

**Andrea Cristina Muraro**

**As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki:  
dimensões da metáfora 'xão'**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP**

**SÃO PAULO  
2006**

**Andrea Cristina Muraro**

**As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki:  
dimensões da metáfora 'xão'**

**Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.**

**São Paulo  
2006**

Folha de aprovação

Andrea Cristina Muraro

As 'prendisajens' poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora 'xão'

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação do Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira  
Orientadora/ PUC-SP

---

---

São Paulo, dezembro de 2006.

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus avós, que primeiro ensinaram-me as letras, através de pedaços de jornais e estórias de um tempo que será sempre presente.

## AGRADECIMENTOS

À Secretaria da Educação do Governo de Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa Mestrado.

À minha orientadora, professora doutora Maria Rosa Duarte de Oliveira, que acompanhou-me desde a entrevista.

Ao professor Dr. Fernando Segolin, pela poesia da ‘Aula’.

À professora Dra. Maria Aparecida Junqueira, por me ensinar a Crítica com tanta ternura.

A todos os professores, com quem tive o privilégio de conviver, principalmente os que gentilmente participaram da banca de qualificação e defesa.

À minha família, pela compreensão.

À Gláucia Luiz, Cida Bosco e Cristina Borella, pelas conversas e revisões.

À Crisolde Homet, pelas traduções.

À secretária Ana Albertina, pela paciência.

Ao Ondjaki, pelas aprendizagens.

“tudo aliás, é a ponta de um mistério.(...)”  
Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”  
(Guimarães Rosa)

## RESUMO

MURARO, Andrea Cristina. **As ‘prendisajens’ poéticas em Ondjaki**: dimensões da metáfora ‘xão’. 2006. 111f. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Esta dissertação analisa as dimensões da metáfora ‘xão’ na obra “ Há prendisajens com o xão”(2002) do escritor angolano Ondjaki, com o objetivo de sistematizar o fazer poético do autor e explicitar como o *corpus* de poemas insere-se em um sistema literário de países de língua portuguesa e dialoga com outros escritores. A investigação desenvolveu-se em quatro capítulos. No cap. 1, estabelecemos como a produção de Ondjaki insere-se dentro de um sistema literário, visto enquanto macrossistema (Abdala, 1989), para situar a obra em um tempo-espaço na História da literatura angolana. O cap.2 foi dedicado à análise do *corpus*, epígrafes e dedicatórias, à luz da construção do pensamento metafórico da palavra chão, fundamentado em estudos de Valéry (1999), Fenollosa(1994) e Pound( 1997). No cap. 3, “ Aprendizagem do eu-chão: a língua”, procuramos revelar procedimentos do poeta para construir uma língua literária e suas maleabilidades, evidenciando aspectos da oralidade ( substrato quimbundu, por exemplo) usados como recursos para a construção de trocadilhos e palavras-montagem. No cap. 4, utilizamos o conceito de rizoma de Glissant ( 2005) para concluir como os recursos levantados anteriormente levam à construção da identidade, de um ‘chão’ como nação poética sem fronteiras, por meio das relações com o universo da literatura contemporânea em língua portuguesa.

Palavras- chave: literatura angolana – Ondjaki – poesia - metáfora

## ABSTRACT

MURARO, Andrea Cristina. The 'poetics' learning in Ondjaki: dimensions of metaphor 'xão'. 2006.111f. Dissertation – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

This dissertation analyses the metaphor dimensions of the word *chão/xão* in the literary work "Há prendisajens com o xão " (2002) from the Angolan writer Ondjaki, with the goal to summarize the author's poetic and makes clear how the *corpus* of the poems are inserted in a literary system of countries with Portuguese language and also dialogues with others writers. The investigation had developed in four chapters. In chapter 1, we established how Ondjaki production is inserted in a literary system, seen as a macro system (Abdala, 1989), we attempted to point out some authors and the theme 'land' to locate the work in a time-space of the Angolan Literature History, that is, showing who are the "others" that precede him. In the chapter 2, was delicated for the analysis of the *corpus*, epigraphs and dedicatories in view of the construction of the metaphoric though of word "**xão**", based on studies of Valéry (1999) Fenollosa (1994) and Pound (1997). In chapter 3, " Learning to be ground: the language", we attempted to reveal the poet procedures to build up a *crioulè* language and its malleabilities, making evident the aspects of the orality (quimbundu subtract, for instance) used as resources for the construction of paronomasia, alliteration and works-assembly. In chapter 4, " The others of the land", we used Glissant concept of rhizome (2005) to conclude how the resources raised previously lead to the construction of identities, of a "**xão**" as a poetic land without frontiers, through the relationship with the contemporary poetry universe in Portuguese Language.

