

**UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ROMÂNICAS**



Arlindo Barbeitos: Poética da Concisão

Tiago Manuel Martins Aires

Literatura Românica

Estudos Brasileiros e Africanos

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



Arlindo Barbeitos: Poética da Concisão

Tiago Manuel Martins Aires

Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas,
Estudos Brasileiros e Africanos, realizada sob
orientação da Professora Doutora Vânia Chaves e do
Professor Doutor Alberto Carvalho. Apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lisboa
2009

Die Kürze

O Warum bist du so kurz? Liebst du, wie vormals, denn
Nun nicht mehr den Gesang? Fandst du, als Jüngling, doch,
in den Tagen der Hoffnung,
Wenn du sangest, das Ende nie!
Wie mein Glück, ist mein Lied. Willst du im Abendrot
Froh dich baden? Hinweg ist's! Und die Erde ist kalt,
Und der Vogel der Nacht schwirrt
Unbequem vor das Auge dir.

Poema conciso

Porque és tão curto? Já não amas, como noutros
Tempos, o cântico? Nesse tempo, ainda jovem,
Quando em dias de esperança cantavas,
Nunca encontravas o fim.
Como a minha sorte, assim é minha canção. Queres-te
banhar, feliz, no pôr do Sol? Já passou! E a
Terra é fria e o pássaro da noite sibila,
Incómodo, perante os teus olhos.

Friedrich Hölderlin, tradução de Luís Costa, «Cinco Poemas de
Friedrich Hölderlin», disponível em:
[http://www.triplov.com/poesia/Holderlin/Cinco-poemas/
Poema-conciso.htm](http://www.triplov.com/poesia/Holderlin/Cinco-poemas/Poema-conciso.htm).

Aos meus pais e à minha irmã,

porque

«A luz com que vês os outros, é a luz
com que os outros te vêem a ti»

(Provérbio Nianeca, Angola).

Agradecimentos

Aos meus pais e à minha irmã, por me terem sempre apoiado em tudo, quer na licenciatura quer na aventura do imediato mestrado. Sem a vossa ajuda nada disto seria possível.

Aos meus primos, à família que sempre acreditou em mim. À Sandra C., pela paciência e contínuo encorajamento.

À família de Lisboa, em especial à Esmeralda, pelo acolhimento, pela ajuda prestada, pela facilidade com que se adaptaram a mim e me permitiram adaptar-me a cada um.

À Manuela e à Blanca – duas companheiras de aventura no mestrado. E claro, ao António, ao António Jorge e ao João, pelas trocas de experiências e conversas. Sem esquecer as colegas de outros cursos que comigo partilharam seminários: à Conceição, à Marta... e em especial à Denise.

Um obrigado ainda mais especial à Carla, colega de mestrado e amiga pêra a vida, pela paciência, pelas conversas, pela ajuda no sentido mais essencial.

Àqueles que sempre acreditaram, mais ou menos, dependendo dos casos, em mim: Marta, Patrícia, Constantina, Milai, e tantos outros que podia deixar aqui. Afinal fui mesmo o primeiro de nós a terminar um mestrado! Obrigado por me estarem sempre por aí, mesmo que encobertas pela distância. Foram cinco anos que não se apagarão.

Aos amigos dos Cursos de Verão em Tormes: Carolina, a amiga que fica mais pela disponibilidade, interesse, amizade; Aldinida, pelo carinho e convite recente; Fabio, pelo apoio derradeiro.

Ao professor Alberto Carvalho, cuja ajuda inicial me resolveu as situações de dúvida e pela atenção dispensada, sobretudo no final, «num tempo para ontem». Não posso expressar-lhe o quanto aprendi nos seus seminários, que por vezes se tornavam pesados de tanta informação. E à professora Vania Chaves, pela redescoberta dos encantos da Literatura Brasileira em Guimarães Rosa, pela disponibilidade e, sobretudo, por ter aceitado orientar-me numa área que não é a sua.

Às professoras Luísa Malato, Isabel Margarida Duarte, Margarida Braga Neves, Isabel Rocheta, Ana Mafalda Leite e outros que, no Porto e em Lisboa, me foram permitindo construir competências de escrita, de leitura, de interpretação, de estruturação de uma hipótese e sua defesa, sem descurar nunca o gosto que tudo isto pode ter.

Aos meus colegas no colégio D. Diogo de Sousa, em Braga, pelo interesse, pelo incentivo e/ou pela ajuda indirecta, sobretudo à Marta, à Sandra, à Filipa, à Virgínia e aos Antónios – Leal e Caridade.

Um agradecimento especial à professora Cristina Pacheco, por me ter dado a conhecer de forma tão encantatória as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Sem si eu provavelmente nunca me teria maravilhado desta forma por estas literaturas em geral nem por Arlindo Barbeitos em particular.

A todos, e porque isto sem vocês a viagem não teria sido a mesma coisa,

Obrigado.

Resumo

À poesia de Arlindo Barbeitos têm sido apontadas as características da brevidade e da concisão. Esta dissertação procura evidenciar os recursos que o autor utiliza para a construção de textos breves e, simultaneamente, concisos, partindo da discussão destes conceitos e sua aplicação na sua obra poética, de acordo com o programa que o próprio apresenta e defende. A sua poética da concisão é marcada pela novidade intencionalmente procurada, no sentido de se afastar da poesia panfletária e directamente referencial, para criar uma poesia de sugestão, silenciando a luta armada, mostrando embora os seus efeitos, com um material verbal que signifique mais do que aquele que é realmente usado, fazendo da sugestão o essencial ponto de força da obra poética. Nesse sentido, apresenta-se também a evolução da poesia angolana, em confronto com os acontecimentos em que ela surge, para demonstrar que a sua poética se distancia das dos outros autores, por influências estéticas de proveniência europeia e oriental, sem no entanto desaparecer a ligação matricial à Angola que conhece e procura conhecer melhor.

Abstract

It has been attributed to Arlindo Barbeito's poetry the characteristics of brevity and concision. This dissertation attempts to evince the resources that the author uses to create brief texts and, at the same time, concise, building on the discussion of this two concepts and their application on his poetic work, according to the program that himself presents and advocate. His concision poetic's is marked by a sought intentionally innovation, trying to separate from the pamphleteer and directly referential poetry, to create a suggestion poetry, putting in silence the armed fight, showing its effects, with a verbal material that means more than the one that is used, making from suggestion the essential intensity of his poetry work. In that sense, its also presented the evolutions of angolan poetry, in handling with facts in witch it arises, to demonstrate that his poetic its faraway from others authors poetics, because of aesthetic influences from Europe and the Orient, without the disappearance of the maternal attachment to the Angola he knows and tries to know better.

Palavras-chave

1. Literaturas Africanas

2. Poesia Angolana

3. Concisão

4. Sugestão

5. Influência

Keywords

- 1. African Literatures**
- 2. Angolan Poetry**
- 3. Concision**
- 4. Suggestion**
- 5. Influence**

Convenções

Embora não seja muito vasto o conjunto de obras que a citar, revela-se com interesse prático simplificar as referências aos livros de Arlindo Barbeitos no decurso do trabalho, pelo que se adoptaram as seguintes abreviaturas:

AAA - Angola Angolê Angolema

N - Nzoji

FS - Fiapos de Sonho

LLC - Na Leveza do Luar Crescente

Índice

Introdução	1
1. Por entre as margens da esperança e da morte.....	6
1.1 No princípio era a poesia	6
1.2 O início da produção poética em Angola.....	9
1.3 A geração do maquis e a poesia combatente	13
1.4 A geração do silêncio e a poesia que é Poesia.....	16
1.5 Arlindo Barbeitos e a poesia angolana	23
2. Caravanas de palavras de palavras sem palavra	27
2.1 Dois funambulistas se equilibrando hesitantes	27
2.2 Eu quero escrever coisas verdes	33
2.3 Quatro árvores paradas em fuga	40
2.3.1 <i>Angola Angolê Angolema</i>	41
2.3.2 <i>Nzaji</i> (o Sonho)	45
2.3.3 <i>Fiapos de Sonho</i>	50
2.3.4 <i>Na Leveza do Luar Crescente</i>	56
2.3.5 As palavras despegam-se das coisas e da gente.....	59
2.4 As imagens de todos os dias	62
2.5 Ordem oculta da geografia.....	71
2.6 Uma sombra em sentido contrário	76
3. Geografia do acaso.....	86
3.1 À sombra do imbondeiro	86
3.2 Buscando poiso em nuvens.....	91
3.2.1 A nuvem europeia.....	92
3.2.2 A nuvem oriental	95
Conclusão.....	101
Bibliografia	106

Introdução

A poesia de Arlindo Barbeitos apresenta-se como uma obra estimulante e desafiante ao leitor, constituída por poemas breves e com estruturas muito coesas, que se demarcam de forma evidente da restante poesia angolana até então criada, fazendo parte de um momento especialmente inovador e interessante dentro deste sistema em formação. Essa diferença que seduz inicialmente, para depois ganhar valor por ela própria, sem comparações. Daí a sua escolha para esta dissertação: o desafio que aqui se propõe é caracterizá-la e descrevê-la num dos seus elementos essenciais, a concisão, que é, simultaneamente, um dos elementos mais referenciados mas também menos trabalhado pelos ensaístas, demonstrando os elementos que contribuam para essa poética.

Relativamente a esses ensaios de diferentes autorias, mantém-se uma relação de leitura próxima e atenta, aproveitando deles o que sugerem e afirmam, embora muitas vezes o façam de forma pouco fundamentada ou exemplificada.

Esta dissertação, portanto, procura dar o destaque que a uma obra poética que merece, tanto para leitores como para estudiosos, uma vez que, «ninguém, cuidamos, que publicamente se tenha referido à sua obra poética, deixou de lhe tributar os devidos aplausos e até, por vezes, rasgados elogios»¹. E fazê-lo neste momento, em que as Literaturas Africanas têm suscitado cada vez mais atenção das universidades e uma vez que ninguém ainda o fez, surgiu como uma pesquisa oportuna, no sentido de preencher uma lacuna. Este trabalho de investigação pretende ser, então, uma fonte de conhecimento sobre o autor e obra, de forma aprofundada e científica.

¹ Ferreira, «O Rio. Estórias de Regresso», in *Colóquio/Letras*, n.º98, Lisboa: Gulbenkian, 1987, p.130.

A brevidade da obra, constituída por quatro volumes apenas, ao longo de vinte e quatro anos - *Angola Angolê Angolema* (1974/1976), *Nzaji (o sonho)* (1979), *Fiapos de Sonho* (1992) e *Na Leveza do Luar Crescente* (1998) - é uma marca indiscutível e estruturante, facilmente visível, embora a concisão possa ser mais discutível e difícil de comprovar. Para isso, recorrer-se-á não só à obra literária, mas também aos elementos paratextuais ou entrevistas que possam elucidar sobre a poética do autor na sua concepção e intencionalidade, embora partindo, inicialmente, da discussão do conceito em questão e seus pares, por semelhança e oposição, de forma a não restarem dúvidas sobre esta questão.

Porém, e para seguir uma estrutura de raciocínio que se configura como operacional, partindo da realidade geral para a realidade particular e terminando com uma nova incursão na realidade geral a partir da anterior, a dissertação apresentará primeiramente o contexto de aparecimento e desenvolvimento da poesia angolana, numa perspectiva histórica, até ao momento em que o autor começa a produzir. Este estudo inicial terá a função de estabelecer os diferentes trajectos desta poesia e a forma como ela se distancia ou aproxima dos precursores africanos e de que modo o contexto em que a obra se insere a molda. O nome escolhido para este capítulo, «Por entre as margens da esperança e da morte», que recupera, tal como os outros, versos do próprio autor, evidencia já o carácter de travessia e mudança, ou, pelo menos, da oscilação.

Num segundo momento, no capítulo «Caravanas de palavras de palavras sem palavra», título que demonstra a importância da palavra na poética do autor, chamando a atenção tanto para a repetição como para a ausência, insiste-se num estudo mais centrado na obra de Arlindo Barbeitos, que se fará após a discussão dos conceitos essenciais à problematização da poesia, na sua estrutura e concepção. Estudar-se-ão as

reflexões do autor sobre o fenómeno literário, em especial do texto poético que persegue, relacionadas com a sugestão, o silêncio e a concisão, e analisar-se-á a obra, a sua evolução ao longo dos quatro volumes, procurando percebê-la enquanto projecto de uma voz pessoal, com uma determinada mensagem e cosmovisão que se procurará evidenciar, através dos temas e motivos da obra, bem como os elementos de construção que configuram a sua poesia como concisa.

Num momento final, e porque as questões das influências se colocam de forma pertinente e evidente, quer nos estudos sobre a sua obra quer nas próprias reflexões do poeta, ver-se-á o contributo que recolhe da literatura tradicional africana, da poesia europeia e da poesia oriental que conheceu e quis aprofundar, que contribuíram de forma decisiva para o autor criar uma poesia pessoal e diferente da que se criava em Angola até então. O capítulo é intitulado de «Geografia do acaso» porque esta expressão traduz a ideia do espaço em que o autor circulou: de Angola, onde o acaso o fez nascer, já que era filho de portugueses, à Europa e outros locais do mundo em geral, onde pode conhecer a obra de diferentes autores, durante os seus anos de estudo, de exílio e de vida enquanto homem de uma nação livre. Também este factor merece destaque na razão pela qual o autor foi escolhido para este estudo, pois permite uma abordagem que abrange um campo maior que o das Literaturas Africanas.

Não se pretende, obviamente, abranger a poesia em todas as abordagens possíveis, mas sim insistir na concisão e tudo o que se explorará será para de alguma forma confirmar a presença dela como elemento essencial. Para isso, esta dissertação procurará aprofundar pistas dadas por alguns estudiosos e pelo próprio autor, de forma inovadora e o mais próxima possível do texto. Por isso, recorrer-se-á frequentemente à citação completa, fragmentária ou apenas à remissão para os poemas, o verdadeiro

objecto de estudo deste trabalho. Só através dos textos se poderão levantar as questões e as respostas possíveis, daí que também se recorra a hipóteses de interpretação de vários dos poemas referidos, sem pretender esgotar, obviamente, a leitura de nenhum deles, mas apontar as características mais prementes em cada momento diferente do percurso.

Conceitos relativamente modernos, pelo menos enquanto conceitos operatórios, se bem que cultivados desde sempre, com maior ou menor consciência, a concisão e o seu oposto, a prolixidade, são conceitos um pouco vagos a até anacrónicos para a abordagem de algumas obras, que pode frequente e inadvertidamente redundar em juízos de valor. Ainda assim, a sua operacionalidade não é posta em causa num trabalho que se pretende científico e reflectido. Portanto, neste trabalho não se fará o elogio da concisão em detrimento da prolixidade, uma vez que a concisão não é, de modo algum, sinónimo de boa literatura e prolixidade de má literatura, de uma maneira geral, sem atender a determinados movimentos ou escolas, apenas se procuram elucidar os mecanismos utilizados por Arlindo Barbeitos para a construção de uma poesia que, indiscutivelmente breve, é também concisa.

Na ode de Hölderlin, que abre em epígrafe esta dissertação, escolhida não só pelo tema, mas porque é um dos autores que terá influenciado Arlindo Barbeitos na busca pela concisão, o poeta procura provar a um outro poeta, Schiller, que é capaz de procurar uma linguagem poética concisa, respondendo directamente a uma carta de 24 de Dezembro de 1796, em que Schiller aconselhava cuidado com a prolixidade verbal e com a exposição excessiva que impossibilitava a atenção ao essencial e aos aspectos mais bem conseguidos. Hölderlin, que até então optara sempre por hinos longos, mostra aqui a sua capacidade concentração. O poema assenta na relação passado/presente: se antes se escreviam poemas longos, no tempo dos «dias de esperança» onde nunca se

encontrava o fim (do poema), no presente prefere-se ser curto, porque esse tempo «já passou», ou seja, o tempo da esperança, havendo agora só um tempo do desconforto perante o observador da realidade que o cerca. Este tempo de desconcerto leva o poema a silenciar, de alguma forma, preferindo sugerir mais do que revelar. É esta a tónica essencial da obra de Arlindo Barbeitos, autor em tempo de construção de uma poesia num mundo em mudança que se espera melhor e onde a poesia possa ser o que ela é, Poesia.

1. Por entre as margens da esperança e da morte

1.1 No princípio era a poesia

Segundo Michel Zérafra, o «romance, mais ainda que o poema, teria exprimido por exemplo as ideias de nação e de renascimento nacional nos países colonizados ou recentemente tornados independentes»². No entanto, no contexto angolano, à semelhança do contexto de outras nações, foi a poesia que desempenhou um primeiro e importante papel no caminho em busca da independência e da afirmação de uma identidade cultural e nacional, de tal maneira que, muitas vezes e durante bastante tempo, a poesia em Angola foi e é sinónimo de nacionalismo, empenhamento, luta e acção, e é-o num momento crucial: o seu nascimento e imposição. O tempo do romance foi outro, um segundo momento na busca da afirmação da angolanidade literária, quando a independência era quase uma realidade.

Sabe-se desde os formalistas russos que a literatura, embora com características próprias e específicas, reflecte e é fruto do seu tempo e das suas circunstâncias sociais, já que ela é vizinha da «vida social»³, daí que o «estudo isolado de uma não nos dá a certeza de falar correctamente da sua construção, e até de falar da própria construção da obra»⁴. Essa relação é ainda mais forte quando se trata de uma «literatura emergente»⁵, ou seja, em formação, cujas manifestações se congregam na formação de um sistema literário. Esta formação implica uma evolução temporal que consiste em continuidades e rupturas, interacções e processos de rejeição, não estando alheia a discursos ideológicos, práticas artísticas, descobertas e invenções que, de um modo mais ou

² Zérafra, *Romance e Sociedade*, Lisboa: Estúdios Cor, 1974, p.23.

³ Tynianov, «Da Evolução Literária», in *Teoria da Literatura-I*, Lisboa: Edições 70, 1999, p.137.

⁴ Tynianov, *idem*, p.131.

⁵ Guillén, «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales», in *Multiplas Moradas. Ensiño de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998, p.299.

menos directo, influem e moldam tendências literárias. Assim, quer nas primeiras manifestações quer no sistema literário angolano em formação, existem marcas temáticas, ideológicas e funcionais que estão além da autotelidade da arte verbal, que se prendem com critérios nacionais de ordem sócio-política com tendência a serem nacionalistas, uma vez que passam a uma «volonté d'action, un dynamisme militant, un exclusivisme normatif qui distingue le nationalisme de la simple théorie»⁶.

Na poesia angolana são visíveis as opções temáticas, formais e ideológicas das diferentes gerações que a formam, mudando em função das fases de maior afirmação nacional(ista), desde os momentos de luta antifascista e anticolonialista, à guerra armada e, posteriormente, aos tempos da independência, que permitiram um maior reconhecimento de que «le nationalisme ne suffit pas à sustenter la littérature longtemps à lui seul: en art, c'est, répétons-le, un phénomène extrinsèque, périphérique»⁷. Em cada geração predominam determinadas temáticas, manifestadas directamente em palavras ou temas que são mais recorrentes ou, indirectamente, em imagens, figuras de retórica, que de alguma forma demonstram os valores de cada período, uma vez que evidenciam comportamentos ético-culturais e tendências decorrentes de axiologias. De uma forma geral, estas gerações contestatárias, reivindicativas e anticoloniais moldam a literatura africana que

cumpre, assim, uma função sublime: a de libertar pela palavra o país ideal, pela pena de poetas-políticos como Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz (...) ou Luandino Vieira, António Cardoso, Arnaldo Santos e muitos outros que fizeram da palavra poética

⁶ Weisgerber, «Examen critique de la notion de nationalisme et de quelques problèmes qu'elle soulève en Histoire Littéraire» in *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague/Paris, Mouton & Co, 1966, p.222.

⁷ Weisgerber, *idem*, p.227.

veículo de contestação político-ideológica e criaram uma linguagem cuja subdominante era a função conativa/apelativa⁸.

Esta realidade não impediu que o discurso literário, com as independências e as novas experiências, pudesse passar «a desempenhar uma função didático-fruitiva, como era tradicional, em África, conforme o revelam instituições tão importantes»⁹ para a oralidade, facto que aliás não era totalmente ausente da poesia desses tempos, como afirma Alberto Carvalho: «os anos 50-70 compunham de facto um tempo de comprometimentos na ordem da guerra, mas tempo ainda para exercícios de gnose, de fazer poético e de fruição estética»¹⁰.

E assim, alguns dos temas da poesia mantêm-se semelhantes, de um modo global, mas são mudados pela linguagem que os cria e pelas estratégias literárias: se a importância estética nos anos 50 se evidencia pela procura de uma maneira angolana de fazer poesia, ela desvaloriza-se face à mensagem ideológica que se quer fazer passar nos anos 60, para recuperar a valorização procurada nos anos 70, até porque o empenhamento de 50 é exacerbado em 60 e quase inexistente em 70, numa dinâmica que tem conta a relação com a realidade histórica que se vive e se exprime, entre a esperança no futuro livre e a realidade disfórica em que os poetas estão circunscritos, em diferentes gerações, «com intervalos que duraram sempre apenas o necessário à recuperação do fôlego estrangulado pela repressão colonial»¹¹.

⁸ Mata, «O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – Memória histórica e identidades reconstruídas», in *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa: Mar Além, 2001, p.67.

⁹ Trigo, «Literatura Colonial Literaturas Africanas», in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte, 1987, p.148.

¹⁰ Carvalho, «Dialogismo e nacionalidade literária em Lueji, de Pepetela», in *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa: Cosmos, 1997, p.105.

¹¹ Mestre, «A Poesia Angolana nos Primeiros Dez Anos após a Independência (1975-85)», in *Nem Tudo é Poesia*, 2.^a edição revista e aumentada, Luanda: UEA, 1989, p.49.

1.2 O início da produção poética em Angola

A produção poética angolana em língua portuguesa é das mais precoces dos cinco países africanos anteriormente colónias portuguesas. Foi marcada inicialmente pelo aparecimento esporádico em jornais e em livros, mas é no final da década de quarenta que ela se afirma dentro de um possível sistema literário¹², e só com a independência, em 1975, a poesia angolana obtém meios de divulgação mais eficazes, apoiados pela acção da União de Escritores Angolanos, fomentadora da publicação de várias obras, e por um presidente da República também poeta, Agostinho Neto, que reconheceu a importância da literatura no movimento de afirmação de identidade nacional e da independência¹³.

O primeiro livro de poemas impresso na África de língua portuguesa foi *Esportaneidades da minha alma às senhoras luandenses*, de José da Silva Maia Ferreira, em 1849. Apesar de estar ainda longe dos caminhos que a poesia angolana trilhou, uma vez que ainda é muito marcado por estéticas neoclássicas e românticas influenciadas por Almeida Garrett, Gonçalves Dias e Lamartine, pode ser apontado como um marco importante na constituição deste sistema¹⁴. Dentro destas linhas produziram também Joaquim Dias Cordeiro da Matta, Ernesto Marecos e Pedro Felix

¹² Entende-se por este conceito «um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros», tal como apresentado em Candido, «Literatura como sistema», in *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*, vol.1 (1750-1836), 8.ª edição, Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, p.23.

¹³ Sobre este assunto veja-se o artigo «A Poesia Angolana nos últimos dez anos», *idem*, de David Mestre, onde o autor salienta as várias edições feitas no tempo da independência.

¹⁴ Tal como o afirma Manuel Ferreira, como se pode ver em Ferreira, «Século XIX – Sentimento Nacional», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977, p.18.

Machado. E mesmo tendo em atenção casos como o de Geraldo Bessa Victor e de Tomás Vieira da Cruz¹⁵, só se pode falar de sistema da poesia angolana com propriedade a partir do grupo dos «Novos Intelectuais de Angola», devedores das primeiras manifestações literárias angolanas (a par com uma intensa produção colonialista), reunidos em torno da revista «Mensagem» (1951-1952), e antes já na *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950).

A «Mensagem» afirma-se como devedora e continuadora dos intelectuais angolanos do século XIX da Geração da Imprensa Livre, desenvolvendo uma linha marcadamente social e política que passou pela contestação, pela justiça social, pela igualdade de direitos, pela imposição de valores próprios e sua divulgação cultural e civilizacional, partindo à descoberta de África, mas num sentido diferente do que se fazia na literatura colonial, numa postura nacionalista que passa pela «ostentação dos lugares dos seus sujeitos»¹⁶ e por uma função didáctica «especialmente destinada a valorizar as coisas próprias suas e a desocultar a outra camuflada pela ideologia do poder»¹⁷. Exemplo disto é o poema «Exortação», de Maurício Gomes, onde o sujeito afirma: «Angola grita pela minha voz/pedindo a seus filhos nova poesia!» e «É preciso inventar a poesia de Angola!», ou ainda:

Mas onde estão os filhos de Angola,
se os não oiço cantar e exaltar
tanta beleza e tanta tristeza,
tanta dor e tanta ânsia
desta terra e desta gente ?

