

NA PONTA DA PENA:

Moçambique em letras e cores

por

Cíntia Machado de Campos Almeida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas na subárea de Literaturas Portuguesa e Africanas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa)

Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó
Ribeiro Secco

Rio de Janeiro
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos.
Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores. / Cíntia Machado de Campos Almeida. Rio de Janeiro, 2006.

Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Letras.
2006.
155p., 30 cm.

Orientadora: Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

1- Literatura escrita. 2- Poesia moçambicana – crítica. 3- Eduardo White
I- Secco, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (orientadora).
II- Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras.
III- Título.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 155p.

Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ

Professor Doutor José de Sousa Miguel Lopes – UNILESTE (MG)

Professor Doutor Luis Alberto Nogueira Alves – UFRJ

Professora Doutora Maria Teresa Salgado Guimarães da Silva – UFRJ

Professora Doutora Rita de Cássia Natal Chaves – USP

Resultado: Aprovada

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2006.

A você, Kadu, por me ensinar que amar é também saber o instante exato para ouvir e esperar. Pacientemente...

A Haroldo Costa, por ter escolhido ser o meu pai e por acreditar mais em mim do que eu mesma!

A Eduardo White, por me mostrar que o Amor é, de fato, uma realidade, apesar das adversidades da vida...

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por tudo o que veio e o que ainda, certamente, virá.

A **Haroldo Costa** e **Iane Machado Costa**, pais-empregadores de prósperos tijolos.

A **Osmar Valério de Campos**, **Eliane Alves Machado de Campos** e **Célia Pinto Machado Sobrinho**, porque, apesar das ausências físicas, suas torcidas foram perfeitamente audíveis ao coração que escreveu as linhas deste trabalho.

À Professora Doutora **Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco** que, desde a Graduação, se disponibilizou a me encaminhar pelo mágico percurso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

Aos professores **José de Sousa Miguel Lopes** e **Luis Alberto Nogueira Alves**, por aceitarem o convite para integrarem a banca avaliadora desta dissertação, pela atenção ao conteúdo e às indispensáveis contribuições no instante da defesa, que somente vieram a enriquecer o corpo do presente estudo.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ**, pelas portas sempre abertas à pesquisa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

À **FAPERJ**, pela concessão da bolsa de Iniciação Científica, em 2002, que financiou o início de um trabalho de pesquisa que se desenvolveu nesta dissertação de Mestrado.

À **Fundação Calouste Gulbenkian**, pela bolsa de estudos concedida no ano de 2003, através da **Cátedra Jorge de Sena** para estudos literários luso-afro-brasileiros da Faculdade de Letras da UFRJ, cujo amparo auxiliou a continuidade de nossos estudos.

À **CAPES**, pela concessão de uma bolsa de estudos sem a qual não obteríamos o tão sonhado título de *Mestre em Letras Vernáculas*.

À **Luciane Machado Costa**, por ter sido, desde sempre, a ouvinte primeira de todas as minhas estórias.

A **Haroldo Costa Júnior, Carla da Paz Costa, Felipe Sousa, Vera Guimarães Costa e Carlos Antônio Alves da Costa**, pela certeza antiga de que meus braços alcançariam os melhores frutos, ainda que nos galhos mais altos.

A **João Pedro da Paz Costa**, cuja vinda ao mundo trouxe-nos a certeza de que *a vida é mágica* e, por ela, vale a pena lutar!

À **Mônica Farias** e à **Vanessa Relvas**, pelo convívio fraterno, pelas vivências compartilhadas, pelas atenciosas leituras e por saberem que quando *se é amigo, não se deve mudar!*

À **Bárbara Moreira** e à **Aline Klem**, pela certeza de que *estar perto* não significa *estar ao lado*, mas sim *estar dentro*.

À **Elaine Mayworm**, pelo suporte a esta dissertação e por me ensinar que uma verdadeira amizade não requer muito tempo para se estabelecer entre duas pessoas.

A **Adriana e Alexandre Freire**, pela constante e carinhosa atenção a esta pesquisa... e à autora dessas linhas.

À **Flávia Tebaldi**, por me mostrar que não somente a poesia, como também a vida, é uma forma de resistência.

À **Fernanda Antunes**, pelas palavras de incentivo e pela presença amiga nas horas exatas.

A **todos os amigos**, a irreversível família que, a dedo, escolhi!

A vocês, duas palavras: MUITO OBRIGADA!

SINOPSE

Interpretação dos livros *Amar sobre o Índico*, *O país de mim*, *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* e *As falas do escorpião*, do poeta moçambicano Eduardo White. A *paisagem*, os *desejos* e a *reavaliação crítica da História* como instâncias mnemônicas de resistência histórico-cultural. O diálogo entre a poesia de White e a pintura moçambicana de Naguib, Roberto Chichorro e Malangatana Valente.

[...] a história da arte é que é a verdadeira história de uma nação. O historiador, muitas vezes distante no tempo e no espaço, interpreta a história de acordo com suas convicções, o que, por vezes, leva a conclusões mais ou menos tendenciosas e nem sempre muito verdadeiras. Quem na realidade interpreta a história com verdade são aqueles que a viveram e nos legaram os seus testemunhos, seja pela arte ou pela literatura.

Augusto Cabral*

O verdadeiro criador (poeta, pintor) vê o que sente e não o que vê.

Eugênio Lisboa**

A poesia não é uma asserção de verdade, mas apenas o fazer essa verdade mais real para todos nós.

T. S. Eliot***

Quando se aprende a amar, o mundo passa a ser seu.
Renato Russo****

* CABRAL, 1999, p. 33.

** LISBOA, In: LEITE, 1992, p. 5.

*** ELIOT *apud* LISBOA, In: LEITE, 1992, p. 6.

**** Verso da canção “Se fiquei esperando meu amor passar”. Legião Urbana, *As quatro estações*. EMI Music, 1989.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 155p.

RESUMO

Interpretação da produção do poeta moçambicano Eduardo White, através das obras *Amar sobre o Índico* (1984), *O país de mim* (1989), *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996) e *As falas do escorpião* (2002). Almeja-se refletir acerca do resgate da subjetividade lírica assumida pelas temáticas existenciais, a partir de 1980. Para tal, busca-se avaliar como White tratou de três das diversas preocupações que se pode apontar em sua poesia: a *paisagem*, os *desejos* e a *reavaliação histórica*, abordagens interpretadas como instâncias de resistência histórico-cultural. Contraria-se, assim, a possibilidade de ler o subjetivismo como forma de alienação. Atesta-se que a paisagem, os desejos e a revisão crítica da História entrelaçam-se sob a condição de lugares propícios ao fluir de *memórias*, capazes de ordenarem a consciência e despertarem a reflexão sobre o que significa *ser moçambicano* e *estar em Moçambique* a partir de 1980. As bases metodológicas deste trabalho articulam a Literatura com a História, a História da Arte, a Filosofia, a Geografia e a Antropologia. Para demonstrar que a poética de White compartilha características narrativas e pictóricas com a pintura moçambicana, pretende-se estabelecer um diálogo entre as obras supracitadas e algumas telas e ilustrações assinadas pelos pintores Naguib, Roberto Chichorro e Malangatana Valente, todos artistas contemporâneos de Moçambique.

ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (na especialidade de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006, 155p.

ABSTRACT

Interpretation and production of the Mozambican poet Eduardo White through four of his Works: *Amar sobre o Índico* (1984), *O país de mim* (1989), *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996) and *As falas do escorpião* (2002). The goal of this study is to reflect upon the rescue of the lyric subjectivity assumed by the existential matters from 1980 on. For such we seek to evaluate how White approached three of the many concerns which can be seen in his poetry, which are: *landscape, desires historical reevaluation*. Such approaches are seen as instances of historical and cultural resistance thus antagonist to the possibility of reading such subjectivism as a form of alienation. So it is possible to attest that the landscape, the desires and the critical review of History blend under the condition of favorable places to the flow of *memories*, which are able to organize conscience and rise a reflection about what it means *to be a Mozambicann and to be in Mozambique* from 1980 on. The methodological support of this study articulates Literature, History, History of Art, Philosophy, Geography and Anthropology. In order to show that the Whitean poetics shares narrative and pictorial features with the Mozambican painting, we intend to stablish a dialog between the works cited in this study and some paintings and pictures signed by the painters Naguib, Roberto Chichorro e Malangatana Valente, contemporaneous artists of Mozambique.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
1.1. Sobre o objeto e as razões de nossa escolha	13
1.2. Fundamentação teórica	17
2. UM POETA QUE ESTÁ PARA SER	20
3. PELOS FIOS DA HISTÓRIA	25
3.1. O processo de formação da literatura moçambicana	25
3.2. Moçambique pós-1975: no avesso do sonho, uma pátria adiada	29
4. NA BOLÉIA DO AMOR, UMA PAISAGEM POR ESCRE(VI)VER	36
4.1. O verbo branco: uma linguagem para erotizar a terra	36
4.2. Sobre as águas de Eros: uma proposta de interpretação de <i>Amar sobre o Índico</i>	40
4.3. Naguib: uma arte para despir o amor	54
4.4. O desafio do amor	66
4.4.1. No país dos sabores	67
4.4.2. Os brônquios do cio	76
4.5. Na “gaiola” da afetividade: “ <i>um passarinho</i> ”	87
5. AS FALAS DO ESCORPIÃO OU ESTÓRIAS PARA DESPERTAR	101
5.1. A incursão de um poeta pela prosa	101
5.2. O ser e a casa: dos despejos e dos abrigos	104
5.2.1. Dos despejos	108

5.2.2. Dos abrigos	116
5.2.3. Indivíduo e sociedade: <i>túmulos vazios na eminência da espera</i>	119
5.3. Vozes e inovações narrativas	121
5.4. As artimanhas do riso e da ironia	125
5.5. Malangatana Valente: dentes para que vos quero	131
6. CONCLUSÃO	146
7. REFERÊNCIAS	150

1 INTRODUÇÃO

1.1. Sobre o objeto e as razões de nossa escolha

Esta dissertação vincula-se à linha de pesquisa “LITERATURAS PORTUGUESA E AFRICANAS: RELAÇÃO ENTRE CULTURA E ARTE”, do Curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nosso estudo consiste num desdobramento da pesquisa tecida pelo projeto *Por entre palavras e imagens: mito, memória e paisagem em letras e telas de Angola e Moçambique*, desenvolvido junto ao CNPq e à UFRJ desde 1999 e coordenado por Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, nossa orientadora.

Centrando-se na produção do poeta moçambicano Eduardo White, através das obras *Amar sobre o Índico* (1984), *O país de mim* (1989), *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996) e *As falas do escorpião* (2002), o presente trabalho pretende analisar o modo como abordou três preocupações: a *paisagem*, os *desejos* e a *reavaliação histórica*.

Com o intuito de verificar se a poética whiteana compartilha características narrativas e pictóricas com a pintura moçambicana, optamos por estabelecer um diálogo entre as obras supracitadas desse poeta e algumas telas dos pintores Naguib, Roberto Chichorro e Malangatana Valente, todos artistas contemporâneos de Moçambique.

Contudo, nossos intentos não se limitarão a atestar a viabilidade da correspondência entre as artes literária e pictórica. Pretendemos também refletir acerca do resgate da subjetividade lírica assumido pelas temáticas existenciais no contexto que sucedeu a Independência em Moçambique.

Devemos confessar que não escolhemos tratar da escrita de Eduardo White somente pelo advento desta dissertação. Na verdade, não sabemos ao certo se elegemos Eduardo White ou se foi sua poesia que nos elegeu. Nossa opção data do ano de 2001, quando nos deixamos fascinar

pelas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, ainda no curso de Graduação. Desde então, aproximamo-nos da poesia de White, de onde nunca conseguimos nos afastar. Após trabalhá-la durante a Iniciação Científica, levá-la aos domínios do Mestrado já seria um fato previsível.

Paisagem, desejos e a reavaliação da História não consistem em temas selecionados aleatoriamente. Embora os três assuntos consistam em trilhas lírico-intimistas pelas quais se aventurou a estética moçambicana contemporânea, achamos pertinente indagar se os mesmos sintetizam dimensões de escape ou alienação. Apoiando-nos em Alfredo Bosi, que diz ter a resistência muitas faces (cf. BOSI, A., 1983, p. 144), empenhar-nos-emos em observar se tais abordagens se articulam de modo a funcionarem como **artifícios de resistência cultural**.

Procuraremos, em tempo, evidenciar se as referidas temáticas apresentam-se como lugares repletos de *memórias*, capazes de ordenar a consciência e despertar a reflexão sobre o que significa *ser moçambicano e estar em Moçambique* a partir de 1980.

Embora abordar a questão acerca da correspondência entre as artes não consista no cerne deste estudo, ousaremos extravasar os limites do literário, uma vez que a produção poética de Eduardo White insinuou, como a de tantos outros poetas moçambicanos, uma capacidade de diálogo entre vozes literárias e formas plásticas. Para tanto, soou-nos pertinente transcrever inicialmente um verbete fundamental para nossa dissertação: *pena*. Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, tal vocábulo denota, dentre outras significações, uma “laminazinha em ponta, que, adaptada a uma caneta, serve para escrever ou desenhar” (FERREIRA, 1985, p. 359).

Escrever e desenhar. Nossas reflexões dedicarão suas linhas aos produtos finais dessas duas ações: palavras e imagens. Pela ponta da pena de escritores e pintores moçambicanos interpretaremos os anseios da pátria moçambicana expressos sobre o branco – seja da tela ou do papel.

Com base em Julia Kristeva, para quem o espaço intertextual compreende um ponto de cruzamentos de variados códigos – verbais ou visuais (cf. KRISTEVA, 1974, p. 174) –, e em Etienne Souriau, que afirma a evidência de “um tipo de parentesco entre as artes”,¹ buscaremos responder as emergentes questões: seria viável pensar numa *poesia pictórica*? E numa *pintura poética* ou *pintura narrativa*? Existiria uma transitividade dialógica entre as artes?

Pensar na correspondência das artes em Moçambique, conforme Ana Mafalda Leite, implicaria o reconhecimento de um elo “entre os poetas e ficcionistas, pintores e escultores, os de ontem e os de hoje [atrelado] pela pluralidade de heranças, retrabalhadas, reaprendidas, ressentidas” (LEITE, 1999, p. 1), enfim, compartilhadas por uma diversificada identidade moçambicana.

Acreditamos que ler Moçambique sob os traços de uma pena ou de um pincel equivale a insistir na preservação e manutenção de uma cultura nacional. Assim acredita Mia Couto, ao declarar que os artistas

são o símbolo de uma nação que permanece em processo de criação. Mais que um símbolo: eles são uma metáfora, uma das poucas sobrevivências do desejo de haver um país, um caminho para se ser colectivamente feliz. Ou simplesmente: um caminho para se ter todos os caminhos (COUTO, 2000, p. 5).

Mediante a riqueza de possibilidades de diálogos entre a poesia whiteana e a pintura moçambicana, propomos relacionar: 1. *Amar sobre o Índico* com as ilustrações que o complementam, assinadas pelo pintor Naguib; 2. *O país de mim* e *Os materiais do Amor seguido de O desafio à tristeza* com algumas telas de Roberto Chichorro; 3. *As falas do escorpião* com pinturas de Malangatana Valente.

¹ Segundo Etienne Souriau, “pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo. Servem senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres” (SOURIAU, 1983, p. 14).

À apresentação do poeta cuja obra inspirou nossas reflexões e às suas configurações literárias, dedicaremos o **segundo capítulo** desta dissertação.

Consoante Antonio Candido, “[...] as considerações históricas, longe de desvirtuarem a interpretação dos autores e dos movimentos, podem levar a um juízo estético mais justo” (CANDIDO, 1997, p. 18). Por essa razão, para melhor elucidar a poética de Eduardo White, será de essencial valia trazer a público a trajetória da literatura moçambicana, desde sua formação escrita até a contemporaneidade, a fim de configurar os contextos históricos de Moçambique a partir de sua Independência. Caberá ao **terceiro capítulo** o tracejar desse panorama.

A obra *Amar sobre o Índico* servirá de alicerce inicial às discussões do **quarto capítulo**. A preocupação central dessa seção será a avaliação do modo subjetivo e erotizante como a paisagem moçambicana necessitou ser concebida em tempos pós-independentes. Refletiremos acerca dos *desejos*, buscando compreender suas funções na erotização da terra. Em apêndice à leitura interpretativa da referida obra, faremos dialogar a poesia com as ilustrações que a complementam, assinadas pelo pintor Naguib.

O país de mim e Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza servirão também para avaliarmos os ecos de Eros. Partindo desses livros, discutiremos as ressonâncias do amor como formas de resistência cultural. Ao final, estabeleceremos o diálogo de ambas as obras com algumas telas da autoria do pintor moçambicano Roberto Chichorro.

O **quinto capítulo** se debruçará sobre a prosa poética whiteana. Em cena, *As falas do escorpião*. Nesse ponto da dissertação, pretendemos tecer considerações acerca do exercício crítico suscitado pelo resgate mnemônico e pela revisão histórica. Observaremos ainda os motivos que levaram o poeta a enveredar pelas trilhas da prosa. As pinturas de Malangatana Valente fecharão o exercício de correspondência entre as artes. Ressaltamos que trabalharemos o conceito de *poesia* em seu sentido *lato*, ou seja, não enquanto *forma*, mas como *mensagem* ou

conteúdo, já que usufruiremos os sentidos poéticos de *As falas do escorpião*, obra considerada pelo próprio autor como “novela”.

Esta dissertação não pretende fechar uma exegese crítica acerca de White, pois o exercício lírico do poeta de Quelimane permanece em constante processo de criação. Nossa interpretação consiste apenas numa via possível de leitura do universo poético do autor.

1.2. Fundamentação teórica

Em nossa dissertação, como já anunciamos anteriormente, articularemos o estudo da instância poética com outras áreas de conhecimento, como a História da Arte, a Filosofia, a Geografia, a História e a Antropologia.

Bem como aprendemos com Manuel de Souza e Silva, buscaremos nos “manter vigilante[s] à consciência de [nossa] condição de leitor[es] estrangeiro[s], ainda que identificado[s] com Moçambique, seu povo, sua cultura e seu projeto” (SILVA, 1996, p. 134).

Walter Benjamin nos fornecerá modos alternativos para mirar a história, justificados pela abordagem que teceremos da História de Moçambique, que virá a ser complementada por dados extraídos de estudos antropológicos organizados pelo Professor Peter Fry sobre esse país.

Os conhecimentos advindos da Geografia nos serão fornecidos através de estudos de Simon Schama. Sua concepção de paisagem nos possibilitará ler os lugares geofísicos para além de sua referencialidade material, com o intuito de enxergá-los como lugares subjetivos.

Sendo o amor um de nossos vetores temáticos voltado a evidenciar a persistência da vida por sobre o caos genocida das guerras, não poderíamos excluir a questão do erotismo. Para tanto, receberemos o respaldo teórico de Georges Bataille. Para avaliar a linguagem a que coube traduzir essa atmosfera erótica, utilizamos também os conceitos barthesianos sobre o prazer que um texto é plenamente capaz de proporcionar.

Teorias que embasam a possibilidade da leitura de imagens ou que suscitem reflexões gerais sobre a arte e a correspondência entre suas diferentes modalidades nos serão igualmente fundamentais. Assim, a análise de nosso objeto irá se valer, ainda, dos estudos de John Berger, Alfredo Bosi e Etienne Souriau. Alberto Manguel e Gaston Bachelard também contribuirão para comprovarmos a viabilidade de uma pintura narrativa. Mikhail Bakhtin nos fornecerá o conceito de *cronotopo*, para corroborar com a idéia da narratividade pictórica.

Carol Strickland nos será útil para afirmar o pioneirismo, a independência e a contribuição da arte africana num universo cujos padrões tendem à ocidentalização. De modo a atestar a relevância dessas expressões, será importante recorrer a conceitos que abarquem as vanguardas surrealistas e cubistas.

Recorreremos a textos filosóficos de Ítalo Calvino a fim de entendermos a importância da leveza num contexto de guerra e miséria. Os apontamentos de Gaston Bachelard enriquecerão a leitura de objetos específicos pertinentes à análise das obras, como: a casa, a água, o ar e a terra.

Para complementarmos as reflexões que pautam a significância da memória na luta pela persistência da paz e pela superação das agruras do presente, Jacques Le Goff, Ecléa Bosi e Marilena Chauí compreenderão interessantes fontes que muito contribuirão para reafirmarem nossas idéias de que o resgate mnemônico sintetiza uma via de resistência.

A prosa poética de Eduardo White apresenta uma forma de narrar ocidentalizada. Para justificar a análise da prosa whiteana, valeremos de teóricos que tratam da narratologia, como Theodor Adorno e Walter Benjamin.

A afiada ironia presente em *As falas do escorpião* será abordada segundo os fios teóricos propostos por Linda Hutcheon. O riso e o risível, igualmente considerados por nós um instrumento de luta, receberão o embasamento de Vladimir Propp.

Ao longo de nossas reflexões, recorreremos ainda a formulações cujo mérito se deve a especialistas em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, como Fátima Mendonça, José de Sousa Miguel Lopes, Michel Laban, Ana Mafalda Leite, Pires Laranjeira, Rita Chaves, Patrick Chabal, Cremilda Medina Araújo, Carmen Tindó, Luis Abel Cezerilo, Nelson Saúte, Francisco Noa, dentre outros.

2 UM POETA QUE ESTÁ PARA SER

Embora a Independência moçambicana tenha sido proclamada em 1975, entre essa data e o ano de 1980 detectamos um momento caracterizado por certa dispersão editorial (cf. MENDONÇA, 1988, p. 57). Esse período se pautou principalmente pelas reedições, visto que “alguns autores que vinham agora a conhecimento público, [já possuíam] um passado de escrita, desconhecido em geral dos seus compatriotas” (Ibidem). Era chegado o instante de se fazerem ouvir. E nenhuma ocasião teria sido mais oportuna do que esses “primeiros anos de euforia nas reuniões populares, em que a poesia entrava como componente obrigatória” (Ibidem). A partir de 1980, passou a se sentir “uma intensa actividade [sic] editorial mais orientada” (Idem, p. 61). O exercício literário nesse país dinamizou-se de modo a possibilitar o início dos estudos voltados à Literatura Moçambicana em seu conjunto. A Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), fundada em 1982, soube articular o contato entre escritores, além de ter atuado, decisivamente, na “divulgação literária, adequada à situação ainda dramática de analfabetismo, à fraca actividade [sic] editorial e à nula importação de livros para os circuitos comerciais” (Idem, p. 64). Foi nesse contexto literário que surgiu Eduardo Costley White.

O poeta nasceu em Quelimane, Moçambique, em 21 de novembro de 1963.

Seus sobrenomes, à primeira vista, chamam-nos a atenção. Curiosamente, deparamo-nos com um moçambicano de ascendência importada: o avô descendia de família inglesa.

White iniciou sua atividade literária em 1976, colaborando com vários veículos de comunicação escrita – informativos e literários –, não somente em Moçambique como também além das fronteiras natais.

Seu legado poético aborda temáticas diversificadas que percorrem desde versos impregnados de amor até palavras que destilam a peçonha corrosiva oriunda da reflexão crítica.

O ano de 1984 remonta-nos à publicação de seu primeiro livro, *Amar sobre o Índico*, pela AEMO. Dessa época em diante, não repousou sua pena. Eis os frutos de suas criações: *Homoíne* (1987); *O país de mim* (1989) – obra que recebeu o *Prêmio Gazeta de Artes e Letras* da revista *Tempo* –; *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992); *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996); *Janela para o Oriente* (1999); *Dormir com Deus e um navio na língua* (2001); *As falas do escorpião* (2002) – sua primeira prosa poética –; *O manual das mãos* (2004); *O homem, a sombra e a flor & algumas cartas do interior* (2004).

Concordamos com Rita Chaves quando afirma que, em Eduardo White,

os reflexos da História de seu país, a situação dramática de seu povo e a necessidade de intervir de alguma maneira se inscrevem em seu projeto literário. O que surpreende, talvez seja a vertente particular que adota para se relacionar com a violência de uma atmosfera climatizada pela sucessão de guerras (CHAVES, 2000, p. 134).

O poeta integrou um grupo literário que fundou, em 1984, a Revista *Charrua*. Junto a outros poetas, colaborou também com a *Gazeta de Letras e Artes* da Revista *Tempo*, publicação cuja importância, assim como *Charrua*, foi indiscutível para o desenvolvimento da literatura moçambicana. Por intermédio desses periódicos, afirmou-se um fazer poético intimista, caracterizado pela preocupação existencial e universalizante. Por essas razões, Carmen Tindó Secco certificou que o poeta em questão consiste numa “das referências obrigatórias para quem estuda a geração Charrua” (SECCO, 2003, p. 286).

Além de Eduardo White, foram fundadores dessa Revista: Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano e Hélder Muteia. “Fizemos oito números e a Charrua viveu o que tinha que viver” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1204), avaliou o poeta.

Charrua não compreendeu publicações ligadas a qualquer movimento literário. A pluralidade de suas idéias a impedia desse comprometimento restrito: “publicávamos desde o

Pessoa até ao Aimé Césaire” (Ibidem). Seu vínculo mantinha-se somente com “um grupo de jovens que queria mostrar o seu trabalho” (Ibidem).

Já pelo nome a Revista² sugeria “uma geração de contestatários” (Ibidem) empenhados em confeccionar um veículo literário caracterizado pelas rupturas. Ao desfiar suas lembranças, White reavaliou os intentos dos escritores envolvidos nessa iniciativa:

o que pretendíamos não era bem destruir, mas [...] mexer a literatura estatal [...], desaplaudi-la, criticá-la, mas propondo coisas nossas [...], coisas novas, coisas que nós achávamos naquela altura [...]. Nós como escritores vivíamos num país onde a literatura medíocre era aplaudida: todos os dias via-se no jornal a promoção à literatura do chavão, do viva, [...] da bajulação. E então nós propusemos: vamos escangalhar isso, trazer coisas provocar momentos em que possa vir até nós literatura boa (WHITE, op. cit., p. 1205).

Desenvolvendo uma espécie de poética interestética, descobrimos White como um “poeta-pintor”, dotado da capacidade que permitiu aflorar uma escrita poética peculiarmente pictórica.

Na infância, White foi receptor de um imaginário imerso numa atmosfera fantástica, evocada pelas histórias contadas pela avó materna. Aos cinco anos, já tinha por hábito ler jornais. Desde cedo recebeu valorosa educação literária. Estudou em colégio de freiras e sempre era o aluno convidado para recitar poesias em dias comemorativos.

O primeiro autor que encontrou na biblioteca do avô, aos doze anos aproximadamente, foi Glória de Sant’Anna. A poetisa moçambicana, que mais tarde viria a se tornar sua amiga e fã, fascinou-o pela liquidez de uma escrita poética “profundamente humana, fecunda” (WHITE, op. cit., p. 1197). Com Glória de Sant’Anna, White aprendeu que “um poema é sempre / uma qualquer angústia que transborda. / [...] / Um poema é sempre / como um rebento novo que se

² *Charrua* significa um grande arado usado para revolver a terra.

desdobra. / [...] / Um poema é sempre / como uma lágrima que se solta” (SANT’ANNA, in: WHITE, 1999, p. 4).

Em entrevistas e depoimentos concedidos a Rogério Manjate, Michel Laban e Patrick Chabal, White citou os responsáveis por seu crescimento literário. Além de Glória de Sant’Anna, os moçambicanos Fernando Couto, Reinaldo Ferreira, José Craveirinha, Sebastião Alba, Rui Knopfli, Jorge Viegas, dentre muitos outros, contribuiram para que o poeta encontrasse os sons e tons da paixão permanentes em sua poesia (cf. WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1199).

A literatura francesa – especificamente os subsídios de Paul Éluard, André Breton e Sartre – deixou-no “bêbado com o existencialismo” (WHITE, op. cit., p. 1200), de tal modo que ainda hoje sente a necessidade de assumir-se um pouco existencialista.

A literatura portuguesa também cunhou sua escrita, principalmente pelas leituras de Eugénio de Andrade, Sofia de Mello Breyner e Fernando Pessoa.

Os angolanos não foram excluídos de suas paragens literárias. Para ele, era sempre prazeroso visitar a literatura desse país através de António Jacinto, José Luís Mendonça e Agostinho Neto.

Contudo, segundo ele próprio, suas maiores influências vieram da América Latina. White revelou-se leitor assíduo de Neruda e Lorca, embora a contribuição brasileira tenha sido a mais significativa:

Dos brasileiros, eu vou-lhe dizer, bem assumido: o Carlos Drummond de Andrade. Li também o João Cabral de Melo Neto; o Vinícius de Moraes também é um bom poeta. Manuel Bandeira, dos antigos, também. O Mário de Andrade... mas o Carlos Drummond de Andrade é o poeta que mais me toca porque consegue trabalhar a violência da realidade com toda a beleza e a seriedade com que os olhos de um poeta podem ver essa realidade. Estou-me a lembrar do poema do distribuidor de leite, do menino que morre com um tiro onde o sangue se cruza com o leite derramado. Isso é o Brasil – mas é toda essa violência do Brasil dita com poesia. E mais me toca profundamente porque é também o que eu procurei no *Pais de mim*: foi falar do amor, mas não do amor desajustado da realidade – quer dizer, o amor que a gente foi capaz de fazer,

fomos capazes de dar e de receber mesmo na realidade violenta que foi a guerra no nosso país. Aí eu aprendi muito com o mestre Drummond de Andrade, de facto (WHITE, op. cit., p. 1203).

Não somente na literatura, como também na música brasileira, White confessou sempre ter enxergado bons poetas: “[...] o Milton, Caetano, Gilberto Gil – gosto de escrever a ouvir as suas músicas” (WHITE, in: MANJATE, 2003, p. 2). Considerou a si próprio um “mestiço literário” (cf. MANJATE, 2003, p. 2): “a minha escrita é um pouco de tudo que eu leio. [...] A minha oficina tem de todas essas ferramentas...” (WHITE, op. cit., p. 2).

Preferiu qualificar sua escrita como “uma poesia de lembranças” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1207), uma vez ciente do estreito laço que une seus versos à evocação de memórias.

A relação mantida entre o poeta e as palavras esboça tanto o prazer estético que sua leitura nos proporciona quanto a evidente sensibilidade erótica que emana de seus textos. Segundo ele,

devíamos convocar as palavras com as quais nos sentíssemos bem, as únicas palavras que fossem capazes de se enrolar na nossa boca. Porque a palavra é como um beijo. Eu defino a palavra assim: a gente sente-lhe o gosto e é um beijo táctil, sente-lhe o gosto e sente-lhe as formas, e toca, é esta a palavra, não vale a pena estar ali a forçar (Ibidem).

Avesso às restrições e aprisionamentos pelo compromisso a movimentos estéticos ou ideologias políticas, White sintetizou o motor de sua ânsia lírica: “eu escrevo exactamente [sic] como a poesia me pede” (Idem, p. 1208).

Convidado a empreender uma retrospectiva de sua produção poética desde o instante em que se flagrou poeta, White preferiu não o fazer. Dentre a imprevisibilidade do futuro e a revisão do passado, optou pela surpresa daquilo que há de vir. Assim decretou sua venturosa condição: “sou o que estou para ser e não o que fui sendo” (WHITE, in: MANJATE, 2003, p. 2).

3 PELOS FIOS DA HISTÓRIA

3.1. O processo de formação da literatura moçambicana³

Os portugueses chegaram a Moçambique no final do século XV. Em coexistência com as marcas árabes que não puderam deletar, estabeleceram ali uma colônia de exploração. Ouro, marfim e tráfico negreiro sintetizavam os interesses da metrópole na África Austral.

Somente a partir da segunda metade do século XIX, se fizeram sentir em Moçambique os primeiros, porém ralos, investimentos culturais e educacionais por parte da metrópole, como a implantação das primeiras instituições escolares.

Assim, o processo de formação da literatura grafada em Moçambique foi demasiadamente tardio. Datam de fins do século XIX os textos inaugurais das letras moçambicanas, cujos colaboradores mostravam-se, de certa maneira, ainda arraigados aos modelos literários europeus. Nessa época, fundou-se a imprensa moçambicana, advento que colaboraria para a expansão das letras nesse país. Os periódicos *O Africano* (que circulou entre os anos de 1908 e 1920) e *O Brado Africano* (datado de 1918) traziam a público as primeiras manifestações literárias produzidas pelos filhos daquela terra, embora estes se mostrassem influenciados pelos paradigmas ditados pela Europa.

