



**REVISTA ODISSEIA**

**ESTUDOS LITERÁRIOS**

v. 8 n. 1

ODISSEIA, Rio Grande do Norte, 8 (1): p. 1-51, jan-jun 2012



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM  
Caixa Postal 1524 - Campus Universitário Lagoa Nova CEP 59078-900 | Natal/RN  
<http://www.periodicos.ufrn.br/index.php/odisseia/index>

[odisseia@cchla.ufrn.br](mailto:odisseia@cchla.ufrn.br)

**Comissão Executiva**

Alessandra Castilho Ferreira da Costa, UFRN  
Clemilton Lopes Pinheiro, UFRN  
Derivaldo dos Santos, UFRN  
Katia Aily Franco de Camargo, UFRN  
Maria Assunção Silva Medeiros, UFRN  
Maria da Penha Casado Alves, UFRN

**Editores Responsáveis**

Paulo Henrique Duque (Estudos Linguísticos)  
Rosanne Bezerra de Araújo (Estudos Literários)

**Conselho Editorial**

Angela Kleiman, UNICAMP  
Antônia Dilamar Araújo, UECE  
Beth Brait, PUC-SP  
Gerardo Andres Godoy Fajardo, UFRN  
Kazue Saito, UFPE  
Luiz Paulo Moita Lopes, UFRJ  
Márcia Teixeira Nogueira, UFC  
Maria Alice Tavares, UFRN  
Maria Hozanete Alves de Lima, UFRN  
Maria Izabel Magalhães, UnB  
Maria José Coracini, UNICAMP  
Mariângela Rios de Oliveira, UFF  
Michèle Monte, Universidade Lumière-Lyon 2  
Rita Zozzoli, UFAL  
Sebastião Josué Votre, UFF

Odisseia / Programa de Pós-graduação em Estudos Linguístico v. 1 (1994). Natal, RN: [s.n.], 1994

Publicada em meio eletrônico ([www.periodicos.ufrn.br/odisseia](http://www.periodicos.ufrn.br/odisseia)) a partir de 2008.

Semestral

ISSN 18832435

1. Linguística. 2. Linguística Aplicada 3. Literatura I. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN.

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	04
De Baudelaire a Drummond, em meio às flores do sertão, temos poesia. Uma leitura dos poetas da geração 70, de Feira de Santana, frente à lógica centro-periferia <i>Luiz Antonio de Carvalho Valverde</i> .....	05
Saudades de Sião – leitura do desejo de retorno em textos de MLH <i>Francisca Zuleide Duarte de Souza</i> .....	12
Nísia Floresta: Itinerário de uma viagem à Alemanha <i>Márcio de Lima Dantas</i> .....	20
La habitación del poeta: Cuerpos poéticos hispanoamericanos <i>Jesús Sepúlveda</i> .....	26
Tradições e culturas (in) distintas: O entrelugar em <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i> , de Mia Couto <i>Rosilda Alves Bezerra</i> .....	39

## APRESENTAÇÃO do vol. 8 (2012)

Este número da **Revista Odisseia** está composto por cinco artigos, de autoria de pesquisadores de diversas instituições. Orientando tais artigos, encontram-se linhas teóricas as mais distintas, o que faz deste número um bom reflexo da pluralidade com que a literatura tem sido estudada nas diversas instituições acadêmicas do país e do mundo.

*Luiz Valverde*, pesquisador da Universidade Estadual da Bahia, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus XIV – Conceição do Coité, apresenta, no artigo De Baudelaire a Drummond, em meio às flores do sertão, temos poesia. Uma leitura dos poetas da geração 70, de Feira de Santana, frente à lógica *centro-periferia*, analisa a lírica de Antonio Brasileiro, Roberval Pereyr e Juraci Dórea. Para o ensaísta, esses poetas lideraram um importante movimento literário, que reverberou por três décadas, período em que foram publicados 20 números da Revista Hera, livros, jornais literários. Seu ponto de investigação e discussão, considerando as relações entre o local, o nacional e o universal, tem como ponto de partida as ideias de Antonio Candido e de Roberto Schwarz.

*Francisca Zuleide Duarte de Souza*, focalizando o tópico do exílio, no estudo “Saudades de Sião – leitura do desejo de retorno em textos de MLH”, faz uma reflexão sobre a obra da poeta e ficcionista luso-brasileira, Maria de Lourdes Hortas, cujas obras tematizam o binômio emigrante-exilado, criando personagens que são vítimas da saudade e da obsessão pelo retorno à pátria. Ler a representação do exílio através da personagem feminina, melancólica, é objeto desta leitura.

*Marcio de Lima Dantas*, em “Nísia Floresta: Itinerário de uma viagem à Alemanha”, apresenta as imagens de uma viagem realizada por Nísia Floresta, por uma região chamada pela escritora de “velha e poética Germânia”. No livro *Itinéraire d'un Voyage en Allemagne*, as impressões dessa estada são traduzidas em discurso literário, pela escritora.

No estudo “La habitación del poeta: Cuerpos poéticos hispanoamericanos”, de Jesús Sepúlveda, à luz da sistematização teórica de Heidegger e Hölderlin, discute a atividade poética como uma ferramenta de conhecimento do mundo e do ser. E no trato dado a relação entre a *arte pela arte* e *arte engajada*, o ensaísta faz lembrar que toda forma contém em si seu conteúdo, sendo a poesia uma abertura para a história e a política. Nessa discussão, o poeta, feito devir, é capaz de fazer de sua linguagem um instrumento de interpretação da voz coletiva a partir mesmo de seu banimento em silêncio. E a partir desse entendimento, Jesús Sepúlveda enfatiza que a poética da representação tem se destacado na poesia latinoamericana.

No artigo intitulado “Tradições e culturas (in) distintas: O entrelugar em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto”, Rosilda Alves Bezerra, à luz da teoria literária pós-colonialista, faz verificar na narrativa do autor “um compêndio de temas recorrentes e motivo reiterativos” por entre mundos em permanentes conflitos, de modo que no universo africano de língua portuguesa, inserido na produção fictícia de Mia Couto, o leitor é capaz perceber “a imagem de uma nação – Moçambique – e a imagem de uma língua em sua diversidade” num imbricamento entre homem, natureza e sagrado, diversidade que eleva a narrativa à condição de coisas e mundos transitórios e diversos, por meio dos quais se inscrevem identidades em movimentos incessantes.

O breve sumário das questões propostas pelos artigos demonstra a riqueza de estudos que este número da **Odisseia** comporta. Fica, então, o convite à leitura.

# **De Baudelaire a Drummond, em meio às flores do sertão, temos poesia. Uma leitura dos poetas da geração 70, de Feira de Santana, frente à lógica centro-periferia**

**Luiz Antonio de Carvalho Valverde**

Departamento de Letras - Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

lacvalverde@uol.com.br

**Resumo:** Luiz Valverde, pesquisador da Universidade do Estado da Bahia, apresenta um estudo da poesia da geração 70, de Feira de Santana, com foco na lírica de Antonio Brasileiro, Roberval Pereyr e Juraci Dórea. Para o ensaísta, esses poetas lideraram um importante movimento literário, que reverberou por três décadas, período em que foram publicados 20 números da Revista Hera, livros, jornais literários. Seu ponto de investigação e discussão, considerando as relações entre o local, o nacional e o universal, tem como ponto de partida as ideias de Antonio Candido, referentes às relações do artista com o seu meio e público; os pressupostos discutidos por Roberto Schwarz, em relação à importação de modelos estéticos e visões de mundo.

**Palavras-chave:** poesia, processos sociais, centro, periferia

O Brasil se tornou um espaço de estranhamento ao longo da formação do seu povo. Os habitantes do litoral tomaram como referencial a cultura européia. A cidade do Rio de Janeiro, com a vinda da família real portuguesa, potencializou sua vocação de centro difusor dos modismos de além-mar. Os modelos importados vão se materializar na arquitetura, na decoração de interiores, no vestuário. Com a literatura não foi diferente. A leitura de obras importadas acabou por estabelecer padrões estéticos que foram seguidos por nossos primeiros escritores. Para Roberto Schwarz, essa prática trouxe conseqüências, por fixar nossa imaginação em pressupostos alheios a nossa realidade. (SCHWARZ, 2000, p. 35) Assim, a tarefa de nossos escritores, voltados para o conhecimento e expressão da realidade nacional, vai ser dotar o país de uma literatura própria. Segundo Antonio Candido, entre os anos de 1750 e 1880, os temas tratados pela literatura brasileira vão estar ligados ao “conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país: a incorporação aos padrões europeus.” (CANDIDO, 1997, p. 66-7, vl.1) Ainda, para esse autor, os povos novos e velhos quando se inserem no “ciclo da civilização ocidental”, esboçam um esforço de “glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas” que, entretanto, pode ter sua universalidade comprometida pelo pitoresco. (CANDIDO, 1997, p. 27, vl.1)

José de Alencar empreende o esforço para romper com a prática da imitação de modelos estéticos estrangeiros, e procura dotar o país de uma literatura que tivesse a nossa cara. Deu um passo importante, mas insuficiente. A paisagem em sua obra indianista é nativa, mas o enredo e a postura dos personagens seguem padrões que traduzem a formação do autor, no seio da cultura européia. Também, em “*Senhora*”, vai estar presente, no primeiro plano, a atmosfera da capital cultural do mundo no século XIX, com sua ideologia liberal. Somente no segundo plano do enredo e do espaço físico, com os personagens que habitavam a cozinha da heroína, é que, como afirma Roberto Schwarz, vai tomar corpo a cena brasileira, seguindo os trâmites da ideologia do favor. Ainda, segundo esse autor, é em Machado que o romance brasileiro vai atingir sua maioridade. Apesar do toque universalista

na dissecação do homem, com incursões filosóficas que traem a contenção e rígida lucubração, bem ao espírito anglo-germânico, vai sobressair a conjuntura local, tendo em vista o caráter maleável dos personagens.

Em relação à poesia brasileira, podemos afirmar que esta vai atingir sua maioria em Drummond de Andrade. O poeta segue a tradição da moderna poesia ocidental que, desencantada com a ideia de progresso, se torna instrumento de denúncia dos descaminhos que possam perder o homem, contrapondo, ao olhar futurista da sociedade capitalista, o bucólico, a imersão no belo eterno, representado pela natureza, numa reedição da instância paradisíaca nela representada. Drummond, seguindo a tradição europeia inaugurada pelo romantismo, apresenta o homem nesse dilema, perdido entre o mundo exterior, sofrendo rápidas transformações, e o ancestral retorno à chamada “Idade do Ouro”. Agora, é o tempo da individualidade e da competição entre as pessoas. O paraíso foi para sempre perdido. Deus está morto e a sensação de orfandade, desamparo, é inapelável. Tem livre curso o processo de desumanização, em que o homem passa a ser uma peça na engrenagem capitalista.

Diante desse quadro, de natureza morta, o poeta vai se tornar a voz que mede o descompasso entre o ideal e o mundo real. Para ser ético, não se importa que a aura caia na lama. É lá que deverá ficar, para que os maus poetas se sirvam, como alertou Baudelaire, arauto da poesia que marca o deslocamento do poeta na modernidade. (BAUDELAIRE, s/d, p. 171-2)

Drummond segue a linha do poeta visionário, que emite alertas sobre o desastre eminente, os descaminhos por onde o homem trai sua ideia de humanidade e a própria sustentabilidade da natureza. Foram os românticos os que primeiro bradaram, sentindo o cheiro de fumaça da fogueira em que se queimavam os últimos indícios da vida argumentada a partir da noção de comunidade, acariciada pelo meio natural. Em “A Flor e a Náusea”, Drummond faz um ataque à decadência. O homem apresenta-se agenciado pelos discursos e maquinado pelas ofertas do meio, as mercadorias que o observam e dele fazem um ser condicional, sem autonomia. Um ser em crise que, em seus estertores, rasga o verbo, mostrando sua revolta contra o tempo e aqueles que se pretendem poetas, e não cumprem sua função social de estarem adiante do seu tempo, emitindo alertas. Drummond fala desse mundo de relações mecânicas, em que as coisas perderam o valor intrínseco e os homens se distanciam de sua suposta humanidade. Nesse contexto, a flor representa o retorno ao bucolismo, ao tempo pretérito da harmonia. Ela porta uma carga simbólica, a natureza dando o alerta e um basta. (DRUMMOND, 1985, p. 24-6)

Drummond segue a postura crítica, o tônus altissonante dos poetas que se insurgem contra a degradação do homem e da vida, a perda dos valores que sustentam a ideia de humanidade, uma tradição que toma corpo em Baudelaire, se avoluma em T.S. Eliot. Charles Baudelaire, em *Les Fleurs du mal*, apresenta a vida urbana e suas tensões. A cidade de Paris sofre transformações tão rápidas, que se torna irreconhecível a seus habitantes. Por seu turno, T.S. Eliot traça o perfil do homem moderno, maravilhado com as conquistas da técnica que, entretanto, não preenchem o vazio causado pela queda, fruto da desobediência das leis divinas.

Carlos Drummond de Andrade empreende, a seu modo, esse caminho de volta aos valores “eternos”, que seguram o homem pelo fio das sensibilidades, e lhe proporcionam o lenitivo para as dores do mundo. O seu poema, O Elefante, cria uma atmosfera de inocência. Compõe o animal, justamente com as sobras e destroços, até mesmo com a doçura inútil, da civilização. O poeta estampa a inocência, e a busca dos valores perdidos. O seu elefante de sonho perpassa o mundo do circo, imaginário da criança que viveu um dia a integralidade paradisíaca do ser sem rupturas. Num mundo de valores degradados pela

individualidade e competição, o elefante tenta unir os desiguais numa trama benfazeja em que se afie o discurso pelo tênue fio da palavra amizade. (DRUMMOND, 1985, p.126)

As imagens do desconforto do homem, perdido na barbárie moderna, são recorrentes na obra de Drummond. A temática gravita em torno da solidão e da perda de valores humanos, num mundo abandonado por deus. A ideia de autonomia do homem torna-se insustentável. Ele tenta se estribar na razão, mas o que sente no fundo é um chamado vindo do fundo das eras, representado pelo apego à natureza, uma vontade de novamente se entregar nos braços de deus, ou da mãe-terra, para recobrar a unidade perdida.

Entretanto, em “Idade Madura”, o poeta surpreende. O narrador exhibe uma soltura, que o faz bailar acima do bem e do mal, sem sentimentos de culpa: “Tenho todas as frutas / e consentimentos.” Tudo lhe é permitido, os sabores e segredos da vida aí estão para serem provados ou devassados. Diria que encarna o seu lado diabólico, expola a medida, como o Satã, no “Paraíso Perdido”, de John Milton. Incita à liberação das amarras que avassalam o homem. O Eu poético incorpora atributos diabólicos, buscando sinergias na multiplicidade que o atravessa. Transgride a própria linearidade do tempo, é capaz de recomeçar no ontem. Brinca de feiticeiro, fazendo e desfazendo, para tornar a criar. Também o Satã, em John Milton, vive esse entrechoque com o criador, trazendo dinamismo ao mundo, para que não redunde em marasmo, acomodação. O narrador-personagem parece aqui superar a culpa ancestral. Está curado. Não é de sua conta as dores que não causou. Os pecados do homem não lhe comovem, nem lhe convencem. Atinge mesmo uma postura hedonista: “Ninguém me fará calar, gritarei sempre / que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,”. (DRUMMOND, 1985, p.27-9)

A poesia de Drummond assume assim as múltiplas faces do eu fragmentado, dividido entre o sagrado e o profano, entre o cuidado com o mundo natural e o descaso pela sua exaustão. Importa aqui a personalidade do bruxo, ou aprendiz de feiticeiro, acima de qualquer lamento. A roda da história tem de girar.

Os jovens poetas de Hera bebem nessas fontes da modernidade. Vão seguir o que sempre foi uma tendência na cultura brasileira, olhar com atenção para o que acontece nos principais centros de difusão do imaginário, absorver, reprocessar. Liam Shakespeare, Flaubert, Tomas Mann, Dostoievski, Fernando Pessoa; os norte-americanos, Whitman, Faulkner; autores orientais e os brasileiros: João Cabral, Graciliano, o inspirador Drummond; os romances e contos de Machado, a sociologia de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Feira de Santana é a borda, o limiar entre o recôncavo e o sertão, uma zona de contato entre os que trazem a cultura dos vaqueiros e agricultores de subsistência e os que olham para a modernidade futurista e têm o imaginário voltado para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, referenciais que os mais cultos conseguem ampliar para as metrópoles do mundo, agenciadoras do imaginário. Essas tendências culturais, evidentemente, se aplicam com nitidez aos tempos da formação e aprendizado, a adolescência dos poetas de Hera, os anos 60. Nas décadas seguintes, essas fronteiras irão se ampliar e se diluir, devido aos fluxos mais intensos do processo de globalização.

Antonio Brasileiro entoa suas universais cantigas para dizer do mundo e do homem.

Entre a caatinga agreste e o mundo, o poeta constrói sua obra entre um fora dominante, enquanto visão de mundo, e um interior que responde por aquilo que é de todos os homens, sentimentos, arquétipos. A paisagem do sertão fica de fora da sua escrita, ou sutilmente velada, por alguns indícios.

Movimenta-se com destreza na cultura ocidental, com preciosismos que por vezes, traem seu conhecimento da cultura oriental, como nos versos “Nasci e morri antes de mim/ E depois de mim tornarei a nascer/ e tornarei a morrer”, do poema “Fábula”

(BRASILEIRO, 2005, p. 169), que tangencia os preceitos da religião budista, a sucessão das diferentes encarnações. Mas, a passagem, também, pode ser lida à luz da impermanência heraclitiana, em que a mudança vertiginosa antecede a tomada de consciência do próprio ser. Quando chega à consciência, o ser que imaginamos já não é, nasce e morre antes que saibamos, descompasso trágico, que atesta a nossa lentidão ante o fluxo existencial.

O poema “Estudo 210” coloca o pasmo do homem ante a mudança, fundindo no tempo do poema, a multiplicidade temporal, os diversos tempos que atravessam o sujeito na pós-modernidade.

