



HÁBITO DA TERRA: uma poética de construção e subversão

Helton Gonçalves de Souza¹

para

Eneida Maria de Souza^{2*}

Imagem, regra, rigor. Razão da imagem. Rigor, razão da imagem, razão de ser de um som, a construção que impõe o que se quer dizer, razão do som que impõe o que se diz, uma razão de todo igual a quem o diz.

¹ Helton Gonçalves de Souza é professor universitário aposentado e sócio-editor da Veredas & Cenários - Educação, arte e cultura.

^{2*} *Geral:*

Este ensaio foi produzido, originalmente, como trabalho final de disciplina, em nível de doutorado, do Programa de Pós-graduação em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa), da PUC Minas, ministrada pela profa. dra. Laura Cavalcante Padilha, no ano de 1999. Posteriormente, desdobrou-se em pesquisa de pós-doutoramento pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com o apoio do CNPq, cujo relatório final, intitulado *Poesia angolana pós-colonial: por uma cartografia dos processos criadores e perspectivas críticas*, foi aprovado no ano de 2008, sob a supervisão também de Laura Cavalcante Padilha. Se o dedicamos, agora, à profa. dra. Eneida Maria de Souza, é porque reconhecemos em todos os nossos passos na vida acadêmica, cumprida a partir de Minas Gerais, a influência desta emérita teórica e crítica (e por que não dizer admirada sempre e tanto quanto querida Mestra) homenageada. Mas nosso louvor maior não advém da solicitação de apreço da Mestra com relação a este modesto texto, que – mesmo tendo sido produzido *a propósito* de sua produção maior – traz a marca ainda de um aprendiz (confluente)... nosso maior louvor reside em tê-la escolhido, como editor, para inaugurar a coleção Obras em Dobras (Veredas & Cenários – Educação, arte e cultura), com seu livro *Tempo de pós-crítica – ensaios*. Sim: emoção de editar, acima de qualquer suspeita, Eneida Maria de Souza, cujo renome será sempre pouco diante do que fez e estará sempre fazendo... E é assim que convidamos, comovidos, a navegar (conhecer Eneida) entre o terreno dos intertextos e o das entrelinhas (das teorias, das críticas, do ensino e muito mais, ainda...).

Procuramos refletir, neste ensaio, sobre uma questão, de certa forma peculiar, que a arte poética de Ruy Duarte de Carvalho (RDC) traz à tona, ao configurar-se e construir-se, em *Hábito da terra*³, enquanto poesia-sobre-a-poesia, entre as margens da tradição escrita da Europa (Mundo Velho) e da tradição oral da África (Mundo Novo).

Para tanto, discorreremos acerca dos seguintes pontos principais: (a) o contexto estético-literário – angolano – da poesia construtivista de RDC; (b) assimilação e expressão na metalinguagem de RDC; e (c) a aprendizagem crítica da antropofagia literária.

I

Iniciando suas publicações no ano de 1972, com o livro *Chão de oferta*, Ruy Duarte de Carvalho frequentará uma vertente poética pouco modelar dentro da tradição literária angolana, bastante acostumada à leitura, até a década de 1950, pelo menos, de “Zola, Romain Rolland e Eluard (com fugazes nomeações de escritores como Baudelaire)”⁴, bem como de “escritores norte-americanos, brasileiros e portugueses, que trataram de questões sociais, econômicas e políticas relacionadas com as classes sociais pobres”⁵, conforme sustenta Pires Laranjeira. Desse modo, deixaram-se de lado, de acordo ainda com Laranjeira, autores como “Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud ou Proust, no caso dos franceses”⁶, representativos de uma dimensão metalinguística da produção literária europeia.

Já na década de 1960, “e até às independências, existiram quatro situações contextuais de produção literária”⁷ na África: de guerrilha; de *ghetto*; de diáspora;

³ Cf. CARVALHO, 1988.

⁴ Cf. LARANJEIRA, 1992, p. 26.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 28-29.

e colonialista – todas elas, portanto, ligadas a questões eminentemente políticas e ideológicas, conforme suas próprias denominações põem à mostra.