Ressalvemos que as datas aqui informadas não se impõem como sólidas demarcações temporais. As fronteiras entre as fases da literatura são demasiadamente fluidas, constituindo, pois, as datas meros indicadores delimitativos para fins didáticos.

Após a primeira fase da literatura moçambicana, encontramos, aproximadamente nos anos de 1940, as primeiras publicações a manifestarem indícios de uma valorização consciente daquela

³ Esta seção foi confeccionada com o intuito único de traçar, didaticamente, uma espécie de “linha do tempo”. Almejamos apenas situar o leitor, para que melhor entenda o contexto histórico-literário a que pertence a produção artística de Eduardo White e dos pintores enredados por nossa pesquisa. Não pretendemos, portanto, determo-nos no desenvolvimento dos pormenores históricos que, por ventura, tenham sido mencionados.

terra e de sua cultura. O segundo período artístico clamou pela chamada *moçambicanidade*,⁴ empenhando-se em produzir uma literatura na qual os moçambicanos pudessem se reconhecer.

A Revista *Itinerário*, fundada em 1941 e atuante até 1955, surgiu à feição de um divisor de águas, demarcando o início de uma transição entre os dois primeiros períodos literários. O veículo consistia num “periódico de artes, ciências e letras [através do qual] a literatura moçambicana [ganhou] uma sistematicidade e um ritmo decisivos” (NOA, 1998, p. 38).

Naquela década, Portugal passou a colonizar ativamente, com severidade, a colônia moçambicana. Os efeitos da ditadura salazarista também atingiam Moçambique.

Pires Laranjeira observou que, “a seguir à II Guerra Mundial [...], a literatura moçambicana [alcançou] a autonomia definitiva no seio da língua portuguesa” (LARANJEIRA, 1995, p. 258).

O ano de 1952 é lembrado pela publicação do único número de um suplemento cultural que visava a abarcar questões autenticamente moçambicanas: *Msaho*.⁵ Empenhado em valorizar a terra e a cultura locais, *Msaho* representou uma ruptura radical com a literatura colonial. Textos produzidos pelo movimento da *Negritude* chegavam às colônias portuguesas em África. Dominava os meios literários e culturais a necessidade de conscientizar os negros, raça oprimida, espoliada pelos brancos colonizadores. Era preciso provar ao mundo que os “nativos” das colônias não constituíam um grupo de “bárbaros”, imagem sustentada pelo preconceito europeu em suas credences infundadas e seu arbítrio perverso. Era necessário anunciar que a cultura africana ultrapassava os valores depreciativos e reducionistas impostos pelo colonizador, que

⁴ O termo *moçambicanidade* é, hoje, questionado devido à pluralidade cultural de Moçambique. A multiplicidade das identidades nesse país propõe que se fale em *moçambicanidades*.

⁵ *Msaho*: canto do povo chope, etnia do sul de Moçambique.

considerava as manifestações da terra alheia como mero folclore. Em suma, era urgente fincar no mundo a bandeira da *africanidade*.⁶

Manuel de Souza e Silva apontou que “a resistência à ocupação colonial mostrou-se, desde sempre, como a qualidade mais evidente da cultura do dominado” (SILVA, 1996, p. 134). Nesse sentido, a segunda fase da literatura moçambicana passou a valorizar, conscientemente, ícones típicos de sua própria cultura, que, “mesmo convivendo com o rolo compressor colonial, [buscou] manter sua fisionomia, [criou] artifícios defensivos, [...] sem nunca, entretanto, desfigurar-se irremediavelmente” (Ibidem).

Na década de 1960, o exercício estético pretendeu avaliar, dentre outros problemas, a exploração do continente negro, o aniquilamento histórico-cultural sofrido pelos colonizados – que já perdurava cinco séculos – e a discriminação racial. As vozes literárias dedicaram-se a traduzir questionamentos ideológicos e partidários e integraram o que hoje chamamos de *a geração da utopia*. Conclamou-se a coletividade moçambicana para a urgência da liberdade política. Em 1964 teve início a guerra colonial, cuja trégua só viria onze anos mais tarde, com o advento da Independência, em 1975. Abandonar a condição de “colônia portuguesa” significou a grande meta a ser alcançada. A proclamação da autonomia política passou a representar a solução de todas as agruras vivenciadas pelo país. Referimo-nos a uma fase conhecida como *literatura de combate*, cuja poesia – o canto de um *nós* engajado – expressava a realidade de uma guerra generalizada nas colônias portuguesas em África, que, a partir dos anos 1960, empunharam suas armas, na tentativa de trazerem à luz dos novos tempos a liberdade de suas pátrias adiadas.

Todavia, sejamos prudentes com relação às armadilhas do discurso que tende às generalizações. Ressaltemos que as experiências estéticas moçambicanas daquele período não

⁶ Também hoje, por reconhecerem a África como um continente plural, considera-se mais adequado usar *africanidades*.

restringiram ao propósito de uma arte de cunho panfletário. Mia Couto reforçou-nos este dado ao declarar que a “poesia lírica sempre arriscou em Moçambique” (cf. WHITE, 1992, p. 9). Carmen Tindó Secco também afirmou que

paralelamente à poética de ethos revolucionário [...] [existiu uma poesia caracterizada] por uma preocupação universal, um apurado trabalho estético e uma feição existencial; nela não [eram] trabalhadas explicitamente as questões políticas, embora alguns dos poetas também [demonstrassem], de modo implícito, solidariedade e simpatia pelas causas ideológicas (SECCO, 1999, p. 24).

Em 25 de junho de 1975 foi proclamada a Independência moçambicana. Contudo, a extinção do colonialismo não trouxe consigo a paz. As utopias foram podadas por uma guerra civil iniciada em 1976, nomeada pelos membros da FRELIMO (que ocuparam o poder) como “guerra de desestabilização”. Foi nesse contexto de desencanto que uma nova expressão artística alçou seu vôo.

Em *O País de Inês*, conto publicado na Revista *Tempo*, em 1º de junho de 1986, observemos como White manifestou um eu-lírico imbuído na desilusão ocasionada pela falência das promessas libertárias:

É tarde para recuarmos. Sinto que é uma derrota inaceitável esquecermos todos os discursos, toda a utopia com que nos entregamos [...]. Eu cheguei ao tempo, Inês, da fidelidade ao justo e ao verdadeiro e por isso não escondo esta tristeza que é ver um sonho a desmoronar-se, a desgraça de uns ser a riqueza de outros. Não escondo a desilusão e a decepção que é ver-nos calados e a demência das lutas de libertação, Inês. A liberdade não é um slogan para ser impresso em cartazes nem sequer para ser afixado às paredes, a liberdade é outra lei e outro horário e que balbúcia ainda (WHITE *apud* MEDINA, 1987, pp. 51–53).

Em *Pensatempos*, Mia Couto também acusou o desencanto. Contudo, acabou por sintetizar a infundável esperança moçambicana:

Passamos de um período em que os nossos heróis acabam sempre mortos [...] para um outro tempo em que sequer nascem. Estamos esperando pelo renovar de um estado de paixão que já experimentamos, esperamos pelo reacender do amor entre a escrita e a nação enquanto casa feita para sonhar. O que queremos e sonhamos é uma pátria e um continente que já não precisem de heróis (COUTO, 2002, p. 1).

A arte, expressão que assumia a voz da coletividade na fase da literatura de combate, quando a maioria se unia em luta contra a metrópole, migrava, após 1980, para os caminhos da subjetividade. Recorrer ao lirismo intimista equivaleria a abrandar a sensação de desesperança. Nascia, assim, a “nova poesia moçambicana”, como a designou Francisco Noa (cf. NOA, 1998, p. 41). O que antes significou a afirmação dos direitos nacionais em prol da libertação política, neste novo período literário fez ecoar os direitos individuais. Alargou-se o espaço semântico reservado às produções artísticas, possibilitando a abrangência de temáticas existenciais. Para Manuel de Souza e Silva, isso se explicaria pela “cultura resgatada do colonialismo [que se mostrou] extremamente complexa, múltipla, humanamente rica e contraditória. [Foi] esse patrimônio que o povo moçambicano, em meio a tantos problemas, [teve] de administrar” (SILVA, 1996, p. 135) nos anos que sucederam a Independência.

Deparamo-nos, desse modo, com um “lirismo emancipado [que se mostrou] particularmente enriquecedor por não traduzir o fechamento do sujeito sobre si próprio” (NOA, 1998, p. 43). Tal poética pretendia enaltecer a vida, acreditar no amor, extravasar sentimentos universais, desbravar o espaço onírico, refletir acerca do próprio processo de criação poética.

3.2. Moçambique pós-1975: no avesso do sonho, uma pátria adiada

Ainda guardo a lembrança do primeiro içar da bandeira do meu país, simultâneo à descida do estandarte português, ao som do forte e emocionante coro de vozes que exaltava Moçambique, parecendo poder ser ouvido além dos limites daquela pequena localidade rural. Era o dia 25 de junho de 1975, dia do nascimento formal da nação. Eu era ainda muito jovem e talvez mal percebesse o que se passava, mas em poucos anos, notei claramente que Moçambique era apenas um dos vários países que haviam conquistado a glória da Independência política e que

nossa tarefa de “continuadores da revolução” era, acima de tudo, “construir a nação” e manter a unidade. Esta era a **palavra** de ordem (BALEIRA, In: FRY, 2001, p. 157, grifo nosso).

Podemos aí apontar uma das grandes falhas da Revolução: *palavras* não implicam, necessariamente, *atitudes*. Fendas abissais separavam os discursos das práticas sociais.

Imediatamente após a conquista da autonomia política e a tomada de poder pela FRELIMO, foram implantadas em Moçambique estratégias políticas e econômicas vinculadas ao ideário marxista-leninista. Instaurada a República, não houve tempo para que o lema cravado na capulana⁷ – PELO PROGRESSO E PELA PAZ – singrasse por sobre os mares da realização. Antes, o país foi a pique nas turvas – e antonímicas – águas do RETROCESSO e da GUERRA (CIVIL).

A década de 1980 também não assegurou a renovação das esperanças. Adversidades climáticas, políticas e econômicas somadas à guerra de agressão adiaram os pilares da reconstrução. A seca também assolou o território moçambicano, nos primeiros anos do decênio. Apontamos como outro decisivo fator de enfraquecimento da nação recém-libertada a dissolução da União Soviética, que desestabilizou, conseqüentemente, todo o regime socialista.

Aliada à seca, a guerra provocou grave crise no campo: a produção agrícola diminuiu consideravelmente, debilitando a economia de Moçambique e agravando a fome.

No período que sucedeu a Independência, a África do Sul, descontente com o apoio de Moçambique ao Congresso Nacional Africano (ANC), cedeu amparo ao movimento rebelde RENAMO, patrocinando, assim, indiretamente, a guerra civil.

O socialismo isolava Moçambique do comércio europeu e americano, reduzindo o poder de negociação com os credores mundiais. No entanto, quando o quadro devastador de miséria e

⁷ Pano tradicional, tecido em algodão. Geralmente, serve para ser cingido à volta do corpo pelas mulheres moçambicanas. Contudo, possui outras utilidades, como turbante e uma espécie de “bolsa” que, uma vez amarrada às costas, é usada para carregar crianças. Apresentamos, ao final deste capítulo, a ilustração de uma capulana cujo estampado manifesta a comemoração pela Independência política de Moçambique.

fome exigiu atitudes imediatas, o presidente Samora Machel não teve alternativa senão apelar para a Comunidade Internacional:

O apelo foi dirigido principalmente aos países do Ocidente, e a ajuda alimentar e a negociação da dívida foram condicionadas à revisão das estratégias socialistas, econômicas e políticas adotadas pelo país até então. Isto pressupunha a mudança da política econômica planificada para a economia de mercado, a convivência pacífica com a África do Sul, a abertura política ao Ocidente e o abandono de posições políticas consonantes com o bloco do Leste (MACUENE, in: FRY, 2001, p. 252).

Em um artigo publicado na Revista *Charrua*,⁸ Fátima Mendonça efetuou um balanço crítico da literatura moçambicana produzida desde 1975. Para a estudiosa, a análise desse processo só se tornaria possível se nos deixássemos “penetrar por esta realidade que se estrutura [...] na luta de vida ou de morte [...]” (MENDONÇA, 1988, p. 56).

A partir de 1983, Moçambique empenhou-se no cumprimento das exigências supracitadas. Dos anos que sucederam às mudanças sócio-político-econômicas, também destacamos 1984, quando Moçambique teve de aderir formalmente ao FMI e ao Banco Mundial.

Para além das alterações sentidas no campo econômico, a esfera política promovera mudanças radicais: a FRELIMO, frente político-guerrilheira cujas convicções ideológicas se calcavam em Marx e Lenin, aderiu à era das liberalizações em 1989, quando se ajustou aos moldes capitalistas neoliberais. A partir de então, novos problemas tomaram conta da cena nacional:

[...] a entrada no novo modelo em raros casos foi pela porta da frente. A corrupção e o uso do poder público para fins particulares chegaram a um ponto tal que alguns humoristas bissextos notaram que, afinal, o que estava a ser implementado no país não era o PRE [Programa de Reabilitação Econômica], mas sim um “programa de reabilitação individual” (MACUENE, in: FRY, 2001, p. 258).

⁸ Referimo-nos ao artigo “Literatura moçambicana: dez anos depois (1975 – 1985)”. *Revista Charrua*, n° 7, Maputo, agosto de 1985, pp. 15–19.

Em novembro de 1990, foi promulgada a nova constituição moçambicana, introduzindo, dentre outras mudanças, o multipartidarismo e a substituição do nome “República Popular” por “República de Moçambique”. Ressaltemos que esta última alteração significou a retirada do país “da lista negra reservada aos países marxistas” (Ibidem) pelo então presidente norte-americano George Bush. Desse modo, seria mais fácil a obtenção de créditos externos...

Se, por um lado, intencionavam-se facilidades de crédito, por outro, acarretavam-se sucessivas dificuldades sociais: as desigualdades berravam aos olhos do país e do mundo.

Como vimos, várias foram as tentativas de amenizar os problemas nacionais. Por baixo dos unguentos, persistiam as feridas sociais, políticas e econômicas. Muitas, ainda, são as agruras que assolam, principalmente, os países chamados (por uma nomenclatura otimista) de “em desenvolvimento”. Citemos (com a certeza de quem presencia semelhantes problemas no Brasil) a fome, a miséria, a corrupção, o individualismo, as injustiças, a dívida externa, as desigualdades e outros incontáveis – alguns indizíveis – infortúnios a constituírem um rol de chagas abertas no corpo sócio-histórico de Moçambique.

Em meio a esse contexto, “o escritor [moçambicano] sente que a Pátria não lhe devolveu o afecto [sic] que ele lhe entregou” (COUTO, 2002, p. 1). Uma parte da literatura desse período traduziu essa dissonância amorosa com o país:

A pátria devora os seus melhores filhos? Assim acreditava James Joyce e essa parece ser a sugestão dos nossos tempos. Instalou-se em alguns de nós, os escritores moçambicanos, um sentimento de dívida – o país mantém uma dívida connosco [sic]. Daqui resulta uma idéia de ingratidão e de incompreensão. Eis o escritor erigido como vítima, um ser que se reclama marginal ao poder mas que espera que esse mesmo poder lhe dê visibilidade e protecção [sic] (Ibidem).

Dentre as numerosas medidas implementadas em Moçambique na tentativa de buscar saídas, a extinção da guerra civil compreendeu o primeiro passo em direção à verdadeira

mudança; era ela o grande vírus a ser combatido. A vacina veio com a assinatura do Acordo de Paz, em outubro de 1992, em Roma:

A economia reagiu bem a este estímulo, acusando um crescimento real de 19,2% em 1993. O ano de 1994 foi dedicado aos preparativos das primeiras eleições multipartidárias da história do país. Em outubro, a FRELIMO confirmou o seu favoritismo ao vencer a Renamo nas eleições legislativas e presidenciais. O presidente Joaquim Chissano continuou no cargo e a Renamo aceitou os resultados, restando-lhe o papel de líder da oposição. A democracia era uma realidade em Moçambique (MACUENE, in: FRY, 2001, p. 261).

A partir de 1995, o país começou a demonstrar melhorias na esfera econômica, com destaque para o renascimento da indústria nacional. Em contrapartida, a indústria do caju, alicerce do setor de exportação, iniciou, em 1999, uma de suas maiores crises. Conseqüentemente, o desemprego reafiorou, chegando a 60%, segundo dados da Organização dos Trabalhadores Moçambicanos (OTM). Já os números fornecidos pela ONU apontam os índices de 70% no que concerne à população que vive em situação de extrema pobreza, e de 50% em relação aos moçambicanos vítimas da fome.⁹

No âmbito político, ainda em 1999, foram realizadas eleições gerais reelegeram Chissano. A RENAMO, acusando a frente de fraude nas eleições, solicitou a recontagem dos votos por duas vezes, não obtendo sucesso em ambos os eventos.

Em conseqüência, o país [viveu] certa tensão política, uma vez que a Renamo [ameaçou] torná-lo ingovernável, caso não se resolv[esse] a questão da suposta fraude. Mesmo que [ocorresse] uma crise política, [havia] fortes indícios de que não [haveria] uma volta à guerra civil, de triste memória para todos os moçambicanos. Ademais, o Governo recém-eleito disponibilizou-se a dialogar com a oposição, o que já mostra[va] um empenho em relação à estabilidade de Moçambique (MACUENE, in: FRY, 2001, p. 275).

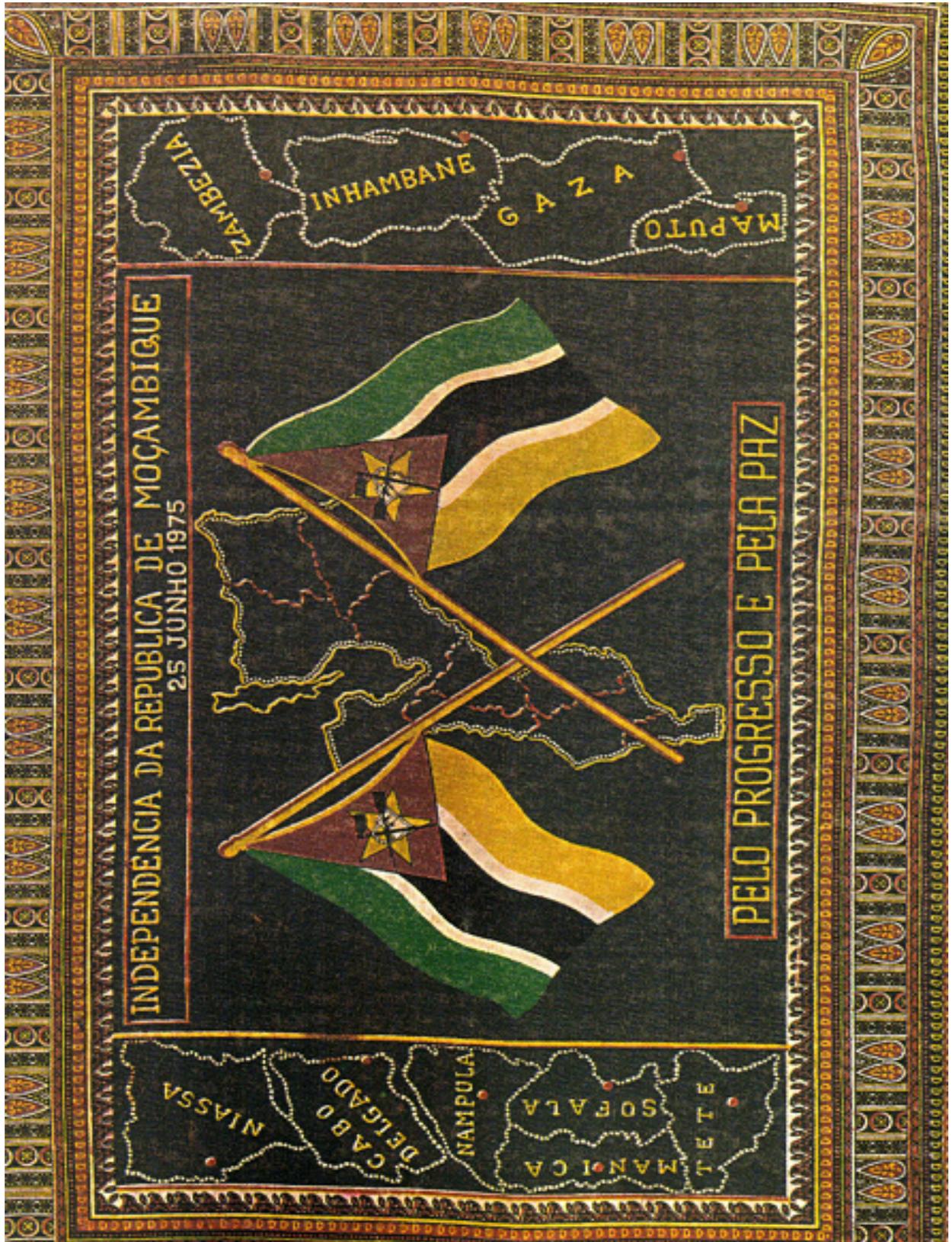
O processo de reconstrução nacional moçambicano, tardio e vagaroso por obra da incessante luta contra o poder dos homens, prolongou-se novamente por também se ter por

⁹ Percentuais divulgados no *The Economist*, em outubro de 1999, p. 49.

adversário o poder da natureza. O reverso da seca castigou o país em 2000: a pior cheia dos últimos cinqüenta anos destruiu infra-estruturas, deslocou populações, matou uma grande parcela da população.

Segundo Eugênio Lisboa, a África consiste em “um continente grande em tudo: na geografia, na miséria e na tragédia” (LISBOA, in: LEITE, 1992, p. 6). Moçambique encaixa-se como exemplo indiscutível para tal constatação. Num mínimo espaço de dezessete anos, passou do colonialismo ao comunismo, de província lusitana a país independente, do socialismo ao capitalismo, da ditadura à democracia, da guerra à paz. Além da velocidade dos eventos, desde a proclamação da Independência, esse país vem escrevendo sua história pela pena das adversidades. Calamidades naturais e humanas ilustraram o avesso de uma capulana em cuja face Niassa, Cabo Delgado, Nampula, Manica, Sofala, Tete, Zambezia, Inhambane, Gaza e Maputo ainda permanecem unidos. Persistem. PELO PROGRESSO E PAZ.

Sob a perspectiva de Eduardo White, a história moçambicana equivale a “pequenos cacos dos sonhos que [...] partiram ontem” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1192). Reconheceu o poeta que “de geração em geração ainda [vai-se] comer muita couve, muita batata a saber a sangue. [...]. Resta saber se somos uma geração capaz de fazer um futuro sem sangue [...]” (WHITE, idem, p. 1193), ponderou o poeta antes que pudesse desfechar o raciocínio com seu típico otimismo: “eu espero que sim” (Ibidem). Além de PROGRESSO e PAZ, acreditamos que a poesia de Eduardo White acrescentaria ao bordado dessa mesma capulana a insubstituível palavra: AMOR.



4 NA BOLÉIA DO AMOR, UMA PAISAGEM POR ESCRE(VI)VER

4.1. O verbo branco: uma linguagem para erotizar a terra

A partir dos primeiros anos da década de oitenta, a produção artística moçambicana trilhou por vias expressivas de múltiplas tendências, empenhando-se, principalmente, em retomar o lirismo intimista a fim de reverter os avanços de Tânatos que dominaram os anos de guerra.

Esclarecemos que optamos por empregar o conceito de erotismo em consonância às considerações de Georges Bataille. O teórico qualificou como erótica toda “aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 11). Nesse sentido, observamos na produção poética de Eduardo White o erotismo segundo a perspectiva batailliana: “eu escrevi sobre o amor quando se morria” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1185), declarou o poeta.

Buscar a plenitude de Eros suscitou reflexões em alguns de seus versos: “o que será que nos entristece perante a nossa morte? / O que será que nos desencanta tanto? / Dentro da morte também se vive!” (WHITE, 1989, p. 81); “e aqui estamos, amor, vivos / na nossa morte” (WHITE, 1989, p. 83).

Hélder Muteia, nas linhas que prefaciam o livro *Amar sobre o Índico*, soube sintetizar a proposta estético-ideológica dessa geração poética¹⁰ atuante a partir da década de 80, cuja maior ambição foi a de não se permitir vergar mediante o caos instaurado pelos sucessivos combates que precederam e sucederam a independência moçambicana:

Nas circunstâncias em que vivemos, nenhum argumento nos livraria da condição de sobreviventes da devastadora onda de violência, movida tanto pelas guerras impostas, como pela já muito falada situação de miséria em que vegetam milhões de seres humanos. Dar uma sugestão é a tarefa mínima que a cada um cabe, e porque não o amor? (MUTEIA, in: WHITE, 1984, p. 6)

¹⁰ Empregamos o sintagma *geração poética* no sentido de um grupo de escritores contemporâneos entre si. Descartamos, portanto, a leitura de uma *geração literária*, semelhante às que observamos nas literaturas brasileira e portuguesa.

No contexto da guerra civil desencadeada logo após a independência, as rajadas hostis não atingiam apenas as gentes. A terra também consistia num elemento em busca de sobrevivência. O massacre não feria a paisagem moçambicana somente em sua epiderme. Para além de uma terra externamente mutilada, estavam lugares subjetivos e abstratos, reservados às memórias que, desde a ação do colonialismo, sofriam ameaças de aniquilamento.

Partiremos do preceito de que uma paisagem não se esgota em seu aspecto físico. Visto que a natureza não se autodemarca, não se nomeia e tampouco venera a si mesma, é inegável que os elementos que a integram transportem uma carga histórico-cultural. Eis a justificativa que ampara nossa crença de que toda paisagem referencial, fruto da ação humana, seja também composta por dimensões íntimas. Encontramos respaldo teórico em considerações da autoria do arquiteto Simon Schama, para quem uma paisagem, antes de compreender “um repouso para os sentidos”, significa uma “obra da mente”, um espaço em que se somam “camadas de lembranças e estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p. 17).

Na obra intitulada *Paisagem e memória*, Schama concebeu essa tese “como uma escavação feita abaixo de nosso nível de visão convencional com a finalidade de recuperar os veios de mito e memória existentes sob a superfície” (Idem, p. 25). Assim, o arquiteto lançou um modo alternativo de olhar e compreender o espaço geográfico, tornando possível considerar a paisagem como um lugar transbordante de sentidos.

De acordo com tal perspectiva, cabe, portanto, a nós lermos a natureza e ressignificá-la subjetivamente. “Existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente” (Idem, p. 19), acredita Simon Schama ao confiar no teor subjetivo da esfera paisagística. E complementa: “[...]”

é a nossa percepção transformadora que estabelece a diferença entre matéria bruta e paisagem” (Idem, p. 20).

No entanto, do mesmo modo como as memórias contidas numa paisagem podem ressignificá-la como local de prazer, são igualmente capazes de despertar traumas e reativar temores que percorriam as sendas de um país em guerra.

Concebemos paisagem e memória como instâncias recorrentes na literatura moçambicana pós-1980 e complementares entre si. Os fios do novelo poético encontram-se intimamente entremeados ao da tela paisagística, permitindo a sobrevivência de lembranças entorpecidas ou esgarçadas.

“Pode ter a dimensão do que é estar à noite a dormir e saber que do outro lado se está a bombardear, se está a matar pessoas, e a gente a ouvir?” (WHITE, in: CHABAL, 1994, p. 337). O depoimento do poeta, colhido à guisa de um desabafo, evidencia a urgência de erotizar sua terra – em seu semblante físico ou metafísico – e aqueles que nela habitavam. Assim, a literatura pós-independência almejou cantar o amor, na tentativa de desadormecer a paz: “[...] os mais novos da nossa literatura se forjarão no manejo do verbo e da pena, para o seu contributo na nobre e valorosa missão de procurar o **amor** e a **paz** entre os povos e construir a felicidade para todos os homens” (AEMO, in: WHITE, 1984, p. 1, grifos nossos). Essa singela mensagem assinada pela AEMO precedeu o prefácio de *Amar sobre o Índico*, de modo a registrar os intentos da nova produção literária. AMOR e PAZ – palavras transformadoras e necessárias àquele contexto histórico-social, as mesmas que qualificamos de *verbos brancos* – injetaram sentido em uma escrita delineada em prol da vida e da esperança pela ultrapassagem da desestabilização provocada pelas guerrilhas. Os verbos brancos significaram, assim, a linguagem exata e oportuna para erotizar uma paisagem mortificada pelos anos de lutas.

Era chegado o instante de o sujeito apossar-se definitivamente de uma terra que era sua, com o diferencial de que essa posse se desse de forma erótica. Como nos ensinou Ana Mafalda Leite em suas *Formulações pós-coloniais*, desta vez nacionalizariam Moçambique “pelos sentidos, pelo amor e pela paixão” (LEITE, 2005, p. 157).

Mia Couto, no prefácio adequadamente intitulado “Escrevoar”, dedicado a *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de Eduardo White, refletiu que “num mundo de caos e violência é preciso cuidar das palavras como se, no seu ventre, elas trouxessem o núcleo prenunciador de um outro mundo” (COUTO, in: WHITE, 1992, p. 9). E foi por crer na força vital das palavras, na magia erótica resguardada por um verbo que também era sêmen, que a literatura moçambicana pós-1980 entregou-se ao cultivo de um lirismo de feição intimista e existencial.

“Como explicar que um jovem escritor dê tanta importância ao tema lírico [do amor] num país tão marcado pela violência?” – questionou Michel Laban numa entrevista que integra o livro *Moçambique: encontro com escritores*. White justificou a seleção de seu material poético, grifando o canto subjetivo como um discurso de resistência e persistência da memória:

Antes de mais nada gostaria de ressaltar que a temática que eu usei nos dois livros¹¹ é acima de tudo uma temática de protesto e também de lembrança.

A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial [...] e agora e sempre a guerra com a Renamo. O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal está em nós ainda vivo, do que a gente acredita como sendo possível, como sendo real, que é o amor. (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1179).

O próprio poeta defendeu a convicção de que subir na boléia do intimismo não significaria uma forma de alienação: “[...] tudo o que eu tenho escrito não é uma venda que eu ponho na minha temática ou na minha poesia em relação ao que se passa, à realidade social” (Ibidem). White explicou o viés de sua poética como “um momento em que poderemos

¹¹O poeta se referiu às obras *Amar sobre o Índico* (Maputo: AEMO, 1984) e *O país de mim* (Maputo: AEMO, 1989).

eventualmente olhar-nos por dentro e lembrar-nos das coisas que diariamente vivem connosco [sic]” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1179).

4.2. Sobre as águas de Eros: uma proposta de interpretação de *Amar sobre o Índico*

O amor foi a única coisa que trouxemos da vida.
Eduardo White. *O país de mim.*

Amar sobre o Índico, o primeiro livro de Eduardo White, publicado em 1984 pela AEMO, exhibe um eu-lírico confiante na busca pela erotização do espaço e do tempo moçambicanos. Constituída por um longo poema, a obra se divide em dois movimentos: **Anúncio** e **Notícia**, “duas expressões marcadamente jornalísticas [que] pontuam a idéia de um grande acontecimento [...]” (CEZERILO, 2005, p. 164).

Anúncio, já na epígrafe insinuou-nos uma cena imersa em sedução: “Cabelos da amada / minha relva quente / loucos corcéis de azeviche / a dança no vento / o sono posterior”.¹²

Ao escavarmos a etimologia do vocábulo *seduzir* (do latim *seducere*), encontramos uma interessante definição: *desencaminhar*, não no sentido de “conduzir para o mal”, mas, antes, denotando “desviar da direção”. Acima, empregamos propositalmente o substantivo “sedução” ao qualificarmos a imagem poética transmitida pelos versos da epígrafe, com a intenção de caracterizarmos uma literatura que buscou desviar a poética vigente para outras rotas, em direção oposta aos domínios da violência que assolava Moçambique. Por essa razão, Eduardo White tematizou o amor como ícone de um outro caminho, uma outra “realidade sempre permanente e

¹² Este pequeno fragmento, da autoria de Luís Carlos Patraquim, compreende originalmente a terceira estrofe de “O tropel nocturno”, poema que integra a obra *Monção*, livro que marca a estréia desse poeta moçambicano, publicado pelas Edições 70, em Lisboa, no ano de 1980.

[...] sempre subjacente, muito embora [houvesse] outras realidades” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1180).