É tarde	(Aqui estou:
não nos esqueçamos que é tarde	ouvindo Lucia de Lammermoor
o acendedor de lampiões volta ao	e um punhal de sete polegadas
trabalho	nas costelas).
as carroças dos pobres pisam as ruas	Não nos esqueçamos: é tarde.
é tarde o século nem passou mas é tarde.	Penso que umas duas da madrugada
Acho que me esqueci todos se foram.	ou não é bem isso – é tarde mesmo.
Fiquei na rua do tempo a mão	Simbólica, ocultamente: tarde
no queixo cavalos pastando na noite	no século, tarde no porvir, tarde
– uma noite sem graça – fincado no	no termômetro. A veia aorta
Século	cala-se.
Dezoito ou Dezenove ou	(BRASILEIRO, 1989, p.24)
nas folhinhas do sonho esqueci-me	
de ir todos se foram.	

A atmosfera é imprecisa, incita o leitor a inúmeras possibilidades interpretativas. O narrador sugere os séculos XVIII ou XIX, ou tempo do sonho, da paralisia do sujeito no calendário. A figura do acendedor de lampiões e as carroças criam a atmosfera pretérita, que pode ser de uma cidadezinha do interior, esquecida no tempo, ou recuperada pela memória literária, como na pesada atmosfera das narrativas de Dostoiévsky. O descompasso com tal contexto apresenta-se no escutar da ópera, composta pelo italiano Donizetti, no ano de 1835, a qual o poeta, provavelmente, escuta através de seu toca-discos. Assim, o narrador dá asas ao devaneio, ancorado no tempo da modernidade, para criar o símbolo, alerta que pode acordar os que se perderam no passado, ou se projetam para o futuro incerto, esquecendo o instante presente.

O diálogo do pai com o filho, em “Por que choras assim, criança?” trabalha o arquétipo do velho sábio, figurando as regiões latentes da eternidade, biologicamente possível, zona mais íntima do ser. O pai enlaça o filho numa lufada de carinhos, respirando sabedoria. É o mistério da vida que se protege, para projetar-se:

Por que choras assim, criança?	uma vez aqui sonhavas.
São os cavalos bravios?	Mas não lembras deste dia.
São as lembranças cortadas?	(Tu não lembras. Mas foi ontem.)
Mas não há lembranças, filho,	E amanhã, ao acordares,
que não sejam outra vez lembradas.	verás os cavalos mansos –
Encosta o rosto em meu ombro,	verás os mansos cavalos
vou dizer-te o que não sabes.	pastando na pradaria,
Uma vez aqui dormias,	Por que chorares, criança,
	se é tudo ilusão, e passa?
	(BRASILEIRO, 2005, p. 145)



A poesia de Antonio Brasileiro se volta para a compreensão da vida e dos dilemas humanos. Olha para o mundo ao redor, a árida cidade de Feira de Santana, aridez nem tanto da paisagem, mas do homem que anda às voltas com o comércio e aquilata a vida pelo olhar míope do lucro, mesquinho, imediato. O poeta sente a problemática do seu tempo, mas o olhar se foca no grande outro, nos modos universais do homem estar no mundo e, também, na busca do ser, se colocando interior, na intimidade do eu. Mantém, assim, um diálogo estreito com a cultura européia, onde alicerça sua formação intelectual, que abrange as letras, a filosofia e a música. No poema, sem título, que se segue, estabelece-se um diálogo intertextual com a peça Hamlet, de Shakespeare, quando o narrador encena a postura daquele herói trágico, se fazendo de louco: Toquem fanfarras à minha entrada em cena:/ eu, o príncipe de dinamarcas podres,/ sei o que se passa./ Declamo tiradas de efeito, inoculo/ a inquietação no rei e na rainha, faço-me/ de tolo e de louco/ mas no fundo o que sinto é um grande nojo/ de tudo. (BRASILEIRO, 1989, p. 113.) O poema traduz esse mal-estar do homem no convívio com seus semelhantes, afinal, a Dinamarca do teatro shakespeariano pode estar em qualquer lugar onde esteja o homem. Num outro poema, sem título, o narrador vai discutir com um passarinho conversador que pousa em sua janela, perturbando seu devaneio interior no diálogo com a música erudita: Ouvia o Concerto nº 5 para piano e orquestra/ de Beethoven/ quando um passarinho pousou à minha janela/ e disse: Antonio, há uma guerra./ [...] meus filhos se rebelam? ou eu que me rebelo/ com minhas tripas/ Escuta, pássaro idiota,/ vieste incomodar meu concerto? (BRASILEIRO, 1989, p. 112) A postura do narrador se revela ambivalente. É irônica para com aqueles que se trancam na torre de marfim da alta cultura, pensando encontrar a beleza absoluta, que foi interiorizada como padrão, devido à educação refinada. Mas, de outra sorte, trai esse poder do discurso hegemônico da cultura ocidental, que está no cerne das relações interculturais que afloraram do colonialismo, impondo-se como código forte, e só encontrará um melhor equilíbrio no caos-mundo da pós-modernidade, de configuração rizomática, com muitos focos de difusão do imaginário.

A poesia de Roberval Pereyr, também, trai esse magnetismo da cultura eurocêntrica, a sua importância referencial, presença que se torna íntima, a partir mesmo do momento em que falamos uma das línguas de ascendência latina, aportando formas de pensar e dizer o mundo. O poema “Uma Biblioteca” bem nos apresenta esse cuidado e apreço pelo que o ocidente produziu de melhor.

O homem à procura de si mesmo  
A nova poesia em Goiás  
Drummond e Milarepa, Orpheu e Bach  
Sob o último sol de fevereiro.  
Eis A arte de amar (Ovídio e Fromm)  
e Saint-Exupéry e Zé Limeira,

Vieira e O melhor do conto russo  
e Kant alinhavando os intelectos,  
Rimbaud na Abissínia, eu no deserto  
revendo os Analectos de Confúcio.  
(PEREYR, 1996, p.18)

O narrador dialoga com as nossas raízes, transbordando para a cultura oriental, ao sabor do movimento de orientalização, no seio da contracultura, difundida no Ocidente nos anos 70. Observa-se no poema as duas tendências apontadas por Ungaretti: o mergulho do poeta no eu interior, e seu extravasamento para o meio social, aqui, notadamente o meio cultural. (UNGARETTI, 1996, p.85) O poeta apresenta-se aqui como um mestre na arte de jogar com as palavras, atestando sua maturidade, assim como a influência do mestre Drummond, referendado no poema, e que, em diversas ocasiões, como em “Procura da poesia”, que é mais teórico, consagrou a palavra como a massa a ser trabalhada pelo poeta. Assim como Roberval, Drummond fez o seu exemplar poema “Nomes” (DRUMMOND, 2001, p.52), em que brinca com os nomes de bois, cavalos, bestas, que transforma o poema numa aula do que deve ser o foco do fazer poético, moldar a matéria verbal em suas sonoridades mais harmoniosas e, se possível, como o poeta de Itabira, concluir “Assim

pastam os nomes pelo campo,/ ligados à criação. Todo animal/ é mágico.” Também, Roberval Pereyr faz essa proeza. Para falar da busca do homem, por sua essência, o narrador do poema dá o mergulho numa biblioteca quase universal, contando um pouco da epopeia humana. Uma história feita de nomes sonoros, entre imagens sublimes.

No poema “A outra visão”, o cantador inicia com uma imagem força, que estabelece um diálogo com a cultura ocidental, rica em representações dos dogmas e passagens do cristianismo, e numa clara alusão ao “Paraíso Perdido”, de John Milton.

O paraíso sempre foi perdido.  
Minha paz é um pássaro sem sentido  
voando sob a dúvida maior.  
Apareço ante mim no dia turvo  
com a foto de deus num álbum sujo  
e eu de costas na foto vendo o sol.

Sem nenhum ritual exponho a foto.  
Dentro dela me posto lá no fundo,  
e às costas de deus, espelho dúbio,  
me desnudo e declamo: somos pó.  
(PEREYR, 1996, p. 14)

O foco recai, mais uma vez, entre o social, os mitos da cultura cristã ocidental, e o eu interior tumultuado, de homem moderno. Coloca em xeque a figura do deus antropomórfico, afinal, um bem simbólico, cultural e temporal. E conclui pelo destino inescapável, o pó. No poema “Eterna Peleja”, observamos a mesma temática do homem na esfera dos mitos e ritos. Entretanto, a forma poética aqui assume a estrutura do Cordel, uma forma de versejar bem típica da cultura nordestina.

O diabo bate à porta:  
Quem é? – o homem pergunta.  
Quero falar com você.  
Falar comigo? Nunca!

Mas o terrível diabo,  
insistente, diz: você  
vai abrir, ou abro eu  
esta porta – como é?  
Esta porta está fechada  
com as chaves do Senhor;  
não insiste, vade retro!

Aqui não te cabe. Horror!

Rondando a casa, o diabo  
tomou a porta do fundo,  
destrancou-a com seu rabo.  
E o homem tomou o mundo.

Perseguido, aquele homem  
fugiu. Vive a se esconder:  
perseguido eternamente,  
não lhe adianta morrer.  
(PEREYR, 1987, p.24)

Constatamos que o narrador, neste poema, coloca os pés em seu chão, retomando a temática religiosa, agora em sua polarização maniqueísta, bem cara à cultura do sertão brasileiro. E o faz, usando o modo de versejar regional, articulado em estrofes regulares, utilizando-se de rimas interpoladas, o que confere musicalidade e uma certa previsibilidade, facilitando sua memorização e declamação. Nesse poema, Roberval Pereyr se filia à corrente dos escritores João Cabral e Ariano Suassuna, ao articular temas universais e da cultura ocidental com os modos e formas que, no Nordeste, conseguiram se firmar como peculiares, portadores de um espírito, de uma personalidade, que os autentica.

O poeta Juraci Dórea é, dos três poetas aqui apresentados, o que mais se filia ao estatuto do sertanejo. Se, como dissemos, Feira de Santana é o limiar entre o mundo de memória arcaica do sertão e a porta de abertura para o Outro, o estrangeiro, incluindo-se os sistemas e modas produzidos além das fronteiras do Sertão, esse poeta vai falar do que lhe chega de fora, por suas leituras e formação intelectual, mas a cultura local vai ser o operador de seu olhar. Ele não consegue esquecer os vaqueiros, boiadas, a prosa do mundo decifrada em cordel. Compõe seus versos de forma livre, sem rimas, mas articula as sonoridades das palavras de forma suave e harmoniosa. No poema “Receita para decifrar o

oblíquo”, as imagens do homem universal, seus símbolos e mitos, se articulam com visões locais.

vazar o crepúsculo  
com o silêncio de nossas miragens  
e debruçar-se (mansamente)  
sobre a nudez das açucenas.

depois abrir um velho baralho  
e deixar-se sortear entre murmúrios e  
[ teoremas.

permanecer alheio ao brilho dos  
centauros  
à fuga ao mito ao pacto  
às gaivotas colhidas na amurada.  
depois adormecer  
e ruminar (secretamente)  
os fantasmas de um breve carro de bois.  
(DOREA, 2004, p.9)

O narrador mostra o diálogo do homem cultural com a natureza em estado de presença. Vemos o espaço do homem, com suas miragens e mitos, atravessado pelas visões e chamados da natureza, despida de qualquer ideia ou conotação, atribuídas pelos discursos. Também, num sentido inverso, o homem interfere no espairecer da natureza, com seus silêncios e miragens, mitos e murmúrios. Por fim, deixando tudo de lado, pelo apagar do sono, no mais íntimo, imo, nos deparamos com a presença fugidia do carro de bois. Só mesmo Van Gogh, pintando seus trigais ou ciprestes, poderia ser tão eloquente. Aliás, é o que faz o poeta, quando toma da paleta de pintor e nos estampa seus vaqueiros e vaquejadas, ritual solene no cordel de seus interiores de festa, dos amores prometidos nos olhares de seus personagens rústicos, enlaçando as mãos em meio a bandeirolas de São João, garrafas de pinga, crucifixos e lamparinas, proclamando a cultura sertaneja como o novo gênesis, como se dissesse: tudo começou assim. O poema, em sua última estrofe, parece querer dizer desse mundo esquecido, submetido em seu cotidiano pelas imagens-força da cultura hegemônica. Para trazê-lo de volta, é preciso apagar o presente e fazer saltar do sonho o fantasma do carro de bois.

No poema “Vala”, o narrador mostra uma paisagem de fim dos tempos. A humanidade parece fechar mais um ciclo civilizatório.

Ouve, senhora, esta voz  
este absurdo concerto  
este grito  
Contempla, com atenção,  
o rosto do anjo sem rosto  
e espera  
Espera

(mesmo que seja inútil)  
pois as ruas estão desertas  
e os bailarinos são cegos  
e obscenos

(DÓREA, 2004, p. 23)

O concerto é absurdo, a face desfigurada do anjo revela a perda da origem e da identidade. Ele já não pode expressar a alma, perdeu a aura, aqueles vinte centímetros de rosto, que no dizer de Ortega y Gasset (1973), são o diferencial de cada humano. Agora é só esperar pelo fim, todos os valores foram perdidos. O narrador coloca o dilema da modernidade, a perda de força dos discursos agregadores do imaginário. Voltamos à barbárie pré-humana. A temática e a forma do poema inscrevem-se na tradição ocidental. Podemos dizer que ele é datado, marcado pela pós-modernidade crítica e transgressora. Entretanto, o autor, transcende a sua pátria sertaneja e derrama o olhar sobre o legado agonizante do seu tempo, que esgarça fronteiras para apresentar o mundo à semelhança da barca do inferno, levando-nos a todos ao destino último.

No poema “Slide 5”, o poeta restitui-nos a esperança.  
relampejou.

na caatinga

o sapo mais velho desata geometrias e

[dilúvios. (DOREA, 2004, p. 33)

Ele retorna ao sertão mágico e alvissareiro. Quem sabe se o sapo desatando geometrias e dilúvios, não é a alma telúrica do arquiteto Juraci Dórea, fazendo-se personagem nesse processo de fusão das formas matemáticas com os elementos da natureza. Há uma reversão nos atributos dos elementos naturais. Não é a chuva que quebra a inércia da natureza sertaneja, aparentemente morta durante a estiagem. É o sapo o regente no concerto do mundo, redefinindo tudo com seu traçado.

Assim, pudemos observar os percursos narrativos desses poetas. Falamos de narração, porque acreditamos que o poeta, enquanto pessoa física, seja apenas um observador dos mistérios que presentifica, na confluência do eu com os estímulos do meio, transformando palavras em imagens, que materializam passagens e dilemas do homem.

Podemos pensar a trajetória dos autores a partir do que afirma Antonio Candido (2002), a respeito dos estímulos do meio social, enquanto fatores estruturantes da obra literária. E, por meio social, não devemos apenas considerar o ambiente da cidade de Feira de Santana. A ambiência alarga-se, a partir da segunda metade do século XX, com a crescente difusão no Brasil de meios materiais e bens culturais. As veredas abertas desde o Brasil colonial tornam-se estradas amplas, que fluem, quase unicamente, na direção centro-periferia. Mas esses poetas vão se colocar para o mundo, reprocessando os estímulos globais, em interseção com os locais, devolvendo ao meio uma leitura do mundo, que nasce em parte das observações da natureza, do meio e do homem à volta, mas que tem um de seus motores a própria literatura nacional e universal que consomem avidamente. Os autores angariaram respeito de uma parcela do público local e regional, mas houve um certo estranhamento, por parte de outros setores sociais. Afinal, se trata de uma poesia, que em sua maior parte requer um leitor com um nível de formação e entendimento acima da média.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris :Brodard et Taupin, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Lisboa: Athena, [s.d.].
- BRASILEIRO, Antonio. *Licornes no quintal*. Salvador, EGBA, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poemas reunidos*. Salvador, EGBA, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004, vl. 3.
- DÓREA, Juraci. *Nuanças*. Feira de Santana, Edições Cordel, 2004.
- DRUMMOND, Carlos. *Boitempo I*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- ELIOT, T.S.. *Collected Poems: 1909-1962*. London: Faber and Faber Limited, 1974.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. London: Penguin Books, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José. *O homem e a gente*. Rio de Janeiro, 1973.
- PEREYR, Roberval. *Ocidentais*. Feira de Santana, Edições Cordel, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O súbito cenário*. Feira de Santana, Edições Cordel, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna, lições de literatura no Brasil 1937-1942*. São Paulo, Ática, 1996.

# Saudades de Sião – leitura do desejo de retorno em textos de MLH

**Francisca Zuleide Duarte de Souza**

Departamento de Letras e Artes - Universidade Estadual da Paraíba

zuleideduarte@hotmail.com

**Resumo:** O tópico do exílio perpassa a literatura desde o seu nascedouro e chega à contemporaneidade pelas múltiplas vozes dos escritores disseminados pelo mundo. Maria de Lourdes Hortas, poeta e ficcionista luso-brasileira, representa essa tradição, realizando obras que tematizam o binômio emigrante-exilado, criando personagens que são vítimas da saudade e da obsessão pelo retorno à pátria. Ler a representação do exílio através da personagem feminina, melancólica, é objeto desta leitura.

**Palavras-chave:** exílio, literatura, melancolia

Super flumina...

Sôbolos rios que vão  
por Babilónia, m'achei,  
onde sentado chorei  
as lembranças de Sião  
e quando nela passei.

Ali o rio corrente  
De meus olhos foi manado,  
E tudo bem comparado,  
Babilónia ao mal presente,  
Sião ao tempo passado.

Ali lembranças contentes  
n'alma se representaram,  
e minhas cousas ausentes  
se fizeram tão presentes  
como se nunca passaram.  
Ali, depois de acordado,  
co rosto banhado em água,  
deste sonho imaginado,  
vi que todo o bem passado  
não é gosto mas é mágoa.

(CAMÕES, Luiz Vaz de. *RIMAS*, 1980:105)

Nenhum texto poderia representar melhor a longa travessia de personagens exilados, forasteiros, como a epígrafe acima. O poeta Camões, entre Babel e Sião, viveu reconfortado pelas lembranças do bem passado, torturado pela saudade das pessoas e lugares que imprimiram na sua alma de poeta marcas, cicatrizes, exigindo retorno, reencontro com uma identidade pulverizada em referências longínquas.