Keywords: Angolan literature – Ondjaki - poetry - methapor

## SUMÁRIO:

1. Introdução .....	9
2. Cap. 1 :Aprender é prender-se.....	12
3. Cap.2: A aprendizagem do eu-chão: a natureza.....	22
4. Cap.3: A aprendizagem do eu-chão: a língua .....	41
5. Cap. 4: Os outros do chão: .....	60
6. Considerações finais .....	76
7. Bibliografia .....	78
8. Anexo A.....	85
9. Anexo B.....	94
10. Anexo C.....	105

## INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho, – as dimensões da metáfora chão – na obra **Há prendisajens com o xão** (2002) de Ondjaki, está situado em um campo bastante peculiar: apesar das raízes culturais de tradição oral, essa poética se funda sobre uma língua europeia - a portuguesa.

No entanto, o espaço lusófono é um aspecto que se transforma em linguagem poética ao longo da escritura de seus textos, como afirma o próprio Ondjaki,

[é uma] relação ‘libertina’ com as palavras e com a língua portuguesa em geral. [Penso] que devemos mexer na língua, tendo em conta os referentes gramaticais, mas dando-nos a liberdade de exercer uma certa ‘pressão cultural’ à língua.(...)É a própria língua e a sua estrutura multi-cultural que permite um trabalho de intervenção plástica. (CORI, 2005.)

Sendo assim, a recombinação de determinados aspectos lingüísticos, bem como a mistura de gêneros ao longo da obra, acaba por conferir nova força poética para a escritura, dando novos matizes e incorporando as articulações semânticas feitas por meio da metáfora chão, que percorre **Há prendisajens com o xão** desde o seu título.

A análise do percurso dessa metáfora pela obra se fará a partir da seguinte hipótese: a metáfora chão implica uma aprendizagem poética do ‘eu’, em termos de identidade poética e de uma aprendizagem em ser ‘outro’, em termos de constituição de uma nação literária, por meio de diálogo com outras poéticas angolanas e brasileiras.

A investigação se desenvolverá em 4 capítulos centrais. Os dois primeiros – “Aprender também é prender-se” e “Aprendizagem do eu-chão: a natureza” – centrar-se-ão na ‘fundação’ poética do eu, suas identidades, enquanto os outros dois se concentrarão sobre o modo como esse ‘eu’ se coloca diante dos ‘outros’, construindo, então, a idéia de nação literária. É na junção destes dois planos que pensamos estar a senha para futuras conclusões.

Dessa forma, no capítulo 1, organizaremos como a produção de Ondjaki insere-se dentro de um sistema literário, visto enquanto macrossistema (ABDALA, 1989). Para isso, procuraremos pontuar alguns autores angolanos que consideramos importantes para situar a obra em um espaço-tempo da História da literatura angolana, de maneira diacrônica, ou seja, com quem o eu-lírico identifica-se, quem são os ‘outros’ que o precedem.

O capítulo 2 será dedicado à análise de parte do *corpus*, fazendo um percurso que partirá do título **Há prendisajens com o xão**, para o subtítulo (**O segredo húmido da lesma & outras descoisas**), epígrafe da obra, dedicatórias, poemas: **Chão, Prendisajem, Quando fui chão para lágrimaterrizagem, Cada chão uma unicidade, Para pisar um chão com estrelas, Silêncio no voo dos mosquitos, Segredos**; alguns verbetes dos dicionários: **bichos convidados (de a a z)** e **outros convidados ou descoisas (de z a a)**; à luz da construção do pensamento metafórico fundado em estudos teóricos de Valéry (1999), Fenollosa (1994) e Pound (1997).

O capítulo 3 “Aprendizagem do eu-chão: a língua”, centrar-se-á no uso da língua em sua textualidade, pensando em revelar outros procedimentos do poeta para construir uma língua híbrida por meio de palavras- montagem e trocadilhos, irradiando-se para a metáfora chão. Utilizaremos, para isso, outros elementos do *corpus* não analisados no capítulo dois: os poemas **Penúltima vivência, Pastor de estrelas, Tu que viste tantas estrelas, Borboletabirinto e Quinto mim guante**, além de verbetes dos dicionários relacionados a estes poemas. A construção dessas ‘maleabilidades escritas’ caminham do eu-chão para o outro-chão, através da

enunciação do legado oral [feito] através do enunciado, que acumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos [...]. É neste trabalho da língua como texto [...] que se desvelam as tradições ‘traídas’, e reformuladas, e se recuperam os traços genológicos de variadas ‘formas’ ou ‘gêneros’ orais africanos, e outros gêneros provenientes da literatura escrita. (LEITE, 1998, p.33)

No quarto capítulo, “Os outros do chão”, abordaremos, à luz da reflexão de Glissant (2005) sobre as relações rizomáticas entre cultura, identidade e língua, os recursos utilizados pela metáfora ‘chão’ que levam à constante reconstrução da identidade de um ‘chão’ como lugar do ‘pensamento poético’ em que as ‘relações’ dialogam com o mundo da literatura contemporânea em língua portuguesa, expandindo-se, também, para literaturas de outras línguas; cumprindo-se, assim, o papel do escritor que

irriga a escrita na delicada busca do deciframento do real, tanto no campo estético, quanto nos campos histórico, político e ideológico. [...] Com isso as fronteiras entre os gêneros e a tipologia textual são deslocadas, abolidas e o

pensamento poético [...] procura traçar um ‘ rizoma com o mundo<sup>1</sup>’(ROCHA, In: GLISSANT, 2005, p.11).

