anda-me na voz e soluça fustigada
Pelas chuvas vendavais nos musseques do mundo...
Pelas fomes infrenes, nos ghotos, varada...
Pelas angústias-suicidas, se doendo, fundo...

Na terceira estrofe, já num segundo bloco, numa segunda parte, como exposto anteriormente, há a projeção da “criança-referência” de todos os mais importantes valores do poeta que, apesar das angústias e desesperanças reclamadas nas duas primeiras estrofes, reconfigura-a numa outra dimensão, mais rija, menos frágil, recolocando-a como *escudo* contra o sofrimento latente criado pelo fantasma das impossibilidades, abastecendo o eu-lírico de imagens-lapsos do cotidiano que, vez por outra, inclinam-se para dentro da cela, imagens essas traduzidas em significação maior, elevando-as à condição de sagradas.

Ainda hoje é capaz de se maravilhar
Com o sol, a noite, uma semente, um segredo,
De seguir o voo de um pássaro ou sonhar

A quarta e última estrofe inicia-se com um verso valoroso e significativo. Se “criança” é uma espécie de ícone, portanto uma âncora para o mar revolto das circunstâncias, a expressão “meninos-velhos” é construída sobre um alicerce irônico interessante. E por quê? Porque, como já observado, esse “segundo momento” do poema, há uma recondução do valor que a “criança” tem para o poeta. Na primeira parte, tem-se a impressão de que esta “criança” não conseguirá “sobreviver” às agruras do mundo que ora se delineiam, devido à fragilidade. Contudo, ao sequenciar-se o segundo momento, o poeta, sob a voz do eu-lírico, reprojeta sua “criança” numa outra dimensão, “blindando-a” dos desmandos via opressão de todos os “homens-comandantes” espalhados pelo mundo (os “meninos-velhos”?) que, parece supor o poeta, escondem-se sob a armadura de um poder o qual, imagina-se, não durará para sempre.

Para todos os meninos-velhos, um brinquedo...
 Escorraçada, embora, recusa-se a odiar,
 E sem saber o mal, é frágil... mas sem medo!

Conquanto possa parecer uma aparente coincidência, a escolha da forma “soneto” sugere apoio à tradição. No caso desse tipo de poema, à Antiguidade; no caso do poeta, o passado alentador.

A forma “soneto” edifica-se sobre algumas regras, que preveem metrificação própria, ritmo e rimas. O poeta opta pelos versos alexandrinos, portanto numa extensão silábica máxima para os sonetos, como que criando o tamanho suficiente para a sementeira de suas lembranças-referências acopladas à imagem de uma criança. Para verificarmos a questão da métrica e do ritmo, peguemos a primeira estrofe, como modelo:

So	/	lu	/	ça-	/	me	/	no	/	pei	/	to	u/	ma/	crian	/	ça	/	ca/	LA/	da	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											
Tão	/	in/	de/	fe/	sa	e/	tão/	tris/	te,	/	que/	te/	mo	o/	VEN/	to						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											
A/	der/	ru/	be./	As/	sis/	te-/	me/	to/	da	a/	ni/	NHA/	da,									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											
Sem/	ter/	bei/	ral/	ou/	ni/	nho,/	tri/	na/	do	ou/	la/	MEN/	to...									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12											

Para um “mundo” que se resgata nas entranhas do passado -mundo este que confere ao poeta tranquilidade, sobriedade, alegria, singeleza e o simples caminhar “retilíneo” de um cotidiano perdido, subtraído... e tudo isso na forma da infância -, nada melhor parece do que agasalhá-la com o ritmo alternado de tônicas e átonas dentro de um soneto, onde as ideias parecem fluir numa certa uniformidade, no dançar agradável das sílabas poéticas. Essa musicalidade permite aproximar a intenção temática escolhida pelo poeta da forma na qual constroi seu poema

Verifica-se que, ao longo das doze sílabas estendidas no papel, há sempre a conjugação frequente de quatro sílabas tônicas entre elas, implicando um ritmo interessante e agradável aos ouvidos:

SoLUça-me no PEItto uma CRIANça caLAda (2,6, 9, 12)
 TÃO indeFEsa e tão TRISte, que temo o VENto (1, 4, 7, 12)

A derRUbe. AsSISSte-me TOda aniNHAda, (3, 6, 9, 12)
Sem ter beiRAL ou Ninho, triNAdo ou laMENto.... (4, 6, 9, 12)

Antonio Candido traz uma reflexão interessante sobre esta questão do **ritmo poético** que, certamente, contribui para esta análise. Vejamos:

Said li reconhece quatro tipos de unidades rítmicas nos versos portugueses: **1.** uma átona e uma tônica: $_ /$; **2.** Uma tônica e uma átona: $/ _$; **3.** Duas átonas e uma tônica; $_ _ /$; **4.** Duas tônicas e uma átona: $/ / _$. Para ele, portanto, não há unidades maiores de três sílabas poéticas, pois quando isto parece ocorrer, intervêm na verdade o acento secundário e cria uma subdivisão. Cavalcanti Proença, que explora muito bem na análise rítmica os pontos de vista de Said Ali, combinando-os com os de Pius Servien, reconhece mais duas unidades: **5.** Uma tônica e três átonas: $/ _ _ _$; **6.** Três átonas e uma tônica: $_ _ _ /$. Said Ali, atendo-se ao fenômeno da alternância rítmica das sílabas, não dá nome à sua combinação em unidades; Proença as chama “células métricas”. Um e outro denominam tais unidades conforme as velhas apelações gregas, notando que o fazem num sentido aproximativo, sem querer atribuir natureza quantitativa à nossa alternância silábica. Teremos então os seguintes nomes para as unidades identificadas (na ordem); **jambo, troqueu, anapesto, dáctilo, péon primo, péon quarto.** A análise rítmica nos leva por vezes a identificar outras unidades, sendo conveniente indicá-las, a despeito da sua raridade: **7.** Uma tônica entre duas átonas: **anfibraco** $\rightarrow _ / _$; **8.** Uma átona entre duas tônicas: **anfímacer** $\rightarrow / _ /$; **9.** Duas tônicas; **spondeu** $\rightarrow //$. (CANDIDO: 1996, p. 49-50)

Os versos de Cardoso parecem valer-se dessas informações. Voltemos à primeira estrofe, e analisemos o comportamento das sílabas tônicas e átonas, agrupando-as em quatro blocos de três, onde (“ $_$ ” : significa átona; e “ $/$ ” significa tônica). Vejamos:

$_ / _ , _ / _ , _ / _ , _ / _$ (versos <i>anfibráquios</i>) $/ _ _ , / _ _ , _ / _ , _ / _$ (praticamente uma alternância: dois <i>péons primos</i> e dois <i>anfibracos</i>) $_ / _ , _ / _ , _ / _ , _ / _$ (<i>anfibracos</i>) $_ _ / , _ / _ , _ / _ , _ / _$ (um <i>anapesto</i> e dois <i>anfibracos</i>)
--

O que se pressupõe, pela análise rítmica acima, é a possibilidade de se criar uma imagem que coincide com o tema desenvolvido por Cardoso. No poema, como um todo, o desenvolvimento sonoro construído pelas sílabas átonas e tônicas, dá-se por meio dos versos anfibracos, aqueles que possuem uma tônica entre duas átonas. E isso se repete com certa frequência ao longo do soneto, numa oscilação sonora, como uma gangorra, isto é, num suave “sobe” e “desce” ritmado, quase que perfeitamente ordenado, supondo a

“criança” de Cardoso, ora calada, escondida, ora forte, presente, num fazer-se e desfazer-se constante. Em outras palavras, sua “criança” encolhe-se diante das circunstâncias, mas sempre reaparece, numa sutil resistência ao sufoco da opressão.

Além desse jogo sonoro interessante entre átonas e tônicas, conferindo habilidade ao poeta, há que se considerar a presença fonética como incremento à musicalidade e, também, ao tema. A combinação de bilabiais e nasais, /m/ e /n/, permite a imaginação de certo som que vem do passado, vindo de “um” longe, “longe” este que o poeta traz, consigo, como sustentação moral e psicológica, que são suas raízes mais distantes.

Soluça-Me / uMa / Assiste-Me / SeM / Anda-Me / foMes/ Meninos...
ou
criANça / VENto/ laMENto / MUNdo / doENdo / FUNdo

Essa sensação do “distante”, embora resgatado no presente, é reforçada por um detalhe de pontuação, que se dá por meio das **reticências**, presentes nalguns versos, numa espécie de “prolongamento subjetivo” do sentimento que o acomete, numa reflexão íntima, como que espelhando em suas retinas um segredo.. um segredo que lhe é valoroso, caro... lhe é sagrado,

Sem ter beiral ou ninho, trinado ou lamento... (verso 4)
Pelas chuvas vendavais nos musseques do mundo... (verso 6)
Pelas fomes infrenes, nos ghettos, varada... (verso 7)
Pelas angústias-suicidas, se doendo, fundo... (verso 8)
Para todos os meninos-velhos, um brinquedo... (verso 12)
E sem saber o mal, é frágil... (verso 14)

Na sequência, somem-se a essa temática da “infância”, do “passado”, algumas alusões à figura feminina ou ao sentimento amoroso mais amplo. Escolhemos dois poemas, um de António Cardoso, “Meu poema para a mestiça”, e o poema “Destruição”, de Carlos Drummond de Andrade. Em princípio, a partir de uma leitura muito breve dos dois textos, não se nota aproximação temática entre eles. Sempre reiteramos que o objetivo maior são as reflexões sobre parte do que escreveu **Cardoso**, e não entrarmos com maiores olhares em nosso grande Drummond. Mas as respectivas *Lições de coisas* desses poetas

permitem, como já vimos anteriormente, algum tipo de conexão, seja ela temática, seja estética, salvo o contexto em que se dão seus textos.