O sujeito poético de *Amar sobre o Índico* oscilou entre dois objetos pelos quais se permitiu seduzir. Primeiramente, citemos a *mulher*, que figurou ambigualmente em todo o poema, ora como mira de desejo carnal, ora como signo do corpo fértil, uma vez dotada com a capacidade de gerar novas vidas. Numa segunda interpretação, depreendemos a *pátria* como outra mira de sedução. Feminino por natureza, o país emergiu-nos como a terra-mãe, igualmente fértil quando predisposta a gerar um lugar compatível com um outro tipo de desejo: o de estabilização. Rita Chaves apontou esta fusão como “um dos postulados da poesia africana empenhada na construção da identidade nacional” (CHAVES, 2000, p. 140). Segundo White, abraçar os alvos de sua poética neste livro significou ilustrar duas das “coisas que a gente não gosta de perder”: a mulher amada e a terra natal, imagens que se refletem uma na outra em sua poesia (cf. WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1187).

Entre a mulher e a terra há este ponto comum: o lado generoso de amarmos e ela nos dar em réplica o amor de tanta gratidão e de tanto sentido e de tanta substância: só de facto essas duas partes – a mulher e a terra – nos podem amar com tanta entrega e a quem nós nos podemos entregar (WHITE, In: LABAN, 1998, p. 1187).

Ouçamos os versos inaugurais desta obra: “Mastro. / Mastro. / Eis que dentro deste instante / o mundo se principia a iniciar. / Musgo verde / sal das praias / resto que nutro / no hálito quente dos animais” (WHITE, 1984, p. 15).

Mastro, sal das praias, vela içada, quilha: notemos que o campo semântico inicial remete-nos à figura do mar, a mesma estrada líquida que no outrora simbolizou a chegada dos portugueses e as conseqüentes agruras da colonização. Entretanto, a estrofe ratifica um fôlego íntimo, comum à arte pós-1980 em Moçambique, disposta a conceder novos sentidos à memória

dos traumas, a fim de descomprimir a carga opressiva da História. E já que, nas palavras do próprio poeta, o poema *Amar sobre o Índico* significou “um livro de começo, [...] de chegada” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1187), eis que “o mundo se principia a iniciar” no agora da poesia, instituindo por sobre os pilares da afetividade, uma nova forma de conquista. De acordo com Ana Mafalda Leite, evocar, através da literatura produzida após a Independência, a força potenciadora do mar – elemento qualificado pela estudiosa como “historicizado e profundamente ideológico” – teria por finalidade revesti-lo de novas significações (cf. LEITE, 2005, p. 154).

O sujeito lírico – que ao longo de toda a obra se comportou como um híbrido de coragem e experiência, um eu-náufrago “que não se permite afogado” (WHITE, 1984, p. 16) – lançou-nos o convite, na terceira estrofe: “deixa rumar contigo onde a voz me pede a mão mais ousada” (Idem, p. 17).

A mão, membro audaz, serviu de metonímia à ação diferenciadora dessa nova fase da arte moçambicana que optou por sugerir uma forma outra de engajamento, convocando a todos para que subissem a bordo da balsa da subjetividade e singrassem por sobre as águas de Eros, numa época em que a guerra podava quaisquer manifestações de amor:

Em *Amar sobre o Índico* havia a intenção de despir o amor. Porque houve muitos tabus [sic] neste país, sobre a relação a dois. Inclusivamente, muitas vezes – eu ainda namorava com a minha actual mulher –, passávamos de mãos dadas e éramos ameaçados, em frente da Emigração, ameaçados com a arma apontada – que era proibido passar ali de mãos dadas! [...] Isso foi em 79– 80– 81. Era proibido beijar-se na via pública! (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1182).

A voz lírica insistiu na manutenção do mesmo convite que incitava à mudança: “juntos / eternamente juntos / sulcar as águas / e aplacar como a cânfora aplaca as pragas / os ventos tempestuosos” (WHITE, 1984, p. 18). A sintonia entre os irmãos da terra, união estimada pelos versos, apontou a urgência de o país caminhar para uma mesma direção. Somente quando

Moçambique soubesse para qual futuro seguir, talvez a guerra de desestabilização não mais representasse uma realidade nacional.

Ao propor “desenhar em vida / o sabor cúmplice dos maracujás / o gomo mais suculento da laranja” (Idem, p. 19), o eu-lírico sugeriu a experimentação de outras cognições: aludiu a um **saber** que fosse igualmente um **sabor**, ou seja, um **prazer** propício a uma era em que as sensações floresceriam, num tempo em que “o amor nos excede[ria] / e ultrapassa[ria]” (Idem, p. 19). E o amor se tornaria, enfim, aquilo que, na verdade, nunca deixou de ser: um sentimento inerente à condição humana e, portanto, uma sensibilidade inevitável:

É que para além da tristeza que vive connosco [sic], da profunda amargura, da profunda agonia, nós somos um povo e somos gente que ama. E essa é para mim a parte mais importante que deve ser cantada. É cantar esse pulmão, esse movimento denso das pessoas, apesar de morrerem, a nossa capacidade de amar, de acreditar no outro, de ver o outro com profundo carinho, com profunda paixão (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1179).

Como nos disseram os versos da obra em análise, enveredarmos por trilhas lírico-intimistas significaria permitir-nos, enfim, “ser agora o poro / por onde a pele respira” (WHITE, 1984, p. 20).

Ficaria também instituído que o único cárcere possível aos homens seria dentro de si mesmos. Numa espécie de “estar preso por vontade”, o eu-poético proclamou a liberdade de “ser o prisioneiro / de quem sou / como a baba do quiabo / escorrendo silenciosa / onde o remorso se acaba” (Idem, p. 21). Este olhar que se volta à paisagem íntima do ser acarretaria, segundo o poeta, um efeito elucidativo:

[...] de tanto cantarmos o *nós*, esquecemo-nos profundamente de cantar o *eu*, porque não podemos ter uma idéia do *nós* se não temos uma idéia do *eu*: não há uma idéia da colectividade se não há uma noção de indivíduo. E politicamente *nós* estamos a sofrer agora isto, porque quando as pessoas se descobrem *elas*, quando descobrem o *eu*, o sentido da vida ganha proporções que muitas vezes não têm nem dignidade nem significado. [...] De maneira que

retomando o lirismo da poesia moçambicana, eu acho que apenas o retomei porque acreditava, e acredito plenamente, que era necessário – e é necessário – que a poesia e que a literatura deste país também se debrucem e se encaminhem dentro do contexto do indivíduo como *ele*, e depois do indivíduo como *nós*, como sociedade, como colectivo (WHITE, in: LABAN, 1998, pp. 1180–1181).

O exercício poético que se pretendeu como um elogio à subjetividade tornou possível enxergar o avesso da aparência na mesma medida em que propôs a íntima aventura de “desafiar o leite / mais interior de ti” (WHITE, 1984, p. 22), avivando a fertilidade do ser e da terra.

Simon Schama nos ensina que “as paisagens podem ser conscientemente concebidas para expressar as virtudes de uma determinada comunidade política ou social” (SCHAMA, 1996, p. 26). Nesse sentido, o sujeito lírico também infere que “a terra pulsa / mais penetrante / onde me instalo” (WHITE, 1984, p. 23). A voz poética almeja, portanto, integrar um corpo paisagístico em cujo útero a vida retome seu constante latejar.

Notemos que o próprio enunciador poético declarou vestígios de uma possível destabilização: “sinto-te / como se me queimasses / a casa / e me deixasses nu e faminto / em frente ao mundo” (Ibidem). Façamos, contudo, a ressalva de que tais indícios desestruturantes fossem unicamente oriundos da abundância erótico-amorosa.

A plurissignificação extraída da leitura da terra, que vacila entre as conotações do corpo e da paisagem, mostra-se nítida a partir da décima terceira estrofe do primeiro movimento: “herdar dessa folhagem ao sul / a claridade do dia / e a gruta de onde espero o calor do / abrigo” (WHITE, 1984, p. 27).

A referida *folhagem ao sul* poderia remeter tanto à África Austral como à área erógena do corpo humano. Independente da polissemia, a mensagem que a palavra poética pretendeu nos transmitir incidu sobre signos de conotação positiva, como “claridade do dia”, “calor” e “abrigo”.

O primeiro movimento do poema desfechou-se pelos seguintes versos: “Assim / como a mortalha do linho / que aos poucos tece / e mãos carnosas / libertarem as crinas / essas passageiras crinas / das éguas e dos cios. / Funcho doce / que provo / quando tudo existe” (Idem, pp. 32–3).

As crinas aladas e libertas, imagem metonímica das éguas e do cio, encaminharam-nos à leitura da impetuosidade dos desejos que superam a aspereza do morticínio. Percebemos que os versos são tomados por um fôlego que anuncia a chegada de uma era pronta para ser fecundada por novas expectativas. A última estrofe deste movimento evoca a experimentação sensorial do funcho, símbolo do rejuvenescimento espiritual, provado pelo eu-lírico num tempo “quando tudo existe”.

Não gratuitamente este primeiro movimento recebera o nome de **Anúncio**: seus versos preocuparam-se em apresentar uma nova paisagem moçambicana, composta pelas múltiplas possibilidades de **ser** e **sentir**. Segundo Cezerilo, “da forma em que está localizado no livro (nas páginas iniciais), o anúncio é um signo que motiva a curiosidade do leitor [...]. O desejo da maternidade [...] acena para a possibilidade de novos rumos, anuncia novos / outros sonhos plausíveis [...]” (CEZERILO, 2005, p. 164).

Mulher e terra, instâncias férteis que se abriram em desejos e pulsaram pela vida, reconfirmaram a força fecundante publicizada pelos primeiros versos em **Notícia**.

A fortuna amorosa permaneceu triunfante, destacada ainda na epígrafe – um fragmento de “Soneto do maior amor”, de Vinícius de Moraes: “Fiel à sua lei de cada instante / Desassombrado, doido, delirante / Numa paixão de tudo e de si mesmo” (cf. WHITE, 1984, p. 39)

Recitemos os primeiros versos de **Notícia**: “quisera um dia / a terra / o hábito de ser carne / membro boca olho / ou areia molhada / que o mar reclama / e eis que súbita / a pele grávida / a

margem flácida / se desaba cada segundo / onde um grão amassa um filho” (Idem, p. 42). A terra que se pretendeu carne equivaleria a uma soma de membro, boca e olho.

Consideraremos que, à medida que se quis genericamente como membro, oscilaria através da tríplice condição de pernas, braços e falo. Associada à perna, a terra emergiu como ícone metafórico do vínculo social, estabelecendo, assim, um laço entre a paisagem e a sociedade que a usufrui e a transforma. Quando próxima à figuração do braço, a terra agregaria metaforicamente os predicados da proteção e da justiça. Ao remeter à polissemia do falo, a terra se assumiria como instrumento da consangüinidade, plena na concessão da vida.

Para entendermos o sentido de uma terra que se quis como boca, seria necessário voltarmo-nos para a estreiteza entre as significações desse órgão e as pulsões vitais. Lembremos de que a boca compreende o orifício por onde transitam o sopro, o alimento e a palavra, consistindo, desse modo, no símbolo da força criadora e da insuflação da alma.

Ousando estender o alcance de sua conotação,

a boca desenha, igualmente, as duas curvas do ovo primordial: a que corresponde ao mundo alto, com a parte superior do palato, e a que corresponde ao mundo baixo, com a mandíbula inferior. Assim sendo, ela é o ponto de partida ou de convergência de duas direções; simboliza a origem das oposições, dos contrários e das ambigüidades (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 133).

Assim sendo, uma terra-boca representaria um lugar de confluências e não de conflitos entre idéias divergentes.

E, finalmente, quando os versos evocassem uma terra, que estimasse o hábito de ser olho, estariam aludindo à necessidade de uma nova percepção: introspectiva, intelectual, desveladora.

Como uma espécie de amálgama dos três pilares físicos da condição humana – membro, boca e olho, a paisagem homogeneizou sua natureza à do ser.

A conjunção alternativa “ou” presente nessa estrofe evidenciou uma dúbia escolha. Para além do desejo de ser carne, estava o hábito de ser “areia molhada”. Simbolicamente, a areia arremataria a significação da abundância, visto que sua conotação apontaria para a quantidade de seus grãos. Facilmente penetrável, a areia abraçaria as formas que a ela se moldavam. Sob esse aspecto, revelou-se como símbolo uterino. “O prazer de se experimentar ao andar na areia, deitar sobre ela; afundar-se em sua massa fofa [...] relaciona-se inconscientemente ao regressus ad uterum dos psicanalistas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 79), informou-nos o verbete do *Dicionário de símbolos*.

A prosopopéia soou-nos incisivamente: a terra *quer*. Defrontamo-nos com uma terra desejante do hábito de não somente ser carne, corpo, mas também útero, matriz. Requerer o hábito de ser areia molhada significou engendrar uma “busca de repouso, de segurança, de regeneração”, a fim de que a terra pudesse oferecer uma superfície não mais forrada pela frieza dos cadáveres e pela viscosidade do sangue e, sim, um chão tão reconfortante como um colo materno.

Enfim, a “pele grávida” cumpriria mais uma etapa na roda viva da cosmogonia africana. A “margem flácida”, ou seja, a tenuidade dos limites entre o nascer e o falecer, “desaba cada segundo / onde um grão amassa um filho”. Eis a alternância cíclica da semente que necessita morrer para poder germinar.

A poesia arriscou qualificar a importância desse fruto: “Filho que fosse / a metade justa / da oferenda. / E ousasse beber do lago / onde me comungo / a voz que sigo surdo / e o dardo fere”. (WHITE, 1984, pp. 43–44). Como metonímia de uma nova geração de moçambicanos, esse descendente foi convocado a aderir a uma nova ideologia empenhada na reestruturação das instâncias nacional e individual. Desse modo, daria seu contributo à terra que o recepcionara. Seria ele, dessa forma, a “metade justa da oferenda”.

A eloquência da volúpia se evidenciou através dos versos da quinta e da sexta estrofes: “troarei então teus nomes / com as notas do apocalipse / quando a volúpia abraçar/ em tuas ancas / o bago deste milho / que em ti deposito. / E hei-de ser o veneno / o infame selvagem / o duro seio das rochas / e moldar no barro a pele que me acolhe” (WHITE, 1984, pp. 47–8). No instante em que os corpos desejanos, em sintonia absoluta, se flagrassem entregues aos deleites dos prazeres sensitivos, o sujeito poético estrondearia os nomes da carne que lhe foram cúmplices no fluir primordial e genesiaco da libido. A imagem do milho remeteu a nossa reflexão ao signo da semente abundante e, por isso, à idéia de prosperidade, de acordo com a interpretação simbólica sugerida por esse alimento.

A voz poética ansiou dosar o poder do veneno, a vileza bárbara e a solidez das rochas; ingredientes fundamentais à enérgica fórmula do instinto vital. A mão que modelou “no barro a pele que acolhe”, numa alusão possível ao contato tátil, foi a mesma que, numa segunda leitura, tomada pela pulsão erótica, estaria apta a executar o dom da criação, como a mão de Deus ao conceber o homem à sua “imagem e semelhança”.

Se *Amar sobre o Índico* pretendeu cantar um elogio à vida e a tudo que dela pudesse emanar, foi devido a um novo tempo que se fez chegar: o tempo do amor entre os indivíduos.

Para Edgar Morin, o amor faz parte da poesia da vida com a mesma intensidade com que a poesia faz parte do amor da vida. Amor e poesia engendram-se mutuamente e podem identificar-se um com o outro (MORIN, 2003, p. 9). Esta parceria infalível a que o teórico dedicou sua reflexão foi reverenciada pela sétima estrofe de **Notícia**: “e ninguém / nem Deus / caberá julgar / este amor que construo / à semelhança do favo / e que guardo em sacrifício / como a abelha” (WHITE, 1984, p. 49). Se o amor está acima do julgamento de Deus, asseguraram-nos os versos que assim também o estará do juízo dos homens. Eduardo White reafirmou o magnetismo inegável existente entre amor e poesia, ao refletir acerca da popularidade de sua

produção: “talvez seja por isso que os meus livros se vendem – não digo porque seja boa poesia, mas vendem-se porque tocam as pessoas, diz[em]-lhes alguma coisa. [...]. A poesia é como o amor [...]. Ler um livro de poesia é estar com o parceiro [...]” (WHITE, in: LABAN, 1998, pp. 1183–4).

Atentemo-nos para a evidência de que o amor depende de que o eu-lírico o construa, não consistindo, portanto, em algo que já exista na natureza em sua forma acabada, apenas pronto para ser sentido. Daí advém o teor subjetivo que envolve este sentimento: cada ser o compõe da maneira como lhe convém.

O eu-lírico optou por arquitetar seu amor à imagem do favo. Assim como este compreende o lugar em que as abelhas confiam o mel, a voz poética empenhou-se em retratar um sentimento que equivalha a uma espécie de abrigo, uma casa onde a alma pudesse depositar em segurança as fontes de vida.

O eu-amante nivelou-se às laboriosas e infatigáveis abelhas, naquilo que concerne à proteção deste amor-favo-casa, estando dispostas a qualquer padecimento em nome desta nobre guarda que lhes cabe.

A partir da oitava estrofe do segundo movimento, certificamo-nos de que o ser amante é aquele que, acima de tudo, deseja; almeja transpor os limites que lhes são conhecidos ou permitidos: “possa desejar eu / a maravilha da criação / e abrir nas terras deste país / que é meu / estradas rios vales / para neles deixar passar / o que a natureza nos consentiu” (WHITE, 1984, p. 50).

E se for, de fato, verídica a máxima que diz que “quem ama, tudo pode”, eis que nos são estendidos os objetos de seu desejo: nada menos que a “maravilha da criação”, bem como a abertura de novos caminhos para os rumos que cogitaram oferecer a Moçambique. E quem, por ventura, arriscaria vetar o que a própria natureza havia consentido ao país!

Os versos dedicados a expressarem o domínio do amor exibem formas verbais cujas ações denotadas tendem a ultrapassar, exceder, ir além. Citemos, por exemplo, os verbos “desejar”, “abrir”, “passar”, “consentir”.

Mais do que somente o tempo do amor, é chegado o tempo do intimismo “nas terras deste país que é meu”, assim como se permitiu apossar a voz lírica. Assumindo-se como senhor absoluto do chão em que fincava seus pés, o eu-poético deteve, enfim, o poder de fazer raiar as inéditas e otimistas expectativas: “[...] Porque hei-de consentir / como a lua consente a noite / a primeira cantiga / que aqui nunca tive” (Idem, p. 51).

Para efetivar esse consentimento, reparemos na décima estrofe: “– Leite vertical em todos / ou antes, umbigo súbito / ah, leveza do pólen / esperma derramado / que a morte expurga” (Idem, p. 52). As imagens sugeridas pelos sintagmas retirados dos versos acima – “leite vertical”, “umbigo súbito”, “leveza do pólen” e “esperma derramado” – operaram no texto como fórmulas plenas de ânima e conduziram nossa leitura a um campo significativo transbordante de erotismo. Idéias como as de **fertilidade** (incutida no simbolismo do leite, do pólen e do esperma); as de **ascensão** e **progresso** (oriundas da verticalidade que qualifica o leite); as de **elevação, redenção e superação de angústias** (despertadas pela sensação de leveza); e as de **origem do mundo** (associada à figura do umbigo) constituem o arsenal poético no combate pela erradicação do ranço deixado pelos massacres.

As conotações acima sugeridas deram acesso a um estado de espírito renovador que objetivou expurgar não apenas a morte como também o receio de amar, de acordo com a décima primeira estrofe: “Ou talvez / o receio de amar / como um súdito” (Idem, p. 53).

Uma vez desobstruídas as vias que permitiriam a entrega completa do ser ao amor, o corpo físico se aventurou à impetuosidade do desejo: “descubra / a coxa rude / cavalo louco / como se possuído apenas pelo medo” (Idem, p. 54). O poema evocou, nos versos seguintes, a

metáfora do “cavalo louco” possuído não por um medo sinonímico à fraqueza ou covardia, mas, antes, por uma sensação que sobressalta, perturba, desperta e, por isso, atíça o questionamento, a reflexão. Dessa forma, concebemos o desejo do eu-lírico como uma inquietude erótica por excelência, visto que o mesmo equivaleu ao “desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão” (BATAILLE, 1987, p. 29).

Através dos fios poéticos da décima terceira estrofe, apreendemos um eu-lírico suplicante: “Deixa que me vista / com a cor nua da tua fenda” (WHITE, 1984, p. 55), para que o ser desejante e o ser desejado pudessem tornar unos seus corpos e suas singularidades. Essa unidade se confirmou nos versos que sucederam: “Deixa que seja eu / a pedra que te adorna o pescoço / e emane o cheiro da chuva / o lugar húmido [sic] da raiz mais funda / quando a minha grua / remover a areia nua do teu corpo” (Ibidem). A voz enunciadora sugeriu ser o símbolo do elo estabelecido entre aquele que foi ofertado e quem o ofertou.

Ambos os corpos, desejante e desejado, enfim se tornariam apenas um: “E acontecer / o meu falo cunhado de entre as tuas coxas / o nome consumado do sangue / até aroma aceso do leite / se exalar” (Idem, p. 59), reafirmando as idéias da força da criação e da origem da vida que permearam todo o poema.

A exaltação da liberdade também eclodiu como uma insígnia dessa nova produção artística: “*Não te vergues agora / no arco / antes toma a liberdade de gritar / como se ignorasses / esta forma antiga que trago. / [...] / Ergue ao mundo / mesmo que seja ele o infinito espaço / este azul que nos tomou / e transcendeu a porta aberta do nosso quarto*” (Idem, pp. 60–2).

Para concluir seu canto à subjetividade, de acordo com a interpretação que a décima sétima estrofe nos permitiu tecer, o eu-lírico exaltou o amor com uma dupla intenção. Primeiramente, para que o corpo representasse a síntese das múltiplas sensações inerentes ao ser, desde há muito silenciadas tanto pela ação colonizadora quanto pelos combates. Por fim, a voz

lírca quis que o ventre, morno abrigo do filho promissor de Moçambique, fosse, definitivamente, saqueado para que não houvesse delongas em se iniciar o tempo em que os soldados pudessem pousar as armas para amar (cf. WHITE, in: LABAN, 1998, p. 115).

Sob a perspectiva de Mia Couto, “Eduardo White reinventa as imagens de seu país, a geografia da ternura que só os pássaros sabem percorrer” (COUTO, in: WHITE, 1992, p. 10).

Ao alcançarmos os derradeiros versos, estamos convictos de que *Amar sobre o Índico* consiste num *texto de fruição*, tomando por empréstimo o conceito barthesiano (cf. BARTHES, 2004, pp. 20–1). Assim, intencionamos afirmar que o poema de Eduardo White destruiu os mecanismos repressores da subjetividade antes interdita, pondo em estado de perda uma realidade temida, a fim de que se erguesse sobre essa uma outra, com a qual há muito sonhavam os cidadãos moçambicanos.

Não poderíamos arrematar nossa interpretação sem antes observarmos que todo amor cantado pelos versos se estendeu especificamente sobre a paisagem índica: “O título [dessa obra] indica a determinação do verbo e do lugar: *Amar sobre o Índico*; definem-se as rotas reservadas ao leitor para compreender o itinerário trilhado pelo autor na configuração de seu projeto poético” (CHAVES, 2000, p. 137).

Sabemos que a paisagem índica equivale a uma soma de terra e oceano: “[...] para o cidadão da costa, logo que lhe falte o mar, trava tudo!” – confessou o poeta quando discorria acerca da íntima relação entre sua poesia e a imensidão marítima que alarga as extensões telúricas. Declarou ainda o poeta: “– Este mar passa por nós onde acabamos e onde começamos, ou onde começamos e onde acabamos, o mar está sempre presente” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1187).

Essa esteira salgada, que “desde os primórdios [da] poesia moçambicana [operou] como um dos lemes propícios à navegação da escrita” (LEITE, 2005, p. 153), compartilhou com Eros,

nos versos de White, um valor simbólico que aludiria à capacidade da concepção de uma nova vida, de um outro início. Assim, como a terra, a água também consiste em um elemento que evoca a fecundidade: “o mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos” (BACHELARD, 1998, p. 120). Outrossim, ilustramos a feminilidade aquática ao confluirmos para a leitura de que “*toda água é um leite*” (Idem, p. 121). Em meio à dilatada gama de significações extraídas dessa matéria, estão os sentidos atribuídos por uma “*psicologia prolixa da purificação*”, assim como enunciou Bachelard (Idem, p. 139). Este dado nos foi fundamental para compreendermos que o amor, oferecido como sugestão pela arte pós-1980 em Moçambique, estaria intrinsecamente aliado ao desejo de paz:

[...] os nossos países, hoje, são os grandes cacos e os pequenos cacos dos sonhos que eles partiram ontem. Sonhos ir-re-cons-ti-tu-í-veis, durante muitos e muitos anos. De geração em geração ainda vamos comer muita couve, muita batata a saber a sangue. Portanto, eles passam-nos um testemunho pesado porque nos passam um passado de sangue e um presente de sangue. Resta saber se somos uma geração capaz de fazer um futuro sem sangue, isso é que é importante. Eu espero que sim. Com amor fazemos (WHITE, in: LABAN, 1998, pp. 1192–3).

Ao instituir um novo regime, “fiel à lei de cada instante” – a lei do amor a que se referiu o poeta brasileiro Vinícius de Moraes no soneto tomado por epígrafe deste segundo movimento –, *Amar sobre o Índico* se constituiu como uma obra que almejou, acima de tudo, cantar o que para Eduardo White é o mais importante: “cantar a verdade, para mim, é cantar o homem que amanhã vai nascer, é cantar o indivíduo que trabalha, que morre, mas que ama” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1184).

Seus versos nos conduziram à reflexão sobre um futuro que se ramifica em caminhos plurais, além de conscientizar aqueles a quem cabe o papel de sujeitos construtores desse amanhã, afinal, “os tempos não mudam, / mudam os homens” (WHITE, 1989, p. 75).

Amar sobre o Índico nos ensinou que paisagem, homem e poesia se associam, numa espécie de simbiose: a primeira se transfigura pela ação humana; o ser se transforma pela *poiesis*; e esta se espalha de modo a envolver as outras instâncias. O social, o humano e o poético se entrelaçam ao participarem de uma experiência íntima, em que cada um possa cantar liricamente a comunhão dos corpos entre si e dos corpos em vivência edificadora com a terra.

4.3. Naguib: uma arte para despir o amor¹³

Naguib Elias Abdula nasceu em Tete, província situada no interior de Moçambique, e cresceu rodeado pelas tradições transmitidas ainda pelos bisavós, que eram tecelões. Desde miúdo, brincava com o colorido das miçangas quando acompanhava o ofício da mãe, habilidosa artesã que vivia de confeccionar figuras em forros de garrafas. A arte a que se dedicava sua família, qualificada pelo pintor como “utilitária”, aguçou sua sensibilidade pela pintura.

Após os anos de revolução em Moçambique, os altíssimos índices de analfabetismo foram decisivos para que Naguib formulasse o propósito de suas criações: “para mim, [a pintura] era uma exteriorização da minha vontade de comunicar”,¹⁴ alegou o artista. De acordo com essa concepção, não nos admirou saber que Naguib tenha iniciado suas atividades pintando em espaços de acesso público: painéis nas ruas e jornais moçambicanos.

Em entrevista a Michel Laban, Eduardo White lembrou os tempos em que “o objectivo [do poder] era impor o sentido da vida na dimensão colectiva e ofuscar o individual” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1183). Viver *amantizado*, como nos contou o poeta, significava “um sinal de corrupção” (Ibidem).

¹³ As ilustrações mencionadas pelo texto que se segue estão disponíveis ao final desta seção.

¹⁴ [Depoimento de Naguib em entrevista concedida a] OLIVEIRA, Verônica. “Os últimos 20 anos de Moçambique estão expostos no MAC–Ibirapuera”. *USP Notícias*, São Paulo, 05 abr. 2006. Disponível em: <http://www.usponline.br>. Acesso em: 14 mai. 2006.

Em meio a esse contexto político empenhado em castrar as expressões subjetivas, White concebera *Amar sobre o Índico* como uma obra que não se esgotava nas palavras versadas. A mensagem poética se estendia, assim, aos desenhos assinados por Naguib. As imagens, dispostas em meio às páginas da obra excediam, desse modo, a mera função ilustrativa: antes, estabeleciam um diálogo com o poema complementando sua leitura. Eduardo White tinha consciência dessa intertextualidade: “[...] eu com Naguib – que é o pintor que ilustra o meu livro – tivemos um ponto comum que era ‘despir o amor’, pô-lo a nu” (Idem, p. 1182).

As seis gravuras que compuseram a obra obedeceram gradativamente às fases de uma gestação, a contar do instante prenunciador da fecundação, pleno de sexualidade.

Naguib delineou um corpo feminino desnudo, dispensando o colorido característico da expressão pictórica africana. Por si só, “o nu humano é de uma força incomparável [...]. Signo que se transforma na assinatura da obra deste artista” (OVIEDO, in: NAGUIB [álbum], 2005, p. 29).

O primeiro desenho (cf. WHITE, 1984, p. 13) exhibe-nos um corpo sentado, apoiado pelo braço direito, lateralmente posicionado de modo a nos permitir conhecer suas costas, bem como o seio, a perna e o pé esquerdos. A boca aberta, os olhos cerrados e a cabeça inclinada para o alto insinuam um estado de alma absorto na contemplação do êxtase carnal. A abertura das pernas reafirma a leitura de que o corpo ilustrado está pronto para integrar uma cena transbordante de sexualidade, em que a carne se encontra imersa em vaidade provocante. Aliás, uma das características fundamentais de sua arte está em “sonhar no feminino [corpos] vibrantes [...] contorcionistas em malabarismo de desejo, entrega, força, paixão” (LEITE, in: NAGUIB [álbum], 2005, p. 39).

O braço esquerdo posicionado à frente do corpo sugere-nos a possibilidade de um contato com a região erógena, embora a mão se mantenha oculta pela coxa esquerda.

Através da segunda ilustração, o corpo feminino nos é mostrado de frente, revelando-nos por completo a sua nudez. As pernas abertas sob essa outra perspectiva expõe a vulva sem, no entanto, atribuir à representação feminina uma nuance sensual. Justificamos nossa leitura pela expressão contemplativa do rosto esboçado na imagem e, especificamente, pelos olhos que parecem tender à introspecção. Os traços em curva salientam o volume do ventre grávido. A maternidade nos é, enfim, anunciada.

O corpo despido reportou-nos a um estado em que nada se oculta. Nu, o corpo materno é puro física, moral, intelectual e espiritualmente. À beira de dar à luz, o útero fecundo eleva o ser feminino à condição divina, uma vez dotado do poder da gênese humana. À terceira gravura, o corpo, devidamente acomodado, volta sua cabeça de modo a fitar o lado esquerdo, simbolizando nesse gesto um olhar preocupado em captar o passado. Notemos, todavia, que o ventre, mais saliente que na ilustração anterior, aponta para a direita, para a direção do futuro, segundo uma interpretação simbólica. Na casa uterina está, assim, o filho de que trata a poesia do segundo movimento de *Amar sobre o Índico*: seu nascimento significa o princípio do novo tempo moçambicano.

Da quarta ilustração (cf. WHITE, 1984, p. 45) extraímos o clímax da poesia pictórica: eis o instante do parto. Ao lermos a imagem com seus punhos e olhos fechados, dentes trincados, cabeça atirada por sobre a nuca e ventre alçado para frente, repleto de vida, prestes a rebentar, podemos sentir a energia empreendida pelo corpo materno na tarefa de trazer ao mundo um filho **da** terra, **para** a terra e **pela** terra. A criança vindoura representa a conquista da paz interior e da autoconfiança, aquisições de estabilidade bastante convenientes a Moçambique, quando no ano de publicação de *Amar sobre o Índico* já se completavam nove anos de independência e oito de lutas internas que desestabilizavam os alicerces pátrios.

O corpo, cujas regiões mais íntimas nos foram reveladas anteriormente (cf. WHITE, 1984, p. 57), no instante seguinte ao parto inicia o resguardo de sua nudez. Na quinta gravura, recebemos a mulher posicionada novamente de costas. Contudo, ao contrário da primeira ilustração, desta vez a representação feminina encolhe-se sobre si mesma.