¹⁵ M. C. Pacheco considera-o como um «poeta intervalar ou de transição, entre uma concepção estético-literária de cunho exclusivamente colonial e uma outra, onde despontarão os valores que configuram a chamada “africanidade”» (Pacheco, *A Trajectória Poética de Tomaz Vieira da Cruz*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1986, p.10), sendo um até um «cantor pioneiro das grandes temáticas que a Geração da “Mensagem” (e, mais tarde, também Luandino Vieira, da Geração da “Cultura”) irá explorar» (Pacheco, *idem*, p. 84).

¹⁶ Carvalho, «A propósito de uma historiografia literária angolana», *Vértice* 55, Jul-Ago, 1993, p.17.

¹⁷ Carvalho, *idem*, *ibidem*.

[...]

Uma poesia nossa, nossa, nossa!
— cântico, reza, salmo, sinfonia
que uma vez cantada,
rezada,
escutada,
faça toda a gente sentir,
faça toda gente dizer:

— É poesia de Angola!¹⁸.

O seu programa acabou por ser cancelado pela força da administração colonial, tendo saído apenas quatro números, os últimos três num só caderno. A revista recolhia textos sobre folclore, gastronomia, tradições e poesia, o género literário mais cultivado pela geração, no qual se destacam os poetas Viriato da Cruz, Agostinho Neto e António Jacinto, embora também nela tenham colaborado poetas como Mário António, Ernesto Lara Filho, Alda Lara, entre outros.

Numa primeira fase, estes poetas pretendiam acordar o angolano e recuperar as raízes (repensar a identidade), sendo que os temas principais eram a infância (lugar mítico, ausência de raças e preconceitos e igualdade como nos poemas «Serão de Menino» de Viriato da Cruz ou «Naufrágio» de António Jacinto), a filiação africana (Mãe-África, como no poema «Mamã Negra» de Viriato da Cruz) e a proclamação da africanidade do sujeito de enunciação. Numa segunda fase, mais madura e pensada, a poesia focava o tema do contratado de forma denunciadora (por exemplo, «Castigo pró comboio malandro», «Carta dum contratado» de António Jacinto ou «Partida para o contrato» ou «Para além da poesia» de Agostinho Neto) e a luta colonial (como «Pausa», «Civilização Ocidental» ou «A Voz Igual» de Agostinho Neto) e os poetas

¹⁸ Ferreira, *No Reino de Caliban II, Angola e São Tomé e Príncipe*, 3.^a edição, Lisboa: Plátano Editora, 1997 (1976), p.85-89.

tentavam universalizar a poesia estendendo-a a todos os povos que experimentavam casos semelhantes. Os temas eram abordados usando pequenos casos próximos de narrativas (como em «O Grande Desafio» de António Jacinto), ritmos que tentavam transportar os ritmos das danças africanas, palavras e expressões em quimbundo justapostas com as portuguesas, como uma voz colectiva, envolvendo a comunidade.

A poesia era usada sobretudo como mensagem, como sugere o título da revista, ou seja, como conteúdo a transmitir e ser apreendido pelos leitores e, por isso, aponta mais um sentido ideológico do que emotivo ou sensível. Esta primeira geração assume-se como praticando uma literatura «engajada», militante, pela causa anticolonial, fazendo «da escrita um acto de responsabilidade no combate à violência, à repressão, à exploração, à alienação»¹⁹.

A geração seguinte congrega-se em torno da revista «Cultura 2» (1957), que retoma o nome de uma outra publicação já extinta, «Cultura». Não há declaradamente a descrição dos objectivos da revista, o que terá permitido uma longevidade por treze números, até 1961, embora muito desiguais e com muitas dificuldades. No entanto, a geração acaba por ser um prolongamento da «Mensagem», assim como o «Jornal de Angola», da Associação Regional dos Naturais de Angola (ANANGOLA), uma vez que mantém as finalidades da busca de uma “angolanidade”, temas e até formas desses escritores, se bem que esta geração manifeste preferência pela prosa, talvez porque esta se prenda com uma percepção e mediatização mais eficaz, já que o texto lírico é mais metafórico do que o texto narrativo. Ainda assim, revelaram-se e afirmaram-se alguns valores da poesia angolana como Ernesto Lara Filho, António Cardoso ou João Abel,

¹⁹ Ferreira, «Angola», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977, p.20.

mas também, e sobretudo, prosadores como Arnaldo Santos e José Luandino Vieira, que abordam o tema da infância, da cidade, «da insatisfação do presente, fechado ao futuro»²⁰, usando «um processo de acusação através de formas eufemistas, necessárias para iludir a Censura e evidenciar a erosão que o sistema repressivo colonial ia sublimando de ano para ano»²¹. Contudo, com as dificuldades de divulgação e de livre circulação,

qualquer destes movimentos literários, bastante isolados do grande público, não conseguiu, na altura em que se manifestou, ultrapassar o meio intelectual que os criava ou apoiava, e ganhar a projecção que mais tarde acabariam inevitavelmente por atingir²².

1.3 A geração do maquis e a poesia combatente

Por associação com a situação da Argélia, surgiu a designação de poesia do «maquis», ou ainda «poesia de combate» ou «poesia de guerrilha»²³ para uma parte da poesia que se produziu em Angola nos anos 60. Qualquer uma das designações indica, por um lado, as condições de produção e, por outro, a temática fundamental desta poesia. É um período em que se torna mais complicado publicar e de fazer circular os textos, muitas vezes escritos nas prisões ou no exílio ou ainda na própria situação de combatentes e de guerrilheiros. Afirma Manuel Ferreira: «Tempo de repressão, a década de sessenta ficará como um período muito duro para os problemas da criação literária, em particular, e dos da cultura, em geral»²⁴, devido à extinção da Casa dos Estudantes do Império e à proibição da sua revista, «Mensagem» (CEI), às perseguições e ao aperto

²⁰ Ferreira, *idem*, p.28.

²¹ Ferreira, *idem*, *ibidem*.

²² Ervedosa, *Roteiro da Literatura Angolana*, 2.^a edição revista e actualizada, Lisboa: Edições 70, 1980, p.130.

²³ «A literatura reivindicativa dos anos 50 dava o seu lugar à literatura de *maquis*», afirma Ervedosa, *idem*, p.38.

²⁴ Ferreira, *idem*, p.37.

da Censura, ao encerramento das Edições Imbondeiro e da Secção Cultural da Associação dos Naturais de Angola, decorrentes da luta armada da guerra colonial, iniciada com o assalto à prisão de Luanda, a 4 de Fevereiro de 1961.

Deste modo, a poesia criada segue por dois caminhos: por um lado, a poesia revolucionária e clandestina, na qual proliferam os pseudónimos por motivos de segurança dos autores e para sugerir a ideia de que seriam muitos a escrever e a pensar assim, em que o tom anterior de denúncia é agora de acusação; por outro lado, uma poesia «inexpressiva ou louvaminheira, de origem europeia»²⁵, com temas mais abstractos, líricos, «sem posicionamento doutrinal, crítica social ou denúncia de qualquer espécie»²⁶, conscientemente assim criada por parte dos seus autores, para evitar perseguições e possibilitar a sua publicação.

Dentro do primeiro caminho, destacam-se poetas como António Cardoso ou Costa Andrade, já revelados anteriormente mas mais activos nesta década, cujos poemas e textos sobre poesia demarcam a sua concepção poética como arma de combate da revolução e seu instrumento²⁷, dentro de uma matriz ideológica marxista, como se pode ler nos excertos de um texto de Costa Andrade:

Poesia que usa as palavras, não sendo uma poesia com o culto da palavra ou uma poesia de palavras, pelo menos para aqueles autores, povo em luta directa.
[...] o verso deixa de ser linguagem de elite para ser a medida de quem o forja a quente: o povo em luta.
[...] a poesia angolana não se põe problemas de linguagem. Ela corresponde à sua produção literária dos anos 45, da luta antifascista e antinazista²⁸.

²⁵ Ervedosa, *idem*, p.147.

²⁶ Laranjeira, «A Geração de 70: a Nova Poesia Angolana», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p.134.

²⁷ Ideia corroborada por Manuel Ferreira, *idem*, p.33: «O tom predominante do seu enunciado é o da intervenção. Donde que faz do seu verbo uma arma. Militante e poeta se fundem».

²⁸ Costa Andrade, «Poesia Angolana e Linguagem», *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa: Edições 70, 1980, p.33, 41, 43.

As suas ideias que estão de acordo com as palavras de António Jacinto, a propósito de *Economia Política, Poético* de António Cardoso: «O poeta é interventor»²⁹ sendo que António Cardoso é «Poeta e Participante da luta de uma geração contra o fascismo, o colonialismo, o obscurantismo mais vesgo e cego que se abateu sobre nós»³⁰. Estas teorias são válidas no contexto de guerrilha e de afirmação nacional, e ambos mais não fazem do que parasitar uma forma prestigiada, a poesia, para passar a sua mensagem.

Surge, dentro desta linha, uma vaga de autores mais ou menos anónimos cujos textos funcionam como armas, numa tentativa de dar alento aos companheiros de guerrilha, num discurso normalmente breve, que tende a ser mais panfletário do que estético. Em termos textuais predominam as prisões, as perseguições, a guerra, as metralhadoras e as emboscadas como temas ou motivos, dados por um emprego intensivo do léxico militar, muitas vezes com ritmos que tentam sugerir o som de balas e de metralhadoras, como se os poetas tivessem «numa mão a caneta e na outra a arma»³¹. É uma poesia de momento, de circunstância, utilitária, denunciadora, reivindicativa, que pretende ser acção e não arte.

Veja-se por exemplo um poema de Garcia Bires, recolhido por Carlos Ervedosa, sobre um Natal passado na mata, que apresenta um intenso léxico militar para dar a realidade das emboscadas:

Mas aqui tenho as prendas,
Kudianguelas amigos.
Neste Natal,
trar-vos-ei uma espingarda com muitas balas,
mas também duas, três, quatro granadas,
uma *PM 44*,
- arma do Ngambela amigo.

²⁹ Jacinto, [nota de introdução], in *Economia Política, Poético*, Lisboa: Plátano Editora, 1979, p.7.

³⁰ Jacinto, *idem*, *ibidem*.

³¹ Ervedosa, *idem*, p.141.

Teremos então o nosso Natal com muitas árvores de Natal
ao longo da estrada onde faremos a emboscada
o Sol, será as nossas velas,
o tiroteio, será as palmas e vozes dum Feliz Natal (...) ³².

Se esta poesia se aproxima muito frequentemente da prosa e da narrativa, se perde o seu poder artístico ou serve outros fins extra-literários, deve-se à circunstância em que os seus autores se inserem e às suas opções: «será conveniente respeitar a atitude adoptada pelo escritor em relação aos fenómenos sociais. E essa é traduzida por determinada escrita, por determinado modo de composição» ³³.

1.4 A geração do silêncio e a poesia que é Poesia

No final dos anos 60 e primeiros anos de 70 surgiram outros poetas, agregados em torno de publicações como «Convivium», «Vector», «Artes e Letras», «Convergência», «Ngoma» e antologias. Apesar da sua produção diversificada, muitos dos poetas que delas emergiram têm sido desvalorizados, porque, no entender de estudiosos como Manuel Ferreira, estas criações traduzem uma «perspectiva europeia que entendia a cultura angolana como um prolongamento subsidiário da cultura portuguesa [...] [trazendo] à superfície alguns nomes que pouco ou nada adiantaram para poesia angolana» ³⁴, como Fernando Alvarenga, Carlos Gouveia, Jorge Huet Bacelar, Manuela de Abreu, António Bellini Jara, que seguem, portanto, caminhos que não os propostos por «Mensagem» e seguidos por «Cultura2» e, de alguma maneira, pela poesia mais radical de 60. Contudo, o mesmo Manuel Ferreira antologia-os em *No Reino de Caliban II*, embora demarcados de outros poetas publicados nessas revistas.

³² Ervedosa, *idem*, *ibidem*.

³³ Zérafa, *idem*, p.19.

³⁴ Ferreira, *No Reino de Caliban II*, p.340.

Contudo, os anos 70 ficaram especialmente marcados pelo surgimento novos poetas que possibilitaram uma viragem no caminho poético dos poetas anteriores, poetas novos que preferiram investir o seu texto poético de fins mais estéticos do que funcionais, embora estes não estejam completamente ausentes, até porque estavam também orientados «pelos postulados éticos e estéticos da *Mensagem* dos anos 50»³⁵. Até porque, com a independência de 1975, surgem publicações de vários autores de textos que saem assim das gavetas e da clandestinidade, tendo sido escritos muito anteriormente.

Dos novos poetas destacam-se Ruy Duarte de Carvalho, Monteiro dos Santos, João-Maria Vilanova (embora também tenha escrito durante a década anterior) e Arlindo Barbeitos. Dos já anteriormente revelados, contam-se poetas como David Mestre, Jofre Rocha e Manuel Rui que revelam nesta década o seu valor como poetas, mas também outros já afirmados, como Arnaldo Santos, Jorge Macedo e Cândido da Velha, que partilham nesta década algumas das características discursivas dos novos poetas.

De uma maneira geral, todos os estudiosos apontam os mesmos nomes, embora agrupando-os de maneira diferente. Por exemplo, segundo Pires Laranjeira, os novos discursos poéticos são encetados por quatro poetas com «características de *ghetto*»³⁶: João-Maria Vilanova, Ruy Duarte de Carvalho, Jofre Rocha e David Mestre, excluindo do grupo o poeta Arlindo Barbeitos, embora o coloque também como um dos mais importantes da geração, chamando ainda a atenção para outros autores, revelados anteriormente, mas que podem ser integrados, pela evolução do seu trabalho, no

³⁵ Soares, *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa: IN – CM, 2001, p.230.

³⁶ Laranjeira, *idem*, p.135.

enquadramento desta geração. Manuel Ferreira, na sua antologia *No Reino de Caliban II*, opta por referir Jofre Rocha, David Mestre, João-Maria Vilanova, Ruy Duarte de Carvalho, Monteiro dos Santos e Arlindo Barbeitos sob a designação «As recentes revelações» que, no seu entender, «delineiam caminhos sérios para a formulação de uma poesia de inequívoca substância poética angolana»³⁷, embora o sentido desta afirmação pareça demasiado vaga, embora cheia de crença. Outra perspectiva, a de David Mestre, é a do nascimento dos autores, e engloba então Arlindo Barbeitos, Jorge Macedo, Manuel Rui e Ruy Duarte de Carvalho: «nascidos por volta de 1940, e que se estreiam entre meados dos anos sessenta e a década seguinte, perseguem linguagens que, sendo autónomas entre si, diversificadas e plurais, apelam a uma leitura múltipla e dialéctica»³⁸.

No entanto, apesar desta evidência, há opiniões divergentes, como a de Pires Laranjeira, para quem esta geração não o é com toda a propriedade,

porque nunca se tratou de uma geração ou de um movimento, sob nenhum dos pontos de focagem típicos dos estudos literários ou sociológicos. Os seus constituintes não formavam sequer um grupo (e, muito menos, coeso), não tinham um órgão literário (revista, jornal, folheto), nem lançaram um manifesto, não se reconheciam na palavra de um programa, não afinavam por padrões estéticos semelhantes³⁹.

Porém, coincidem temporal e esteticamente com percursos individuais que se inserem num projecto comum: a construção da moderna poesia angolana. O mesmo estudioso afirma que «Haverá, por certo, na persistência dessa designação - «Geração de 70» - uma melíflua aceitação, honrosa e prestigiante, de homonímia com a celebrada

³⁷ Ferreira, *idem*, p.377.

³⁸ Mestre, *idem*, p.52.

³⁹ Laranjeira, *idem*, p.135.

geração oitocentista portuguesa»⁴⁰, embora se opte também por a designar por «Geração do Silêncio»⁴¹.

Esta última designação pode de alguma forma ser mais precisa em relação ao conteúdo poético destes poetas, uma vez que, na continuação dos poetas anteriores, ainda inspirados na guerra e situação sócio-política em que se inserem, fazem um trabalho de criação poética mais exigente e trabalhado do que anteriormente, mantendo mais em silêncio os motivos bélicos e ideológicos, o que estabelece uma grande diferença com a geração anterior: a guerra continua presente, mas só sugerida e sem o uso exaustivo do léxico bélico, centrando-se antes nos seus efeitos.

O discurso desta geração é caracterizado pelo «rigor da expressão, a concretude dos elementos imagéticos, a concisão das palavras, uma certa escassez, um não-explicito temático, que, nalguns casos, se torna explícito para poder dizer outra coisa»⁴², uma contenção resultante de um trabalho oficial, ou como refere Manuel Ferreira, uma «escrita de tratamento mais exigente através dos recursos à imagem, à metáfora, à metonímia, a uma contenção que exemplifica uma consciência estética mais apurada»⁴³. Outras características também presentes são a originalidade, a recuperação de formas da oralidade como uma certa repetição de versos ou estrofes, no mesmo poema ou em poemas diferentes, o estilo hermético, o carácter aforístico e o sentido simbólico.

Além deste investimento, é de destacar nestes poetas uma propensão para a necessidade reflexiva da sua poética e a atenção dada à poesia como metalinguagem, que se traduz nos poemas (metatextos), prefácios ou outros tipos de textos. Como

⁴⁰ Laranjeira, *idem*, p.136.

⁴¹ Kandjimbo, «A nova geração de poetas angolanos», in *Austral, Revista de Bordo da TAAG*, Luanda, n.º22, Out-Dez, 1997, p.21.

⁴² Laranjeira, *idem*, p.134-5.

⁴³ Ferreira, «Angola», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, p.40.

exemplo, veja-se «Guião» a *Voz de Tambarino* de Jorge Macedo, onde o poeta tenta definir a nova poesia que se faz nesta década em Angola e dá pistas para a leitura dos seus próprios textos:

poesia entendida hoje como arte de sugerir e não dizer, fazer imaginar e não apontar. [...] Não se trata de poesia da sentimentalidade, tão corrente no passado. Não se trata de preciosismos de rima. Há sim lugar a escolha das palavras em torno das sensações a dar corpo fluido. Há na boa poesia moderna sempre um universo a descobrir, os poemas actuais são universos a captar. [...]

É assim a poesia moderna:

Ela é arte de inventar linguagens sugestivas, de significações múltiplas, fazendo do poema uma espécie de quadro colorido de vocábulos⁴⁴.

Ou ainda um poema de Monteiro dos Santos cujo tema é a palavra:

a palavra cresce desfolhada numa horizontal de silêncio.
arde. arde vertical e lenta.
arde cravada na concha de papel como o peso cru da carne
sobre as pedras, como um fósforo nos cabelos da terra
seca em pleno cacimbo.

a palavra é para possuir em todas as ramagens da chama.
é para ficar: vertiginoso colorido resistindo na fusão
incendiária desse poiso despanto breve⁴⁵.

Estas reflexões e caminhos estéticos não são alheios a influências de poetas exteriores, já que David Mestre passou por Cuba e Arlindo Barbeitos viveu na Alemanha, sendo que são também conhecedores da poesia portuguesa, inglesa e francesa, brasileira e de outros países africanos. Estas influências foram fundamentais para a vontade de compor uma poesia «actualizada face à do resto do mundo», que de alguma forma leva à «superação definitiva dos postulados da *Mensagem*»⁴⁶, de tal modo

⁴⁴ Macedo, *Voz de Tambarino*, Lisboa: Edições 70, 1980, p.16, 19, 20.

⁴⁵ Ferreira, *No Reino de Caliban II*, p.412.

⁴⁶ Soares, *idem*, p.232.

que se possam escrever outros poemas de outra forma, como este, bastante experimental, de Ruy Duarte de Carvalho:

O Sul

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

P'ra quando enfim amor
no sul ao sol
uma mão cheia de sal?⁴⁷,

em que se representa a realidade difícil da vida na zona do sul de Angola, na zona desértica, jogando-se com três palavras monossilábicas que se distinguem apenas por uma vogal, e com o elemento humano que, mesmo assim, sobrevive.

A geração rompe assim com o que tem sido apontado como tradição literária angolana, onde os factores do valor revolucionário e a importância de uma mensagem ideológica são tidos como essenciais, uma vez que estes novos poetas se afirmam como criadores de textos anti-revolucionários na ideologia, embora muito inovadores na concepção, tendencialmente mais interessada na oficina do que na comunicabilidade. Destaque-se que os próprios estudiosos por vezes se parecem contradizer: ao desvalorizarem poéticas de origem europeia, nomeadamente nos anos 60, deveriam desvalorizar também as desta geração, por lógica argumentativa, uma vez que estes

⁴⁷ Ferreira, *idem*, p.411.

poetas dão nitidamente influenciados pelo exterior, nomeadamente pela cultura literária europeia.

Existem, no entanto, diferenças significativas entre estes poetas: Jofre Rocha será mais ideológico e militante do que David Mestre, Manuel Rui opta por um humor social que não se encontra noutros poetas, Vilanova opta pela expressão do quotidiano com memórias, Ruy Duarte de Carvalho demarca uma região específica, o sul de Angola, construindo a sua poesia em torno dela, enquanto Arlindo Barbeitos se demarca de regiões específicas, mas ambos,

evitando interferências do discurso político no poético, impuseram poéticas e estilos individualizados, furtando-se à avalanche de discursos intempestivos e muito marcados ideologicamente, transformando-se também, em certa medida, sobretudo Barbeitos, num caso de *solidão literária*⁴⁸.

Estas opções da poesia angolana dos anos setenta não implicam a total desvalorização da anterior, sem a qual esta provavelmente não teria acontecido da mesma forma. Apesar da devida ressalva que a citação seguinte merece, pois o autor procura legitimar as práticas literárias revolucionárias, aceitáveis de acordo com o seu tempo e objectivos, Francisco Soares sintetiza essa relação entre as duas tendências:

Isto não torna as duas escolas opostas, apenas divergentes, como duas águas que se afastam deixando formar-se uma ilha no meio. A primeira olha para as relações entre textos e contextos, mas não recusa (hoje) a exigência estética e de contemporaneidade. Escrevo “hoje” e repito, porque houve tempos em que se dizia que o surrealismo e o concretismo e outras escolas eram para europeus decadentes e para países ‘avançados’. A outra escola, ou vertente, olha para os textos, para os aspectos estéticos e o entrelaçamento entre o sistema da forma e o do conteúdo – mas não recusa, aliás em muitos momentos investiga, a relação entre textos e contextos (...). O que as separa é que a primeira lê e concebe a partir de pressupostos, interesses e hipóteses de carácter cultural, sociológico, político. É, sobretudo, sociológica. A segunda ‘escola’ dá maior atenção (mas

⁴⁸ Laranjeira, *idem*, p.138.

não exclusiva atenção) às estruturas literárias, ao sistema literário, sem deixar de reparar nas relações intersistémicas⁴⁹.

De forma inegável, estes poetas, vão permitir uma transição estética e temática para os anos 80, «uma vez que é a novidade imprimida por estes autores que será uma das fontes de inspiração para a geração seguinte»⁵⁰, pois ficam abertas novas possibilidades em que o sujeito poético se pode assumir como ser individual e subjectivo, que não cabia no tempo da guerra nacionalista, e criador de renovações linguísticas e temáticas, ainda que domine um traço de desilusão e angústia do plano falhado, pelo prolongamento de uma outra guerra, em poetas como João Melo, Paula Tavares, Abreu Paxe, Lopito Feijó, João Maimona... Além do papel destes poetas de 70, há que destacar as transformações advindas com a Independência que marcaram uma

nova ordem de valores instituída a partir de 1975 e, com ela, o tempo geracional que abriu desligado daqueles compromentimentos serão agora ingredientes essenciais ao entendimento da criação literária inovadora a partir dos anos 80 e 90. Como seria de esperar, a sua significação tende para o corte e reorientação que, salutarmente, opõe à uniformidade temática anterior uma grande diversidade de caminhos estéticos e poéticos⁵¹.

1.5 Arlindo Barbeitos e a poesia angolana

Inserto da Geração do Silêncio ou Geração de 70 pelas suas opções estéticas, apesar do seu caso divergente da situação de *ghetto* já acima referida, Arlindo Barbeitos afirmou-se como uma das vozes da nova poesia angolana mais original e inovadora, embora, como afirma, toda a poesia anterior feita em Angola e noutros pontos de África o tenha de alguma forma marcado:

⁴⁹ Soares, «Companheiros e Camaradas: Teoria e crítica literárias em Angola na actualidade», 2004, disponível em: http://www.triplov.com/cyber_art/francisco_soares/Critica-Teoria/index.htm.

⁵⁰ Leite, «Poesia angolana: percursos (des)contínuos», in *Revista Poesia – Sempre*, n.º23, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2006, p.39.

⁵¹ Carvalho, *idem*, p.17.