Retornar tem sido para personagens exilados, diaspóricos, degredados, o alento para uma vida suspensa, passado roubado. A personagem Mariana, de Adeus Aldeia (1995) livro da escritora luso-brasileira Maria de Lourdes, sentiu, ao retornar a aldeia onde nasceu e viveu até os 10 anos, um impacto semelhante à ressurreição. Dolorosa experiência que a fez constar estar memória da pátria afogada no fundo do mar que atravessou ao partir. As pessoas e os lugares sonhados não tinham materialidade e ela descobriu, afinal, que ali não era mais o seu lugar. A imagem do paraíso perdido estava destruída e só pela memória era possível refazê-la. Superar a melancolia ou deixar-se tragar por ela eram as saídas possíveis. Ir à aldeia e não se sentir em casa foi um passo decisivo para que ela reelaborasse a fantasia, triunfando sobre os fracassos sofridos, transformando as fraquezas em forças.

Empreender a volta à aldeia por necessidade de destruir o dique que dividiu a sua vida e sua chegada anônima lhe deu a exata significação da visita. O retorno de Mariana dialoga com a definição dada pela autora caboverdeana Orlanda Amarílis em *A casa dos mastros*: — caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar”.

O movimento de ir e vir de que fala Orlanda, ela própria estrangeira em Portugal, evidencia a busca da identidade perdida, quando, ao aportar na terra natal, onde se julga encontrar a forma de ser estar no mundo, evidencia-se que a nostalgia, Além disso, o exílio não foi suficiente para desenraizar a personagem. Mais: não obstante a ligação visceral com a aldeia, qualquer tentativa de reterritorialização redundaria em um novo exílio.

O processo de volta à aldeia é simultaneamente o retorno nostálgico que culmina com a desidealização do paraíso perdido, o que ocorreu de forma exemplar com Mariana quando, no retorno a São Joaquim da Serra, foi tratada como forasteira, tão dissonante se afigurava a personagem entre os aldeões. O primeiro estranhamento instaura-se com a ausência da mãe, seguida de uma série de tentativas de fazer-se reconhecer pela comunidade. Por fim, a própria personagem, traída pelo inconsciente, expressa sua inadaptação à vida da aldeia que no exílio idealizou: *Ah fadário ela que tanto se imaginou regressando por um tempo de Páscoa, como não havia de desesperar vendo-se assim, rodeada de labregos?* (AA, p. 150).

Para quem migra e para os lusitanos também, o retorno à aldeia simboliza a reintegração às origens, à terra-mãe. Miguel Torga, poeta português que migrou para o Brasil aos treze anos, registra, no poema abaixo, sua ideia de pátria:

PÁTRIA  
Soube a definição na minha infância.  
Mas o tempo apagou  
As linhas que no mapa da memória  
A mestra palmatória desenhou.  
Hoje  
Sei apenas gostar  
Duma nesga de terra  
Debruada de mar.

(Torga, Miguel. *Portugal.*)

O regresso à aldeia, paradoxalmente, deu a Mariana a exata medida da sua condição de estrangeira. Em Vale-de-Sobreiros e em São Joaquim da Serra (aldeias onde viveu) as pessoas não a reconheceram: trataram-na como hóspede, forasteira. Até dos pastéis que comera na infância —o gosto de açafão havia-se evolado. De repente, a personagem se dá conta da estranheza da situação: Sentia-se forasteira e infeliz em Vale-de-Sobreiros. Constatava a felicidade de Tiago, a familiaridade dele com a terra, o cumprimento dos rituais de camponês mas era incapaz de entender. Sentia-se só e trevosa. (AA, p.145).

É um momento crucial na vida da personagem, que acorda do sonho de regresso cultivado por uma década. O desejo de retornar à aldeia e retomar a vida que ali deixara alimentou-a durante a permanência no Recife. Porém, o momento de concretizá-lo afigurou-se-lhe — “*um deserto absoluto, um chão oco.*” (AA, p. 175).

Estava na aldeia, mas aquela não era a sua aldeia. Nela, não se encontravam as pessoas e os afetos ali deixados, até a paisagem mudara. Frustrada, Mariana admitiu, pela primeira vez, reavaliar sua noção de terra natal. Após o desinvestimento no objeto para sempre perdido, a aldeia, a personagem reinveste no país que tanto recusou: “*Sabes de uma coisa, Tiago? Isso de terra, afinal, não tem importância. Sem minha mãe, que mais me prende aqui? O mundo é todo de Deus, onde estivermos, estamos no mundo, portanto...*” (AA, p. 175)”

A aldeia longamente pranteada simbolizava o retorno ao regaço materno, ao carinho da mãe Elisa pois, sem ela, tudo perdia o sentido. São Joaquim da Serra representava sua infância e juventude, constituindo o escrínio onde estavam depositados seus preciosos bens: a pátria, a família. Na esperança de reencontrá-los, Mariana viveu, renegando a vida no estrangeiro, como quem salta sobre o abismo, a fim de religar a ponta do novelo que ficara do outro lado. Resistira heroicamente à sedução do trópico, amante fiel de sua aldeia distante.

Entretanto, o regresso não correspondeu à expectativa de Mariana. No lugar da calorosa recepção materna, esperava-a a severa feição da morte: a emoção de saber a notícia da visita da filha fora demasiada para o coração de Mãe Elisa, sempre pleno de saudades: morreu sem revê-la. A notícia foi encontrar os Gama ainda em Lisboa, fato que tornou o percurso para a aldeia ainda mais torturante: *Nenhum precipício poderia ser mais fundo para Mariana do que o canto do banco do combóio onde se enovelara*

*desejando que a viagem para São Joaquim da Serra não acabasse e nunca mais amanhecesse. (AA, p. 75)*

A perda da mãe simbolizou para Mariana o corte definitivo de suas raízes. Ali não era mais o seu lugar. O espaço construído no exílio reclamava o investimento negado. Para ela restava a existência construída ao lado de Tiago e das filhas em Recife, com a vida reivindicando um investimento que a personagem estava, então, pronta para fazer, uma vez que, desinvestindo-se do antigo objeto de amor, era mister substituí-lo:

Como que por encanto os dez anos de Brasil começaram a ecoar forte dentro de Mariana. E podia jurar que o mesmo devia estar ocorrendo com as filhas. O que tanto temia, antes da decisão de emigrar, concretizava-se: estavam todos marcados para sempre. O estigma do emigrante ia mais fundo dentro de cada um, do que o sotaque dúbio ou a pele amorenada. A verdade, doesse ou não admiti-lo, é que não se sentiam mais portugueses. Nem Mariana que fora a mais difícil de se aclimatar. Era incrível mas pelo jeito tinha sido preciso ir a Portugal para descobrirem o quanto eram brasileiros. (AA, p. 153).

Dessa forma, Mariana neutralizou os efeitos das rupturas que sofrera com a perda da aldeia e canalizou o seu investimento para os valores da vida que o presente ofertava, ao lado do marido e das filhas, no Recife. Sabia que um eventual retorno à aldeia teria, doravante, o caráter de —temporada de férias. Não mais empreenderia a volta: seria visitante, forasteira. Esta certeza chegou para ela “— *apaziguando assim o sentimento confuso de quem há muitos anos atravessou os limites do seu país: talvez remorso, talvez saudade. (AA, p. 153)*”.

A vivência concreta na aldeia desencadeara, de forma inevitável, o processo de desestruturação psíquica de Mariana através do recrudescimento dos conflitos e do sentimento de inadaptação. A necessária reestruturação psíquico-afetiva da personagem só se tornou possível com a superação das angústias de sua experiência melancólica no exílio. Reativada a capacidade de amar, a personagem partiu para um novo investimento, não mais dirigindo o seu afeto a um objeto ideal. A aldeia não perdera o seu lugar na lembrança de Mariana, apenas acentuou-se o seu caráter de intangibilidade, tornando-se um elemento referencial em suas lembranças.

A nostalgia foi experimentada por ela de forma inquietante, mobilizando-a para o retorno. Sua luta com os fantasmas do passado, autêntica odisséia interior, remete ao herói Ulisses que lutou longamente para voltar a Ítaca, sua ilha natal, chegando incógnito sem ser reconhecido pelos seus. Para Otto Fenichel,

A nostalgia é o — sentimento oceânico de união com uma mãe onipotente que as pessoas deprimidas desejam. As pessoas sujeitas a perdas prolongadas assemelham-se ao bebê narcisicamente faminto pelo desejo de regresso. (FENICHEL, p. 377).

Referimo-nos sobretudo ao episódio do reconhecimento por Euricléia que constituiu objeto de análise de Erich Auerbach em *Mimesis*, p. 19: — [...] Vê-se no episódio da cicatriz, como a cena caseira do lava-pés, pintada aprazivelmente, é entretecida na grande, significativa e sublime cena da volta ao lar.



Na *Odisséia* a cena apresenta-se assim: — quando a velha Euricléia segurou a perna na concha da mão, reconheceu a cicatriz pelo taco e largou o pé; a perna bateu na bacia, o bronze ressoou e logo entornou para o lado, derramando água no chão. Alegria e dor apossaram-se juntas de sua alma; os olhos encheram-se de lágrimas e a força de usa voz se embargou. Tocou, porém, no queixo de Odisseu e disse: — Tu és, não há dúvida, Odisseu, meu amado filho; eu só te pude reconhecer depois de tocar todo o corpo de meu amo. (HOMERO, p. 232).

Também na tortuosa volta ao passado empreendida por Mariana em *Adeus Aldeia*, esse confronto será inevitável. Na epopéia clássica, avulta o dinamismo de Ulisses: a ação conjuga-se com a reflexão no périplo de volta a Ítaca, seu lar. Há, entretanto, no texto épico, uma primazia das ações ou peripécias; no texto de Maria de Lourdes Hortas, contemporâneo, ficcional, adensa-se o perfil reflexivo da personagem, esbatendo-se o caráter episódico. A aproximação que fazemos dá-se pela identidade temática: o retorno. O paralelo com o herói da *Odisséia* é pertinente na medida em que Ulisses é o paradigma do exilado à procura da pátria perdida, sendo o exílio o lugar da nostalgia, do mal do retorno. Na verdade, não se volta da mesma maneira como se partiu nem se encontram as coisas como foram deixadas; retornar é, para o exilado, retrospectiva e retrospecção porque é um retorno a si mesmo, ao tempo anterior ao exílio. Este retorno, impossível no tempo, é alimentado por esperanças que, no fundo, se frustram e decepcionam; assim, Mariana, em *Adeus Aldeia*, decepciona-se quando encontra a pátria e descobre que havia ido, de fato, em busca de si mesma.

A portuguesa procurava na geografia real a correlação com suas memórias, — Mas era ali (...) que o passado perdia toda realidade (p. 102). Sua vida, que havia sido um constante vaivém, começava a fazer sentido no presente. Sofrera uma carência real mas o objeto que tentara resgatar era imaginário e irre-constituível pois a ida real, física, à terra natal lhe dera a exata dimensão do tempo passado. As mudanças operaram-se tanto na cidade quanto nas pessoas: parecia deserta a cidade mas era a personagem que se sentia deserta. Fora ao encontro de sua infância e não a encontrou.

A mesma noção de não-reconhecimento do exilado é representada na obra *O Vale da Paixão*<sup>160</sup>, da escritora contemporânea portuguesa Lídia Jorge: O que existe são vinte anos de permeio, que não são vinte, são cem, cinco mil, oito mil se pensar n' *A Ilíada*. A distância entre a identidade e a dispersão não tem anos nem séculos.

De forma diferenciada, o escritor angolano José Eduardo Agualusa, no livro *Nação Crioula*, mostra como uma personagem reage ao exílio, adotando uma nova identidade psíquica:

Não vou à procura dos outros... vou à procura de mim [...]

Para mim também foi assim. Em Pernambuco, e depois na Bahia, reencarnei pouco a pouco numa outra mulher. Às vezes vinha-me à memória a imagem de um rosto, a figura de alguém que eu tinha amado e que ficara em Luanda, e eu não conseguia dar-lhe um nome. Pensava nos meus amigos como personagens de um livro que houvesse lido. Angola era uma doença íntima, uma dor vaga, indefinida, latejando num canto remoto de minha alma.

A personagem de *Adeus Aldeia*, ao contrário de Ana Olímpia de *Nação Crioula*, não viveu a experiência de se transformar numa nova pessoa. A lembrança dolorosa da aldeia ausente, o desejo e a esperança do retorno adiaram o necessário reinvestimento na nova pátria. A elaboração da perda do objeto de amor, a terra natal, foi lenta e o elemento água, quer representado pelo mar, ligação entre exílio e aldeia, quer por rios fontes e regatos, quer ainda pela chuva, foi importante no processo de purificação e transformação da personagem. A integração na nova realidade só se dá após retorno à aldeia, espécie de imersão no passado, de onde ela emergiu purificada, renascida.

Diante da necessidade de ser alguém, Mariana precisava encontrar-se enquanto mulher. Já não se identificava com a aldeia pois sua língua soava com estranheza. Onde estaria sua identidade? Sintomaticamente, sua filha, Tâmara, personagem de *Diário das Chuvas*, livro que se segue a A.A. sente a mesma necessidade de retorno e sofre o mesmo desencanto vivido pela mãe, Mariana. Eis como a chegada de Tâmara à aldeia é descrita:

Tâmara regressou à praça, realidade irreal. [...] Passara tantos anos carregando a aldeia dentro de si que, agora, acontecer o contrário, estar ali, poder percorrê-la palmo a palmo, passo a passo, subvertia tudo. [...] embora tentasse encarar o espólio do passado, não conseguia afastar a impressão da chegada, sentimento incômodo de forasteira, vagando numa geografia ilusória (*DC*, p. 85).

Estrangeira na sua própria terra, a personagem fez como sua mãe, Mariana, uma viagem exploratória, como está enunciado no poema.

— Descobrimento do Recife, do último livro de Maria de Lourdes Hortas, a autora:

Heróis de ontem  
de vós herdei a compulsão dos descobrimentos  
porém a minha bússola esteve apontando  
rotas absurdas ao Cabo Nunca Mais  
por isso fiz tantas vezes a Expedição impossível  
por mares, Dantes, navegados  
impossíveis de resgatar  
com a mala de ontem  
cheia de laços que já não atam  
tranças perdidas.  
Não foram as pedras destes monumentos que  
me construíram  
embora existam, base, em seus alicerces.  
Contemplo o incêndio  
das searas desertas da infância  
e estou pronta para arrumar a mala  
de regresso a mim  
com os trajes sonâmbulos  
as miragens  
dos oásis perdidos.

Há sempre um passo que nos leva  
ao marco onde  
as fronteiras se esclarecem  
meridianos definindo os hemisférios.  
[...]

Todavia, no coagulado silêncio das águas  
pantanosas  
me vi — forasteira por ruas alheias.  
Chego enfim ao presente  
reverso desta paisagem  
lá onde estou  
outra margem deste mar  
águas se desdobrando em rios e mangues  
e pedras se fazendo arrecifes.

Neste poema, tão próximo da ficção hortiana, o eu-lírico apresenta-se como — legítimo herdeiro do espírito aventureiro dos descobridores portugueses. A sede de aventura e o gosto pelo desconhecido marcam a personalidade da autora que também conquistou outros mundos através da escrita, o que ocasiona a convicção de que já não é mais possível retornar ao passado. A vida, dividida em dois registros — o do real e o da fantasia — traduz uma singularidade múltipla, que ela, a vida, se encarregou de definir. A disposição para um novo investimento libidinal evidencia-se nos versos: — “estou pronta para arrumar as malas/ de regresso a mim.”

Em *Diário as Chuvas*, a ideia de recomeço se reflete também na estruturação do texto, onde observamos a duplicação do capítulo um no capítulo quarenta e nove. Neste último capítulo de *DC*, algumas modificações revelam o trabalho de investimento no novo: o texto do diário, sempre em itálico e negrito, apresenta um novo discurso e, no antepenúltimo parágrafo do capítulo quarenta e nove, a expressão — lugar delimitado pelo encanto de se reconhecerem é substituída por — espaço delimitado pela alegria do reencontro.

“A idéia de reintegração e o início de um novo relacionamento afetivo denotam o triunfo da pulsão de vida sobre a pulsão de morte, que se configura na passagem” — segurou-lhe o rosto e a beijou conduzindo-lhe na primitiva dança da vida e da morte”. (*DC*, p. 124).

“A alusão a este ritual erótico reitera a assunção ou o investimento em um novo objeto de amor. A imagem da andorinha é usada em analogia com a personagem que, atravessando um oceano de lágrimas, conflitos e frustrações, encontra o caminho da liberdade:” — longe, em sua aldeia, uma andorinha estava regressando” (*DC*, p. 124).

## REFERENCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997.

AMARÍLIS, Orlanda. *A casa dos mastros*. Lisboa: Bertrand, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*, 1 ed, São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Rimas*. Texto estabelecido, revisado e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Atlântida Editora, 1973.

FENICHEL, Otto. *Teoria Psicanalítica das Neuroses*. Trad. Dr. Samuel Penna Reis. Rio/ São Paulo: Livraria Atheneu, 1981.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. Edusp.

HORTAS, Maria de Lourdes. *Adeus Aldeia*, Trofa: Solivros de Portugal, 1990.  
\_\_\_\_\_. *Diário das Chuvas*, Recife: Edições Bagaço, 1995.

JORGE, Lídia. *O vale da paixão*. Lisboa: D. Quixote, 1998.

# Nísia Floresta: Itinerário de uma viagem à Alemanha<sup>1</sup>

Márcio de Lima Dantas

Departamento de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

7marciodantas7@gmail.com

Em agosto de 1856, Nísia Floresta, com 46 anos, empreende, junto com sua filha Livia, uma viagem por uma região chamada por ela de “velha e poética Germânia”. A escritora, com as impressões dessa estada, em todo o seu vigor físico e sua maturidade intelectual, publica um livro em francês, intitulado *Itinéraire d’un Voyage en Allemagne*<sup>2</sup>.

O livro, organizado em forma de epístolas e diário, resguarda forte poder evocativo das paisagens, dos castelos, cemitérios, estátuas, ferrovias e museus visitados por uma senhora poliglota e detentora de grande distanciamento crítico em relação aos objetos, à história e aos fenômenos que vão se apresentando a sua vista. Polidez e requinte são o que não falta a Nísia, inclusive no registro linguístico nervoso de alguém que parece não permitir a Cronos devorar as lembranças, eivadas de *pathos*, provindas durante uma viagem deliberadamente planejada, bem ao estilo europeu.