---

<sup>1</sup> A teoria glissantiana do rizoma versa sobre as relações entre cultura, identidade e língua, dentro de um contexto de crioulização no Caribe. Acreditamos que essa teoria seja uma das formas possíveis para refletir sobre o universo que compõe o *corpus* escolhido para este projeto.

## CAPÍTULO 1 - APRENDER TAMBÉM É PRENDER-SE

“Yá, mudiê, me deu saudade disso tudo.  
Hoje eu sei – de onde eu venho é muito longe,  
me doem os pés da memória”  
(ONDJAKI, **Quantas madrugadas tem a noite**)

Neste primeiro capítulo, traçaremos um pequeno percurso através do sistema literário angolano, quanto ao aspecto histórico-crítico para que possamos estabelecer lastros e contemporaneidades da poesia de **Há prendisajens com o xão** (2002).

Ao pensar sobre as dimensões da metáfora chão, percebemos que ela pode nos levar à questão da dinamização identitária que se manifesta pelo diálogo com a terra e seus desdobramentos, o que requer que observemos o passado da literatura angolana, tendo em vista que

dentro [...] da comunicação em português, que envolveu historicamente constantes semelhantes da série ideologia,[...] podemos apontar para a existência de um macrossistema marcado como um campo comum de contatos entre os sistemas literários nacionais. Quando aproximamos os sistemas nacionais é por abstração que chegamos a esse macrossistema que se alimenta não apenas do passado comum, mas também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa. E, num movimento inverso, à diferenciação mais específica de cada nacionalidade nas atualizações desse macrossistema mais abstrato, correspondem fatores históricos de convergência (da tradição e também de modelos culturais de ruptura). (ABDALA, 1989, p.17)

Apesar do foco neste capítulo ser especificamente o contexto angolano, citamos o conceito de macrossistema por entendermos que para efetuar qualquer busca de um contexto sobre literatura angolana, acabaríamos sempre por nos depararmos com um sistema que carrega em seu lastro uma história de contatos, “traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado”.(CHAVES, 2005, p.45).

Tal idéia, a de identidade com outros autores dentro do sistema, tem aparecido com frequência na literatura angolana, como forma do sujeito poético posicionar-se em termos de anseio por libertação. Sob essa marca se fizeram os sistemas de literaturas africanas e em virtude disso, faz-se necessário contextualizar a produção de **Há prendisajens com o xão**, pois

ninguém cria do nada. Há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturais, desde a apreensão ‘mais espontânea’ dos pequenos ‘causos’ populares, ditos populares, canções

etc., da chamada oralitura ('literatura' oral) até os textos 'mais auto-reflexivos' da literatura erudita. Ocorre, nesse sentido, uma apropriação 'natural' das articulações literárias sem que o próprio futuro escritor se aperceba de sua situação de *ser social* e de 'porta-voz' de um patrimônio cultural coletivo. Quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele. (ABDALA, 1989, p.23)

O início da literatura angolana teve suas raízes na oralidade como nos adverte Ervedosa (1979) em seu **Roteiro da literatura angolana**; entretanto, partiremos de um recorte datado de 1849, quando da publicação de **Espontaneidades da Minha Alma – às Senhoras Africanas**, de José Maia Ferreira.

Apesar da obra de Maia Ferreira ainda demonstrar pequenas marcas da angolanidade (MATA, 2001), o que é possível verificar através da escolha de uma musa europeia, a publicação da obra vem nos mostrar o aparecimento de um público leitor, muito ao gosto do Romantismo importado das leituras portuguesas.

Iniciado, então, o período de constituição da gênese da literatura angolana, vários escritores se destacam, entre os quais: Cordeiro da Matta, Paixão Franco e Assis Júnior. Nestes, nota-se já um desejo de autonomia para Angola (ERVEDOSA, 1979, p.55), já que, durante o séc. XIX, um período de tensões latentes se inicia entre os muitos imigrantes portugueses e uma pequena burguesia intelectual já formada.