Mais recentemente, na avaliação de Pires Laranjeira, “durante o decênio pós-independência, assistiu-se a um surto de literatura conformista, exultando com o poder político e a celebração de feitos históricos.”⁸. Continua, neste sentido, o mesmo ensaísta:

No geral, tratou-se apenas de finalmente dar a conhecer obras que já estavam escritas antes das independências ou de privilegiar discursos literários que fizessem apelo às raízes culturais dos novos Estados, reforçassem a unidade nacional e contribuíssem para reiterar a nacionalidade, reavivando a memória do passado ao dá-la a conhecer às novas gerações.⁹

Neste contexto geral, portanto, é que, na conclusão do ensaísta que vimos acompanhando

Escritores angolanos como Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre e Arlindo Barbeitos optaram por linguagens da modernidade universal, integrando nos seus discursos fluentes e depurados uma aprendizagem concretista, construtivista e logotética, experimentando algumas dificuldades para impô-las ao reconhecimento público.¹⁰

Dessas considerações anteriores, interessa-nos fundamentalmente acentuar o traço de modernidade característico da arte poética de RDC. Para isso, atendo-nos ao exame de seu livro *Hábito da terra*, publicado em 1988, consideraremos o modo como ele articula uma certa poesia-sobre-a-poesia que alinhava, num esclarecido *entre-lugar*¹¹, o discurso da tradição escrita da Europa e o da tradição oral da África de um modo geral.

32

II

Podem-se surpreender facilmente, na construção poética de *Hábito da terra*, os sinais de uma tradição que remonta, com nitidez, às estruturas retóricas do

⁸ Ibidem, p. 30.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ Ibidem, p. 31.

¹¹ Cf. termo tomado a SANTIAGO, 1978, p. 11.

Mundo Velho. Basta, para isso, fazer-se uma descrição dos elementos estruturais que compõem a obra, classificando-os de estrato a estrato, uma vez que a retórica do discurso de RDC, em *Hábito da terra*, repertoria o grosso desses elementos: partindo de uma constituição estrófica elaborada sobre versos e prosa poética convencionais, com experimentos concretos, sobretudo na segunda e na terceira partes do livro; passando por construções métricas e acentuais também convencionais, mesmo quando diluídas nos textos em prosa; chegando do mesmo modo às figuras de som, de sintaxe e de pensamento. (Tanto esses elementos todos se revelam à mais superficial leitura do texto, que nos dispensamos de inventariá-los neste ensaio. Importa-nos mais assinalar-lhes a presença do que descrever-lhes minuciosamente a forma por que se manifestam.)

De um ponto de vista periodológico, contudo, deve-se reconhecer que, comparativamente com a literatura brasileira, por exemplo, a retórica modernista (incluindo as vanguardas de pós-1960) prevalece sobre a orientação de organização de todos esses estratos. Neste quadrante, uma significativa assimilação praticada por RDC, e que define mais categoricamente sua “modernidade universal”¹², nos termos de Pires Laranjeira, é o empenho construtivista na constituição da obra poética. Procurando se pautar pelos princípios de *regra, rigor, razão* – para recorrermos apenas a uma autodefinição do próprio poeta, conforme nossa epígrafe geral –, RDC demonstra compreender que “a realidade do poema é [...] a realidade do seu texto”¹³, por isso ele pôde projetar e realizar em *Hábito da terra* o poema de cunho metalinguístico, isto é: “o poema autocrítico, o poema-sobre-o-próprio-poema (o poema [...] voltado sobre a mecânica de sua própria linguagem-objeto)”¹⁴.

Note-se, inclusive, sob este aspecto, que o poeta compreende bem e, por isso mesmo, faz representar em seu texto a questão da inspiração em contraposição ao trabalho de construção (em que incluímos o concretismo e o logotetismo da percepção de Pires Laranjeira já citado): “uma razão de todo igual a quem a diz”¹⁵, defende RDC. Sabe ele que o *eu* de um poeta-construtor

¹² Cf. LARANJEIRA, 1992, p. 31.

¹³ Cf. CAMPOS, H. de, 1992, p. 82.

¹⁴ Ibidem, p. 84.

¹⁵ Cf. CARVALHO, 1988, p. 11.

constitui-se ontologicamente no texto e a partir do texto, num trabalho de *autografia* mais que de autobiografia...