Os textos são direcionados àqueles que permaneceram no Brasil, habitantes do espírito da escritora: seu filho, sua irmã, seus irmãos. O gênero epistolografia não é novidade no vernáculo: lembremos de Pe. Antônio Vieira, Sórora Mariana Alcoforado, Mário de Andrade e a da correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Todos produziram grande quantidade de cartas, nas quais não apenas discorriam acerca de temas íntimos, mas versavam sobre filosofia, religião, poética ou algo mais pontual, como uma viagem ou assuntos ordinários, por exemplo. No que concerne ao gênero diário, Nísia parece enquadrar-se no modo “diário íntimo”, que se caracteriza por ser o registro de acontecimentos sucedidos no arco de um dia.

Dito isso, vejamos como nossa feminista *avant la lettre* plasmou suas impressões sobre uma de suas mais importantes viagens. Nísia não viajava como turista, mas como uma viajante intelectualizada, espécie de arqueóloga do mundo das ideias e da história, permitindo-se uma curiosa liberdade de aprofundar conhecimentos sobre o que contemplava, tocava e sentia, proclamando, via escritura, seus pontos de vista, plenos de acuidade e sede de saber mais.

Detentora de uma prosa ágil, precisa e arguta, escorreita, plena de encadeamentos discursivos e lógicos, como se fosse uma cientista das ciências naturais a descrever um objeto, Mme. Floresta A. Brasileira consegue impregnar dois gêneros caracterizados universalmente pela ausência de intermediação – pelo menos, pretendem

---

<sup>1</sup> Para Zelma, guardiã de Nísia

<sup>2</sup> Itinerário de uma viagem à Alemanha. Trad. Francisco das Chagas Pereira, Natal: EDUFRRN, 1982

- entre sentimento e escritura, a epístola e o diário, de um tônus poético de grande intensidade imagética, haja vista a quantidade e a qualidade das metáforas empregadas para dar conta dos lugares que visitava. Quero dizer com isso que a memória é o lastro no qual se constrói o texto literário, numa equação que é mais ou menos esta: o concreto vivido deposita-se na memória como representação para, finalmente, o escritor erguer os pilares do discurso literário. Portanto é necessário sempre a intermediação da deusa Mnemósine, mãe das musas, como etapa para a consecução do objeto artístico.

Com efeito, Nísia consegue deixar transparecer todo esse processo, numa atitude metalinguística de quem revela os meios e marcas de alguém consciente do ofício de escrever como algo que está em um lugar para além do tangível a que chamamos de realidade. Tenho para mim que uma certa pressa em redigir as cartas e os diários para seus entes queridos funciona como espécie de atitude distanciada face a reelaboração dos eventos acontecidos em um dia. Muitas vezes ela escreve a altas horas da noite, encerrando a jornada, como se sentisse alívio por um dever cumprido.

Destarte, o cansaço é apreendido como dádiva para afugentar as sombras e as tristezas da saudade advinda do aniversário de um ano de morte de sua mãe, bem como as lembranças de pessoas caras que estão distantes. No fundo, a escritora parece reter uma ansiedade em relação ao *tempus fugit* ou a marcha inexorável para a morte, na medida em que busca, por meio da escritura, cristalizar o vivido junto a sua filha Lívia.

Ora, desde sempre a arte funcionou como triunfo de alguns indivíduos sobre o poder destrutivo da morte, espécie de artifício para ludibriar o fato de sermos mortuos, como se o sofrimento provindo da condição humana de sencientes não pudesse ficar impune, transformado que é em objeto de apreciação estética. E, em assim sendo, uma experiência singular, dotada de inúmeras particularidades, vem a ser algo universal, na medida em que os homens não somente são munidos de faculdades assemelhadas, mas também possuem traços arquetipais que os nivelam, por assim dizer, como capazes de formular as mesmas fábulas a partir de elementos previamente existentes em toda e qualquer cultura.

Voltemos nosso olhar, ainda, para Nísia Floresta. Vejamos um trecho do livro: “As águas deste rio, rolando no silêncio da noite, são um espetáculo melancolicamente poético. Fiquei algum tempo em profunda contemplação das coisas passadas e das presentes” (p.71). Bem claro que o gênero lírico, com seus paradigmas enformadores de metáforas, suplanta qualquer outro gênero. Era de se esperar que traços do épico, com sua denotação e metonímias, achegassem ao texto com mais precisão e impusessem seu julgo sintático de encadeamento lógico-discursivo, contudo, não é o que sucede.

Com efeito, a apresentação, por meio da *mimesis* calcada na vida interior da mulher de Papary, por meio de suas paixões, do caráter profundamente literário, de seu comportamento livresco e ilustrado, engendra um texto na qual a função poética da linguagem busca sobrepujar a função denotativa, enformando uma escritura no qual se mesclam de maneira natural e elegante a poesia e a prosa. Em suma, tanto as cartas quanto as notas para um eventual diário são de uma beleza plástica ímpar, pois a *mathésis* e a *mimesis* estão soldadas de tal maneira a construir um texto de rara fatura,

auma *semiosis* na qual o signo literário está contaminado pelo conhecimento histórico, pelo discernimento estético e pela requintada escrita. Nísia nada fica a dever a ninguém, porque cultivadora da arte do bem escrever.

Refoge, portanto, das claves patriarcais que visualizam as mulheres somente como objetos sexuais para o desfrute de seus egoísticos prazeres físicos ou para a procriação mecânica de rebentos que irão assumir, por sua vez, o papel do macho autoritário e dono da situação. Em suma: desdenhou dos papéis previstos desde sempre às mulheres: rainha do lar, mãe e esposa. Nesse sentido, há algo bastante interessante na existência e obra de Nísia, uma existencialista que traçou um projeto de vida que era bem mais condizente com seus pendores: poeta, ensaísta, educar filhos seus e dos outros, pedagoga, revolucionária, - não somente teórica, mas demonstrando, por meio de uma prática cotidiana, como a vida de uma mulher não estava associada a um destino ou a uma natureza dita feminina, contudo é algo construído historicamente por uma sociedade na qual prepondera o mando e o julgo de um discurso falocêntrico.

Com efeito, a mulher de Papary inscreve-se como sujeito desestabilizador, pois sua destoante história de vida, seu comportamento livre das amarras institucionais, encontra-se em um lugar com fronteiras não rigidamente delimitadas: aquele lugar no qual os gêneros são questionados, são indagados dos motivos pelos quais as linhas dos estereótipos engendram tanto preconceito, tanta discriminação que recaem quase sempre sobre o lado do gênero feminino. Parece que Nísia pouco estava interessada em linhas de fronteiras, queria mesmo era estender sua alegria pela vida e sua liberdade interior às outras mulheres.

Quanto às condições históricas nas quais o livro veio a lume, não podemos esquecer o regime escritural do tempo: o Romantismo, com seu forte pendor a sagrar o subjetivismo como a nova comarca da literatura, até então dominada pelos preceitos universalistas da tradição clássica. Eis que o mundo interior, os preceitos do sonho, enfim a subjetividade do escritor passam a protagonistas da cena dos modos de representar a realidade, formatados que são nos inúmeros gêneros que a literatura manuseia. Muito do que o Romantismo propugnou encontra-se dissolvido nas entrelinhas do texto de Nísia, tais como: culto ao nacionalismo (alemão), elementos conformadores de uma nacionalidade (elogio a Carlos Magno e outros que edificaram a moderna Alemanha), interesse pela Idade Média (visita a ruínas, abadias, catedrais, cemitérios), sacrifício e sangue de muitos por seu povo (visita a túmulos de poetas, sábios, estudiosos das ciências naturais).

Outro componente integrante do Romantismo diz respeito ao culto à natureza. Os românticos enfatizam a oposição entre natureza e cidade, como se, ao supervalorizar aquela, como lugar de fuga e refúgio, conferissem à cidade o caráter de lugar contaminado pelos vícios humanos. É o que ficou conhecido como *locus amenus*. Toda a viagem de Nísia pela Alemanha é pontuada pelo ensejo de valorizar a natureza, os parques floridos, as ruínas, em detrimento da cidade, detendo-se em cada detalhe, numa ânsia de nada perder, ela chega a afirmar: “Como as cidades me interessam menos que as ruínas e as paisagens das margens do Reno...” (p.48).

Quem sabe, possamos dar conta desse entusiasmo pela profunda meditação quando ela se detém sobre o rio Reno, descrevendo o entorno deste em um crepúsculo chuvoso:

O sol, prestes a desaparecer no ocidente, doura o cume das montanhas, encimadas de velhos e magníficos castelos ou de ruínas. Grossa chuva cai, neste momento, nas águas do Reno, sem nos disfarçar os raios do sol. Que espetáculo soberbo produzido por este fenômeno! Como a alma se eleva às regiões desconhecidas, em que brilha este astro, entre essas duas cadeias de montanhas, entre essas duas margens ataviadas de mil belezas, sobre as águas que o barco sulca com rapidez, impulsionado pelo vapor. (p.50)

De espírito vivo e perspicaz, Nísia não deixa nada passar a sua frente sem que trace um perfil etnográfico dotado de criticidade e análise, cotejando os costumes que vigoram em seu país com os daquele onde visita. Se compara o espírito oportunista do parisiense, que procura tirar proveito do estrangeiro ou de quem se aproxime dele, contrastando com a inexistência desse traço no *ethos* teutônico, também compara a prática da liturgia católica no Brasil, desprovida de contrição, com a maneira como se participa do ofício numa igreja em Heidelberg, por exemplo.

Há um outro aspecto bastante interessante na escritura de Nísia. É a quantidade de tiradas filosóficas e máximas enxertadas em seu livro as quais nos conduzem a refletir sobre a condição humana, tendo como olhar um espírito desconstruidor do *modus vivendi*, do feitio que, ao invés de ser compreendido como produto histórico, é tido como natural ou inerente ao comportamento dos homens em sociedade. Só alguns exemplos: “... as duas grandes virtudes que mais elevam o coração do homem: a generosidade e o reconhecimento”; “... os homens não têm pressa em reconhecer o verdadeiro mérito...”; “Não se abusa impunemente das forças físicas que a boa natureza nos deu”; “Não será a espada, mas o amor que regenerará o homem.”; “... em uma sociedade onde o pedantismo e as nulidades em mérito real sabem, melhor que os gênios, brilhar...”

Nísia, como cronologicamente integrante do movimento romântico no Brasil, está impregnada do mesmo ar do tempo, que possibilitou produções românticas seus ostensivos traços de ruptura com a tradição clássica, a qual nunca deixou de obssecar os escritores, sendo o movimento árcade o estilo histórico mais próximo no tempo, anterior ao Romantismo, o melhor exemplo de vinculações para com o legado greco-latino.

Não podemos esquecer a importância do Romantismo, visto que, ao proclamar a liberdade de criação, com seu apelo ao subjetivismo, já estava anunciando as veredas da modernidade, no qual a literatura não estaria mais presa a um cânone ou formas e ditames pré-estabelecidos para a arte de representar estados de alma, fenômenos ou paisagens.

Para encerrar, há muito que ainda dizer sobre Nísia Floresta, polígrafa dotada de uma mundividência que a fez dedicar toda uma vida à arte de escrever, de viajar, apreciar a arte e conviver com as pessoas, para além de preconceitos que julgam as



gentes por seu conhecimento livresco. Essa mulher, dotada de uma sensibilidade ímpar, registrou e contemplou tudo o que viu, e estabeleceu juízo de valor sobre o que se apresentou a sua frente, quer seja das coisas humanas, numa etnografia arguta, quer seja do âmbito da arte, reconhecendo e proferindo relações acerca de um objeto de arte isolado, detectando, por meio de categoria da teoria da arte, a qual ou tal movimento pertenceria um fenômeno.

Enfim, os livros nos quais a escritora formatou suas impressões, com forte pendore ao subjetivismo - apesar de toda a sua obra ser marcada por um caráter ensaístico, ou seja, uma tendência a atribuir um cariz subjetivo à realidade e aos juízos de valor acerca do que se apresenta a sua frente, o que já conduz a uma expectativa da expressão de uma subjetividade -, são: *Itinéraire d'un Voyage en Allemagne* (1857), *Scintille d'un'Anima Brasileira* (1859), *Trois ans en Italie, suivis d'un Voyage en Grèce* (1864) e *Fragments d'un ouvrage inédit – notes biographiques* (1878) os quais manifestam essa pertença ao movimento romântico, sem tirar nem pôr. À parte habitar ancha o território do espírito de época que engendrou o romantismo, não podemos deixar de olvidar a singularidade de uma persona extremamente fascinante, visto que dotada de uma versatilidade escritural, capaz de exercitar com maestria múltiplos gêneros que integram as letras.

Malgrado sua alegria de viver, Nísia não fica imune ao desencanto e ao niilismo tão caro aos românticos, manifestando-se, aqui, por um ceticismo de alguém que dedicou sua vida a lutar pela educação e pela emancipação feminina. Em algumas passagens, deixa entrever seu franco desencanto para com as gerações vindouras: "... e eu tinha ainda grande fé no futuro!" (p.37).

Uma coisa muito interessante a ressaltar sobre Nísia Floresta é a profusão de pseudônimos com que assinava seus livros: Mme. Floresta A. Brasileira, Nísia Floresta Brasileira Augusta, Telesilla, B. A., B. Augusta, "*une Brésilienne*", F. Brasileira Augusta, Mme. Brasileira Augusta. Deixando registros com assinaturas diferentes, ela não apenas referendava uma desterritorialização física, mas se colocava como figura cambiante capaz de desestabilizar as fronteiras bem delineadas, em sua época, dos gêneros masculino e feminino.

Para sua época, Nísia foi bastante longeva: falecendo em 1885, aos 74 anos, deixando claro seu apego à vida. Sua energia vital, alimentada pelo amor aos parentes e à humanidade, aos livros e ao saber e à arte, produziu um vigor físico capaz de fazer durar seus dias. Viveu exclusivamente - pois podia, era rica - administrando suas terras e seus bens. Curioso é que ela mesma autotfigurava-se com esse perfil: *[...]misto de sensibilidade e energia que vocês tantas vezes admiraram em mim* (p.107). O que não se pode dizer de Nísia Floresta é que não tinha um bom astral, começando a partir de si mesma, da maneira como se via, se autorrepresentava: *Minha boa estrela me tinha reservado essa caridosa companheira de viagem* (p.115). Eis a mulher de Papary, ainda, de longe, nos falando, numa atualidade que só não nos causa espanto por se tratar de um espírito elaborado e com grande vivência interior: *Meu espírito ama as viagens, meu ser físico nelas se compraz, mas meu coração nunca será viajor* (p.58).

## REFERÊNCIAS

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *A lágrima de um Caeté (Org. de Constância Lima Duarte)*. 4 ed. Natal: Fundação José Augusto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de uma obra inédita*. Brasília: Editora da UNB, 2001.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: EDUFRN, 1995.

FLORESTA, Nísia. *Itinerário de uma viagem à Alemanha*. Trad. Francisco das Chagas Pereira, Natal: EDUFRN, 1982.

\_\_\_\_\_. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cintilações de uma alma brasileira*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

\_\_\_\_\_. *Três anos na Itália seguidos de uma viagem à Grécia*. Trad. Francisco das Chagas Pereira, Natal: EDUFRN, 1998, v. I.

MARIZ, Zélia M. Bezerra. *Nísia Floresta Brasileira Augusta*. Natal: Editora Universitária, 1982.

# La habitación del poeta: Cuerpos poéticos hispanoamericanos<sup>3</sup>

Jesús Sepúlveda

Department of Romance Languages - University of Oregon

jsepulve@uoregon.edu

## 1

En su ensayo sobre la esencia de la poesía, Heidegger señala -citando a Hölderlin- que es "poéticamente como el hombre [sic] habita esta tierra".<sup>4</sup> Tal habitación hace referencia al lenguaje primitivo de los pueblos históricos; esto es, a aquel lenguaje que instaura el ser -la esencia del lenguaje- para luego hacer público todo cuanto trate el habla cotidiana. La esencia de la poesía es entonces *ser* en la palabra para dar nombre e interpretar la voz colectiva, por eso es "lenguaje primitivo".<sup>5</sup> Heidegger, sin embargo, es cauteloso y sitúa la esencia de lo poético en un tiempo determinado: le da cuerpo e historia. Y aunque aclare que tal tiempo sea un "tiempo de indignancia,"<sup>6</sup> pues el poeta es un puente extendido entre una voz colectiva por devenir y los seres "celestes"<sup>7</sup> (los dioses), la esencia de la palabra no habita aún en el Olimpo ni es la esencia de un pueblo, porque él mismo (el poeta), o ella misma, es un devenir. El antipoeta,<sup>8</sup> en cambio, es un lírico que baja del Olimpo<sup>9</sup> para quedarse en el mundo. Su poesía es vertical.<sup>10</sup> Y su lenguaje es cotidiano como el pan de cada día. El antipoeta es terrestre, qué duda cabe. No añora el paraíso ni pacta con los dioses: mora en el mundo. El poeta no mora, deambula. Cumple su pena de extrañamiento<sup>11</sup> en silencio. No se detiene ni se queda. Tampoco baja ni sube. Es, en rigor, un ser en transición: viajero, errante y deshabitado que vive para materializarse una vez que su obra finalice. Por lo mismo, Heidegger señala que su materialización se hace pueblo sólo a partir de su palabra. O sea, a partir de una palabra signada, maldita y única porque habla con el

---

<sup>3</sup> Texto leído en la "I Jornada de Poesía Hispánica" de la Universidade Federal do Rio Grande do Norte en Natal, Brazil, 7 de diciembre de 2011.

<sup>4</sup> Heidegger: 146.

<sup>5</sup> Idem: 140.

<sup>6</sup> Idem: 147.

<sup>7</sup> A propósito de los seres celestes, Hölderlin dice: "El hombre ha experimentado mucho. / Nombrado a muchos celestes, / desde que somos un diálogo / y podemos oír unos de otros", (Heidegger: 133).

<sup>8</sup> "Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos / Poeta / Antipoeta" (Huidobro: 37), y "Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago" (Huidobro: 65).