Mário Pinto de Andrade (1975), na **Antologia temática da poesia africana**, situa esse grupo de escritores como parte de um período inicial, o das "correntes de formação duma consciência" que se fazia presente, principalmente, através dos jornais. Sobre isso, o escritor angolano Pepetela observa que

havia uma intensa actividade jornalística, com periódicos de vida efémera, sobretudo em língua portuguesa, mas também utilizando alguns deles as línguas kikongo, kimbundu e umbundu, da grande família das línguas banto do centro e sul de África. Uma característica desta imprensa angolana, centralizada quase exclusivamente em dois centros urbanos da costa atlântica, Luanda e Benguela (...) (2003, p.1)

Segundo Hamilton (1981, p.55), obras como **Segredo da Morta - Romance de costumes angolenses** (1925) de Assis Jr. mostram a dualidade cultural que a sociedade angolana levará para a literatura do séc. XX, misturando provérbios em quimbundu com o modelo narrativo europeu, o que caracterizou o primeiro momento do cenário angolano.

Contudo, a partir de 1926, com a ditadura do Estado Novo de Oliveira Salazar, a imprensa angolana passa a não ter tanta liberdade para continuar com o mesmo processo de

produção literária. O período apresenta autores como Óscar Ribas e Castro Soromenho. Em ambos, temos fases distintas de produção: em Ribas, faz-se o primeiro contato com a tradição angolana, preenchido, depois pela experimentação no universo da linguagem portuguesa; já em Soromenho, que começa a escrever em Portugal, temos um escritor que se concentra sobre temas peculiares ao universo africano, mesmo que muitas vezes note-se o distanciamento, como neste trecho de **Calenga** (1945):

As mulheres bateram palmas e riram alto. **Elas sabiam** (grifo nosso) que o nome daquela árvore vem de *cuangana* – receber – e que os homens só a plantam no lugar onde se encontram com uma mulher, quando ela é eleita. (p.196)

Soromenho deu os primeiros contornos para a ficção angolana anticolonialista, na obra **Terra morta** (1949), que representa uma nova realidade social: brancos e mestiços passam a estabelecer diálogos nos romances, o que provocou a proibição da obra pelo regime salazarista.

Tomás Vieira da Cruz, no seu livro de poemas **Tatuagem** (1941), investe nesse conhecimento das sociedades tradicionais; no trecho abaixo, em que Buzi é “retirada de seu meio social, afastada do amor e entregue a um europeu”, o soba<sup>2</sup> anuncia à Buzi que para esse mal a magia não tem cura, para isso o poeta entremeia a sintaxe portuguesa e o vocabulário nativo:

Buzi, ó flor do Songo,  
Para males de muxima  
Kimbanda não tem milongo!(VENÂNCIO, p.62)

Diante deste panorama, temos o início do “Movimento dos Novos intelectuais de Angola”, em que se destacam nomes como o de Agostinho Neto, Antonio Jacinto e Viriato da Cruz. Essa geração ficou conhecida como **Mensagem**, nome também da revista de 1951, que trouxe um projeto com propostas para divulgação da cultura literária angolana.

---

<sup>2</sup> chefe de povo ou de pequeno Estado africano, esp. na costa ocidental, ao sul de Angola; soma, de etimologia quimbundu. Fonte: Houaiss eletrônico.

Entre outros, divulgam-se os poemas de Agostinho Neto, que será mais tarde o primeiro presidente de Angola, com forte tendência ideológica, tendo em vista a luta anticolonialista que se acirra. Isso, como podemos notar na parte final do poema **Aspiração**:

E nas sanzalas  
nas casas  
nos subúrbios das cidades  
para lá das linhas  
nos recantos escuros das casas ricas  
onde os negros murmuram: ainda

O meu Desejo  
transformado em força  
inspirando as consciências desesperadas. (NETO, 1976, p.33)

Entretanto, o lema ‘Vamos descobrir Angola!’, de 1948, segundo Hamilton (1983, p.79), teve em Viriato da Cruz seu primeiro representante no que diz respeito às vozes vindas de Angola, já que uma peculiaridade desta fase é o fato de parte desses intelectuais estarem em Luanda (representada pela Associação dos Naturais de Angola, promovendo o primeiro número da revista Mensagem) e a outra parte em Lisboa (ligados à Casa dos Estudantes do Império que edita a revista Mensagem em sua segunda fase) embora com um mesmo desejo de ser nação-, mote que passa a ser um elemento fundador de temas dentro da literatura angolana:

um factor que pode ter marcado uma diferença entre as duas gerações é o das influências externas. Enquanto a elite do século XIX era muito marcada pela literatura portuguesa da época, oscilando entre o chamado romantismo e o realismo, que fazia gala em conhecer e que muitas vezes se gabava de dominar tão bem como os portugueses, a geração de 1950 tinha outras leituras e mais universais. Assim, um Agostinho Neto por exemplo reconhecia ser grande admirador do afro-americano Langston Hughes ou do cubano Nicolas Guillén e um Mário Pinto de Andrade ou um Viriato da Cruz eram profundos conhecedores da literatura brasileira de então e da que começava a fazer-se em África. (PEPETELA, 2003, p.3)