Poderia surgir a seguinte pergunta: o título comum surgiu como? Mera coincidência? A resposta possível dá-se no plano cronológico, pois a obra de Drummond fora publicada em meados da década de 1960 e a de Cardoso, entre o final da de 1970-80. Sabe-se que, alguns poetas angolanos, como Agostinho Neto e Fernando da Costa Andrade, objeto de nossos estudos anteriores, eram admiradores de nossa literatura, em especial aquela que surgira sob o período modernista. Cardoso também vai na esteira dessa admiração, citando os versos não só de Drummond como os de Bandeira, por exemplo.

Os textos que encerrarão este capítulo trazem as impressões sobre o sentimento amoroso. Cardoso enfeixa suas observações na figura de uma “mulata”, portanto na figura de uma mulher. Já Drummond, não pensa o amor sob a silhueta de ninguém em especial. Seu detimento dá-se de forma mais abrangente, mais “filosófica”, embora cite “amantes”, mas numa abordagem genérica. Vejamos os dois textos:

MEU POEMA PARA A MESTIÇA

Este é o meu poema para a mulata
 Sem palavras exóticas, ou não:
 “Mulata flor do vício e do prazer,
 Mulata crime e maldição”...
 Isso é tema cansado
 De poeta de açoite
 E colonialismo pela mão...
 Desalienado,
 Quero-te na dimensão
 De mulher, esposa, mãe, filha, amada,
 Numa humana condição
 (Cardoso)

DESTRUIÇÃO

Os amantes se amam cruelmente
 e com se amarem tanto se veem.
 Um se beija no outro, refletido.
 Dois amantes que são? Dois inimigos.

Amantes são meninos estragados
 pelo mimo de amar: e não percebem
 quanto se pulverizam no enlaçar-se,
 e como o que era mundo volve a nada.

Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
que os passeia na leve, assim a cobra
se imprime na lembrança de seu trilho.

E eles quedam mordidos para sempre.
Deixaram de existir, mas o existido
continua a doer eternamente.

(Drummond)

O primeiro texto, de Cardoso, fora escrito dentro da cela disciplinar em 1969. Embora trabalhemos exemplo de texto sob a impressão de *literatura engajada* no capítulo seguinte, o referido poema pode ser entendido como uma forma lírica de valores, numa perspectiva *engajada*, configurada na “dimensão” de uma vida estável, estruturada numa possível condição de família e de um país reconstruído. Se em outros dos seus textos a ideia de “retorno” ao ninho do cotidiano - não só como atenuante do sofrimento por que passa, mas como fonte de resistência à submissão, à opressão -, este poema vem somar-se a esse eixo temático.

(...)

Quero-te na dimensão
De mulher, esposa, mãe, filha, amada,
Numa humana condição.

Durante séculos, o processo colonizador imposto por países europeus à África, trouxe consigo a grande influência da língua do dominador, bem como outras tantas características culturais, principalmente o olhar do homem branco sobre a cultura do negro. Certamente criaria-se uma situação em que o colonizado, bem como seus hábitos e costumes, eram “inferiores”, não só pela condição política que ora se imprimia, mas também pelo conjunto de valores daqueles povos africanos. E uma dessas marcas criadas pela colonização era, justamente, a questão racial. A partir dela, surgem imagens generalizadas (e por que não *irresponsáveis*) que supõem a figura do homem negro sob certo “primitivismo”, sob certo “exotismo”, ao sabor das fantasias do colonizador.

O corpo da mulher negra, africana, é, portanto, destituído de outra simbologia, que não aquela que se estenda no plano exótico-sensual. Todavia, Cardoso, numa guinada dessa conduta por meio de discurso contestador, aproxima o seu “falar” do que Laura Padilha expõe, um pouco mais à frente de e seus trechos anteriormente citado,

em mesma obra, especificamente num capítulo intitulado “**A encenação do corpo por três poetisas africanas**”- em especial Alda Lara (Angola), Alda do Espírito Santo (São Tomé e Príncipe) e Noémia de Sousa (Moçambique) -, no qual poetisas africanas traçam, pelo conjunto de seus versos, o imaginário feminino sobre as questões africanas. Para a autora, um dos símbolos que aparecem em muitos dos textos dessas autoras é, justamente, o *corpo*. Ele é, sim, também moldado na forma da sensualidade, mas de uma sensualidade que, antes, glorifica a mulher como *mulher*, não como mero objeto espelhado pelas retinas do homem europeu branco, ao alcance fácil e dominador de suas mãos. Mas o que nos chama a atenção é a análise que Padilha levanta em muitos desses femininos versos, dos quais emana uma postura engajada, aproximando a concepção de *corpo* à da *Terra-Mãe*, a Mãe-África, daí o que ela chama de “corpo telúrico”, um “corpo nacional”, como que “fincando-o por fortes raízes na terra física e simbólica” (**PADILHA: ibidem, p. 190**), explicitando outro matiz que não o imediato e único criado pela visão cultural europeia.

A sensualidade e a sexualidade vêm à mesa sob forma clara de exploração do europeu, entendendo a figura da mulher negra e mestiça como “objeto” de suas vontades recônditas, desejo esse que viria inspirar muitos escritores “do açoite”, como escreve Cardoso, mas que, durante os anos de colonização, motivou a “desarticulação” dessa e de outras tantas imagens pelos textos de autores africanos e do Brasil, como Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Benjamin Abdala traz as seguintes observações sobre essa questão:

(...) ocorre hoje, na Angola independente um intenso processo de desarticulação das sociedades tradicionais com predominância crescente da cultura crioulezada de Luanda, que acaba por imprimir um caráter nacional ao conjunto desse país. A aceleração desse processo viabilizou-se, por certo, com a independência das nações africanas, em circunstância histórica paralela à Revolução dos Cravos, em Portugal. As correlações históricas das literaturas de resistência africanas e o neo-realismo português, cujos escritores também lutavam contra um adversário político-social comum, o salazarismo, é visível. (...) A luta comum acabaria por vetorizar a ideologia da negritude (...) alargando-se para o plano da dominância social que motiva novos cancioneristas. O campo semântico do tema “negro” estende-se, inscrevendo-se, segundo Alexandre Pinheiro Torres, “no círculo muito mais vasto da tirania, violência, despotismo, aviltamento e coação que são as armas do capitalismo no Ocidente. (**ABDALA JR.: 1989, p. 53-54**)

O poema de Cardoso pode ser compreendido dividindo-o em DUAS partes: uma primeira, como que imbuído de ironia e resistência, enuncia seu intento de expor seu canto para a mulata, todavia sem aquela impressão colonizadora sobre a mulher de pele escura, numa proposta “desarticuladora” desse discurso freqüente; noutra parte, aberto tema pelo poeta, ele intensifica o “tom” de um discurso que ultrapassa a questão da forma poética, propriamente dita, deixando claro que não se ilude com aquelas impressões “alienantes”, antes preconceituosas e exploradoras, com intenção maior de acomodar a mulher negra em condição de submissão, pronta, a qualquer momento, para os desejos do seu “senhor”. Então:

PRIMEIRA PARTE: *enunciação* → desarticulação do discurso colonizador

- (1) Este é o meu poema para a mulata
- (2) Sem palavras exóticas, ou não:
- (3) “Mulata flor do vício e do prazer
- (4) Mulata crime e maldição”...
- (5) Isso é tema cansado
- (6) De poeta de açoite
- (7) E colonialismo na mão...

Alguns elementos merecem destaque: os dêiticos – “este” e “isso”- sob função catafórica e anafórica, respectivamente -, e as reticências, presentes no quarto e sétimo versos.

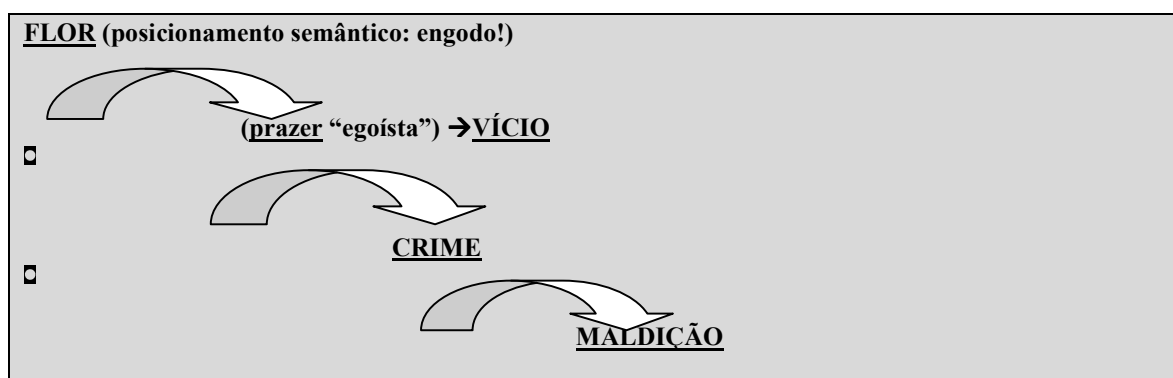
Como exposto anteriormente, a frequência do discurso dos colonizadores, de sobreposição cultural, de transformação ingênua da cultura africana negra em “exótica”, vinha não só na própria postura do europeu, mas também na disseminação dessa visão em seus registros escritos, inclusive naqueles sob a forma literária.

Cardoso inicia seu poema como se iniciasse um recado: “Este é o meu poema para a mulata”, como que intencionando mesclar, ofuscar, negar o discurso vigente, anunciado/enunciado pelo catafórico “este”, com ou sem “palavras exóticas”.