<sup>9</sup> "Los poetas bajaron del Olimpo. // Para nuestros mayores / La poesía fue un objeto de lujo / Pero para nosotros / Es un artículo de primera necesidad: / No podemos vivir sin poesía" (Parra: 163-67).

<sup>10</sup> En la extensa bibliografía de Juarroz, se presiente que la poesía vertical es una forma de poetizar los límites: la caída y el amor, el abismo y lo sublime, la nada y la maravilla. Es, en palabras del mismo autor, una poesía que funda "un lenguaje para los finales / [y que exige] la total abolición de los otros lenguajes". Esto es, un "habla de intersticios" (Juarroz: 46).

<sup>11</sup> Enrique Lihn, Pena de extrañamiento (1986).

corazón y la dicta un demonio<sup>12</sup>; o un ángel, o la musa griega que encarna el genio pagano y el espíritu de la tierra, o el duende de Lorca, que despierta “en las últimas habitaciones de la sangre”.<sup>13</sup> Artesanía del lenguaje concedida como bien precioso que permite el diálogo para un mutuo devenir. En realidad, ni poeta ni pueblo existen porque son un proyecto, una apuesta hecha con palabras, aunque haya un riesgo en ello: estar expuesto a los relámpagos del Olimpo. Hölderlin lo describe al temer caer como el viejo Tántalo, “que recibió de los dioses más de lo que podía digerir”.<sup>14</sup> El lenguaje es, en efecto, “el más peligroso de todos los bienes”.<sup>15</sup> Los mayas dicen que el poeta debe ser capaz de enfrentar y abrazar el viento sin desmoronarse.<sup>16</sup> Y no se equivocan en ello porque hay una finalidad y un sentido en tal firmeza: construir desde la nada los cimientos de algo nuevo, una voz nunca antes oída.

Cada poeta es un ser solitario que habita en una *tierra baldía*<sup>17</sup> para devenir. Su hogar es un proyecto, no una casa. Su patria es una lengua, no una bandera. Y el poeta deviene al habitar poéticamente en el mundo, materializando un nuevo lenguaje mediante la instauración de su ser a través de la palabra. Para los pueblos primigenios esto era un acto de magia: invocar la apariencia. Para Hölderlin, una fundación: “Mas lo permanente lo instauran los poetas”,<sup>18</sup> dice. Lisboa tiene un autor y varios heterónimos<sup>19</sup> y Minas Gerais la última piedra en el camino.<sup>20</sup> *Canto general*<sup>21</sup> es el caso emblemático para Hispanoamérica y *Hojas de hierba*<sup>22</sup> para la América anglosajona. De los aztecas no sólo quedaron ruinas empedradas sino que también sobrevivieron los cantos y las flores de los reyes poetas: “¿Sólo así he de irme? / ¿Nada quedará en mi nombre? / ¿Nada de mi fama aquí en la tierra? -dice Tecayehuatzin, como un ensombrecido monarca proto-existencialista- Al menos flores, al menos cantos”.<sup>23</sup> Y Nezahualcóyotl lo reafirma. Frente a la muerte sólo permanece la poesía: “No acabarán mis flores, / no cesarán mis cantos”.<sup>24</sup> El difrasismo es un recurso empleado para congrega una idea mediante la combinación de dos palabras. En lengua náhuatl, la expresión dual “*in xóchitl in cuícatl*” significa “flor y canto”, lo que equivale a nuestra idea de “poesía”: lo permanente.

Si comprendemos la esencia de la poesía –dice Heidegger- como instauración del ser con la palabra, entonces podemos presentir algo de la verdad de las palabras de Hölderlin, cuando hacía mucho tiempo la noche de

---

<sup>12</sup> La poesía es dictada por un demonio [“Poetry is dictated by a diamonion”] dice Czeslaw Milosz (Merrill: 20).

<sup>13</sup> Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende” (charla dictada en La Habana y luego en Buenos Aires en 1933).

<sup>14</sup> Heidegger: 141.

<sup>15</sup> Idem: 129.

<sup>16</sup> Conversación privada con la poeta maya Briceida Cuevas Cob.

<sup>17</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922).

<sup>18</sup> Heidegger: 137.

<sup>19</sup> Entre los varios heterónimos de Fernando Pessoa, destacan: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos y Coelho Pacheco.

<sup>20</sup> Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho” en *Alguma Poesia* (1930).

<sup>21</sup> Pablo Neruda, *Canto general* (1950).

<sup>22</sup> Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1855).

<sup>23</sup> León-Portilla: 59

<sup>24</sup> Idem: 41.

la locura lo había arrebatado bajo su protección”.<sup>25</sup>

Lo que permanece, por tanto, se funda a través de ese “oficio o arte sombrío / ejercido en la noche silenciosa”.<sup>26</sup> O más exactamente, en palabras del mismo Hölderlin, a través del ejercicio de “la más inocente de las ocupaciones”.<sup>27</sup> ¿Pero qué es y cómo se ejerce aquella ocupación? Heidegger sugiere que la poesía es un acto de dehabitar. El poeta despierta, en su *cuarto propio*,<sup>28</sup> “la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa”.<sup>29</sup> Al atravesar el visillo de lo habitual, el poeta penetra en el misterio, esa zona que Rimbaud llamó lo desconocido.<sup>30</sup> Y al mantenerse en pie en la nada de la noche, “consigo mismo en la suprema soledad”,<sup>31</sup> el poeta habita en un tiempo de indigencia; carencia y negación como intersticio abierto por la ausencia de los dioses y la voz que crece como feto en vientre sellado.

## 2

La poética de la representación ha sido prominente en la poesía latinoamericana. Sus matices se han ido confeccionando a partir de la diferenciación temática o propositiva de cada autor. Tenemos, por ejemplo, la poesía como recuerdo: vallejana y lárca: “Los guardadores de la nostalgia / rememoran los días de oro”.<sup>32</sup>

La nostalgia -ese “tiempo de arraigo”<sup>33</sup> que busca en la aldea una época perdida- ha estado presente en la lírica española desde su época cortesana en el siglo XV. Frente a la entropía que lo consume todo, se añora lo que alguna vez hubo y ya se ha ido. “*Qualquiera tiempo pasado / fue mejor*”,<sup>34</sup> dicen las coplas de Manrique (Sevilla, 1494), que no sólo se lamentan ante el paso del tiempo sino que también desarrollan el tópico del *ubi sunt*, propio de toda la poesía moderna española: ¿dónde están? ¿Qué se han hecho?

Y así como Manrique lamenta la muerte de su padre, Roberto Piva escribe su epicidio ante el suicidio de Hart Crane, dando cuenta del tiempo y la inmensidad que nos acecha:

---

<sup>25</sup> Heidegger: 138.

<sup>26</sup> Dylan Thomas, “In my Craft or Sullen Art” en *Death and Entrances* (1946).

<sup>27</sup> Heidegger: 140.

<sup>28</sup> Virginia Wolf, *A Room of One's Own* (1929).

<sup>29</sup> Heidegger: 143.

<sup>30</sup> Rimbaud: 113. Es en sus cartas del vidente (*Lettres du Voyant*, 1871), enviadas a su protector, Georges Izambard, que Rimbaud presenta su programa poético de desarreglo de los sentidos a fin “d’arriver à l’inconnu” [llegar a lo desconocido].

<sup>31</sup> Heidegger: 147.

<sup>32</sup> Vitale: 103.

<sup>33</sup> Teillier: 10-19. El texto “Por un tiempo de arraigo” fue publicado originalmente en el periódico *El siglo* el 13 de noviembre de 1966 (página 15). Luego se vuelve a mencionar en *Muertes y maravillas*. Cabe resaltar que la concepción lárca de la poesía teillieriana postula el contacto con la tierra y sus raíces aldeanas en oposición al éxodo y el cosmopolitismo que Teillier veía con sospecha en algunos poetas de la década del cincuenta; especialmente en Enrique Lihn, cuyo poemario, *Poesía de paso*, recibió el Premio Casa de las Américas el mismo año en que este artículo fue publicado.

<sup>34</sup> Manrique: 5.

Existem estrelas por toda parte & gelo  
não caminhamos mais  
& o Tempo passa<sup>35</sup>

A principios del siglo XX, Machado escribió el poema “El viajero”, añorando la juventud perdida en la imagen del “querido hermano / que en el sueño infantil de un claro día / vi[o] partir hacia un país lejano”.<sup>36</sup> De este modo, soledades y *saudades* se intersectan como lados de una misma moneda; o como la ganancia y la pérdida, que Flebas -el fenicio- olvidó bajo el mar.<sup>37</sup>

Otro aporte del siglo XX ha sido el de los vates realistas que buscan la imitación, ya sea de la naturaleza o de la sociedad. Entre estos, cabe mencionar a esos líricos militantes inspirados en el realismo socialista que concibieron la poesía como servicio y/o reflejo de la realidad social, enaltecendo palabras como “revolución” y “libertad”. No obstante, y más allá de las consabidas etiquetas, es probable que el mayor servicio civil que esta poética le haya prestado a la sociedad no haya sido ni la mimesis ni la instigación al combate, sino simplemente el desenmascaramiento de las imperfecciones de la realidad.<sup>38</sup> En tal sentido, la poesía cumple, como lo sugieren Adorno y Benjamin, una función iluminadora porque penetra en lo impenetrable de la realidad cotidiana. Es una “iluminación profana”<sup>39</sup> que alumbra en la oscuridad. William Carlos Williams<sup>40</sup> y el minimalismo bukowskiano y carveriano dan muestra de ello porque irrumpen y desenmascaran aquello que en la sociedad norteamericana prevalece oculto: el vacío y el fragmento, trozos sueltos del cimiento americano que Whitman no logró incluir en la argamasa de su viril mampostería.

Lo anterior confirma que la realidad supera el realismo porque el riesgo de éste es la redundancia, lo absurdo de la obviada. Quizás por ello muchos poetas épicos<sup>41</sup> auguren la muerte de la poesía cuando lo que evidencian no es sino la decadencia de la poesía épica, cuando no su fin. Por ello, después de Auschwitz, Adorno sentencia que ya no es posible escribir poesía.<sup>42</sup> Paul Celan rompe, sin embargo, el círculo de lo previsible, dejando al descubierto la fuga de la Muerte que sube convertida en humo por las chimeneas:

Leche negra del alba te bebemos de tarde  
te bebemos al mediodía y en la mañana

---

<sup>35</sup> Piva: 110. Traduzco: “Existen estrellas por todas partes y hielo / no caminamos más / y el tiempo pasa”.

<sup>36</sup> Antonio Machado et al.: 8.

<sup>37</sup> T. S. Eliot. “Death by Water” [Muerte por agua] en *The Waste Land* (1922).

<sup>38</sup> Adorno: 10.

<sup>39</sup> Benjamin: 227.

<sup>40</sup> William Carlos Williams, *Paterson* (1946, 1948, 1949, 1951, 1958). Estos cinco libros reflejan la visión de reportero de la realidad que W.C. Williams le asignaba a la figura del poeta.

<sup>41</sup> Entre muchos, Raúl Zurita en “Cuando la vida es un poema” (entrevista de Patricio Fernández, *El país*, 7 de julio de 2012).

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno. *Kulturkritik und Gesellschaft* [Crítica, cultura y sociedad] (1951). Esta cita también ha sido traducida como “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

te bebemos de noche.<sup>43</sup>

### 3

Hace más de cuarenta años el profesor Hugo Montes ofrecía una visión de la tendencia creadora o creacionista de la poesía.<sup>44</sup> Y aunque parezca redundante hablar de poesía como creación, Montes situaba esta tendencia en un momento específico, la vanguardia histórica: el imaginismo de Pound, los surrealistas, Huidobro, el movimiento ultraísta, los concretistas brasileños, Dadá, los expresionistas y estridentistas, y tantos otros. De algún modo, en estos movimientos subyace un concepto de lo poético *en sí* en tanto quehacer puro con la palabra, tal como lo quiso Juan Ramón Jiménez en su destierro y que Ortega y Gasset llamara deshumanización del arte.<sup>45</sup> Centrar la mirada en el visillo de la ventana antes que en el paisaje que descubre parece ser el objetivo de esta poética. Su atención, por tanto, está puesta en el objeto de arte antes que en su mensaje, dando pábulo al formalismo<sup>46</sup> y a la nueva crítica.<sup>47</sup>

Pero la vanguardia también es riesgo, experimentalismo y revolución. Se *manifiesta* en sus múltiples manifiestos y diatribas que intervienen en el espacio público expresando un sinnúmero de propuestas radicales. Para los surrealistas, por ejemplo, la revolución se hacía mezclando arte y vida, puesto que en la maravilla habita la belleza compulsiva que borra la línea divisoria que separa a ambos. Breton da cuenta de los vasos comunicantes que conectan los sueños con la realidad. Y tal conexión -o sincronía- se realiza a través de los procedimientos del azar objetivo, que es una “forma de manifestación de la necesidad”.<sup>48</sup> Es esta coincidencia entre lo cotidiano y lo onírico la que forma el tramado del mundo. Haciendo eco de las palabras de Heráclito, Breton sostiene que “los hombres en su sueño trabajan y colaboran en los acontecimientos del universo”.<sup>49</sup> Y si bien la emoción implica -tanto en el sueño como en la vigilia- la pérdida de la noción de tiempo,<sup>50</sup> la idea de futuro no deja de ser parte constitutiva del imaginario vanguardista. Al contrario, funda su razón de ser porque en el porvenir es donde la vanguardia busca lo nuevo y lo novedoso. En efecto, su tarea imperiosa es realizar el futuro en el presente para anticipar el curso de la historia.<sup>51</sup> El tiempo de la modernidad vanguardista es progresivo y su estética reclama originalidad. Tal vanguardismo agresivo se expresa en el futurismo de Marinetti,<sup>52</sup> pero también en el

---

<sup>43</sup> Paul Celan: “Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags un morgens wir trinken sie / nachts” en Der Sand aus den Urnen [La arena de las urnas], Viena, 1948 (Boso: 190-91).

<sup>44</sup> Montes: 56.

<sup>45</sup> José Ortega y Gasset. La deshumanización del arte (1925).

<sup>46</sup> El formalismo ruso surgió en la segunda década del siglo XX y tuvo como objetivo desarrollar un método científico de estudio de la literatura alejado del impresionismo y el subjetivismo para centrarse exclusivamente en el análisis de los mecanismos del funcionamiento interno de la obra literaria.

<sup>47</sup> En los años treinta surgió en Estados Unidos e Inglaterra una corriente crítica llamada *New Criticism* que abogaba por un análisis inmanentista del texto literario. Esta corriente se estableció como oposición a la crítica histórica marxista y a las corrientes de interpretación psicoanalíticas de la época.

<sup>48</sup> Federico Engels (Breton: 94).

<sup>49</sup> Breton: 139.

<sup>50</sup> Idem: 51.

<sup>51</sup> Enzensberger: 80.

<sup>52</sup> Filippo Marinetti, Manifiesto Futurista (1909).

creacionismo aéreo de Huidobro<sup>53</sup> y en el tren transiberiano de Cendrars,<sup>54</sup> porque en la época de la reproducción mecánica del arte,<sup>55</sup> la tecnología juega un rol fundamental. La vanguardia junta tecnología e historia que los futuristas<sup>56</sup> hacen estallar como un cañón de guerra. Pero también establece un correlato con el paraíso rojo de Mayakovski,<sup>57</sup> quien presintió el suicidio de su colega Serguei Esenin<sup>58</sup> en un cuarto de hotel barato; y no alcanzó a Ana Ajmátova<sup>59</sup> en la cola de los diecisiete meses ante las mazmorras del paraíso proletario, porque él mismo también se había suicidado.

#### 4

La polémica entre el *arte por el arte* versus el *arte comprometido*, antípodas ideológicas de una discusión bizantina extendida desde la época de entreguerras hasta -quizás- el “fin de la historia” soviética, no ha sido sino una falsa dicotomía entre mensaje y forma, dividiendo a republicanos de un mismo bando y generando purgas en los maquis de la resistencia: Aragon, Breton y compañía.

Claro está que toda forma contiene su contenido; por tanto, la poesía es, al ser histórica, política. En tal sentido, no sólo el escritor se compromete con su tiempo, a decir de Sartre,<sup>60</sup> sino que también la forma adquiere un compromiso por cuanto es parte del devenir de los hechos que conforman la memoria colectiva. Esto, que tan bien expuso la escuela de Frankfurt, no fue comprendido por los poetas de la propaganda, cuyos poemas han sido panfletos antes que manifiestos, o discursos antes que poesía.

#### 5

Poetizar también es una herramienta de conocimiento. El poeta explora su interior y examina su conciencia. Artaud se ausculta en el país de los tarahumaras<sup>61</sup> y Néstor Perlongher aspira a conocer la luz que le brinda la liana sagrada.<sup>62</sup> Lo mismo hace el boliviano Saenz, que en la noche del alcohol se sale del cuerpo.<sup>63</sup> Y Alejandra Pizarnik se mira como si fuera otra y viera a una niña que pierde el lenguaje hasta hallar el silencio.

### CUARTO SOLO

Si te atreves a sorprender

---

<sup>53</sup> “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor” (Huidobro: 19).

<sup>54</sup> Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913).

<sup>55</sup> Walter Benjamin, *L’Oeuvre d’Art à l’Époque de sa Reproductibilité Technique* (1936).

<sup>56</sup> En su *Manifiesto futurista* se lee: “Nosotros, por el contrario, queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, la bofetada y el puñetazo” (Osorio: 21). Queda claro su carácter fascista al glorificar la agresividad y la guerra como “sola higiene del mundo” (Osorio: 22).

<sup>57</sup> “La guerra y el mundo” (Mayakovski: 92-130, 1993) y “A plena voz” (Mayakovski: 60-9, 1999).

<sup>58</sup> “Hasta pronto, amigo mío, sin gestos ni palabras / no te entristezcas ni frunzas el ceño. / En esta vida el morir no es nuevo / y el vivir, por supuesto, no lo es” (Esenin: 65).

<sup>59</sup> Ana Ajmátova, *Réquiem* (Alemania 1963, y URSS 1987), poemario escrito entre 1935 y 1940 en homenaje a los prisioneros de Stalin y a su hijo, Lev, encarcelado en 1938.

