



A construção da voz poética de Arlindo Barbeitos: as interferências/afinidades orientais

Tiago Aires

Colégio D. Diogo de Sousa – Braga/Mestre pela UL

PALAVRAS-CHAVE: POESIA ANGOLANA, HAIKU, INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS, CONCISÃO.

KEYWORDS: ANGOLAN POETRY, HAIKU, LITERARY INFLUENCES, CONCISION.

As casas verdes são húmidas e verdes.

Verdes os remos com livros no mar.

[...]

Verde tu, cósmica explosão aberta
no meu peito fulgurando as coisas.

Verdes.

Luís Carlos Patraquim, *O Osso Côncavo e Outros Poemas* (2004:78)

No primeiro livro de poesia publicado, *Angola Angolê Angolema* (1976), Arlindo Barbeitos asseverava: “eu quero escrever coisas verdes” (Barbeitos, 1976: 26) e reforçava a impressão geral dos poemas anteriores e posteriores reunidos nesse volume relativamente às tendências gerais da poesia em Angola, apresentando uma poesia que foi recebida como profundamente original, cujas características muito peculiares o próprio poema incorporava e representava:

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 (Barbeitos, 1976: 26).

O verde assumia, assim, para além do seu imediato sentido denotativo (cor das “folhas”, “dos olhos” e da “cobra”), sentidos conotativos variados como a juventude, a imaturidade, a inexperiência da “menina”, a frescura, o início, o genesíaco da “manhã azul”. É este o sentido que mais interessa ao sujeito, reservado para o final do poema, assumindo a forma nova e original de escrever sobre tempos e mundos em que também se deseja que surja o novo e a paz que o verde traduz em esperança presente. Repare-se na capacidade sugestiva do lexema “verde” que, sendo sempre o mesmo, adquire leituras múltiplas sucessivamente, permitindo uma concisão que é intencionalmente procurada. O projeto do autor é por ele explicado em diversos documentos, como numa entrevista a Denira Rozário:

Procuo, primeiro, ver se o poema consegue exprimir o que pretendo, sem redundância nem excesso. Fornecer ao mínimo de palavras o máximo de conteúdo, o silêncio, para o qual o discurso aponta, me parece de extrema importância. Depois, tento, formalmente, encontrar um equilíbrio entre texto e significado que atinja a maneira mais agradável, ou inesperada, de transmitir a mensagem almejada. O poema recordaria, então, um filigrana, de luz e sombra, som e silêncio. (Rozário, 1999: 243)

Essa consciente estética da concisão, da brevidade e da importância do silêncio foi auxiliada pelas múltiplas leituras que o autor fez, lançando mão, na sua obra, de correspondên-

cias com leituras de várias proveniências. Se é verdade que a poesia de Arlindo Barbeitos se insere numa mundividência angolana, auxiliada por um profundo conhecimento do autor enquanto antropólogo e etnólogo, visível em elementos diversificados, como situações de guerra em Angola, elementos geográficos, biológicos, culturais, linguísticos e literários presentes nos poemas, também é verdade que a sua poesia assume uma universalidade estruturante, já que a sua visão do mundo não se pretende prender a uma angolanização – entendida meramente como folclore ou exotismo –, embora dela não possa fazer tábua rasa, pois toda a obra tem condicionantes geográficas e temporais, mais ou menos identificáveis: “é angolana porque contém em si a resposta que o homem deu à sua geografia e à sua história” (Laban, 1991: 665), como afirmou o próprio poeta.

Essa universalidade é conseguida, sobretudo, através de um diálogo profícuo com diversas culturas e autores delas provenientes, com diferentes cosmovisões e entendimentos da literatura, que permitiram ao autor forjar a sua própria voz poética, diferente não só da tradição poética angolana até então vigente, predominantemente de função utilitária, mas também dos outros poetas que, por volta dos anos setenta, em Angola, começaram a divulgar uma poesia única, pessoal, exigente, a cujo conjunto de autores se convencionou chamar de “Geração de 70”.