Na derradeira imagem, nos impressiona o olhar desta mulher que, voltado para baixo, está simbolicamente associado a acontecimentos relacionados ao passado que persistem em interferir no presente. O instante que deveria ser reservado à exaltação da vida recém-concebida é transfigurado num momento de reflexão. Pela primeira vez na seqüência proposta através das imagens, o corpo recorre à ação de recobrir a pele despida. Ao expelir o sopro de vida de dentro de si, a mulher já não mais funciona como uma metáfora do universo. Embora dotada de útero, somente no ínterim pré-natal a *fêmima* detém a chave da criação. Ao se cobrir, a mulher retoma a consciência de sua natureza humana. Desse gesto, obtivemos uma das sugestões oferecidas pela arte moçambicana à própria pátria que é mãe e mulher: refletir sobre sua própria condição a fim de se conscientizar acerca do estado de coma em que se prostrava o corpo nacional.

Ainda sim, as perspectivas que motivavam a ação reformadora, inegavelmente, são otimistas, como evidencia o desfecho de *Amar sobre o Índico*: “ergue ao mundo / mesmo que seja ele o infinito espaço / este azul que nos tomou / e transcendeu a porta aberta do nosso quarto” (WHITE, 1984, p. 62).

A valorização evidente do traçado geométrico permitiu-nos associar as composições artísticas que são caras ao cubismo pictórico. Tereza Paula Calzolari ratificou nossa observação sobre as ilustrações de *Amar sobre o Índico*. Nelas, a pesquisadora destacou “o círculo e as formas arredondadas, reveladoras da gravidez, a exploração dos vários ângulos do objeto e a superposição de planos [...]” (CALZOLARI, 2002, p. 2).

Ressaltemos que a influência cubista não significou uma ocidentalização da pintura de Naguib. A arte africana foi pioneira ao exibir as características que, posteriormente, viriam a ser rotuladas como “cubismo”. As máscaras consistem em um dos principais símbolos artísticos produzidos pela tradição africana. Mais que um produto de arte, eram consideradas objetos sagrados, cujos poderes, segundo as crenças e os ritos de diversas culturas, “traziam a força vital de um espírito ancestral ou da natureza, [e] tinham o poder de curar doenças e de ferir inimigos” (STRICKLAND, 2001, p. 22).

As máscaras, em seu talhe anguloso, eram propositalmente anti-realistas. A fim de obterem um certo teor de sobrenaturalidade, eram usadas de modo a produzirem um efeito dramático. Assim, sua confecção exigia que “os entalhadores [reduzissem] as feições humanas a uma série de planos em saliências e reentrâncias bem definidas” (Ibidem).

A singularidade da arte africana ancestral demonstrava-se independente da tradição européia, tamanha sua originalidade. Atraído por essa liberdade de criação, Pablo Picasso interessou-se primeiramente pelas máscaras daquele continente: “senti que eram muito importantes... As máscaras não eram apenas peças esculpidas... Eram magia” (PICASSO *apud* STRICKLAND, 2001, p. 22).

A influência dessa manifestação artística nascida na África evidenciou-se no quadro *Lês Demoiselles d’Avignon*, de 1907, obra-marco da mudança do estilo picassiano. De acordo com a história da arte, o pintor espanhol, após o primeiro contato com as peças africanas, retornou ao seu atelier motivado a reproduzi-las nos rostos desta consagrada tela. Nascia, assim, o movimento cubista. Desse modo, a distorção angulosa do entalhe africano, empenhada em apresentar simultaneamente os múltiplos aspectos de um objeto, inspirou a vanguarda européia, cuja pintura se calçou na irregularidade de traços e formas.

Na simplicidade de seu risco, Naguib capta a complexidade da vida que consegue garantir sua renovação, apesar das múltiplas adversidades do cotidiano de um país em guerra.

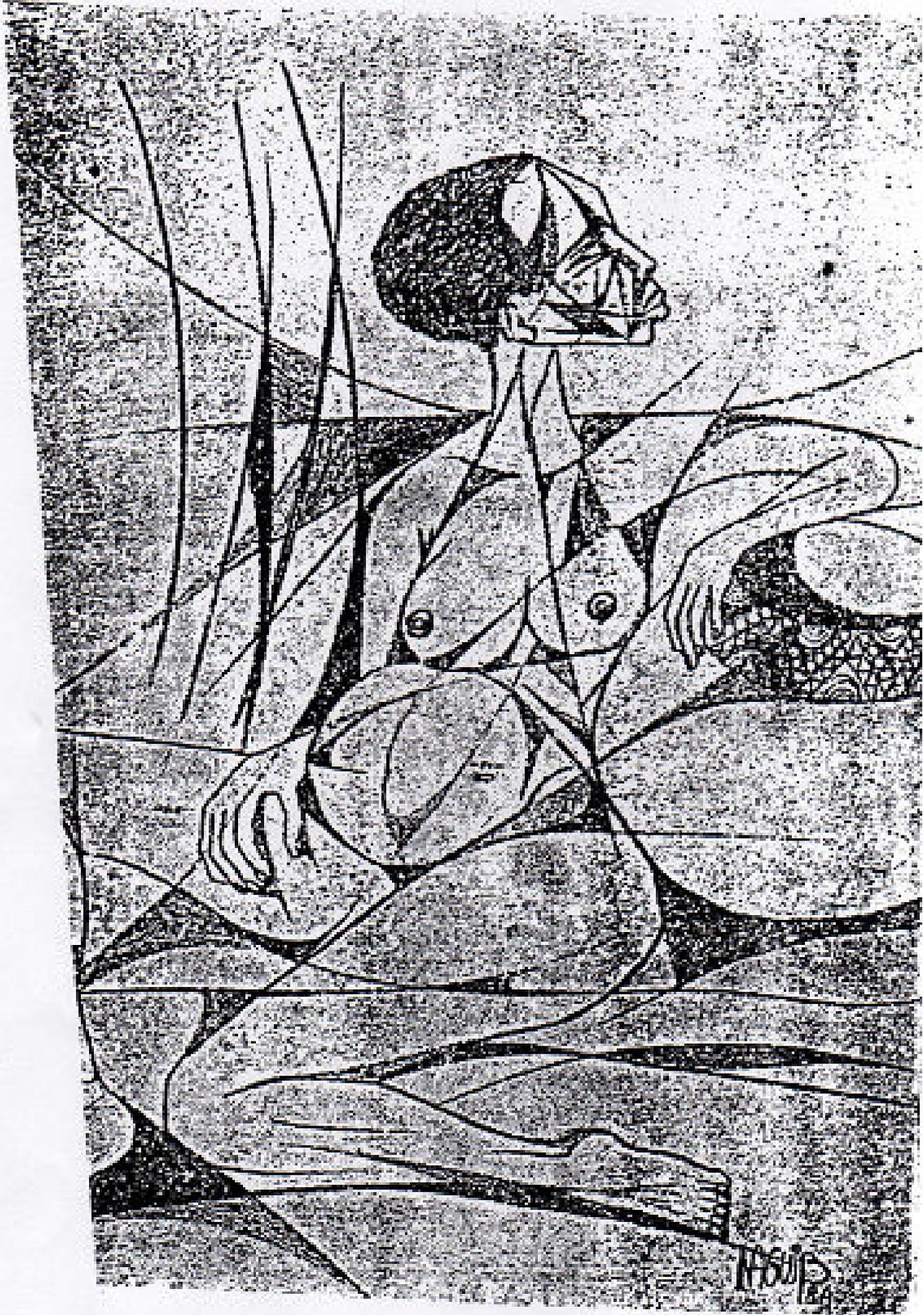
O testemunho de White soube descrever a inspiração maior que uniu seu canto à poética das imagens em *Amar sobre o Índico*:

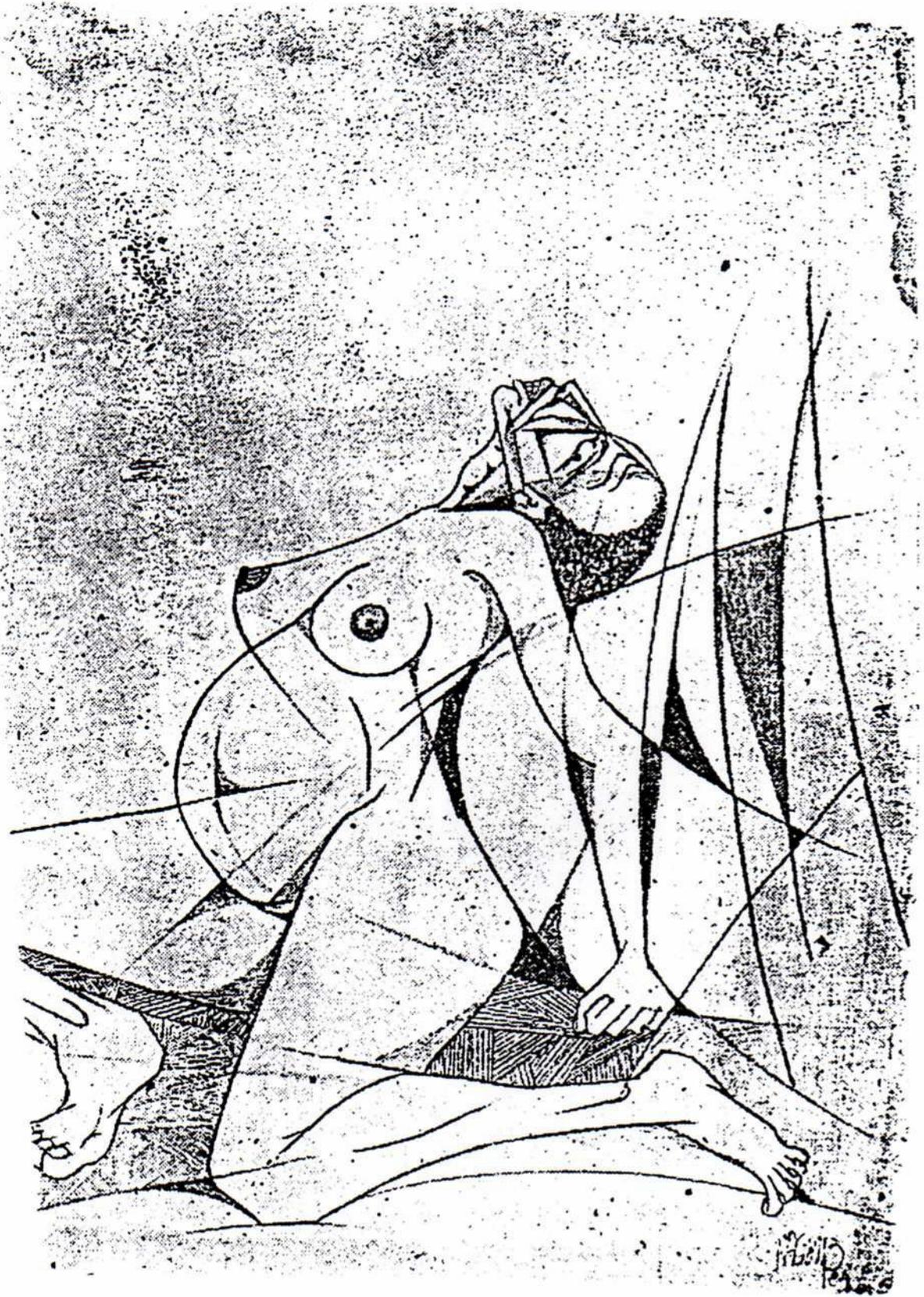
É só olhar para os nossos deslocados, as mulheres que chegam vestidas de cascas de árvore, com um aspecto sujo, mas que trazem uma criança recém-nascida. É preciso ter muita força para criar onde só se destrói. Este povo tem uma virtude que é preciso respeitar. Famintas a dar de mamar. É preciso ter muita força! [...] E é a repugnância na imagem que nos comove. Não é porque nós nos sentimos identificados, não: é a repugnância, o medo de vermos uma pessoa que são restos. Mas há a parte bonita que são os olhos, e aquela criança que mama. E mama o quê? Mas as pessoas criam.
É isso que deve ficar nos livros [...] (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1185).

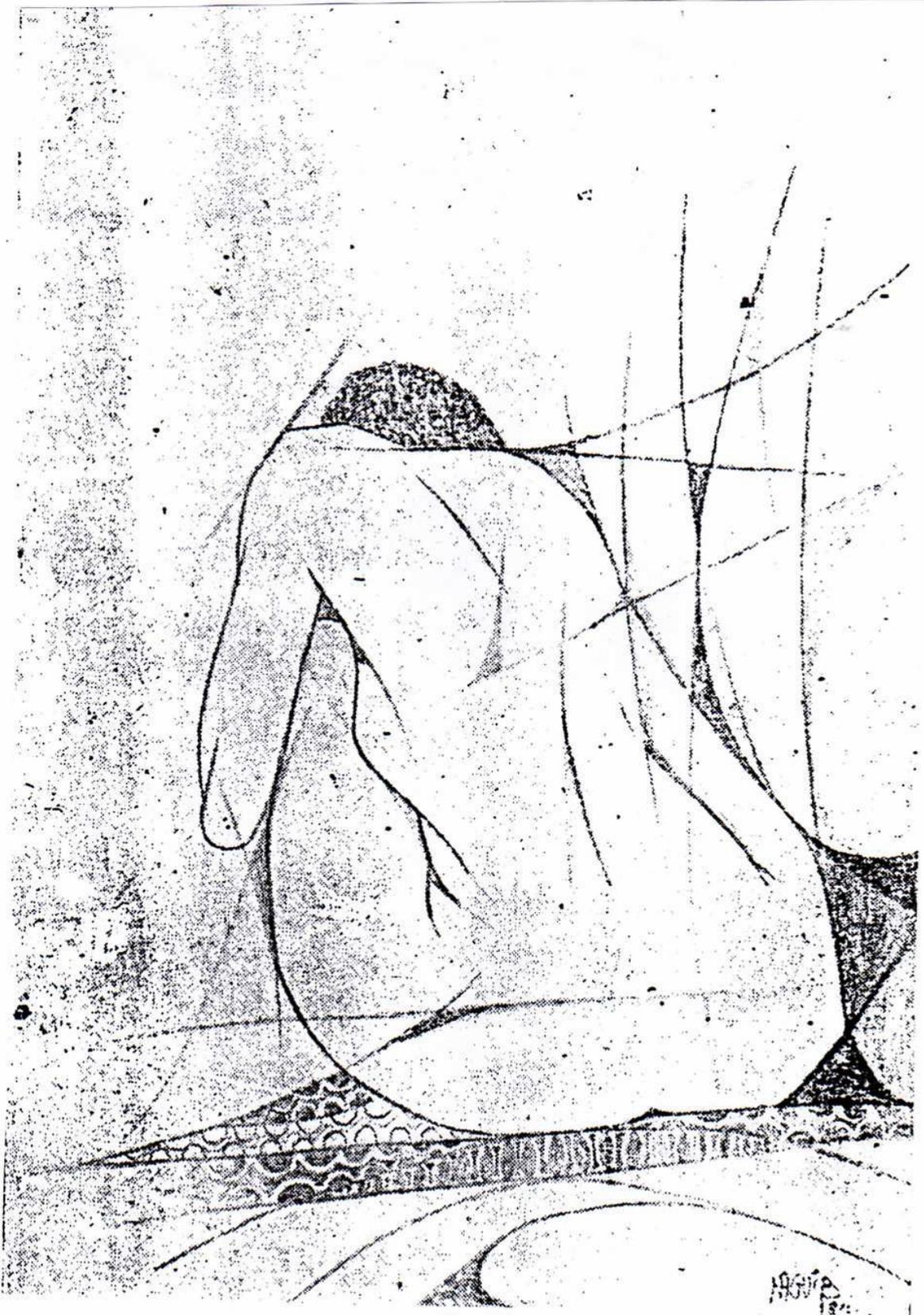
White e Naguib usufruem a arte para buscar reverter a atmosfera negativista a que a sucessão de guerras submeteu o ânimo moçambicano. Procuraram resgatar na paisagem cultural de seu país motivações que ainda justificassem a necessidade de resistir e de transformar a vida.













4.4. O desafio do amor

É preciso que acordes o homem que és quando amas.
Eduardo White. *O país de mim.*

Escrever sobre o amor significou um exercício a que Eduardo White se dedicou por opção:

[...] não quer dizer que eu nunca tenha escrito sobre a guerra. [...] tanta gente morta em valas comuns isso toca-me e eu escrevo sobre isso. Mas cada vez que a gente chega a casa e acende a luz, que nos vemos vivos e respiramos um momento de calma e respiramos como homens normais e amamos, para mim essa é de facto a temática pela qual optei: o amor (WHITE, 1998, p. 1180).

Notemos, contudo, que não coube a nosso poeta a inauguração de uma linguagem empenhada em cantar o amor. “A percepção do cosmos através do conhecimento erótico” (MENDONÇA, 1996, p. 7) consistia numa postura poética anterior a White, já presente nos versos que vão “de Rui Knopfli e José Craveirinha a Heliodoro Baptista, Eduardo Pitta ou Luis Carlos Patraquim” (Ibidem), como observou Fátima Mendonça. No rastro desse lirismo amoroso, White, de modo singular, “soube dinamizar o material que [encontrou] como patrimônio de uma cultura em ebulição. A água colhida nessas fontes [foi] reciclada e [converteu-se] em bebida original, disponibilizada à sede dos muitos leitores [...]” (CHAVES, 2000, p. 134).

Arrisquemo-nos à reflexão desta abordagem intimista e de seus efeitos na produção poética de Eduardo White. Através das obras *O país de mim* e *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*, busquemos, a partir de agora, compreender por que, afinal, o bardo de Quelimane escolheu escrever sobre o Amor.

4.4.1. No país dos sabores

Eu quero a sorte de um amor tranqüilo com sabor de fruta mordida.

Cazuza e Frejat. “Todo amor que houver nessa vida”.

Ainda nos versos de abertura de *O país de mim*, terceiro livro de Eduardo White, publicado em 1989 pela AEMO, o eu-lírico questionou a latência do amor dentre o rol de materiais líricos selecionados pelo poeta. Ensinou-nos os versos que o mesmo sentimento, entretanto, não se explica apenas por meio de perguntas e respostas, mas antes pela cognição sensorial: “porquê [sic] o amor em meus poemas sempre? / Porquê [sic] essa paixão suprema? / Não te perguntes, / não te expliques, / inventa e experimenta” (WHITE, 1989, p. 9).

A condição amorosa que preenchia o sujeito poético precedia a ele próprio. Sabia-se submetido ao amor antes mesmo de presenciar a luz mundana: “digo-te: / Eu já amava e escrevia versos / nas paredes do útero de minha mãe” (Idem, p. 10).

Deste estado de alma “amantizado”¹⁵ exigiu imantar o que houvesse de puro e indefinível. Obtendo do amor a pureza e a limitação características das coisas que não aceitam definições, poderia o eu-amante desvelar a face lúcida deste sentimento, já que “o amor é o claro instante / em que se ousou chegar / ao limiar de tudo / exaustos, mas felizes” (WHITE, 1989, p. 10).

Sob a forma deste “claro instante”, como se propôs definir o poema 1 de *O país de mim*, apontamos o amor como um recurso de resistência. Consoante Edgar Morin, ao agir de modo desalienante, esse sentimento é capaz de promover o despertar, desencadeando a reflexão e a compreensão: “a autenticidade do amor não consiste apenas em projetar nossa verdade sobre o

¹⁵ Neologismo criado por White, por ocasião de uma entrevista concedida a Michel Laban (1998).

outro e, finalmente, ver o outro exclusivamente segundo nossos olhos, mas sim de nos deixar contaminar pela verdade do outro” (MORIN, 2003, p. 30).

Nesse sentido, o amor se releva como fonte de conhecimento. Herbert Marcuse, citando apontamentos de *Análise do homem*, obra de Eric Fromm, apresentou-nos o conhecimento como uma das características do amor qualificado como “produtivo”:

O amor autêntico tem suas raízes na produtividade e pode chamar-se, apropriadamente, “amor produtivo”. Sua essência é a mesma, quer se trate de amor materno pelo filho, quer do nosso amor pelos semelhantes, quer do amor erótico entre dois indivíduos. Embora os objetos de amor difiram e, conseqüentemente, a intensidade e a qualidade do próprio amor, certos elementos básicos podem ser considerados característicos de todas as formas de amor produtivo. São eles desvelo, responsabilidade, respeito e conhecimento (FROMM *apud* MARCUSE, s. d., p. 224).

Em entrevista, Eduardo White declarou a Michel Laban um dado interessante acerca de *O país de mim*. Segundo o poeta, tratava-se de um livro que se poderia “ler do princípio para o fim, e do fim para o princípio” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1187). Tal informação aguçou-nos a curiosidade. E experimentamos assim o fazer. Devoramos a obra, que a contar do número “zero”, é composta por setenta e cinco poemas. Os versos da septuagésima quarta poesia foi o ponto de partida do nosso exercício interpretativo. Confirmamos, pois, a inovadora possibilidade de leitura antecipada pelo poeta.

Do poema 2, terceiro do livro em ordem crescente, mas o antepenúltimo com que tivemos contato, extraímos a mensagem que se pretendeu com a escritura de *O país de mim*:

Assume o amor como um ofício / onde tens que te esmerar, / repete-o até à perfeição, / repete-o quantas vezes for preciso / até dentro dele tudo durar / e ter sentido. / Deixa nele crescer o sol / até tarde, / deixa-o ser a asa da imaginação, / a casa da concórdia, / só nunca deixes que sobre / para não ser memória (WHITE, 1989, p. 11).

Repeti-lo até a perfeição ou quantas vezes se fizerem necessárias – considerou-se o amor um objeto lírico inesgotável e passível de renovação, assim como acredita o poeta: “é um velho tema, desgastado, cantado há séculos, mas [que] vai viver, vai-se sobrepor” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1185).

A perpetuação amorosa está intrínseca à diversidade dos sentidos em que seja capaz de se ramificar. Ouçamos Morin (2003, p. 16) quando nos diz que “o amor é algo único, como uma tapeçaria que é tecida com fios extremamente diversos de origens diferentes”.

“Tão antigo o amor aqui nesta terra” (WHITE, 1989, p. 12), observou o primeiro verso do poema 3. Mas se o mesmo subsistiu através dos tempos e não se permitiu extinguir como tantas coisas ao longo da evolução humana, é porque “se reconhece naquilo que sobrevive ao coito” (Idem, p. 23).

Os poemas dizem o amor, dentre muitas outras concepções, como um espaço que transforma tudo o que nele habita; resguarda o ser e as verdadeiras sensações:

[...] qualquer silêncio, / qualquer gesto / que seja, / [dentro dele] será outra coisa (WHITE, 1989, p. 14);

[...] dentro de ti é que me isento / da demência do mundo (Idem, p. 15);

[...] dentro de ti é que estão os reais sabores / dos frutos (Idem, p. 17).

Durante o estudo de *Amar sobre o Índico*, observamos que as figuras da mulher e da terra tendem a confluir suas significações. Semelhante aproximação metafórica podemos depreender em *O país de mim*, com a diferença de que o elemento telúrico tenha sido, nesse livro, substituído, primeiramente, pelo símbolo da casa, como evidenciou o poema 7. Associou-se à mulher a idéia de estabilidade e acalento emitida pela morada. Estava em jogo “a sorte de um amor tranquilo”, como cantou Cazusa na bela canção “Todo amor que houver nessa vida”. Deixemos falar o poema:

Mulher! / Essa palavra que só secreta / cabe na boca / e que apetece tê-la, constantemente, / a meio da língua, / a dar-se, a dar-se / de tanta maravilha, / mulher, / invenção que queria / para a aventura da descoberta, / [...] / Casa! / A sério que é / pelo que me apetece chamar-te / quando morar-se (WHITE, 1989, p. 16).

Adiante em seus versos, o eu-lírico convidou sua mulher-casa a banhar-se nas águas do erotismo: “deixa-me entrar-te” (Idem, p. 17), sugere provocantemente.

O canto amante é aquele que, em igualdade ao sentimento que o inspirou, excede a delimitação de margens ou fronteiras. Eis uma *poiesis* ambiciosa que repudia *muros* e reivindica “estradas largas, asas ousadas, a imensa casa dos astros, o mar por estrada, e o fundo sem fim das águas” (Idem, p. 19). Tudo “ou então nada e não te canto” (Ibidem), ameaçou o sujeito lírico. Notemos que as hipérboles consistem em um recurso figurativo que corrobora com a idéia de completude transmitida pelo discurso amoroso.

O poema 11 evidenciou as condições de polissemia e polimorfia do amor, neste em que “a loucura veste os rostos que quiser” (Idem, p. 20).

A disposição afetiva, segundo o poema, deve ser sentida com toda intensidade de sua eloquência; “temos que senti-lo a mover o mundo / com essa força ingovernável que o alimenta” (Ibidem). Percebemos a energia emanada pelo amor, “que nem mesmo de fadiga cessa” (Idem, 1989, p. 24), suficientemente potente para mover o mundo, mostra-se, por isso, incapaz de se redimir a cabrestos. Daí seu caráter de ingovernabilidade.

“Esta noite, ainda, / o leite levar-te-á filhos / ao colo do útero. Escolhe-os. / Escolhe-os devagarinho / para que a vida dure”, escreveu White (1989, p. 54). A idéia de fecundidade como condição primeira para valorizar a renovação da vida encontrou mais uma vez respaldo nos versos erótico-amorosos do poeta. O mesmo útero que se abre ao prazer, em *O país de mim*, também pôde ser lido como um espaço fértil propenso a frutificar o amor recebido:

mas se agora aportado estivesse o meu barco / na funda concha do teu ventre / o que é que te descobriria dentro? / O leite. / O leite lento e espesso amassando a carne / e a vida, amor meu, / e a vida febril / o tripulando (WHITE, 1989, p. 23).

Atentemos que a escolha vocabular – “aportado”, “barco”, “concha”, “tripulando” – tendeu à esfera semântica do mar, cujo significado simbólico remete-nos igualmente à imagem da dinâmica da vida, potencializando, dessa maneira, a mensagem do poema 14. “Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 592), afirmou-nos o verbete que trata da simbologia desse elemento.

Apontamos o clímax da exaltação do corpo em *O país de mim* nos poemas 15 e 18. Os versos que outrora associaram metaforicamente a mulher à casa somam à figura feminina a conotação da terra. Acrescentou-se à estabilidade e à harmonia transmitida pela ‘mulher-casa feliz’ todo o erotismo de uma “mulher-país dos sabores” (cf. WHITE, 1989, p. 24). Ainda sob o aspecto da aproximação telúrica, a presença feminina compartilhou da condição de paisagem: “és o Índico / numa tarde quente de janeiro” (Idem, p. 27), declarou a poesia no instante em que, ao se referir ao calor do corpo, evocou o calor da terra.

Em meio à celebração das sensações, aludiu-se a um corpo que fosse “de água, / pura / e de vagas e de espuma” (Ibidem); em que se pudesse habitar “como quem procura / a verde memória das algas” (Idem); em que se encontrasse “a doçura, a loucura, a poesia” (Idem). Que trouxesse à epiderme da memória “certos navios / que chegam / pela mão das correntes / e que se anunciam à terra, ao porto / do acaso” (Idem). Enfim, se fez referência a um corpo que sintetizasse “a mágica palavra que não se diz para que não se quebrem os encantos” (Idem, p. 28).

O eu-lírico soube enxergar a função mediadora da carne na entrega erótico-amorosa, definindo-a como “uma ponte para o amor” (Idem, p. 48). Assumindo a condição de um ser amante, o sujeito poético mostrou-se conhecedor de quão relativa é a lei que postulou a inviabilidade de duas matérias ocuparem o mesmo lugar no espaço. Disseram-nos os versos que “em cada corpo cabe a forma de um outro” (WHITE, 1989, p. 48).

“Inventa, pois, o amor com perfeição” (Idem, p. 29), sugeriu o poema 19. Mais uma vez, o eu-lírico se manteve fiel a uma crença já manifesta em *Amar sobre o Índico* e reforçada em *O país de mim*: a de que a permuta amorosa não deve compreender uma atitude adquirida em sua forma acabada. O amor prezado pela poética whiteana aparece-nos como a mais subjetiva de todas as fórmulas da natureza; goza da liberdade de poder ser construída ao sabor do desejo daquele que o sente.

A constância da abordagem amorosa na produção poética de Eduardo White não esvaiu a lembrança dos efeitos tanatófilos da violência no país. No poema 22, a voz lírica entoou a recusa do esquecimento: “não sei se agora / era um corpo que escreveria / ou um país como este que é o meu, / com feridas fundas / e vozes de sangue por entre os dentes. [...] sei que é duro o tempo, / a evocação do sangue, / as desavenças” (Idem, p. 32).

A leveza emanada pela sensação amorosa alçou vôo em plena imensidão da poesia. O amor que se pretendeu absorver tornou-se compatível com “uma folha sem peso” (Idem, p. 12), nada surpreendente em se tratando de um eu-lírico que se especificou como ave: “os pássaros, amor, que cruzam de novo / os céus, / **essa raça de animal a que pertença** / e onde até a bondade se demora, / essas naves da levitação suprema / e do vento, [...]” (WHITE, 1989, p. 40, grifos nossos).

A metáfora do vôo reclamou aqui o seu espaço em nossa interpretação.

“E no seu elementar destino, na sua aérea viagem, uma asa tem sempre por meta, por casa, o inabitável infinito” (WHITE, 1992, p. 30), escreveu White em seus *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. O vôo dos pássaros na poética whiteana estende suas asas ao vôo onírico. Ambos compartilham de uma simbologia que remete às noções de paz e liberdade.

Em *seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino apontou, dentre outros, a leveza como um dos valores a serem preservados pela literatura. Assim justificou tal necessidade:

O peso da vida [...] está em toda forma de opressão. [...] Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que eu devia voar para outro espaço. [...]. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (CALVINO, 1995, p. 19).

O vôo a que Calvino se referiu participa de uma finalidade semelhante ao vôo pretendido pelo eu-lírico-pássaro de *O país de mim* e de outras obras de Eduardo White: anular “os laços com que a morte fez residência no chão” (COUTO, in: WHITE, 1992, p. 9). Lembremo-nos de Celina Martins, para quem a celebração do amor equivale a um dos modos para se “alcançar a leveza demiúrgica da ave” (MARTINS, 2005, p. 139).

Se o amor que inspirou o presente canto almejou a leveza da folha, foi porque desejou aliviar-se do peso terrestre; desvencilhar-se da opressão histórica. A busca pela leveza, em suma, significou uma forma de “reação ao peso do viver” (CALVINO, 1995, p. 39).

Ferreira Gullar, em *Uma luz do chão*, expressou seus votos para “que a poesia [tivesse] a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, [pudesse] acender uma luz qualquer” (GULLAR, 1978, p. 30). E, assim, visando a aludir à superação desalienada dos conflitos e da violência em Moçambique, White propôs produzir um canto que pareceu esmerar-se no desejo do poeta brasileiro. Instituiu-se que a única dor passível de ser sentida seria a da exacerbada doação

amorosa: “eu quero doer de criar, / doer de dar ao meu amor / muito labor” (WHITE, 1989, p. 58).

O eu-lírico em *O país de mim* escolheu considerar-se como um pássaro por serem as aves “doutra paixão / mais tranqüila e mais pura, / as aves anoitecem quietas, / e a casa e a noite se tornam mais limpas, / mais perfeitas, / para que sejam aves / mesmo quando toquem a terra” (Idem, p. 40). Já que “voar é uma dádiva da poesia” (WHITE, 1992, p. 22), a voz poética não poderia pousar suas asas num lugar mais oportuno do que em um poema da autoria de White, que, segundo Mia Couto, “não escreve sobre aves. Escreve em aves” (COUTO, in: WHITE, 1992, p. 10).

“Todo o amor / merece todo o amor / por isso, / deixa-o impune, / deixa-o sem rédeas, / deixa-o viver até do seu próprio cansaço” (WHITE, 1989, p. 55), propôs a *poiésis* whiteana. Como vimos, amor e liberdade constituem instâncias geminadas, estabelecendo entre si uma relação de dependência em que aquele não faria sentido sem esta. Pois “no amor é que se liberta ou se permite / o animal que dentro de nós vive / em desespero, / no amor é que não temos vergonha / de mostrá-lo / nem de reconhecê-lo” (Idem, p. 49).

Em nenhum momento de nossa leitura coube à tecedura amorosa a condição alienante. A própria poesia colaborou para a confirmação de nosso ponto de vista que sempre defenderá a face elucidativa do amor: [nele] “despimos o homem / cansado e sujo / que mantemos, / a máscara reles, / a máscara precária / onde nos escondemos” (Ibidem). Para Edgar Morin (2003, p. 8), “o mundo em que vivemos talvez seja um mundo de aparências, a espuma de uma realidade mais profunda que escapa ao tempo, ao espaço, a nossos sentidos e a nosso entendimento”. Daí a urgência desse sentimento que na poesia whiteana se quer conscientemente desvelador.