<sup>60</sup> Jean Paul Sartre, “Qu’est-ce que la littérature?” (1947) en *Situations II* (1948).

<sup>61</sup> Antonin Artaud, *Les Tarahumaras* (1947).

<sup>62</sup> Néstor Perlongher, *Aguas aéreas* (1991).

<sup>63</sup> Jaime Saenz, *La noche* (1984).



la verdad de esta vieja pared;  
y sus fisuras, desgarraduras,  
formando rostros, esfinges,  
manos, clepsidras,  
seguramente vendrá  
una presencia para tu sed,  
probablemente partirá  
esta ausencia que te bebe.<sup>64</sup>

Algo similar le ocurre a la norteamericana Sylvia Plath, que se transmuta en “Lady Lázaró” para resucitar antes de recorrer el último tramo.<sup>65</sup> Hay poetas que exploran para sentir el mundo porque la poesía es una forma de saber y de ser. Es una manera de videncia que, por ejemplo, impulsó a Rimbaud a perderse en África, o a Nerval, que presentía los ojos espías del muro,<sup>66</sup> a colgarse de una farola del siglo diecinueve. En la tradición británica, este demonio oscuro condujo a Blake por los caminos del exceso: los senderos de la sabiduría que conjugan cielo e infierno.<sup>67</sup> Y para no estar en casa sino en una visión, como en Xanadú<sup>68</sup>, Coleridge comió luz de amapolas para beber la leche del paraíso que sabe a miel. Una vez más, el poeta es un ser a destiempo, porque su brillo se cristaliza en una zona intersticial: la *interzona*,<sup>69</sup> entre un aquí y un después que no es presente ni futuro sino devenir, región transparente entre la tierra de los hombres y el Olimpo de los “seres celestes”.

Pero cualesquiera sean las peculiaridades de estas poéticas, todas se resumen en un punto: fundan lo permanente a través de su materia: el lenguaje. Y tal fundación ocurre en un momento específico. El resto -las peculiaridades- es el detalle, lo que hace que cada una de esas voces se diferencie y construya un ser potencial: la imagen de un pueblo, una época, una cultura o subcultura, un infierno, purgatorio o paraíso,<sup>70</sup> o quizás un anteparaíso:<sup>71</sup> antípoda del Edén como imagen de la dictadura chilena; o una nueva novela,<sup>72</sup> que dibuje las señales de ruta para hallar la salida de escape del lugar común y lo obvio: el régimen. Porque en esas páginas pulcras de la NN (noticias nuevas, vida nueva) se reconstruye la casa bombardeada -sitiada y desmoronada- para abrir el imaginario que las botas marciales habían empobrecido. Poesía de vanguardia que define la casa como alegoría del Estado-nación, tal como un hotel podría serlo de la transición, sin importar si la casa sea de barro<sup>73</sup> o de palabras.<sup>74</sup>

---

<sup>64</sup> Pizarnik: 32.

<sup>65</sup> Sylvia Plath, “Lady Lazarus” en *Ariel* (1965, póstumo).

<sup>66</sup> Gérard de Nerval escribe en su poema “*Vers Dorés*” [Versos dorados] de 1845: “Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t’épíe” [Teme, en el muro ciego, la mirada que te espía] (Jullian: 177).

<sup>67</sup> William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793).

<sup>68</sup> Samuel Taylor Coleridge. *Kubla Khan* (1816).

<sup>69</sup> William S. Burroughs, *Interzone* (1989). Cabe mencionar que éste fue el título considerado tentativamente para su novela *Naked Lunch* (1958).

<sup>70</sup> Dante Alighieri, *Divina Commedia* (1304-1321).

<sup>71</sup> Raúl Zurita, *Anteparaíso* (1982).

<sup>72</sup> Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (1977).

<sup>73</sup> Alvaro Ruiz, *Casa de barro* (1991).

<sup>74</sup> Carmen Berenguer, *La casa de la poesía* (2008).

Pero la poesía también puede revelar una región, un paisaje, un barrio, una geografía psíquica, un continente o, simplemente, una patria, tal como lo quiso Lugones.<sup>75</sup> Otras veces sólo se construye una generación y con eso basta, tal como lo hicieron Ginsberg<sup>76</sup> y los escritores *beat*<sup>77</sup> al sentar las bases del movimiento hippie y la contracultura norteamericana. Pero también se puede idear un siglo, un tiempo, un momento de espera, un ensueño, la transparencia o un monstruo. El poeta chino, Gu Chen, acusado por Mao de “nebuloso”, intuyó desde su destierro en Nueva Zelanda, el tiempo de China que ahora comienza. La poesía y el destino de sus cultores es impredecible y misterioso: “Mustio es el cielo, / mustio el camino, / mustios los edificios, / mustia la lluvia / en este lugar / mustio y muerto / dos niños caminan / uno es rojo e intenso / el otro verde y claro”.<sup>78</sup> A pesar de que hoy en día Gu Chen es rescatado como uno de los grandes poetas del siglo por el gigante asiático, su nombre fue silenciado en la plaza de Tian’anmen. Tenía que volverse loco y morir trágicamente para ser condecorado con las medallas de la poesía nacional. Tenía que volverse inofensivo.

Lo cierto es que el poeta es un devenir y su poesía un misterio porque marca el ritmo de sus palabras con un pie en este mundo mientras con el otro vislumbra a los dioses en esa zona desconocida que mantenía a Rilke en el asombro y el desconcierto: “¡Oh, todo ángel es terrible!”<sup>79</sup>

## 6

En poesía castellana hay dos hitos: Góngora y Darío. El primero inventa los retruécanos y le saca chispas a la sintaxis de la lengua de Cervantes, develando sus huesos. El segundo funda un continente, o más bien le da “autonomía poética”,<sup>80</sup> a pesar de su espejo simbolista y parnasiano.

Es cierto que El Libro de Apolonio<sup>81</sup> creó el verso alejandrino en lengua castellana. Y también es cierto que El Cid<sup>82</sup> sirvió para inventar España como La Araucana<sup>83</sup> para fundar Chile. Pero no fue sino hasta la aparición de Vallejo<sup>84</sup> que la poesía hispánica se hizo hispanoamericana. Ya Borges<sup>85</sup> lo había intentado, fervorizando una ciudad que devendría: Buenos Aires. Así también lo había hecho

---

<sup>75</sup> Leopoldo Lugones, autor de Lunario sentimental (1909), publicó también un ensayo nacionalista titulado Mi beligerancia (1920).

<sup>76</sup> Allen Ginsberg, Howl (1956).

<sup>77</sup> Jack Kerouac, William Burroughs, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen y Gregory Corso, entre otros.

<sup>78</sup> Gu Cheng. Trad. Harold Alavarado Tenorio [?]. Revista colombiana de poesía Arquitrave ([www.arquitrave.com](http://www.arquitrave.com)).

<sup>79</sup> Rainer Maria Rilke: “*Jeder Engel ist schrecklich*” en Duineser Elegien (1923).

<sup>80</sup> Rama: 60.

<sup>81</sup> Libro de Apolonio, anónimo (1250).

<sup>82</sup> Cantar de Myo Cid, anónimo (1110-1140).

<sup>83</sup> Alonso de Ercilla y Zúñiga, La Araucana (1569, 1578 y 1589).

<sup>84</sup> César Vallejo, Trilce (1922).

<sup>85</sup> Jorge Luis Borges, Fervor de Buenos Aires (1923).

Baudelaire,<sup>86</sup> reinventando París y dándole un giro definitivo a la prosa poética francesa. Algo similar hizo Seferis,<sup>87</sup> reescribiendo el mito griego.

Pero las poéticas hispanoamericanas han tenido su propio derrotero, navegando en un “agua de origen y ceniza”.<sup>88</sup> Después de su travesía cosmopolita, Girondo<sup>89</sup> atraganta el castellano argentino en la más médula de la lengua misma, mientras que Mistral<sup>90</sup> y Storni<sup>91</sup> componen a pesar de la rima modernista. Neruda canta un canto a sí mismo y a la tierra, elaborando una de las poesías telúricas y volcánicas más poderosas del siglo XX. Al mismo tiempo, Vallejo excava como minero -a decir de Octavio Paz<sup>92</sup>- en las profundidades del ser. Huidobro<sup>93</sup>, elegante y francés, otea como un azor en las alturas para escribir el mundo que debiera ser; no el que es, rescatando la autonomía poética que a través de su pluma deja de servir al proyecto mimético, realista, folclórico y criollista: “Non Serviam”.<sup>94</sup> De paso, arremete contra la ensoñación onírica surrealista que, mediante los trucos de la escritura automática y los cadáveres exquisitos, aspiraba a la maravilla y la belleza compulsiva. No, dice Huidobro, el poeta no debe escribir con su inconsciente, sino con su *supraconciencia*: estado de delirio poético de lucidez vibrante que crea mundos autónomos y hace de la poesía “el lenguaje de la creación”.<sup>95</sup>

Junto a Huidobro, Saúl Yurkievich propone a Vallejo, Neruda, Borges, Girondo y Paz como los verdaderos fundadores de la poesía latinoamericana. Vanguardia en pleno que, sin desmerecer su latinoamericanización del lenguaje, sigue sin responder la pregunta hecha por el modernismo brasileño: *¿tupi o no tupi?*<sup>96</sup>

7

Después de la vanguardia, un vendaval verbal expande la conciencia poética latinoamericana: antipoesía, barroquismo y mexicanidad: Parra,<sup>97</sup> Lezama Lima<sup>98</sup> y Octavio Paz.<sup>99</sup> Tres nuevas voces de representación: la voz de la tribu, el alambique musical y la piedra bajo el sol, que construye junto al convento de Sor Juana,<sup>100</sup> recluida y lejana, un templo que escarba en las entrañas del México profundo.

Posterior a estas tres voces de transición, la posvanguardia deviene realidad, integrando el canon. Ernesto Cardenal<sup>101</sup> ha escrito una poesía para la teología de la liberación, cósmica y sandinista, y además exteriorista, como la de José Coronel

---

<sup>86</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1869).

<sup>87</sup> Giorgos Seferis, *Μυθιστόρημα* [Mythistorima, novela mítica] (1935).

<sup>88</sup> Pablo Neruda, “*Walking Around*”, *Residencia en la Tierra* (1935).

<sup>89</sup> Oliverio Girondo, *Veinte poemas para leer en el tranvía* (1922) y *En la masmédula* (1953).

<sup>90</sup> Gabriela Mistral, *Desolación* (1992).

<sup>91</sup> Alfonsina Storni, *Ocre* (1925).

<sup>92</sup> Paz: 96.

<sup>93</sup> Vicente Huidobro, *Altazor* (1931).

<sup>94</sup> Huidobro, “*Non Serviam*”, manifiesto leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914.

<sup>95</sup> Huidobro, “La poesía”, conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921.

<sup>96</sup> Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago* (1928).

<sup>97</sup> Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas* (1954).

<sup>98</sup> José Lezama Lima, *Dador* (1960).

<sup>99</sup> Octavio Paz, *Piedra de sol* (1957).

<sup>100</sup> Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poeta y dramaturga novohispana del barroco latinoamericano.

<sup>101</sup> Ernesto Cardenal, *Epigramas* (1961), *Salmos* (1964), *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Cántico cósmico* (1989), entre otros.

Urtecho:<sup>102</sup> bisagra inevitable entre el modernismo y la vanguardia. Gelman<sup>103</sup> ha revivido a los desaparecidos de épocas oscuras que se fueron cantando pío-pío como su tío Juan. Poesía coloquial y directa, como la de Benedetti<sup>104</sup> en Uruguay, la de Teillier<sup>105</sup> en Chile o la de Sabines<sup>106</sup> en México. Voces populares. Pacheco<sup>107</sup> es la voz del tiempo como sismo que resquebraja las ruinas en medio de un lago que jamás debió ser ciudad; y como trasfondo: el silencio de la luna. Gonzalo Arango<sup>108</sup> es el tiempo nadaísta del desquite mordaz e irónico frente a la violencia que devora. Perú es otra gran tradición; un modo de habitar en varios tiempos (aunque cada región de cada país siempre esté marcada por su propio biorritmo): Blanca Varela,<sup>109</sup> Cisneros<sup>110</sup> y Carlos Germán Belli,<sup>111</sup> entre otros, forman la arista que cierra el triángulo de la vanguardia peruana<sup>112</sup> y la Hora Zero<sup>113</sup>. Podría seguir: Uruguay, Nicaragua, Cuba, pero no es el caso. Los listados siempre ensombrecen.

Cabe, quizás, destacar la obra de Enrique Lihn:<sup>114</sup> metapoética y situada, por cuanto renueva la antipoesía, dudando de la escritura y descentrando el sujeto que enuncia como ventrílocuo excéntrico para habitar el lenguaje -o deshabitarlo- con “un poco de oscura inteligencia”.<sup>115</sup> En efecto, Lihn ha abierto nuevas ventanas al ser hispanoamericano que otras poéticas abstraídas en su propia retórica no se han logrado reproducir. No por nada, Bolaño,<sup>116</sup> Anaya<sup>117</sup> y Mario Santiago<sup>118</sup> bebieron de esa fuente verbal para mirar la realidad desde las alcantarillas de la ciudad de México. Quizás algo de ello haya en la novísima poesía de Leopoldo María Panero,<sup>119</sup> que desde su asilo psiquiátrico, revive la poesía española peninsular, tan desgastada después del exilio de sus mejores mentes.

---

<sup>102</sup> José Coronel Urtecho, autor del poema “Oda a Rubén Darío” (1927) y fundador del grupo Vanguardia.

<sup>103</sup> Juan Gelman, Interrupciones II (1988).

<sup>104</sup> Mario Benedetti. Su poesía puede ser leída en forma casi íntegra en sus gruesas compilaciones Inventario uno (1963), Inventario dos (1994) e Inventario tres (2003).

<sup>105</sup> Jorge Teillier, Muertes y maravillas (1971), Para un pueblo fantasma (1978) y El molino y la higuera (1993), entre otros.

<sup>106</sup> Jaime Sabines, Tarumba (1956) y Algo sobre la muerte del mayor Sabines (1973), entre otros.

<sup>107</sup> José Emilio Pacheco, Miro la tierra (1986) y El silencio de la luna (1994).

<sup>108</sup> Gonzalo Arango, “Primer Manifiesto Nadaísta” (1958) y Obra negra (1974).

<sup>109</sup> Blanca Varela, Concierto animal (1999).

<sup>110</sup> Antonio Cisneros, Canto ceremonial contra un oso hormiguero (1968).

<sup>111</sup> Carlos Germán Belli, ¡Oh, hada cibernética! (1961) y En alabanza del bolo alimenticio (1971, 1978).

<sup>112</sup> Entre los poetas de la vanguardia peruana, cabe mencionar, además de César Vallejo, a Martín Adán, César Moro, José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, entre otros.

<sup>113</sup> Algunos de los poetas que conforman este grupo de los años setenta son: Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora, Enrique Verástegui, Jorge Nájara y Carmen Ollé.

<sup>114</sup> Enrique Lihn, La pieza oscura (1963), Poesía de paso (1966), A partir de Manhattan (1979), Pena de extrañamiento (1986), Diario de muerte (1989), entre otros.

<sup>115</sup> Enrique Lihn, “Porque escribí”, La musiquilla de las pobres esferas (1969).

<sup>116</sup> Roberto Bolaño, Los perros románticos (1993) y Los detectives salvajes, novela (1998).

<sup>117</sup> José Vicente Anaya, “Manifiesto Infrarrealista” (1975) e Híkuri (1978).

<sup>118</sup> Mario Santiago Papasquiaro, Aullido de cisne (1998).

<sup>119</sup> Leopoldo María Panero, Así se fundó Carnaby Street (1970), Narciso en el acorde último de las flautas (1979), Heroína y otros poemas (1992), El tarot del inconsciente anónimo (1997), entre otros.

Habrá que esperar a ver qué dicen los nuevos poetas, ahora que nuevas puertas se abren con la irrupción de la América profunda, indígena y secreta, y sus nuevas formas de percepción de la realidad. Es allí, entre el incienso chamánico y la casa azul,<sup>120</sup> rogándole a los ancestros y bebiendo ayahuasca,<sup>121</sup> cantándole a la floresta y volviéndose una sola voz con la noosfera, donde los poetas de este siglo podrán seguir habitando poéticamente la Tierra y el sueño del ser “humano” perviva a pesar de su ingrato olvido de “los seres celestes”.

## REFERENCIAS

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory* [Teoría estética]. Trad. C. Lenhardt. Londres, Boston, Melbourne y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1984.

BENJAMIN, Walter. “Surrealism” en *One Way Street and Other Writings*. Trad. Edmund Jephcott & Kingsley Shorter. Londres: NLB, 1979.

BOSO, Felipe. *Veintiún poetas alemanes: 1945-1973*. Vol. III. Madrid: Visor, 1980.

BRETON, André. *Los vasos comunicantes*. Trad. Agustí Bartra. México: Joaquín Mortiz, 1965.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. “*The Aporias of the Avant-Garde*”. Trad. John Simon. Modern Occasions [Ed. Philip Raliv]. Nueva York: Farras, Straus y Giroux, 1996.

ESENIN, Serguei. *La confesión de un granuja*. Trad. Gabriel Barra y Jorge Teillier. Santiago de Chile: Universitaria, 1973.

HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2001.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

JUARROZ, Roberto. *Undécima poesía vertical*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1988.

JULLIAN, Marcel. *Anthologie de la Poésie Française*. Paris: Robert Laffont, 2005.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Xochicuicatl: Cantos floridos y de amistad*. México: JGH Editores, 1996.

MACHADO, Antonio, Federico García Lorca y Miguel Hernández. *Tres poetas españoles*. Santiago de Chile: Colección Numen, 1956.

---

<sup>120</sup> Elicura Chihuailaf, *De sueños azules y contrasueños* (1995).

<sup>121</sup> Néstor Perlongher, *El chorreo de las iluminaciones* (1992, póstumo).

MANRIQUE, Jorge. *Coplas que fizo don Jorge Manrique a la muerte de su padre*. R. Foulché-Delboso, 1912.

MAYAKOVSKI, Vladimir. *La nube en pantalones*. Trad. José Manuel Prieto. Madrid: Mondadori, 1999.

\_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1916*. Trad. José Fernández Sánchez. Madrid: Visor, 1993.