Este é o meu poema para a mulata

Sem palavras exóticas, ou não:

Na sequência, Cardoso destaca – entre aspas – um exemplo de imagem, vista por ele, como corriqueira, redundante e decadente, sintetizando-a em suas palavras “tema cansado”. Nesse discurso “cansado”, palavras como “flor”, “vício”, “prazer”, “crime” e “maldição” parecem traçar uma “descendente semântica” bastante interessante, numa espécie de “ilusão de ótica”, porque na palavra *flor*, há um primeiro posicionamento semântico de *singeleza*, *delicadeza*, *sublimação*, mas que logo revela a intenção carnal não pela sensualidade, mas pela mulher-objeto, pela mulher- “coisa”, pela mulher-“bicho”, que se “pega” a qualquer momento, servindo ao “senhor superior” nos momentos de desejo sexual, *projetando* a figura da mulher negra numa constante situação aviltante e submissa, como se ela fosse a condição única do *vício*, do *prazer* (do outro...), do *crime* e da *maldição*. Quer dizer, o que parece um jogo metafórico “positivo”, conjugando desejo, lascívia e sensualidade, é antes, opressão e submissão, “prazer” egoísta e imediato por parte do europeu. Basta observarmos as duas últimas expressões – *crime* e *maldição*. Ora, para o homem branco, europeu, assentado numa suposta cultura de estabilidade moral e familiar, o “deslize” criado a partir de seus desejos e fantasias terá como resultado possível justamente a desestruturação dessa estabilidade familiar e moral, por “culpa” da... mulata (?!). É como se tivéssemos o “descer” dos “degraus” a partir da “moral” europeia:



“Mulata flor do vício e do prazer,
Mulata crime e maldição”...

Nos versos seguintes, o poeta confirma sua intenção que é a de desarticular o discurso corriqueiro e oblíquo do colonizador, mostrando sua redundância e esgotamento,

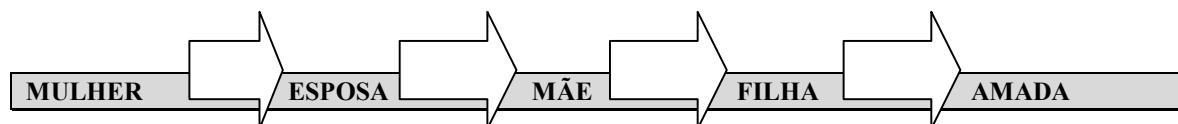
atribuindo-o a poetas (que poderia até vir entre aspas) a serviço da opressão –do *açóite* – e do colonialismo.

Isso é tema cansado
De poeta de açóite
E colonialismo pela mão...

SEGUNDA PARTE: *resistência* → engajamento

- (8) Desalienado,
(9) Quero-te na dimensão
(10) De mulher, esposa, mãe, filha, amada,
(11) Numa humana condição.

A partir desse momento, Cardoso ratifica a desarticulação das ideias sustentadas pelo colonizador, atestando a condição de resistência a elas, demonstrando lucidez, a fim de redirecionar os valores outrora projetados pela visão opaca européia, agora re-projetando a mulher de origem negra, numa outra “dimensão”, normatizando-a dentro de um cotidiano digno, livre e estável, como mulher – mas não mero “objeto”, como esposa – não perdida pelas ruas ou desorientada e disponível sexualmente -, como mãe – não como uma mulher sem perspectivas de constituir família -, como filha – não como um ser sem ontem, sem história, sem uma referencialidade familiar -, e, sobretudo, como amada, não apenas mais um corpo moldado somente pelas retinas de seu colonizador. Agora, a intenção/missão do poeta é “nivelar” os atributos, excluindo os “degraus” de uma “descendente” conceitual ilusória e humilhante.



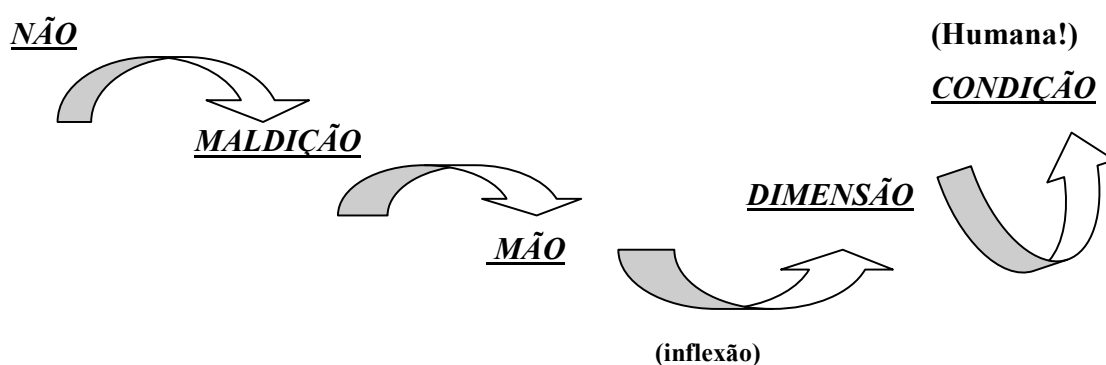
(...)
Quero-te na dimensão
De Mulher, esposa, mãe, filha, amada,
Numa humana condição.

Ainda cabem duas observações concernentes à pontuação (reticências) e a uma disposição sonora específica, como a rima entre algumas palavras que, alinhavadas semanticamente, permitem uma breve reflexão.

Quanto às reticências que ali encontramos, especificamente em dois momentos, no quarto e sétimos versos, Cardoso “tira” aquela primeira ideia convencional de “sugestão” (como faziam os simbolistas) ou de prolongamento de um sentimento ou sensação. Ele antes parece usar as reticências como que “jogando” parte do discurso do colonizador, numa “vaguidão” perdida e sem consistência, desqualificando-o ironicamente, desprezando-o.

“Mulata flor do vício e do prazer,
Mulata crime e maldição”...
(...)
E colonialismo pela mão...

Quanto às rimas, há uma situação que nos parece importante. As palavras “**não**” (segundo verso), “**maldição**” (quarto verso), “**mão**” (sétimo verso), “**dimensão**” (nono verso) e “**condição**” (último verso), trabalham com ideia semelhante a dos “degraus semânticos” anteriormente sugeridos, mas agora com a possibilidade de “inflexão” dessas qualificações, isto é, uma “virada de jogo” semântica, que parte do “nã”, no primeiro momento do poema, atingido outro patamar em seu desfecho, o de outra *dimensão*, o de outra *condição*, agora mais humana.



Na pauta dessas “lições de coisas” que estamos a averiguar o poema “DESTRUIÇÃO”, de Drummond, distancia-se, sob muitos aspectos, do de Cardoso. Um deles é o aspecto formal (embora não seja este, agora, a intenção de nossa análise), em que

a escolha pelo soneto propiciou a Drummond uma “manobra” mais elaborada, uma exímia “construção” para a “destruição” temática a que se propõe.

No discurso poético de Cardoso, o foco para se falar de envolvimento amoroso é, antes, a desarticulação do discurso-clichê sedimentado na visão cultural do colonizador. É também, uma “destruição”, mas de conceito. No texto do angolano, o enlace amoroso não deve ser mais o discurso da “tentação” criada pela obtusa visão exótica, mas sob o olhar de um cotidiano onde a dignidade, a normalidade, a vida minimamente decente em família deve ser alcançada. O que está em pauta entre a “lição” de ambos aqui, é como se direciona a questão do envolvimento amoroso. Se para Cardoso é necessidade, é urgência, justamente pelo contexto, sob a “cruza” do discurso engajado, o de Drummond é, sobretudo, reflexão, filosofia. Para o poeta mineiro há a necessidade de se aprofundar o assunto “Amor”; aquele necessita “inverter” a “coisificação” desse sentimento, entendendo-o equivocado, alienado.

Mas o que pode aproximá-los, quanto ao intento, é a questão da *desmistificação*. De início, Drummond, já a partir do título do seu poema, posiciona-se, enunciando a ideia de “exclusão”, de “anulação” dos amantes sob o manto da fantasia, a partir de uma (também) *desarticulação* de imagens em que coloca em “xeque” o *amar*.

Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se veem.
Um se beija no outro, refletido,
Dois amantes, que são? Dois inimigos.

Tanto Drummond quanto Cardoso iniciam seus versos de maneira incisiva. Há a necessidade, para ambos, de descortinar, de início, as impressões que, para eles, parecem vigentes. As respectivas passagens dessa “contestação”, dessa “quebra” de valores pré-estabelecidos, dá-se – inicialmente- pelos marcadores *sem*, em Cardoso, e *cruelmente* e *não*, em Drummond.

Este é o meu discurso para a mulata
Sem palavras exóticas, ou não:
(...)

os amantes se amam ***cruelmente***
e com se amarem ***não*** se veem.
(...)

Na segunda estrofe, logo de início, Drummond desfere, com o peso da afirmação, a objetividade de suas metáforas –“amantes” = “meninos estragados”-, sequenciando-as pela constatação de que, nesse envolver-se, nesse enlaçar-se de alma, há a total perda da referencialidade do mundo real que, para o poeta, “tolhe” a “sublimação” proposta pelo ato amoroso (*...se pulverizam no enlaçar-se / e como que era mundo volve a nada.*). O peso mesma da afirmação a que nos referimos anteriormente, tem sua vez, também, no poema de Cardoso, pois há a necessidade de se mostrar, assim como no poema de Drummond, o rigor de uma metáfora mais “dura”, localizando o leitor diante do discurso “rompedor” a que se pretendem.

Amantes são meninos estragados
(...)

Isso é tema cansado
(...)

Na terceira estrofe, Drummond “afunila” seu “ataque” ao deslizes do Amor. As afirmações tornam-se mais diretas, em palavras que concentram toda a energia do “desfazer-se” das impressões contrárias. “Nada” e “ninguém”, “puro fantasma” e “cobra” são os elementos dessa objeção. O poeta mineiro imprime um caminho semelhante ao do Camões. Para este, “O amor é um fogo que arde sem se ver”, isto é, o “perigo está bem à frente, mas seu poder inebriante anula essa sensação do perder-se, porque os amantes ficam-se “cegos”, “refletidos”, como diz Drummond. É o “nada”, é o “ninguém”. Também no texto de Cardoso, em sua segunda parte, tem-se o rigor de seu discurso impregnado, no caso, em uma única palavra; “Desalienado”, mas que impulsiona, por uma inflexão temático-semântica, o re-posicionamento de sua intenção, reforçando o “desmonte” da visão alienada do europeu acerca da figura feminina de origem negra e, conseqüentemente, do enlace amoroso.