Sob o teto da casa amorosa todos os indivíduos se nivelam. Descartemos aqui, no entanto, a face obscura desta paridade. Não pretendemos ler o amor como uma forma de

extinção das diversidades humanas. Deixemos que a própria poesia traduza por nós o intento do amor em igualar os seres amantes: “no amor não temos rostos, / nem chaves, / nem defeitos / [...] / no amor só impera a humildade” (WHITE, 1989, p. 50). Seria como se acima de nossas diferenças existisse um elo comum: “o desejo e o medo freqüente / de [...] ver [o amor] acabado” (Ibidem).

Todos os tipos de manifestação amorosa se justificam, de acordo com o eu-lírico, para quem “todo o amor é sublime / e só por si vale” (Idem, p. 55). Lembremo-nos de Morin (2003, p. 67) ao defender a certeza de que “o importante na vida é o amor. Com todos os perigos que ele contém”.

Não fomos somente nós – os convivas de White na celebração amorosa de *O país de mim* – que retiramos da mensagem poética algum ensinamento. O eu-lírico pareceu compartilhar conosco da condição de aprendiz ao nos oferecer, já quase no desfecho da obra, a seguinte reflexão: “a única coisa que passa e que não volta atrás é a vida” (WHITE, 1989, p. 75).

Destacamos a nova concepção de morte, atrelada à condição subjetiva, como uma das grandes contribuições do referido livro. Morrer passou a significar uma atitude voluntária, já que o próprio poeta afirmou não acreditar “nessa treta de morrer pela pátria” (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1181). “Por ele [pelo amor] decidimos morrer / sem dor / nem arrependimento” (WHITE, 1989, p. 83), anunciou a poesia.

Sabemos que, após a independência política, a poesia moçambicana passou a acumular tentativas intimistas, a fim de fazer ecoar um canto de todo marcado pela subjetividade. Embora a experiência lírica não fosse produto apenas dessa época, reconhecia a voz poética que “só agora [seriam] mais capazes deste amor” (Idem, p. 78). Não somente o amadurecimento afetivo foi perceptível em *O país de mim*. O teor otimista dessa obra já não demonstra semelhante ingenuidade à da atmosfera poética apreendida em *Amar sobre o Índico*. Para Cezerilo, o fôlego

presente no livro de 1984 “se explica contextualmente pela época de transformações políticas que o país atravessou. Transita o poeta agora a um otimismo menos eufórico, voltado para questões mais concretas da vida, pela sua maturidade e visão progressivamente crítica, em *O país de mim*” (CEZERILO, 2005, p. 194).

Ao fim de nossa interpretação, sentimos a necessidade da confissão. A publicação de 1989 chamou-nos a atenção ainda durante o primeiro folhear da obra. Os poemas encontram-se dispostos numa ordem numérica crescente, fato que – admitimos – muito nos incomodou à primeira vista. Como poderia um poeta de tamanha fluidez subjetiva como Eduardo White “acimentar” os poemas em suas páginas, conferindo à leitura dos versos a gélida exatidão dos números? E como poderia dizer o amor um livro, cuja estrutura lembrava-nos a de um “manual”?

Após ousarmos – com a licença do próprio poeta – inverter o início e o fim da leitura e nos permitirmos absorver toda aquela poesia, concluímos que estávamos certos com relação a uma de nossas impressões iniciais: de fato, *O país de mim* consiste em um “manual” ainda que diferenciado. A definição desse termo denota um tipo de texto cujo objetivo é instruir acerca de algo para um determinado fim ou ainda delinear noções essenciais sobre algum objeto específico. Concordamos que os poemas dessa obra pretenderam oferecer as noções essenciais do amor. E podemos afirmar que, como pretende qualquer manual, *O país de mim* teve muito a nos ensinar.

4.4.2. Os brônquios do cio

Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza, quinto livro de Eduardo White, publicado em 1996, consiste em uma obra composta por dois poemas, como o próprio título nos sugere.

Ao longo de nossa interpretação, não nos sentimos à vontade para usarmos termos próprios à forma poética, como “versos” e “estrofes”; afinal, esta obra evidencia o paulatino

enveredamento da produção lírica whiteana pelas trilhas da prosa.¹⁶ Nesse sentido, concebemos a possibilidade de adotar a terminologia “linha”, apropriada para a forma prosística.

Os poemas estão curiosamente dispostos na metade de baixo das folhas e obedecem a um padrão de preenchimento de nove linhas a cada página.

Ainda na primeira poesia – *Os materiais do amor* –, a presença feminina reafirmou sua constância, no legado poético de Eduardo White, desempenhando a função de interlocutora não somente da poesia como também do amor do eu-lírico. No entanto, se antes assinalou-se a marca africana da mulher pela mera confluência significativa entre corpo e paisagem índica, nessa obra distinguiram-se na amada traços característicos da cultura moçambicana: “tu que és uma mulher e explodes pela beleza de ser isso, o cristal iluminado de algum rosto swahili”¹⁷ (WHITE, 1996, p. 15).

Também se pôde avistar no livro a natureza por detrás da imagem da mulher. Nas linhas inaugurais do poema, o eu-lírico demorou-se na especificação deste *tu* a que dedicou seu canto. A mulher mereceu equiparar-se às estrelas, à flores, à lua, ao relâmpago, à argila, ao sol, à ave, à noite, ao fogo e ao felino (cf. WHITE, 1996, pp. 15-6).

Ao longo da obra, o amor foi tecido de modo tão sublime quanto a “pungente natureza de África, [ao] luzir irradiante dos seus rios, [à] magia incomparável dos seus tambores” (Idem, p. 37). O sujeito lírico equiparou a paixão que o arrebatava ao estado de alma dos poetas quando se propõem exaltar sua terra natal: “sinto-te como a América desperta nos poema de Neruda, como essa Espanha <<Todas as Tardes em Granada>> nos versos de Lorca” (Idem, p. 37).

¹⁶ Abarcaremos esta questão no primeiro ponto de análise do capítulo seguinte, na seção intitulada “A incursão de um poeta pela prosa”.

¹⁷ No norte de Moçambique, do cruzamento de macuas e árabes surgiu a cultura *swahili*, denominação que também se estende à língua e ao povo resultante da mestiçagem entre etnias africanas e árabes.

À amada era preciso anunciar sua chegada, que trazia consigo elementos que confirmavam a plenitude da vida: “trago as **veias** e a **boca** informuladas, umas **guelras** para que dentro do teu **ventre** eu **respire**” (Idem, p. 17, grifos nossos).

Em seguida, o ser amante se esmerou na enumeração de seus desejos. Estimou oferecer àquela a que seu amor se destinava uma alma capaz de experimentar outras realidades para além dos combates; uma alma permissiva ao gozo de um corpo pleno de volúpia e a salvo das cicatrizes: “eu quero uma alma para ti que seja de outra ciência e tenha por corpo o corpo que eu queria” (Idem, p. 18). O eu-lírico, expressando um desejo de estabilização social, coloriu propositalmente esta alma-oferenda de azul, tonalidade atribuída simbolicamente aos sonhos e ao apaziguamento.

Ao longo da poesia buscou-se enaltecer o que inspirasse a felicidade daqueles que se doaram ao amor. O sujeito poético valorizou tudo o que os motivassem ter uma canção dentro da boca ou os olhos voltados ao etéreo e às coisas simples da vida (cf. WHITE, 1996, p. 20). Constatamos que os materiais do amor prezados pela poesia whiteana não são, contudo, relativos ao âmbito da matéria propriamente dita.

Um eu-lírico que se assumira adepto de um “amor tecedeiro” (Idem, p. 17) não poderia vivenciar o mesmo sentimento, se não lentamente: “eu amo-te devagar, como profunda e iluminadamente amo todo esse destino” (WHITE, 1996, p. 21). Adiante, o tecido poético nos apresentou o sujeito lírico envolvido nas redes da sedução, ao ponto de questionar sua condição propositalmente subordinada em relação ao ser amado: “por que te passeias assim por meus olhos, porque pastoreias em mim toda essa juventude?” (Idem, p. 43). Entregar-se ao deleite dos sentidos compreendeu uma tarefa que merece ser saboreada minuciosamente assim como o fez a voz lírica:

Não passeies em mim as mãos dessa maneira. Nem a boca. Nem a boca na robustez com que a deixas cair tão lenta, tão sonora, tão cheia de vento. Devastas-me. Sinto-o pelas veias, pelas tēmporas. Pela carne e pelo peso. Vou apagar o cigarro, já não queima. Agora, só a tua língua que tem o amor com outra aderência. Sobe-me essa surda serpente, lava-me os movimentos. Eu não paro de sentir coisas dentro do meu ventre (Idem, pp. 46–7).

Reconheceu o sujeito amante estar imerso na imensidão da loucura, de sob a qual já não conseguiria alcançar a superfície. Por solução, aceitou a inevitável condição de ser poeta, sob a pena de viver seus dias a contar estrelas, a falar sozinho e a pensar demasiadamente (cf. WHITE, 1996, p. 21).

A medida do amor na poética whiteana caracteriza-se por sua imensurabilidade. Daí a necessidade de direcionar tal sentimento a um ser capaz de comportá-lo em sua abundância e ilimitação. Assim explicamos o motivo de o eu-lírico dizer o outro, o ser amado, “no plural” (Idem, p. 22).

“Por trás de um único e evidente ‘eu te amo’ há uma multiplicidade de componentes”, afirmou Edgar Morin (2003, p. 16) ao justificar a plurissignificação do verbo amar. Apesar de suas incontáveis facetas, nosso eu-lírico estimou um canto com doses exatas de reconforto e serenidade: “canto-te com a mesma ternura de quem deita um filho para que sonhe talvez” (WHITE, 1996, p. 22).

“Sob a sugestão erotizante do Índico, a voz lírica [evocou] a insularidade primeira, captando as múltiplas raízes culturais presentes no tecido social moçambicano [que] ao longo dos séculos se fez mestiça” (SECCO, 1999b, p. 30), afirmou Carmen Tindó Secco. Louvar a terra significou, em *Os materiais do amor*, uma tarefa de identificação pelo sujeito poético em relação à Ilha de Moçambique: “sou ao Norte a minha Ilha, os sinais e as sedas que ali se trocaram” (WHITE, 1996, p. 24). A paisagem cultural evocada pelas memórias de “um amante inconformado” (Idem, p. 26) participou da aventura amorosa expressa pela poesia: “busco-te por

entre as negras enroladas em suas capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis e belas como as miçangas [...]. Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta ilha encantada, estas memórias sobre as paredes” (WHITE, 1996, pp. 24–6).

Alguns indícios do passado colonial foram revisitados sem mágoas em meio às lembranças despertadas pela Ilha que o eu-lírico diz ser ao Norte: “[...] em tudo acordas de repente como se ardesse naus, garças, águas, ouros, pratas, vagas, escravos ausentes, tudo o que esta Ilha que sou ao Norte nos pode lembrar” (Idem, pp. 26-7).

O canto dedicado à mulher-terra, um amálgama de pele, ossos e raízes (cf. WHITE, 1996, p. 32), definiu-a como o instrumento capaz de produzir as notas essenciais de uma música impregnante e regeneradora. Além desta incumbência reformadora, ao sujeito amado destinaram-se outras adjetivações: “és um instante de uma vela ao ritmo do que ainda não é o silêncio, [...] o falar inaudível dos deuses, [...] ó meu clarão imprevisível no céu dinâmico do poema, és a redonda residência do mundo, [...] és aquela hora para descansar-me do homem e a cama para o amar, [...]” (Idem, pp. 31-2). Por essas razões, à mulher-terra se declarou: “És os materiais do amor” (WHITE, 1996, p. 55).

Coube à “fraterna brancura [do] papel” (Idem, p. 30) conseguir comportar sobre sua superfície a densidade de uma poesia pulsional dita através de uma voz lírica que soube confessar: “eu vivo e mal respiro todo esse poema intenso” (Idem, p. 34).

O vigor amoroso reclamou “o grande espetáculo estonteante das curvas [do corpo amado]” (Idem, pp. 34-5). Desta vez, a imagem feminina não inspirou paisagens culturais, mas antes paisagens exuberantes, avantajadas: “[...] os Himalaias sonolentas [sic] dos teus seios, rejuvenesço. Se há sol no sangue então quero-o flamejante, [...] quero, também um tecido verde das Amazónias [sic]” (Idem, p. 35). Assim, os olhos amantes, tomados por um fôlego latejante conceberam o corpo em que depositaram sua febre amorosa.

O amor urgente de que tratou a obra já não toleraria podas, refreios ou adiamentos. A mensagem foi intimativa: “de tudo o que te falei, o amor já não espera. Não quer que tarde” (Idem, p. 40).

O sentimento era iminente e o erotismo inevitável quando o eu-lírico ansiou alcançar os “brônquios do cio” (WHITE, 1996, p. 42):

Em mim sinto um terremoto profundo, uma máquina a escavar a matéria. As veias dilatam-se. [...] quero entrar-te. Redondo e polido como o mundo. Ouvir-te a terra, o verão que para aí se inclina, o movimento dos músculos. Chega-te a mim. Quase te peço. Traz-me a pele que reluzes como o vidro, o corpo que abres (Idem, pp. 40-1).

Notemos que o vocabulário selecionado pelo poeta integrava uma arena semântica voltada à idéia de “força”, “energia”. Sintagmas como “terremoto”, “máquina”, “escavar”, “dilatam”, “entrar-te”, “inclina”, “movimento dos músculos”, “traz-me a pele”, “corpo que abres” conduziram-nos à noção do impacto que a pulsão amorosa fez eclodir no âmago lírico.

A intensidade erótico-amorosa desta poesia justificou-se pela própria opinião do poeta, concernente à concepção do amor na contemporaneidade:

[...] hoje o amor é de uma absoluta entrega, de uma entrega total, sem tabos [sic]. O amor está mais despido, é duma partilha com menos fronteiras, com menos pecados. Adão e Eva foram expulsos do paraíso porque provaram o amor. Hoje, talvez, se Deus resolvesse fazer o mundo, se calhar expulsaria Adão e Eva por não terem provado a maçã! (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1186).

Não somente as paisagens sólidas motivaram a eloquência das imagens poéticas. Nas “margens líquidas” (WHITE, 1996, p. 36) e fecundas de um corpo fluvial desejou-se saciar a sede de erotismo.

Amar “<<com nervos e dentes>> como canta o Caetano” (Ibidem) não suscita na poesia whiteana uma força que se possa converter em agressividade. Essa potência amorosa visou à

lapidação do objeto amoroso, a fim de transformá-lo em “uma pedra polida no sentimento, uma delícia lisa” (WHITE, 1996, p. 36). Somente munido de nervos e dentes seria possível apreender “a percepção mais pura” (Ibidem) daquilo que se amava.

Nesse jogo de sensações em que o eu-lírico se quis envolvido, a espera funcionou como um artifício provocante: “a espera é decerto uma coisa que dói. E tu sabes brincar com ela como ninguém” (Idem, p. 43).

As imagens eróticas construídas pelo indivíduo poético aguçaram com tamanha intensidade seus desejos, que chegamos a cambiar da certeza de que as cenas descritas em *Os materiais do amor* restringiam-se somente à sua imaginação lírica. Somos convidados a cerrar os olhos que captam a realidade referencial para despertarmos as retinas que nos enxergam dentro. Contudo, a poesia encaminhou-nos de modo a um outro avesso que não o nosso, mas o do eu-lírico, com o intuito de que partilhássemos de suas sensações:

[...] sabes, vejo-te arder pelo púbis, subtil e azul como a luz e tem um timbre diferente essa parte do teu corpo, uma clave inocente, fervorosamente estrelar, uma espécie de música que se move como o cintilar de uma efervescência, glacial, cristalina. [...] És o destino de meus lábios, da minha boca toda [...] (Idem, p. 44).

Deparamo-nos com um amante sôfrego: “perturbas-me. Parte por parte”. (Idem, p. 45), confessou o eu-lírico.

Fascinou-nos perceber como Eduardo White consegue trabalhar as palavras, linha a linha, de modo a combinar a sensibilidade e a sutileza próprias da composição poética com a descrição de cenas plenas de sexualidade:

Encosto a boca à profusão intacta das tuas coxas. É uma flor, uma nascente transparente, uma resina vibrante essa parte da intimidade e do sangue. Sinto a majestade perfeita e adorável da vegetação que por ali afluí. [...]. Para entrar-te escreve a cintura, a voz que em si se esqueceu, a

vara que é tão súbita e tão pura [...]. Deseja. Espada e flor. Viver e cantar. (WHITE, 1996, pp. 48–9).

Ainda que vivenciado no limite dos seus sentidos, o amor segundo Eduardo White é insaciável: “não. Não há pão para a fome que o amor fabrica, não há perdão” (Idem, p. 53).

A mensagem que este primeiro poema nos legou seguiu o rastro otimista deixado pelos desfechos da produção whiteana. As linhas de *Os materiais do amor* poetizaram as conseqüências de um sentimento regenerador quando posto em prática e intercambiado entre os indivíduos. Embora o eu-lírico tenha experimentado toda a plenitude do desejo através de formulações imaginárias, sabia ele estar pronto para saudar o amor. Era chegado o instante de fazê-lo acontecer. O exercício amoroso exigia, enfim, suceder a idealização: “vem. Deixa-nos viver. Há muitas coisas que se poderão dizer ainda, mas há muitas mais por fazer” (Idem, p. 56).

Ao final de nossa leitura, podemos afirmar que uma das grandes significações que nos ficou do amor foi a sua capacidade de favorecer a subsistência. Pois aprendemos com a poesia de White que amar é a resistência daqueles que jamais se permitirão “morrer na pobreza lá fora, nos braços de quem quer que desistamos de ser gente, nas reformas dos empregos, no envelhecimento, na glória dos que querem o amor no esquecimento” (Idem, p. 55).

O desafio à tristeza, segundo e último poema da obra publicada em 1996, iniciou-se em tom menor. Impuseram-se frente à poesia o desânimo lírico e o olhar pessimista que se autoproclamou “a solidão funéria de um caminho que ninguém percorre” (Idem, p. 59).

A voz poética, que se reconheceu insana, discontentava-se com a ausência de respostas aos seus questionamentos. Outrossim, reduziu-se a uma mente – uma mescla de medo e memória – que desconhecia o repouso, a uma alma enevoada, obscurecida e oca devido a tantas mentiras

absorvidas; em suma, a uma vida “que quase já não [era] palpável e humana” e que nada sabia além do álcool a que recorria por consolo (Idem, p. 62).

Sentia-se incapaz para reverter os efeitos de sua derrocada e definia sua existência como “um suposto mal entendido” (Ibidem), assim como considerava a si mesmo.

Todavia, em meio a esse cataclismo particular, o sujeito lírico esboçou uma tímida vontade de transpor sua tristeza. Almejava apenas poder fugir e dormir, para que não sonhasse consigo. Reconhecia ele, afinal, a impossibilidade de desejar mais que isso.

O estado de devassidão e esvaziamento que o atingia assinalou-o pelos paradoxos: “sou um pensamento que não tenho, sou uma compreensão que não sinto” (Idem, p. 64).

O peso que fartava seu ânimo oprimia-o. Exauria-o e frustrava-o a consciência de que “a realidade lá fora e circundante a esta realidade dentro [era] mais feliz que [ele]” (Ibidem). Qualificava sua existência como “vaga”, “incoerente” e “insuportavelmente egoísta”.

O cigarro, o álcool, os amores efêmeros e os não-correspondidos, o trabalho e a poesia mantinham-no ainda arraigado por um filete à sua condição humana. Não fossem esses, seria ele “um cão certamente” (Idem, p. 66). Assim concluiu o derrotista lírico, com a certeza de que, talvez sob a forma de um quadrúpede, pudesse experimentar a felicidade. Acreditava ele que a inquietude da poesia, a preocupação com o futuro e a vergonha mediante o escárnio alheio não significariam perturbações incessantes a um ser irracional.

Consideramos como instante climático desse poema o momento em que o sujeito lírico se propôs a enumerar os lucros agregados com o esvaziamento de sua racionalidade. Segundo suas próprias reflexões, não mais se incomodaria

por não levar uma vida regrada e descente, por ter um poço de vícios desprezíveis, por passar o tempo a trair a mulher e a cobiçar a dos outros, por se inconformar sempre que a maioria das pessoas se conforma, por pensar que é fabuloso quando é uma aberração da natureza [...] por

gastar dinheiro em livros que ninguém compra e andar depois a pedi-lo o resto do tempo [...]. Consolado e mudo safa-se assim o cão de ser esta espécie de gente (Idem, pp. 68–9).

A voz poética de *O desafio à tristeza* consistiu em uma figura antiética com relação à realidade em que se inseria, mas à qual não se encaixava. A incompatibilidade entre seu íntimo e a referencialidade externa foi definida em mínimos dizeres: “lá fora é dia e eu sou noite dentro de mim” (Idem, p. 70).

Suas conclusões levaram-no à verdade de que sua vida foi guiada pelas rédeas do tempo, sem que ele próprio estivesse no controle das mesmas. Por linhas a fio, o indivíduo poético dedicou-se à composição de um postulado de arrependimentos:

A mim agasta-me os anos todos que não tive como adolescência, porque casei-me cedo e não amei as fantasias, e não joguei bilhares porque tinha que trabalhar, e não coleccionei as pernas femininas mais famosas dos calendários, e não me masturbei o suficiente para ter um filho como devia. Agasta-me agora o que já deveria ter sabido antes, como por exemplo que pouparia em dentes hoje com o facto de ter ido mais vezes ao dentista, que a minha calvice [sic] é consequência directa [sic] da brilhantina, que não deveria ter desistido do curso de engenharia para escrever poesia [...] (Idem, pp. 73–4).

Mário Quintana, em um instante de clareza lírica, também definiu o tempo como “uma invenção da morte” (QUINTANA, 1997, p. 146). Se pudéssemos oferecer uma epígrafe para dialogar com a nostalgia emanada pel’*O desafio à tristeza*, escolheríamos certamente o verso desse poeta brasileiro que abriga tal definição.

Após refletir acerca de tudo o “que deveria ter feito quando a idade era própria e era menos gordo e era literalmente mais propenso” (WHITE, 1996, pp. 74-5), o sujeito lírico surpreendeu-se com “a mecânica da velhice [que] começa[va] a tomar sentido e a dinâmica do reumatismo [que se revelava como] um dado adquirido” (Idem, p. 75), inevitável e irreversível.

Acima das condições impostas pela senilidade, estavam os muros que enclausuravam o homem em sua solidão. Alertou-nos a poesia para que “não lhe [perguntássemos] nada, nem

causas, nem razão” (Idem, p. 76). Entretanto, na inquietude de saber “porque vive assim alguém calado na dor interior que teceu” (Idem, pp. 76-7), o eu-lírico supôs que a tristeza inerente ao indivíduo não consistia numa realidade subjetiva, mas antes num fato extensivo à espécie humana.

Em “Eu escrevi um poema triste”, Quintana oferta-nos versos que poderiam servir como palavras consoladoras ao sujeito poético whiteano, isolado em seu desalento: “não vem de ti essa tristeza / mas das mudanças do Tempo, / que ora nos traz esperanças / ora nos dá incerteza...” (QUINTANA, 1997, p. 148).

Aprendemos com Mia Couto que “quem imagina é porque não se conforma com o real estado da realidade” (COUTO, 1991, p. 25). Em *O desafio à tristeza*, a voz lírica pareceu conhecer esta verdade ao explicitar os motivos que o levaram a considerar-se um incompreendido: “por isso simulo o mundo e simulo-me eu mesmo. [...]. Por isso é que a polícia me vigia. Por isso é que não há tranqüilidade para quem se põe a escrever” (WHITE, 1996, p. 79).

Nas últimas linhas da obra, constatamos a reversão do tom enrouquecido que perdurou ao longo da lírica desse segundo poema do livro: “**se isto continuar, vou agarrar na palavra revólver e espetar um tiro na cabeça da tristeza**” (Idem, p. 80, grifos nossos).

Somente quando arrematamos o texto entendemos a pretensão de sua mensagem. O sujeito poético não poderia lançar um desafio à tristeza sem antes destacar suas conseqüências aniquiladoras no âmago de um ser cuja única ambição era retomar sua condição humana:

um tiro certo na cabeça da tristeza é tudo quanto basta para a emoção desse desafio devolver-me à realidade de saber-se homem, mesmíssimamente igual a tantos outros: pequeno, humilde e sem glória. Homem só. Mais nada (Idem, pp. 80-1).

Sua poesia sempre buscou expressar que não há remorsos quando se age impulsionado por amor: “pois que nada do que foi feito / teve em nós arrependimento. / Aliás, como poderia, / se cada acto, cada gesto, / cada encanto, / foram connosco / o mais assumidamente vividos” (WHITE, 1989, p. 88).

O grande desafio do amor, segundo os versos de White, estava em se entregar a uma difícil tarefa: “retirar Eros dos escombros da guerra” (SECCO, 2001, p. 163). Laboriosa, porém não impossível, visto que o poeta cumpriu sua missão.

Ao empreender uma revisão acerca das conseqüências da escolha dessa matéria lírica em seu legado poético, White avaliou:

Eu corri um risco que gostei de correr. Há muita gente que me criticou, que disse: “O amor não é uma realidade. Você está à margem disso! É influenciado por literaturas estrangeiras”. Eu nunca me importei com isso porque eu acho que o amor é uma realidade [...] (WHITE, in: LABAN, 1998, p. 1183).

O poeta escolheu escrever sobre o amor porque, para ele “as pessoas têm cada vez mais necessidade de pararem, para olharem, para se verem, para se tocarem, para se criarem. Isso são coisas importantíssimas” (Ibidem).

4.5. Na “gaiola” da afetividade, *um passarinho*¹⁸

[...] a pintura de Chichorro é sobretudo um grito de optimismo, um testemunho de poesia e sonho, que nos desperta o desejo de participar num mundo fantástico por onde a cor espraia em delirantes histórias que não cansamos de escutar.

José Manuel da Nóbrega. *Jornal de Letras e Artes*.

¹⁸ *Passarinheiro* – neologismo usado pelo pintor Roberto Chichorro por ocasião de uma entrevista concedida a NÓBREGA, José Manuel. Chichorro: “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, nº 230, p. 27.

A ênfase à retomada do intimismo pela arte moçambicana após a independência não se restringiu à atividade literária. Com o intuito de demonstrar que a expressão pictórica também serviu de palco à cena dos afetos, elegemos as telas de Roberto Chichorro.¹⁹

Em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes* de Lisboa, o pintor apontou suas inspirações: “são as histórias da minha infância [...]. A minha pintura não pode ser mais nada se não eu. Imagens dos pássaros, das gaiolas, dos cajus que trago desde o meu quintal de menino pobre de um bairro suburbano da antiga Lourenço Marques”.²⁰

Chichorro nascera Roberto Carneiro de Alcáçovas de Sousa Chichorro, em Malhangalene, bairro situado nas cercanias de Maputo. E, se “toda imagem incorpora uma forma de ver” (BERGER, 1999, p. 12), sua obra abraçou Moçambique sob uma perspectiva que busca pinçar nos vincos da memória a presença da inesquecível periferia. Esta “mundivivência”, uma vez ilustrada com intenso rol de cores, aproximou-o de suas raízes africanas. Apesar de ter-se radicado definitivamente em Portugal, sua obra “grita-nos os coloridos de sua terra, apresenta-nos os usos e as gentes de Maputo. Numa mistura de mensagens para a vista e para o coração”.²¹

Apreciando algumas de suas telas, percebemos a predominância dos pés descalços, indício que também endossa essa busca telúrica. Uma vez interrogado sobre seu olhar, que mira especificamente os gestos da África, Chichorro convidou-nos a embarcar no bálsamo de suas lembranças:

¹⁹ Diversas pinturas de Roberto Chichorro estão disponíveis ao final desta seção.

²⁰ [Depoimento de Roberto Chichorro em entrevista concedida a] NÓBREGA, José Manuel. Chichorro: “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, nº 230, pp. 26– 7.

²¹ CHICHORRO, Roberto. [Entrevista concedida a] *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, abr. a jun. de 1998, Instituto Camões, nº 1, p. 107.

São meus pilares de memória, o meio onde cresci; apetecia-me muito falar daquelas pessoas, prestar-lhes esse tributo, liberar na tela, para os outros, a observação de um quotidiano carregado de força, com dinâmicas próprias, numa interação de gentes, objectos e ritmos. Aquelas mulheres de trabalho dos bairros pobres, o encanto de terem um vestido de cetim, as próprias prostitutas, as bicicletas, os jogos que tínhamos, as gaiolas e os pássaros, os peões, os brinquedos que, como qualquer criança pobre, construía com as próprias mãos, pois o meu pai era um operário sem dinheiro para comprar-nos brinquedos. Tudo ficou, e acho que vale a pena transmiti-lo.²²

O ato de identificação do sujeito com sua terra natal não reflete nenhuma anormalidade deste olhar, afinal, “é nela [na terra-mãe] que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental” (BACHELARD, 1991, p. XVI).

Alberto Manguel (2003, p. 21) nos ensinou que “as imagens, assim como as histórias, nos informam”. Defende o teórico que

[...] quando lemos imagens – de qualquer tipo [...] –, atribuímos a elas o carácter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2003, p. 27).

Gaston Bachelard (1991, p. 9) também demonstrou simpatia à idéia de um dizer pictorial, de uma tela-contadora-de-estórias: “uma única pintura põe-se a falar infindavelmente. As cores tornam-se palavras. Quem ama a pintura bem sabe que [...] [ela] é uma fonte de poemas”.

Chichorro fez de suas telas narrativas pictóricas impregnadas de subjetividade. Nas representações plásticas e em seus respectivos títulos – *experimentalismo de linguagem*, como observou o poeta Luís Carlos Patraquim (cf. CHICHORRO [álbum], 1998, p. 23) –, encontramos legítimos materiais poéticos. Eis um pintor-poeta, de cujo colorido explosivo, tipicamente africano, podemos apreender uma sensibilidade lírica apurada.

²²Ibidem, p.111.

Para John Berger (1999, p. 11), “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”. Bem mais do que a mera impressão de uma paisagem absorvida pelas retinas de um artista, de suas telas extraímos, antes, a relação entre Chichorro e Moçambique. O país que sempre inspirou suas criações antecedia ao perigo das guerras, remetendo-nos a um tempo quando ainda era possível sonhar.

Mikhail Bakhtin (1998, p. 211), refletindo acerca de uma “interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura”, ofereceu-nos o conceito do *cronotopo*. Embora seja esse um termo vinculado à narratologia, concebemos a possibilidade de estendê-lo à pintura de Chichorro, visto que suas telas permitem-nos consentir uma narrativa da imagem. Para Bakhtin, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (Ibidem).

Apontamos, pois, um valor cronotópico na arte chichorriana. Se o tempo que este pintor se propôs a retratar era ainda de paz, assim também o era o espaço, o cenário de suas histórias emolduradas. Sob essa perspectiva, Chichorro optou por registrar antigas memórias à parte de toda a barbárie do real. À tona das telas emergia uma “convivialidade íntima”, como definiu Patraquim (cf. CHICHORRO [álbum], 1998, p. 21), registrando Moçambique com os tocadores do subúrbio, os namorados sob a lua cheia, as voluptuosas curvas da pele mulata, a liberdade, a singeleza e a ludicidade de uma infância desarmada, com os seus piões, cata-ventos e pipas. Pela “organização da memória (na justa medida da regressão) que [se desenhou] esta atmosfera que é de autêntica festa” (XAVIER, 1998, p. 43).

Voltemos a *Os materiais do amor*, de Eduardo White. Lembremo-nos do instante em que, ao expressar o desejo de superação dos conflitos, o eu-lírico almejou uma “alma [...] de outra ciência” (WHITE, 1996, p. 18) e dedicou-se à descrição de uma cena cotidiana que bem poderia ser uma pintura de Chichorro:

[...] quero uma alma azul para ti e um país com ruas também, com homens e mulheres bonitas, com bêbados e prostitutas, com operários pela manhã vociferando pelas ruas e pescadores pescando por dentro do sono dos funcionários públicos, e uma criança que surpreenda com inocência a inocência de quem ama o nu e o belo, o mágico e o leve corpo feminino e que doa com os rios e os silêncios dessa constatação (Idem, p. 19).