MERRILL, Christopher. *The Tree of the Doves*, Minnesota: Milkweed Editions, 2011.

MONTES, Hugo. *De Platón a Neruda*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1967.

OSORIO, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1998.

PARRA, Nicanor. *Obra gruesa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

PIVA, Roberto. *Um estrangeiro na legião*. (Obras reunidas, volumen 1). São Paulo: Editora Globo, 2005.

PIZARNIK, Alejandra. *La extracción de la piedra de locura*. Madrid, Visor, 1993.

TEILLIER, Jorge. *Muertes y maravillas*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.

RIMBAUD, Jean Arthur. *Letres du Voyant*, Genève-Paris: Droit et Minard, 1975.

VITALE, Ida. *Sueños de la constancia*, México: FCE, 1988.

YURKIEVICH, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1978.

## **Tradições e culturas (in) distintas: O entrelugar em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto**

**Rosilda Alves Bezerra**

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPA)

rosilda.Alves@ig.com

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), romance do escritor moçambicano Mia Couto, narra a história da imaginária Luar-do-Chão, cidade-ilha onde o estudante universitário Marianinho retorna depois de um longo período de ausência. Ele é intimado a cruzar o rio Madizimi para realizar os funerais de seu avô Dito Mariano, (na língua dos brancos ou *Malilanes*: “aquele que é o mais velho da tribo”) estava morto, no entanto teimava em não morrer. Seu retorno é uma imposição da tradição, incumbido que fora para dirigir as cerimônias do “munumuzana”, ou seja, o homem mais velho da família, de quem herdara o mesmo nome: segundo o Avô, “o mundo já não era um lugar de viver. Agora, já nem de morrer é” (COUTO, 2003, p.22). Neto favorito do patriarca de uma família moçambicana da terra, o estudante, ao chegar à ilha, vê-se envolvido em segredos familiares que imaginava já não existirem.

A presença de Marianinho em Luar-do-Chão é envolta no maravilhoso, enquanto não se consolida a morte e o enterro de seu avô. Recebe uma série de cartas anônimas e se envolve na problemática de um assassinato que abalou toda a ilha. O crime envolveu seu pai, Fulano Malta, seus tios, Abstinência, Último e Admirança, além de sua avó, Dulcineusa. Outro mistério destaca os estranhos fatos decorrentes da morte de sua mãe, Mariavilhosa. Cada habitante da ilha tem uma importante revelação para Marianinho – o “filho de Maria”: o padre Nunes, o taberneiro Tuzébio, o coveiro Curozero, o doutor Mascarenha, a cega Miserinha.

Dessa forma, o elemento da morte fará com que Marianinho retorne ao seu lugar de origem e logo descubra que a morte do avô – que teima em não morrer de vez, em uma espécie de catalepsia – permaneça envolta em um mistério que escapa à luz da razão. Este estado do avô representa uma enigmática Luar-do-Chão, onde os mortos continuam a governar os vivos.

Fruto de um tempo de sonhada paz, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* não traz a comprovação de que Luar-do-Chão está num estado de abandono, miséria e decadência, cuja realidade pós-colonial conserva um cenário de degradação pior ainda. Com isso, o autor traça uma narrativa, que intenta preservar algumas tradições moçambicanas, sem referir-se às questões políticas diretamente, mas aflorando os confrontos e conflitos de uma realidade comum a um dos países mais pobres do mundo.

Mia Couto nasceu em Beira, nas margens do Índico, “numa cidade onde todo homem tem a impressão de não se encontrar em lugar nenhum”, na definição do próprio autor. Lugar

de passagem e pouso durante as longas travessias, toda a costa moçambicana sempre foi um entrecruzar de civilizações. Ilhas, muitas ilhas, e portos que, primeiro, foram ocupados pelos naturais do lugar, que nunca foram poucos e sempre carregaram entre si históricas dissensões.

Depois, vieram as “civilizações”, atraídas pela cobiça: os *banianes*, homens escuros que vinham da Índia e atravessavam toda a costa na longa faina do comércio; os *lascarins* de Goa, que trabalhavam nos serviços de reparos das embarcações; os muçulmanos, que vinham do Norte e doutrinavam nações no Islã, como a dos *monhés*, que andavam de branco e cofiós na cabeça; os *hindus*, que falavam o guzerate, mas tinham como língua religiosa o sânscrito; os *cojás*, de raça indiana, que vieram de Catiavar, e outros tantos islamitas; os franceses, que vinham da ilha Reunião, atraídos pelo tráfico de carne humana comercializada nas praias; e os portugueses que chegaram antes, desde que Vasco da Gama passara por ali com seus barcos e homens. Assim é Moçambique, repleto de mestiçagens, de trocas, principalmente nas áreas litorâneas, área de mosaico cultural, onde há vários povos e existem diversas influências culturais (CABAÇO, 2010).

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* conta uma história que se situa num período de paz, depois de 16 anos de guerra. É de assinalar que o autor viveu, praticamente, quase metade de sua vida sob o fogo cruzado da guerra. Primeiro, de 1972 a 1975, ainda adolescente, como membro da Frelimo, a Frente de Libertação de Moçambique liderada por Samora Machel. Depois, a guerra com a Rodésia e, em seguida, a guerra civil que destruiu o sonho de uma geração que pensava ser possível criar uma nação próspera, capaz de enfrentar o futuro com dignidade (LARANJEIRAS, 1995, p.).

Aproximadamente por volta de 1945, inicia-se em um processo de nacionalização da literatura moçambicana. Há a negação da legitimidade do colonialismo, antes reverenciado até por alguns africanos, envolvidos pelo discurso ideológico dos colonizadores que tentava silenciar completamente as tradições locais dispersas na oralidade. Uma das vias utilizadas para a afirmação da autêntica literatura moçambicana foi o sonho, entendido como estratégia de resistência cultural, como elemento propulsor da imaginação criadora e dos desejos reprimidos.

No início desse processo, o sentimento nacional português “desterritorializa-se”, (BHABHA, 2003), tornando possíveis as bases referenciais para horizontes mais amplos. No entanto, pode-se também pensar na experiência dos sujeitos africanos pelo viés da desterritorialização não apenas para os que foram obrigados a servir como escravos em outras terras, mas também para aqueles que ficaram em seu território num processo de exílio interno, num lugar transformado em espaço do outro.

A língua portuguesa, por sua vez, pode funcionar, hoje, para os países africanos que a utilizam como língua oficial, como uma possibilidade de esse sujeito ser a própria tradição, sem olhar para trás, inserindo matizes inusitadas numa sintaxe marcada pelo que Bhabha (2003), em *O local da cultura*, assinala como *ora, ora*: não se trata de uma identidade fixa e opaca, é *ora isso, ora aquilo*. Mesmo os campos opostos não são puros e a alteridade não é a compreensão de algo externo ao sujeito, mas sim interno: a alteridade está também no que se denomina *eu*.



As estratégias invisíveis das quais se vale Bhabha (2003) podem apontar caminhos para que se possam transformar espaços em lugares para sujeitos. Os usos e hábitos, transformados em signos, proporcionam ao lugar uma configuração, assim como a língua na literatura. Escritores africanos e brasileiros transformaram a língua portuguesa num evento que se “reterritorializa-se”, língua que se diz em todos os lugares do cotidiano de seus povos. Se uma verdade é infinita, mas o local dessa verdade é finito, a compreensão da pluralidade do/no sujeito da linguagem pode levar a mundos possíveis, sujeitos e territórios, ao compreender que fronteiras não distinguem iguais e diferentes, tudo é trânsito, processo, identidades em movimento. Os sujeitos do limiar assinalam a questão do hibridismo cultural, que unem brasileiros e africanos, não apenas em torno das culturas e das línguas, mas a partir da imagem de vozes que pensam a língua, produzem com e contra ela.

Mia Couto conhece a escritura de Guimarães Rosa e Mário de Andrade e fica impossível não perceber um pouco dessa influência brasileira em seus escritos. A literatura brasileira, que influencia outras Literaturas – num peculiar contra senso: como o Brasil – um país de periferia, que conseguiu gestar uma literatura influente. Naturalmente, o autor coloca a sua maior influência na literatura angolana, na voz de Luandino Vieira, que também foi influenciado por Guimarães Rosa. No entanto, a repetição do traço da morte e da simbologia da água, que imprimem em seus textos um estilo próprio e particular, é também um índice de sua leitura afiada no que diz respeito à literatura brasileira na voz de um Guimarães Rosa.

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* é um exemplo de representação da morte inserida no contexto cultural moçambicano. A trajetória de Marianinho, um estudante universitário que retorna à ilha de Luar-do-Chão, depois de anos de ausência, estudando na Europa, transforma essa volta em um imperativo: retorna para comandar as cerimônias fúnebres do avô Dito Mariano. Personagens como Miserinha, uma senhora misteriosa que Marianinho conhece em sua viagem, e o singular coveiro da ilha, Curozero Muando, e sua irmã enigmática, Nyembeti, dão a tônica na história, que revela o humor dos nomes próprios, ou seja, os antropônimos, que funcionam como emblemas ou cartão de apresentação de personagens, fornecendo, à partida, através da motivação que lhes é associada, indicações indiciais importantes.

A morte representa na simbologia o fim absoluto de qualquer coisa de positivo, é o aspecto perecível e destrutível da existência. No Ocidente, a morte é compreendida como término de um ciclo. Está ligada ao simbolismo da terra, mas é a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos, o que revela a sua ambivalência, na sua representação dos ritos de passagem. Nesse sentido, a morte é revelação e introdução. Permite libertar-se das forças negativas, desmaterializa o ser e o eleva devido às forças de ascensão do espírito.

Para os povos de origem *bantu* de Moçambique, a morte não é simplesmente o fim, mas a passagem de um ciclo para outro, um retorno ao mundo dos espíritos. Apesar de seu significado de trânsito entre mundos díspares, a morte é, acima de tudo, uma ruptura e, nesse caráter, produz, de uma certa forma, dor, alívio ou saudade, provocadas pela partida de um familiar querido, ou de alguém que sofria por alguma doença terminal, ou por pessoas que causavam tormento e sofrimento a outros. A morte, assim vista, é necessária e restauradora. Dessa forma, em todos os níveis de existência, no ser humano coexistem a morte e a vida. Uma não é possível sem a outra, ou seja, uma tensão entre duas forças contrárias.

O sofrimento agravado na morte vem a ser multiplicado quando o falecimento é provocado por causas que fogem à concepção de mundo dessas sociedades. Lidar com a morte, quando sabemos de sua possibilidade real é diferente de aceitá-la sem aviso. Desde a morte abrupta, que priva a família dos rituais de preparação para a volta do morto ao mundo dos espíritos, a que representa o resultado da guerra civil, uma guerra entre irmãos, após a luta pela independência do país.

O narrador inicia com a imagem da morte, de um modo metafórico: “A morte é como o umbigo: quanto nela existe é a sua cicatriz, a lembrança de uma anterior existência” (COUTO, 2003, p. 15). Marianinho está em um barco de volta à Ilha de Luar-do-Chão e afirma que a morte dita as ordens. Ele procura a verdade do avô, mas não deixa de procurar a sua própria verdade. Marianinho é o homem de dois mundos e, portanto, de mundo nenhum, pois ele vai exercitar seu olhar em direção a coisas que não reconhece mais com seus olhos, pelo tempo que está longe de sua terra, de suas tradições. Enxerga com os olhos do estrangeiro, que lhe foram emprestados pelo outro, passa a ver-se como o outro o quer ver, passa a vislumbrar o mundo à sua volta através de outro olhar.

A morte é o fio condutor de Marianinho do retorno à sua terra, pois ele logo descobre que o falecimento do avô permanece incompleto e esconde desígnios que escapam à força dos homens, como tudo que envolve Luar-do-Chão. A tarefa de Mariano é não deixar que complete o enterro, antes de descobrir o porquê de seu avô resistir a partir do mundo dos vivos.

Dessa forma, não se devem terminar as cerimônias, antes de receber as revelações que estão ocultas na misteriosa catalepsia do avô. Assim, através das cartas que Mariano escreve, a partir da intervenção de seu Avô, fica claro que “a escrita é a ponte entre os nossos e os seus espíritos” (COUTO, p. 126). O Avô está para morrer, mas não pode ser enterrado antes de revelar os mistérios que rondam aquele lugar e a família. Por isso, a presença da família torna-se indispensável. O Avô promete ao neto, que não será apenas por meio das cartas que ele manterá contato, mas também através dos sonhos. A preocupação do Avô Mariano era de que o neto pudesse conhecer a intimidade de sua família, para, a partir daí, ser capaz de conhecer a si próprio,

para você conhecer os dentro de seus parentes. E todos, aqui, são os seus parentes. Ou pelo menos equiparentes. Seu pai, com suas amarguras, seu sonho coxeado. Abstinência com seus medos, tão amarrados a seus

fantasmas. Último que não sabe de onde vem e só respeita os grandes. Sua Tia Admiração que é alegre só por mentira. Dulcineusa com seus delírios, coitada. Mas, lhe peço, comece por Miserinha. Vá procurar Miserinha. Traga essa mulher para Nyumba-Kaya. Estas paredes estão amarelecendo de saudade dessa mulher. Ela deve repertencer-nos. É nossa família. E a família não é coisa que exista em porções. Ou é toda ou não é nada (COUTO, 2003, p. 126).

Para o homem africano, desde as civilizações mais antigas, a morte é um acontecimento social. Segundo os estudos de Junod (1974, p. 132-33), “entre os *bantu*, quando um chefe está para morrer, esse faz vir até ele seus familiares e conhecidos para trocarem as últimas palavras. O moribundo aproveita a ocasião para cobrar suas dívidas e revelar onde estão escondidos seus tesouros”. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, a relação que se estabelece entre Marianinho e seu avô Dito Mariano, principalmente através das misteriosas cartas como se fossem psicografadas, é primordial para a busca de pistas e tentar desvendar os mistérios. Convencer Miserinha a retornar para a terra de onde foi expulsa faz com que Marianinho procure entender o significado de seu nome,

a gorda Miserinha fora casada com um irmão de Dulcineusa, o falecido Jorojo Filimone. Quando o marido dela morreu, vieram familiares que Miserinha há nunca tinha visto. Levaram-lhe tudo, os bens, as terras. Até a casa. Ela então ressuscitou esse nome que lhe tinham dado na adolescência: Miserinha (COUTO, 2003, p. 130).

Como na concepção do povo *bantu*, em que há uma necessidade do moribundo manter uma relação de diálogo entre seus pares, essa mesma situação ocorre quando se trata de uma morte já constatada, mas que há toda uma força externa, que permite a decifração dos enigmas na “quase-morte” de Dito Mariano. Ele prometeu tomar conta da viúva, à maneira da tradição de Luar-do-Chão, mas isso nunca ocorreu. Assim, Miserinha foi transferida para um pequeno casebre e ali ficou, em “desleixo de si mesma”.

Através das cartas e dos sonhos, o avô Mariano consegue se comunicar com seu neto, insistindo na importância de se redimir com Miserinha, para que ele consiga ficar em paz consigo mesmo. Apesar de Marianinho encontrar Miserinha e explicar o desejo do Avô Mariano de que ela volte para casa, a sua recusa é imediata, pois afirma já não mais pertencer à Nyumba-Kaya (casa da família). Uma vez que Dulcineusa, a viúva, ficou sabendo da origem das cartas, o Avô volta a se comunicar com o neto, repreendendo-o por ter revelado o modo de aparição nas cartas. Isso corre por causa do primeiro segredo desvendado. Miserinha teria sido amante de Avô Mariano, e sabia do ódio que Dulcineusa sentia por ela e, por isso, recusava-se ir à Ilha de Luar-de-Chão. Mas o que importa para Avô Mariano é ter a família reunida em seu velório, pois, se continuar sem a presença dos entes queridos, ficará incompleta a sua ida para o outro mundo.

Nesse sentido, poder conhecer um pouco de sua família passou a ser um desafio para Marianinho. Nessa empreitada, procurou saber por que sua Tia Dulcineusa sempre se comportou de modo estranho. Ela estivera fora antes do nascimento dele e somente regressou

anos mais tarde. Esse era um dos mistérios que também rondava as incertezas do neto de Dito Mariano.

A insistência de ter a família no leito de morte, como se representasse uma redenção ou um pedido de perdão do próprio quase-morto, proporcionou uma ligação com os estudos de Ariès (1977), no qual o costume de se reunirem os familiares e amigos em volta do moribundo também foi comum na sociedade ocidental cristã até o começo do século XIX. O autor percebeu nesta familiaridade com a morte “uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas” (ARIÈS, 1977, p.29). Assim, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não pensava em enganá-la ou até mesmo retardar a morte. Ele procedia de modo natural, na perspectiva de compreender a realização da solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor.

As várias formas de aparição do mundo “branco” de Marianinho se manifestavam no desabafo do avô através das cartas: “Lá na cidade ouvi dizer que vocês já usam modos dos brancos. E dão-se as mãos e até se beijam as vistas do público. Mas, aqui, só homem que foi enfeitado é que exhibe carinhos por motivo de mulher” (COUTO, 2003, p. 139). Essas reflexões foram tomadas acerca de costumes do mundo ocidental cristão, que podem ser atribuídas também aos povos de algumas regiões africanas, tendo em vista a aceitação da ordem da natureza e do entendimento como continuação da vida.

Morrer representava a volta ao mundo dos espíritos, de onde todos vêm antes de nascer. Simbolizava uma espécie de lei do eterno retorno. O grupo familiar *maconde* não tinha os limites da vida física; os seres humanos, que o constituíam, vinham de outro mundo, impreciso e estranho e, após a morte, continuavam nesse outro mundo do além. Nem o que estava antes, nem o que vinha depois, deixavam de ser vida, se bem que uma vida um pouco diferente desta na qual a humanidade se movia. A mais aceitável por Junod (1977, p. 133) consistia na crença de que, ao morrer, o homem continuava levando o mesmo tipo de vida que tinha antes, já que o túmulo “não é mais que uma palhota dentro da terra” e a posição na qual os integrantes desse grupo étnico permaneciam a maior parte do tempo nas suas palhotas era a sentada, de cócoras. Dessa forma, Junod via nesses atos uma série de ritos de passagem:

a separação da vida terrestre é simbolizada, quanto ao defunto, pelo rito de abertura da parede da palhota, que tem por fim, parece, solenizar a partida oficial da antiga morada. Considero igualmente como rito de separação o costume de esburacar todo o vestuário e todas as esteiras do morto, a fim de deixar “soltarem o último suspiro”. Para efetuar a agregação do defunto ao mundo novo, os coveiros preparam-lhe uma palhota subterrânea, com uma praça pública, depõe-no sentado na sua nova morada (se tal é verdadeira explicação da flexão dos membros) e voltam-lhe os olhos na direção donde vieram os antepassados (JUNOD, 1977, p. 133).