O poeta leu muitos poetas africanos e achou que estava correcto, sentia os mesmos anseios que eles, mas afastou-se dos habituais sendeiros da poesia africana de expressão portuguesa (AAA, p.2).

Natural do Catete, província do Bengo, onde nasceu a 24 de Dezembro de 1940, Arlindo Barbeitos tem-se destacado, além da carreira literária, na carreira universitária e intelectual⁵². Em 1975 foi um dos membros fundadores da União dos Escritores Angolanos e sua ligação aos ministérios da Educação e da Cultura permitiu-lhe a participação numa série de diversos eventos culturais em África, Europa e no Brasil.

A obra literária, pelo contrário, é bastante breve, composta por quatro livros de poesia⁵³. Alguns dos seus poemas e estórias estão presentes em diversas antologias, manuais de ensino do Português em Angola e em Portugal e em traduções em países como Alemanha, Estados Unidos da América, França, Inglaterra, Itália, República da África do Sul, Rússia, entre outros.

Os seus livros de poesia foram recebidos, desde o início, com interesse e valorização pelos críticos e estudiosos da literatura angolana. Além das características

⁵² Foi professor em vários locais, como no Museu de Angola, na Escola da Polícia de Angola, na Universidade de Angola/Agostinho Neto e na Universidade Católica de Angola, locais onde foi desenvolvendo actividades docentes e de investigação nas áreas de Antropologia Social, Sociologia, Etnologia, História e Geografia de Angola e de África e Ciência Política. Possui carta doutoral da Universidade da Beira Interior (2006), o Diplome D'Études Approfondies da École des Hautes en Sciences Sociales de Paris (1995), e foi doutorando do Instituto de Etnologia da Universidade Livre de Berlim (Occidental) nos anos setenta. Foi assessor do Secretário de Estado da Cultura (1982-1985, 1988-1993), adido cultural em Argel (1985-1988), membro de várias delegações da Secretaria de Estado da Cultura e mais tarde do Ministério da Educação. A sua obra publicada é relativamente extensa e dividida em algumas áreas distintas. Da sua obra científica destacam-se estudos como *A Sociedade Civil. Estado, Cidadão, Identidade em Angola* (Lisboa: Novo Imbondeiro, 2005), a antologia *Poesia Africana de Língua Portuguesa. Antologia*, com Livia Apa e Maria Alexandre Dáskalos (Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003), o prefácio e a tradução de *Portugal e África* de David Birmingham (Lisboa: Vega, 2003), entre diversas comunicações e artigos sobre História de África, a questão da identidade, o tema do Carnaval e o Colonialismo.

⁵³ *Angola Angolê Angolema* (edição bilingue Português/Alemão, Amesterdão, 1974; edição portuguesa, Lisboa: Sá da Costa, 1976, edição angolana, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1976), *Nzaji* (Lisboa: Sá da Costa, 1979, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979), *Fiapos de Sonho* (Lisboa: Vega, 1992, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1993) e *Na Leveza do Luar Crescente* (Lisboa: Caminho, 1999), e por um volume de contos: *O Rio Estórias de Regresso* (Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1979, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985).

temáticas e ideológicas, da relação com o tradicional e com o moderno, os estudiosos salientaram sempre os aspectos técnico-composicionais, destacando o seu papel como marco inaugural de uma nova poesia, ao lado dos nomes já mencionados, com elogios como os de Russel Hamilton, que escreveu, falando do primeiro livro de Arlindo Barbeitos: «pertence à literatura angolana de amanhã»⁵⁴, valorizando de forma clara o surgimento do autor.

Apesar desta reacção entusiasta, poucos foram os especialistas que estudaram a sua poesia de modo aprofundado, limitando-se, por vezes, a breves referências no contexto da literatura angolana, em conjunto com a obra de outros poetas, anteriores ou contemporâneos. Todos eles referem uma característica que marca de forma inegável a sua poesia, em todos os seus livros, incluindo *O Rio. Estórias de Regresso*: o carácter mínimo, com a sua brevidade e a sua concisão. Além de uma produção poética pouco numerosa, apenas quatro livros de pouca extensão, a poesia de Arlindo Barbeitos caracteriza-se por poemas breves, a nível do número e extensão dos versos, e a nível de estrofes que os compõem, bem como também é pequeno o número de temas ou motivos sobre que escreve.

A sua produção afasta-se das influências angolanas mas também das portuguesas, por preconceitos assumidos em relação ao colonizador que se tenta expurgar, mas consegue atingir uma modernidade e cosmopolitismo próximas à da poesia que se produzia então na Europa, que liberta o texto poético de ideologias panfletárias. O poeta conheceu bem diversas concepções de poesia, ao longo das diversas estadias por diversos países, que ao ajudaram a negar o engajamento militante no texto poético, o

⁵⁴ Hamilton, *Literatura Africana. Literatura Necessária I – Angola*, Lisboa: Edições 70, 1984, p.209.

que lhe permite fazer o corte necessário com o passado e procurar o seu próprio desvio inovador.

Os próprios poetas das gerações anteriores reconhecem a qualidade do autor e não recusam as influências que este terá exercido no percurso das diversas linhas estéticas da poesia angolana dos anos 80 e 90, como é exemplo o seguinte testemunho de Paula Tavares, salientando a tendência para a escrita concisa:

quando li os seus livros, quando pela primeira vez me deparei com estes tais poemas pequenos, eu disse: era isto que eu gostava de poder escrever, era assim que eu gostava de poder escrever. Eu considero que ele é extremamente hábil em fazer poemas com uma economia extraordinária de palavras⁵⁵.

⁵⁵ Laban, «Encontro com Paula Tavares», in *Angola. Encontro com Escritores*, vol. II, Porto: Fundação Eng, António de Almeida, p.855.

2. Caravanas de palavras de palavras sem palavra

2.1 Dois funambulistas se equilibrando hesitantes

A concisão e o seu oposto, prolixidade ou verborragia, são conceitos um pouco vagos e anacrónicos para a abordagem de algumas obras temporalmente mais desfasadas, bem como a sua relação com os pares brevidade/extensão, que nem sempre correspondem de forma binária aos pares anteriores. Apesar disso, e como elementos de construção de uma obra poética que deles se reclama, como a de Arlindo Barbeitos, eles são operatórios, embora a intromissão de uns conceitos noutros possa levar a dualidades duvidosas, como no poema seguinte do autor:

uma palavra dita
uma palavra não dita
dois funambulistas
se equilibrando hesitantes
na linha quebrada
dum murmúrio (*N*, p.30).

Aristóteles, na sua *Poética*, reflectiu sobre o tamanho das obras, indicando, de forma vaga, que «Quanto à extensão, justo limite é o que indicámos: a apreensibilidade do conjunto, de princípio a fim da composição»⁵⁶. Embora se refira concretamente à extensão material, na sua relação brevidade/longa extensão, a formulação da sua reflexão remete para um outro conceito: o «justo limite» de que fala, para que o conjunto da obra possa ser perceptível, remete para o que é essencial estar e o que é supérfluo na construção do sentido da composição. E aqui podemos estar já perante conceitos embrionários de concisão/prolixidade.

Com uma abordagem diferente, Horácio, na sua *Epistola ad Pisones*, adverte:

⁵⁶ Aristóteles, *Poética*, Lisboa: IN-CM, 2000, p.140.

forcejo por ser breve, em obscuro me torno; a quem procura o estilo polido, faltam a força e o calor, e todo o que se propõe atingir o sublime, descamba no empolado. Acaba, todavia, rastejando pelo chão o demasiado cauto, o que tem medo da procela⁵⁷.

O poeta romano refere-se à brevidade como qualidade de estilo do poeta, mas ressalta que não deve haver excesso, visto que provocará a falta de clareza, assim como não se deve ser demasiado prolixo porque descamba no «empolado». Ou seja, a extrema brevidade pode levar a um nível de incompreensibilidade ou hermetismo do texto, por ser demasiado obscuro, além de que poderá faltar algum efeito estético por falta de «força» e de «calor». Por fim, afirma que quem não ousa, quem não tenta por receio acaba por não conseguir atingir o «sublime» na escrita. Horácio afirma ainda, tal como Calímaco e outros poetas anteriores, valorizando a brevidade como forma de persistência na memória e de compreensão:

Se algum preceito deres, sê breve, para que rapidamente apreendam e decorem as tuas lições os ânimos dóceis e fiéis de quem te ouve: tudo o que for supérfluo ficará ausente da memória, carregada em demasia⁵⁸.

Partindo destas observações dos autores clássicos, e fazendo-se a distinção entre os quatro conceitos em questão na poesia lírica, por brevidade entender-se-á o material verbal utilizado, as palavras e sua disposição no verso, as sílabas de que se compõe o poema, o aspecto físico do verso, da estrofe e do poema, enquanto à concisão corresponde a matéria mental, ou seja, o pensamento, o sentimento, a emoção, o conteúdo temático expresso ou sugerido pelo arranjo verbal e a subjectividade do criador. Assim, a brevidade contrapõe-se à longa extensão, a concisão à prolixidade (verbosidade, redundância), ou seja, o uso de muitas palavras para dizer o que poderia

⁵⁷ Horácio, *Arte Poética*, Lisboa: Inquérito, 2001, p.53.

⁵⁸ Horácio, *idem*, p.95.

ser dito por poucas. A dicotomia que separa os dois conceitos está relacionada com relação forma/fundo de que falavam os Formalistas Russos e seguintes estudiosos, uma relação de diferença e de inseparabilidade: a brevidade ou a longa extensão está para a forma como a concisão está para o fundo ou conteúdo.

No entanto, pode haver poemas longos que sejam concisos, como *The Waste Land*, de Eliot, e poemas com forma breve que não sejam concisos, como o hai-kai nem sempre o é. Ou seja, a brevidade não é sempre critério de concisão, pois a concisão, ao contrário da outra, não é mensurável.

A concisão resulta como uma qualidade de escrita que consiste no alcance do máximo de expressividade, permitindo a sugestão, com o mínimo de dispêndio verbal, sem prejuízo da clareza, em princípio, embora a clareza seja muitas vezes uma forma de restrição do literário, próxima portanto da precisão ou rigor, que consiste no uso de termos apropriados e na eliminação de superfluidades e redundâncias.

Aproximando este conceito de concisão ao de síntese, pode afirmar-se, com Carlos Filipe Moisés:

Síntese é isto: o antídoto mais seguro contra a prolixidade. Mas repare que não é uma questão de estilo ou de forma, não se trata de uma técnica. É uma questão de sentido. O poema concebido sob a égide da síntese registra apenas os núcleos essenciais, não perde tempo com subentendidos, atalhos, implicações, repetições, ornamentos, etc. [...] Se não é uma questão de estilo, síntese vem a ser sinônimo de concisão, condensação, concentração de sentido.⁵⁹

A concisão, enquanto efeito estético procurado na construção do texto literário pode resultar numa oscilação entre o hermético e o plurissignificativo. A concisão pode levar à incapacidade de descodificação do enunciado, no seu nível mais elementar e no

⁵⁹ Moisés, «Elogio da Síntese», in *Revista Confraria*, 2006, disponível em: <http://acd.uftj.br/~confrariadovento/numero10/ensaio03.htm>.

seu nível mais profundo porque se torna mais exigente. Esta incapacidade de não conseguir interpretar o texto literário é procurada por alguns autores, que constroem os seus textos de forma a tornarem-se enigmáticos e, ao mesmo tempo, permitem que possam ser lidos de diferentes maneiras, por diferentes pessoas. O carácter plurissignificativo ou ambíguo do texto conciso não é apenas provocado pelo hermetismo. Um texto que resulta mais claro quanto ao seu conteúdo pode também ser alvo de diferentes interpretações, dependendo de diferentes factores/condicionantes literários e extra-literários. No entanto, as leituras polissémicas do texto não são infinitas, como sugerem os desconstrucionistas, nem acriticamente aceitáveis na sua totalidade, pois alguns desses factores de recepção acima referidos devem ser tidos em linha de conta também na produção dos textos, ou, como refere António Ramos Rosa:

Da impossibilidade de lhe atribuímos um único sentido não se deduz a impossibilidade de todo o sentido, mas, pelo contrário, uma possibilidade ilimitada de significações. Em vez de uma perspectiva, mil perspectivas⁶⁰.

Deste modo, a ambiguidade, uma «característica intrinsecamente poética»⁶¹ gerada pelo texto

não é, portanto, falta de clareza ou falta de definição, mas sim a capacidade de despertar percepções plurais no utilizador do objecto. Ambiguidade é, pois, diversidade semântica cumulativa, contida num só objecto, que é capaz de agir em vários níveis⁶².

A concisão, portanto, é um conceito ambíguo: ao significar, fundamentalmente, a expressão de alguma coisa de forma económica, é difícil avaliar um poema tendo em

⁶⁰ Rosa, *Poesia, liberdade livre – o tempo e o modo*, Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962, p.42.

⁶¹ Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, Lisboa: IN-CM, 1984, p.192.

⁶² Melo e Castro, *idem*, p.144. Neste sentido, do texto que se recusa a uma significação evidente e praticamente única, poderiam referir-se ainda os trabalhos de Herberto Helder, Almeida Faria, Maria Gabriela Llansol, do *nouveau roman*, entre outros.

conta o que se quer expressar, porque o leitor não pode saber exactamente o que o autor pretendeu exprimir ou o autor saber o que o leitor será capaz de perceber no seu texto – e o poema moderno «depende tanto dele como de nós e é precisamente desta colaboração profunda entre criador e leitor que uma significação pode surgir e actualizar-se»⁶³. Além disso, porque o leitor só tem o texto como material imprescindível, transformá-lo, através da paráfrase interpretativa ou qualquer outra forma, é criar um novo enunciado que não é mais o texto original, implicando novas significações.

Assim sendo, pode tentar perceber-se a concisão como uma forma de necessidade intrínseca dos elementos verbais no texto, de forma que nenhum deles seja passível de exclusão por estar como elemento acessório, não obrigatório à expressividade do poema. Um texto conciso será, então, um texto em que todas as palavras têm uma dada função na construção no sentido ou sentidos do texto. Esta necessidade da palavra impede, portanto, que a repetição de uma mesma palavra num poema resulte em redundância, pois essa repetição pode ser entendida como parte essencial do texto, permitindo novos sentidos ou acentuando um sentido que se pretende reforçado. Opõe-se nisto à prolixidade, no sentido em que esta se vale do material linguístico de forma excessiva, com palavras que não contribuem para a construção do sentido, ou contribuem de forma redundante, uma vez que nada mais acrescentam em relação a outro material usado no mesmo texto, resultando por vezes em tautologias.

Estas ideias foram estando presentes ao longo de toda a tradição literária, com maior ou menor enfoque, mas é nos séculos XIX e XX que a brevidade se assume com maior valor estético, uma vez que frequentemente está associada com a concisão. A

⁶³ Rosa, *idem*, p. 43.

valorização dos poemas pequenos é feita sem desmérito do seu criador e foi crescendo um pouco por toda a literatura mundial, muitas vezes por contacto e influência de uma certa poesia oriental.

No texto lírico, talvez com maior significado e importância do que noutros modos literários, a concisão e a brevidade colocam-se como propriedades quase intrínsecas da sua definição, ao contrário de outros géneros. Basil Bowning, por exemplo, descobriu que a origem da palavra «poesia» em alemão está na palavra condensar («die Dichtung – dicht» significa denso, espesso). Edgar Allan Poe, por seu lado, defendia que «um poema longo não existe»⁶⁴, sendo que os longos que se fabricam são uma espécie de conjunto de outros mais pequenos. Na verdade, a poesia lírica sofreu várias transformações ao longo da sua existência escrita e nem sempre foi pautada pelas mesmas directrizes.

Só no século XIX, com o movimento do simbolismo, o carácter não narrativo e não discursivista foi aprofundado, em rejeição aos modelos parnasianos. O simbolismo advogava para a poesia uma estética da sugestão, que realizou com metalinguagem correspondente à produção poética. Dentro desta concepção, destacou-se Mallarmé, que influenciou toda a modernidade, ao lado de nomes como Verlaine e Rimbaud, com a sua concepção e produção de poesia, com uma crescente intensidade e densidade, tendendo para o hermetismo. A estética simbolista em vez de uma linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, prefere a linguagem alusiva e plurissignificativa que confere um tom de mistério e de invisibilidade aos seres: em vez «do significado preciso e delimitador, a evocação sortilêga»⁶⁵. A estética

⁶⁴ Reis, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina, 2001, p.260.

⁶⁵ Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina, 2000, p.589.

da sugestão promove novos caminhos na poesia: ao abandonar o referencial e o discursivo e privilegiar o vago e a plurissignificação, permite que os poetas possam trabalhar com linguagens aparentemente simples e referenciais, mas com maior possibilidade de gerar significados e leituras de maior valor, dependentes do leitor, uma vez que a estrutura do discurso se reduz em imagens «semanticamente saturadas»⁶⁶.

Essencialmente, na poesia lírica, a extensão curta, embora não seja condição só por si, leva a uma

atitude de concentração que não é apenas emotiva, mas também expressiva. Esta última acaba por ser, afinal, uma consequência da primeira, traduzindo-se exactamente na utilização do verso e do seu amplo leque de recursos técnico-expressivos que favoreçam o referido pendor para a concentração lírica: ritmos regulares, imagens recorrentes, efeitos rimáticos, etc⁶⁷.

Para se avaliar correctamente a presença da concisão, relacionada com a brevidade, apresenta-se seguidamente um estudo mais aprofundado da poesia do autor, no seu aspecto temático e no seu aspecto formal, embora muitas vezes estes se cruzem e sejam indissociáveis. Procura-se assim demonstrar que a sua presença está nos dois níveis, que, conjugados, criam uma poesia com um valor expressivo bastante peculiar do autor.

2.2 Eu quero escrever coisas verdes

As entrevistas dadas a Idalina Sá da Costa e a Michel Laban são reveladoras do projecto inicial de Arlindo Barbeitos, já que, através de uma série de reflexões, o poeta apresenta os seus objectivos, as suas estratégias, a sua formação enquanto artista do verbo e a sua concepção de poesia, fornecendo pistas de leitura da sua obra literária. O

⁶⁶ Aguiar e Silva, *idem*, *ibidem*.

⁶⁷ Reis, *idem*, *ibidem*.

autor parece ter aqui em conta algumas das teorizações que provavelmente conhecia, sobretudo as relacionadas com o texto poético enquanto modo literário.

O primeiro elemento que destaca na entrevista de 1975 a Idalina Sá da Costa, que surge como prefácio do seu primeiro livro, é a sugestão. A poesia, na sua perspectiva, é uma forma de sugestão, em que tudo é pesado e medido numa devida proporção, jogando com o silêncio e a materialidade da palavra:

Assim como o camponês aprende a trabalhar a terra, o poeta aprende a trabalhar com a palavra, aprende a não dizer de mais e a não dizer de menos, aprende a sugerir. A poesia não deve fazer mais que sugerir; ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio de quem não tem nada para dizer, mas o silêncio que é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz. Ele é uma boca, e deve ser a boca daqueles que não têm boca (AAA, p.2).

A poesia surge, então, como ofício que se pode trabalhar e aperfeiçoar no sentido de atingir a concisão, ou seja, dizer muito com poucas palavras, sem revelar a totalidade, usando um silêncio significativo como forma de provocar maior «ruído», significar mais do que realmente se expressou verbalmente. A palavra representa, no poema, os pedaços de som com desenho e significado e, através dela, constrói-se uma ideia, uma reflexão acerca do mundo. O silêncio, por seu lado, é definível por contraste com o som, como uma forma de ausência, de privação, mas também como o que permite que a palavra tenha significação, uma vez que não existe palavra sem silêncio: sempre que esta surge irrompe de um silêncio anterior, e quando termina ele regressa, e a conjugação entre ambos é também ela significativa, na relação que conseguem estabelecer entre si. A palavra diz o possível, a palavra que gera ou sugere o silêncio diz o provável, sendo ele próprio a sua mensagem.

Esta noção surge reiterada ao longo da entrevista, focando o aspecto da relação da poesia com a palavra e o mundo:

a poesia só é poesia se sugere, só tem expressão, só tem força, só é arte em forma de palavra, se simultaneamente retém e transcende a palavra. Existe todo um mundo que transcende a palavra. Por conseguinte poesia não pode reduzir-se à língua ou linguagem (AAA, p.4).

Embora a palavra seja o núcleo essencial da poesia, é a relação daquela com o mundo, mediada pelo silêncio, que permite a poesia. O próprio autor exemplifica essa relação, com um poema e um comentário que permite compreender o seu programa:

o grande silêncio
onde toda a tempestade
começa e acaba
não ouve
mas dança
em palavras
feitas gesto
num saracotear de vento
de teu corpo de pássaro d'água

Quer dizer, este grande silêncio não é ausência, não é vazio. Este grande silêncio é talvez o começo de muita coisa, até o fim; é uma espécie de ovo, por assim dizer, é o momento onde o poeta pode começar a gestação, «onde toda a tempestade começa e acaba», «as dança», tem vida. Uma criança quando nasce não fala, mas berra e mexe, «mas dança em palavras feitas gesto». Para além da palavra (a coisa, a pessoa – e aqui também o desejo de não dividir, não compartimentar), «num saracotear de vento de teu corpo de pássaro d'água»; se quiser, todos os elementos e as pessoas ainda (AAA, p.5).

A poesia de Arlindo Barbeitos nasce de um mundo que tem como base não apenas a palavra mas também o homem e as coisas; um mundo onde por vezes há pessoas sem boca, sem voz, que o poeta traduz, a fim de tentar atingir aquilo a que ele chama uma «harmonização no sentido de um terminar da alienação» (AAA, p.5) e, embora tenha dúvidas de que isso seja realizável, é a sua «grande esperança» (AAA, p.5). Delineia-se uma concepção de poesia que implica uma ideologia, à semelhança dos poetas africanos das gerações anteriores, mas que aqui é um, entre vários, dos elementos da poesia, enquanto nos anteriores era o elemento com maior predominância ou o único elemento

com relevo. O poeta não se desliga, portanto, da realidade do mundo, mas transcende-a, tal como o mundo transcende a palavra e esta transcende o poeta. Ao contrário do discurso ideológico anterior, Arlindo Barbeitos usa-o na sua poesia, mas de uma forma que o torna artístico, pela busca da concisão.

Deste ponto de vista, são compreensíveis afirmações do autor, como «Na minha poesia o mais importante é o que não está escrito» (AAA, p.5), ou seja, para além da palavra material utilizada, que provoca um determinado sentido e efeito (estético ou ideológico), há sempre algo que transcende o texto, há sempre algo que não está lá fixo e implica um esforço de procura por parte do leitor.

Porém, esta relação entre palavra e mundo na poesia, numa primeira fase de reflexão, é levada ao extremo do acto performativo ou demiúrgico da linguagem, bastante comum nas comunidades tradicionais africanas, da relação justa entre a palavra e a realidade por ela designada e da relação entre o dizer e o acontecer:

A minha esperança, quando escrevo, é que quando escrevo a palavra pedra eu atire a palavra pedra à cabeça do outro e lha parta mesmo, lhe quebre a cabeça. Que exista uma simetria, fictícia porventura, entre a palavra e a coisa, a expressão e a realidade. Que entre a palavra e a coisa ninguém possa pôr a mão, porque não haja espaço, que haja pois uma adesão total. Eu não quero ser forma só, eu não quero reduzir-me à linguagem (AAA, p.5).

Esta relação tão próxima é mais tarde revista pelo poeta:

No prefácio de *Angola Angolê Angolema*, eu digo que gostaria que quando atirasse uma palavra à cabeça de uma pessoa lhe quebrasse a cabeça como uma pedra! Hoje, apesar da adequação desejada, não quero mais isso, porque não penso que deva haver uma coincidência total entre a palavra e a coisa... Para dar às coisas e às palavras um escape. Porque, se temos coincidência total entre as coisas e as palavras, não deixamos dinamismo nenhum, temos, sim – permita-me um salto – um totalitarismo⁶⁸.

⁶⁸ Laban, «Encontro com Arlindo Barbeitos, *idem*, p.664.

Barbeitos defende uma maior liberdade entre palavra e mundo representado, anulando o que poderia ser visto como «totalitarismo», fanatismo ou dogma, uma vez que «A congruência total entre palavra, coisa e gesto pressupõe o retorno ao absoluto. Realmente é essa a intenção das utopias religiosas e profanas»⁶⁹, embora justifique que essa concepção para a sua poesia fosse necessária no início: «Não vou recusar a minha opinião ultrapassada, foi precisa para conseguir a nova»⁷⁰. Esta relação ontológica vê-se, por exemplo, no poema seguinte, onde as palavras são munidas de um poder performativo através da crença, se esta existir, levando do acto de fala ao acto de acção no mundo:

pelas palavras
podia-se crer
que
o falar de milho
faz a lavra
e que
gestos ao longe
são de mudos
em terra de cegos (*N*, p.32).