Viriato da Cruz é o ponto de ruptura com a literatura portuguesa: os temas são inegavelmente angolanos, assim como as figuras humanas e o resgate de expressões originárias das línguas africanas, conforme poderemos observar no trecho a seguir de *Serão do menino* (1961):

Mas quando lá fora  
O vento irado nas frestas chora

E ramos xuaxalha de altas mulembas<sup>3</sup>  
 E portas bambas batem em massembas<sup>4</sup>  
 Os meninos se apertam de olhos abertos:  
 \_ Eué  
 \_ É casumbi<sup>5</sup>...( FERREIRA,1976, p.169)

Ao lado do engajamento de Agostinho Neto e a ruptura de Viriato da Cruz, podemos elencar também a poesia de Antonio Jacinto, fonte de imagens de identidade angolana em construção através do cotidiano e da denúncia social. O *Poema da alienação* problematiza uma nação que se estranha e se hibridiza entre o rural e o urbano, entre o quimbundo e o português:

(...)  
 Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema  
 O grande poema que sinto já circular em mim  
 (...)

O meu poema corre nas ruas  
 com um quibalo podre à cabeça  
 oferecendo-se  
 oferecendo  
 “carapau sardinha matona  
 jiferrera jiferrereéé...”

(...)  
 O meu poema é contratado  
 ainda nos cafezais a trabalhar  
 O contrato é um fardo  
 que custa a carregar  
 “monangambééé”

(...)  
 O meu poema anda na praça trabalha na cozinha  
 vai à oficina  
 enche a taberna e a cadeia  
 é pobre roto e sujo (...) (FERREIRA, 1976,p.138)

No ensaio “O projeto literário angolano: a identidade a contrapelo”, Chaves(2005) nos lembra do papel da literatura brasileira como *interlocutora* da produção literária em Angola por meio de nomes como: Jorge Amado, Graciliano Ramos e Manuel Bandeira

[o] modernismo brasileiro, definido por Mario de Andrade como a fusão de três princípios fundamentais – a estabilização de uma consciência nacional, a atualização da inteligência artística [...] e o direito permanente a pesquisa-

<sup>3</sup> árvore sagrada e simbólica, associada à ligação entre vivos e mortos.

<sup>4</sup> danças.

<sup>5</sup> alma de outro mundo.

surge como um espelho em que os angolanos gostavam de se mirar, procurando, contudo, sua própria face. (CHAVES, 2005,p.71)

Um exemplo disso é a preocupação de alguns periódicos como **Cultura**, editado em Angola entre 1945 e 1951, no qual se demonstrava uma preocupação crítica diante da literatura produzida em Angola, no sentido de um duplo comprometimento: os ideais políticos e a dependência de formas literárias européias. Dentro deste período, temos ainda vozes como a do poeta Antonio Cardoso que em “Poesia Angolana ou Poesia de Angola” discute sobre este trânsito freqüente de produções em “poetas metropolitanos ou doutras partes do território nacional que, por acidente, passaram, vivem ou se fixaram em Angola [...] e que procuram na sua poesia uma consciência local, não limitada, como humana que pretende ser e por tal universal.”(HAMILTON,1983,p.86).

Para esclarecer esse intrincado jogo de relações do segundo momento da literatura angolana, Chaves, ao comentar o projeto de *angolanização* da literatura, dá-nos o que são as suas *três principais fases*: “um primeiro momento que se marca pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola; um segundo que emerge no período da guerrilha; e um terceiro que se dimensiona já com a perspectiva da libertação.”( 2005, p.71)

A segunda geração, chamada de Resistência (1961-1974), será acompanhada por um tumultuado processo histórico, devido à guerra pela independência. É durante este período que despontam nomes como: Pepetela, Costa Andrade, Uanhenga Xitu, Mário António, Arnaldo Santos, Henrique Abranches, António Cardoso, Ruy Duarte de Carvalho, Jorge Macedo, Boaventura Cardoso, Luandino Vieira, Manuel Rui e David Mestre.

Dentre os autores citados acima, Luandino Vieira merece especial atenção por constituir, a nosso ver, um elo entre as gerações: passado-presente-futuro da literatura angolana “que correspondem às três condições, concretas ou imaginadas, de Angola: colônia-guerra- nação soberana”(CARELLI, 2003,p. 195). Em seu percurso literário, há a busca da coletividade de uma nação que nos é apontada pelas vozes do eu-lírico ou do narrador e construída em um idioleto poético que luta esteticamente ora para enriquecer a língua portuguesa, ora para silenciar o discurso do ‘outro’, exemplo disso é o poema *Sons* (publicado no Jornal de Angola em 1963),

A guitarra  
é som antepassado.