Avô Mariano conseguiu a presença de Miserinha em seu velório, apesar da resistência de Dulcineusa, sua esposa. No entanto, quando Miserinha chegou para visitar o morto, eis

que surgiu a grande surpresa: “— Este homem está a mentir! Como sempre, ele está a mentir”. Mesmo no velório de Dito Mariano, todas as mulheres participavam do ritual, principalmente no de alimentação. “Em cerimônia de morto há que alimentar os vivos. E parece que o apetite aumenta face à presença dos obituados” (COUTO, 2003, p.146).

A morte, para as etnias africanas, simboliza uma passagem, que condiz com os aspectos positivos, no entanto, ela também tem um lado negativo. Junod explicita que, para a etnia *tonga*, a morte é um momento de impureza que se alastra por toda a família e pela aldeia. Após a morte de um ente, toda a aldeia deve passar por um período de purificação, inclusive os parentes do morto que estão distantes, em locais afastados dali. Com as guerras, tanto a que se fez pela libertação, quanto a civil, muitos destes rituais são prejudicados, o que fragilizava estas sociedades tradicionais.

Mia Couto cita um provérbio africano que diz o seguinte: “quando morre um ancião na África, é como se incendiasse uma biblioteca”. Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* esse provérbio remete ao pensamento de Nsang O’Khan Kabwasa, em *O eterno retorno*, que tratava a respeito do papel do ancião na cultura africana: “(...) a velhice é uma etapa da existência humana a que todos aspiram, pois a crença na sobrevivência, na continuidade da vida e no culto aos antepassados privilegia os anciãos, que são o vínculo entre os vivos e os mortos” (KABWASA, 1982, p. 14). Assim, no romance de Couto há esse vigor em relação ao avô Dito Mariano, uma personagem enigmática, que conseguia envolver toda família, mesmo com as amarguras de seus familiares. É como se a morte representasse o momento de redenção, e de purificação.

Em alguns momentos, Marianinho se dará conta de que não faz mais parte daquele mundo, tudo contribui para refletir sobre qual é o seu verdadeiro lugar. Assim, ele acredita que não é apenas a língua local que ele desconhece. São as outras línguas que lhe faltam para entender Luar-do-Chão. Nesse aspecto, Marianinho estaria alocado no que Bhabha (2011, p. 82) identifica como o “entrelugar das culturas, ou seja, ao mesmo tempo desconcertantemente semelhante e diverso”. A perda da memória e dos costumes para Marianinho representa uma ausência de legitimidade das tradições. Para Candau (2011, p.122),

Na ausência dessa legitimação, a tradição não é mais do que uma forma vazia de todo conteúdo compartilhado pelo grupo. Em razão dessa perda de sentido, ela se torna uma memória historicamente consciente dela mesma, uma herança objetivada, um traço cultural sem aplicação para o presente, um simples objeto de nostalgia ou uma confusa consciência de si.

À luz da teoria literária Pós-Colonialista, podemos perceber que Couto apresenta-nos aqui um compêndio de temas recorrentes e motivos reiterativos. A evolução de um lugar, disputado na história, nos mundos em conflito e separados por uma fronteira (neste caso, o rio) é mais do que uma linha, uma entidade com vida própria; e o desaguar da tradição em algo novo e vivo, são comuns às vozes de povos que se aprendem a nascer na liberdade. Essa liberdade fez-se também de muitos recuos e desilusões, e quantos sonhos não se transformaram em traição e apatia? Os três filhos de Dito Mariano são personificações dos

rumos mais óbvios da caminhada pós-independência, em Moçambique ou qualquer outro Luar-do-Chão. Os marianos (tal como as marianas...) recusam-se a aceitar as linhas finas do que é mais óbvio, e reescrevem-se para lá da mentira, unindo em improvável magia os índices de alegria e tristeza que conta a história de quem deseja construir um novo lugar.

Durante o tempo, em que estive na cidade, Marianinho adquiriu costumes de “mulungo” (branco na língua da ilha), assim sua volta a Luar-do-Chão será mais do que retirar o telhado da “Nyumba-Kaya”, a casa da família, durante os dias de velório ou regar a casa. O próprio Avô Mariano vem com outro pensamento: “O importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, mora a casa” (COUTO, 2003, p.52). O neto tomará consciência de seu atavismo e necessitará reconstruir uma história, também a sua, que foi feita ausente de participação.

A morte nas sociedades tradicionais é concebida como algo tão natural quanto o nascimento. E o quanto tem de natural tem de mística. Após a leitura do romance de Couto, percebe-se que o autor, através da utilização artística da língua, refaz esta ligação entre homem, natureza e sagrado. Na ficção deste escritor moçambicano, quando a morte não é vista de maneira natural por seus personagens (uma naturalidade envolta por um misticismo ancestral, não se deve esquecer), como em *Um rio chamado tempo, uma terra chamada casa*, se faz de forma a devolver-lhe este misticismo; é dessa forma que Mia Couto denomina de “animismo africano”. Laranjeiras (1995, p. 318) destaca que este animismo consiste na reinvenção de mitos e das tradições, o que muitos escritores latino-americanos designaram como “realismo fantástico”. Para Eliade,

os ritos são mais complexos, visto que se trata não apenas de um ‘fenômeno natural’(a vida ou a alma abandonando o corpo), mas também de uma mudança de regime ao mesmo tempo ontológico e social: o defunto deve enfrentar certas provas que dizem respeito ao seu próprio destino post mortem, mas deve também ser reconhecido pela comunidade dos mortos e aceito entre eles. Para certos povos, só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto. (ELIADE, 2001, p.151).

Segundo Chaves (2005, p. 260), a consciência da diferença, para os escritores africanos, somente poderá ser reforçada se houver a retomada das raízes. “A imersão no universo complexo da tradição e a afirmação dos valores mais genuínos das sociedades africanas definiram-se como movimentos de encontro com uma realidade da qual ele se sentia parte”. Dessa forma, é perceptível que no universo africano de língua portuguesa, a produção narrativa de Mia Couto projetou a imagem de uma nação – Moçambique – e a imagem de uma língua em sua diversidade, assinalando uma dicção poética ímpar na narrativa moçambicana contemporânea. Tal produção literária configurou um ponto diferencial, inserindo um novo modo de dizer (o tom) as palavras que representam e apresentam sujeitos no mundo lusófono (a perspectiva), a partir dessa dicção que apaga as diferenças entre os gêneros discursivos. A poesia perpassa a prosa pelo viés da invenção de

uma língua que é processo de luta e resistência, no campo da produção literária e no cotidiano de identidades em trânsito num continente ancestral.

Appiah (1997) argumenta, em *A casa de meu pai*, que a descolonização em África criou Estados sem uma identidade nacional, muitas vezes apenas se utilizando critérios como “língua do colonizador” para as delimitações desprezando todas as culturas variadas existentes. Mingnolo (2003) propõe pensar as diversas histórias, saberes e epistemes locais como resultados de diferença colonial, resultante da colonialidade do poder e do saber. Dessa forma, ao dialogar a compreensão de uma pluralidade identitária, os ecos intercontinentais de uma África contemporânea, o romance de Mia Couto une-se à simplicidade dos homens e mulheres do povo, que configuram a pluralidade de um eu sempre em processo.

Nesse sentido, o romance de Mia Couto é precedido pelo pensamento de Juca Sabão: “Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras. Mas só há duas nações — a dos vivos e a dos mortos”. A carga simbólica da imagem da morte geralmente remete à guerra e à destruição, também um símbolo de culto e de poder, enquanto a vida estaria relacionada às atividades de cultivo da terra, à fertilidade e à construção.

Os estudos das teorias de representação marcam com vigor o quanto o sujeito se constrói dentro dos sistemas de significado e de representações culturais. É da morte que vive o coveiro, mas é também dessa morte que nascerá outra vida. A metáfora está presente na pá do coveiro, vinculada à imagem de cortes na terra, quando o corpo se curva num arco, horizontalidade das ações humanas favoráveis ao plantio e ao cultivo.

O romance, no qual se destaca o momento principal relacionado com o provérbio moçambicano, em torno da cultura como um umbigo e da morte como um processo de renovação, são as concepções de passividade e atividade, que aqui materializam as dicotomias de um senso comum naturalizado. Há, portanto, algo que é uma novidade e esta vem através da voz de Avô Mariano: “Para alguns, a vida sepulta mais que a morte. Que eu, de mim, só tive duas condições: desterrado e enterrado” (COUTO, 2003, p. 199).

A terra recusava-se a enterrar Dito Mariano. O funeral do Avô ficou incompleto e aconteceu sem morto e sem corpo. Todos da Ilha compareceram no cemitério, principalmente o único coveiro de Luar-de-Chão, Curozero Muando, que insistia em abrir a terra com a pá, mas, em nenhum momento, não conseguiu. Apesar de várias tentativas, o chão permanecia impenetrável. O pai de Marianinho acreditava que isso ocorria por causa da ferramenta que estava ferindo a terra e tentava cavar o chão com as próprias mãos, as quais ficaram em carne viva, ferida de sangue. A família ficou irritada e todos começaram a culpar uns aos outros. Quando Abstinêncio acusou o irmão Último, que traiu os mandamentos da tradição e ficou totalmente no governo, foi corrompido e esquecido da família. Quando todos se afastaram do cemitério, restaram apenas o coveiro e Marianinho. Curozero Muando afirmava que o ocorrido era fruto de vingança do chão sobre os desmandos dos vivos. Para o coveiro, muita culpa vinha da guerra, que enterrava seus mortos baleados, e o chumbo transvazara dos corpos enterrados para o chão. O coveiro repetia: “É que um morto, ainda, podemos enterrar.

Mas o medo, isso não se pode enterrar (...). O medo, aqui, é o primeiro ensinamento” (COUTO, 2003, p. 182).

Avô Mariano lembrava ao neto, através das cartas, que Luar-do-Chão começou a morrer quando os que a governavam deixaram de amar a ilha. Marianinho estava cumprindo bem o seu papel, porém faltava o mais doloroso. Para os habitantes da Ilha, o que estava acontecendo era culpa de Mariano, afinal deixou de chover quando ele chegou, a terra fechou depois dele está ali em Luar-do-Chão. Dessa forma, todos da Ilha deveriam contribuir para que a terra voltasse a abrir-se.

As mulheres respeitavam as tradições, pedindo permissão antes de entrarem na água do rio. Os rios com seus redemoinhos e quando se caía neles só havia duas opções: acabar em suas profundezas ou encontrar a tangente de escape. Nesse ínterim, ocorria um incêndio na companhia onde trabalhava o Tio Últímio, que usava o barco público para carregamentos privados de madeiras, e teria sido denunciado pelo irmão Abstinência, demitido após a denúncia.

Os doentes não podiam embarcar no navio por causa da superlotação. No período Colonial, a mãe Mariavilhosa não tinha tido acesso ao barco por causa de sua cor. As várias formas de agressões raciais pelas quais a mãe era a vítima coaduna-se ao pensamento de Fanon (2008, p. 104), quando faz uma leitura sobre o negro, argumentando que “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal”. Ou seja, o motivo do tratamento inferiorizado com relação à mulher era o período de guerra, mesmo depois da guerra, os passageiros eram excluídos por outras razões, porém, essa exclusão estava sempre ligada à questão étnica. Em casa, tratado pelo médico Mascarenha, Últímio, confessava o apreço que sentia pelo médico, mas o ódio que também nutria por ele era mais antigo do que ele mesmo. Quando Mascarenha perguntou se Últímio falava dele ou de sua raça, ele respondeu: “Lamento, doutor, mas para mim, você é a sua raça” (COUTO, 2003, p. 217).

Marianinho procurou o pai Fulano da Malta, a pedido do Avô. A relação entre Avô e filho sempre tinha sido tensa. Fulano da Malta almejava fazer parte da guerrilha, fazia trinta anos que prometia fugir da Ilha e juntar-se à luta da libertação, sonhava em mudar o mundo. O argumento do velho Mariano era decisivo: “Que o mundo não mudaria por disparo. A mudança requeria outras pólvoras, dessas que explodem tão manso dentro de nós que se revelam apenas por um imperceptível pestanejar do pensamento” (COUTO, 2003, p. 223). Fulano da Malta desejava mudar o mundo, mas o Avô Mariano não acreditava em mundo mudado pelos descontentes. Mesmo assim, o filho foi para a guerrilha, e obteve experiência que lhe causaram mágoas. Fulano da Malta, levado pela ausência, revelava que a sua única tristeza era o de nunca ter sido pai. Quando o filho lembra de sua existência, ele pede para não se importar com o que diz.

Em relação à mãe, Dona Mariavilhosa, a lembrança que Marianinho tinha era a de exclusão de sua casa e família por causa do irmão, que nascera morto, um nado-morto.



Assim, passara a ser uma mulher condenada, portadora de má sorte e vigiada pelos outros para não espalhar sua sina pela vila. A mãe ficou em estado de impureza de modo que ficara proibida de tocar em qualquer coisa considerada sagrada, como a comida e a terra. Assim, ela sucumbiu em demasiada tristeza.

Quando Marianinho retornou à casa da Avó Dulcineusa, deparou-se com a Tia Admiração no leito de quase-morte do Avô. A surpresa foi revelada quando ela confessou que Dito Mariano não era o seu avô. Marianinho redigiu uma carta, depois da revelação da Tia Admiração e o mistério desvendado: o avô nutria uma paixão pela tia, que era a mais nova das irmãs. Mesmo casado com Dulcineusa, acabou engravidando Admiração. A partir daí, pediu a Mariavilhosa que dissesse a todos que estava grávida. Fulano da Malta, o marido, também acreditava que era o pai do menino que acabara de chegar no silêncio da noite.

Com o tempo, o menino crescia e ficava cada vez mais parecido com o avô. Assim, Admiração pediu que o enviasse à cidade, a fim de que as pessoas da Ilha não desconfiassem de nada. O menino se fez homem e retornou para finalizar o enterro do avô. Dito Mariano explicou que essa mentira provocou o fechamento da terra. Um outro segredo impedia a sua partida para o mundo dos mortos. A arma que Fulano da Malta teria trazido da guerrilha foi encontrada pelo pai. Com ganância, pegou a arma e vendeu para os filhos de Último, que tinham fama de assaltantes na cidade. Essa mesma arma foi encontrada ao lado do corpo de Juca Sabão, amigo de Dito Mariano. O silêncio foi maior que o remorso. E o Avô calou-se perante esse crime. Para ele, a terra hesitava em abrir-se, e não mais chovia por causa desses crimes. Desvendado o mistério, seu novo pai pediu para que fosse enterrado junto ao rio. Explicou ao filho que o chamou de “água”, quando nasceu: “Sim, você é a água que me prossegue, onda sucedida em onda, na corrente do viver” (COUTO, 2003, p. 238).

Depois do enterro de Dito Mariano, apenas com a presença do coveiro e de Marianinho, não parou mais de chover em Luar-do-Chão. No retorno, ele visitou Miserinha, que agradeceu pelo reconcílio com a casa da família e a permissão de se despedir de Dito Mariano. Depois, Marianinho seguiu para a casa de Dulcinéia, onde estava Admiração, contemplando com a irmã um antigo álbum de fotografias. Agora tudo parecia mais calmo, a casa voltava a ter vida. Despede-se de Fulano da Malta, que sempre admirou o filho, mesmo que não fosse seu verdadeiro pai. Visitou o Tio Abstinência e percebeu que a alegria tomou conta dele, quando confessou ter sido o autor do incêndio no barco de Último. Para ele, restava agora o desejo de comprar a casa grande, desejo interrompido por Marianinho, que impossibilitou qualquer meio de vendê-la, uma vez que significava a sua própria terra.

O encontro com o coveiro, que passou a ser funcionário de Último, pareceu ser a redenção ou o perdão pela morte de seu pai, Juca Sabão. Faltava apenas despedir-se de Nyembeti, que assumiu a profissão de coveiro, ofício aprendido com o irmão Muando. Foi em Nyembeti que se revelou o último mistério de Marianinho: “eu não podia possuir aquela mulher enquanto não tomasse posse daquela terra. Nyembeti era Luar-do-Chão” (2003, p. 253).

*Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto elege o gênero epistolar para contar a narrativa, nesse contexto apresenta uma dimensão do que se delinea e projeta além dos territórios concebidos como pátria, nação e valores nacionais. Para Moreira (2000, p.208), o conflito existente entre as tradições “emerge do processo inter e transcultural que caracteriza a sociedade moçambicana, e enfoca não somente os nativos, mas inclui os estrangeiros que, deslocados, precisam, também eles, reinventar sua memória”. O retorno de Marianinho à ilha para encontrar uma nova forma de salvar a terra, que também é a sua casa e reconstruir um mundo novo sem abandonar as tradições, de certa forma é uma parábola da África Pós-Colonial, que precisa juntar seus destroços para seguir adiante e não ficar irremediavelmente para trás na história das nações – ressignificando essa ideia para se opor à dos Estados, com uma pretensa identidade nacional, a procura de si, com todos o seus pluriversos, por toda a composição moçambicana diversa e plural ratificando o valor dos povos originários sublevados pela máquina colonial.

## REFERÊNCIAS

APPIAH, Anthony Kwame. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. reimp. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BHABHA, Homi. O entre lugar das culturas. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses* (textos seletos). Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CABAÇO, José Luís. *Moçambique*. Identidade, colonialismo e libertação. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Atleliê Editorial, 2005.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

JUNOD, Henrique. *Usos e costumes dos bantos*. 2. ed. Lourenço Marques: Imprensa, 1974.  
KABWUASA, Nsang O`Khan. "O eterno retorno". In: O Correio da Unesco. n. 12, ano 10, dezembro, 1982.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2005.