Nesta altura, o poeta encontrava-se exilado na Alemanha, estivera já em Portugal, percorreria países como Marrocos, Tunísia, México, Grécia, Estados Unidos, Líbano, Síria, Turquia, onde foi contactando com diferentes formas de expressão poética. Foi aqui que contactou com nomes como Mallarmé, Ezra Pound, Apollinaire ou Cummings, com a poesia experimental portuguesa e com casos como o de Carlos de Oliveira, bem como com a poesia oriental, que o encaminharam – quer por semelhança quer por oposição – no sentido de uma estética poética própria, vivendo da concisão, do insólito, do choque entre realidades. Essas leituras foram fundamentais para o poeta estabelecer um diálogo que fosse capaz de recolher o que lhe interessava da herança poética das gerações anteriores e encontrar um novo sentido para a criação artística, através da observação de processos criativos e textuais diversificados, dos quais seleccionou os procedimentos que melhor se lhe adequavam: “comecei a versejar sem conhecer poetas. Os outros são só uma maneira de ajudar a exprimir-me mais exactamente” (Barbeitos, 1976: 3).

Dessas relações mais ou menos directas, mais ou menos reconhecidas pelo autor em diferentes entrevistas e prefácios, relevam em especial as de origem oriental, pela novidade que produzem no sistema literário angolano e até nas literaturas africanas em geral. Vários são os estudiosos que remetem para essa relação, desde Hamilton, que fala em “influência da poesia chinesa e japonesa” (Hamilton, 1984: 209), Fernando J. B. Martinho, que espe-

cifica “sobretudo dos hai-kais” (Martinho, 1981: 21), até Helena Riaúzova, que afirma que Arlindo Barbeitos “manifesta influência da poesia japonesa” (Riaúzova, 1999: 95), todos na senda da afirmação do autor na entrevista/prefácio a *Angola Angolê Angolema*: “há a influência da poesia chinesa, da poesia japonesa” (Barbeitos, 1976: 3). No entanto, essas interferências poderão ser, quando muito, “influências subterrâneas” (ibid.: 3), no dizer do poeta, pelo que aqui se procura evidenciá-las.

O poeta conheceu bem a literatura chinesa e japonesa, através da leitura de edições alemãs, numa fase incipiente de produção em que a sua atitude era a da rejeição relativamente às propostas estéticas dos países europeus, sobretudo dos colonizadores, preferindo dedicar a sua atenção à poesia de outras origens. Em entrevista a Michel Laban, afirma: “senti desde bastante cedo novo uma grande curiosidade em relação ao Oriente. [...] Mas logo me deixei fascinar pela poesia japonesa” (Laban, 1991: 608). No entanto, o próprio poeta relativiza as influências que estas leituras possam ter tido na sua escrita ao afirmar que “recorria a reminiscências vagas e um pouco superficiais de cultura do Extremo Oriente, o que sobrou de leituras de poesia chinesa e japonesa” (ibid.: 621-622).

A relação dos cânones chineses e japoneses em Arlindo Barbeitos não funciona, de facto, como uma descoberta que o poeta imita, mas antes como uma realidade com a qual o poeta sente afinidades e que permite desenvolver a sua arte, porque apresenta traços que lhe são comuns: a brevidade e a concisão, a atenção dada à natureza, as preferências temáticas, o efeito de surpresa do desfecho dos poemas, a recorrência a imagens-símbolos e a atitudes do sujeito de enunciação.

Se bem que menos referida pelo autor e pelos estudiosos, a poesia chinesa exerceu ascendência direta no criador, observável num poema do seu quarto livro, *Na Leveza do Luar Crescente*, apresentada num elemento paratextual como resultado de uma construção de cariz intertextual de tradução e recriação de um poema já existente:

“Variação sobre um poema chinês do século XVII”

na profundidade do esconderijo
 protegido
 sonha
 o botão com uma primavera tardia
 a medo
 ainda vacilante ele desabrocha
 e

logo a borboleta distante
o presente

será que a alma da flor
e
a sombra da borboleta
alguma vez se encontraram

como terá sido então possível
que a suave flor
mesmo sonhando
se sinta tão gentilmente desencaminhada (Barbeitos, 1998: 14)

Embora a referência não permita descodificar a que poema especificamente o autor se refere, é impensável duvidar da informação dada pelo autor, que nada lograria em fornecer informações falsas. Ainda assim, é inevitável referir que o poema é agora deste poeta angolano do século XX, mas é também a transformação de um poema chinês do século XVII, o que lhe garante não só uma universalidade, mas também uma intemporalidade únicas.