Nada, ninguém. Amor, *puro fantasma*
que os passeia de leve, assim a *cobra*
(...)

Desalienado

(...)

Mas há um desencontro ao final dos dois textos. Em Drummond, não se prevê perspectiva “positiva” alguma. É, para ele, “problema” eterno. Amar é perder-se eternamente. Não se trata de, ingenuamente, imaginarmos que o poeta mineiro esteja necessariamente pregando “contra” o amor. Como qualquer ser humano, o poeta pode ter vivenciado contratempos amorosos, seus dissabores prováveis e, num intento de desabafo, aprendeu, amadureceu com a “lição” dessas coisas todas. Mas sabe (sente...) que esse o *amar* funciona assim e assim deve ser “aprendido”.

Já em António Cardoso, há, sim, o posicionamento pela maturidade – via engajamento-, num conceito mais real, menos “inebriante”, mas que não anula a possibilidade do amar-se (“Quero-te na dimensão”(...)/ “amada”), mas, ele será conseqüência, antes, de uma vida digna, justa, adequada, mas sobretudo numa *humana condição*.

(...)

E eles quedam mordidos para *sempre*.
Deixaram de existir, mas o existido
Continua a doer *eternamente*.

(...)

Desalienado,
Quero-te na dimensão
De mulher, esposa, mãe, filha, *amada*,
Numa *humana condição*.

III – O lirismo na ponta do fuzil: a brisa e a fumaça

3.1 – A lucidez na acidez: o lirismo na poesia política de António Cardoso

Aqui temos, certamente, uma das partes mais importantes deste trabalho. E por quê? Porque, como o título dele prevê uma análise do trabalho poético de António Cardoso para *além* da prisão, isto é, uma averiguação mais apurada de seus versos que possa apresentar pistas além de uma primeira e imediata impressão “política”, teremos aqui dois textos que reforçarão os percursos investigativos anteriores – alinhando a “acidez” dos longos anos “entregades” com a “lucidez” resultante dessa experiência, lucidez esta de “militante” que tem consciência política e social, mas que, acima de tudo, tem consciência da vida sob o olhar da dignidade, da justiça e, sobretudo, da liberdade, *liberdade* que se construirá, nas pautas do dia-a-dia, como num aprendizado de vida, de *lição de coisas*.

Carmen Lúcia Tindó Secco, em seu *A Magia das Letras Africanas* – sem dúvida uma das grandes contribuições para os estudos de literaturas africanas de língua portuguesa publicada recentemente -, especialmente no capítulo denominado “**Canto e poesia a uma só voz**”, apresenta algumas interessantes reflexões acerca do poeta moçambicano Fernando Couto, pelas quais confronta algo parecido com o que aqui se pretende explicar a partir do trabalho do poeta angolano: o contraste do discurso poético-ideológico, militante, com uma lírica apurada e bem construída. Ela cita o poema “Manifesto”, de Couto, para, enfim, apresentar essas poucas, mas fulcrais palavras que iluminam adequadamente o nosso raciocínio:

No poema “Manifesto”, que funciona metalinguisticamente como arte poética, o eu-lírico, embora aceite que a literatura possa servir à denúncia da fome e à luta social, recusa-se a transformar seus versos em meras espingardas de combate ideológico. Para ele, o discurso poético é, antes de tudo, trabalho artístico com a linguagem. Por isso, declara: *Poesia, (...) / quero-te cotovia/ íntima voz de meus sangue.* (SECCO: 2008, p. 172)

Esse trecho é tomado como referencial porque nele toma-se como exemplo um nome importante da literatura africana de língua portuguesa para demonstrar como o

poeta vislumbra possibilidades de alcançar outras dimensões poéticas para além de versos que, em primeira visão, apresentam feições de discurso militante, panfletário.

Neste capítulo optamos por dois textos: “ENTREGRADES” e “LIÇÃO DE COISAS”, ambos textos ricos no contexto, temática e formalmente. Embora o aspecto *formal* na poética de Cardoso seja um fator que “cresce” na fluidez do texto, ele se apresenta – ao nosso ver- como suporte, mas não como fator determinante. Como? A *forma* propriamente dita –a métrica, o ritmo, as rimas e a disposição de palavras e versos no plano do papel -, fazem-se *descobrir*, ou seja, revelam-se na averiguação mais detalhada do poema, e não é intenção primeira do autor.

Como já exposto no primeiro capítulo, o discurso literário engajado costuma, por necessidade, evidenciar, primeiro, a mensagem, e seus outros atributos, como as marcas de construção estético-formal, por muitas vezes, passam despercebidas, quando não ignoradas.

Contudo, embora tenha construído grande parte de sua literatura dentro do espaço de uma cela, Cardoso observou bem essas duas situações, a de mesclar o discurso engajado como necessidade de manter seus ideais, seus valores e sua ideologia (por meio do seu “suor” que “perpetuará o pão concreto libertado”, como se verá no texto a seguir) com a sensibilidade de se “bordar” esses temas em formas poéticas específicas. E é justamente nesse entrelaçamento que o poeta angolano demonstra sua grandeza, é por ele que demonstra seu *tom* e sua *tonalidade*, deixando claro que a *urgência* do momento, da situação, não implica num tolhimento da qualidade da expressão poética. Sobre isso, Benoît Denis, em seu *Literatura e engajamento*, traz-nos uma observação que reputamos contribuinte:

(...) na escritura engajada, a presença do escritor não se traduz por um trabalho formal preciso e composto, ela se manifesta apenas no estilo; ela antes aparece no tom do texto: o tom é aqui como que a marca do autor, o que se passa na escritura da sua voz e das suas inflexões, o que indica difusamente a sua presença. E todos os grandes escritores engajados têm assim um tom, difícil de descrever, mas que pertence apenas a eles e que é imediatamente reconhecível. (DENIS: 2002, p. 53)

O texto que inicialmente contribuirá para nossos estudos tem o título “ENTREGRADES”. Vamos a ele:

ENTREGRADES

Imaginada se tece
(É entre grades!) minha vida.
Mas mais ela me apetece
A fonte de água remida...

E enquanto ela não estua
No pobre chão esgotado,
É meu suor que perpetua
Pão concreto libertado...
(14.8.1973)

Muitos outros textos caberiam no espaço da intenção deste capítulo. Entretanto, este “Entregrades” vem nos trazer possibilidade de considerações que aproximam – sutilmente -, questões temático-contextuais das formais.

Numa impressão mais abrangente, esse poema de António Cardoso, escrito no final de 1973, traduz consideravelmente uma parte do conjunto de seus textos, ou seja, a maneira como ele costura o fazer poético sob a desconfortante (e desafiadora...) atmosfera da prisão. É importante ressaltar que, aproximadamente um ano depois, ele ganharia a liberdade, já sob a “brisa” da Revolução dos Cravos.

O espaço da cela, para Cardoso, foi tomado, em muitos dos seus textos, não só como ponto de partida para o discurso prontamente “engajado”, numa relação imediata do “EU para FORA”, do “INTERNO para o EXTERNO”, como aquele militante preso que precisa dar o recado desalienante tão-somente. Antes, ele precisa *entender-se* nesse espaço, compreendendo-o por completo, interagindo com ele, sentindo-o na consciência e na pele, em cada milímetro, em cada imagem geométrica, que o permite “*IM*plodir” primeiro - de “SI PARA SI”(e não de “SI para FORA”imediatamente...) - , para depois “*EX*plodir”, transformando seu discurso, aí sim, com matizes políticas.

Muitos dos seus textos, como aqui já se viu, apresentam títulos em caixa-alta. Nesse poema, entretanto, o efeito produzido a partir de seu título pela relação significante-significado e sob construção fonética interessante, permite-nos destacar alguns pontos. Primeiro, a composição da palavra: “ENTREGRADES”, numa junção da preposição “ENTRE” com o substantivo “GRADES”. Como dito antes, o “**espaço**” é “**fonte**” para o “**tecer**” de sua vida (reconstruída a cada momento, revista e “cozida” em

seus detimentos e reflexões...) na prisão. É, no entanto, na ressurreição de seus valores e pelos *desvãos* das grades, pela opressiva geometria, que ele buscará o horizonte de suas esperanças.

A caixa-alta desse título projeta, subjetiva e sutilmente, uma “fortaleza” de obstáculos, bem representada na curiosa e *entrelaçada* combinação fonética e (“geométrica”) de suas letras, sob o ardoroso “tilintar” que resulta da sequência das *dentais* e *alveolares*, numa leve, mas presente sugestão de *entramento*:

ENTREGRADES

No aspecto *temático*, o primeiro dos versos posiciona a situação e o espaço físico (o cenário) que serão referência para o desdobramento temático. O participio (*imaginada*) com o presente do indicativo (*tece*) dão aos verbos a silhueta do que será a reflexão do poeta, isto é, do laborioso “costurar” da imagem de seu viver, imagem esta tecida entre o *estar* (o real → “entre grades!”) e o *projetar* (a imaginação).

Imaginada se tece
(É entre grades!) minha vida.

Na sequência, atesta-se a disposição de resistência do poeta – muito presente em seus textos -, a partir do marcador coesivo adversativo *mas*, contrapondo-se à situação “minguante” em que se encontra, vendo-se mais “forte” para fazer-se todo “vida”, toda “existência”, retirada do fundo de seus valores e de suas esperanças, buscadas em suas entranhas, no fundo da alma, esta sofrida, alquebrada, mas jamais encarcerada, jamais silenciada.