Nesta entrevista feita por Michel Laban em 1987, a concepção de poesia segue as mesmas linhas principais da já apresentada na outra entrevista, salientando o carácter da concisão e da sugestão, do uso mínimo de palavras:

a poesia, para mim, tem que ser reduzida ao mínimo de palavras. Este mínimo de palavras não se coaduna bem com angolanismos que, não raro, pressupõem precisamente o contrário: o máximo de palavras para exprimir o mínimo... Por vezes a riqueza, até dum Guimarães Rosa ou do Luandino, está aí: numa desproporção entre a quantidade de palavras e o conteúdo. Ora, para mim, poesia tinha que ser o avesso – na prosa isso é possível; na minha concepção de poesia, não: tem que se dizer um mínimo para se conseguir um máximo⁷¹.

⁶⁹ Laban, *idem*, ibidem.

⁷⁰ Laban, *idem*, ibidem.

⁷¹ Laban, *idem*, p.667.

Esta passagem explica o uso restrito de «angolanismos» em termos de concepção poética: o seu uso implica a descodificação através de um glossário que, em termos materiais, significa maior quantidade que, em princípio, se limita a esclarecer algo do texto, no seu sentido elementar de descodificação vocabular, mas que é necessário para uma possível interpretação a um nível mais elaborado, embora o seu uso também possa ser essencial para a compreensão do texto, caso os «angolanismos» funcionem como palavra-chave. No entanto, essa descodificação que tem de ser feita acaba por eliminar a atenção em relação ao próprio texto, quebra a harmonia da leitura do poema como um todo e condiciona a concisão.

O autor reflecte ainda a concisão da sua poesia através do próprio conceito do modo literário – a poesia adjectivada de lírica, que comporta, na opinião do autor, uma propriedade de contenção para obter um efeito mais vasto, ao contrário da prosa, mais prolixa por natureza, que aqui entendemos enquanto texto narrativo, pelos exemplos dados: o escritor brasileiro João Guimarães Rosa e o escritor angolano José Luandino Vieira, ambos contadores de histórias.

Nos seus poemas surgem também reflexões sobre a essência da sua poesia, de que é exemplo o seguinte:

poesia
é a ciência
de perder os segundos
que
escorrem como pérolas
de suor

pelo
abismo dos dias
ou
a ciência
de as recolher todas
na palma da mão
que

o instante
estende à esmola
de uma esperança
que
a violência
do acaso e do hábito
afoga
e
desperta
em
fugazes eternidades
de um momento
como este
de
poesia (*LLC*, p43-4).

A poesia surge assim definida como uma «ciência», uma espécie de forma de conhecimento com dois sentidos contrários: o «perder» e «recolher» do tempo e das preciosidades que nele acontecem, em instantes breves, mediados entre a «esperança» e a «violência/do acaso e do hábito», ou seja, entre o sonho e o desejo e a realidade vivida, que surge tanto na vida como na própria poesia. Poesia de sugestão, de forma que se condensa na brevidade, mas também de conteúdo condensado, de mensagem que existe e é necessário perceber.

É o que se pode ver num outro poema, bastante anterior, onde o programa estético e ético surge de forma visível:

eu quero escrever coisas verdes
verdes
como as folhas desta floresta molhada
verdes
como teus olhos
que só a saudade deixa ver
verdes
como a menina duma trança só
que soletra em português sa-po sa-po
verdes
como a cobra esguia que me surpreendeu
naquela cubata sem outra história
verdes

como a manhã azul
que acaba de nascer

eu quero escrever coisas verdes (AAA, p.26).

A vontade de «escrever coisas verdes» vai nos dois sentidos apontados: verdes na forma, verdes no conteúdo. O poema estrutura-se paralelamente, recorrendo a comparações e ao uso denotativo e conotativo do adjetivo «verde». Se inicialmente o «verde» remete para a cor das «folhas», «dos olhos» e da «cobra esguia», ou seja, o uso denotativo, em seguida passa a significar a ideia de juventude, de imaturidade e de inexperiência da «menina» e a de frescura, de inicial, de inaugural, de limpeza «da manhã azul». O poeta quer «escrever coisas verdes» que lhe permitam remeter, por simbologia tradicional, à esperança. Ele quer escrever de uma forma nova, fresca, sobre a esperança que tem de um tempo que espera ver surgir novo e limpo.

2.3 Quatro árvores paradas em fuga

Os quatro livros de poesia traduzem um largo período de tempo que marca fases diversas na sua escrita, embora elas nem sempre sejam fáceis de demarcar com rigor, uma vez que há uma consistência continuada em todos os livros. «Quatro árvores», porque dão quatro obras que nascem de uma vontade natural, «paradas» porque estão fixas, sem mudanças, desde que foram impressas, mas «em fuga» porque se movem de acordo com as leituras que se vão fazendo delas e pelos sentidos que as obras estabelecem entre si. A obra mantém uma extrema coerência, apesar dos anos que os separam, e linhas de continuidade que são a sua força poética e a sua identidade.

2.3.1 *Angola Angolê Angolema*

Angola Angolê Angolema, publicado inicialmente na Holanda, em 1974, e só depois em edição simultânea em Portugal e Angola, em 1976, foi muito bem recebido pela crítica e estudiosos das Literaturas em Língua Portuguesa.

O título, de sabor patriótico, evidencia referentes geográfico-culturais de uma forma incontornável: *Angola* localiza no espaço, *Angolê*, cujo significado é «Viva Angola» é uma forma criada a partir da saudação tradicional angolana, e *Angolema* tem um sufixo de palavra ou verbo, significando «Angola, o verbo», ou seja, talvez signifique «a representação sonora e gráfica»⁷² da relação entre expressão e realidade, como sugere Hamilton ou, como afirma o poeta, «Angola que é *poema*»⁷³. Apesar dessa reivindicação espácio-cultural, o livro abre com um prefácio resultante de uma entrevista de Idalina Sá Costa, após a recusa de Luandino Vieira em escrevê-lo, onde o autor expõe algumas ideias sobre poesia e reivindica uma universalidade nas temáticas e formas de as apresentar que o separam de forma consciente e procurada da tradição poética angolana. No entanto, a poesia deste primeiro livro tem uma forte raiz angolana e vale-se das culturas tradicionais, dos espaços e seus elementos, reflectindo o momento histórico em que foi produzido, a guerra colonial pela libertação de Angola. Apesar desse tempo, que reproduz e descreve, o poeta recusa exortar, porque pensa que «as pessoas que sofreram a situação colonial estão conscientes de que devem lutar, não precisam ser exortadas» (AAA, p.7), pelo menos não «directamente» (AAA, p.7).

A guerra é um dos temas principais do volume. Em alguns poemas ela é visível, como em «amanheceu/quem diria» (AAA, p.17), noutros está subentendida, apenas

⁷² Hamilton, *idem*, p.209.

⁷³ Laban, *idem*, p.655.

sugerida, como em «almas de feiticeiros desaparecidos» (AAA, p.15). Esta presença da guerra é obrigatória, como afirma o autor: «A guerra está em toda esta poesia porque a guerra é a resposta à situação colonial» (AAA, p.12), embora guerra e luta armada sejam diferentes: «Se não falo de luta armada mas de guerra, é porque a guerra é algo de mais vasto do que a luta armada» (AAA, p.13), até porque «A guerra pode ser uma esperança de paz» (AAA, p.13).

São por isso justas as palavras de Liberto Cruz numa recensão ao livro:

Poeta revolucionário, pela crença que demonstra nos valores do seu povo, ainda aqui teremos de reconhecer que a poesia é uma arma carregada de esperança. Ao manejá-la com tal destreza, o A. não poderá deixar de acertar no alvo que deliberadamente escolheu⁷⁴.

A tónica iniciada neste volume e continuada no segundo é a da esperança - de que a guerra terminará, e com ela o conflito armado, para se seguir um momento de construção de uma nação nova. O conflito com o outro, os efeitos da guerra, como a morte e destruição do espaço, a ruína e a escassez da natureza, das pessoas, da cultura, está subjacente a quase todos os poemas, num quadro de configuração disfórica em que a esperança num futuro melhor surge pontualmente, como oposição ao momento presente. A título de ilustração veja-se «em meio das ruínas das ruínas» (AAA, p.25), ou «há muitos anos» (AAA, p.30). Todos os poemas surgem sob o signo do desconcerto, pois algo não está correcto; os seres e os acontecimentos escapam à ordem lógica do mundo e à ordem desejada pelo homem, aqui representado pelo sujeito poético. O poema «árvore sem sombra» mostra bem essa falta de lógica por desfuncionalização dos seres:

⁷⁴ Cruz, «Recensão crítica a *Angola Angolê Angolema*», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º39, Set., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 93.

árvore sem sombra
mulher sem sexo
vento sem poeira
cão sem rabo (AAA, p.26).

Esse estado das coisas é provocado pela guerra presente, já que no passado havia diferenças substanciais, como sugere o poema «houve um tempo» (AAA, p.40), onde o ambiente é representado como acolhedor, onde não há barulhos nem sobressaltos que o fizessem fugir dali as figuras humanas, o que permite que o filho seja amamentado em sossego e as aves descansem, sem que se tema o futuro. Os pássaros azuis, comuns em África, representam aqui o antigo e o natural, o idílico, tal como as «árvores antigas», que tiveram tempo de se tornar antigas:

houve um tempo
em que pássaros azuis
se demorando nas hastes de árvores antigas
e mães aleitando seus meninos em sossego
nos faziam crer
que o temor de séculos era uma lenda

gritos longínquos não seriam outros
que os de macaco assustado
houve um tempo.

Os gritos longínquos que surgem são apenas os dos macacos. Como predominam os tempos do Pretérito, a leitura que se faz é que este tempo acabou, e está em contraste com o presente, mas essa oposição é apenas sugerida pelo poema, representando um retrato de Angola antes da guerra.

Esse estado disfórico surge em vários poemas, retratando a realidade vivida:

um homem de chuva
jaz morto no chão de folhas podres

talvez só os pássaros
que parecem fazer ninho

nas ruínas das casas de nuvem
possam dar notícia

um homem de chuva
jaz morto no chão de folhas podres (AAA, p.31).

O homem morto, talvez assassinado, não é descoberto por nenhuma pessoa, talvez por alusão à desertificação de algumas zonas de Angola, devido aos movimentos de fuga, ou por ser apenas mais um, no meio de tantos que ficaram perdidos no espaço. A «notícia» surge como hipótese («talvez») a partir de pássaros, o único elemento vivo que habita aquela região.

A guerra focada neste e no segundo livros é a colonial, a responsável pelo estado disfórico descrito pelo poeta. Esse tempo colonial de exploração do angolano, surge em alguns poemas como «Catete» (AAA, p.24) e «O Inácio cambuta» (AAA, p.35). Está subjacente a esta realidade a questão da identidade e da diferença. O poeta define a identidade como algo «esquivo» e como sendo «cor/ de burro fugindo» (AAA, p.33), ou seja, algo difícil de definir e precisar, sobretudo quando durante séculos houve uma mistura entre várias culturas. Apesar dessa convivência há aspectos em que as culturas divergem, como no poema seguinte:

matar uma andorinha
é pecado
diz o meu povo

assassinar um homem
é crime
diz a tua lei

no entanto

naquele ano
que afirmavam de graça
a morte
de gorda
não se podia curvar (AAA, p.41).

O poema encena uma espécie de diálogo de que temos apenas testemunho de uma das vozes, centrando-se numa ironia amarga. Dois interlocutores surgem em campos opostos: de um lado os angolanos, do outro lado os colonos portugueses. Matar para subsistir é legítimo, mas a andorinha não serve para comer; surge com o renovar, com a Primavera, a vinda do calor. Matar a andorinha seria então matar um símbolo importante de renovação. A noção de «pecado», de origem da religião judaico-cristã, e a «lei» de origem jurídica, contrapõem-se: «o meu povo» tem leis morais (pecado), o outro povo tem de se reger por uma lei imposta, regulamentada. Mas apesar dessa lei, o outro é tido como culpado pela tentativa da morte da esperança, ao trazer a guerra «naquele ano» para o espaço angolano onde muita gente teria morrido e alimentado a «morte».

A esperança surge no último poema, de forma ténue e indirecta, «escuras nuvens grossas de outros céus vindas» (AAA, p.72), no qual o sujeito poético faz um apelo ao «irmão» para que se lhe junte, não propriamente na luta armada, mas na tal guerra que traz a paz: «escuras nuvens grossas/ temem o sol de nossos olhos todos», pois a união e a crença, ou seja, a esperança, não pode sucumbir perante as atrocidades.

2.3.2 *Nzaji* (o Sonho)

Nzaji (*o Sonho*) é apresentado pelo autor na «Advertência» como sendo uma recolha cujos poemas «reflectem, simultaneamente, a esperança de um passado ainda recente e a visão de um futuro que agora começa» (N, p.1), sendo portanto bastante semelhante aos do livro anterior, como reconhece Arlindo Barbeitos, até porque: «vários poemas de *Nzaji* são contemporâneos dos do livro anterior» (N, p.1), embora

alguns sejam de um tempo posterior ao momento da conquista da independência de Angola.

Assim sendo, o livro continua no mesmo tom disfórico de descrição dos efeitos destrutivos da guerra, sem nunca entrar em esquematismos facilistas ideológicos ou sem cair na denúncia gratuita e directa, preferindo sempre a ubiquidade e a estética conjugada com a ética. Porém, essa recusa «de exortação, do didactismo, do panfletarismo não significa, no entanto, que a poesia de Arlindo Barbeitos “não seja”, como ele próprio lembra, “uma poesia de luta”»⁷⁵.

Um exemplo desses esquematismos é o facto de o autor rejeitar o regresso ao passado puro, pois ele já não existe nem é operativo, sendo apenas «justificação aviltante de programas reaccionários» (*N*, p.2), como mito, mas que também não deverá ser totalmente ignorado na «transformação racional do [...] mundo» (*N*, p.2) que reclama. Sobre isto, afirmou na entrevista a Michel Laban: «nós não podemos regressar aos valores antigos: temos de criar novos valores que se poderão, ou não, basear neles»⁷⁶. Evidência dessa relação com o passado, mais consciente do que no livro anterior, surge no poema seguinte:

... cobra verde de chapéu alto
e cão canhoto jogando cartas...

irmão essa história não é verdade
eu tenho fome (*N*, p.13).

⁷⁵ Martinho, «Nzaji de Arlindo Barbeitos: ars poética e ars combinatória», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º59, Jan., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p.22.

⁷⁶ Laban, *idem*, p. 570.

O interlocutor da segunda estrofe recusa ouvir a história que se esboça na primeira parte perante a sua realidade actual, a «fome», pois os tempos são diferentes e o passado só não serve já para resolver o presente num caminho em direcção ao futuro.

A exploração colonial surge em poemas como «O João não é o João» (N, p.5), onde se joga com a questão da identidade e o abuso do poder, ou o poema «silêncio pintado de vermelho» (N, p.11), onde se insinua as violações sexuais. Os efeitos da guerra continuam a ser visíveis no ser humano e na natureza, como no poema seguinte, que apresenta uma série de seres, «dentro da técnica do inventário surrealista»⁷⁷, tentando agir mas cujo resultado da acção não é o esperado, dando a impressão de uma enorme desolação, marcada pela escassez pela disforia, em que o próprio elemento humano não sobreviverá e, mais grave ainda, não surgirá o novo ser que se está a formar:

o mabeco raivoso abriu a boca e comeu o vento
o menino sujo atirou pedras ao céu
a pacaça ferida caiu na lama da lagoa sem água
a mulher grávida quebrou a sanga vazia
o bode velho tentou de novo cobrir a cabra sem leite (N, p.8).

A ausência, a falta, a solidão, e a destruição predominam nos poemas, sendo que um deles o expressa de forma rítmica e encantatória, dada pelo gerúndio e pelas repetições, apresentando essa realidade deceptiva: tudo falta, por causa da guerra, desde pessoas, subsistência, elementos indispensáveis do corpo, numa estratégia de apresentar o insólito:

vogando
vogando vem
um dongo

⁷⁷ Martinho, *idem*, p.23.

sem ninguém
cirandando
cirandando vem
uma menina
sem o seu bem
marchando
marchando vem
um soldado sem vintém
voando
voando vem
um pássaro que nem asas tem
vogando
vogando vem
um dongo
sem ninguém (N, p.14).

A sugestão dos efeitos também se faz pelo contrário, como no poema «quando o melão» (N, p.24): numa situação de fome não se deixaria uma banana chegar a este ponto de maturação. Se por um lado é uma invocação do tempo antigo, é também a contraposição com o presente em que a regra é comer rápido tudo o que se apanhar:

quando o melão
escorre pelas pontas sem forma
quando o aroma de mel quente
atrai as abelhas
quando as manchas pretas
no fundo amarelo
lembram o leopardo

então
come-se a banana devagarinho
lambendo-se os dedos depois.

A esperança, no entanto, surge em momentos inesperados, como no poema em que um homem parece morto, no meio da natureza, que poderá estar acompanhado de alguém que o chora:

uma florinha
uma pedra

debaixo da pedra um dedo
sobre a pedra uma boca que grita (N, p.6).

É um recurso muito usado nesta poesia, para mostrar como o homem se insere num espaço, vive nele, dele e para ele, em comunhão com a natureza. E como ele depende dela para sobreviver. Assim, a destruição que a guerra traz não é apenas à vida humana, mas a todas. Mas este poema, de forma indirecta, sugere ainda a esperança, pois no meio da destruição e da dor uma existe uma flor. Tal como este outro poema, que depois de descrever uma série de elementos naturais num ambiente disfórico, à semelhança dos poemas anteriores, termina com uma nota de esperança do sonhador:

a borboleta desbotada
pousou em ramo da árvore morta
a lagartixa branca
atirou a língua mas só pegou folhas secas
e o camaleão vagaroso
subiu ao pau mas esqueceu de mudar a cor

será que menina de pano azul
mirando-se no espelho opaco das águas pardas
sabe
que mais desastrado ainda
é o vento
e mais desastrado que o vento
é o sonhador adormecido (N, p.46).

O «sonhador» é alguém próximo do esperançoso: o homem que sonha é o sujeito poético, o poeta, o homem que acredita, que tem esperança e imagina a possibilidade da vida que quer ver concretizada. É este o teor do livro que vai buscar o seu título a essa necessidade/desejo de uma nova idealização. Mas esse sonho é frágil porque não depende só da vontade do sujeito poético.

Este pouco fala de si; orienta-se para o outro, superando a sua individualidade para chegar ao outro, seja ele «a amada» ou qualquer outro a quem a sua voz chegue, de

forma que o outro possa compreender a sua visão, a sua ética e a necessidade de acreditar. O penúltimo poema do livro incide sobre esse tema essencial, repetindo a tónica positiva do último volume:

amada
minha amada

na madrugada
de teu olhar
desponta
devagar devagarinho
a aurora
de um dia
inda por chegar

amada
minha amada
não feches os olhos (N, p.48).

A «amada», o grande destinatário textual da poesia, é uma nota de esperança para o sujeito poético, antevista nos olhos dela, onde «desponta», mas quando ela os fecha essa «aurora» que anuncia o novo tempo desaparece, pois ainda está «por chegar», talvez longe, e por isso, se ela fecha os olhos porque não acredita talvez o futuro demore mais tempo a chegar. Por esse motivo, o sujeito poético pede-lhe que não os feche, que veja e que apresse a vinda do novo tempo, num convite extensível a todos.

2.3.3 Fiapos de Sonho

Urbano Tavares Rodrigues, na recensão crítica ao terceiro livro de Arlindo Barbeitos, apresenta os grandes traços orientadores do volume:

Poesia lírica muito suave, dorida, enevoadá, esta de Arlindo Barbeitos. Magia e rigor, economia de palavras, repetições musicais – só de longe a guerra, com suas bombas, seus clarões de destruição, vem perturbar a delicadeza das emoções que o poeta enuncia. O

tempo e a linguagem são os dois *topoi* dominantes em toda a obra de Arlindo Barbeitos. [...] Poesia de amor, directa e ao mesmo tempo difusa, algodoada»⁷⁸.

O conjunto mantém as características dos anteriores a nível da expressão, mas também do conteúdo, em parte, pois resulta como um «reafirmar [d]as marcas pessoais de uma proposta anterior»⁷⁹. Após a projecção de uma esperança e de um sonho, esta obra apresenta-se num tempo bastante diferente do da década de 70, embora continue a construir-se a partir da guerra e dos seus efeitos, retratando a guerra a civil, num tempo em que o sonho é apenas «fiapos», ou seja, está quase destruído, restando apenas dele pedaços ou fios. Nesta perspectiva, num livro em que os sentimentos de mágoa, de vazio, desencanto predominam nos poemas, *Fiapos de Sonho* parece ser mais pessimista que os anteriores, embora as imagens disfóricas de guerra, morte e destruição apareçam menos e de uma forma mais suave, «só de longe», como refere Urbano Tavares Rodrigues, ou, como sugere Ana Mafalda Leite, incidindo na mesma tónica, tudo é dado de forma «tão subtil, e tão precisa e contundente ao mesmo tempo»⁸⁰.

Para essa leveza e menos recorrência das imagens disfóricas, contribui aparentemente a inflexão nos temas da viagem, da palavra como forma de exorcismo da dor, e o tema da relação com a «amada», sobretudo nos poemas iniciais, de forma semelhante ao já trabalhado nos livros anteriores. *Fiapos de Sonho* é marcado pela relação luz/sombra, com o predomínio do nocturno, que acentua o carácter de pesadelo, em vez do sonho.

⁷⁸ Urbano Tavares Rodrigues, «Recensão crítica a *Fiapos de Sonho*», 1994, disponível em: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=8195&print=no>

⁷⁹ Soares, «Recensão crítica a *Fiapos de Sonho*», in *Vértice*, n.º52, Jan.-Fev., 1993, p.131.

⁸⁰ Leite, «O Falador Iluminado», in Barbeitos, *Fiapos de Sonho*, Lisboa: Vega, 1992, p.10.

Logo o primeiro poema do livro fala do sonho, mas num sentido que não é demasiado eufórico, talvez por uma certa descrença ou desalento que dominam já o sujeito poético:

roçando
pelo teu rosto
tombou ao chão
a estrela cadente

guarda-a
é o ouro dos sonhos (*FS*, p.13).

A «estrela cadente», a parte mais preciosa dos «sonhos», pode ser interpretada como uma lágrima, e nesse sentido a dor pode ser aqui entendida como uma esperança, de que a situação pode mudar, pois não pode prolongar-se para sempre («tombou ao chão»/ «guarda-a»). No entanto, a nota disfórica, apesar da esperança, prevalece, pois no momento presente é a dor que existe e só num tempo futuro ela desaparecerá. No poema «fogueiras dos antepassados são estrelas» (*FS*, p.41), coloca-se a ênfase no lapso de tempo em que se espera e em que se desespera, mantendo o sema do choro, porque o tempo de sofrimento se prolonga em demasia, como o demonstra a segunda estrofe:

diz-me
até quando se continuará o sonho
tecendo de raios de luar e de espuma
enquanto
de lágrimas se encharcaram as nuvens
e os panos de nossas mães.

A viagem pode ser entendida como forma de evasão, de vontade de encontrar um outro espaço/tempo. Mas estes poemas são marcados pelas isotopias da dificuldade, da desistência, da contrariedade, da ilusão e até da morte, como nos poemas «aonde/vais

dongo de luz» (*FS*, p.34) ou «por plagas de pesadelo» (*FS*, p.35). O mesmo se passa em relação aos poemas sobre as palavras, pois todos eles remetem para concepções disfóricas do uso da palavra que não convém ao poeta, como na seguinte estrofe:

fede o bolor de palavras
que peçonha dos homens
e humidade do tempo
conspurcaram (*FS*, p.22).

Não é a palavra ou a escrita que é posta em causa, mas antes o uso que se faz dela, pelos homens que a usam com maldade, enganando quem os ouve ou lê, e pelo tempo, com a sua «humidade», que provoca figuradamente o «bolor», o apodrecimento. Este uso da palavra ao longo do tempo pode provocar uma destruição do próprio sentido da palavra no poeta, ou a interpretação do poeta pelos outros, levando ao engano:

pelo lodo das palavras
escorrega o falador iluminado
e se estatela no fusco charco da amargura

oh enganosa chuva (*FS*, p.23).

E num outro poema, além das palavras, até os gestos e acções, por extensão, parecem perder o seu valor: «palavras e gestos em vão» (*FS*, p.25). No entanto, o tema essencial é o tempo, como destaca Ana Mafalda Leite no prefácio do livro⁸¹. O tempo, relacionado com a memória e com o sonho, é textualmente figurado e representado numa série de relações entre o passado/presente/futuro, a morte/renovação, a efemeridade/eternidade, a passagem/repetição, num sentido nítido do devir, da mudança e da sua hipótese, mesmo que não concretizada ainda no sentido pretendido. O tempo

⁸¹ Leite, *idem*, p.9.

não é entendido como sujeito, mas como momento; um tempo que se prolongou demasiado e no qual que não se viu ainda cumprir-se o sonho projectado.