Mesmo sem aprofundar os comentários acima, podemos concluir que é quase todo o jogo de produção poética do Mundo Velho que se encontra ativo no texto de RDC, constituindo o que chamaremos de sua parte *invisível*¹⁶, com relação ao discurso original que, ao fim, ele gera.

Mas há um conteúdo expressivo que se elabora em *Hábito da terra* e que, na nossa opinião, lhe confere uma certa singularidade (ou originalidade), diante desse discurso assimilado do Mundo Velho. Trata-se exatamente do aproveitamento poético das “falas do lugar”¹⁷, ou seja, dessa maneira usual com que o povo de Angola configura e exprime sua visão de mundo.

Alimentado por esse húmus, o poeta incorpora na estrutura geral do livro “as produções da oralidade: ditados, provérbios, máximas, adivinhas, contos, lendas, mitos [...]”¹⁸, dando-lhes um tratamento reflexivo, do ponto de vista metalinguístico, que tanto enriquece a matéria-prima arrancada à tradição escrita, quanto encaminha o *hábito da terra*, enquanto “obra *visível*”¹⁹, para a afirmação do “*entre-lugar*”²⁰ que ele originalmente determina.

Ruy Duarte de Carvalho tematiza esse lugar de *equilíbrio* no decorrer de toda a primeira parte do livro:

Atento, desde sempre, às falas do lugar, nada sei dos sinais se os não confirmo no encontro da memória com a matriz, quando a carência impõe esforços de equilíbrio não entre o corpo e as formas que o sustêm mas entre as margens de uma paragem breve.²¹

Ou, mais adiante, numa variação serial muito propriamente construtivista, em que se passa da prosa ao verso:

¹⁶ Cf. expressão de SANTIAGO, 1978, p. 25.

¹⁷ Cf. CARVALHO, 1988, p. 9.

¹⁸ Cf. AGUESSY, [s.d.], p. 115.

¹⁹ Cf. SANTIAGO, 1978, p. 26, grifo do autor.

²⁰ Ibidem, p. 11, grifo nosso.

²¹ Cf. CARVALHO, 1988, p. 9.

A ausência, só,
impõe ao corpo a urgência do equilíbrio
não entre o corpo e as formas
da paisagem
mas entre as margens
da permanência a haver.²²

Acreditamos que é nos versos abaixo que RDC mais claramente reflete essa hibridização histórica das duas culturas, desde sempre, em confronto:

Não há lugar achado
sem lugar perdido,
Casam-se além, as falas de um lugar,
no encontro da memória
com a matriz.²³

Atribuindo a esses versos um sentido histórico, diríamos que “lugar achado” é o Mundo Novo e “lugar perdido” é o Mundo Velho. (Na última parte do livro, RDC tematiza essa mesma questão pelo viés da dominação e da resistência bélicas.) E o que se casa “além” é o Mundo Velho, enquanto “memória”, e o Mundo Novo tornado em “matriz”. Já sobre a *visibilidade* da “matriz” com relação à “memória”, observemos esse sentido virtual nos seguintes versos:

Há um lugar
que invade outro lugar
e este lugar
estará presente noutra.²⁴

A assimilação crítica de RDC se exerce tanto na direção do discurso da “memória” quanto no discurso da “matriz”. Nas variações textuais que impõe aos trabalhos que se dão a “fazer na ombala”, o poeta vai depurando e direcionando a

²² Ibidem, p. 12.

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Idem, ibidem.

cadência das alternativas até encaminhá-las para a reincorporação de uma consciência crítica da história no jogo da linguagem:

vedar a farinha
derrubar as unhas
esfoliar as agulhas
abater os tanques
transportar os rombos

varrer as ajudas
secar os apenas
derrubar as linhas

derrubar as linhas
derrubar as linhas
derrubar as linhas.²⁵

36

Não parece necessário enfatizar que os versos da segunda estrofe desse trecho se constituem, no fundo, num libelo contra a dominação (que impõe às partes o recurso de “ajudas”) e contra o seu próprio móbil (a delimitação territorial, econômica, política etc.), entrevista em “apenas”, enquanto vocábulo de sentido restritivo. Neste campo semântico, RDC deslocará a acepção inicial de linha, enquanto fio, contida no próprio provérbio, para o sentido de limite demarcatório, do qual se recomendará a derrubada, como a de um Muro de Berlim, por exemplo.