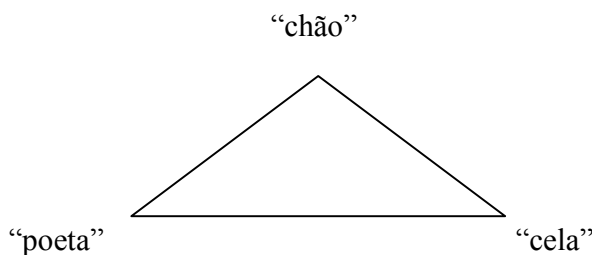
Mas mais ela me apetece
A fonte de água remida...

No início da segunda estrofe, seguem-se as considerações do poeta no intuito de entender o tempo em que a “água de sua fonte” (sua vida) lhe assegure (“...não estua”) o alcance do seu olhar poético, que lhe dê o “sustento” da/para esperança, da/para resistência

a essa “geometria” da opressão, sobre o *chão* (do autor? da cela?) esgotado. Sobre estas questões referentes à palavra “chão”, duas considerações: **uma**, remetendo ao próprio **poeta**, pois “chão” é referência, é ponto de equilíbrio, é o sentir-se no mundo. Todavia, após tantos anos sobre o mesmo “chão” que é símbolo da opressão – a cadeia-, foi-lhe tirada essa referencialidade, esse equilíbrio (físico, no que tange à auto-estima e psicológico), esse “mundo” agora **empobrecido**, por vezes reconstruído pelos seus versos, pela resistência propriamente dita; a **outra**, relativa ao espaço físico já totalmente explorado pelas retinas, narinas, e tato do poeta, **desgastado** portanto, devido aos longos presente ali.

E enquanto ela não *estua*
 No pobre *chão* esgotado,
 (...)

Ou ainda, como mostra a figura a seguir:



O poema encerra-se na confirmação do processo de resistência a que o poeta se entrega, com certa frequência, diante das adversidades a que se submete na condição de preso político. Se a “água” de sua fonte um dia fora remida, é a sua vida, tecida pelas tramas de seus versos, que tem que ser preservada, protegida, batalhada, *imaginada*; que não siga o trajeto do estuário da desesperança e do enfraquecimento, mas que se refaça em cada entrelaçar que imprimam à sua frente, na forma de grade, mas nunca na forma de derrota. Noutras palavras, o que deve escoar não são os fios d’água de sua vida, mas o *suor* que confirma o seu viver pelo labor, pelo trabalho de se fazer e de se sentir vivo, na forma

do sustento-*pão* de uma existência ainda que entrelaçada em grades, mas é o que lhe faz sentir livre, liberto, para sempre.

É meu suor que perpetua
Pão concreto libertado...

No aspecto *formal*, o poema distribui-se por uma estrutura “curta”, dois quartetos, com versos breves: redondilhas maiores. Sua estrutura rímica dá-se sob o formato alternado, *AB AB / CD CD*.

I / ma / gi / **na** / da / se / **TE** / ce (A)
1 2 3 4 5 6 7
(É en / tre / **gra** / des!) mi / nha / **VI** / da. (B)
1 2 3 4 5 6 7
Mas / **mais** / e / la / me a / pe / **TE** / ce (A)
1 2 3 4 5 6 7
A / fon / te / **de á** / gua / re / **MI** / da... (B)
1 2 3 4 5 6 7

E en / **quan** / to e / la / não / es / **TU** / a (C)
1 2 3 4 5 6 7
No / po / bre / **chão** / es / go / **TA** / do, (D)
1 2 3 4 5 6 7
É / meu / **suor** / que / per / pe / **TU** / a (C)
1 2 3 4 5 6 7
Pão / con / **cre** / to / li / ber / **TA** / do... (D)
1 2 3 4 5 6 7

O caminhar rítmico dos versos dá-se num esquema bastante interessante em que as tônicas se alternam entre 2ª e 7ª, 3ª e 7ª e 4ª e 7ª, numa oscilação sonora, sugerindo “reco” e “avanço” da tonicidade, construídos da seguinte maneira que “_” significa sílabas átonas e “/”, as tônicas (vejamos, como exemplo, a 1ª estrofe):

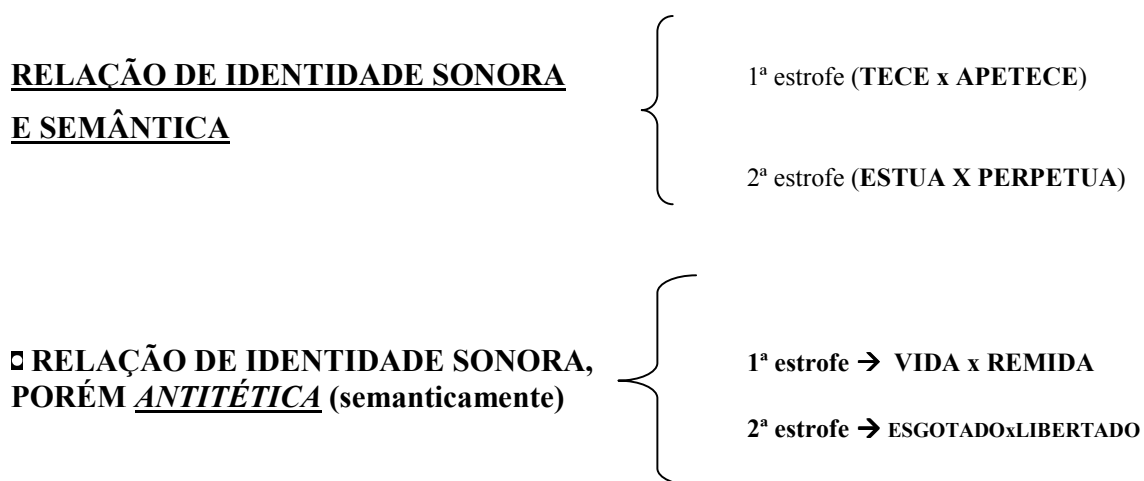
— — — — / — — — — /
 4ª 7ª

— — — — / — — — — /
 3ª 7ª

— — — — / — — — — /
 2ª 7ª

— — — — / — — — — /
 4ª 7ª

Um último detalhe acerca do poema dá-se pelos pares que proporcionam rima. As palavras finais do primeiro e do terceiro versos, tanto na primeira estrofe quanto na segunda, parecem manter uma identidade, além de sonora, semântica. Já aquelas do segundo e quarto versos, mantêm uma identidade sonora mas, semanticamente, contrapõem-se. Vejamos:



Por último, longe, muito longe de se esgotar este assunto, apresentaremos um dos principais textos de Antônio Cardoso.

Lição de Coisas não é só uma das obras mais importantes deste autor. Mas um título que se configura em várias “roupagens”, ao sabor das circunstâncias às quais o autor se submete, em especial, de um de seus principais poemas. Uma das intenções, justamente, é transpor essa fronteira entre alguns dos “territórios” pelos quais o poeta quer (ou tem que) transitar: **o contexto histórico/ a colonização (a luta de resistência) → o “grito”/a resistência (a missão do engajamento/ o panfleto conscientizador pela palavra) → o trânsito/ a sutileza da sensibilidade irrenunciável.**

Para melhor poder estabelecer esse “trânsito” entre as circunstâncias artístico-históricas – resultado de uma urgência, uma “arma” a mais para a “luta” do poeta

na forma de poesia -, e uma literatura que tenta (suplanta?) construir – mesmo diante da aridez repressora (ou por causa dela?) – uma possibilidade de vislumbrar outras formas de sensibilidade poética, é que se apresenta um dos poemas que compartilha o título “Lição de Coisas”, que abaixo se apresenta:

LIÇÃO DE COISAS

A força lenta, doce e quente das palavras
 - Mosto de um vinho antigo –
 Inventando o mundo
 - Pontes de amor e ódio -.

Redondas e coloridas, sabendo a cheiro
 Na memória, tomam todas as formas
 Do saber profundo e amarram-nos
 Como escravos à História...

Afiadas, voam impossíveis e livres
 E nem os deuses lhes resistem...

São dos homens: é preciso inventar
 Novas palavras de amor...
(CARDOSO: 1980, p.14)

O título “**Lição de coisas**” traz duas observações importantes. A **primeira**, no plano da significação mais ampla, isto é, sob a própria circunstância que envolve o poeta e a maneira como ele lida com o passar dos dias na cadeia, bem como o conjunto de significações que esta prisão – **interna** (suas impressões, destiladas em verso) e **externamente** (o contexto histórico e político de então) – reflete. A **segunda**, no plano mais restrito, isto é, nas próprias palavras que compõem o título – **lição** e **coisas**. Entretanto, ambas as observações engatam-se num intento que se quer diversificado pela profusão de imagens que irão compartilhar do cárcere material do poeta, fornecendo-lhe (e iluminando-lhe) possibilidades de registrar essa angustiante reclusão.

Quanto à primeira observação, o título, em seu todo – **Lição de coisas** –, traz à tona o resguardo do sofrimento, alentado por um certo grau de maturidade refletido por um eu-lírico desgastado, mas que reconhece que o processo deste penar é amplo e lento, como a *“força lenta, doce e quente das palavras...”*, e que rebate o primeiro sinal de desespero, este escondido sob a suposta disciplina da **“lição”**, que tem que ser assimilada – de todo e qualquer modo – exigindo, à custa, certo ponto de equilíbrio. O poeta, cercado por algo do qual não pode (e não tem forças para) se livrar, resolver, procura o alento do aprendizado, dum aprendizado que é parte **revolta**, parte **esperança**. Este par **revolta/esperança** faz-se presente em quase todos os poemas escritos durante o período aqui estudado. A **revolta** é “armada” pelo discurso mais pespegado, procurando pela conscientização mais direta – engajada e panfletária – e que se verá mais adiante. Já a **esperança** nos traz a porção lírica traduzida de forma mais elaborada, porque conjuga o resultado do sofrimento somado àquela revolta com o entregar-se às formas lúdicas e alentadoras configuradas em imagens do passado, de familiares e amigos, de uma Luanda da infância e da natureza esmerilhada nas retinas da sua juventude.