No poema «do talo ondeante» surge uma concepção de tempo associado à natureza, num jogo entre fugacidade e permanência do tempo:

do talo ondeante
se acerca
hesitando a libélula
oh.
diz-me
quantos anos
dura um segundo
na imobilidade
que o sol inunda (*FS*, p.15).

A concepção do tempo é dimensionada em relação ao insecto, que tem uma vida curta e se compraz no calor e luz do sol, mas é remetida também para o ser humano: quanto tempo mais o homem terá de estar imóvel, apenas sonhando, sem conseguir atingi-lo verdadeiramente?

No entanto, a tónica da esperança e do sonho continua a surgir, sobretudo no final do livro, mas de uma forma menos entusiástica. O poema «ao de leve amanhecendo» (*FS*, p.45) que se pode relacionar com o poema «amada/minha amada» (*N*, p.48) de *Nzaji*, remete para essa crença suave que desperta no sujeito poético quando se encontra junto da «amada», através do valor simbólico de «flor e dia» a abrirem-se. Porém, é ainda mais vaga a crença neste poema do que no do volume anterior, porque surge a referência à «bomba» que a destrói:

ao de leve amanhecendo
abrem-se a flor e o dia
e
meus dedos roçam suaves
tua face inda nocturna

de súbito
rebenta a bomba
na incandescência de luz e orvalho
de uma aurora indiferente

ao de leve amanhecendo
abrem-se a flor e o dia (*FS*, p.45).

E o poema final, jogando com o «sonho» e a «esperança», colocados numa geografia que não engloba a «pátria» do sujeito poético, marca essa descrença de uma forma mais evidente, embora figurada, pela metáfora metonímica e personificadora de evidente disforia:

a sul do sonho
a norte da esperança

a minha pátria
é um órfão
baloçando de muletas
ao tambor das bombas

a sul do sonho
a norte da esperança (*FS*, p.46).

Assim, apesar de ser um conjunto de poemas que parece afastar as imagens disfóricas, de alguma forma silenciadas, que surgiam mais nos dois primeiros volumes, *Fiaços de Sonho* configura-se como tendencialmente mais pessimista, talvez por se referir a uma guerra civil que tem menos justificação que uma guerra colonial, como o afirmou, de algum modo, Arlindo Barbeitos numa entrevista:

La guerre civile est un monstre, elle nous écrase... [...] La mort partout force au silence. Que seraient les protestations débiles par rapport à la violence de la guerre. In ne s'agit pas d'un silence passif mais une attente de quelque chose de meilleur pour reconstruire⁸².

2.3.4 Na Leveza do Luar Crescente

O quarto volume segue as linhas dos anteriores, sobretudo do terceiro, porque foi produzido num momento de guerra civil ainda. O título parece afastar-se dos anteriores, sobretudo da unidade sugerida pelo segundo e terceiro, enveredando por uma sugestão mais vaga espelhada na natureza celeste, o que poderá estar de acordo com a necessidade de silenciar algum do horror da guerra, embora ela surja em poemas como «por detrás do tufo de caniços» (*LLC*, p.27), «oh Angola» (*LLC*, p.35) ou «distraída na verdura» (*LLC*, p.36).

A guerra surge ao longe, como na maior parte dos poemas sobre esta temática, evidenciado mais os efeitos dele do que a luta armada em si mesma. Essa temática relaciona-se novamente com o tempo, desta vez entendido mais como relação passado/presente, como em «Houve um tempo» (*LLC*, p.12), ou em «antes/pela manhã», em que se representa, através de um poema com carácter narrativo, a história de Angola, desde os tempos iniciais aos do presente, incluindo a colonização («vinham estranhos»):

antes
pela manhã pela tarde
a qualquer hora
vinham pássaros
e comiam as frutas das árvores
que
os avós nos deixaram
depois
pela manhã pela tarde

⁸² E. M. Rodrigues, «Entretien avec Arlindo Barbeitos, poète et anthropologue angolais», disponível em: http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=8097.

a qualquer hora
vinham estranhos
e
cortavam as árvores
que os avós nos deixaram
agora
pela manhã pela tarde
a qualquer hora
vêm soldados
e
matam os homens
que os avós nos deixaram (*LLC*, p.33).

Os motivos da identidade, da amada, da natureza e da palavra são temas que surgem retomados dos livros anteriores, enquanto a relação com São Tomé, no poema «imersa/em sereno de lusco-fusco» (*LLC*, p.16) aparece pela primeira vez. Porém, surgem de forma breve, não explorada depois noutros poemas, um pouco desligados, talvez com exceção da natureza, que continua omnipresente, com referências a um fabulário exaustivo e diversificado, que remete para a localização espacial por referência, de que é exemplo o poema «na quietude cristalina da alvorada» (*LLC*, p.26), embora muitos outros lhes façam menção significativa.

A natureza continua associada à morte provocada pela guerra, provocando um desconcerto visível na relação entre animal/homem/espço natural, como é visível nos poemas «distráida na verdura» (*LLC*, p.36) ou «borboletas de luz» (*LLC*, p.38):

borboletas de luz

esvoaçando
de cadáver em cadáver
colhem
o fedor dos mortos em
vã

e
pelos buracos da renda
dos dias
passam álacres

do mundo do esquecimento
ao país da indiferença
levando consigo
o pólen fatal
das flores da guerra

borboletas de luz.

O poema joga com a interação entre a borboleta - a sua luminosidade dada pelas cores e a sua vida - e os cadáveres em decomposição ou, por outras palavras, com o choque do subtil, do frágil e do belo com o brutal, a destruição, o horrível. Sugere-se que as borboletas têm a função de fazer desaparecer a guerra, mas não parecem ser suficientes, porque existe um «mundo do esquecimento» e um «país da indiferença», onde não se resolvem os conflitos. De um modo semelhante, é o que se sugere no poema «lá/do outro lado deste» (*LLC*, p.39), onde os pássaros substituem as borboletas «buscando poiso em nuvens» e os homens continuam «buscando poiso em ruínas».

Também a referência a momentos especiais do tempo tem um valor significativo na obra, além de serem recorrentes. Variados poemas começam com localizações temporais do dia: crepúsculo, entardecer, tardinha, tarde baça, alvorada e luar, auxiliadas por várias sugestões de luz e sombra. A indicação temporal do poema tende para uma aproximação semântica do título da obra, *Na Leveza do Luar Crescente*, ou seja, o momento em que se passa do dia para a noite, mas uma noite em que a lua se torna cada vez maior, mais luminosa, e irá chegar à sua fase de lua cheia. Esta leitura poderá indicar uma concepção de tempo histórico de ciclos e, portanto, sugerir uma leitura de uma esperança da renovação do tempo.

No entanto, a ilusão prevalece sobre a esperança e o sonho e não há um último poema, como nos dois primeiros livros, ou próximo dele, como no terceiro, para

evidenciar essa esperança, a não ser que se possa interpretar o poema «poesia/é a ciência» (*LLC*, p.43) como uma forma de crença no futuro, através da escrita, para lá da «violência do acaso e do hábito». De esperança a sonho e agora a utopia, no sentido menos concretizável, parece ser esse o caminho da poesia de Arlindo Barbeitos neste último volume, como se pode ver na quarta estrofe do poema «na planura onde o capim secou» (*LLC*, p.29), onde se afirma a relação tempo/palavras já abordada no livro anterior, agora associado às promessas:

das esperanças promessas e palavras
de um tempo
sobra
o silêncio vazio e amargo
da morte.

Essas «promessas» não cumpridas representam o desencanto em relação aos rumos do país e da persistência das guerras, e uma enorme frustração de uma geração, num sentido amplo, de escritores como Luandino Vieira, Pepetela ou Manuel Rui, que começaram a escrever em tempo de guerra e que vêem que esta não serviu os seus fins, substituída por outra, ainda pior.

2.3.5 As palavras despegam-se das coisas e da gente

A obra de Arlindo Barbeitos surge, portanto, muito centrada geograficamente nas questões angolanas, sem perder o seu interesse universal enquanto poesia de esperança, ou descrença, na resolução dos conflitos humanos, para além do mais óbvio, os conflitos armados nas guerras que assolaram a nação de Angola e o continente africano. Porém, esta mensagem do poeta não é apenas ética, mas sobretudo estética ou poética e constrói-se recorrendo a diferentes opções e estratégias. Implica, portanto, a consciência

do mundo face ao tempo histórico e suas vivências, de modo a poder transformá-lo, dando o seu testemunho, mas sem se insistir demasiado no plano ético, usando, pelo contrário, uma estética que dê o ético.

Para dar o seu testemunho, é preciso que o poeta veja e se insira na realidade que pretende transmitir. É esse trabalho que faz o autor, como sugere Fernando J. B. Martinho, ao afirmar que esta poesia

responde a estímulos bem precisos. Nunca um exercício abstracto, desligado do mundo em redor. Antes procurando estabelecer uma ligação cada vez mais profunda e totalizante com esse mundo⁸³.

Ao encontro desta realidade, uma opção essencial é o uso do sentido mais evocado na poesia de Barbeitos: a visão. Através dela, estabelece-se uma pluralidade de contactos entre sujeito e objectos que permite a construção das imagens e pequenas narrativas que estruturam os poemas. E surgem, textualmente, diversas referências a olhos e ao acto de ver, muitas vezes relacionadas com as estrelas, que podem ter um valor simbólico de breve iluminação na imensidade do universo escuro. É evidente um trabalho de apuramento da visão a fim de conhecer mais perfeitamente o mundo que o rodeia e o espanta, pela sua beleza natural e pelas atrocidades cometidas pelos homens. Depois da visão do mundo, vem o pensamento desse mundo, não num sentido filosófico, epistemológico, mas num sentido poético, estético e ético. O mundo transcrito, interpretado e devolvido por palavras é um mundo visto pelo poeta, um espaço visível onde coexistem autor e coisas, como afirma o próprio escritor: «se trata de uma interpretação da realidade»⁸⁴.

⁸³ Martinho, *idem*, p. 24.

⁸⁴ Laban, *idem*, p.556.

O desconcerto do mundo enforma uma atitude do sujeito que se manifesta numa visão disfórica do tempo presente, do tempo de guerra que se prolonga e se renova sem cessar. Esse desconcerto é visível na disseminação de elementos deceptivos e insólitos que envolvem os sentimentos de amargura e desespero, provocando uma meditação sobre o sentido trágico da vida humana, sobre o homem enquanto ser de saber, de poder e suas transformações sobre o mundo. Assim, é notável que as críticas possam surgir na obra de Arlindo Barbeitos a partidos políticos, a figuras desses partidos, aos países estrangeiros, sem que nunca se entre num referencial político ou ideológico que resultasse em propaganda ou panfletarismo, porque se evidenciam antes os efeitos. É visível um certo pessimismo, mas com um discurso subtil, de denúncia velada, da descrição fragmentada, sem entrar em provocações, detalhes chocantes e obscenos, linguagem desbragada, paródica ou invectiva.

Há ainda espaço para o confessional, mesmo quando a obra não é construída de modo a parecê-lo. Confessam-se os sentimentos e crenças, embora de modo indirecto, sem a expressão de subjectividade evidente, na maior parte dos poemas. O sujeito poético é até, por vezes, bastante neutro e quase frio ao descrever realidades chocantes, porque não exprime a sua opinião através de lamentos, mas são interpretáveis as suas emoções através de elementos ténues. A objectivação da subjectividade predomina, embora possam surgir poemas que quebrem a regra, como:

oh alambique
de saudade

destilando
álcool de poesia
pára pára

oh alambique
de saudade (*LLC*, p.11).

A subjectividade surge nos poemas em que o amor e «amada» são convocados. Na maioria desses poemas reaparece a esperança que o amor confere, pois o amor consiste numa perda do sujeito no objecto, ou a aquisição do objecto pelo sujeito e na aparente solução dos problemas, embora por vezes amarga e irónica. Mas o amor tem de conviver com a morte, em oposição ou coexistência. Enquanto o amor visa o outro, a entrega, a comunhão e, sobretudo, a sobrevivência, a morte implica a perda, a solidão, a destruição da unidade. Nesta poesia, o amor não surge enquanto desejo físico, mas enquanto realização do homem em comunhão com o homem. Por isso, a «amada» por vezes pode ser a natureza, a mulher, a irmã. Já a morte, fugindo à naturalidade e inevitabilidade que se pode observar na natureza, é sobretudo mais artificial, acidental, e pior, provocada. Não aparece apenas no acto físico de morrer, dado pela decomposição a céu aberto, mas também surge em imagens ou várias áreas semânticas como a estiagem, a fome, a destruição e as ruínas.

Apesar do mundo disfórico e da continuidade da guerra, o autor não desiste da poesia, contrariando a ideia de Adorno de que depois de Auschwitz não seria possível mais a poesia, ou, de um modo geral, depois da guerra: «Precisamente por causa de Auschwitz, tem que haver poesia – mesmo se o poema se torna cada vez mais impossível»⁸⁵.

2.4 As imagens de todos os dias

A poesia de Arlindo Barbeitos, devedora da situação contextual em que surge, reflecte esse contexto numa perspectiva eu se caracteriza, de uma forma geral, pelas

⁸⁵ Laban, *idem*, p.622.

opções os poetas dos anos 70, que «procuraram consolidar o equilíbrio entre as componentes ética e estética da literatura, prosseguindo na tentativa de uma linguagem mais densa e concisa»⁸⁶.

Essa concisão em Arlindo Barbeitos é processada de diversas formas, através de alguns recursos. O rigor que se procura na poesia, aliado ao poder da sugestão, está dependente de uma «noção de economia do vocábulo do texto, e de tensão textual em relação à sua capacidade semântica»⁸⁷. Ou seja, através de uma contenção ou concentração da morfologia, do uso das palavras, consegue-se uma «sobrecarga semântica»⁸⁸. A concentração dos temas, de certos vocábulos e imagens recorrentes, contribui para uma ideia de minimalismo ou escassez verbal que constrói uma capacidade imagética sugestiva.

A extrema brevidade marca a obra no sentido de permitir essa concisão. A obra é constituída por quatro livros em que tudo é regido pela insistência no mínimo: o tamanho dos livros, o número de poemas e seu tamanho a nível estrófico e versificatório, o número de temas e motivos.

Angola Angolê Angolema é constituído por trinta e sete poemas, dos quais apenas «carnaval carnaval carnaval» (AAA, p.22-23) se pode considerar extenso, pois estende-se por duas páginas. Por contraste, o mais breve é «árvore sem sombra» (AAA, p.18), constituído por quatro versos, cada um com três palavras. A predominância é de poemas de quatro, seis e sete versos. *Nzaji* apresenta quarenta e oito poemas, não havendo nenhum poema tão longo como no livro anterior, sendo que o mais pequeno é «vento/em turbilhão» (*N*, p.21), constituído por cinco versos de oito palavras, no total.

⁸⁶ Soares, *Notícia da Literatura Angolana*, p.231.

⁸⁷ Melo e Castro, *idem*, p.137.

⁸⁸ Melo e Castro, *idem*, *ibidem*.

Em *Fiapos de Sonho*, que reúne trinta e quatro poemas, estes aparecem com os versos mais dispersos na página, com mais estrofes, mas com tamanhos semelhantes aos anteriores. O livro tem poemas com apenas três versos, mas o mais breve é «roçando/pelo teu rosto» (*FS*, p.13), com sete versos e dezasseis palavras no total. Por fim, em *Na Leveza do Luar Crescente*, que apresenta trinta e seis poemas, o mais breve é «oh alambique» (*LLC*, p.11), com sete versos e catorze palavras.

A extrema brevidade de alguns poemas, traduz essa expressividade que se pretende obter, através de uma imagem descrita nos seus elementos essenciais e nas sugestões que ela transmite, como no poema seguinte:

o
menino
pequeno
muito pequeno
nu
tudo nu
traz botas
botas muito grandes (*N*, p.3).

O poema procura dar a imagem visual do tamanho do menino e das botas, relacionados ambos numa oposição clara: o menino é «pequeno/muito pequeno», as botas são «muito grandes». Essa tensão resultante entre os dois tamanhos opostos, que permitem a ideia de desfuncionalização, tem por base a ideia do menino dever andar descalço, por referente cultural africano tradicional, e a existência das botas enormes, que, devido ao contexto histórico de produção textual e ao conteúdo da maior parte dos poemas do livro *Nzoji*, pertenceriam provavelmente a um soldado, talvez morto, de quem o menino as teria retirado, uma vez que estas, como outros despojos de guerra, eram aproveitadas pelas vítimas da guerra. O texto implica ainda a sensação de movimento do menino de longe para perto, que pode sugerir a vinda do interior, das

comunidades tradicionais, carregando algo, as botas, ideia dada pelo verbo *trazer*, que tem, simultaneamente ou numa outra leitura, o sentido de usar/vestir: já que ele se encontra despido, talvez esteja também descalço. Mas as botas que ele usa no momento presente poderão significar que esta criança, marcada pela presença da guerra, enceta já um compromisso a que não pode escapar, que é o da sobrevivência, por um lado, e o da luta, por outro. O seu momento histórico não lhe deixa grandes hipóteses de escolha na sua vida que se inicia.

O poema não surge como uma recordação, pois o verbo no presente do indicativo viabiliza antes uma visualização ou escrita num presente, no momento em que se presencia o surgimento do menino. Poderia, numa outra leitura, talvez menos informada, remeter para a ideia das crianças usarem, quando pequenas, as coisas dos pais, como forma de imitação, mas dentro do contexto da obra essa interpretação é condicionada, se bem que possível.

A forma como o poema está construído, com uma extrema e aparente simplicidade, com o recurso a versos mínimos, alguns deles com apenas uma sílaba, e com a repetição de palavras por epífora e anadiplose, sugere uma imagem de grande valor expressivo e com diferentes possibilidades de significações que dependem, também, do leitor.

A descrição breve de um elemento para se chegar a outro, por meio de um choque por oposição e/ou semelhança é também frequente. Muitas vezes parte-se de um qualquer elemento da natureza (animais, plantas, cursos de água, momentos do dia) para chamar a atenção sobre os efeitos da guerra, como no poema «distraída na verdura» (*LLC*, p.36), em que da referência à garça e ao acto de estar a «repousar sobre uma pata só», se passa para a referência ao «soldado preto», que não tem já meio de locomoção, ausência essa que lhe terá provocado a morte. Tudo isto é dado em seis versos

pequenos, em duas estrofes que se afastam para gerar o horror da segunda por comparação com a primeira: o homem faz parte da natureza, também, mas enquanto a garça consegue ainda sobreviver, o homem é morto pelo homem:

distraída na verdura
a garça branca
repousa sobre uma pata só

apodrecido na morte
o soldado preto
nem pernas tem.

Outro exemplo deste recurso surge no poema «céu de patos bravos» (*N*, p.22), onde se parte da visualização dos «patos bravos» junto à «lagoa do guimbe» para se chegar ao elemento humano, neste caso um «leproso cismando», ou antes, a sua «mão carcomida»:

céu de patos bravos
encobre
a velha lagoa do guimbe

da mão carcomida
do leproso cismando
escorrega a dicanza.

Em ambos os poemas «se dá a ver» uma paisagem geográfica e humana através de uma presentificação. A poesia de Barbeitos tem, por isso, muito de fotografia, pelo seu elíptico, de um momento que se fixa, dado pela tendência descritivista e imagista, pelo uso de verbos no presente do indicativo e no gerúndio, dando a ideia de algo que se faz no momento, ou que se prolonga um pouco, mas sem implicar outros tempos e lugares, para sugerir uma impressão estética duradoura de sentido universal: o presente é o momento resultante do passado e o gerador do futuro.

A importância da imagem para a construção do sentido, de uma mensagem ou impressão que se pretende transmitir/provocar, é dada pela referência a nomes concretos, por vezes adjectivados, e acções que não são comentadas como positivas ou negativas, embora essa avaliação possa ser observada nos efeitos que provocam, ou seja, na sugestão que se faz. Por exemplo, no seguinte poema, o sujeito poético anuncia dois acontecimentos que seriam banais se não fossem as condições necessárias para eles existirem não chegarem a surgir:

sem que a noite chegasse
desapareceu o horizonte

sem que o sol queimasse
ardeu a terra (AAA, p.72).

Por analogia com outros poemas, o leitor pode interpretar o poema como referência indirecta, velada ou sugerida à guerra: a noite pode ser lida simbolicamente como o momento das trevas, do medo, do horror, da morte, partilhando muitos traços com a guerra. Esse momento físico que depende da rotação da terra, não chegou ainda ao presente do sujeito poético e já se instalou na terra aquilo que a noite pode representar, eliminando o «horizonte». A guerra também partilha traços de semelhança com a expressão «arder a terra», que pode ser interpretada como a destruição do espaço e, por extensão, da esperança de sobrevivência. O sujeito poético não opina sobre a realidade que descreve, à semelhança da maioria dos poemas, mas o leitor percebe o tom de perplexidade que está subjacente ao texto, pois o sujeito poético, recorrendo ao advérbio de negação «sem», numa construção paralelística, evidencia nele o desconcerto do mundo provocado pela guerra e, por lógica conclusiva, a condenação dessa mudança na ordem natural das coisas.

Neste sentido, da construção da imagem de que vive grande parte da poesia do autor, têm destaque a metáfora e a comparação enquanto tropos, ou seja, enquanto elementos de significação. Esta presença foi desde cedo notada por Manuel Ferreira como forma expressiva muito própria do autor de *Angola Angolê Angolema*:

Mas há que destacar a subtil firmeza interiorizada com que o seu discurso poético se organiza diríamos numa recolhida fala metafórica e desse tratamento estilístico silencioso advém uma força notavelmente expressiva que o demarca de tantos outros poetas angolanos que, no trato de um campo semântico símile, preferiram à ubiquidade a expressão directa visivelmente intencional⁸⁹.

Como afirma Henri Suhamy, a metáfora e a comparação têm uma diferença essencial: enquanto as comparações «sublinham as semelhanças entre as coisas, mas não mudam o sentido das coisas»⁹⁰, com a metáfora «exprime-se a mesma ideia de maneira mais sintética»⁹¹, com um novo sentido, que está subjacente à própria etimologia da palavra metáfora – transporte, mutação. Assim, apesar de ambas terem funções imagéticas de colocar em semelhança realidades distintas, a comparação tem uma função essencialmente «explicativa e redundante»⁹², enquanto a metáfora tende a exprimir o abstracto pelo concreto, fazendo uma «representação significativa»⁹³ no sentido de identificação. O poder sugestivo da metáfora é maior, bem como a sua economia.

Ambos os tropos são usados na poesia de Arlindo Barbeitos, com maior tendência para a frequência da metáfora, mas os dois são usados para construir as imagens de grande parte dos poemas, e tanto a comparação como a metáfora podem ser sintéticas,

⁸⁹ Ferreira, «Angola», *idem*, p.42.

⁹⁰ Suhamy, *As Figuras de Estilo*, Porto: Rés Editora, s/d, p.35.

⁹¹ Suhamy, *idem*, *ibidem*.

⁹² Suhamy, *idem*, p.39.

⁹³ Suhamy, *idem*, p.45.

mesmo que a segunda seja tida como mais sintética, em teoria. O uso destes tropos, além de tornar o discurso mais cifrado, permite interpretações diversificadas de um mesmo texto, criando a sugestão que o autor procura.

Em vários poemas se tenta criar essa ideia de sugestão através destes recursos, por vezes resultando no insólito, no inesperado. No poema «a identidade» (AAA, p.41), que acaba com os versos «identidade/é cor/de burro fugindo», o sujeito poético define a sua noção de identidade como algo que é ambíguo, cheio de equívocos e de difícil delimitação, usando para isso a identificação total dada pela metáfora definitiva com a expressão tradicional «cor de burro a fugir». Por vezes a metáfora associa-se a metonímias e sinédoques, como nos seguintes versos:

a minha pátria
é um órfão
baloçando de muletas
ao tambor das bombas (FS, p.46).

A relação «pátria»/«filho» é estabelecida como o conjunto e a representação dele através de uma metáfora definitiva que tenta transmitir o estado de Angola em guerra: o sema da orfandade remete para a morte dos pais e dos ancestrais, das tradições e das raízes angolanas. Os sobreviventes, representados aqui, por uma criança, possivelmente (pela referência ao balanço que seria comum nas crianças, por natureza mais inquietas), estão mutilados, pois a figura está dependente de um apoio para manter a verticalidade e se locomover, as «muletas», e tem de tentar sobreviver, ao mesmo tempo, à guerra que continua expressa, através das suas «bombas» que fazem lembrar música de batuques dos tambores. A extrema concisão com que são sugeridos estes

sentidos está assente no uso metafórico da linguagem, com uma economia verbal notável: quatro versos curtos compostos por treze palavras.