Permeando esses polos de assimilação e de expressão, uma relação poético-ética caracteriza também a reflexão metalinguística de RDC, reforçando assim o vínculo com o contexto social dentro de e para o qual ela se realiza. Fomos buscar os termos dessa correlação em João Alexandre Barbosa, no seu estudo sobre a poesia-da-poesia de João Cabral de Melo Neto, no caso da literatura brasileira. Em tal contexto, descreve o ensaísta: “Uma *forma* [a da pedra, constante do

²⁵ Ibidem, p. 25.

poema “A educação pela pedra”] que, por ele *imitada*, o define. Não só a sua Poética, mas a sua Ética, como queria Raimundo e como se queria demonstrar.”²⁶

Nesta mesma direção, parece refletir RDC quando interroga: “Que se constrói, a vida, um texto?”²⁷. Ele mesmo se responde: “Um texto é como um esforço de existir.”²⁸. Ou: “Assim na vida, quero dizer, no texto. Uma questão de sons, de gestos repartidos, mas já numa cadência que depois está lá. A coerência a haver a comandar o ritmo e a garantir a forma.”²⁹

Novamente “a coerência a haver”, ou seja, a conquistar-se, ou então, cabralinamente, a *atingir-se*. Coerência: entre as matérias-primas do Mundo Velho e do Mundo Novo; entre o texto poético e a própria vida. Comparativamente, o poeta-construtor brasileiro também se colocou diretamente esta pergunta, acerca da lucidez, no entanto, sobre a qual ele tanto se empenhou em conquistar para o seu texto: “Trouxe o sol à poesia / mas como trazê-lo ao dia?”³⁰. E RDC faz enriquecer essa visão, trazendo até o plano da elocução poética metalinguística esta forma discursiva característica da cultura africana de tradição oral: o provérbio, que rima em si mesmo o texto (“questão de sons”³¹) e a vida (“gestos repartidos”³²). Os versos seguintes ilustram esse imbricamento fortuito:

Do outro lado
o curso das palavras
os sons
e os gestos
seguidos uns aos outros

²⁶ Cf. BARBOSA, 1975, p. 228, grifo do autor.

²⁷ Cf. CARVALHO, 1988, p. 9.

²⁸ Idem, *ibidem*.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Cf. MELO NETO, 1994, p. 414.

³¹ Cf. CARVALHO, 1988, p. 9.

³² Idem, *ibidem*.

um som
que obriga a um gesto
e gera um som liberto
que o confirma.³³

Fortuito em que sentido? Entendemos que é no sentido de que os provérbios

[...] não são obras secundárias e, além disso, revelam-se como sendo belos “resumos” de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas. O caráter anônimo dos provérbios traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida coletiva, depois de longas rodagens e experiências.³⁴

III

Se parece evidente que, por sua própria natureza, a metalinguagem produzida no Mundo Velho propõe a dessacralização das condições de produção do discurso artístico, humanizando em consequência um autor aurático que, mais do que o texto, se podia ambicionar singular e irreprodutível, então, será necessário anotar que, no caso particular da produção discursiva da tradição oral africana, o lugar desse autor já é culturalmente cativo mais da autografia que da autobiografia, conforme mencionamos anteriormente. Sobre essa questão da autoria, reflete Honorat Aguessy que “[...] é bom poder assinar um texto inteiramente redigido e concebido por nós; saber que ao assinar ou não um texto não se é inteira e totalmente o autor, é melhor ainda.”³⁵

Assim também, diante dos textos da tradição escrita do Mundo Velho, nos quais a autoria se procura afirmar olímpicamente – como é o caso de obras de inspiração romântica ou, num sentido inverso, das obras de pretensão construtivista –, o texto de RDC se compraz em concretizar esse experimento de coletivização da criação artística, dando a ver construtivamente que, na África, essa mesma forma de criação é com todos os sons e letras um *hábito da terra*.