“- Mosto de um vinho antigo –“

Quanto à segunda observação, o título, no plano das palavras, é bastante verificável. **“Lição”**, como já exposto anteriormente, é instrumento do processo de aprendizado. Para tanto, necessita de um valor, básico e fundamental, que é a disciplina. A reclusão do poeta, sua retidão, o convite ao encontro de si mesmo, instiga-o a momentos de reflexão que, diante do caos que deteriora e desorganiza o pensamento que se pretende retilíneo e lúcido, vê-se entregue à possibilidade da construção de algo que possa

restabelecê-lo como ser, pensante e pulsante, necessitado de laivos de vida, de valores, de sentimentos, ainda que lhe venham sob a luz da poesia.

“**Coisas**” não assume aqui o sentido de insignificância. Antes, assume-se como ramificações por entre a terra, que muito dará base para um universo de significações importantes presentes no discurso do poeta. É neste universo que o poeta encontra os nutrientes para tecer os significados com que se quer responder àquele contexto histórico acima apresentado e, dele, saltar para níveis semânticos mais profundos.

Contudo, também é possível ler/captar tal título com certo teor de ironia sutil, pois ao não especificar a generalidade evocada pela palavra “**coisas**”, deixa-a ao sabor do leitor, para que este identifique por si mesmo no transcorrer dos versos que compõem o poema, e não só no limite deste, mas no trânsito dele para outros textos.

O poema ora focado é composto por doze versos que não seguem uma métrica uniforme. Pode-se imaginar que, no “caos” das horas que emolduram o passar custoso do tempo – um passar que, embora ilustre a mesmice da melancólica rotina, é, sem dúvida, sempre um convite ao pensamento e a ações inesperados – uma sinistra ocasião para a “emenda” de várias recorrências à luz mais profunda da **memória**. A construção dos versos livres, no caso, dá-se sobre o alicerce das infusões inesperadas, do mergulho intenso aos sentimentos do eu-lírico. No entanto, o trabalho rítmico que se emoldura no todo é bastante significativo. Sabe-se que o processo de **versificação** enriquece, sobremaneira, a evolução sonora do poema. Principalmente, quando há a construção métrica uniforme, exigindo que se discipline a leitura, sem todavia descolá-la do eixo semântico do texto. Alguns estudiosos da estrutura poética, como Jean Cohen, trazem à luz alguma observação sobre o jogo **verso/poesia**, destacando a importância estética do primeiro:

Ainda hoje, e até nos meios eruditos, é comum confundir verso com poesia, erro que deve ser denunciado, tendo-se o cuidado de não cair no erro inverso, como fazem aqueles que denunciam o verso como um ornamento inútil e até mesmo como um entrave ao livre vôo do pensamento poético. O verso não é um revestimento desnecessário aplicado sobre uma linguagem cujo destino prático se situe em outro nível (...) Como muitas vezes acontece, as duas concepções estão certas no que afirmam e erradas no que negam. A verdade é que o verso não é nem indispensável nem inútil. Porque o ato da poetização abrange os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico. O nível semântico é sem dúvida privilegiado. (...) O verso é um processo de poetização, e é como tal que devemos estudá-lo. (COHEN: 1966, p. 46-47)

A observação anterior é de extrema importância quando aplicada aos versos de Antônio Cardoso. O sistema de construção métrica, influenciado pelas antigas escritas clássicas, é um processo rico, difícil e artesanal. É o “esmerilho” do caminhar rítmico de um poema. Porém, quando se depara com textos que não se utilizam desse recurso, num primeiro momento, tem-se a impressão que o trabalho rítmico-fônico fora esquecido, ou é por demais “inferior”.

Antonio Candido, de maneira simples, usa o termo “**britar**” ao analisar o texto *Caramuru*, de frei Santa Rita Durão. Naquele poema, o professor observa uma certa dificuldade em se delinear o texto pelo ritmo – mas não pela ausência da métrica, como sabemos, mas por uma suposta e primeira impressão de “monotonia” e “prolixidade” que correm aqueles versos.

São coisas dessas que tentarei localizar na epopéia desigual, mas viva e interessante, boa até mais da metade, descambando a seguir monotonia e sobretudo prolixidade que estragam o efeito obtido. Mas não é certo que seja ilegível, nem que os seus versos pareçam duros como pedras, requerendo na leitura um esforço de britar (...) Pelo contrário, são fluidos, corredios, e o seu conjunto é até meio frouxo, dando a impressão de certa incontinência. Seria preciso, para discipliná-los, coisas como freio ou represa, que contivessem o seu derrame largado. Não brítador. (CANDIDO: 1989, p. 8)

Distante está o poema de Cardoso do de Durão, não só temática quanto contextualmente. Distanciam-se também suas configurações formais, pois Durão tenta copiar o modelo camoniano – clássico -, e Cardoso prefere o esboço mais breve, com versos livres. Mas a ponte pela qual trafegam o ritmo e o semântico encontra-se presente nas duas situações. Não se quer aqui usar o texto de Durão, pois não é foco para a reflexão. O que se pretende é compreender como o jogo rítmico orienta o fluxo da leitura, fazendo perceber o valor semântico intentado pelo poeta. Antonio Candido, ao usar o verbo “britar”, pretende mostrar alguns outros caminhos possíveis para se entender como se dá o processo rítmico no texto Durão, aparentemente “truncado” por uma “monotonia” (sintaxe) e “prolixidade” (vocabulário). “Britar”, no caso, seria uma forma de desconstrução após uma primeira e atenta leitura, tomando-se cada verso, cada palavra, cada sílaba, e, por fim, cada fonema, analisando-os minuciosamente e “rearranjando-os” em outras possibilidades de compreensão, sob o olhar da sintaxe, do ritmo e rima, da semântica e da estética. Mas para isso, o **andar/ “frear/represar”** que Antonio Candido observa, é o mecanismo mais eficiente para essa empresa, isto é, “entrar” no verso, “andar” por ele com uma primeira leitura, “parar”, usar a “britadeira” para observar **palavra – sílaba – fonema**, “represá-los” para melhor compreendê-los, longe de seu todo (do verso inteiro) e, dessa análise, recomeçar a caminhada, avistando a palavra seguinte, numa conjugação de **“movimento e parada”** (como diz Candido) que elucida – ou muito auxilia -, a compreensão do texto pelos par **ritmo-semântica**.

Mas e o texto de **Antônio Cardoso**? O que tem a ver com essa análise? A observação de Antonio Candido é muito peculiar ao texto de Santa Rita Durão, mas também um disciplinador para se pensar o problema do ritmo nos textos poéticos.

“**Lição de coisas**”, como já dito anteriormente, é título que comporá vários outros poemas. Não só o título de uma obra toda, mas um “cabide”, que “pendurará as várias “roupas” que vestem a memória do autor, confeccionadas com vários tecidos, com várias cores. O texto escolhido inicialmente, veste-se com o “algodão” da memória, algodão este que tanto suaviza a pele – traz alento às horas infindas da reclusão -, quanto estanca e limpa o sangrar das feridas abertas pela lâmina silenciosa dessas mesmas horas, que só fazem somar-se.

Os doze versos que compõem o poema mostram-nos uma característica constante em quase todos os textos do autor: a *brevidade*, a condensação. Embora o tempo na cadeia seja a amplidão da melancolia, o autor busca responder justamente com uma outra forma de amplidão, mas com a economia de versos e de palavras, como se verificará em outros momentos. Cardoso parece querer dizer o máximo, não se concentrando num mesmo tempo, mas pela diversidade de “ações” poéticas, isto é, pela profusão e difusão de idéias e temas. Esse “**Lição de coisas**” é parte dessa somatória. O autor não quer sofrer pela construção temática e longa num mesmo poema, mas antes aliviar-se com um mais breve registro do universo de coisas que tem a dizer, a demonstrar, a desabafar, ou seja, imagina querer dar conta de tudo que lhe está ausente, mas com o pulsar da presença acalentada pela memória, esta não reclusa, mas livre. E uma “liberdade” que parece “dançar” no *ritmo* desse acalanto, já anunciada no primeiro verso:

A força lenta, doce e quente das palavras

que anuncia e embala o **saber/significar** dessa nova “lição” a ser assimilada num novo *entrecorte* de tempo na cadeia. A intensidade das palavras a que se refere o eu-

lírigo (“força”) é o mote necessário para a quebra da barreira criada por aquele mesmo tempo – segundos, minutos, horas, dias, meses e anos -, que, num jogo de “braço-de-ferro”, insiste em encostar o pulso na ponta da **lâmina/morte** da resistência, mas o poeta procura – ainda que dificilmente – nutrir-se com o açúcar (o “doce”) das palavras que o energizam momentaneamente, levando-o distante da desistência e do desânimo definitivos.

A recorrência à memória é flagrada, também, pela expressão “vinho antigo”, na seqüência do texto, no segundo verso.

- Mosto de um vinho antigo –

A palavra “vinho”, num primeiro olhar, sugere duas observações: a **primeira**, a idéia de passado propriamente dita, de bebida antiga, numa referência ao remoto, portanto, ao mais distante possível daquele momento de penúria e insatisfação; note-se a palavra “mosto”, no início do verso, que, sabe-se, representa o sumo da uva antes da fermentação e, aqui, cria a interessante imagem que dá o **parâmetro/referência** àquilo que se assume como primitivo, o mais distante, a essência do desenho que se quer criar pelos traços da lembrança. Já num **segundo** olhar, a palavra “vinho” é sugerida pela idéia de celebração, de comemoração, de comunhão, edulcorando, portanto, um momento de satisfação, de prazer, numa razão dialética – por assim dizer – entre o **prazer** e a **dor**. Logo, o par **tempo / prazer** são os dois elementos que posicionam o eixo semântico imantado pelos arroubos da memória.