Partiram-se as cordas  
esticadas pela vida.

Chorei fado.

Que importa hoje  
se o recuso:

o ngoma<sup>6</sup> é o som adivinhado! (FERREIRA, 1976, p. 238)

Outro dos autores representativos da consciência “edênica da terra” (MATA,2001) e da geração Resistência que também irá enveredar para uma prosa de proposta revolucionária, é o escritor Manuel Rui. No trecho, a seguir, percebemos a presença do espaço angolano, não mais como a distância do intelectual, mas como parte integrante da natureza:

(...)do frio. Em Julho e bem no alto  
dos seios do Lubango os montes que o circundam  
ainda se vê um cristo miradouro  
saudoso saudosista a despedir-se  
de um tempo que abraçou  
e que findou.(...)  
(DASKALOS, 2003,p.86)

Após a retirada portuguesa, inicia-se, entre 1975 e 2002, uma busca constante de definição para cada produção literária, sem abandonar um projeto estético maior, que pudesse traduzir a ‘cor local’<sup>7</sup>, :

É esta visão que percorrerá a literatura angolana até aos finais da década de 70: a utopia de um país novo que, aprisionado, não pôde realizar-se(...) Era uma visão alicerçada na pujança virtual edênica da terra, pelo que também a literatura foi actuante na imposição de padrões culturais e modelos ideológicos, de que a década seguinte acordará, dilacerada por uma intensa consciência da uma realidade pragmática e obsessiva. ( MATA,2001, p. 81)

Considerando que os poemas de **Há prendisajens com o xão** são editados em 2002 e Ondjaki nasce em 1977, passaremos a alguns exemplos dessas produções angolanas do período pós-independência, com o objetivo de acrescentar um contexto de interlocutores contemporâneos para o *corpus* deste trabalho.

Nos anos 80 e 90, em Angola, o lirismo cede lugar a um tom existencial, buscando negar a dor e a morte; duvida-se da existência do amor, por exemplo, diante da guerra. Inicia-

---

<sup>6</sup> tambor.

<sup>7</sup> expressão utilizada por Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade* (1997,p.22), mas aqui queremos nos referir ao sentido de formação e não ao exotismo.



Vasconcelos, por sua vez, em “Breve olhar sobre os fazedores de nossa literatura” (2003), explica-nos que a literatura contemporânea angolana:

coloca em num só palco três grandes gerações (de Pepetela, Jorge Macedo, Manuel Rui ao João Tala, Ondjaki e Abreu Paxe), dezenas de actores que vão poder explorar melhor a interioridade humana. Os defensores da proposta de divisão em dois grandes tempos da literatura da pós-independência, certamente procuram ainda identificar as grandes alterações temáticas, depuração de universos, mitos, isto é, analisar autor por autor, seus manifestos, dialécticas e pujança de conteúdos. Outro exercício penoso e necessário será a «verificação» da crítica que corre à volta das referidas obras e se «em número» correspondem já a uma grande substância literária. São razões suficientes que devem provocar a divisibilidade do actual panorama literário angolano e neste exercício encontraremos vários nomes, diversas origens sociais e até regionais.”(VASCONCELOS, 2003,p. 5)

Na contemporaneidade, um trecho do prefácio de **Há prendisajens com o xão**, de Ondjaki, pode nos esclarecer sobre certas nuances dessa atividade poética e de sua dialética com autores do passado: “aprendizagem é a palavra que, ela sim, **ramifica** e **desramifica** uma pessoa; ela enlaça, abraça; **mastiga um alguém, cusbindo-o a si mesmo**, tudo para novas gêneses pessoais.” (ONDJAKI, **Há prendisajens com o xão**, 2002, p.7)

A palavra literária é necessariamente conduzida por aspectos interiores (mastigar-prender) e exteriores (cuspir- aprender), o que nos dá alguns indícios deste fazer poético, já que, segundo Glissant (2005), são os traços, o pensamento do rastro e resíduo que nos colocam no mundo em relação, na trama com o lugar de onde vieram poesia e poeta, ou seja, o ‘xão’ poético.

Assim, pensamos que a construção da identidade literária de Ondjaki, vista de dentro do contexto angolano que o precedeu<sup>8</sup>, dá-se não pela necessidade de manter-se fiel ao código até então utilizado, mas em buscar comunicação com uma rede cultural ampla, sem deixar de colocar-se como sujeito de voz própria: marcações perceptíveis na forma como a palavra corporifica seu sentido fônico-semântico, organizado e grafado, em uma espécie de hibridização poética.