Em seus pormenores, visualizamos uma rotina citadina, cujas ruas testemunham os “vícios e as virtudes” de suas gentes. Desejar essa normalidade em suas vidas sem o medo, o sangue e as imprevisibilidades angustiantes dos tempos de guerra, de fato compreendia uma grande prova de amor. A exposição desse retrato urbano desfechou-se, invocando uma nova concepção de infância. “A criança que surpreenda com inocência” viria em boa hora a substituir aquelas precocemente amadurecidas por uma realidade que, desde cedo, exigia que soubessem manejar algum tipo de armamento.

Embora não seja possível inserir sua pintura em correntes ou escolas estéticas, é possível apontar alguns cruzamentos artísticos. Observemos que tanto as formas esféricas quanto as angulosas foram captadas sob uma perspectiva geometricamente artificializada, levando-nos a assinalar uma tendência cubista em suas telas.²³

A fidelidade de Chichorro às aves reporta-nos à mesma metáfora do vôo apreendida na poesia whiteana. Segundo sua simbologia, o vôo evoca “a busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem de conflitos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 964).

Em Bachelard, encontramos a conotação acima sugerida associada ao universo dos sonhos. Durante a interpretação de *Os materiais do amor*, aproximamos o vôo dos pássaros às significações extraídas do vôo onírico. Semelhante associação também se viabilizou na leitura das telas do pintor moçambicano, já que, para Bachelard, “o vôo onírico [seja] um fenômeno da

²³Lembremo-nos de Cézanne e seus precursores ao afirmarem que, a princípio, tudo, na natureza, poderia ser representado sob formas geométricas.

felicidade dormente, desprovido de tragédia” (1990, p. 70). Entendemos, assim, que os pássaros engaiolados nos quadros de Chichorro não significam que estejam aprisionados. Aludindo a uma espécie de encarceramento voluntário, Edgar Morin (2003, p. 15) afirmou que, se de um lado “o amor é algo que se vive subjetivamente e, de outro, é algo a que se é submisso”. Adotando semelhante concepção de amor, Chichorro declarou ao *Jornal de Letras e Artes*: “algumas pessoas parecem-me refratárias a esta idéia das gaiolas. Mas as minhas gaiolas não são prisões. São as gaiolas dos nossos amores, da nossa afetividade”.²⁴

Não concebemos o sonho como uma instância de escape. O onirismo, no avesso da alienação, consiste num artifício de resistência cultural, visto que almeja “reinventar imagens da unidade perdida [...] para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver” (BOSI A., 1983, p. 155).

Pelas asas do onírico, Roberto Chichorro empreendeu a recuperação de suas memórias:

Eu fui um passarinho. Não por instinto de maldade, mas pela maravilha de ter na mão esse sonho colorido do beija-flor. E ainda há tanta coisa a dizer sobre isso! Ainda vou continuar a recordar dentro de mim essas gaiolas da minha infância que podem ser um instrumento musical. Como um acordeão ou um harmônico. É essa a sensação que tenho quando olho para um instrumento musical. Talvez a musicalidade esteja no olhar dessa memória do subúrbio, com pessoas passando pelas manhãs frescas, soltando no ar frio gargalhadas de cristal, como se a vida fosse esse sonho lindo de a fazermos cada vez melhor. Acho que vou continuar a ser assim. Até esgotar em mim essas memórias... ou não esgota-las nunca...²⁵

O azul, cuja recorrência se verificou pela incidência da palavra em *Os materiais do amor*, pelo pincel chichorriano expressa-se através da cor. A preponderância dessa tonalidade pode ser avaliada à luz de sua simbologia: “imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que

²⁴ [Depoimento de Roberto Chichorro em entrevista concedida a] NÓBREGA, José Manuel. Chichorro: “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, n° 230, pp. 26–7.

²⁵ [Depoimento de Roberto Chichorro em entrevista concedida a] NÓBREGA, José Manuel. Chichorro: “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, n° 230, p. 27.

dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 107).

A irrealidade, incutida na liquidez dos tons azulados, somada à irregularidade das formas, sugeriu às pinturas de Chichorro uma nuance surrealista. Foi conjugando *arte, sonho e memória* que o pintor moçambicano pretendeu representar o que havia de mais profundo e poético para além das fronteiras da realidade referencial.

No manifesto surrealismo de 1924, Breton propôs aos artistas que expressassem livremente o pensamento, espontânea e irracionalmente. Seria mister dar vazão aos impulsos da vida interior, sem exercer, sobre os mesmos, qualquer controle e sem considerar preocupações de ordem moral ou estética. Pedia que se exaltasse o subconsciente: ao sabor de fantasias, liberto das amarras da razão, lá estava o sonho como protagonista, desempenhando o papel da maior das ambições da pintura surrealista. Daí a aproximação do pincel chichorriano à vanguarda referida, uma vez que tenha sido através do espaço onírico que o pintor moçambicano libertou, criativamente, suas recordações. Esclareceu-nos o artista em uma entrevista:

Há as memórias que se despejam inevitavelmente, há a pintura em si que provoca a evasão do plano da linguagem muito concreta, muito dita, a abstração que desvenda a sensibilidade para a matéria, para a cor, para os volumes, um certo jogo onírico [...] que não despreza a representação do real mas está já para além dessa “limitação”. É verdade que estou experimentando essas sensações cada vez com mais intensidade e permanência.²⁶

Reconhecemos, portanto, que recorrer à ambiência surrealista não significou a alienação da arte moçambicana perante a realidade. Carmen Tindó Secco (1999, p. 30) elucidou-nos que “o surreal, ao liberar a dimensão onírica do inconsciente coletivo, se mostra também como forma de

²⁶ CHICHORRO, Roberto. [Entrevista concedida a] *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, abr. a jun. de 1998, Instituto Camões, n° 1, p. 111.

resistência, pois remete aos sonhos que, embora esgarçados, ainda existem adormecidos no imaginário do povo moçambicano”.

Roberto Chichorro dispôs sua paleta a favor da cumplicidade amorosa, como também o fez Eduardo White. O pintor buscou retratar o amor através da leveza das aves, da melodia das toadas apaixonadas, do “gesto manso das gentes” (XAVIER, 1998, p. 33) de Moçambique. Suas cores emanam “uma luz fulgurante, diurna e noturna [sic], [que] anima cenários de convívio ou amoroso diálogo, povoados pelos acordes do violão [e por] espaços onde namorados trocam confidências e carícias” (FERNANDES, 2004, p. 34).

Certa vez, Chichorro mencionou a influência de seus regressos a Moçambique em relação à sua pintura: “há uma recarga de referências, vais lá com esse objectivo específico?” – indagou a *Revista Camões*. “Não [...]” – replicou o pintor:

[...] a recarga dos pincéis vem através da recarga das coisas do coração, dos afectos, dos gestos entre as pessoas, sentir as coisas na pele. Mas não é um dado específico de Moçambique, o mesmo se passa comigo em Cabo Verde ou na Guiné, por exemplo. Porque aí encontro as mesmas imagens, encontro os mesmos sonhos nas pessoas, as mesmas amarguras, as mesmas dificuldades, os mesmos encantos. Nunca vou de papel debaixo do braço, nunca faço rascunhos, não tiro fotografias. Retenho no olhar, guardo na memória. Eu vou é de coração, e apaixono-me pelos instantes e pelas pessoas. As coisas vão fermentando cá dentro e um dia saltam cá para fora.²⁷

Em mínimas palavras, Chichorro soube definir a magia que detinha o propósito de sua arte sobre sua terra: “[...] as mulheres têm vestido de cetim e vivem numa barraca”.²⁸ Apesar de a cultura moçambicana ser herdeira de uma riqueza inestimável, o contraste é inevitável: a pobreza econômica que assola o país é visível por toda a parte. Suas pinturas comprovam o olhar

²⁷ Idem, p.112.

²⁸ CHICHORRO, Roberto. [Entrevista contida no artigo] *A arte de África*. Disponível em: <http://genteeviagens.com.pt/chichorro>. Acesso em: 26 fev. 2003.

de um “pintor- poeta” que garantiu: “o sonho é ainda o que move as pessoas. [...] todas as pessoas têm um lado “cor-de-rosa” dentro de si”.²⁹

Ao admirarmos suas telas, somos tomados pela leveza sugerida por imagens que parecem evocar a companhia da poesia de White, cujos versos possuem asas. Para dialogar com a poesia extraída da pintura de um *passarinheiro*, nada mais adequado que uma escri(voa)tura poética empenhada na descrição de cenas que bem poderiam ser imagens pictóricas.

²⁹ Ibidem.



MUJER CON EL NIÑO
1931
Óleo sobre tela
37x57 cm

MUJER CON EL NIÑO
1931
Óleo sobre tela
37x57 cm



BRINCADEIRAS DE PÉ DESCALÇO
1982
Técnica mista sobre tela
150x170 cm

BAREFOOT GAMES
1982
Mixed media on canvas
150x170 cm



SERENATA PARA VIOLA QUEBADA

1996

Óleo sobre tela

100x80 cm

SERENADE FOR A BROKEN GUITAR

1988

Oil on canvas

100x80 cm



857 TITULO
1999
Călcăni și mătase
125x185 cm

858 TITULO
1998
Călcăni și mătase
125x185 cm



Desejos
Agustín Irujo / Papel

5 AS FALAS DO ESCORPIÃO OU ESTÓRIAS PARA DESPERTAR

*Sou um faquir todos os dias sobre as lâminas
perfurantes dessa realidade e os meus pés
andam, no entanto, admiravelmente sobre
elas [...].*

Eduardo White. *Os materiais do amor*.

5.1. A incursão de um poeta pela prosa

*[...] essa fronteira entre poesia e prosa foi inventada
por alguém que, certamente, não era escritor.
Mia Couto. A Casa do Sonho.*

Avaliando a trajetória poética de Eduardo White desde *Amar sobre o Índico*, observamos quão gradativos ocorreram os rompimentos com a sintaxe e o ritmo típicos na poesia. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave, Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza, Janela para Oriente, Dormir com Deus e um navio na língua*: livro a livro, os versos se dilatavam assumindo uma cadência próxima à da prosa poética até eclodirem, declaradamente, sob a classificação de *novela*, com a publicação, em 2002, de *As falas do escorpião*.

Quando a prosa espelha imagens poéticas através de seus sintagmas, torna-se incontestável sua aproximação à poesia, uma vez que sua mensagem incorpora procedimentos próprios à função poética da linguagem. Nesse sentido, aceitamos a instituição da *prosa poética*.

Em se tratando do conjunto das obras assinadas por Eduardo White, observamos que não foi a prosa que se aventurou pelas sinuosidades da poesia: ao contrário; a poesia arriscou espiralar a linearidade das linhas prosísticas. À essa escrita híbrida que, embora figure “a mancha gráfica da prosa” (MARTINS, 2005, p. 138) encerra “a melodia da poesia” (Ibidem), Celina Martins concedeu, convenientemente, o nome de *proesia*.

A publicação de uma obra, cujo gênero se encontre definido pelo próprio autor já na folha de rosto, aguça-nos a reflexão. Por que, afinal, o livro *As falas do escorpião* estaria previamente categorizado como “novela”? A fim de tecer respostas, recorremos a um conceituado dicionário de narratologia (REIS & LOPES, 1996, p. 303) e enveredamos, primeiramente, pelo viés etimológico do termo. Segundo o verbete, o vocábulo, do francês *nouvelle*, estaria relacionado com o adjetivo latino *novus*, *-a*, *-um*, *-a*, remetendo à significação daquilo que é *novus*, que informa acerca de eventos desconhecidos.

Consoante somente à etimologia, *As falas do escorpião* não compreenderia uma novela, já que o enredo não aborda situações inéditas à realidade moçambicana.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes nos dizem que

mesmo com as dificuldades inerentes a um gênero narrativo de facto movedição e sujeito a múltiplas interpretações, pode dizer-se que a construção da novela implica o específico tratamento das fundamentais categorias da narrativa: [...] a acção desenvolve-se normalmente em ritmo rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único, [...]; o tempo representa-se quase sempre de forma linear, sem desvios bruscos nem anacronias [...]; o espaço surge, se não desqualificado, pelo menos desvanecido, em certa medida ofuscado por uma personagem [...] (Idem, pp. 303–4).

Com relação à estrutura novelística fornecida pela citação acima, mais uma vez falha nossa tentativa de atribuir à novela *whiteana* as características das novelas tradicionais.

O tempo em *As falas* tende à anti-linearidade cronológica, típica do tempo psicologicamente desafiado pela narração. Torna-se necessária a leitura contextual para que a ordem natural dos acontecimentos seja deduzida.

No que concerne ao espaço, este não atua no modo desvanecido, nem ao menos se permite ofuscar pela personagem, como definiu o verbete; ao revés, muitas vezes foi através da dimensão espacial – e principalmente pelos danos da paisagem –, que o leitor tomou conhecimento do quadro caótico em que Moçambique imergia. Desse modo, podemos afirmar

que, na novela de White, o espaço excede a função do “lugar em que se passam os fatos”. Antes, desempenha a função de “ambiente”, de cuja figuração podemos apreender a época, as situações econômica, política e moral, assim como o clima psicológico em meio ao qual o contexto histórico do enredo estaria envolto.

Em geral, as teorias recorrem à extensão textual com o intuito de estabelecer outra característica diferenciadora do tipo narrativo em questão. Todavia, o critério que institui a novela como um enredo menor do que o romance e maior do que o conto não consiste em um apontamento decisivamente distintivo.

Em razão da incompatibilidade de encaixar a novela moçambicana nos padrões ditados por uma narratologia baseada na literatura e teoria literária ocidentais, sentimo-nos à vontade para crer que *As falas do escorpião* compreende uma novela, cuja regra estrutural é a de seguir os vaivéns da memória e, por isso, não possuir um modelo previsível. Ao sabor do ir-e-vir das lembranças e da reflexão crítica, a história é tecida.

Em entrevista à revista eletrônica *Maderazinco*, quando interpelado acerca de qual teria sido o desafio do poeta que se propõe escrever uma novela, White declarou:

Creio que a prosa já começa pelo fecho. A poesia acaba sempre onde começa. O desafio mais importante é a disciplina da ficção, ou melhor (eu prefiro dizer) do neo-realismo, por não se tratar de uma história ficcionada mas de uma realidade que se viveu. Por ser poeta, evidentemente, sinto-me imaturo em relação à prosa. Mas o meu exercício de prosa poética valeu-me neste livro, que também tem um pouco de poesia.³⁰

Segundo o poeta prosador, o peso da mensagem transmitida pel’*As falas do escorpião* justifica a opção inexorável pela prosa:

³⁰ [Depoimento de Eduardo White em entrevista concedida a] MANJATE, Rogério. “Sou o que estou para ser”. Maputo, Edição 05, out. 2003. Disponível em: www.maderazinco.tropical.com.mz. Acesso em: 12 fev. 2005.

Porque este livro nasce da necessidade de testemunhar um tempo que eu vivi, do qual fui sujeito e também objecto da história. E *As falas de escorpião* vêm em consequência desta necessidade de deixar como testemunho desse momento particularmente importante da nossa história. O que registrei foram as partes históricas que mais me marcaram. [...] neste [livro] tentei exteriorizar momentos que eu acho que não cabiam em poesia, ou melhor, eu não podia retratar em poesia, porque a poesia rejeita a lógica do retrato. Acho que a poesia é muito mais aberta, mais sonhável, mais ficcional, mais permissiva ao sonho; não quer dizer que a prosa não seja, mas não é tão circunstancial como a prosa.³¹

Constituir ou não uma novela não foi, no entanto, a questão que se impôs durante nossa leitura. Antes, nos preocupamos em captar *o que* motivou a criação dessa obra. A cada linha devorada percebíamos a necessidade do desabafo que não mais toleraria o adiamento: “porque este é um país que pediu muito, principalmente à minha geração, e deu-nos muito pouco, e creio que é por isso que se reflecte esse auge da tristeza”³², concluiu o autor.

5.2. O ser e a casa: dos despejos e dos abrigos

*A casa é um interminável território de coisas,
lugar para que as memórias a ela afluam e vivam [...].*
Eduardo White. *Dormir com Deus e um navio na língua.*

Eis a fala do escorpião, segundo uma lenda mali:

Não sou um espírito dos elementos e tampouco um demônio. Sou um animal fatal àquele que o tocar. Tenho dois cornos e uma cauda que torço no ar. Os meus cornos chamam-se, um, a violência, o outro, o ódio. O estilete da minha cauda chama-se buril de vingança. Só ponho no mundo uma vez: a concepção que, para os outros, é sinal de crescimento, para mim é sinal de morte próxima (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 383).

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

Na África, a simbologia referente a este invertebrado denota malevolência. Se “chamá-lo pelo nome equivaleria a desencadear forças contra si mesmo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 383), dar-lhe voz significaria ouvir o próprio agouro.

À guisa de prefácio, Luís Abel Cezerilo decodifica o símbolo de que se vale a obra:

Os signos da decadência – quer da miséria humana, quer de uma cultura voltada para o mais rasteiro materialismo, passando pelo capitalismo, com a sua nova barbárie e seus desequilíbrios sócio-econômicos – são os verdadeiros escorpiões que compõem o presente livro [...] (CEZERILO, in: WHITE, 2002, p. 6).

Todavia, foi o próprio autor quem direcionou seus leitores, através da epígrafe – um fragmento retirado da obra de André Barbault, intitulada *Escorpião* –, à significação simbólica almejada: “[...] o escorpião é por excelência, o signo do delírio das paixões e do drama em que o homem se afunda e destrói” (WHITE, 2002, p. 11).

Estabelecendo diálogo com a pintura, a mesma epígrafe cita Pieter Bruegel, pintor flamengo, nascido em Bruxelas, que viveu entre os séculos XVI e XVII e entalhou seu nome na História da Arte ao retratar, principalmente, incêndios e cenas trágicas. Escreveu Barbault:

O universo pictural de um Pieter Bruegel ilustra da melhor forma esta atracção pelo trágico com as suas forças, os seus suplícios, as suas perseguições, os seus cortejos de estropiados, de viúvos, de miseráveis, verdadeiros devaneios espectrais em que o destino castiga impiedosamente sem poupar ninguém, onde a insegurança paira sobre todas as vidas, como se fosse principesca, esperando a morte (Ibidem).

Assim como seu título, a epígrafe de uma obra funciona como uma chave para a leitura, uma provocação inicial a convidar o leitor para o jogo do texto. E uma vez aceito o desafio, o livro se abre por um fragmento, cujo campo semântico denota cabal negativismo: afundamento e destruição, martírios – suplícios, perseguições, cortejos funestos –; castigo, impiedade, insegurança.

Sabemos que a novela de Eduardo White vociferou o testemunho dos malogros que se instauraram ao longo dos anos pós-independentes em Moçambique, reconhecendo e avaliando as adversidades que permearam a História nacional e, por extensão, as histórias individuais nesse país. Assim sendo, nossos olhares se voltam para as diversas vias de reflexão histórico-cultural, através de um imaginário literário essencialmente crítico.

Haveria, ainda, canais alternativos de resistência à distopia? É o que buscaremos responder ao longo das próximas páginas.

O olhar da personagem de *As falas do escorpião*, já em sua primeira cena, funcionou como um canal de comunicação entre o que podemos chamar de a *casa física* – a casa propriamente dita, fitada pelo sujeito nas primeiras linhas do enredo, portanto, exterior ao eu – e a *casa íntima* – o conjunto de suas memórias.

A primeira, a casa física, surgiu à feição de um “varal de lembranças”, onde foi possível “estender” os vinte e dois anos em que ali vivera, além de todos com quem, nesse mesmo espaço, convivera.

Se a casa física pôde ser representada por um *fio*, a casa íntima emergiu semelhante a um *novelo*, cujas linhas e nós do país se embaraçaram aos do indivíduo.

Ao puxarmos pela ponta dessa meada, eclodiu a memória como primeira fibra a constituir tal tecido narrativo.

Nas mãos, a ordem de despejo. No olhar, a morada. Lar e memória se comunicam, uma vez que o primeiro passou da condição passiva de *habitado* à condição ativa de *aquele que habita*: a casa física habitou a casa íntima, embrenhando-se no próprio sujeito.

Bachelard afirmou o amálgama conseqüente da relação entre a *casa* e o *ser*: “[...] a casa natal está fisicamente inscrita em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, s.d., p. 28).

O enredo instaurou a permeabilidade dos limites entre o ser e a casa; camadas de uma história individual revestiam as paredes, tão sólidas quanto a relação atrelada entre o sujeito e o espaço: “Toda a casa era ele, as partes que amava em si, os lugares que descobriu e mobilou [sic], os episódios da vida que ali se detiveram ou partiram, os nomes aí enterrados, os cheiros, as luzes, as vozes elevadas nas paredes, todos aqueles anos afinal” (WHITE, 2002, p. 13).

A relação estabelecida entre a morada e o sujeito em *As falas do escorpião* assume significações múltiplas, depreendidas de um minucioso estudo do signo *casa*.

Do ponto de vista simbólico, esse elemento está situado no centro do mundo, incorporando a própria imagem do universo. Ainda sob a mesma perspectiva de análise, a casa surge-nos enquanto símbolo feminino, agregando valores intimamente associados à idéia de maternidade, como seio, refúgio e proteção.

Propondo uma poética do espaço habitado, Gaston Bachelard observa, na noção de casa, a mesma idéia universalizante captada pela simbologia. Inferiu o filósofo que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, s.d., p. 22).

Ser e casa, ao molde de vasos comunicantes, são permeados pela memória: “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”, conferiu Bachelard (op. cit., p. 23).

O sentido de acolhimento extraído do mesmo símbolo participa da leitura empreendida em *A poética do espaço*, uma vez que sejam característicos nesse ambiente os seres protetores.

Sua função de *abrigo* possibilita-nos expandir a significação desse elemento: a casa que protege o sonhador é a mesma que nos permite sonhar em paz, plenitude esta que viabiliza a ultrapassagem dos conflitos.

Configurada como um porto seguro, a casa acumula uma gama de imagens que fornecem ao homem a sensação de estabilidade:

Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo” como o professor dos metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. [...] A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (Idem, p. 22).

5.2.1. Dos despejos

“[...] múltipla e plural, metonímica e metafórica, signo arbitrário, significante vazio a ser preenchido de diferentes formas” (FARIA, in: SILVEIRA, 1999, p. 401): assim definiu Ângela Beatriz Faria, ao considerar a casa um lugar cuja natureza, própria para ser ocupada, é contrária à ação do despejo.

Passemos à interpretação das dimensões e dos efeitos da *perda da casa*, que consiste, aliás, numa das vias pelas quais o imaginário literário da obra exerceu a função de *local de reflexão crítica* com relação ao contexto nacional. É possível depreender, ao longo do enredo, diversos níveis de despejo, os quais especificaremos separadamente a seguir.

- *A perda da casa da referencialidade*

Notemos que em *As falas do escorpião*, paralelamente à perda da casa física, dissiparam-se os referenciais do sujeito. Evacuar a casa implicou esvaziar-se de *finalidades, espaço e tempo*: “Os pés moveram-se, nutridos. Espaçaram-se entre si uma distância que os iluminasse. Não para a volta, não senhor. **Voltar para quê? Voltar para onde e para quando?**” (WHITE, 2002, p. 18, grifos nossos).

- *A perda da casa da utopia*

Se até então nos referimos a uma personagem imóvel e entregue à auto-reflexão, mirando o edifício que outrora fora casa, no segundo capítulo de *As falas do escorpião* atestamos sua movimentação: o sujeito aparece, nesse seguimento, sentado à mesa de um bar. Uma vez interpelada por um praticante religioso, a personagem teve a chance de expelir por sobre o texto as farpas da descrença, assumindo-se como porta-voz da própria distopia.

Suas críticas buscaram desvelar as intenções perversas que se ocultam à sombra das religiões, restringindo-as a *formas instituídas de poder* e meios – rentáveis – de vida para senhores dotados de oratória, empenhados apenas em extorquir os mais necessitados. Com esse intuito, seu discurso, impregnado pelo enervamento sintático das construções coordenadas, questionou a fenda que distanciava atos e intenções divinas das práticas humanas em nome de um princípio supremo:

O Homem é o maior pecado de deus, é a sua vergonha, a sua mentira, a sua mais completa imperfeição. E por se saber isso o Homem baniu Deus, o Deus bom, o Deus amor, o Deus criador. Terá dito: prendam-no lá em cima que aqui em baixo, doravante, eu falarei por Ele e criou os papas e os bispos [...] mudem o sentido da fé, [...] Deus é perigoso no seu perdão, é conspirador na sua misericórdia, na igualdade com que julga. Esse Deus não me serve aqui em baixo, o melhor é mascarar-lo de discursos mais humanos, [...] um Deus sem a avidez de sangue é pequeno, é preciso que ele se arme e se rodeie de verdadeiros soldados, quero Deus a atemorizar, a conquistar, a matar, [...] um Deus que em Seu nome eu enriqueça e profane a vida dos que me cobiçam, um Deus por quem possa pedir que me obedecem e que me desobedecendo saibam-se desobedecerem a Ele (Idem, pp. 25–6).

Em meio a um manifesto versado contra as religiões, extraímos outro, contrário ao próprio homem. Homem que fala e age em nome de um deus reinventado segundo as próprias necessidades humanas; um deus-instrumento, cuja finalidade foi a instituição do domínio do homem pelo homem.

- ***A perda da casa consangüínea***

“A casa, mais ainda que a paisagem, é um ‘estado de alma’”, revelou-nos Bachelard. “Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, a casa fala de uma intimidade” (BACHELARD, s. d., p. 65).

Nesse sentido, a família também nos surge sob o signo metafórico de uma casa, a que chamaremos de *consangüínea*. Núcleo simbolicamente sólido e solidificante, a família constitui-se por seres que compartilham de uma mesma história. Por ela, a casa é preenchida. Com ela, ratificam-se as noções de estabilidade e proteção agregados pelo lar.

Antes que fosse consolidada a evacuação da casa física, a personagem da novela de White sofre o despejo da casa consangüínea:

A família havia partido por decisão da mulher. Ela e mais dois filhos. Dizia-se agastada com a história do despejo. Foram, acima de tudo, vinte e dois os anos que ali viveram. Ela não entendia o desastre e culpava-o de nada ter feito para mudar o curso da situação (WHITE, 2002, p. 29).

- ***A perda da casa onomástica***

Com o lançar dos dados por sobre o tabuleiro do texto, inicia-se o jogo narrativo: nós, leitores, somos sugados de nossa posição de meros interpretadores do objeto lido e arremessados a Moçambique. Sem nos darmos conta, estamos nós, à soleira, mirando, em companhia do protagonista, a casa do outrora, permanecendo ali até a última página. Adentramos pelos vieses de suas memórias; reconhecemos suas distopias; sentimos a dor do despejo; compreendemos sua revolta para com os governantes que não se empenharam na construção da pátria desejada. Compartilhamos de seu íntimo e, no entanto, desconhecemos seu nome.

Qual teria sido, afinal, o intento do autor em trabalhar uma personagem de tamanha complexidade, sem atribuir-lhe um chamamento personalizado?

O nome é uma dimensão da condição subjetiva; a marca da própria identidade, a que chamaremos de *casa onomástica*.

Estabelecendo uma leitura simbólica, haveria “uma equivalência real entre o nome da personagem e suas funções teológicas ou sociais, ou ainda, entre seu nome e seu aspecto ou comportamento” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 642).

Julgamos coerente afirmar que o despejo da casa onomástica associa-se ao esvaziamento funcional do indivíduo. Após darmos a conhecer o panorama social moçambicano, a aspereza da realidade nacional e as perdas das casas física, da referencialidade e da utopia, observamos que estar desprovida de um nome somente reafirmaria o aspecto de uma personagem que se alimenta de acumular ausências.

A perda da casa onomástica poderia, ainda, significar a manifestação da coletividade moçambicana. Em apenas uma personagem estariam agregadas as dores, perdas, indignações e a falência dos sonhos da pátria.

Uma outra leitura possível da espoliação do direito a um nome está vinculada à constatação de que “nomear uma coisa ou um ser equivale a adquirir poder sobre eles” (Idem, p. 641).

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, atribuiu à ideologia dominante o encargo de ditar um nome e sentidos às coisas. Segundo o teórico, o ato de nomear proporciona poderes que se estendem aos seres nomeados. Sob essa perspectiva, a carência de um nome para a personagem permite-nos reconhecer sua alforria com relação a diferentes formas de dominação.

Assim, a perda da casa onomástica representaria uma via de resistência, visto que compreenderia uma tentativa de superação dos limites estabelecidos pelo poder instituído em Moçambique.

Etimologicamente, o termo *despejo* denota *desocupação, desobstrução, esvaziamento, desembaraço, dejetos*, idéias que, aliás, integraram a *via crucis* percorrida pela personagem da novela: *desocupou* a casa; *desobstruiu* o fluxo do poder que atribuiria seu apartamento a uma amiga de um ministro; *esvaziou* a si mesmo de solidez. *Desembarçou* os nós da memória e da reflexão. *Dejetou* a revolta, a indignação, o anseio que almeja a transformação.

À guisa de estopins, os despejos motivaram o despertar crítico da novela, desencadeando o desvelar da realidade. A partir destes, empreendeu-se a reavaliação do panorama nacional:

O País doía-lhe deste modo. As injustiças, as feridas profundas. O corpo crucial da sua cruz. [...] Parasitária numa criança por conta da sua própria morte, a avivar-se no lixo, nos restos miseráveis dos outros. A paisagem real mais real agora. Que ferramentas podem ser essas mãos com tanta utilidade na desordem? [...] país crepuscular, intrépido. Fétido como os seus heróis (WHITE, 2002, p. 18).

Questionou-se acerca da validade da revolução, avistando, nas entrelinhas das palavras de ordem de outrora, o jazigo da História moçambicana:

Meu deus, este país matou-se, quase gritou. Levantou o rosto para o muro, de frente dele, já descascado no slogan que ali vivera. “**A vitória prepara-se, a vitória organiza-se**”. Lia-se. E então cuspiu naquela mentira. Naquela falsidade toda opulenta e ameaçadora. Que vitória e que preparos organizaram eles? Mutilados? Viúvas? Órfãos e abandonados? Despojados pelos saques a que nos votaram? Ou os milhafres que encarnaram? Mutantes, e, estado de sítio, a usufruir do brio com que mataram a História (Ibidem, grifos do autor).

Compreendeu-se que a miséria significaria lucro: “só o rebanho do poder é que não emagrece nesta miséria. Engordam a legislá-la” (Idem, p. 19).

Rememorou os *tempos difíceis*, quando quase tudo escasseava. Apontaram-se os entraves que impossibilitaram a reorganização da nação recém-independente, na medida em que se souberam reconhecer os contrastes que revestiam o corpo social moçambicano. A primeira

dissonância percebia-se da tentativa de pôr em prática o socialismo, quando *a nobreza da ideologia* distanciava-se da *magreza da realidade*.

Sem desânimos erguíamos uma Nação com fé nas igualdades, abolíamos as diferenças de classe sobre os ideais de um operariado inexistente e um campesinato empobrecido, rudimentar mas batalhador. [...]. O bom do Marx, o abnegado Engels, escolarizando-nos nas escolas que antes não havíamos nem sequer freqüentado. Um país de analfabetos a teorizar e a filosofar sobre as grandes correntes do pensamento moderno. Um contraste, em comédia, nos tomos do “**O Capital**” por debaixo do braço iletrado de um empregado doméstico (Idem, grifos do autor).

Moçambique despejada: espoliou-se o direito de o país habitar a *casa da reestruturação*. Assim como a *ideologia* não era compatível à *realidade*, o *discurso* vigente e a *prática* instituída caminhavam, outrossim, em descompasso:

[...] o processo de governação era opostamente diferente das palavras de ordem que dali se emanavam. [...] Os chefes com o conhecimento profundo da nova linha política, com o conhecimento real da luta popular, [...] não pareciam tão marcados pelos duros sacrifícios que a revolução pedia a ele. Pelo contrário, privilegiados, os chefes organizavam banquetes com pompa, [...] eram motorizados por viaturas de luxo e outras inexistentes no mercado nacional,[...] (Idem, pp. 32–3).

Enquanto isso, a população pagava o preço das dificuldades e se submetia a racionalizações em nome da implantação do novo regime:

Havia bichas enormes e demoradas para se conseguir o mínimo necessário. Para a carne, para o peixe, para o sabão, para o arroz, para o açúcar, para o pão. Nelas é que as necessidades se distribuíam aparentemente por igual quando era demasiado pouco o que se produzia. E incompreensivelmente caro o que chegava (Idem, pp. 29–30).