As bombas surgem algumas vezes na poesia de Arlindo Barbeitos em imagens metafóricas. No brevíssimo poema seguinte as bombas são identificadas com estrelas porque antes os olhos são identificados com o céu:

no céu amendoado de teus olhos
vejo estrelas
que são bombas (*N*, p.4).

Os olhos que espelham o céu, espelham as estrelas e as bombas da mesma forma, e o sujeito poético pode vê-los nos olhos do interlocutor, sem olhar directamente para o céu. Os olhos que ele observa dão-lhe a realidade, a positiva e natural, a negativa e humana, pondo em evidência o horror da guerra e da sobrevivência.

Estas figuras, por vezes associadas a outras estratégias significativas e composicionais, dão a sensação de, como afirma Hamilton, serem «exercícios algo científicos e enigmáticos»⁹⁴, pelo condensar que leva a um certo hermetismo interpretativo, auxiliado por vezes pelos poucos termos africanos que o autor usa, que podem ser interpretados, de uma forma geral, sobre a tónica do desconcerto: o insólito e o non-sense que expressa está relacionado com o mau funcionamento da realidade em guerra. Vejam-se, a título de ilustração, os poemas «irmão/a diferença entre um ovo de lagarto e um ovo de rola» (*AAA*, p.36), «vento em turbilhão» (*N*, p.21) entre outros.

⁹⁴ Hamilton, *idem*, p.210.

2.5 Ordem oculta da geografia

Além das estratégias já acima apresentadas, existem outras que conferem a concisão procurada pelo autor. São recursos menos óbvios nessa busca, mas importantes e consistentes ao longo da obra.

Um desses recursos, que surge em alguns poemas, é uma narratividade, que surge como mínima, onde o elemento de surpresa, de contradição com algo dito anteriormente, provoca essa capacidade impressionante de concisão que leva a diferentes interpretações. O poema «para ver» (AAA, p.55) é disso exemplo:

para ver
se o camaleão
tomava a cor vermelha
do fogo
tu o botaste, meu irmão
na queimada grande

então
ele ficou castanho
porque assado.

Num evidente diálogo entre um sujeito poético, para quem o camaleão não terá grandes segredos, e um «irmão» que podemos ler como o colonizador ou o que é estranho à realidade da terra africana, conta-se uma pequena história do momento em que o «irmão» testa a capacidade do camaleão em mudar de cor, provocando a sua destruição, jogando-se com a mudança cromática: se o camaleão se deveria tornar vermelho por semelhança com o fogo, fica castanho porque se queima. O material dispendido entre o acto e o seu motivo e o resultado final é tão breve que provoca uma espécie de vertigem de desconcerto entre os factos.

Além desta interpretação mais óbvia, o poema pode ser interpretado tendo em conta que o camaleão é, em algumas culturas africanas, o animal em que não se pode

confiar, pois é oportunista e dissimulado. Ao queimar-se o camaleão, por acção do «irmão» não será apenas a destruição do angolano (humano, cultural, natural) pelo colonizador, mas talvez a destruição do africano pelo próprio africano, quando nele não se confia. A própria cor vermelha referida pode estar ligada à política e à ideologia comunista, jogando-se com a ideia de fingir ser-se vermelho.

Outros factores que contribuem para esta estética da sugestão são a ausência de pontuação que, juntamente com a ausência de maiúsculas (salvo raras excepções⁹⁵), permitem maior liberdade da leitura interpretativa do texto, pois as pausas e as ligações são feitas de modo mais ambíguo. Também a ausência de títulos permite não condicionar ou indicar uma linha de leitura dos poemas, deixando em aberto as possibilidades de leitura. Estas ausências provocam, aliás, uma sensação de «continuum» de alguns dos poemas para os seguintes e dos próprios livros, pois a ausência de marcadores de pontuação, de títulos e de maiúsculas não delimitam fins e inícios, como se os poemas se juntassem todos para construir um único poema longo. Esta ligação entre os poemas é auxiliada pelo facto de muitos deles se iniciarem por preposições e outras classes gramaticais que podem ser interpretadas, no conjunto, como conectores, como sugere Anita Martins Rodrigues de Moraes:

É interessante notar que os seus poemas ganham com a leitura conjunta, em constelação, pois assim se compõe um quadro bastante contundente do seu país, da experiência de ser em Angola (e de escrever em Angola). Cada livro é montado de maneira cuidadosa; não reúnem poemas, são algo mais⁹⁶.

⁹⁵ As excepções são, em *LLC*, os poemas «Naquele tempo» e «Houve um tempo», respectivamente p.10 e p.12.

⁹⁶ Moraes, «O Vôo Esquivo: Arlindo Barbeitos e a Questão da Identidade», disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=896>.

A própria liberdade versificatória sugere essa mesma liberdade para o leitor, desvinculando o poema de regras estróficas que o condicionam, criando ritmos que sugerem alguma irregularidade, um tom sincopado, ao encontro do desconcerto temático. A irregularidade estrófica de alguns poemas joga com a sensação regular de outros, como são exemplo os seguintes poemas, colocados lado a lado. O primeiro poema varia entre os três e os cinco versos, enquanto o segundo varia entre um e onze versos. O primeiro poema constrói-se a partir da enumeração de uma série de elementos, numa construção paralelística marcada no centro pelo advérbio de negação «sem», para dar a ideia de repetição de um determinado estado de desconcerto, pois tudo se encontra desfuncionalizado, como se a definição dos elementos, sobretudo no humano, tivesse sido eliminada, eliminando os próprios elementos:

árvore sem sombra
mulher sem sexo
vento sem poeira
cão sem rabo (AAA, p.26).

ao crepúsculo suave
palmeiras queimadas
são
negras marcas de um pesadelo
que
a penumbra alonga pelo chão
gretado
e
a tristeza vai juntando
ao balanço das ruínas de um
sonho
ao crepúsculo (LLC, p.23).

Alguns poemas têm uma estrutura de justaposição, ou seja, vão-se acrescentando elementos a outros que já têm valor autónomo, criando um poema de forma precisa e ambígua ao mesmo tempo, com alto grau de eficácia sugestiva. A construção paralelística neste e noutros poemas, com ou sem repetição de palavras, sugere uma simplicidade do poema, uma vez que «as frases se sucedem como vagas, semelhantes

umas às outras ou acrescentando-se progressivamente»⁹⁷ de forma que a atenção se desloca da estrutura em si para o insólito que se apresenta. É uma forma de com poucas palavras, com as mesmas por vezes, se permitir a construção intensificadora da mensagem do poema, trazendo, no dizer de Lausberg, um «enriquecimento afectivo»⁹⁸.

O segundo poema organiza-se através do recurso a uma definição metafórica que se desenvolve através da copulação de uma acção sentimental, usando um ritmo ora rápido ora mais lento, dado pelos cortes abruptos dos versos, no primeiro caso, e pelo uso do gerúndio, no segundo. O gerúndio é um tempo verbal muito usado, chegando a ser o único suporte verbal de alguns poemas, para dar, de forma económica, a impressão de continuidade, de prolongamento espacial de uma acção ou estado, e até a suspensão, sem usar formas perifrásticas ou outras, além de que cria efeitos auditivos e rítmicos, «como se tudo à volta da revelação que o poema regista parasse ou ficasse provado da capacidade de interferir nesse espaço de magia»⁹⁹.

A organização dos versos é ainda sugestiva em muitos dos poemas. Embora não chegue a construir poemas com aspecto visual, à semelhança da poesia concreta ou da experimental, em que o poema «tende a desaparecer perante o seu utente, para ficarem apenas as percepções múltiplas de que o utilizador for capaz»¹⁰⁰, há um aspecto visual que não é de todo desvalorizado, uma relação com a folha de papel e com a manipulação do verso. Essa relação aparece já em *Angola Angolê Angolema*, no poema «há muitos anos» (AAA, p.30), em que a segunda de três estrofes é colocada, relativamente às outras, numa posição mais centrada, tal como em «moringues

⁹⁷ Suhamy, *idem*, p.84.

⁹⁸ Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.166.

⁹⁹ Martinho, *idem*, p.26.

¹⁰⁰ Melo e Castro, *idem*, p.143.

nocturnos» (*N*, p.35) e outros de *Nzaji*. A colocação das palavras nos versos segue quase sempre a tradição, mas há casos em que algumas palavras surgem colocadas no final de um verso quase todo em branco, juntando-se antes a palavras do final do verso anterior, por vezes sendo uma repetição dela, formando uma epífora («palavras/palavras»), outras vezes uma palavra diferente a que se remete por semelhança/continuidade («cacos»/«coisa nenhuma»):

para além
dos portões da lonjura
quem monta sentinela
às caravanas de palavras de palavras
sem palavra
e
aos mercadores de cacos de cacos
de coisa nenhuma (*N*, p.33).

Mas surge de modo mais significativo e frequente nos livros *Fiapos de Sonho* e *Na Leveza do Luar Crescente*. Em ambos esta estratégia é largamente utilizada, fazendo ressaltar pelo estranho algumas palavras que poderão ser mais importantes, sobretudo nos poemas mais longos, por vezes de forma tão insistente, como em «na quietude cristalina da alvorada» (*LLC*, p.26), que poderá tender a perder o seu efeito sugestivo.

Em *Fiapos de Sonho* proliferam os poemas que usam o sinal gráfico - [-, usado normalmente no texto em verso para marcar uma parte do verso que não coube na margem da página, para que se saiba que é a continuação do verso anterior e não um verso novo. No livro, esse sinal surge em alturas em que seria de facto necessário para marcar esses versos, mas surge noutros em que não seria preciso. Se por um lado causa alguma estranheza a sua utilização desnecessária, por outro pode ser visto como um recurso de exploração de sentidos, pela evidenciação de palavras que poderão ter um

papel preponderante nos poemas. Por exemplo, a segunda estrofe do poema «imerso/na lembrança» (*FS*, p.39) é assim apresentado:

no ermo afogado em luz e calor
em meio a tomateiros selvagens
a ordem oculta da geografia
[da perdição
espalha cacos de uma vida
[outra.

O destaque se pretenderá dar às palavras «da perdição» e «outra» poderá ser uma pista de leitura do poema, todo ele sob o signo da memória de algo do passado, a infância retratada na primeira estrofe, que está ameaçada pela perdição ou pela destruição no tempo presente, tão diferente e longínquo.

Neste mesmo livro, em relação aos outros, há maiores espaços em branco entre as estrofes, o que pode ser apenas uma questão editorial mas também poderá significar a existência de um maior desejo de silêncio; perante a destruição do «nzoji» de esperança, de que restam apenas «fiapos», o silêncio impõe-se e é sugerido pelas margens.

Assim, a própria concisão dos poemas poderá ser sugerida pela disposição gráfico-visual dos poemas e poderá ser uma fonte de interpretação, mesmo que não chegue a ser o elemento dominante no poema.

2.6 Uma sombra em sentido contrário

A poesia de Arlindo Barbeitos é visivelmente repetitiva, o que pode ser um paradoxo numa poesia que se procura concisa, pois surgem vários poemas em que se repetem palavras, versos e estrofes inteiras ao longo de toda a obra, de forma muito insistente e inusual. Essas repetições, paralelísticas e outras, podem ser entendidas como

redundantes, mas podem não pôr em causa a concisão dos poemas. Na verdade, a redundância, quer fónica quer semântica, é um factor que busca um «efeito final de coerência»¹⁰¹ no texto poético, pois a repetição evidencia elementos-chave ou estruturas significativas, além de que as suas «estratégias facilitam a colaboração entre a música e a poesia»¹⁰².

O papel da redundância na poesia foi determinado por Jean Cohen como uma «lei constitutiva»¹⁰³, uma vez que a redundância é uma característica do poético que cria efeitos de intensificação. Assim, as repetições criariam sentidos, mas redundantes. Embora não totalmente determinante, muitos são os textos poéticos que se valem da redundância, mas também outros modos literários a usam. O próprio conceito de economia apresentado por Jean Cohen, que é visível no texto poético, não é exclusivo dos outros géneros. Kristeva, por seu turno, apresenta a ideia de que a repetição não provoca redundância, ou pode não provocá-la, quando afirma que as unidades que se repetem não são realmente repetidas, porque são já outras, diferentes das primeiras¹⁰⁴. No mesmo sentido vão opiniões de poetas que reflectem sobre o acto de escrita, como António Ramos Rosa, que afirma que «A repetição *significa*. As palavras repetem, não se repetem. Nunca são as mesmas»¹⁰⁵. Além disso, como afirma Lausberg, as repetições «detêm o fluir da informação e dão tempo para que se “saboreie” afectivamente a informação apresentada como importante»¹⁰⁶.

¹⁰¹ Reis, *idem*, p.325.

¹⁰² Suhamy, *idem*, p.72.

¹⁰³ Jean Cohen, «Poesia e Redundância», in Todorov, *O Discurso da Poesia*, Coimbra: Almedina, 1982, p.58.

¹⁰⁴ Veja-se Kristeva, *Semeiotikè*, Paris: Seuil, 1969, p.259.

¹⁰⁵ Rosa, *A poesia moderna e a interrogação do real – I*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 56.

¹⁰⁶ Lausberg, *idem*, p.166.

As repetições de palavras e versos ao longo do poema surgem com alguma frequência na poesia Arlindo Barbeitos, sobretudo através de anáforas e paralelismos, com um efeito fundamentalmente rítmico ou de estruturação do discurso que depende do assunto do poema. Por exemplo, em «amanheceu» (AAA, p.17), a repetição das expressões «quem diria/que» pode ser interpretada de diferentes formas, além do efeito rítmico que confere ao poema na sucessão de elementos enumerados. Se a expressão funciona sintacticamente como elemento organizador do discurso, funciona semanticamente como marca da surpresa de acontecimentos inesperados, num tempo estranho de guerra, de colonização que provoca o caos, a inversão, o desconcerto:

amanheceu
quem diria
que inda agora hoje era ontem
e que cacos ao longe não iam ser olhos de bicho
quem diria
que patos-bravos mergulhando não eram jacarés
e que lagartos azuis iam a quatro patas
quem diria
que bosta de elefante não eram pedras
e que guerrilheiros antigos iam pisar a sua mina
quem diria
que o professor cismando não era surdo
e que os alunos não iam falar a sua língua
quem diria
que a moça do Muié
que inda era virgem logo já o não é
quem diria
que inda hoje era ontem
amanheceu.

Este processo surge noutros poemas, ora repetindo as palavras integralmente, como em «eu quero escrever coisas verdes» (AAA, p.26), «oh flor da noite» (AAA, p.28), ou «ilum» (AAA, p.34), tal como em poemas dos outros livros, como «vogando» (N, p.14), «amada/minha amada» (FS, p.14), ora repetindo apenas a estrutura, como no poema

seguinte, que se estrutura com locuções prepositivas que vão mudando de estrofe para estrofe, seguidas da identificação de um sujeito que provoca efeitos no sujeito poético, embora na terceira estrofe essa estrutura tenha uma ligeira alteração, de acordo até com o «sentido contrário» expresso na última estrofe, já sugerido ao longo nas estrofes anteriores:

por detrás
da paisagem destes dias
fica uma outra
em mim

por baixo
deste rio silente
corre um outro
em mim

por detrás
de mim
anda uma sombra
em sentido contrário (*LLC*, p.40).

Um caso um pouco insólito na poética global do autor é o poema «carnaval carnaval carnaval» (*AAA*, p.22-23), onde se repetem palavras ao longo de todo o poema, postas lado a lado muitas das vezes em epizeuxe, numa espécie de redundância que não aparece noutros poemas. Essa redundância pode ser interpretada tendo como origem o tema do poema: o Carnaval é a festa do excesso, do exagero, daí que para o expressar, o sujeito poético use nos planos formal e semântico a repetição, além da enumeração de diversos elementos como cores, acções ou disfarces, para dar a informação estética desse exagero sem prejuízo da compreensão e harmonia do poema.

Outro tipo de construção, baseado na anadiplose, ou seja, recuperando num verso uma palavra do verso anterior, criando uma espécie de lengalenga, é também usado,

como no poema seguinte, onde os elementos se ligam por uma necessidade de precedência, embora numa lógica que é contra a razão do mundo:

a nuvem produziu um elefante
o elefante pariu um coelho
das orelhas do coelho saíram montanhas
as montanhas tornaram-se tetas duma cadela prenha
das tetas da cadela prenha caiu a chuva (N, p.23).

A repetição pode implicar um sentido de reduzir ou esvaziar de sentido, transformando as palavras apenas em ruído, numa sugestão do mundo. O facto de o poema estabelecer um círculo sobre si mesmo («chuva» no último verso remete para «nuvem» no último») garante-lhe coerência na mensagem, mesmo que a realidade convocada pelo poema seja organizada em torno de um *non-sense*, demonstrando o desconcerto do mundo do sujeito poético, e esse desconcerto é dado pela própria repetição exaustiva que funciona, talvez, de uma forma mais sugestiva, do que se fossem omissos os elementos de verso para verso, substituídos por um pronome relativo. Apesar de não muito recorrente, a anadiplose proporciona um efeito rítmico encantatório, de ligação entre as coisas, sem que a repetição se torne desagradável ou redundante.

No entanto, as repetições mais comuns, e de certa forma mais originais e próprias de Arlindo Barbeitos, são as repetições integrais de estrofes no mesmo poema. Originais e próprias porque não funcionam exactamente como a antepífora ou refrão medieval ou das canções, pela posição e função que ocupam no poema.

Essas repetições, como as apresenta Michael Shapiro, com os conceitos de simetrias e paralelismos, são estratificadas em diversos níveis:

Evidentemente, no discurso poético temos vários níveis de estrutura linguística cuja estratificação é emblemática pela sua natureza hierárquica. Em consequência, quando consideramos o poema como uma entidade Σ dotada de uma estrutura, deparamos, com efeito, ao mesmo tempo, com várias séries de automorfismos, alguns elementares e monolíticos, outros complexos e variados¹⁰⁷.

Essas séries estão reduzidas a quatro, sendo que apenas a primeira é usada pela poesia de Arlindo Barbeitos: as «Simetrias», em que não há inversão do signo. Essas simetrias dividem-se em: congruência propriamente dita ou paralelismo (nem inversão de signo, nem inversão de sequência) e congruência reflexiva ou simetria reflectiva (inversão de sequência somente).

O primeiro poema de *Angola Angolê Angolema* apresenta essa estrutura que é adoptada ao longo de toda a obra:

almas de feiticeiros desaparecidos
repousam de noite nas copas de árvores antigas

nuvens brancas
pássaros nocturnos

o hóspede de sandálias de pacaça
aproxima-se do fogo e adormece

almas de feiticeiros desaparecidos
repousam de noite nas copas de árvores antigas (AAA, p.15).

Os dois primeiros versos, que constituem a primeira estrofe, são repetidos integralmente no final do poema, ou seja, é uma repetição por congruência propriamente dita ou paralelismo, dando uma circularidade ao texto como forma de o tornar semanticamente coerente, talvez destacando os elementos que o sujeito poético considera mais relevantes, como se as «almas de feiticeiros desaparecidos» que «repousam» fossem causa e efeito, simultaneamente, dos elementos referidos nas

¹⁰⁷ Shapiro, «Dois paralogramas da poética», in: Todorov, *O Discurso da Poesia*, Coimbra: Livraria Almedina, 1982, p.75.

estrofes intermédias. A manutenção da estrutura simétrica implica a repetição verbal total, mas não a semântica. A repetição final surge como uma explicação dos eixos do poema, esclarecendo ou confundindo.

Esta estratégia de repetição por congruência propriamente dita ou paralelismo é amplamente utilizada ao longo da obra, como «à sombra da árvore velha de muitos sobas» (AAA, p. 19), «Catete» (AAA, p.24), «um homem de chuva» (AAA, p. 31), «por fendas» (N, p. 32), «oh veleiro encarnado» (FS, p. 32), «órfãos do império» (LLC, p. 8) ou «oh alambique» (LLC, p. 11).

Um outro exemplo, até porque é recorrente, é a repetição da destinatária do poema, identificada com a «amada». No poema abaixo, a referência à «amada» na primeira estrofe é copiada para a última estrofe, remetendo para a circularidade já acima comentada, mas também para a construção de uma outra possível leitura:

amada
minha amada
ter saudade do futuro
é
crer
agora e mais tarde
que
o desespero é traição
e
que
a curva leve do teu peito
agora e mais tarde
cabe inteira em minha mão

amada
minha amada (N, p.34).

Se o poema se desloca do sujeito poético para a «amada» como uma reflexão sobre o momento presente e a saudade do futuro que parece ameaçado por uma traição aniquiladora do tempo a vir, a referência final à amada não é apenas uma reiteração do

destinatário, mas uma ligação com os versos imediatamente anteriores, permitida também pela ausência de pontuação, isto é, o que «cabe inteira» na mão do sujeito poético não é apenas a «curva do teu peito» mas a própria «amada», inteiramente.

Nem sempre essas repetições circulares estão destacadas como estrofes, mas funcionam no mesmo sentido, como nos poemas «beijo até à garganta tua boca pantanal» (AAA, p.20), «por plagas de pesadelo» (FS, p.35) ou só o primeiro verso da primeira estrofe se estrutura em estrofe independente no final, como em «eu quero escrever coisas verdes» (AAA, p.26). Existe ainda o uso da recuperação não total dos versos da estrofe inicial no final do texto, como no poema «embarcados» (FS, p.33), provocando a sensação de ausência, carência, não apenas textual, por semelhança com outros poemas que usam esquemas semelhantes, que são mais frequentes na obra, mas sobretudo semântica.

Um caso especial, praticamente ausente dos três primeiros volumes e que surge em *Na Leveza do Luar Crescente*, é a inversão dos versos dentro das estrofes e/ou da ordem das palavras nos versos que se repetem, ou seja, a congruência reflexiva ou simetria reflectiva, na terminologia de Shapiro. O efeito de circularidade não desaparece, mas acrescenta-se um efeito de vertigem: um movimento de retraimento no sentido do início do texto. Por exemplo, os poemas «imersa/em sereno» (LLC, p.16) (a) e «longe/muito longe» (LLC, p.37) (b) apresentam os versos pela ordem inversa, com alterações, como se pode comparar nos versos em questão colocados lado a lado:

a) imersa
em sereno de lusco-fusco
e
suspensa em vazio

São-Tomé
suspensa em vazio
e
imersa em sereno de lusco-fusco

São-Tomé (...)

b) longe	em terra de esquecimento
muito longe	para além
para além	da cinza destes dias
da cinza destes dias	longe
em terra de esquecimento (...)	muito longe.

Numa análise comparativa e quantitativa, verifica-se que este recurso à repetição é exaustiva no primeiro volume, mas no segundo e terceiro volumes a sua presença é significativamente menor, para voltar a surgir no quarto livro, como que, num plano exterior ao texto, os livros funcionassem, deste ponto de vista, como os poemas circulares, em que o primeiro e último são causa e efeito um do outro e de si próprios e de tudo o que fica no meio.

Embora as repetições possam ser sinal de redundância e não de concisão, na poesia de Arlindo Barbeitos, e na de outros autores, elas podem auxiliar a construção desse sentido de sugestão, de poder significar mais do que o que lá está verbalmente expresso. Assim, a redundância parece estar afastada da obra de Arlindo Barbeitos uma vez que não existem pleonasmos, tautologias, paráfrases de algo já afirmado antes, batologias ou perissologias, ou seja, as figuras que retoricamente contribuem e designam a redundância verbal. Nem mesmo num segmento como «caravanas de palavras de palavras/sem palavra» e «mercadores de cacós de cacós» (*N*, p.33), com a repetição de palavras apenas mediada por preposições e advérbios, se pode falar em redundância, porque as preposições e advérbios veiculam o sentido de especificação, negação, pormenorização, criando, na sua relação linguística, o sentido de falta, escassez, disforia.

É difícil, no entanto, avaliar o que é redundante ou não numa composição, porque não se pode ter acesso às intenções do autor nem às implicações interpretativas que podem resultar dela em diferentes leitores. Se a repetição surge em conformidade com o tema do poema, como forma de construção de um poema breve ou de sugestão semântica, permitindo diversas leituras, ela pode ser uma forma de concisão, mais do que de redundância.

Todos estes recursos mobilizados pelo autor sugerem a suspensão, a concisão, o seu projecto de dizer menos e significar mais. O silêncio subjacente a esta concepção é visível ainda no fim abrupto dos poemas, ou na repetição em círculo, que poderão sugerir que ainda haveria algo mais a dizer, mas prefere-se deixar em branco ou enfatizar algo já dito. O sujeito poético, ao não dizer, não cala, porque se entende que entre o horror e a esperança há um caminho que se deve percorrer. Toda esta concepção e recursos estão presentes nas quatro obras, como foi demonstrado com os exemplos recolhidos dos quatro livros, salvo algumas divergências assinaladas, o que mostra a extrema coerência e continuidade da obra desde 1974 até 1998.