Recorrendo à observação da Natureza por parte do sujeito de enunciação, o poema centra-se na relação de desejo de aproximação entre um botão (de uma flor) e uma borboleta, numa fase avançada do ano, ambicionando aquele que a primavera regresse para que ocorra o seu nascimento; e logo que este acontece, a borboleta transforma, quase que perplexamente para o sujeito poético, a flor, mesmo que se coloquem distâncias no plano físico (“sombra”) e no plano das realidades (“mesmo sonhando”).

As semelhanças com os poemas seguintes de Zhang Kejiu, um poeta do século XIV, são evidentes: a presença da Natureza observada, as imagens-símbolos recorrentes na poesia chinesa e também na de Arlindo Barbeitos, como a borboleta, a flor, as estações do ano – sugeridas ou diretamente nomeadas:

“No Lago no 9º dia da 9ª Lua”

O vento do oeste sopra ainda nos salgueiros à beira do lago
junto do barco pintado conserva ainda uma manga vermelha
as gaivotas dormem tranquilas nas águas selvagens
uma borboleta dança magra flor de outono
para velho libertino a embriaguez não está no vinho (Kejiu, 1998: 27)

[...]

pequena árvore polvilhada de borboletas

na espuma de neve e de pétalas

afundam-se as nossas alpergatas de pano escuro (Kejiu, 1998: 69)

A atenção à natureza será um dos maiores pontos de contacto entre a poesia de Barbeitos e a poesia chinesa (e também japonesa, como se verá) – a observação dela, a reflexão sobre ela, a própria existência dela são motivos de criação poética: “a minha poesia, até certo ponto, é paisagem... São as pedras, as árvores, são a tomada em consideração de uma natureza” (Laban, 1991: 638-639).

Quanto à poesia japonesa, mais ainda que a chinesa, esta surgiu ao autor como correspondendo a uma estética pautada pela brevidade, pela contensão, pelo rigor – condições necessárias para a criação de uma poesia concisa que, indubitavelmente, caracteriza o labor poético de Arlindo Barbeitos, embora na poesia chinesa se encontrem poemas brevíssimos como os que a seguir se apresentam em exemplo:

A árvore de alta montanha

Padece do vento e da chuva (Carvalho, 2004: 24)

A árvore da beira da estrada

Padece – do machado e machete (ibid.: 25).

Também a poesia japonesa se centra na natureza, por influência da tradição chinesa, segundo Primo Vieira¹, e nela eleger figuras-símbolos evidentes, alguns comuns ao fabulário de Arlindo Barbeitos: “as flores, o rouxinol, os patos selvagens, os grou, os pirilampos, as borboletas constituem temas que vão prolongar-se em séculos futuros” (Vieira, 1989: 3) na poesia chinesa, tal como borboletas, mabecos, pacaças, jacarés, garças, flores, capim, árvores, estrelas vão surgindo na poesia de Arlindo Barbeitos com recorrência significativa.

Dentro da poesia japonesa, tem sido apontada com insistência a influência determinante do haiku. Esta forma de composição poética resulta de uma evolução da poesia no sistema literário japonês, ao longo do tempo, no sentido da contenção verbal, respeitando o “preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é sabermos-nos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações” (Coelho), o que obriga a uma

¹ Veja-se o artigo de Primo Vieira “Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O Hai-kai” (1989: 3).

solidão contemplativa do mundo. Essa observação do mundo centra-se no mundo natural, expressando a “própria realidade das coisas, a essência pura das coisas, baseada na intuição” (Savary, 1987: 9), sendo que “todas as coisas [...] são somente parte de uma totalidade que se deve recuperar com a mera alusão” (ibid.: 10), ou seja “Uma folha é suficiente para identificar o bosque, detrás do qual se encontra a natureza; uma gota descobre o mar” (ibid.: 10).

Deste modo, em Bashô, por exemplo, o grande mestre que desenvolveu o haiku e o elevou “à perfeição artística” (Vieira, 1989: 13), surgem vários elementos naturais, remetendo de forma geral para estações do ano, um “kigo” (eixo temático) obrigatório no haiku, como nos dois exemplos abaixo, o primeiro sobre a primavera (através de elementos que a representam, o segundo sobre o outono (através da enunciação direta):

A uma papoila
deixa as asas a borboleta
como recordação (Bashô, 2003: 27)

A pequena lagarta
Vê passar o outono
Sem pressa de se tornar borboleta (ibid.: 41).