A RENAMO³³ intensificava as ações terroristas em face às privações impostas ao povo e aos abusos de poder. Pouco tempo após a Independência, eclodiu a guerra de desestabilização. Lembranças ásperas emergiam à linha da memória, como a escassez dos serviços públicos, aos

³³ Resistência Nacional Moçambicana.

quais nem pagando tinha-se acesso; os baixos salários em contraposição aos altos preços do mercado; a diluição do patriotismo no instante em que o contrabando significava a única alternativa viável para acumular o mínimo de capital; o fracasso de iniciativas voltadas à assistência da saúde, educação e cultura, devido ao grande índice de corrupção; a fome, que permitia somente “sonhar com os cheiros gordos das refeições dos vizinhos portugueses” (Idem, p. 37); o recrutamento involuntário – à força, quando preciso – de jovens para a guerra; as paradas militares; os Campos de Reeducação, situados ao norte do país, em cujos porões se fazia valer a opressão do regime.

A morte de inocentes corroborava com a aura de medo e desconfiança que margeava essa nova ditadura. Questionar significava uma atitude perigosa e todos passavam à qualidade de suspeitos num país de incessante vigiar. Denunciar não consistia numa prática que necessitasse ser comprovada para que fosse decretada a voz de prisão. E aqueles que, por ventura, viessem a ser aprisionados pelo Serviço de Segurança Nacional ou pelos grupos de vigilância popular não conheciam outro veredicto senão a irrefutável condenação.

Viviam-se os “tempos da miséria revolucionária que não era boa, mas tinha marca” (Idem, p. 37). As carências eram sentidas, principalmente, nas refeições. As famílias buscavam guardar os poucos alimentos para o consumo noturno, a fim de que fossem revigoradas as forças do corpo para o dia seguinte.

“Uma família em desavença. Parentes a guerrearem. Irmãos a matarem irmãos” (Idem, p. 46): em mínimos sintagmas, eram esses os sentidos da guerra que sucedeu a Independência. De um lado, “um exército com fome e sem disciplina” (Idem, p. 46) de outro, “um grupo meticulosamente armado e apoiado por grandes potências da região³⁴” (Idem, p. 46).

³⁴ Embora o autor mencione no plural a existência de “grandes potências”, sentimos a necessidade de fazer uma retificação. Segundo nos informou o professor moçambicano José de Sousa Miguel Lopes (com a convicção de quem

A corrupção generalizava-se em meio às forças armadas. Enquanto “contrastavam [...], aos olhos de todos, o gordo e bem fardado oficial e o esqualido e maltrapilho soldado” (Idem, p. 47), alimentos, armamentos e fardas eram desviados para o mercado paralelo.

Com o descansar das armas, sobreveio o caos social: “após o fim da guerra, as novas prioridades nacionais traziam um sem fim de problemas para os quais a grande maioria da população não estava preparada” (Idem, p. 53).

A privatização de estatais e a qualificação da mão-de-obra fizeram com que o país singrasse por sobre um oceano de desempregados. Descapitalizado, o povo migrou para os centros urbanos, na derradeira esperança de vencer o novo combate: a guerra pela sobrevivência. As cidades incharam: afora o êxodo rural, retornaram ao país os refugiados, fato que contribuiu para aumentar o exército de desalojados em Moçambique.

O despejo, que além de ter provocado o desencadear de reflexões por parte da personagem, fizera-a enxergar que uma considerável parcela da população sofria, como ela, pelo desprovimento da solidez de um lar.

Um teto passou a significar lucro. Aluguéis eram cobrados a preços exorbitantes a funcionários de ONGs estrangeiras, bancos e firmas multinacionais que se instalaram em Moçambique com o findar da guerra. O texto retrata o modo como antigos inquilinos eram despejados sem, ao menos, possuírem o direito de recorrer à justiça:

Entre tudo isto, recebera a ordem de despejo da flata onde vivera com a família durante vinte e dois anos. A brigada do locatário aparecera munida das devidas credenciais com os respectivos despachos e acompanhada pelos agentes da autoridade para os fazer cumprir. [...] Ouvira dizer que seu apartamento fora atribuído a uma amiga de um ministro e que este nem se comoveu com o desastre que estava a despoletar (Idem, pp. 54–5).

vivenciou este contexto histórico), a África do Sul, patrocinada pelas principais potências capitalistas do mundo, era a única, e portanto, a grande potência da região.

Restou, assim, sem família, sem moradia, sem utopias, sem o país a que sonhou pertencer.

Consigo, apenas a lucidez:

[...] tanta coisa que deu à Pátria e ela pregava-lhe esta rasteira, destruindo-lhe os lugares, as memórias e a família. Lembrou-se dos anos da revolução. Inúteis. Bons, apenas, para a cambada dos oportunistas do poder que a souberam aproveitar (Idem, p. 56).

Despejada das diversas casas habitadas pelo humano, a personagem de *As falas do escorpião* refugiou-se nos únicos abrigos que ainda lhe sobravam erguidos.

5.2.2. Dos Abrigos

- *A casa da memória*

A memória serve à narrativa da novela como instrumento através do qual ecoam as falas do escorpião; uma espécie de megafone, na medida em que amplifica a voz dos questionamentos, das denúncias, das contestações. Pelo viés mnemônico, a literatura emerge como lugar crítico de reflexão sócio-histórica.

Marilena Chauí, ao dissertar sobre a opressão relativa à velhice, citou a destruição dos apoios da memória, dentre os diversos modos pelos quais a sociedade capitalista *desarma o velho* (CHAUÍ, in: BOSI, E., 1979, p. XVIII):

Destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros. [...] Nada mais pungente em seu livro, Ecléa, do que a frase dezenas de vezes repetida pelos recordadores: “já não existe mais”. Essa frase dilacera as lembranças como um punhal e, cheios de temor, ficamos esperando que cada um dos lembradores não realize o projeto de buscar uma rua, uma casa, uma árvore guardadas na memória, pois sabemos que não irão encontrá-las nessa cidade onde, como você assinala agudamente, os preconceitos da funcionalidade demoliram paisagens de uma vida inteira (Ibidem).

Os despejos sofridos por grande parte da população moçambicana significaram semelhante tentativa de espoliação do direito à memória retratada na tese de Ecléa Bosi. No entanto, o imaginário literário de White, em sua incessante peregrinação rumo à resistência, perverteu as conseqüências dos acontecimentos: o despejo, ao invés de exterminar os fragmentos de memória, uniu-os, revigorou-os, impulsionou-os à coerência. Elucidou-os. “A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, E., 1979, p. 9).

No primeiro capítulo da obra, a personagem, mirando a casa de onde foi retirada, ao sentir o peso da realidade, cogitou a possibilidade do *esquecimento*:

Não se pode esquecer o que está vivo e em acautelada consciência, o que respira ainda. [...] Sim, porque há que haver dignidade quando se perde [...]. Há que conviver com as ruínas. As poeiras. E saber que não sucumbem, que ficam para medir-nos. Para lembrarem-nos que foram ontem (WHITE, 2002, p. 15).

É mister que as ruínas do passado permaneçam afixadas nos murais da memória, a fim de que as falhas, as agruras e respectivas conseqüências sofridas no outrora não retornem ao tempo presente. Salvar o passado, para Jacques Le Goff, possui, aliás, esta função: servir o presente e o futuro (cf. LE GOFF, 1996, p. 477).

No rastro da memória, esboça-se o semblante da resistência: “o desespero tem o dom de nos fazer rever, de nos recapitular. É como se quiséssemos mudar o curso ao presente, desenhar-lhe um novo atalho até ao futuro” (WHITE, 2002, p. 58), confessou o protagonista de *As falas do escorpião*, tomando por abrigo a casa da memória.

Acendera um cigarro, e o mar foi a primeira imagem a raiar mediante os olhos que escolhiam voltar para dentro. “Este mar divide-me. Concluiu. Entre a partida e a chegada, entre a porta e a casa” (Idem, p. 16).

Lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos, o mar estabelece a divisa entre o “até ali” e o “dali para frente”. “Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório [...], uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 592), o que respalda a condição de instabilidade para com o futuro expressa pela personagem.

Em seguida, singrou por sobre as ondas da memória um barco: a segunda imagem a resplandecer no instante em que a personagem se entregava à absoluta introspecção. Frágil, solitária, à deriva, a nave aportara no cais narrativo servindo de metáfora ao próprio *eu*:

Por um momento animou-se ao ver nele um vínculo que o ligava àquela nave, à energia que libertava. Mas o obstáculo era gigante para força tão pequena e, por isso, o barco pareceu-lhe desistir, pareceu-lhe parar para aquela decisão. [...] Mas uma luta é que era preciso agora, um avolumar de novos propósitos. Tenho que ir para a luta, disse encorajado [...] (WHITE, 2002, p. 17).

E, assim, o barco, símbolo da viagem, preparou-se para a árdua travessia: “ia ficar, desafiar-se de frente” (Idem, p. 18). Estaria pronto para empreender, através da memória, a revisão da história a partir da independência política. Sua embarcação resistiria ao revolto mar daquelas lembranças; afinal, “somos o que sobrevive em nós frente às ruínas de tudo aquilo que não foi possível esquecer” (SECCHIN, 2004, p. 5).

- *A casa da linguagem poética*

O corpo novelístico é constituído pelas casas outrora habitadas pela personagem e a ela vetadas, assim como pela *casa da memória* (única a conceder-lhe abrigo), e pela *da reestruturação*, de portas ainda fechadas para o país. Todas elas encontram-se retidas por sob um teto maior: o da *casa da linguagem poética*.

Barthes nos ensinou que, na contramão do texto de prazer, que se vincula a uma prática confortável de leitura, está o texto de fruição, polissêmico por natureza e, por isso mesmo, questionador.

A novela whiteana propõe uma “leitura das perdas”, seja por acompanharmos um enredo esvaziado, cuja mensagem nos desconforta, seja por concluirmos o livro flagrando nossos alicerces históricos, culturais e psicológicos plenamente desestabilizados. A carência de soluções para os problemas sociais desvelada pelo enredo de *As falas do escorpião* causou-nos a sensação de descontentamento. Contudo, o estado de ermo deixado pelo vazio de expectativas demandou o preenchimento através da reflexão crítica.

A casa da linguagem poética é, desse modo, aquela que oferece abrigo aos textos de fruição. Constituindo-se como espaço catártico, essa casa reserva-se à libertação dos espectros torturantes da história e ao desvelamento da consciência.

5.2.3. Indivíduo e sociedade: *túmulos vazios na eminência da espera*

[...] a narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar.
Ecléa Bosi

Em *As falas do escorpião*, história individual e história nacional se permeiam, tamanha é a tenuidade do limiar entre a memória do *eu* e a memória do país. Os fios egotistas se embaraçam a episódios referentes à realidade moçambicana.

Tempos difíceis para o sujeito; tempos difíceis para Moçambique. A desestabilidade do indivíduo serve de metonímia à própria condição de desequilíbrio social, assim como o

desgaste de sua relação conjugal reflete, num âmbito maior, o do povo moçambicano nos anos que sucederam a Independência.

O narrador nos informa que a esposa da personagem culpava-o de nada ter feito para mudar a situação. Deprendemos deste contexto uma crítica sublinear aos discursos externalistas e internalistas que encontravam, em fatores alheios, a principal explicação para os problemas de Moçambique.

Mia Couto, no texto intitulado *O dentro ou o fora?*, discorreu a respeito dessas duas grandes tendências existentes em países da África, que atribuem a outrem a negligência pelos descompassos nacionais:

Nem uns, nem outros, têm toda a razão. Entre o externalismo e o internalismo, a análise da situação do Continente Africano pede respostas múltiplas, criativas e, sobretudo, que nasçam dos próprios Africanos.[...] Uma coisa parece certa: os Africanos não precisam apenas de mais tempo. Precisam de mudanças. O dentro e o fora serão pesados não para encontrar culpados mas para fazer nascer Futuro. Para produzir pensamento e esperança³⁵.

Percebemos que os problemas que circundam a célula individual da novela se propagam pelas células urbana e nacional: *“a rua era como ele, os problemas dele”* (WHITE, 2002, p. 58).

“Cada fotografia daquela gente eram túmulos vazios na eminência da espera” (Ibidem): retrato de um país, cujas feridas cicatrizariam à base de unguentos encharcados de tempo. *“O relógio lembrava-lhe uma velha enfermeira, uma experimentada autoridade a diminuir-lhe o sofrimento, os pânico que daí lhe chegavam”* (Idem, p. 59).

Narrando a própria vida, a personagem da novela de Eduardo White tece um processo desalienador de repensar a pátria, para, extensivamente, repensar a si e a seu povo.

³⁵ COUTO, Mia. “O dentro ou o fora?”. *Folha de São Paulo*. Suplemento *Mais*, São Paulo, mar. 2004, p. 72.

5.3. Vozes e inovações narrativas

A oralidade compreende o canal por onde sempre se perpetuaram os conhecimentos de uma África que antecede a chegada das velas européias. Pela voz dos *griots* garantiu-se a transmissão da sabedoria tradicional. Assim, as estórias populares passavam de geração a geração, imersas numa concepção de universo em que tudo falava, configurando o que José de Souza Miguel Lopes chamou de *cultura acústica*. Elucidou o estudioso que essa cultura, em oposição à letrada, “tem no ouvido, e não na vista seu órgão de recepção e percepção por excelência” (LOPES, 2001, p. 57), representando uma das características mais marcantes de Moçambique, em sua opinião.

No entanto, Eduardo White rompeu com uma tradição *griotizada*, tipicamente africana, ao se aventurar pelas searas de uma narrativa intimista. A prática narrativa detectada em *As falas do escorpião* já não apresenta os traços acústicos de uma África milenar, outrora traduzida pela figura do *griot*, o velho contador de estórias. A produção poética de White tende mais ao letramento do que à oralidade. Essa ocidentalização mostrou-se evidente não só através da prévia classificação da obra como “novela” feita pelo autor. A arte whiteana de narrar segue um viés literário introspectivo, em que a voz mediadora entre o texto e o leitor se perde num labirinto de memórias e se abandona ao fluxo da consciência, permitindo-se afetar pela necessidade da indagação.

A introspecção do narrador aponta para a crise de uma faculdade humana cada vez mais ignorada pelo indivíduo nos tempos atuais: a aptidão de compartilhar experiências.

Novos modos de contar histórias refletem transformações não somente no âmbito do narrado. As mutações essenciais da atividade discursiva se agregam à figura do narrador contemporâneo: “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”, asseverou Adorno em suas Notas de

literatura (1986, p. 56). “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras” (Ibidem, p. 56). Semelhante referência quanto ao bloqueio da atividade narrativa é expressa por Benjamin, no instante em que remete ao silêncio dos combatentes: “no final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1984, p. 198).

Tais considerações permitem-nos entender o grau de introspecção atingido em *As falas do escorpião*. A novela whiteana apresenta duas vozes narrativas. Obedecendo à ordem de aparição no texto, a primeira, que nomearemos de *N1*, sintetiza a presença de um narrador observador onisciente. A segunda, a que chamaremos de *N2*, compreende as elucubrações do protagonista, o indivíduo despejado.

N1 promove intervenções na qualidade de um narrador observador onisciente canônico. No romance tradicional, que Adorno aproxima do “palco italiano do teatro burguês, [...] o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 1986, p. 60).

Contudo, o modo como se comporta esse primeiro foco narrativo em *As falas do escorpião* destoa significativamente da atuação do segundo ponto de vista.

N2 não se constitui como um clássico narrador de primeira pessoa. Aliás, não percebemos nesta voz narrativa uma preocupação em narrar. Arriscamos afirmar que *N2*, embora desempenhe a função de narrador, não está ali para narrar. Não seria esse o seu propósito, a sua intenção. Justifiquemos: um narrador tradicional narra estando ciente de que *há um objeto para narrar*, ou seja, fatos para serem contados, e que *há um público para quem o objeto narrado é direcionado*.

Pretendemos dizer que um narrador convencional, de fato, se preocupa com a prática narrativa que se propõe exercer. N2, no entanto, não demonstra possuir tais cuidados. O objeto narrado pela segunda voz consiste num turbilhão mnemônico desencadeado pelos despejos múltiplos sofridos pelo sujeito.

Não seria incoerente dizer que os fatos “narrados” por N2 compreendem, antes, os frutos do único despejo promovido pela personagem: o de suas memórias mescladas a questionamentos e descontentamentos expelidos frente à necessidade de catarse. Revelam-se elucubrações germinadas pelas sementes da angústia, do vazio, da revolta, da indignação e da desesperança, sensações que rondam constantemente o protagonista da novela.

N2 enclausurou-se no casulo do intimismo diante da impossibilidade de assumir a posição de um narrador personagem canônico. Sua narração consiste, em síntese, no despejar de um acúmulo de reflexões mediante o caos generalizado com o qual o indivíduo se deparou após o despejo da casa física. Narra na contramão daquilo que Adorno chamou de “técnica da ilusão” (ADORNO, 1986, p. 60). E inova no instante mesmo em que a narração não mais se assemelha a um palco teatral. Outrossim, faz jus à atitude contemporânea da atividade narrativa, uma vez que avança contra a “mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (Ibidem).

O objeto de despejo de suas reflexões foi a própria matéria real; a revisão da realidade histórica empreendida através da indignação para com o caos instaurado nas esferas histórica, social, política e econômica de Moçambique.

A distância estética estabelecida entre os narradores e o leitor merece, não obstante, o cuidado de nossa reflexão. Ainda que se comporte nos moldes tradicionais, N1 apresenta notáveis indícios inovadores quanto ao foco narrativo. Segundo Adorno, “no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado

de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (Idem, p. 61).

Da voz do N1 depreendemos esse encolhimento da distância no eixo narrador-leitor. Tanto um quanto o outro caminham, lado a lado, pelas veredas textuais: o leitor tem por companhia o narrador e vice-versa.

Enquanto apontamos a proximidade entre leitor e narrador com relação a N1, podemos mencionar a exclusão do primeiro pelo segundo, quando a voz narrativa passa ao comando de N2. O leitor é deixado, literalmente, do lado de fora.

Além da declarada exclusão, ao leitor reserva-se também a extinção da tranqüilidade contemplativa durante o ato da leitura. Adorno observou que “a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação dessa situação” (Ibidem).

Walter Benjamin distinguiu a existência de dois grupos de narradores: *o marinheiro comerciante*, narrador que veio de longe e sintetiza a figura daquele que viaja e, por isso, tem muito que contar; e *o camponês sedentário*, afinal “também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1984, pp. 198–9). Em suma: este é o narrador que ficou, venceu e mudou sua vida. Considera o teórico que ambos os estilos de vida forneceram as contribuições necessárias para que fossem constituídos esses dois tipos de narradores que, apesar de distintos, precisam se interpenetrar a fim de ampliarem a extensão do reino narrativo.

Assim, Benjamin propôs o amálgama essencial entre “o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (Idem, p. 199).

Que os narradores de *As falas do escorpião* pertençam à segunda família, representada alegoricamente pela figura do camponês sedentário, é fato perceptível. No entanto, é inegável

também que podemos depreender do N2 a condição errante do narrador-marujo, não como aquele que veio de longe, mas como aquele que, impulsionado pelos despejos, está destinado a singrar por sobre um oceano de memórias e reflexões. E por conta dessa nômade condição, N2 ocupará a posição de narrador, ainda que não possua a intenção de o ser.

5.4. As artimanhas do riso e da ironia

Como vimos, *As falas* promovem o arrancar do emplastro de sobre as feridas do corpo nacional. É preciso expor as chagas. É preciso expor as falhas. No entanto, ao longo de nossa leitura, diversas cenas soaram-nos risíveis; outras, irônicas.

Podemos inferir que se trata de uma obra cujos risos são oriundos de cenas que chocaram e cujas ironias atuaram como vias cruas de denúncia, no instante mesmo em que se questionava o lugar do poder e sua real funcionalidade em tempos pós-independentes naquele país.

“Parece haver uma fascinação com a ironia – que eu obviamente também sinto [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 15), observou Linda Hutcheon nas linhas introdutórias de *Teoria e política da ironia*.

Na tentativa de teorizar acerca das dimensões sociais e formais dessa estratégia discursiva, Hutcheon concebeu seu estudo direcionando seu foco de abordagem à captação da “cena da ironia. Por que alguém iria querer usar essa forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso?” (Idem, p. 16).

Em busca de uma resposta a essa questão, a estudiosa deparou-se com aquela que talvez consista numa das mais notáveis características inerentes à ironia: sua natureza *transideológica*, ou seja, a capacidade de conseguir funcionar a serviço das mais distintas posições políticas, seja para legitimá-las ou para arruiná-las.

Por consistir em uma estratégia discursiva de sentido ambivalente, está apta para transitar pelas mais diversificadas ideologias. Assim sendo, a ironia pode render-se ao discurso dominante com a mesma subserviência com que se ajoelha perante o discurso dominado.

A multifuncionalidade de suas “arestas cortantes” (Idem, p. 63) possibilita promover efeitos de zombaria, ridicularização, exclusão, embaraço, irritação e humilhação. Estejamos sempre atentos para a imprevisibilidade do alvo, visto que “as armas da ironia apontam para todos os lados” (Idem, p. 26). Eis a sua *política transideológica*, que nos permite também usufruir essa forma de discurso no avesso do ataque: a ironia, aponta Hutcheon, consiste ainda em um meio de expor ou subverter ideologias hegemônicas opressivas, eclodindo, nesse sentido, à feição de uma estratégia discursiva de resistência.

Em *As falas do escorpião* foi possível captar em N1 e N2 veios irônicos em plena atividade narrativa, servindo de tempero contestador empenhado em relativizar tanto a autoridade quanto a estabilidade do dominador. A ironia compreende, aliás, “uma das armas no arsenal da ‘cultura de resistência’” (Idem, p. 59).

Antes de nos voltarmos ao texto literário, vale discorrer acerca das interseções entre *ironia e humor*. Linda Hutcheon nos alerta para o fato de que nem todas as ironias são divertidas, assim como nem todo humor é irônico, o que torna discutível uma suposta dependência entre ambos os recursos discursivos. No entanto, a própria autora de *A poética do pós-modernismo* lança pontos de interseção entre os intentos irônico e humorístico.

Além de envolverem relações complexas de poder, ambos dependem de um determinado contexto social. O humor pode, contudo, ser empregado com o intuito de *depreciar e liberar* sentidos, estes perfeitamente cabíveis na teoria da ironia. Ademais, a dimensão afetiva desta última é igualmente comum à teoria do humor. Podemos, ainda, atribuir a intenção de *zombaria* não só ao discurso irônico, mas ainda ao humorístico.

Tanto o efeito irônico quanto o humorístico suscitam o riso, cuja natureza, assim como a da ironia, caracteriza-se pela *transideologia*:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despujado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (PROPP, 1992, pp. 27–8).

Partindo dessas premissas, analisemos o modo como os narradores de *As falas do escorpião* articulam não somente o veio irônico, como também o veio risível em seus discursos.

Como sabemos, com a ordem de despejo nas mãos, a personagem inicia a novela fitando o edifício que era casa. Era “um homem sem nada, nem mesmo o seu nu. Apático como um deserto, amargo como a urze” (WHITE, 2002, p. 13), descreveu N1. Neste primeiro instante do enredo, em que o sujeito se depara com sua real condição, o riso emergira como indicador de tomada de consciência:

Mas, depois, lembrou-se que se havia perdido dos seus lugares, do conhecimento deles. Os lugares, o que é um homem sem os seus lugares? Perguntou. O que faz ele sem esses confinamentos, sem esses fervores e essas graças, sem esses enredos para onde pode recuar? **Riu-se.** Havia-lhe tocado a magia das palavras, os tilintares do pensamento. Quase sou já um poeta. **E riu um pouco mais.** A idéia agradava-o. Vendo bem, um poeta tem a sua graça mesmo nas suas tragédias. **E riu repetido desse impossível.** Porém, tenho horizontes miúdos agora, silêncios trazidos (WHITE, 2002, p. 14, grifos nossos).

Eis uma cena cujo riso fora desperto pelo despontar da lucidez. A personagem percebera que já não havia para onde voltar. A perda da referencialidade espacial motivara um riso alegórico – entendendo o termo “alegoria” no sentido benjaminiano de “dizer o outro oprimido”. Um riso desvelador, capaz de exprimir o que os olhos foram capazes de captar: “a paisagem real [que] era mais real agora” (Idem, p. 18).

Muitas vezes, acompanhada da carga irônica, está a sátira que, segundo Alfredo Bosi, *supõe uma consciência alerta, ora saudosista, ora revolucionária, e que não se compadece com as mazelas do presente* (BOSI, A., 1977, p. 163).

Apontando para o alvo das pretensões nacionais, N2 articula o efeito satírico: “o Homem Novo. Lembrou-se. Seriam eles com certeza. Anafados e longínquos. Os heróis farejantes, os guardiões dos futuros. **As revoltosas toupeiras da revolução**” (WHITE, 2002, p. 18, grifos nossos).

Percebamos a intenção deste narrador em expor, enaltecidamente, as pretensões do país quanto à formação do *Homem Novo*, para, imediatamente após, promover o desmascaramento do suposto intento nacional. A funcionalidade contrastiva do recurso satírico acaba por provocar no leitor a indignação sentida pelo próprio narrador-personagem.

“**A vitória prepara-se, a vitória organiza-se**” (Ibidem, grifos do autor): ao longo da novela são trazidos a público, em negrito, alguns dos *slogans* da revolução, os quais, não gratuitamente, são colocados, lado a lado, a fatos narrados que encerram o caos instaurado em Moçambique. A ironia, por sua vez, apresenta o mesmo efeito por contraste. A discrepância entre os lemas nacionais e a referencialidade histórico-social causa efeitos irônicos, levando o leitor a questionar-se acerca das utopias libertárias. Desse modo, a ironia moveu o público à instantânea percepção da realidade, revelando, simultaneamente, a posição ideológica da voz narrativa.

Concernente à sátira, Bosi examinou que “não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escrito, as suas antipatias [...]” (BOSI, A., 1977, pp. 163–4). Para o teórico, a sátira se torna propícia em “momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam” (BOSI, A., 1977, p. 164), fato este observável na novela whiteana. A comicidade extraída do riso satírico funciona a favor do

discurso de resistência. Vladimir Propp reafirma tal raciocínio ao perceber que a sátira “levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los” (PROPP, 1992, p. 210).

Do segundo capítulo, colhemos aquela que talvez seja a mais risível de todas as cenas da novela. Acompanhamos N2 até a iminência da decisão de ir ao encontro do álcool, ingrediente que, segundo o mesmo, “descobre-nos sempre em novos projectos, revela-nos um carácter surrealista, uma outra moral, um trâmite, um saldo que nos prepara” (WHITE, 2002, pp. 19 – 20). No bar, não conseguira evitar a aproximação de uma companhia, ainda que “muito embora a vontade fosse dizer-lhe, oh homem, vá dar uma volta, sente-se noutra mesa” (Idem, p. 22), conforme nos revelou N1.

O teor de comicidade da cena provém do contraste entre ambas as personagens. Sentadas, frente a frente, presenciamos, de um lado, a figura-síntese da utopia e, de outro, a representação absoluta da distopia:

Bem, disse-lhe o outro, sabe..., pertenço à Igreja e trago aqui uma mensagem de fé, uma palavra de esperança. Mau, mau, mau, pensou para si, cá me saiu outra besta, outro charlatão, outro ladrão, mas de espíritos. Não estou necessitado de fé, talvez esperança, frisou meio irritado, e, para além disso, sou católico (Idem, p. 22).

Enquanto para um as religiões significam um próspero negócio terreno empenhado em extorquir os necessitados, para o outro sua igreja se diferenciava das demais pelo simples fato de servir precisamente os desfavorecidos.

O embate ideológico seguira adiante na medida em que, para o sujeito despojado de esperanças, as igrejas não deixavam de ser uma forma de poder, e Deus nada significaria além de um mero depositário das misérias humanas.

Em última instância, a personagem apegada à fé retruca as colocações desesperançadas do protagonista, a essa altura sem demonstrar empenho em arraigar o outro para o rebanho de sua crença religiosa: “[...] eu não acho que Ele o tenha mandado para isso nem lhe conferido poderes para dizer se a minha relação com Ele está ou não correcta, mas é claro que não está homem, quando logo à partida, você põe em causa a Sua igreja [...]” (Idem, p. 28).

N2 finaliza seu contradiscurso, questionando a verdadeira significação e a validade da pregação alheia:

[...] mas qual igreja que ponho eu em causa? A igreja que mente, o antro do pecado e da perversão, da conspiração, do ilusionismo dos milagres [...]. É nessa igreja que o meu amigo quer que eu acredite? Nos que falam em nome de Jesus, nos que dizem ter visto Deus, nessa bazófia toda dos pastores que a seguir ao culto ainda se deitam com as fêmeas do rebanho, é nisso que você quer que eu acredite? (Ibidem).

Propp (1992, p. 31) nos advertiu que o “surgimento do riso constitui um processo em que devem ser estudadas todas as condições e as causas que o provocam”. À última cena da novela, N1 nos relata que o protagonista riu-se de contente. Retomemos, pois, o contexto que suscitou o riso alegre da personagem. Voltemos ao instante do enredo em que os olhos do sujeito despejado tocaram uma pedra. A derradeira imagem trazida pelo livro evoca uma ambigüidade de sentidos quanto ao estado de dureza mineral. O primeiro olhar da personagem centrado no minúsculo fragmento rochoso impusera respeito e admiração à nobre condição de solidez por ela simbolizada:

E olhando a pedra pensou que era nela que estava guardada a memória do lume. Que tinha sido casa antes disso, a mesma que o abrigara. Naquela pedra, simples e imobilizada, dormia a matriz da afeição e a dos homens, a dos animais que fomos. E também assim reparou como era grande a afinidade que tinha por ela. Desde menino. [...] Lembrou o primeiro homem. De seguida o lume. A descoberta. E respeitou aquela pedra mais ainda, na sua dureza, na sua desmedida bondade (Idem, p. 60).

No momento seguinte, seu olhar se transfigurou, irradiando repulsa:

[...] horrorizou-o o fato de que vivesse se nela o faria imobilizado, na própria condição da pedra. E essa era a função dos mitos e do poder [...] Sentiu que chorava por não guardar disto uma boa lembrança e que o contundia a outra dureza daquela rocha. A maligna. [...] (Ibidem).

Após ter optado por despejar as falas do escorpião e chutar a pedra da distopia que, em sua solidez maligna, bloqueava os acessos à reestruturação nacional, a personagem selou sua participação no enredo novelístico com um riso de contentamento. Aliviada, como nos assegurou N1. “O riso é importante como arma de luta, mas é também necessário enquanto tal, como manifestação de alegria de viver que estimula as forças vitais”, ponderou Vladimir Propp (1992, p. 190).

Eduardo White nos ensinou, no entanto, algo que nem mesmo o formalista russo pôde considerar: à sombra do riso catártico, se resguarda o próprio sentido da luta: “e a rir, chutou aquela pedra. Atirou-a para a longevidade e para o esquecimento. Para os contornos da vida que não queria ver exercitada” (WHITE, 2002, p. 60). A rir, concluiu que “afinal um homem podia ser vencido mas nunca derrotado” (Ibidem).

5.5. Malangatana Valente: dentes para que vos quero³⁶

A sua obra é a sua verdade.
Augusto Cabral

Quando a centelha dos descontentamentos está à beira de consumir por inteiro o pavio das memórias, dos desejos e das esperanças, a arte opera como instrumento de intervenção crítica nos processos histórico-sociais. O discurso laminar de *As falas do escorpião* serve-nos de exemplo.

³⁶ Diversas pinturas de Malangatana Valente estão disponíveis ao final desta seção.

Todavia, sabemos que o aguçamento da reflexão não consiste em uma característica restrita à literatura. Lutar pela persistência da memória, promover o repensar crítico da cultura e propor uma interpretação da História etiquetada como “oficial” pelo ponto de vista do oprimido são algumas das funções que a escrita literária compartilha com as demais expressões artísticas.

Com o intuito de proceder a uma leitura inter-estética, convocamos a pintura do moçambicano Malangatana Valente para dialogar com nossa interpretação do livro *As falas do escorpião*. Embora a obra de Malangatana possua várias fases, selecionamos a dos últimos anos, por serem essas telas contemporâneas à novela de White.

Teceremos, primeiramente, considerações gerais acerca do pintor referido, bem como de sua produção, com a finalidade de situar aqueles que nos lêem. Em seguida, evidenciaremos a correspondência entre as artes, demonstrando como letras e telas se complementam.