Reforce-se essa idéia com os versos que se seguem:

Inventando o mundo

- Pontes de amor e ódio –

que, no **ato/verbo** *inventar* imanta-se o desejo-significado de se *criar* o (um) *mundo* que se distancia no **espaço/tempo**, mas que – dialeticamente – está presente pelo vislumbre da memória, que ata duas pontas – o passado e o presente, então *amor* (evocação daquilo que lhe apraz, que consola, que alenta) e *ódio* (o dissabor, a acidez da prisão, o sufocamento da existência). Mas a memória do/para o poeta é o trem condutor que parte da estação distante, de onde ele jamais quisera ter saído. “Trem” este formado por vagões-palavras, palavras estas, configuradas em várias cores, exalando um ritmo brioso, que atenua a rispidez do momento-prisão.

Redondas e coloridas, sabendo a cheiro
Na memória, tomam todas as formas
Do saber profundo e amarram-nos
Como escravos à História...

“Do saber mais profundo”. Aqui, a reverência ao passado do poeta, mas aludindo à “História”, com “H” maiúsculo, capital este orientador do andar da humanidade; serve-se o eu-lírico da força do pretérito, como um *não-lugar* como resposta ao *não-querer-estar*, a celebração (com o “vinho antigo”) do universo de valores, desse conjunto de princípios que orbita na mente do autor, solidifica a potencialidade com que a voz poética se vale para jactar-se do alcance que têm as palavras, estas sim, jamais objetos de opressão, de reclusão, de represamento medonho, pois, com elas, tudo é possível (pelo “impossível”...), alçando e içando toda a capacidade de expressão:

afiadas, voam impossíveis e livres
E nem os deuses lhes resistem...

No último verso acima, a potencialidade das palavras anteriormente referida sobrepõe àquela conferida aos “deuses”, pois elas aos “terrenos”, aos “homens” pertencem. Ao conjunto humano, à excepcionalidade dos princípios entendidos como elevados, às justas e honestas causas é que pertence o universo da expressividade tingindo com as cores mais vivas das palavras, universo este que, como uma “usina nuclear”, possibilita (e instiga) a criação/re-criação de muitas outras, como uma fornalha que nunca interrompe sua atividade.

São dos homens: é preciso inventar
Novas palavras de amor...

O par **passado/presente** parece ser arrematado nesses últimos versos do poema. A celebração aos primórdios da existência (do autor e de certa forma à humanidade), como que moldada pelo sorver do “vinho antigo”, conduz-nos a uma possível leitura pela qual se estabelece a relação do *primitivo-primórdio* (ainda não deformado, não corrompido) com *invenção-necessidade*, isto é, a tentativa de “correção” (será possível?) das pontas afiadas da circunstância que desestabiliza o ser humano nas mais complexas adversidades da existência. Portanto, é a busca da “purificação”, na “fonte original” das coisas, e esta fonte, para o poeta, é o **passado**, o **primitivo**, o **antigo**, para onde somente aquele “trem” de palavras-vagões, palavras “redondas” e “coloridas”, pode conduzi-lo.

São dos homens: é preciso inventar
Novas palavras de amor...

Não obstante às observações que tentam investigar o aspecto semântico do conjunto do texto, seguem-se outras que dizem respeito ao ritmo que o perpassa.

Redondas e coloridas....

O quinto verso, em destaque, funciona como um sinalizador da importância que se quer dar à questão rítmica do poema. A missão que o poeta quer cumprir - qual seja a de minimizar o sofrimento que o assola no espaço físico da cela disciplinar, bem como no espaço físico de seu próprio corpo, buscando os ventos do passado que lhe dêem o alento necessário – necessita das “imagens sonoras” que possam inundar suas retinas e ouvidos, apresentando-lhe sinais – ainda que por sinestesia “esparsa” – de esperança.

REDONDAS e COLORIDAS, sabendo a CHEIRO
Na memória, tomam todas as FORMAS
(...)

A declinação do poeta pela exploração – estratégica e necessária – dos sentidos,

REDONDAS → COLORIDAS → CHEIRO → FORMAS

imprime-se num ritmo que evoca e fortalece o longínquo som de um tempo que se quer como viga-mestra de todo o processo, ritmo este que, como vento brando ou escorrer de água pouca, dá-nos a sensação afável da presença imagética das coisas boas e abstratas que alinhavam a memória do poeta no descair dos fonemas, no arrolar das palavras, num “som” ameno, doce, mavioso, numa conjugação de consoantes nasais – bilabiais /m/ e aleolares /n/. (COHEN: *idem*, *ibidem* p. 68)

Observe-se, novamente, o texto:

A força leNta, doce e queNte das palavras
- Mosto de uM viNho aNtigo –

INveNtaNdo o MuNdo
- PoNtes de aMor e ódio –

RedoNdas e coloridas, sabeNdo a cheiro
 Na MeMória, toMam todas as forMas
 Do saber profuNdo e aMarraM-Nos
 coMo escravos à História...

Afiadas, voaM iMpossíveis e livres
 E NeM os deuses lhes resisteM...

São dos hoMeNs: é preciso iNveNtar
 Novas palavras de aMor...

Ainda que o deslizar – suave e doce – dos laivos da memória mais profunda envolvam a mente do eu-lírico, a resistência (ou dificuldade) que esse percurso sofre é bastante considerável. O poeta “foge” pelos túneis da memória, mas a tarefa não é fácil ou imediata, pois há as imbricações, as bifurcações, o labirinto que enfim, insistem em quebrar essa seqüência regada de alento, trazendo-o para o mundo real e áspero da prisão, avisando-o, pela cognição cruel da realidade, de que a sua situação – agora – é outra, bem adversa. Como gotas de uma chuva ácida, que parecem querer alterar (ou breçar) o deslize rítmico da memória, as dentais / **t** / e / **d** / e palatais, como / **l** / parecem bem desenhar essa circunstância, nesse jogo **MOVIMENTO ← → PARADA** como pertinentemente sinalizou Antonio Candido (**CANDIDO: idem, ibidem, p.7**). Seguem-se apenas algumas passagens para

A força lenTa, Doce e quenTe Das paLavras
 - MosTo De um vinho anTigo-
 (...)
 E nem os Deuses Lhes resisTem...

Valem, ainda, algumas observações que se conjugam com a questão do ritmo, quais sejam as de **pontuação**. No conjunto do texto, configuram-se pausas com funções diferenciadas que atendem o intento rítmico. O par *movimento / parada* ilustrado

pelo jogo fonético recebe aliados importantes no que diz respeito à pontuação: as vírgulas, as vírgulas-intensas ou pausa –destaque e os dois-pontos.

De início, anuncia-se o “chegar lento”, a “força” da importância (“doce” e “quente”) das palavras, sob pausa sutil (**vírgulas**), não numa intensidade arrebatadora, como uma rajada, mas suave, “lenta”, como que buscando, de longe, de um longe remoto, que cresce no escorrer dos versos. É importante destacar isso, pois dá a entender que o poeta, estrategicamente, tem a intenção de preparar o leitor, mas compartilhando com ele o mergulho calmo – porém, pujante -, nas frinças de sua memória.

A força lenta [,] doce e quente das palavras (...)
Redondas e coloridas [,] sabendo a cheiro
Na memória [,] tomam todas as formas

A essa anúncio-enunciação da penetração da memória com o fio das palavras, sobrepõe-se, vigorosamente, uma outra, mas como um primeiro referencial a ser notado: o *mosto* do *vinho antigo*. Tal verso é, estrategicamente disposto entre **travessões (pausa intensa)**, como enunciador semântico e rítmico importante, porque posiciona a figuração intensa do *primitivo / passado* que, como um gancho, potencializa a importância da neutralidade-pureza (como já observado anteriormente) que se pretende tomar como metáfora, a fim de se potencializar a incursão pela memória.

[-] Mosto de um vinho antigo [-]

Essa mesma pontuação, ocorrerá no quarto verso, numa outra base que reforça a enunciação anterior, mas que se ata a ela semanticamente, numa alusão (constatação e denúncia...) à encruzilhada *passado e presente*.

[-] Pontes de amor e ódio [-]

Como uma “ponte”, essas duas bases, essas duas “pontas”- **passado** ← → **presente** – relativizam a trajetória semântica que percorre todo o texto. E pelos desvãos dele, a presença abstrata das reticências nalguns momentos, aparentando demonstrar uma extensão dos devaneios do eu-lírico, que, nesse jogo *movimento-parada*, reforça o valor dialético que se tem da “estaca” que **“prende”** o autor à memória (antes uma “prisão” bem menos melancólica), mas que, ao mesmo tempo, é **“empurrado”** pela força-intensidade das palavras, ainda que “lenta”, mas intensa.

“PRENDER” ←→ “EMPURRAR”

Assim, percebe-se que o poeta, subjetivamente, entende-se “amarrado, como um “escravo” da História, mas não numa alusão negativa, infértil, mas antes como fonte do “saber profundo”, que o referencia no prazeroso trajeto, com a rigidez das palavras, pelos profundos meandros da memória.

(...)
 Na memória, tomam todas as formas
 Do saber profundo e amarram-nos
 Como escravos à História [...]
 (...)
 E nem os deuses lhes resistem [...]
 (...)
 Novas palavras de amor [...]

O poeta prefere utilizar essa “extensão” abstrata de seus sentimentos para encerrar o texto, conferindo-lhe a importância que têm as palavras – e como elas constroem

essa relação entre o passado e o presente – com as **reticências**. Embora as duas bases de anúncio-enunciação (acima explicadas) tenham servido estrategicamente como referência no início do texto, Cardoso prepara o arremate do valor que as palavras conferem, atribuindo-lhes propriedade humana e, portanto, de princípios que remetam, ainda que subjetivamente, a essa humanidade e, talvez, tudo que suporta – positivamente – este termo. As palavras são dos homens, e é preciso atenção a isso. Com elas deve-se construir mais coisas boas do que coisas ruins. Logo, devem ser sempre fontes para novas palavras boas, numa proliferação, numa procriação que decline para os valores mais substanciais, mais importantes da existência, como o amor, a solidariedade, a liberdade etc. Percebe-se a importância que têm os **dois-pontos** nesse arremate, num “freio” providencial que, de forma sutil, quer “segurar” o leitor para que ele não se perca no ritmo e na continuidade conduzidos pelas reticências finais. Antes, é preciso “(ainda) lembrar” que as palavras são “humanas”, têm valor, têm sentidos, maior do que aqueles que insistem em corrompê-las:

São dos homens [:] é preciso inventar
Novas palavras de amor...