Em *O Gosto Solitário do Orvalho*, a que pertencem estes dois poemas, dividido em quatro partes, cada uma para cada estação do ano, são recorrentes imagens que remetem para cada uma delas: primavera – cerejeira, borboleta, flores como a glicínia; verão – melão, cigarra, flores como o lírio; outono – chuva, lagarta (que se tornará borboleta), crepúsculo; inverno – neve, gato, junquinhos, havendo ainda outros elementos recorrentes, como as montanhas ou a lua. Noutros poetas, como Soin, Reikan, Hokushi, estas mesmas imagens repetem-se².

Na poesia de Arlindo Barbeitos, são a borboleta e a flor que surgem com mais frequência: a primeira com valor simbólico de liberdade desejada, mas também consciência do efêmero da existência, a segunda enquanto elemento de beleza num mundo em desconcerto; surgem associadas, por vezes, como no poema “Variação sobre um poema chinês do século XVII” acima comentado.

A um outro nível, mais técnico-composicional, há também semelhanças entre o haiku e a poesia de Arlindo Barbeitos, sobretudo no que diz respeito à brevidade e concisão. Vários são os estudiosos que remetem para esta relação, porém, nunca de forma aprofundada:

² Vejam-se, por exemplo, as versões de Casimiro de Brito em *Poemas Orientais*, contido em *Ode & Ceia*.

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 autor (Leite, 2006: 41),

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. (Soares, 2001: 233)

Octavio Paz afirma que a poesia japonesa é marcada pela “brevidade”, pela “clareza do desenho”, pela “mágica condensação” (Savary, 1987: 16), o que “obriga o poeta a significar muito dizendo o mínimo” (ibid.: 18), sendo que “o leitor deve recriar o poema” (ibid.: 19), estabelecendo um pacto entre autor e leitor marcado pelas regras genotópicas. Esta brevidade e múltipla significação, através da sugestão, mais do que a enunciação direta, fazem parte do projeto poético de Arlindo Barbeitos e, nesse sentido, o poeta terá encontrado aqui uma estratégia significativa, embora com uma mediação e não com a adoção estrita das convenções, já que, numa leitura das obras, nunca se encontra o típico haiku.

A nível temático, predominam no haiku a simplicidade, a naturalidade e a profundidade. Os tons dominantes variam entre a “wabi” (frugalidade), “sabi” (isolamento), “aware” (impermanência) e “yugen” (mistério). Esses temas são dados quase sempre no presente, como algo que se observa e se traduz no momento, quase como um instantâneo de fotografia, remetendo com frequência para uma consciência dos contrários e das analogias, com uma forte presença das impressões sensoriais, sobretudo da visão.

Constituída por três versos, com um total de 17 sílabas, esta forma poética é normalmente dividida em duas partes separadas por uma palavra-chave. A primeira parte, inspirada sobretudo na natureza, apresenta uma circunstância ou condição geral, uma ubiquação temporal e/ou espacial, de forma descritiva e enunciativa (“kigo”); já a segunda, com um elemento activo e explosivo mediador (“kireji”), cria o imprevisto favorecendo 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 ação que se conclui e que dá emoção (“keri”).

Veja-se o seguinte haiku de Morikate, por exemplo, na tradução de Casimiro de Brito:

Uma flor caída

Voltando ao ramo? Oh, não!

Uma simples borboleta branca (Brito, 1985: 81)

Sem dificuldade se reconhece, no primeiro período, a condição geral baseada na natureza: a referência à “flor” que, depois de caída, retoma o seu lugar no ramo de árvore, embora numa frase de tipo interrogativo, como que evidenciando uma surpresa pelo facto inédito; na resposta imediata, ainda no segundo verso, nega-se o que se observara, reconhecendo-se o elemento explosivo do poema, para depois se explicitar, por imprevisto, por associação metafórica, o motivo “real” do equívoco: não foi uma flor que voltou ao lugar, mas antes uma “simples borboleta branca”, o que justifica metaforicamente a primeira afirmação: a cor, a naturalidade, a beleza e perfeição da flor e da borboleta permitiram a sua confusão/identificação.