Malangatana Valente Ngwenya nasceu em Matalana, bairro da capital Maputo, em 6 de junho de 1936. Suas obras ilustram registros de um longo percurso histórico, assinalado tanto pela busca da afirmação da identidade quanto pela necessidade do berro que não mais suportou se conter em meio à desordem social. Seus traços e suas cores acumulam as vivências daquele que, antes de se arriscar às aventuras propostas pelos pincéis, transitou por distintos ofícios, de onde pôde extrair as mais variadas experimentações culturais. Foi pastor de gado, aprendiz de *nyamussoro* – uma espécie de “médico”, de acordo com preceitos de tradições locais –, criado de crianças, apanhador de bolas e serviçal no clube da elite colonial da antiga Lourenço Marques, capital do país que, após a Independência, aboliu a carga lusa que impregnava sua denominação e passou a se chamar Maputo. Somente a partir de 1960, fez da arte profissão. Sua pintura tende, segundo palavras do próprio artista, para a *antropologia cultural*:

E não estou menos à vontade em relação a essa área [a antropologia] porque tive uma convivência, na infância, muito grande junto de curandeiros, pessoas conselheiras do comportamento do cidadão, do homem. Por exemplo, minha mãe era conselheira de casamentos tradicionais Ku Khonisa... era uma conselheira e era tatuadora de gente nova, tatuadora e afiadora de dentes.³⁷

A memória compreende uma característica constante em sua obra, atuando, por vezes, de modo a recuperar as raízes moçambicanas e, por outras, a expurgar imagens que suas retinas nunca conseguiram deletar.

Malangatana jamais distanciou-se de suas origens. O apego às raízes passou à qualidade de vocação lírica, reconhecida pelo próprio artista: “a casa [em que cresci] está no mesmo sítio... e eu também. Nunca vou renegar aquele bairro. Estão lá as minhas raízes, está lá a minha cultura, morreu lá a minha mãezinha”.³⁸ Em boa hora, esse encanto imensurável pela ancestralidade nos faz ouvir Mário Quintana que, certa vez, assim poetizou: “não importa que a tenham demolido: a gente continua morando na velha casa em que nasceu” (1997, p. 121).

Lendas, mitos, relatos repletos de superstições e feitiçarias eram algumas das narrativas que, pela voz dos pais, tios e avós, povoavam o universo de sua infância. Rememora o pintor que

eram, por vezes, narrações terríficas de seres fantasmagóricos, que pela calada da noite aterrorizavam as populações. Seres meio-homens, meio-animais, de dentes aguçados, unhas compridas e de olhar feroz e alucinado. Era todo um imaginário que me deixava atônito [sic] pela sua riqueza e pelo impacto que tinha sobre o narrador que se transfigura na medida em que assumiria a personalidade desses seres mitológicos.³⁹

Como vimos, qualquer semelhança com as personagens de suas telas não se trata de mera coincidência!

³⁷ [Depoimento de Malangatana Valente em entrevista concedida a] GRAÇA, Machado da. *Malangatana de Matalana a Matalana* (Álbum). Lisboa: Instituto Camões, 1999, p. 26.

³⁸ Idem, p. 31.

³⁹ [Depoimento de Malangatana Valente em entrevista concedida a] SILVA, Rodrigues da. *Jornal de Letras e artes*. Lisboa, 13 mar. 1996, pp. 16-7.

Malangatana se revela um pintor-narrador, interessado em contar a História, através da qual é possível escutar muitas estórias.

O criativo filho da Matalana, por meio de tonalidades expressivas, reinventa um imaginário mítico, cujos enredos retornam ao útero de uma África ancestral. Nesse sentido, sua comunicação plástica almeja erguer pontes entre Moçambique e o restante do mundo: “é importante, afinal, estar-se no sítio como moçambicano, como africano, e fazer com que as pessoas conheçam mais um pouco Moçambique”.⁴⁰ Valendo-se desta necessidade, suas telas traduzem os grãos da identidade cultural de sua terra, um universo “moçambicanamente” índico, plural e resistente às forçosas e não menos sofridas tentativas de silenciamento.

Suas composições ilustram o convívio entre bichos e homens, dando asas a uma cosmovisão em que a mitologia não compreende um fator excêntrico à realidade.

Conceber a pintura como um veículo capaz de sintonizar Moçambique com os demais países do globo já aponta para um tipo de arte que se distingue pela *acessibilidade*. Malangatana reafirma essa peculiaridade de seu trabalho quando visa a alcançar um público que não frequenta exposições de arte:

Gosto muito de fazer murais porque, para mim, é uma tentativa de satisfazer aqueles que nunca poderão comprar uma obra. [...]. É verdade que continuo a gostar de fazer a minha pintura de cavalete, mas estou cada vez mais virado a aceitar fazer coisas públicas. Até há sítios em que sou eu que peço para fazer. [...] E, no dia em que for possível ter um espaço de chão, onde toda a gente possa pisar a minha obra (risos), eu ficaria de facto muito honrado.⁴¹

⁴⁰ [Depoimento de Malangatana Valente em entrevista concedida a] GRAÇA, Machado da. *Malangatana de Matalana a Matalana* (Álbum). Lisboa: Instituto Camões, 1999, p. 19.

⁴¹ Idem, p. 20.

A afirmação das raízes africanas não se restringe ao temário das estórias que suas telas iniciais, datadas de 1950 e 1960, se põem a contar. Suas técnicas de composição também conspiram a fim de valorizar a casa-máter moçambicana.

Por ocasião de uma entrevista, o pintor descreveu experimentos artísticos mediante a utilização de elementos disponíveis na natureza. De cascas de árvores, Malangatana conseguiu extrair uma substância de coloração castanha com que pôde criar uma tintura exclusiva.

Numa atividade efetuada na escolinha “Vamos brincar” – uma iniciativa educacional apoiada pelo próprio artista no bairro do aeroporto de Maputo –, o pintor trabalhou com crianças usando areias de diversas tonalidades. Substituiu os pincéis pelas mãos e fez do chão a tela ideal. Ao final, soube dizer aos miúdos que o que fizeram equivalia ao contar de uma estória.

Na Casa da Cultura da Suécia, vivenciou semelhante experiência, embora nas cercanias européias não tenha conseguido recolher as diversificadas cores de areia que se encontram em Moçambique. Optou, assim, por readaptar o trabalho: na ausência daquelas, usou a terra para pintar.

Todavia, a função de sua arte excede a exaltação telúrica e recai por sobre a urgência da denúncia dos tempos de guerra entre a FRELIMO e a RENAMO.

Carmen Tindó Secco, desde 1999, desenvolve junto ao CNPQ uma pesquisa que estuda o diálogo entre a poesia e a pintura moçambicanas, angolanas e cabo-verdianas, interpretando, em especial no que concerne a Moçambique, a obra de Malangatana Valente e Roberto Chichorro. A presente dissertação consiste, aliás, num desdobramento dessa pesquisa, da mesma forma que os artigos de autoria das ex-bolsistas Mônica Farias de Souza e Vanessa Relvas de Oliveira Ribeiro, cujos trabalhos, apresentados durante a XXIV Jornada de Iniciação Científica da UFRJ, em 2002, foram premiados como dois dentre os mais bem pontuados, produzidos pelos alunos da Faculdade de Letras da mesma instituição universitária.

Ao analisar a produção do artista, o ensaio de Mônica Farias de Souza forneceu-nos a válida observação de que “a obra de Malangatana Valente denuncia e registra com imagens impiedosas a arbitrariedade da guerra, utilizando procedimentos incisivos para denunciar a situação aviltante de que o povo é vítima” (SOUZA, 2003, p. 32).

O sufocamento causado pelo preenchimento excessivo do espaço, bem como a amargura que transborda dos rostos e corpos retorcidos, fazem com que suas telas provoquem nos leitores pictóricos um incômodo proposital. O espectador, acostumado à sensação confortante do prazer estético, confronta-se com o esvaecimento da certeza de que uma obra cumpre o mero papel de objeto de apreciação. Malangatana transfere suas criações da qualidade de objetos de prazer para a condição barthesiana de *fruição*.

Mia Couto, assumindo-se como uma espécie de porta-voz de seu país, reconhece que o artista nos oferece “imagens deste mundo criado por nós e, afinal, contra nós. Monstros que julgávamos há muito extintos dentro de nós são ressuscitados no pincel de Malangatana. Ressurge um temor que nos atemoriza porque é o nosso velho medo desadormecido”.⁴²

Sua pintura serve de trombeta aos arautos de uma História escrita sob a pena da desestabilidade.

A predominância de determinadas colorações indiciam o envolvimento entre sua expressão artística e o registro da realidade. O ensaio de Vanessa Relvas de Oliveira Ribeiro, anteriormente mencionado como ramificação da pesquisa da orientadora Carmen Tindó Secco, nos ensinou que

no período colonial, o pintor optava pela variedade de cores. Apesar de as telas coloridas perspassarem todas as fases da produção do artista, percebe-se que, após a independência, durante os anos em que decorre a guerra civil, há a dominância de telas com o único colorido: o

⁴² cf. COUTO, Mia. *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa, 13 mar. 1996, p. 13.

vermelho [...]. Ao findar esse período histórico, tal cor é substituída pelo azul (RIBEIRO, 2003, p. 61).

A coexistência das cores remete-nos a uma África que, apesar do colonialismo, não se permitiu esquecer nem a si e nem a seus contos, nem, ainda, a seus cantos, a suas danças, a seus temperos, às cores de suas areias, aos estampados de seus tecidos, à derme de suas gentes.

O vermelho em que mergulhou o pincel se alastrou por sobre a superfície originalmente branca da tela, como metonímia do sangue derramado por sobre as terras de seu país. A fase encarnada de sua produção expressa o engajamento do artista na luta anticolonialista.

Com a assinatura do Acordo Geral de Paz, em 1992, o azul entornou o alívio pela superação de um tempo em que as catanas ceifavam os campos da morte.

A força criante de Malangatana não moderou olhos nem dentes, elementos cuja recorrência e expressividade assaltam a nossa atenção quando miramos seus desenhos (ou melhor dizendo, quando somos olhados por eles!). Impressiona-nos igualmente o poder de hipnose do primeiro e a pontiagudeza do segundo. Signos de agressividade, os dentes emanam a força da mastigação. O “narrapintor” propõe, assim, “devorar uma história devorante”. Se for preciso resistir, dentes para que vos queremos!

As pinturas mais recentes de Malangatana insistem em exhibir uma agonia asfixiante, estimulada pelo superpovoamento de seres. Corpos esqueléticos, faces entristecidas, olhares apáticos que se voltam para baixo e bocas cerradas funcionam como metonímias de uma era em que Moçambique sofre as conseqüências do neocolonialismo. Os lábios fechados remetem à inércia de uma voz opositora com relação à inevitabilidade da globalização do mercado. Ao se calar, a boca esconde os dentes. A perda da imagem destes, que simbolizavam a resistência, metaforicamente, se estende à inoperância de uma força agressiva. As novas histórias que

ouvimos de Moçambique nos falamos de frustrações. Os dentes, ao invés de representarem metonimicamente a resistência, passaram a significar a devoração do capitalismo exacerbado.

Walter Benjamin convoca nossa reflexão quando nos diz que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida” (BENJAMIN, 1984, p. 228). Tanto as pinturas de Malangatana quanto a novela de Eduardo White dialogam em virtude de um denominador comum: afirmam-se como obras detentoras de conhecimento histórico-social de Moçambique.

Empenhados em instigar a reavaliação da História e em fortalecer uma conscientização social, Malangatana e White propõem uma estética voltada para o *saber ver*. Suas produções insistem em proclamar que é chegada a hora de Moçambique reconhecer que seus “olhos são mais maduros” (WHITE, 1992, p. 13), após a Independência nacional, “e podem olhar-se por dentro” (Ibidem). Se agarrássemos na cauda dos versos desta poesia de White, colhida em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, ouviríamos o questionamento do sujeito lírico que, em seguida, nos diria: “para onde vamos com tanto vagar entre as estrelas, a luz e o vento?” (Ibidem).

Para onde vamos? Eis o impasse moçambicano. Quando Alice, perdida, perguntou ao gato qual o caminho mais rápido que deveria tomar para sair de onde estava, o sábio felino respondeu que isso dependeria de *onde* ela quisesse chegar. Essa pequena alusão ao clássico *Alice no país das maravilhas* é capaz de desencadear várias leituras interpretativas. Em Moçambique, são igualmente múltiplos os caminhos possíveis para se alcançarem mudanças. E, se são os homens os responsáveis pelo restabelecimento do país, é mister torná-los cientes de que cabe a eles fincar os alicerces do futuro, para erguerem e habitarem a protelada casa da reestruturação nacional.

Malangatana Valente e Eduardo White desbravaram inúmeras trilhas na contramão da distopia. Voltemos à novela e rememoremos suas cenas finais. Focalizemos o instante em que os olhos da personagem convergiram para o chão e miraram uma pedra. Esta imagem evocou uma ambigüidade de sentidos quanto ao estado de dureza da rocha. O primeiro olhar do protagonista emanou todo seu respeito à pedra, pela nobre condição de solidez nela simbolizada:

E olhando a pedra pensou que era nela que estava guardada a memória do lume. Que tinha sido casa antes disso, a mesma que o abrigara. Naquela pedra, simples e imobilizada, dormia a matriz da afeição e a dos homens, a dos animais que fomos. E também assim reparou como era grande a afinidade que tinha por ela. Desde menino [...] Lembrou o primeiro homem. De seguida o lume. A descoberta. E respeitou aquela pedra mais ainda, na sua dureza, na sua desmedida bondade (WHITE, 2002, p. 59).

No minuto seguinte, semelhante olhar transfigurou a significação do objeto fitado. A admiração passou a espelhar o repúdio:

[...] horrorizou-o o fato de que se vivesse nela o faria imobilizado, na própria condição da pedra. E essa era a função dos mitos e do poder [...] Sentiu que chorava por não guardar disto uma boa lembrança e que o contundia a outra dureza daquela rocha. A maligna. [...] E a rir, chutou aquela pedra. Atirou-a para a longevidade e para o esquecimento. Para os contornos da vida que não queria ver exercitada (Ibidem).

O desfecho da obra estabeleceu uma relação intertextual com versos de White, em *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, de 1992. Nessa leitura comparativa, foi-nos revelada a concepção de dureza prezada pelo poeta que, em nenhum instante, ao longo de sua produção poética, significou sinônimo para “inércia” ou “estaticidade”. *Na sua comprovada dureza*, uma pedra, ícone da resistência, segundo Eduardo White, está intimamente associada à idéia de ação:

[...] Olho uma pedra. E penso. / Na dura estrutura de pedra / uma funda bradeja de ironia. Espera. / Anseia paciente aquele corpo deitado na sua bacia, / concebe o arremesso, / o movimento que mesmo parada / a pedra anuncia. / Toca-a. Podes vê-la e pô-la na mão. / Não a armes para que fira. / Uma pedra não merece essa bélica intenção. / Levanta-a como um dardo [...]. / Depois atira-a, / dá-lhe a virtude de crescer para outros lugares, / a paixão celeste, a sua vocação para cantar, / deixa a pedra correr na sua alegria, / na sua comprovada dureza. / Repara. / A pedra vai alta, / gargalha pelos espaços, / respira, turbilha, / e sentirás que antes mesmo de tocar o chão, / a pedra agradece-te [...] (WHITE, 1992, p. 18).

Ao finalizarmos a leitura de *As falas do escorpião* e lembrarmos as mensagens poéticas de outras obras de White, sabemos bem quais paisagens – social, política, econômica, histórica e mnemônica – queremos ver em Moçambique, e a quais delas os moçambicanos almejam, definitivamente, pertencer. Certeza semelhante nos inflou quando nos embrenhamos por entre os contornos e as cores de Malangatana. Suas telas também apontam a que Moçambique eles desejam chegar.

“*Tu nunca desististe da tua luta. Se tivesse feito o porquê de “As falas do escorpião”?*” (cf. WHITE, 2002, p. 10), escreveu Abdul Carimo Mahomed Issá, ou simplesmente o “tio Buddah”, a Eduardo White, numa carta que integrou o espaço reservado ao prefácio da novela. O que tio Buddah pareceu entender é que, lá, em Quelimane – assim como na Matalana –, sabe-se bem que, enquanto houver um moçambicano disposto a *despejar* as falas dos escorpiões, a encarnar a solidez positiva e ativa das rochas e a chutar as pedras da distopia, valerá a pena *resistir*. Seja com ferrões envenenados. Seja com dentes afiados.



Onde está a minha mãe,
os meus irmãos e todos
os outros?

1946

Óleo sobre tela, 232 x 198 cm



Se não te cuidas vêm aí os rupestres

1993-1994

Acrílico sobre tela

140 x 120 cm



Blue velvet
1898
Woolen velvet
121 x 88 cm



Depina não digas que inventei massacres em plena século XX

1992

Acrílico sobre tela

180 x 150 cm



S/ titolo

1959

Gravura

78,8 x 58 cm

6 CONCLUSÃO

Dissertar sobre a produção literária de Eduardo White nos exigiu a modéstia de nos posicionarmos na qualidade de aprendizes mediante a mensagem edificadora de sua obra.

Com base na interpretação de *Amar sobre o Índico* (1984), *O país de mim* (1989), *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996) e *As falas do escorpião* (2002), avaliamos o modo como o poeta moçambicano escolheu abordar três proposições específicas: a *paisagem*, os *desejos* e a *História*, através de uma revisão crítica. Tais abordagens sintetizam canais de resistência a que o poeta recorreu para não sucumbir mediante à desilusão instaurada nos anos que sucederam a Independência em Moçambique. Concluímos ainda que a poesia de White privilegiou esses tópicos como temáticas captadoras de uma realidade possível, porém esquecida ou desacreditada.

Empenhado em cantar o Amor, a fim de que a paz se consolidasse nos âmagos individual e nacional, White desenvolveu uma escrita poética que almejou erotizar uma terra acometida pelas degradantes conseqüências de sucessivas guerras. Exaltando a vida e tudo o que dela pulsasse, o poeta exibiu um eu-lírico marcadamente otimista, embora, muitas vezes, melancólico e indignado.

Como vimos, o estudo da paisagem, dos desejos e da revisão histórica entrelaçou-se à memória com o intento de fazer sobreviver lembranças olvidadas, semi-aniquiladas de um país, cuja geografia foi reinventada pela expressão artística contemporânea.

Os versos de Eduardo White ultrapassaram o raio de visão do senso comum. Sem perder de vista os escombros, os cadáveres, os mutilados e a miséria, a poética do autor se propôs apontar caminhos e motivações para alcançar uma estabilização social. Nesse sentido, aprendemos com White que Amor e Poesia não significam instituições alienadas ou alienantes,

visto que a própria mensagem poética, em *O país de mim*, nos tenha advertido: “ao amor não ponhas vendas, nunca, nem sequer aos poemas” (WHITE, 1989, p. 20).

Em *Amar sobre o Índico*, depreendemos um fazer poético obstinado em anunciar a transformação, desnudando o Amor, a fim de apresentá-lo a Moçambique e aos moçambicanos, tornando-o, assim, uma instância confiável tanto à reforma subjetiva quanto à daquela sociedade. Esse livro mostrou-se motivado a enxergar para além da tristeza instaurada em plena guerra civil, alcançando uma paisagem vitalizada, repleta de seres humanos que acreditassem uns nos outros, bem como no princípio amoroso. Paisagem, homem e poesia constituíram um eixo triangular percorrido pelo ânimo positivo desse poema. Reverter o alastramento de Tânatos não compreendeu uma tarefa restrita ao exercício literário. Eis uma forma de resistência que também se construiu através da louvação da fecundidade empreendida pelas ilustrações do pintor Naguib.

Além de nutrir a paz e promover a desalienação, em *O país de mim* e *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*, o Amor se revelou elucidativo e, portanto, uma fonte de conhecimento, capaz de promover o despontar da reflexão, proporcionando ao sujeito a abrangência de outras “verdades”.

Percebemos que White desejou operar com o Amor bifurcadamente, almejando que esse estado de alma atuasse na reconstituição da esfera individual fragmentada pelas guerras colonial e civil, com a mesma intensidade com que tendesse ao bem coletivo, ou seja, à estabilização social. Em diálogo com telas do pintor Roberto Chichorro, a poesia whiteana demonstrou que o Amor faz parte, de fato, da realidade moçambicana.

AMAR, VOAR, SONHAR, ESCREVER e PINTAR constituem ações, cuja recorrência na estética moçambicana estabelece uma aliança possível entre Eduardo White, Naguib e Roberto Chichorro. Mais que uma tríade de artífices, são, antes, cidadãos moçambicanos que acreditam num contexto social diferente do atual, pelo qual vale a pena LUTAR e PERSISTIR.

Pelas linhas categorizadas por Eduardo White como *novela*, um protagonista entregou-se à reflexão crítica a fim de melhor *ver* a paisagem social, política, econômica e histórica de seu país. Semelhante reavaliação percebemos no processo criativo desenvolvido por Malangatana Valente. Sua pintura dedica-se a recriar uma História marcada pela desestabilização. Daí o estreito vínculo entre as produções de White e Malangatana: o compromisso com o registro crítico e desvelador da sociedade e da cultura moçambicanas.

Ao conceber *As falas do escorpião*, o poeta buscou clarificar que Moçambique necessitaria assentar, no presente, os alicerces do futuro para erguer e habitar a adiada casa da reestruturação nacional. A leitura da obra publicada em 2002 conduziu-nos à certeza de que o protagonista da novela, a partir de sua condição de *despejado* – fosse da casa da utopia, da casa consangüínea, da casa onomástica, ou mesmo da casa da reestruturação nacional – emergiria enquanto detentor do próprio conhecimento histórico moçambicano.

Observamos ainda que o risível – tanto pelo viés satírico, quanto pelo irônico – eclodiu, no discurso de *As falas*, como instrumento instigador de consciência social e de reavaliação crítica da histórica.

Eduardo White, Naguib, Roberto Chichorro e Malangatana Valente não nos apresentaram o mundo pautado pela referencialidade exterior. Em letras e cores, preferiram presentear-nos com paisagens delineadas ao sabor da imaginação e da arte. Enganamo-nos, no entanto, ao considerarmos esse mundo desejado pelos artistas como uma suposta verdade. Com a confecção deste trabalho, aprendemos que, se foi possível para eles imaginar esse mundo, apesar do caos rodeante, foi porque esse *habitat* compreende uma “verdade”, ainda que adormecida. Descolá-lo das bordas da memória já significa o primeiro passo para torná-lo uma “verdade” operante e, portanto, mais real.

Segundo o encaminhamento de nossa interpretação, questionamos se haveria, ainda, vias alternativas de resistência à distopia. De acordo com a mensagem poética oferecida pelas letras, cores e formas desses artistas, ao longo das obras interpretadas nesta dissertação, concluímos que SIM, sempre haverá vias alternativas de resistência enquanto houver um moçambicano que, eroticamente energizado e agindo por AMOR (a seu país, a seu povo e à humanidade em geral), esteja disposto a lavrar a paisagem que seus olhos alcançam, nem que para isso seja necessário despejar as falas do escorpião, chutar as pedras da desesperança e esboçar dentes afiados para devorar uma realidade devoradora.

7 REFERÊNCIAS

1. ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
2. ALMEIDA, Cíntia Machado de Campos. “Por onde ecoam sonhos, desejos, paisagens e memórias em letras e cores de Moçambique”. In: *Revista Metamorfozes*, nº 5. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp. 89–96.
3. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s. d.
4. —. *O direito de sonhar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
5. —. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
6. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: UNESP, 1998.
7. BALEIRA, Sérgio. Nações concorrentes: estratégias de construção de identidade. In: FRY, Peter (org.). *Moçambique. Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
8. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
9. BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
10. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
11. BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
12. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
13. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
14. CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
15. CALZOLARI, Tereza Paula Alves. “Amor entre dentes: uma leitura de sonhos, paisagem e memória na poesia de Eduardo White”. In: *Maderazinco. Revista Literária Moçambicana*. Edição 04, Maputo, dezembro de 2002. Disponível em: www.maderazinco.tropical.com.mz. Acesso em: 16 nov. 2004.
16. CAMPOS, Cíntia Machado Valério de. “Um diálogo de sonhos, cores e esperanças em letras e telas de Moçambique”. In: *Inicia. Revista da Graduação em Letras da UFRJ*. Número 1, volume 1, janeiro – dezembro de 2003. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2003. pp. 9–14.

17. CANDIDO, Antonio. *Formação da literaturabBrasileira*. 8 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
18. CEZERILO, Luis Abel. **Obra Poética de José Craveirinha e Eduardo White: utopia e liberdade no horizonte do possível**. 2005. 237 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
19. CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Veja, 1994.
20. CHAUI, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
21. CHAVES, Rita. Eduardo White: o sal da rebeldia sob ventos do oriente na poesia moçambicana. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (orgs.). *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, pp. 133–55.
22. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
23. CHICHORRO, Roberto. [Entrevista contida no artigo] *A arte de África*. Disponível em : <http://genteeviagens.com.pt/chichorro>. Acesso em: 26 fev. 2003.
24. CHICHORRO, Roberto. [Entrevista concedida a] *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, abr. a jun. de 1998, Instituto Camões, nº 1, pp. 107–12.
25. COUTO, Mia. *Cronicando*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
26. —. [Nota crítica sobre a obra de Malangatana Valente – sem título]. In: *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 13 mar. 1996, p. 13.
27. —. “Um sonho de terra”. In: *Coletânea breve de literatura moçambicana*. Porto: Gesto, Cooperativa Cultural (CRL), 2000.
28. —. “A casa do sonho”. In: *Maderazinco*. Revista Literária Moçambicana. Edição 04, Maputo, dezembro de 2002. Disponível em: www.maderazinco.tropical.com.mz. Acesso em: 16 nov. 2004.
29. —. “O dentro ou o fora?”. Folha de São Paulo. Suplemento *Mais*, São Paulo, mar. 2004, p. 72.
30. —. “Que África escreve o escritor africano?”. In: *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 59–63.
31. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

32. FARIA, Ângela Beatriz. “A perda da iluminada casa portuguesa no firmamento neo-europeu”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
33. FERNANDES, Maria João. “Roberto Chichorro: uma pintura do amor”. In: *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa, ano XXIV, nº 888, 13 out. 2004 a 26 out. 2004, p. 34.
34. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
35. FRY, Peter (org.). *Moçambique. Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
36. GULLAR, Ferreira. *Uma luz no chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
37. HAMPATÉ-BÂ, Amadou. “Palavra africana”. In: *O correio da UNESCO*. Ano 21, número 11. Paris / Rio de Janeiro, novembro de 1993, pp. 16–20.
38. HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
39. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
40. LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Volume III. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998.
41. LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
42. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
43. LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos & CHICHORRO, Roberto. *Mariscando luas*. Lisboa: Veja, 1992.
44. LEITE, Ana Mafalda. “A literatura e a arte moçambicanas não necessitam de denominador comum”. In: *Mar Além*. Revista de Cultura e Literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, nº 0, maio de 1999.
45. —. *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2005.
46. LEITE, Ana Mafalda. “Uma arte de sonhar no feminino”. In: *Naguib* (Álbum). Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 39–42.
47. LISBOA, Eugénio. “Um país sonhado”. In: LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos & CHICHORRO, Roberto. *Mariscando luas*. Lisboa: Veja, 1992, pp. 5–7.

48. LOPES, José de Sousa Miguel. “Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique”. In: *Revista Metamorfoses*, nº 2, Lisboa: Edições Cosmos, 2001, pp. 157–67.
49. MACUENE, José Jaime. “Reformas econômicas em Moçambique: atores, estratégias e coordenação”. In: FRY, Peter (org.). *Moçambique. Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
50. MALANGATANA DE MATALANA A MATALANA. Lisboa: Instituto Camões, 1999.
51. MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
52. MANJATE, Rogério. “Sou o que estou para ser”. In: *Maderazinco. Revista Literária Moçambicana*. Edição 05, Maputo, outubro de 2003. Disponível em: www.maderazinco.tropical.com.mz. Acesso em: 12 fev. 2005.
53. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. 8 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, s. d.
54. MARTINS, Celina. “Luís Carlos Patraquim e Eduardo White: poetas de pele de céu”. In: *Revista Metamorfoses*, nº 6. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
55. MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha mamana África*. São Paulo: Edições Epopéia/Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
56. MENDONÇA, Fátima. “Literatura moçambicana: dez anos depois (1975 – 1985)”. In: *Revista Charrua*, nº 7. Maputo, agosto de 1985. pp. 15–19.
57. —. *Literatura moçambicana: a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.
58. MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
59. NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.
60. NÓBREGA, José Manuel. Chichorro: “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*. Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, nº 230, pp 26–7.
61. *Nove artistas de Moçambique*. Maputo: Comissário Geral de Moçambique para a Exposição em Sevilha, 1992.
62. OLIVEIRA, Verônica. “Os últimos 20 anos de Moçambique estão expostos no MAC – Ibirapuera”. *USP Notícias*, São Paulo, 05 abr. 2006. Disponível em: <http://www.usponline.br>. Acesso em: 14 mai. 2006.
63. OVIEDO, Ulisses Gomes. “Reflexão sobre uma poética a cores”. In: *Naguib (Álbum)*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, pp. 29–31.

64. PATRAQUIM, Luís Carlos. *Monção*. Lisboa: Edições 70, 1980.
65. —. “Chichorro: concerto madeira e zinco”. In: *Chichorro* (Álbum). Maputo: Editora Ndjira, 1998, pp. 13–23.
66. PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
67. QUINTANA, Mário. *Quintana de bolso*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
68. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5 ed. Coimbra: Almedina, 1996.
69. RIBEIRO, Vanessa Relvas de Oliveira. “A reinvenção de sonhos e memórias em poemas de José Craveirinha e telas de Malangatana Valente”. In: *Inicia. Revista da Graduação em letras da UFRJ*. Número 1, volume 1, janeiro – dezembro de 2003. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2003. pp. 59–65.
70. SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
71. SECCO, Carmen Lucia Tindó (org.). *Antologia do mar na poesia africana do século XX: volume III: Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Setor de Literaturas Africanas em Língua Portuguesa, 1999a.
72. —. “Carlos Drummond de Andrade e Eduardo White: duas poéticas do sonho e da memória”. *Jornal Savana*, Maputo, ano VI, nº 296, 17 set. 1999b, p. 30.
73. —. “Erotismo e sonho na literatura moçambicana”. In: DUARTE, Lélia Maria Parreira et al. (orgs). *Encontros prodigiosos: anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE/UFGM/PUC Minas, 2001, pp. 161–71.
74. —. *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.
75. SECCHIN, Antonio Carlos. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, Série Aulas Inaugurais, v. 3, 2004.
76. SILVA, Calane. “Asas da prosa no pássaro da poesia”. In: *Maderazinco. Revista Literária Moçambicana*. Edição 02, Maputo, dezembro de 2001. Disponível em: www.maderazinco.tropical.com.mz. Acesso em: 25 out. 2004.
77. SOUSA, Mônica Farias de. “José Craveirinha, Naguib e Malangatana Valente: um diálogo de sonho, memória e erotismo”. In: *Inicia. Revista da Graduação em Letras da UFRJ*. Número 1, volume 1, janeiro – dezembro de 2003. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2003. pp.29-34.

78. SOUZA E SILVA, Manuel de. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo/Goiânia: Editora da Universidade de São Paulo, Editora da UFG, 1996.
79. SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena Cunha. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
80. STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
81. VALENTE, Malangatana. [Entrevista concedida a] GRAÇA, Machado da. *Malangatana de Matalana a Matalana (Álbum)*. Lisboa, Instituto Camões, 1999, pp. 19-27.
82. —. *Amar sobre o Índico*. Maputo: AEMO, 1984.
83. —. *O país de mim*. Maputo, AEMO, 1989.
84. —. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
85. —. *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996; Editorial Ndjira, 1996.
86. WHITE, Eduardo (compilação e organização). *Rostos da língua: breve antologia de autores de língua portuguesa*. Maputo: Movimento “Artistas contra a pobreza”, Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa e Instituto Camões – Centro Cultural Português, 1999, caderno “Glória de Sant’Anna”, p. 4.
87. —. *Dormir com deus e um navio na língua*. Braga: Labirinto, 2001.
88. —. *As falas do escorpião*. Maputo: Fundação Universitária, 2002.
89. XAVIER, Edgardo. “Roberto Chichorro”. In: *Chichorro (Álbum)*. Maputo: Editorial Ndjira, 1998, pp. 27–45.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)