³³ Ibidem, p. 13.

³⁴ Cf. AGUESSY, [s.d.], p. 118.

³⁵ Ibidem, p. 105.

Com o texto seguinte de Lévi-Strauss, torna-se possível arrematar esse mérito literário de RDC:

Se há um momento possível para o reaparecimento do “eu”, é após ter acabado a sua obra, que o excluía do princípio ao fim (já que, ao contrário do que se poderia julgar, era menos o autor da obra do que a própria obra, enquanto ela se escrevia, que se tornava o autor de um executante que só e apenas vivia por ela).³⁶

Enfim, o texto de RDC é maduro não somente no sentido do domínio que apresenta da retórica poética da tradição escrita, mas, sobretudo, no sentido de que concretiza uma aprendizagem crítica da intertextualidade (ou, considerando-se o contexto político-social de sua produção, *antropofagia*) literária.

Neste sentido, portanto, a própria dificuldade de impor sua arte poética “ao reconhecimento público”, conforme assim diagnosticou Pires Laranjeira³⁷, faz ver que o dizer *festivo* de RDC nada tem de carnavalesco. Afinal, o que se festeja no interior do seu texto poético, ressalte-se bem este espaço de ação, é sobretudo o nascimento, a conquista de uma arte que aprendeu a cumprir, como devia, o “ritual antropófago”³⁸ com relação à arte poética do Mundo Velho. Sobre o sentido de *festivo* enquanto nascimento, basta ver que, nas vezes em que o poeta recorre ao termo, é para assinalar o contraste com morte, velhice...: “a terra: de um lado morte do outro *festejos*”³⁹; ou: “A minha pele já quase nada guarda do grão que a destinava ao alvoreço das manhãs *festivas*.”⁴⁰

Obra de construção e de subversão: *Hábito da terra* faz jus à consideração do “único valor crítico” que, de acordo com Silviano Santiago, interessa ao confronto entre a literatura do Mundo Velho e a do Mundo Novo: “a diferença”⁴¹. Assim é que RDC, do mesmo modo que os poetas latino-americanos, “[...] aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de

³⁶ *Apud* AGUESSY, [s.d.], p. 107.

³⁷ Cf. LARANJEIRA, 1992, p. 31.

³⁸ Cf. SANTIAGO, 1978, p. 28.

³⁹ Cf. CARVALHO, 1988, p. 32, grifo nosso.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 19, grifo nosso.

⁴¹ Cf. SANTIAGO, 1978, p. 21.

expressão.”⁴²; mas, por sua opção estilística construtivista, defende o poeta um princípio ativo alimentado pela *imagem*:

Sacralizar o dia.

Fazer das mãos uma matriz de imagens.⁴³

“Mundo novo ao sul mundo mais velho”⁴⁴: às portas da imagem, um e outro se definem, numa verdadeira dança de roda. Dirá Octavio Paz:

A linguagem é significado: sentido disto ou daquilo. As plumas são leves; as pedras, pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro diante do luminoso, etc. Todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das referências e dos significados relativos.⁴⁵

Pois os versos finais de *Hábito da terra* relativizam perfeitamente, numa única imagem proverbial, os *diferentes* significados de *branco* (igual a “luz”, pele da gente do Mundo Velho) e *preto* (igual a “superfície rara” – uma vez que constitui raridade a ausência de cor no mundo físico –, pele da gente do Mundo Novo), definindo para ambos uma complementaridade absolutamente necessária... e poeticamente bem realizada:

A força mais guardada que há na luz

só se consente em superfícies raras.⁴⁶

REFERÊNCIAS

AGUESSY, Honorat. *Visões e percepções tradicionais*. [s.n.t.]. (Cópia xerografada de fragmento de livro.)

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

⁴² Ibidem, p. 27.

⁴³ Cf. CARVALHO, 1988, p. 68.

⁴⁴ Ibidem, p. 39.

⁴⁵ Cf. PAZ, 1982, p. 129.

⁴⁶ Cf. CARVALHO, 1988, p. 68.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas* – ensaios de teoria e crítica literária. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Hábito da terra* (poesia). [s.l.]: Contemporâneos, 1988.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