Numa outra tradução do mesmo poema, apresentada por Primo Vieira, essa relação não existe, pelo menos explicitamente, sendo mais breve a forma como é apresentado o poema, mas com interpretação dentro dos limites anteriores:

Caída do remo,
A ele retorna:
Uma borboleta! (Vieira, 1989: 6)

Aqui, a primeira parte centra-se em algo que cai do ramo – como está no feminino, subentende-se que será uma flor, o elemento explosivo será já o regresso, já que é uma realidade impossível (esta sugestão na versão anterior surgia ainda no primeiro momento), a que se segue o imprevisto do surgimento da “borboleta”³.

Um outro haiku, desta vez de Issa, apresenta-se com algumas diferenças, mas seguindo a estrutura típica:

Enquanto eu vou sair
Sejam bons e brinquem juntos
Meus pequeninos grilos (Brito, 1985: 83)

A ubiquação temporal do início não se inspira na natureza, como é mais comum, mas esta surge no final, quando, depois de se dar um conselho que se daria a crianças que estariam juntas no mesmo espaço e que deveriam entender-se e brincar uma em conjunto, se identifica o destinatário da voz discursiva com animais, os grilos – que, por metáfora, poderão ser de facto crianças, como nos poemas anteriores a flor era borboleta, vendo neles como comum o tamanho ou a dependência face ao sujeito de enunciação.

³ Sobre as questões de tradução do haiku veja-se o já referido artigo de Primo Vieira (1989: 15-16).

Nestes exemplos é visível a opção clara pela manutenção dos três versos, sendo que as 17 sílabas métricas seriam partilhas por dois pentassílabos entremeados de um heptassílabo (5-7-5=17); forma definida e mantida, mas também redefinida, por poetas como Celestino Gomes, Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida, Helena Kolody, Paulo Leminski, João Guimarães Rosa, Millôr Fernandes, Olga Savary, Álvaro Feijó, Casimiro de Brito, Albano Martins, Jorge Sousa Braga, João Pedro Mésseder, David Mourão-Ferreira, entre outros⁴, quer na criação dos seus próprios poemas, que na tradução de poemas de poetas japoneses.

Do ponto de vista formal estrito, não há nenhum haiku na poesia de Arlindo Barbeitos. Os seus poemas mais breves não respeitam a estrutura convencional, mesmo quando são compostos por três versos, pois não é seguida totalmente a estrutura métrica (10-4-3=17), como é visível no seguinte poema de *Nzaji*:

no céu amendoado de teus olhos
 vejo estrelas
 que são bombas (Barbeitos, 1979: 4)

No entanto, neste e noutros poemas, a ideia geral é semelhante, pois há a referência a 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”, os dois elementos que se apresentam como semelhantes. Além disso, partilha com o haiku a ideia de presente, de instantâneo de fotografia, de algo que se observa e se traduz rapidamente no mesmo momento com uma tendência que oscila entre o objetivo e o metafórico.

Mesmo não respeitando essa estrutura fixa e concertada, isso não invalida que este não o tenha influenciado numa construção própria do autor. Mas, por comparação com outros poetas, o haiku é uma forma que permite alguma flexibilidade relativamente ao aspeto formal. Ou seja, a metrificação é frequentemente infringida e até mesmo a apresentação formal de três versos, por outras exigências que não as do genótipo – e esta prática não se refere somente à tradução de poetas japoneses (veja-se como a métrica não é respeitada nos poemas de Bashô, Morikate e de Issa acima apresentados), mas à da criação original e de raiz, com diversas temáticas e orientações, como se pode ver nos exemplos seguintes, retirados de vários poetas de Língua Portuguesa:

⁴ Sobre alguns destes autores e sua relação com o haiku, bem como da história da evolução do haiku, consulte-se o artigo nomeado de Primo Vieira.