Os poemas e os paratextos de **Há prendisajens com o xão** ramificam-se como organismos alternados entre acentos e temas angolanos, obrigando o código a transformar-se, escapando de um processo ideológico de dominação e mostrando a diferença em termos de valor estético. Para Ondjaki, esse posicionamento parece se transformar em um método de

---

<sup>8</sup> Não abordamos neste capítulo autores como Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho, que são de profunda importância para esta construção identitária, pois serão elencados em capítulos a seguir.

‘atravessar os outros’, em uma aprendizagem (prendisajens) do *ser* ‘xão’ em processo, como denuncia o título da obra.

## CAPÍTULO 2- A APRENDIZAGEM DO EU-CHÃO: A NATUREZA

“estou a dizer que sou poeta, simplesmente porque sou uma pessoa...  
agüentas, muadiê?, diz lá se isso não é já uma frase pra mandar esses gajos irem um mês pra casa  
pensarem que a poesia não se faz, se vive; a poesia não se procura tipo diamante, se encontra tipo  
arco-íris: ou há ou não há - sorte e azar dos olhos no depois da chuva”  
(ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**)

### Do chão da poesia

Sobre o fazer poético é que gostaríamos de discutir neste segundo capítulo. Para tal reflexão, abordaremos alguns ensaios de Paul Valéry incluídos na obra **Variedades** (1999) analisando como se dá o pensamento analógico dentro do *corpus* escolhido; bem como os conceitos de Fenollosa (1994) quanto à investigação dos elementos universais da forma e sua contribuição para o funcionamento do mecanismo poético; e de Pound (1997) demonstrando como se concretiza a metáfora chão, enquanto fundação do eu- poético, ou melhor, uma de suas dimensões .

Teremos, então, este capítulo composto de análises textuais que exemplificarão como a palavra ‘chão’ na sua diversidade de poemas e paratextos do *corpus*, fazendo um percurso que partirá do título para o subtítulo, epígrafes, dedicatórias, poemas e verbetes de dicionários; já que o fazer poético é, também, um exercício de transformar signos, criando ícones que pincelam universos. A leitura da obra, em questão, não se faz de forma linear, mas sim de forma simultânea, pois há nela uma reunião de gêneros textuais, que produzem uma teia de imagens verbais e não-verbais, que colocam o leitor como “tecedor” desse fio, aquele que preencherá os espaços em branco, como explica-nos Zumthor:

O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele a olha a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra. Da maneira mais banal, a maior parte dos poetas, hoje, imprime seus poemas distribuindo na página espaços vazios e palavras em uma ordem que é significativa, pois cria um ritmo visual, transformando o poema em um objeto. A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar. ( 2000, p.86)

Embora não seja o viés principal de nossas análises, cabe advertir que essa leitura, proposta por Zumthor, a que vai além do código verbal, é necessária para **Há prendisajens com o xão**, devido à forma gráfica com que os poemas são impressos: todos os versos

começam em minúsculas como pequenas raízes fincadas à margem esquerda das folhas, em uma sugestão de plantas-verso crescendo no chão das folhas-livro<sup>9</sup>. Diante dessa interação, onde “os códigos se comunicam e se explicam mutuamente” (FERRARA, 1986, p.36) exige-se do leitor um olhar atento, pois os gêneros distribuídos pela obra pedem que o penetremos e força-nos ao movimento de ir e vir pelas páginas, criam imagens, espaços, cruzamento entre linguagens, de modo que o livro-objeto também é uma dimensão da metáfora, se o pensarmos como o chão que sustenta os recursos gráficos que o compõem.

Para observarmos como o *eu* cria uma correlação com o vocábulo ‘chão’-escolhemos dentre os inúmeros conceitos de metáfora, o que pudesse esclarecer que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”, (JAKOBSON, 1997, p.130) e que este princípio “de similaridade é que domina a poesia”, já que, “o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica [...] impõe o problema da similitude e do contraste semântico” (JAKOBSON,1997,p.62)

Podemos dizer, então, que a metáfora é a substituição do sentido de uma palavra (chão) por outro significado segundo (como o *eu* assume o chão), quando entre o seu sentido básico (terra) e os acrescentados há uma relação de intersecção e analogia (as suas dimensões como identidade e nação literária).

Ao elaborarmos a pergunta-problema em relação ao nosso objeto- como sistematizar o fazer poético através das dimensões da metáfora chão -, deparamos-nos com a questão do fazer poético que para Paul Valéry é o ponto-chave para qualquer reflexão sobre o ser poético :

A idéia de *Fazer* é a primeira e mais humana. ‘Explicar nunca [...] é mais que descrever uma maneira de *Fazer*: é apenas refazer através do pensamento. O porquê e como, que são apenas expressões do que é exigido por essa idéia, inserem-se a todo instante, ordenando que os satisfaçamos a qualquer preço.(1999, p.98).