IV – Considerações finais

António Cardoso foi um formidável poeta. Certamente trouxe contribuição valiosa para a literatura africana de língua portuguesa no momento em que conseguiu, sob as condições mais adversas impressas pela sua longa prisão, atar a consciência do homem militante com a sensibilidade de um lirismo intenso e valioso.

Tentou-se fazer uma breve “ponte” com alguns versos de Carlos Drummond de Andrade, nosso grandioso poeta, autor de uma também *Lição de coisas*. Não é fácil... São dois autores distantes por um oceano contextual, conceitual e literário. Um, preso. O outro, “preso” em seus mais diversos “presídios”, tentando escrever essa difícil “lição de coisas” que são as coisas humanas. Mas acabamos, apesar do desafio e da sugestão de nossos primeiros avaliadores, por aceitar a dificuldade, embora esta pesquisa intentasse, inicialmente, ater-se somente aos versos do angolano. Por isso, fomos aos versos do mineiro de Itabira com timidez e respeito, porque, para se chegar ali, só com tantas outras pesquisas, tantos outros rumos. E, confessamos, não é para qualquer empreitada, é preciso a tal da... “chave”. “Trouxeste a chave?...” Não, não trouxemos. Ficamos quietos. Apenas “beliscamos”... pois foi o que aconteceu.

De qualquer modo, acreditamos que algum passo foi dado aqui. Algum trajeto foi percorrido, algum olhar trouxe, para mais perto, uma ou outra silhueta interessante desenhada pelos versos de António Cardoso, versos estes que, com certeza, foram a voz desse angolano durante os amargos e noturnos anos em uma cela, mas que, indubitavelmente, serão palavras, com certeza elevadas, no conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa.

Fui monangamba, fui no contrato,
Não custou nada, não me doía,
Mas onça danada no meu coração,
A saudade de lá não saía.

(António Cardoso, “Saudade é Onça”)

V - BIBLIOGRAFIA

- ABDALA JR. Benjamin**, *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.
- _____. *Literatura, História e Política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *De Vôos e Ilhas – Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADORNO, Theodor**. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond**. *Lição de coisas: poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2ª ed., 1965.
- _____. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: 1944, Americ.
- ANDRADE, Mário de**. *Antologia temática de Poesia Africana- O canto armado*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1980.
- ARISTÓTELES**. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasset, São Paulo: Cultrix; 2004.
- BAKHTIN, Mikhail**. *Problemas literários y estéticos*. Hab'ana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- BARTHES, Roland**. *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BOSI, Alfredo**. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *Leitura e poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- _____. *Poesia como resposta à opressão*. Entrevista, periódico FAPESP, São Paulo: FAPESP, 2001.
- BRECHT, Bertolt**. *Poesia reunida*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- CAMILO, Vagner**. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CANDIDO, Antonio**. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARDOSO, Antônio**. *21 poemas da Cadeia*. Lisboa: Plátano, 1979.
- _____. *A casa da mãezinha*. Lisboa: Plátano, 1980.
- _____. *A Fortuna*. Lisboa: África Editora, 1981.
- _____. *Baixa e Musseques*. Lisboa, Plátano, 1980.
- _____. *Chão de Exílio*. Lisboa: África Editora, 1980.
- _____. *Chuva Antiga*. Lubango, 1964.
- _____. *Economia Política Poética (panfleto)*. Lisboa: Plátano, 1979.
- _____. *Lição de coisas*. Lisboa: Ulmeiro, 1980.
- _____. *Nunca é velha a esperança*. Lisboa: Plátano, 1980..
- _____. *Poemas de circunstâncias e São Paulo*. Lisboa: África Ed., 1980
- CAVACAS, Fernanda & GOMES, Aldónio**. *Dicionário das literaturas africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1997.

- CHAVES, Rita.** “O passado presente na Literatura Africana” in: *Via Atlântica – publicação da área de Estudos Comparados de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – FFLCH-USP*. São Paulo: Depto° de ECLLP-USP, nº 7, 2004.
- CHAVES, R. & MACEDO, T.** *Literaturas em Movimento – Hibridismo Cultural e Exercício Cultural*. São Paulo: Via Atlântica, 2003.
- CHEVALIER, Jean.** *Dicionário de Símbolos*. Ciências Humanas, 1979 .
- CIRLOT, Juan Eduardo.** *Símbolos* . São Paulo: Cultrix, 1980.
- COELHO, Joaquim-Francisco.** *Terra e Família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Ed. UFPA, 1973.
- COHEN, John.** *Estrutura da Linguagem Poética* . São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.
- COUTINHO, Carlos Nelson.** *Literatura e Humanismo – Ensaios de Crítica Marxista*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre (org.).** *Poesia Africana de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.
- DENIS, Benoît.** *Literatura e Engajamento – de Pascal a Sartre*. Bauru-SP: EDUSC-USC, 2002 .
- DUBOIS, Jacques.** *Pour une critique littéraire sociologique*. Paris: Gallimard, 1995.
- _____. *Retórica da Poesia – Leitura Linear e Tabular*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- ERVEDOSA, Carlos.** *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- FANON, Frantz.** *Os condenados da terra*. Lisboa: Ulisséia, 1993.
- FERREIRA, Manuel.** *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Vol. 2, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977.
- FERRO, Marc.** *O livro negro do Colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna & FONSECA, Maria Nazareth Soares.** *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Maza/PUC-MG, 2002.
- FILLIOLET, Jacques e DELAS, Daniel.** *Linguística e Poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1973.
- FREUDENTHAL, A. (org.)** *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império – 1951-1963 – Angola e São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edição CEI, Vol. I, 1994.
- GLEDSON, John.** *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.
- GUIRAUD, P.** *A Estilística*. Trad. Miguel Maillat, São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972.
- HAMILTON, Russel G.** *Literatura Africana – literatura necessária – Angola*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- HAUSER, Arnold.** *Sociologia del Arte*. Trad. De Vicente Romano Villalba. Barcelona: Guadarrama, 1979.
- JACINTO, António.** *A luta do poeta-guerrilheiro contra a alienação*. Luanda: U.E.A, 1995.
- KONDER, Leandro.** *A poesia de Brecht e a História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LAFETÁ, J. Luís.** *1930 – A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.
- LARANJEIRA, Pires.** *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda.** *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LUCKÁCS, G.** *Sociologia de la literatura*. 2ª ed., Barcelona: Ediciones Península, 1968.

- M.P.L.A.** *História de Angola*. Porto: Afrontamento, 1965.
- MAIAKÓVSKY, Vladimir.** *Poética – Como fazer versos*. São Paulo: Global, 1977.
- MARGARIDO, Alfredo.** *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Ed. A Regra do Jogo, 1980.
- MARX, K. & ENGELS, F.** *Sobre a literatura e a Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- MENEZES, Solival.** *Mamma Angola – Sociedade e Economia de um país nascente*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- MORÁN, Fernando.** *Revolución y Tradición em África Negra*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p.9.
- MOURÃO, F.A.** *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática: 1978.
- MOURÃO, Fernando Augusto.** *A Sociedade Angolana através da Literatura*. S. Paulo: 1977.
- MUKARÓVSKY, Jan.** *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad.: Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1981.
- NGA MUTÚRI.** *Cenas de Luanda*. **SANTILLI, Maria Aparecida.** In: *África: literatura, arte e cultura*. Vol. II, Nº 9, S. Paulo: CND II, 1980.
- PADILHA, Laura Cavalcante.** *Novos pactos, outras ficções: Ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla.** “Maneiras de ler poesia”, in: **BOSI, Alfredo.** *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- PIERCE, Charles Sanders.** *Ícone, Índice, Símbolo*. Paris: Gallimard, 1987.
- PRÉVOST, Claude.** *Literatura, Política e Ideologia – temas e problemas*. Lisboa: Moraes Editores, 1973.
- REDINHA, J.** *Etnias e Culturas de Angola*. Luanda, 1975.
- REIS, Carlos A Alves dos.** *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Almedina, 1976.
- _____. *O Conhecimento da Literatura*. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1997.
- SANTILLI, Maria Aparecida.** *Africanidade – Contornos Literários*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. “Nga Mtúri – Cenas de Luanda” in: *África: literatura, arte e cultura*. Vol. II, nº 9. São Paulo: CNO – 1980.
- SANTOS, Arnaldo.** *Kamucanda ao Guerrilheiro*. Luanda: Ed. Kalema, 1978.
- SARAIVA, H.** *História Concisa de Portugal*. Sintra: Publ. Europa-América, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul.** *O que é Literatura - Situações II*. Sintra: Publicações Europa-América, 1961.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro.** *A magia das letras africanas –Ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet Editora/CNPq, 2008.
- SLAUGHTER, Cliff.** *Marxismo, ideologia e literatura*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978.
- STALIN, J.** *O Marxismo e o problema nacional e colonial*. São Paulo: Livraria Editora, 1980.
- TODOROV, Tzvetan.** *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- TRIGO, Salvato.** *A poética da “Geração da Mensagem”*. Porto: Brasília Editora, 1997.
- WOLFF, J.** *A Produção Social da Arte*. Trad. De W. Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- VILANOVA, J.M.** *Lutaremos*. In: *Caderno dum Guerrilheiro*. Luanda: Ed. Kalema, 1974.
- VOLOCHÍNOV, K.** *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

ZHADANOV, Andrei. “As tarefas da literatura na sociedade soviética” *in*: **ARRUDA, Diógenes.** *Problemas – Revista mensal de cultura política.* Ano 3, nº 20: Rio de Janeiro, 1949.