- a) Ah Quem te contivesse
ó diverso Universo
em três versos (Mourão-Ferreira, 1988: 330)
- b) Fios de pérolas e seda
e algas transparentes
não senão os teus cabelos. (Dáskalos, 2003: 28)
- c) Não conheço outra
linguagem que não seja
a do orvalho (Braga, 2007: 185)
- d) A um passo
Da luz fulguram,
Grávidas, as espadas. (Martins, 2000: 230)
- e) O homem sonha, mas Deus não quer.
Miragem e viagem é mais que rima,
É sina. Sendo assim, o poeta morre. (Vieira, 2011: 67)
- f) Um búzio dormindo na areia;
no ouvido
o acalanto das ondas (Mésseder, 2002: 28)
- g) Caminho do longínquo sul,
Não me abandones.
Acolhe as pegadas do leopardo
E repele o pisteiro que se agacha e esparge
A sua poeira branca e fria (Patraquim, 2004: 159).

No poema a), de David Mourão-Ferreira, como em praticamente todos os que compõem *Entre a Sombra e o Vento*, a estrutura métrica é 6-6-3 versos, que corresponde a uma forma própria do poeta, tendo como origem umas “tantas deslumbradas leituras em tradução naturalmente de alguma poesia japonesa” (Vieira, 1989: 42), embora o poeta recuse a designação de haiku para as suas composições poéticas. No poema b), Maria Alexandre Dáskalos apresenta um haiku em conceção geral, mas não formal (8-6-8), embora

não apresente qualquer referência explícita que permita confirmá-lo ou desvinculá-lo inequivocamente em relação à influência oriental. Pelo contrário, Jorge Sousa Braga, no poema c) e em muitos outros do mesmo volume intitulado *Fogo Sobre Fogo*, reconhece a relação com a poesia de Bashô numa busca pela “simplicidade (ilusória) de uma gota de água” (Braga, 2007: 169), mas também não respeita os preceitos formais totalmente (5-7-4 neste, portanto, bastante próximo, mas muito longe noutras composições). Já nos poemas d), e) e f), que também não seguem estritamente as normas (3-4-6 no de d), de Albano Martins, 9-11-11 no e), de Arménio Vieira, e 8-3-7 no f), de João Pedro Mésseder), a relação com o haiku é assumida plenamente por parte dos autores: Albano Martins fá-lo através do título “Quatro haicais” de que o poema transcrito é o quarto; Arménio Vieira intitula o seu de “Hai-Kai” (parodiando Fernando Pessoa), João Pedro Mésseder apresenta o seu livro *À Noite as Estrelas Descem do Céu* com uma nota: “Antes de começares a ler // Nunca leste um haiku? Experimenta ler este” (Mésseder, 2002: 2), seguindo-se uma série de poemas traduzidos e outros do próprio poeta. Já no poema g), de Luís Carlos Patraquim, até o número de versos não é respeitado, apesar de o poema ter como título “Bashô/Uma variação”, o que remete de imediato para a escrita do maior cultor de haiku, agora revista numa prática intertextual.

Estes exemplos sugerem que as regras de métrica e até de conceção de tom do haiku têm sofrido evoluções, alterações, interpretações, de acordo com a sensibilidade e técnica de cada autor e de cada texto em si. Assim, o haiku parece poder fugir às amarras métricas e até estróficas que o prendem, possibilitando uma abertura maior. Nesse sentido, ler o poema “no céu amendoado de teus olhos” enquanto haiku parece ser corretíssimo.

No entanto, se o haiku não se reduz então à estrutura tipificada, tudo caberá nele desde que seja breve e contenha um efeito expressivo de sugestão e de inesperado? É curioso verificar como mesmo as mais tipificadas formas em literatura são passíveis de ser alteradas – basta pensar no soneto quinhentista e suas adaptações ao longo dos tempos, desde Florbela Espanca a E. M. de Melo e Castro. Segundo Tekuro Oda, as regras gerais de construção de um haiku são a utilização de um terceto com 17 sílabas métricas, a existência de um eixo temático (“kigo”) relacionado com a natureza, a existência de um sentido completo na brevidade do poema, até porque os haikus “sont de leur propre chef des poèmes lyriques complets” (Katô, 1986: 125), e, finalmente, a ausência de rima e título, que restringem a leveza e a naturalidade do poema, a que se juntam aspetos gerais que deverão chegar para essa validação: o aspeto breve e conciso, a estrutura dual ligada pelo elemento ativo, o insólito, a relação com a natureza real e metafórica e a atitude contemplativa deverão ser predominantes.