3. Geografia do acaso

3.1 À sombra do imbondeiro

Em diversos momentos das entrevistas já citadas, Arlindo Barbeitos afirma, apesar de ter andado por vários países, a sua condição de escritor africano e angolano e as implicações que essa realidade provoca na sua obra: «o começo de todas as coisas, para mim, era Angola»¹⁰⁸. O autor parte da realidade que conhece, regressando à sua infância, para construir uma poesia que é a sua «interpretação da realidade»¹⁰⁹ a partir de um regresso às culturas tradicionais rurais e tribais, que tenta recuperar na sua poesia:

Conscientemente, procurei absorver um ambiente natural e humano que me fascinou. Muitos dos meus poemas são um reflexo dessa busca de inserção. Este detalhe, para mim, é muito importante: a implantação do homem no seu espaço, na sua paisagem¹¹⁰.

Esse regresso, que Barbeitos aperfeiçoa devido à sua acção enquanto antropólogo e etnólogo, no entanto, não se estrutura como uma utopia ou a um recuperar acrítico: «Não é que não se deva regressar ao caçador luchaze: é permitir-lhe que ele se torne outro sem deixar de ser o que é»¹¹¹. Esta afirmação condensa a posição do autor sobre a busca da cultura ancestral angolana: deve aproveitar-se o melhor e recuperar o possível, tendo consciência de que o angolano já não é apenas o tradicional. Como consequência deste trabalho, é necessário que os leitores tenham alguns conhecimentos que permitam ler a obra sem equívocas de contextualização cultural, como chama a atenção na «Advertência», em *Nzoji*, destacando a simbologia deceptiva do arco-íris (*N*, p.1).

Se Angola está omnipresente pelos seus conflitos bélicos, está não menos ainda em algumas características que moldaram o autor. Angola é visível, nas referências

¹⁰⁸ Laban, *idem*, p.528.

¹⁰⁹ Laban, *idem*, p.557.

¹¹⁰ Laban, *idem*, p.639.

¹¹¹ Laban, *idem*, p.612.

toponímicas, raras, é certo, mas relevantes, como nos poemas «Oh Angola» (*LLC*, p.35) ou «Catete» (*AAA*, p.24) ou em alguns poemas com palavras de línguas angolanas. Também as referências à natureza nos remetem para o continente africano, em geral, onde predominam expressões como «capim», «cacimbo», «imbondeiro» e uma série de animais, desde os «antílopes» a «quissondes» e «recriam-se elementos de uma memória colectiva: feiticeiros, deitadores de sorte, que, dizia-se, à noite ocupavam copas de árvores»¹¹².

Como já notou Pires Laranjeira, essas marcas são mais presentes nos dois primeiros livros, que são coetâneos, e bastante menos nos dois seguintes, que tendem, por isso, para uma maior universalidade ou abstraccionismo espaço-cultural. Sobre *Angola Angolê Angolema* afirma que existem «conotações étnicas, aforísticas, numa semântica simbólica da angolanidade e da universalidade humana»¹¹³ ou que o autor faz um trabalho de englobar «na modernidade a imagética e a simbolização tradicionais da África rural e tribal»¹¹⁴, e que o autor continua em *Nzaji* «na senda da recuperação cultural de mitos, costumes e crenças, não de modo suadosista, mas selectivamente para uma “transformação racional”»¹¹⁵. Num lado oposto, em *Fiapos de Sonho*, a que podemos juntar também *Na Leveza do Luar Crescente*, com algumas ressalvas, está ausente o vocabulário angolano e as referências directas ao contexto africano escasseiam.

O poeta descola-se de tentativas literárias que se prendem com uma espécie de delineamento da identidade nacional, embora as suas raízes estejam presentes, como

¹¹² Teixeira, «Pelos Letras de Ruy Duarte de Carvalho e de Arlindo Barbeitos e Pelas Telas de António Olé, O Desvendador da Face Angolana», disponível em: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=669>.

¹¹³ Laranjeira, *idem*, p. 168.

¹¹⁴ Laranjeira, «Arlindo Barbeitos», in Coelho, *Dicionário de Literatura – Actualização*, vol.1, Porto: Figueirinhas, 2002, p.117.

¹¹⁵ Laranjeira, *idem*, *ibidem*.

marca indelével do sujeito que cria. Mas não se usam termos, geografias ou costumes como angolanização, folclore ou exotismo, mas sim como normalização de um texto que tem as suas condicionantes geográficas e temporais, mas que pode transcendê-las. E nesse sentido são pertinentes as palavras do autor:

A poesia enquanto sonho até aponta para aquilo que podia ser um outro destino, mas parte do seu relacionamento local para ser angolana. Ela não pode ser angolana só porque feita em Angola: é angolana porque contém em si a resposta que o homem deu à sua geografia e à sua história¹¹⁶.

Nas características da Angola tradicional estão as formas que ajudaram a construir a estrutura a um nível formal do poema, como vários autores frisam, depois do próprio autor o ter afirmado: «recorrer a formas tradicionais africanas, canções antigas africanas» (AAA, p.2)¹¹⁷, bem como à forma tradicional de contar histórias.

Dentro dessas formas, para Arlindo Barbeitos, a palavra oral surge com um vasto destaque, pois

c'est dans les sociétés orales que non seulement la fonction de la mémoire est la plus développée, mais que ce lien entre l'homme et la Parole est le plus fort. Là où l'écrit n'existe pas, l'homme est lié à sa parole. Il est engagé par elle. Il *est* sa parole témoigne de ce qu'il est¹¹⁸,

ganhando a palavra um carácter ontológico e sagrado «lié à son origine divine et au forces occultes déposées en elle»¹¹⁹. A linguagem «peut créer la paix, comme elle peut la détruire. Elle est à l'image du feu»¹²⁰; numa dupla função de criar e de destruir,

¹¹⁶ Laban, *idem*, p.665.

¹¹⁷ Hamilton, *idem*, p.209 ou Martinho, *idem*, p.21, insistem nesta referência.

¹¹⁸ Hampaté Bâ, «La tradition vivante», Ki-Zerbo, *Histoire Generale de L'Afrique, I. Méthologie et préhistoire africaine*, Paris: Jeune Afrique/Unesco, 1984, p.192.

¹¹⁹ Hampaté Bâ, *idem*, p.192.

¹²⁰ Hampaté Bâ, *idem*, p.196.

constituindo-se «le grande agent actif de la magie africaine»¹²¹. Recorde-se que as primeiras lições da vida, de uma forma particular em algumas regiões africanas, é certo, mas de uma maneira geral, embora talvez diferente, em todo o mundo, são aprendidas pela experiência dos contos, das fábulas, das lendas e dos provérbios. Esta importância da palavra oral¹²², era, no entanto, repudiada pelos poetas das gerações literárias revolucionárias, pois a palavra era escrita com um fim utilitário que destruía tudo o resto, ao contrário da valorização que recebe na poesia de Arlindo Barbeitos, que poderá estar dependente deste conhecimento do autor, enquanto estudioso de cultura, pois ele próprio afirma, reforçando o papel ontológico:

o papel da palavra como reprodução do mundo que existe em qualquer outra cultura, mas no sentido africano significa algo de diferente. A palavra, entre nós, mantém muito mais do que nas Europa actual o seu poder mediúnico entre coevos e antepassados, forças humanas e forças superiores. Ela constitui o veículo para o estabelecimento da relação. A dessacralização da palavra é, portanto, muito menor. O homem não incide sobre a natureza sem suplicar a poderes maiores para que lhe sejam propícios. Entretanto, ele, o implorador, arruma-se mimeticamente com ela. Com isto, eu não pretendo dizer que quero manter uma situação já caduca. Não! Desejo, de um lado, recorrer à palavra como a minha cultura a oferece, sem a transcender de imediato. Por outro lado, quero, com efeito, a adequação da palavra ao gesto e à coisa – ou seja, a palavra transmissora de conhecimento capaz de transformar a realidade. [...] Enfim, desejo uma palavra conciliando o concreto, o material e o – à falta de melhor termo – maravilhoso, uma palavra que concilia poesia e discurso necessário¹²³.

A forma tradicional de contar as histórias, que poderá ter contribuído para os poemas de pendor narrativo, está presente, entre outros, no poema:

na noite aveludada
não mais histórias de medo:
mabecos sem cabeça
ladrando pelo pescoço às caravanas da cera

¹²¹ Hampaté Bâ, *idem*, p.196.

¹²² Sobre o assunto, que não cabe aqui desenvolver, veja-se Leite, *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Edições Colibri, 1998.

¹²³ Laban, *idem*, p.663.

na noite aveludada
histórias da história
que vamos fazendo (AAA, p.46).

As referências às histórias, com os seus elementos essenciais e momentos de partilha surgem pontualmente nos poemas, bem como as «canções de infância» e os «jogos de palavras da criançada»¹²⁴ que o poeta recorda e utiliza, embora de forma parcimoniosa e nem sempre identificável.

Esta relação com as formas tradicionais será mais evidente, como referem algumas perspectivas, como a do próprio autor: «se reparar bem, há na minha poesia certas repetições à maneira das canções africanas» (AAA, p.2). Isto é, as repetições de base paralelística anteriormente comentadas são tidas como formas inspiradas na «poesia oral do povo»¹²⁵.

No entanto, e de acordo com pesquisas várias no sentido de conhecer melhor a oralidade literária, através da comparação entre vários povos, Segismundo Spina afirma que as repetições surgem em várias culturas, como na lírica trovadoresca ou na poesia Inca, criando efeitos de emoção e prazer, encanto e magia¹²⁶. Ou ainda, como afirma Stephen Reckert, citado por Melo e Castro:

A repetição de palavras, versos ou até estrofes completas, por outro lado, é um recurso ainda mais antigo e universal, que constitui a essência tanto do paralelismo como do refrão¹²⁷.

¹²⁴ Laban, *idem*, p.661.

¹²⁵ Riaúzova, *Dez Anos de Literatura Angolana*, Luanda: UEA, 1986, p.92.

¹²⁶ Sobre o assunto, veja-se Spina, *Fenômenos Formais de Poesia Primitiva*, São Paulo, 1951 – Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Letras, n.º9.

¹²⁷ Melo e Castro, *idem*, p.176.

Assim, a influência não é apenas da literatura oral africana, mas também da literatura oral universal, por via directa e indirecta (autores que a usam e servem de modelo).

3.2 Buscando poiso em nuvens

A obra de Arlindo Barbeitos não se confina, no entanto, a uma poesia apenas africana, no sentido das tradições literárias anteriores. Consegue, pelo contrário, uma modernidade e cosmopolitismo semelhantes à da poesia que se produzia um pouco por todo o mundo, à imagem de uma poesia europeia nitidamente influenciada por nomes como Mallarmé, Ezra Pound, Apollinaire ou Cummings, e pelas experiências dos cubistas, dadaístas, da poesia experimental portuguesa, mas também da arte oriental e seu culto pelo breve e sugestivo, por semelhanças estéticas que procuravam libertar o texto poético da necessidade da mensagem, da ideologia e da utilidade prática, dando um novo sentido à arte verbal do poema.

A essa universalidade não estará alheia a presença do autor em Portugal e posteriormente na Alemanha, e outros países como África do Norte, Marrocos, Tunísia, México, Grécia, Estados Unidos, Líbano, Síria, Turquia, onde pôde contactar com diversas propostas estéticas para construir a sua própria, como o próprio autor reconhece no prefácio a *Angola Angolê Angolema*: «comecei a versejar sem conhecer poetas. Os outros são só uma maneira de ajudar a exprimir-me mais exactamente» (AAA, p.3).

3.2.1 A nuvem europeia

Dentre esses poetas que o ajudaram a construir uma voz própria, Arlindo Barbeitos destaca algumas influências europeias. A poesia do velho continente e a reflexão em torno dela tiveram também um papel determinante na construção da sua poesia, embora nem todos os autores que se lhe possam aproximar o tenham influenciado por imitação, mas sim por oposição, ou, como afirma o poeta, poderão ser quando muito «influências subterrâneas» (AAA, p.3).

No primeiro caso estão exemplos dados pelo poeta, sobretudo de poesia em língua alemã. Paul Celan, poeta romeno de língua alemã, sobrevivente dos campos de concentração, terá sido uma das maiores influências: «Paul Celan tem para mim grande importância porque a sua poesia me tocou como, de certeza, nenhuma outra o fez até agora»¹²⁸, talvez por conseguir construir uma poesia em torno da guerra, da dor e da perda, envoltos em silêncio, num jogo fragmentário entre o dizível e o indizível, para construir textos densos. Paul Celan ter-lhe-á ensinado que apesar da guerra é possível a poesia, ou por isso mesmo:

A delicadeza em filigrana do seu poema – que, sobretudo em Celan, tão deliberadamente, se afasta da realidade, convertendo-se para o fim em palavra pura – ultrapassa a condição da sua judeicidade. Pela sua poesia passa de modo ímpar a angústia, esta mensageira da morte desejada/indesejada, que o desapego cria no homem de hoje. [...] A poesia de Celan é, neste âmbito, a arte de um homem atirado para o mundo e que, no desamparo, se agarra à palavra. A maravilhosa ousadia das suas figuras encontra aqui, imagino, uma boa razão. As palavras desgarradas das coisas, de um mundo bem determinado, podem jogar entre si até ao infinito. As palavras viram notas de música e a antiga relação entre poesia e música se restabelece¹²⁹.

Ter-lhe-á ensinado bem, porque, Arlindo Barbeitos ao falar de Celan parece estar a caracterizar vários pontos da sua própria obra poética. No mesmo sentido, mas sem

¹²⁸ Laban, *idem*, p.622.

¹²⁹ Laban, *idem*, p.622.

tanto desenvolvimento, Barbeitos refere como influência Nelly Sachs, poetisa alemã de origem judaica que também relata o sofrimento e o anseio do povo judeu durante o Holocausto¹³⁰. No entanto, a influência sofrida dos autores de língua alemã não é a da «alemanidade»¹³¹, como afirma o poeta, mas a nível composicional do poema.

Um outro poeta importante na sua formação foi Hölderlin, um dos primeiros a reflectir sobre a importância da concisão, como afirma George Steiner: «Com Hölderlin, o verso alemão atinge uma concentração, pureza e inteireza em termos de forma concretizada que ainda não foram superadas»¹³², que estaria, ainda segundo Steiner, na origem da «função especial e prestigiosa autoridade do silêncio»¹³³, que é reconhecida na poesia do século XX, na qual «o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos»¹³⁴. Mas sobre ele, Arlindo Barbeitos afirmou apenas «impressionou-me muito. Contudo, ele é, para mim, tão difícil que, por vezes, me desorienta»¹³⁵.

Na busca da concisão e depuração do texto, o autor refere como influência as leituras de Francis Ponge, poeta francês que descreve o mínimo, as coisas do quotidiano, numa tentativa rigorosa e científica, do qual Arlindo Barbeitos afirma: «bastante apreciei pela sua forma enxuta, ajudou-me a ganhar segurança no que toca à depuração de minha poesia»¹³⁶.

¹³⁰ Laban, *idem*, *ibidem*.

¹³¹ Laban, *idem*, p. 616.

¹³² Steiner, «O poeta e o silêncio», in *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 67.

¹³³ Steiner, *idem*, p. 73.

¹³⁴ Steiner, *idem*, p.68.

¹³⁵ Laban, *idem*, p.616.

¹³⁶ Laban, *idem*, p.666.

Outros poetas franceses, e também ingleses, não o influenciaram muito, apesar de os conhecer¹³⁷, mas declara-se mais ou menos devedor de leituras que terá feito de Saint-John Perse, Ungaretti, Kavafis, Elliot, Ezra Pound, entre outros:

Assim seria provável encontrar reminiscências de alguns deles num ou noutro poema. Contudo, não creio que me hajam influenciado muito na forma ou conteúdo. Julgo que por mais particular que seja a literatura, a poesia, ela não pode virar, por completo, as costas às demais literaturas¹³⁸.

No segundo caso, o das influências por oposição, está sobretudo a poesia portuguesa. Apesar de ter começado a escrever em Portugal, como explicou a Michel Laban¹³⁹, Arlindo Barbeitos afirma-se pouco influenciado pela poesia portuguesa, tal como pela literatura brasileira, que também não o influenciou, ao contrário de uma grande parte de escritores angolanos¹⁴⁰. Apesar de gostar de Rodrigues Lobo e de ter «estima por Fernando Pessoa»¹⁴¹, rejeita influências deste último e de Cesário Verde (AAA, p.3) ou outros que lhe possam ser apontados. E justifica, de acordo com a ideologia vigente na altura, as razões para esse fraco contacto com a poesia portuguesa:

A literatura portuguesa não me interessava. Essa tremenda raiva à cultura portuguesa, a Portugal, a tudo o que era português era, como disse, um necessário fenómeno de diferenciação, de distanciamento: não tinha nada a ver com Portugal, de certa maneira. Era um assunto pessoal. E seria até injusto e ridículo se tal atitude se mantivesse... Hoje, devido a esse processo, posso admitir o que é português em mim. Porque não?¹⁴²

No entanto, várias das suas experiências e a poética da concisão estão na poesia portuguesa, sobretudo a partir dos anos 60 e 70. Poetas diversos, como Carlos de Oliveira ou António Ramos Rosa, poderiam ter interessado ao autor, não fosse esse

¹³⁷ Laban, *idem*, p. 616.

¹³⁸ Laban, *idem*, p. 666.

¹³⁹ Laban, *idem*, p. 651.

¹⁴⁰ Laban, *idem*, p.604.

¹⁴¹ Laban, *idem*, *ibidem*.

¹⁴² Laban, *idem*, *ibidem*.

pensamento de quase antagonismo com Portugal por reacção ao colonialismo. Estas décadas oferecem alguma reflexão teórica, na qual vários poetas e estudiosos procuraram retirar à palavra e ao poema o carácter ideológico, político e social, devolvendo ao poema a estética a função principal. Diz, por exemplo, E. M. de Melo e Castro, em conformidade com algumas das ideias defendidas e praticadas por Arlindo Barbeitos:

se as palavras podem dizer mais do que aparentemente dizem, sabemos que isso depende das estruturas em que funcionam como elementos plurissignificativos (que são) e que essas estruturas (textos polivalentes) se constroem por meio de operações morfológicas e sintácticas do texto criativo¹⁴³,

ou

pois as palavras servem também para dizer o que se não pode dizer com elas (palavras), sendo assim as palavras a substância física do silêncio, e também do não-silêncio, que é o dizer¹⁴⁴.

A própria importância da redundância é reflectida, em termos próximos da prática procurada por Arlindo Barbeitos:

essa mesma informação só pode valorizar-se em riqueza de significado se a redundância for mínima, isto é, a riqueza potencial semântica de um texto é inversamente proporcional à sua redundância. Assim, um texto não redundante pode perder em poder de comunicação imediato, mas ganha certamente em poder de sugestão e de instigação da actividade imaginativa do leitor¹⁴⁵.

3.2.2 A nuvem oriental

A poesia de Arlindo Barbeitos, desde o seu início, tem sido aproximada da poesia de proveniência oriental, que o poeta conheceu relativamente bem nas traduções alemãs que teve oportunidade de ler e que se apresentavam como uma alternativa à hegemonia

¹⁴³ Melo e Castro, *idem*, p.31.

¹⁴⁴ Melo e Castro, *idem*, p.37.

¹⁴⁵ Melo e Castro, *idem*, p.29.

da cultura escrita ocidental: «Li muita coisa da mais variada origem porque procurava, de um modo extremamente ingénuo, demonstrar que não só a Europa tinha sido grande!»¹⁴⁶. Vários autores já o disseram, mas sem explorar efectivamente esta questão:

são variados os textos da poesia universal reivindicados pelo poeta, pela sua acção formadora de ritmos e compatibilidades. A poesia japonesa, por exemplo, dada a sua brevidade e concisão e, ao mesmo tempo, a atenção dada à natureza, goza de especial estima do autor¹⁴⁷,

ou:

as fusões da instituição escrita com a tradicional atingem uma contensão, um rigor e um alcance invejáveis, levando a reencontrarmos os vasos comunicantes da poesia japonesa, das adivinhas e provérbios africanos e da lírica europeia de 60¹⁴⁸.

Mais do que da literatura chinesa, têm sido apontadas maiores influências por parte da poesia japonesa, nomeadamente do haiku¹⁴⁹, uma forma poética resultante de uma lenta depuração no sistema literário japonês, no sentido de uma contenção verbal que se reduz a poemas breves constituídos por três versos, com a escansão métrica de dezassete sílabas, cujo fundamento conceptual é o «preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é saber-mo-nos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações»¹⁵⁰.

Segundo Octavio Paz, a poesia japonesa é marcada pela «brevidade», pela «clareza do desenho», pela «mágica condensação», enquanto a chinesa foge a estas

¹⁴⁶ Laban, *idem*, p.608.

¹⁴⁷ Por exemplo, Hamilton, *idem*, p.209.

¹⁴⁸ Soares, *Notícia da Literatura Angolana*, p.233.

¹⁴⁹ Como se trata de uma forma poética específica, recorre-se aqui a uma série de textos para explicar a concepção do haiku: *O livro dos Hai-kais*, de Olga Savary, *Haikai, Antologia e História*, de Paulo Franchetti et alii, e *Histoire de la littérature japonaise*, de Shuichi Kato. Mesmo se não citados directamente, estes livros permitiram compreender melhor a forma e efeitos do haiku.

¹⁵⁰ Coelho, «Haiku», in *E-Dicionário e Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, disponível em: <http://www2.fcsh.unl/edtl/verbetes/H/haiku.htm>.

características¹⁵¹. A sua brevidade «obriga o poeta a significar muito dizendo o mínimo»¹⁵², sendo que «o leitor deve recriar o poema»¹⁵³. No entanto, esta brevidade não deve ser tida como um elemento depreciativo sobre a obra ou sobre o poeta, já que faz parte de um acordo implícito de carácter genótipo que se estabelece entre autor e leitor, até porque os haikus «Sont de leur propre chef des poèmes lyriques complets»¹⁵⁴.

Como sublinha Primo Vieira:

Nunca os japoneses se interessaram pelos poemas de longa metragem, como recorda Wenceslau de Moraes. “Para eles o poema é como um gorjeio de pássaro, harmônico e rápido”. [...] “Não pode ser uma descrição, é uma sugestão; não aspira ao completo acabamento de uma ideia, antes prefere limitar-se a enunciar-lhe o início, deixando o resto para ser adivinhado”¹⁵⁵.

Normalmente dividido em duas partes separadas por uma palavra-chave, o haiku faz da sua brevidade a sua força expressiva, ou, por outras palavras, potencia a sua concisão, pois o poema completa o seu sentido nos três versos, criando sugestão interpretativa. A primeira parte apresenta uma condição ou circunstância geral, uma ubiquação temporal e/ou espacial, de forma descritiva e enunciativa («kigo»), inspirada sobretudo na natureza, enquanto a segunda parte, com um elemento activo e explosivo mediador («kireji»), cria o inesperado através de uma percepção momentânea que consiste no choque entre ambas as partes. Essas palavras de corte podem exprimir emoção («kana»), suspensão de pensamento ou dúvida («ya») e acção que se conclui e que dá alguma emoção («keri»).

¹⁵¹ Savary, *idem*, p.16.

¹⁵² Savary, *idem*, p. 18.

¹⁵³ Savary, *idem*, p.19.

¹⁵⁴ Suichikato, *idem*, p.125.

¹⁵⁵ Primo Vieira, «Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: o HAI-KAI», in *Revista ICALP*, vols. 16 e 17. Jun-Set, 1989, p. 37.

A nível temático, predominam no haiku a simplicidade, a naturalidade e a profundidade, ao serviço, as primeiras, da brevidade, a última, da concisão. Os tons dominantes variam entre a «wabi» (frugalidade), «sabi» (isolamento), «aware» (impermanência) e «yugen» (mistério). Esses temas são dados quase sempre no presente, de algo que se observa e se traduz no momento, como um instantâneo de fotografia. E são, normalmente, escritos com uma visão objectiva.

O haiku não é necessariamente um poema conciso em todas as realizações. Por vezes não se pretende dizer muito com poucas palavras, pretende-se antes, em dezassete sílabas provocar um determinado efeito, que pode ser, entre outros, a ideia da capacidade de contenção verbal admirável, sendo que esses dezassete versos são, no fundo, o essencial para a produção desse efeito. No entanto, pela brevidade, o haiku não tem espaço para o acessório, o opcional, o que resulta, em princípio, na concisão.

Em Língua Portuguesa, o haiku ganhou a forma adaptada a uma língua silábica, em três versos de 5-7-5 sílabas, definida e mantida por poetas como Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Helena Kolody, Paulo Leminski (com alterações e regras específicas), João Guimarães Rosa, Millôr Fernandes, Olga Savary, Álvaro Feijó, Casimiro de Brito, Albano Martins, Jorge Sousa Braga¹⁵⁶, entre outros. Embora tenha perdido a ligação cultural à realidade japonesa, «conservou a estrutura formal de origem [...] e transformou-se em forma poética condensada, gerada por uma sensação provocada por uma funda percepção sensorial»¹⁵⁷.