Com estes critérios definidos, convém reavaliar a obra de Arlindo Barbeitos, no sentido de tentar evidenciar que outros poemas poderão ter afinidades com a poesia japonesa. Porém, esses mesmos aspetos gerais são pilares fundamentais da poesia de autor, pelo que se torna quase desnecessário referir exemplos. Ainda assim, apresenta-se um poema de cada um dos quatro volumes, para explicitar essa relação.

Em *Angola Angolê Angolema* pode ler-se um poema que apresenta a visão do sujeito poético sobre um elemento natural, um formigueiro de térmitas onde sobreviveu, insolitamente, uma planta, e do seu desejo formulado no sentido de o vento alinhar, organizar, esse “capim roxo” e que o herbívoro não pudesse agora eliminá-la:

na cabeça careca
do monte de salalé
cresceu um tufo de capim roxo
que a queimada poupou

oh fosse o vento um pente
e aquele antílope desdentado (Barbeitos, 1976: 43)

Note-se nas correspondências criadas pelo poema, tal como nos haikus acima comentados, sendo que o monte está para a cabeça como o vento para o pente e o tufo de capim sobrevivente de uma queimada para um tufo de cabelo restante de uma calvície.

De *Nzaji*, um poema que relaciona o humano com a natureza, em que os pés são as borboletas e a mão é o coco:

pés magoados
em tua mão

borboletas da noite
repousando
no recôncavo de coco quebrado (Barbeitos, 1979: 15)

A passagem entre uma estrofe e outra é abrupta, parecendo não haver, num primeiro nível de leitura, qualquer relação. Porém, a dor sugerida na primeira estrofe é mitigada na segunda, uma estrofe em que o verbo “repousando” evidencia um apaziguamento e revitalização gradual. Assim, a dor dos “pés magoados” desaparece nos cuidados e atenções do interlocutor, tal como as borboletas descansam num coco que, num sentido literal de

“tua mão”, pode ter em comum com essa expressão o próprio formato côncavo, sugerindo o sema da proteção e do cuidado obrados por outrem.

Em *Fiapos de Sonho*, um poema pictórico marcado pelo contraste entre as cores vivas e fortes da primeira estrofe e as cores mortas da segunda, em consonância com os elementos a que correspondem:

traços de nuvem
em asas de pássaro vermelho

voando

mariposas do ocaso
em teus lábios azuis (Barbeitos, 1992: 16)

O vermelho e o branco dos elementos que se avistam no céu, “voando” em liberdade, em vida plena, opõem-se ao azul dos lábios – cor não natural nuns lábios pertencentes a uma pessoa viva, onde voam restritamente “mariposas do ocaso” - associados a um momento do dia de conotação negativa, de tons escuros, sobretudo pela referência cromática que se lhe segue. Também neste a natureza é um ponto de comparação com o humano, para evidenciar a beleza de uma e o estado disfórico atual do outro, sendo o elemento comum o movimento e as referências cromáticas, mas todas elas díspares.

Por fim, em *Na Leveza do Luar Crescente*, mais uma vez o choque pelo inusitado e pela diferença de realidades é apresentado num poema breve que parte da descrição natural e até eufórica de uma garça para chegar à descrição de um homem em decomposição:

distraída na verdura
a garça branca
repousa sobre uma pata só

apodrecido na morte
o soldado preto
nem pernas tem (Barbeitos, 1998: 36)

Repare-se que as correspondências animal-homem se repetem: agora a garça que está a “repousar sobre uma pata só” está para o “soldado preto” que não tem já meio de locomoção, ausência poderá estar associada à sua 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 – o lexema “soldado” remete para a guerra que, contextualmente, de acordo com o ano de publicação do livro, será a guerra civil angolana.

Não sendo nenhum destes poemas devedor da forma física do haiku – nem o autor parece revelar verdadeiro interesse em fazer haiku - este tem uma interferência expressiva neles que não se prende, apenas, ou mais visivelmente, com o aspeto formal, mas antes estrutural-temático, já que nesta poesia o poeta encontrou afinidades com as imagens naturais, os efeitos do inesperado, as sugestões através da brevidade e da concisão, características que estavam já no seu projeto poético. Assim, o poeta encontrou um paralelo catalisador da sua própria voz poética:

Contudo, não creio que 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 literaturas. As formas de comunicação atuais, sob grave pena, não permitem isolamento. (Laban, 1991: 666)

Mesmo que de forma ténue, as interferências orientais em Arlindo Barbeitos dotam a sua obra de uma profunda originalidade e, quase paradoxalmente, de modernidade, contribuindo para a demarcação do autor face a outros poetas do sistema literário a que pertence, concedendo-lhe uma universalidade inegável.

BIBLIOGRAFIA

- BARBEITOS, Arlindo (1975). *Angola Angolê Angolema*, Lisboa: Sá da Costa.
- (1979). *Nzaji (Sonho)*. Lisboa: Sá da Costa.
- (1992). *Fiapos de Sonho*. Lisboa: Veja.
- (1998). *Na Leveza do Luar Crescente*. Lisboa: Editorial Caminho.
- BASHŌ, Matsuo (2003). *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estrito*. Tradução de Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRAGA, Jorge Sousa (2007). *O Poeta Nu [poesia reunida]*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRITO, Casimiro de (1985). *Ode & Ceia. Poesia 1955-1984*. Lisboa: D. Quixote.
- CARVALHO, Gil de (org.) (2004). *Poemas Anónimos. Turcos, Mongóis, Chineses e Incertos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- COELHO, Nelly Novaes. “Haiku”. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. CEIA, Carlos (coord.). Consultado em URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/haiku.htm>, a 31/08/11.
- DÁSKALOS, Maria Alexandre (2003). *Jardim das Delícias*. Lisboa: Caminho.
- HAMILTON, Russel G. (1984). *Literatura Africana. Literatura Necessária I – Angola*. Lisboa: Edições 70.

- KATÔ, Shûichi (1986). *Histoire de la littérature japonaise*. Vol.2. Fayard/Intertextes.
- KEJIU, Zhang (1998). *Cinquenta "Xiaoling"*. Seleção e tradução de Albano Martins. Porto: Campo das Letras.
- LABAN, Michel (1991). "Encontro com Arlindo Barbeitos". In *Angola Encontro com Escritores*. Vol. II. Porto: Fundação Eng, António de Almeida.
- LEITE, Ana Mafalda (2006). "Poesia angolana: percursos (des)contínuos". *Revista Poesia – Sempre* 23, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1981). "Nzaji de Arlindo Barbeitos: ars poetica e ars combinatória". *Revista Colóquio/Letras* 59, Jan., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTINS, Albano (2000). *Assim são as Algas. Poesia 1950-2000*. Porto: Campo das Letras.
- MÉSSSEDER, João Pedro (2002). *À Noite as Estrelas Descem do Céu*. Porto: Campo das Letras.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1988). *Obra Poética. 1948-1988*. Lisboa: Presença.
- PATRAQUIM, Luís Carlos (2004). *O Osso Côncavo e outros poemas*. Lisboa: Caminho.
- RIAÚZOVA, Helena (1986). *Dez Anos de Literatura Angolana*. Luanda: UEA.
- ROZÁRIO, Denira (1999). *Palavra de poeta – Cabo Verde e Angola*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil - Fundação Biblioteca Nacional.
- SAVARY, Olga (1987). *O Livro dos Hai-Kai*. Prefácio de Octávio Paz. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno Editores.
- SOARES, Francisco (2001). *Notícia da Literatura Angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- VIEIRA, Arménio (2011). *MITOgrafias*. Lisboa: Veja.
- VIEIRA, Primo (1989). "Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O HAI-KAI". *Revista ICALP* 16 e 17.

RESUMO

No sentido de esclarecer as tão referidas influências, quer pelo autor quer pelos estudiosos, da poesia chinesa e da poesia japonesa na obra de Arlindo Barbeitos, este artigo compara diferentes poemas de diferentes poetas com a obra do poeta angolano, demonstrando que as leituras dessas poesias funcionam mais como afinidades do que como interferências constitutivas.

ABSTRACT

In order to clarify the references, made either by the author or by scholars, to the influences of Chinese poetry and Japanese poetry in the work of Arlindo Barbeitos, this article compares different poems by different poets with the work of the Angolan poet, demonstrating that the readings of these poems function more as affinities than as constituting interferences.