Esta construção específica não se encontra presente na poesia de Arlindo Barbeitos. Os seus poemas mais breves não respeitam a estrutura criada, mesmo quando são

¹⁵⁶ Sobre alguns destes autores e sua relação com o haiku, bem como da história da evolução do haiku, consulte-se o artigo referido de Primo Vieira.

¹⁵⁷ Coelho, *idem*.

compostos por três versos, pois não é seguida a estrutura métrica, como no segundo poema de *Nzaji*:

no céu amendoado de teus olhos
vejo estrelas
que são bombas (*N*, p.4).

No entanto, neste e noutros poemas, a ideia geral é semelhante, pois há a descrição de elementos da natureza, seguida de um momento de «kireji», ou seja, o elemento que cria o inesperado através do choque, de algo inesperado - «as bombas» que disforizam os «olhos» e o «céu». Também a ideia de tempo presente, de fotografia se encontra na concepção do autor.

Existem ainda poemas que podem parecer haikus justapostos, mas sem esta divisão original, como no poema «matar uma andorinha» (*AAA*, p.41), que é constituído por duas estrofes de três versos e mais duas, de um e cinco respectivamente, mantendo uma certa estrutura semântica conceptual de um haiku alargado.

A fragilidade da vida e a noção do precário, do efémero e do fragmentário são comuns; a impermanência, dada pelo tom dominante da transformação do espaço, da vida, do tempo, do homem e da natureza sob o signo do desconcerto trazido pela guerra, assim como o mistério são frequentes nalguns poemas que aparentemente são interpretados como enigmáticos pelo leitor, bem como pela incompreensão do sujeito poético pelo estado das coisas. Apenas o isolamento não é tão evidente, pois o sujeito poético não é, em Arlindo Barbeitos, solitário, uma vez que a presença da amada ou de outros interlocutores não identificados preenche, em alguns poemas, o espaço do vazio.

A poesia chinesa faz parte dos referentes de Arlindo Barbeitos, e a prová-lo está um poema declaradamente influenciado por ela, segundo o elemento paratextual que o

Conclusão

O percurso feito pela poesia de Arlindo Barbeitos, procurando evidenciar a sua concisão, pode ser comparado com a travessia de um labirinto, até porque qualquer procura de conhecimento é inicialmente um labirinto, pois têm de ser feitas escolhas, em função do que se pretende atingir, tal como no labirinto tem de se optar por uma passagem ou outra, quase sempre sem saber aonde se irá ter.

Este trabalho assumiu também veredas não totalmente previstas, motivadas pelas questões que foram surgindo ao longo do estudo, provocando novas reflexões, novas leituras para as solucionar. No entanto, todo o trabalho realizado procurou sempre orientar-se para a discussão da concisão da poesia de Arlindo Barbeitos, o ponto essencial de estudo nesta dissertação, desde sempre apontada, de forma vaga, pelos vários estudiosos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que ao autor dedicaram a sua atenção. Nesse sentido, esta dissertação pode ter o valor simbólico de precursor no estudo aprofundado da obra de Arlindo Barbeitos em Portugal.

O trajecto iniciou-se com a inventariação do sistema literário angolano em formação, no que diz respeito à sua poesia, nos seus temas e motivos, ligados essencialmente a ideologias antifascistas e de luta verbal pela independência, sendo por vezes este o motivo essencial da existência do texto poético, sobretudo na geração anterior. A importância da mensagem exortativa e ideológica foi rejeitada pelos autores dos anos 70, que procuraram investir o texto literário de uma maior preocupação com o facto literário, abrindo a sua poética a influências exteriores, assinalando de forma inegável a modernidade da poesia angolana e abrindo caminhos para os novos poetas da pós-independência. Através da comparação de poemas de diferentes autores, chegou-se

à hipótese de que a originalidade de Barbeitos provém dessa não cedência ao imediato, ao utilitarismo, aos esquematismos facilistas, associados a um rigor de contenção verbal que lhe permite o aprofundamento das breves temáticas escolhidas, pois são sempre as mesmas imagens, dadas de diferentes maneiras e com diferentes sugestões/efeitos.

No segundo capítulo, procurou definir-se concisão como arte do uso de pouco material verbal para uma pluralidade de leituras dos poemas dependentes de conhecimentos de contextos, culturas, leituras e implícitos que os textos convocam. Essa arte distancia-se da brevidade, que diz apenas respeito à parte material do poema, também presente na sua poesia, como elemento essencial na construção da poética da concisão ou da sugestão. Esta definição começou por recolher propostas europeias da antiguidade clássica, para testemunhar o seu longínquo interesse, centrando-se depois nos séculos XIX e XX, onde a reflexão sobre o texto poético atinge um maior desenvolvimento, influenciando as práticas poéticas contemporâneas.

Esta poesia consegue assim interligar qualidades de estilo: à concisão (alcançar o máximo de expressividade com o mínimo de dispêndio verbal) junta a precisão (expressão por termos apropriados, eliminando as superficialidades e redundâncias), sem quebrar a naturalidade (o aparente espontâneo), por vezes condicionando a clareza mas mantendo uma harmonia dada pela cadência agradável, pela organização textual.

A concisão é conscientemente procurada pelo autor, uma vez que o próprio o afirma em entrevistas, nos prefácios e até em poemas. Arlindo Barbeitos tem pleno conhecimento das metalinguagens e expressa inequivocamente o seu projecto estético, ao lado do ético, de que não se pode nem quer desligar, devido à sua ligação matricial com Angola, que é, a nível do conteúdo das quatro obras, o elemento essencial, visto na sua combinação de elementos da natureza, em princípio eufóricos, com os elementos

humanos, predominantemente disfóricos, devido à guerra e seus efeitos no espaço físico e humano. Uma série de índices representam o sentido de lugar, embora de forma indirecta, imprecisa, no sentido de possibilitar a sugestão e a universalidade. Mas o espaço, em Barbeitos, é sobretudo o local-universal marcado pelo «desconcerto», pela falta de organização lógica do sistema da vida, pelo disforismo.

Por isso, os quatro livros apontam no sentido de uma linha contínua em busca de uma mudança do estado do mundo em que o sujeito poético se insere, passando da «esperança» a «sonho», e destes a «fiapos» e a uma espécie de estado de que se parece já desesperar pelo atraso da concretização das promessas que a liberdade e independência prometiam, ou seja, a uma estado que é agora apenas uma «utopia». Depois deste estudo comparativo das temáticas dominantes em cada livro, apresentaram-se algumas das características dos poemas que apontam a referida linha de continuidade, salvo raras excepções.

Seguiu-se a descrição das técnicas composicionais usadas na construção dos poemas que, lidos individualmente ou em conjunto, remetem para uma cosmovisão própria e expressam esse desconcerto visto pelo sujeito poético. Fazendo mão deles, como a brevidade, a construção de uma imagem sugestiva pela descrição breve semelhante a uma fotografia, as pequenas narrativas e os diálogos fragmentários, muitas vezes usando o insólito ou o choque de comparação de realidades, auxiliados pelo uso dos tempos verbais do Presente do Indicativo e do Gerúndio ou pela metáfora, o autor constrói o poema conciso, usando ainda toda uma série de estratégias de configuração que conferem liberdade de leitura e de interpretação, como a ausência de títulos, de pontuação, de maiúsculas, de regularidade métrica e a apresentação visual do verso.

A existência de repetições visíveis na obra do autor, como se viu pelos argumentos invicados, não invalida nem compromete a busca da concisão, pois frequentemente elas significam o retorno, o silêncio ou a intensificação de uma determinada parte do poema, não significando exactamente o que foi dito anteriormente.

Por conclusão do capítulo, pode afirmar-se que esta obra, em conjunto, dá a impressão imediata de regularidade estrutural, de continuidade ou até de progressão, mas dentro de um esquema que se prolonga, muito próprio, que constitui um sistema particular.

No sentido de perceber melhor o projecto do autor, da procura de uma poesia que sugira mais do que afirme, seguiu-se no terceiro capítulo um caminho de evidenciar as influências recebidas, a nível de conteúdo e a nível de forma, se bem que muitas vezes estes níveis não se possam destringir deste modo simplista. Deste modo, verificaram-se as influências angolanas da tradição oral, para além das influências gerais do espaço cultural e físico descrito, bem como as influências europeias, onde o autor encontrou as estratégias de criar o poema breve e conciso, ou ainda as influências orientais, sobretudo as japonesas, que serviram de forma de aperfeiçoamento das técnicas de brevidade e sugestão pelo insólito e pela atenção dada à natureza. Estas influências, mais ou menos visíveis, funcionam de diversas formas e serviram, de um modo geral, para o poeta criar a sua própria voz para traduzir o que o rodeia.

A configuração poética de Arlindo Barbeitos integra, portanto, um conjunto de princípios organizadores, procedentes de um intertexto cultural e literário muito heterogéneo, que contribuem para uma construção própria, pois o movimento de absorção é seguido por um movimento de transformação, homogeneizado pela criação do autor, que confere a coesão interna da obra. Esses princípios organizadores

estruturam-se na linguagem de forma a permitir uma orientação específica da visão do mundo que se pretende aparentemente objectiva: seu conhecimento e sua transformação, numa atitude estética e também ética. Em Arlindo Barbeitos, a transformação do mundo passa primeiramente pela transformação da linguagem, e é dessa linguagem poética que nos dá conta em primeiro lugar, enquanto poema que se procura que resulte conciso.

Bibliografia

I. Activa

A. *Corpus*¹⁵⁸:

BARBEITOS, Arlindo, *Angola Angolê Angolêma*, Lisboa: Sá da Costa, 1975

----- *Nzaji (Sonho)*, Lisboa: Sá da Costa, 1979

----- *Fiapos de Sonho*, Lisboa: Vega, 1992

----- *Na Leveza do Luar Crescente*, Lisboa: Editorial Caminho, 1998

B. Complementar

ANDRADE, Costa, *Poesia com armas*, Lisboa: Sá da Costa, 1975

BARBEITOS, Arlindo, *O Rio. Estórias de Regresso*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985

COSTA, Luís (tradução), «Cinco Poemas de Friedrich Hölderlin», consultado em: URL:<http://www.triplov.com/poesia/Holderlin/Cinco-poemas/Poema-conciso.htm>, a 23/12/2007

FERREIRA, Manuel, *No Reino de Caliban II, Angola e São Tomé e Príncipe*, 3.^a edição, Lisboa: Plátano Editora, 1997 (1976)

----- *50 Poetas Africanos*, Lisboa: Plátano, 1989

JACINTO, António, [nota de introdução] in CARDOSO, António, *Economia Política, Poético*, Plátano Editora, 1979

MACEDO, Jorge, *Voz de Tambarino*, Lisboa: Edições 70, 1980

NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, Lisboa: Sá da Costa, 1874

II. Passiva

A. Sobre Arlindo Barbeitos e sua obra

ARÊAS, Vilma, «A prosa de Arlindo Barbeitos e o estilo misturado do colonialismo», in CHAVES, Rita e Tânia Macedo (org), *Marcas da Diferença – As Literaturas Africanas, de Língua Portuguesa*, São Paulo: Alameda, 2006

¹⁵⁸ Todas estas obras foram igualmente publicadas em Angola, Luanda, sob a chancela da União dos Escritores Angolanos, de que Arlindo Barbeitos é membro desde a fundação.

- BARBEITOS, Arlindo, «Curriculum Vitae de Arlindo Barbeitos», consultado em URL:<http://www.adelinotorres.com/autores/Professor%20ARLINDO%20BARBEITOS-Curriculum%20Vitae.pdf>, a 15/12/2007
- CRUZ, Liberto, «Recensão crítica a *Angola Angolê Angolema*», in *Revista Colóquio Letras*, n.º39, Set., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977
- FERREIRA, Manuel, «Recensão crítica a *O Rio. Estórias de Regresso*», in *Revista Colóquio Letras*, n.º98, Jul., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987
- LABAN, Michel, «Encontro com Arlindo Barbeitos», *Angola Encontro com Escritores*, vol.II, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991
- LARANJEIRA, Pires, «Arlindo Barbeitos», in COELHO, Jacinto do Prado (org.), *Dicionário de Literatura – Actualização vol.I*, Porto: Figuerinhas, 2002
- LEITE, Ana Mafalda, «*Nzaji* (Sonho) de Arlindo Barbeitos», in *África*, n.º 7, Jan.-Mar., 1980
- «O Falador Iluminado» (prefácio), in BARBEITOS, Arlindo, *Fiapos de Sonho*, Lisboa: Vega, 1992
- «Vozes, Tempos, sonho», in *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Edições Colibri, 1998
- MARTINHO, Fernando J. B., «*Nzaji* de Arlindo Barbeitos: ars poetica e ars combinatoria», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 59, Jan., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981
- MORAES, Anita Martins R. de, «O Vôo Esquivo: Arlindo Barbeitos e a Questão da Identidade», consultado em URL:<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=896>, a 22/03/08
- «Da madeira carcomida das palavras: breve apresentação e selecção da poesia barbeitiana», consultado em URL:http://pt.wikipedia.org/wiki/Poesia_Barbeitiana, a 12/07/07
- OLIVEIRA, Jurema de José, «A Poesia Contemporânea nos Países Africanos de Língua Portuguesa: Arlindo Barbeitos, Eduardo White, José Luís Mendonça, Luís Carlos Patraquim e Ruy Duarte de Carvalho», consultado em URL:<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=685>, a 22/03/08
- RODRIGUES, Elisabeth Monteiro, «Entretien avec Arlindo Barbeitos, poète et anthropologue angolais», (2000/2004) consultado em URL:http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=8097, a 22/03/08

RODRIGUES, Urbano Tavares, «Recensão crítica a *Fiapos de Sonho*», 1994, consultado em URL:<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index2.php?area=rol&task=view&id=8195&print=no>, a 12/01/08

SOARES, Francisco, «Recensão crítica a *Fiapos de Sonho*», in *Vértice*, n.º 52, Jan-Fev, II série. 1993

TEIXEIRA, Vanessa Relvas de Oliveira, «Pelas Letras de Ruy Duarte e de Arlindo Barbeitos e Pelas Telas de António Olé, o Desvendador da Face Angolana», consultado em URL:<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=669>, a 15/06/2008

B. Sobre Literaturas Africanas de Língua Portuguesa

ANDRADE, Costa, «Poesia Angolana e Linguagem», *Literatura Angolana (Opiniões)*, Lisboa: Edições 70, 1980

APA, Lúvia, Arlindo Barbeitos e Maria Alexandre Dáskalos, *Poesia Africana de Língua Portuguesa* (antologia), Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Academia Brasileira de Letras, 2003

ARANJO, Daniel, «Aspects spatiaux du mythe de migrations (Centrafrique)», «L' Afrique Littéraire – Mythe et littérature africaine», in *Colloque Afro-Comparatiste de Limoges*, n.º 54-55, Paris, 1979-1980

CARVALHO, Alberto, «A propósito de uma historiografia literária angolana», in *Vértice* n.º 55, Jul-Ago, II Série, 1993

----- «Dialogismo e nacionalidade literária em *Lueji*, de Pepetela», in CRISTÓVÃO, Fernando; Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Cosmos, 1997

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes, «Feitios de Mateba. Poesia Angolana na Composição de uma Identidade Nacional», in *África* n.º 20-21, Revista do centro de Estudos Africanos, São Paulo: USP, 1997/1998

CARVALHO, Ruy Duarte de, «Para uma actuação política interveniente (1990)», in *A câmara, a escrita e a coisa dita... - Fitas, textos e palestras*, Luanda: INALD, 1997

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, 2.^a edição revista e actualizada, Lisboa: Edições 70

- FERNANDES, M. A. de O., «Formação da Literatura Angolana (1851-1950)», in *Revista ICALP*, vol.10, Dez, 1987
- FERREIRA, Manuel, «Século XIX – Sentimento Nacional», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, col. Biblioteca Breve, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977
- «Angola», *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, col. Biblioteca Breve, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977
- *No Reino de Caliban II, Angola e São Tomé e Príncipe*, 3.^a edição, Lisboa: Plátano Editora, 1997 (1976)
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, «Revelações da linguagem no campo da literatura», in *SCRIPTA*, v.10, n.º19, Belo Horizonte: PUC-Minas,
- GUEDES, Armando Marques, «A Oralidade, as Literaturas Angolanas e a Consciência Nacional», in CECCUCI, Piero (org.), *Coscienza Nazionale Nelle Letterature Africaine di Langue Portoghese, Atti del Convegno Internazionale, Milano, 13-14 Ociembre, 1993*, Roma: Bulzoni Editore, 1995
- HAMILTON, Russel G., *Literatura Africana. Literatura Necessária I – Angola*, Lisboa: Edições 70, 1984 (1975)
- KANDJIMBO, «A nova geração de poetas angolanos», in *Austral, Revista de Bordo da TAAG*, Luanda, n.º22, Out-Dez, 1997
- LABAN, Michel, «Encontro com Paula Tavares», *Angola Encontro com Escritores*, vol.II, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991
- LARANJEIRA, Pires, «A Geração de 70: a Nova Poesia Angolana», in *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1995
- LEITE, Ana Mafalda, «A Poesia Angolana da Geração de 80», in *Luso-Brasilian Review*, University of Wisconsin, vol.33, n.º 2, 1996
- *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa: Edições Colibri, 1998
- «Poesia angolana: percursos (des)contínuos», in *Revista Poesia - Sempre*, n.º23, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006
- MATA, Inocência, «O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – Memória histórica e identidades reconstruídas», in *Literatura Angolana: Silêncios e Falas de Uma Voz Inquieta*, Lisboa: Mar Além, 2001

- MESTRE, David, «A Poesia Angolana nos Primeiros Dez Anos após a Independência (1975-85)», *Nem Tudo é Poesia*, 2.^a edição revista e aumentada, Luanda: UEA, 1989
- NETO, Agostinho, *Ainda o meu sonho...: discursos sobre a cultura nacional*, Lisboa: Edições 70, 1980
- OLIVEIRA, Américo Correia de, «A Literatura angolana de tradição oral e a sua recolha: breve história», consultado em
URL:<http://www.angolanistas.org/ZAZprincipal/LiteraturaOral.htm>, a 02/08/08
- PACHECO, Maria Cristina, *A Trajectória Poética de Tomás Vieira da Cruz*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras do Porto, Porto, 1986
- RIAÚZOVA, Helena, *Dez Anos de Literatura Angolana*, Luanda: UEA, 1986
- SECCO, Carmen L. T. R. «Sonhos e clamores», in: *A magia das letras africanas – ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*, Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003
- SOARES, Francisco, *Notícia da Literatura Angolana*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001
- «Companheiros e Camaradas: Teoria e crítica literárias em Angola na actualidade», 2004, consultado em:
URL:http://www.triplov.com/cyber_art/francisco_soares/Critica-Teoria/index.htm, a 20/05/2008
- «A Independência da Poesia», 2006, consultado em
URL:http://www.revistazunai.com.br/ensaios/francisco_manuel_soares_independencia_da_poesia.htm, a 22/02/07
- TRIGO, Salvato, *A Poética da Geração da Mensagem*, Porto :Brasilia Editora, 1979
- «Literatura Colonial Literaturas Africanas», *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, compilação das comunicações apresentadas durante o Colóquio sobre Literaturas dos Países Africanos de Língua Portuguesa realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Julho de 1985, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte, 1987
- *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*, Lisboa: Vega, 1986
- VENÂNCIO, José Carlos, *Uma Perspectiva Etnográfica da Literatura Angolana*, Lisboa: Ulmeiro, 1987
- *Literatura versus Sociedade*, Lisboa: Vega, 1992

b) Sobre Literatura Oriental

COELHO, Nelly Novaes, «Haiku», *E-Dicionário de Termos Literários*, CEIA, Carlos (coord.), consultado em URL:<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/haiku.htm>, a 31/08/09

FRANCHETTI, Paulo, Elza Taeko Doi e Luiz Dantas, *Haikai, Antologia e História*, Campinas: Unicamp, s/d

KATÔ, Shûichi, *Histoire de la littérature japonaise*, vol.2, Fayard/Intertextes, 1986

SAITO, Miyoko, «Haikai da Literatura Japonesa», consultado em URL:http://www.apliepar.com.br/site/anais_eple2007/artigos/23_MiyokoSaito.pdf, a 22/07/08

SAVARY, Olga, *O Livro dos Hai-Kai*, prefácio de Octávio Paz, São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno Editores, 1987

VIEIRA, Primo, «Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O HAI-KAI», in *Revista ICALP*, vols. 16 e 17, Jun-Set, 1989

c) Teoria Literária em Geral

ANGENOT, Marc (*et alli*), *Teoria Literária*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995

ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000

BEUTIN, Wolfgang (*et alli*)., *História da Literatura Alemã*, das origens à actualidade, Lisboa: Cosmos/apaginastantas, 1993

CANDIDO, Antonio, «Literatura como sistema», in *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*, vol.1 (1750-1836), 8.ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1997

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1978/1987 (1966)

----- «Poesia e Redundância», in Todorov, Tzvetan (org.), *O Discurso da Poesia*, (*Poétique*, n.º28), Coimbra: Almedina, 1982

D'ONOFRIO, Salvatore, *Poema e Narrativa: Estruturas*, São Paulo: Duas Cidades, 1978

GUILLÉN, Cláudio, «Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales», in *Múltiplas Moradas. Ensino de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998

HORÁCIO, *Arte Poética*, Lisboa: Inquérito, (1984) 2001

- JAKOBSON, «Closing Statements: Linguistics and Poetics», T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York, 1960 - texto inserido em JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, vol. 1, Paris : Minuit, 1986 (1963)
- JENNY, Laurent, «O poético e o narrativo», Todorov, Tzvetan (org.), *O Discurso da Poesia*, (*Poétique*, n.º28), tradução de Leocádia Reis e Carlos Reis, Coimbra: Almedina, 1982, p.95-109
- KLANICZAY, «Que faut-il entendre par littérature nationale ?», in *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague/Paris, Mouton & Co, 1966
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotikè*, Paris: Seuil, 1969
- LAVRADO, David Gonçalves, «Comunicação e Expressão», in *Revista CADE-JFM*, n.º11, Jul-Dez, Rio de Janeiro: Faculdade Moraes Júnior, 2004
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993
- LEFEBVE, Maurice - Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Coimbra: Almedina, 1975
- LOTMAN, Iuri, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa: Editorial Estampa, 1976
- MELO e CASTRO, E. M. de, *Projecto: Poesia*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984
- *In-Novar*, Lisboa: Plátano Editora, 1977
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris : Gallimard, 1970
- MIGNOLO, Walter D., *Histórias Locais/Projetos Globais, Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000
- MOISÉS, Carlos Filipe, «Elogio da Síntese», *Revista Confraria*, consultado em: <http://acd.ufrj.br/~confrariadovento/numero10/ensaio03.htm>, a 22/09/08
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra: Almedina, 1995 (2001)
- ROSA, António Ramos Rosa, *Poesia, liberdade livre – o tempo e o modo*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1962
- ROSA, António Ramos Rosa, *A poesia moderna e a interrogação do real – I*, Lisboa, Arcádia, 1979
- STEINER, George, «O poeta e o silêncio», in *Linguagem e Silêncio. Ensaio sobre a crise da palavra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.55-74

SHAPIRO, Michael, «Dois paralogismos da poética», in Todorov, Tzvetan (org.), *O Discurso da Poesia*, (*Poétique*, n.º28), Coimbra: Almedina, 1982

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina, 1983 (8.ª edição, 2000)

SPINA, Segismundo, *Fenômenos Formais de Poesia Primitiva*, Tese de doutoramento apresentada na cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Letras, n.º9, 1951

SUHAMY, Henri, *As Figuras de Estilo*, Porto: Rés Editora, s/d

TYNIA NOV, «Da Evolução Literária», in *Teoria da Literatura-I*, Lisboa, Edições 70, 1999

WEISGERBER, «Examen critique de la notion de nationalisme et de quelques problèmes qu'elle soulève en Histoire Littéraire» in *Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, The Hague/Paris, Mouton & Co, 1966

ZÉRAFFA, Michel, *Romance e Sociedade*, Lisboa: Estúdios Cor, 1974

D. Varia: Dicionários, Metodologia, Sociologia/Antropologia

CHEVALIER, Jeane e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema, 1994 (1982)

ECO, Umberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Sociais*, Lisboa: Presença, 2007 (1980)

HAMPATÉ BA, A., «La tradition vivante», Ki-Zerbo, J., in *Histoire Generale de L'Afrique, I. Méthologie et préhistoire africaine*, Paris: Jeune Afrique/Unesco, 1984 (1980)

HOUAISS, Antônio, *Dicionário Houaiss*, Lisboa : Temas e Debates, 2003

VALENTE, Francisco, *Paisagem africana: uma tribo Angolana no seu fabulário*, Luanda: Instituto de investigação científica de Angola, 1973