### Do chão-título e seus seres mínimos

Se a questão da poesia é fazer e não dizer, é preciso partir do *universo de relações* do *como*, já que a “*Idéia* reivindica sua *Voz*” (VALÉRY,1999,p.165). Nesse sentido, ao nos depararmos com o título da obra que traz a palavra chão - **Há prendisajens com o xão** -, temos o método a ser utilizado na leitura do *corpus*, isto é, um dos procedimentos de análise

---

<sup>9</sup> Em virtude disso, preferimos manter os poemas alinhados à esquerda da folha e não com recuo à direita, como será utilizado para outras citações, conforme as normas técnicas.

do *corpus* delineado, já que da palavra ‘xão’ (como um x assinalado na capa feito um mapa) estabelece-se um liame com a geo-grafia de língua portuguesa, sem deixar de lado os estatutos da tradição africana através do tema terra como imagem simbólica.

Ao pensarmos por que o título resiste à compreensão imediata, ficamos entre a estranheza provocada pela grafia das palavras, sua forma e *Voz* no sentido valeryano e o pensamento; somos provocados a continuar buscando qual é a fonte dos sentidos, oscilando entre o valor da palavra escrita como variante oral e os sentidos que podem estar presentes nos vocábulos *xão* e *prendisajens*.

Se entendermos, conforme Valéry, que: “a Poesia é uma arte de linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma *emoção* que outras não produzem, e que denominamos poética.”(1999,p.197), estaremos, então, inclinados a ler o título da obra por meio dessa emoção que nos impulsiona a tentar compreendê-la. Ao enunciar a *emoção*, Valéry nos ensina, através de sua própria prática, que

todos os objetos possíveis do mundo comum, externo ou interno, os seres, os acontecimentos, os sentimentos e os atos, permanecendo o que são normalmente quanto às suas aparências, encontram-se de repente em uma relação indefinível, mas maravilhosamente ajustada ao gosto de nossa sensibilidade geral. Isto significa que transformam-se em algum tipo de valor. Eles se chamam entre si, associam-se de forma completamente diferente dos meios normais; acham-se *musicalizados*, tendo se tornado ressonantes um pelo outro e como que harmonicamente correspondentes. (p.197-8)

A experiência do poeta se transforma naquilo que chama de *estado poético*; em contrapartida, cede ao leitor a função de *inspirado* porque este seria transformado pelo seu poeta ao lê-lo e relê-lo; um *xão* pedindo por formas de *prendisajens*.

O que quis *fazer*, e não o que quis *dizer*, essa é uma das premissas da teoria valéryana, que coloca a *forma sensível* - a palavra – em correspondência o pensamento como o objetivo fundamental da necessidade poética, como potências criadoras de presença apenas pelo ato de nomear. A isso, o poeta-crítico francês chama de *universo poético* (1999, p.165), que solicita por método a arquitetura de uma *linguagem dentro da linguagem* (1999, p.200).

Para esclarecermos melhor como este discurso se concretiza enquanto *modelo de sensibilidade*, tomemos as palavras de Pignatari:

Em poesia, você observa a projeção de uma **analógica** sobre a **lógica** da linguagem, a projeção de uma **gramática analógica** sobre a **gramática lógica**[...] Um poema cria sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. (2005,p.18)

Ao confrontarmos com o que Valéry teoriza, notamos que a metáfora chão dentro do *corpus* escolhido assume o que ele chama de *valores da moeda fiduciária*, que “ora pela boca do povo, ora pelas necessidades imprevistas da técnica, ora sob a pena hesitante do escritor, dá origem a essa variação da língua que a torna diferente” (1999, p.175), é a mesma palavra do cotidiano, mas que vai assumindo valores diferentes.

É nessa medida que a metáfora, sendo pensamento por similaridade traz a correlação som-sentido entre *xão* e chão: de um lado a terra, a raiz; de outro o chão poético; a palavra na sua dimensão de ‘palavra-coisa’, de corpo e presença.

O trânsito entre som e sentido nos vocábulos do título, por exemplo, entre *prendisajens* e *xão* requer um exercício do pensamento analógico, porque opera com o som e o efeito psíquico, gerando o que Valéry chama de *irregularidade*, embora nos advirta que essa irregularidade é que traz a *condição de fecundidade*, ou melhor, as várias formas do chão. Algo similar nos diz Jakobson sobre “o agenciamento fônico na linguagem poética: a escolha e a constelação de fonemas e de seus componentes” (1997, p.114) teriam um poder evocador de sentidos.

A poesia de Ondjaki, além de prender-se aos elementos naturais como vê-se em: **Há prendisajens com o xão (O segredo húmido da lesma & outras descoisas)**, apresenta uma presença forte da oralidade que se agarra à ortografia de determinados fonemas, criando uma multiplicidade de sentidos: o som provocado pelo **há**, verbo haver em terceira pessoa do presente, com sentido de existir, acontecer ou ocorrer funciona como prefixo para o substantivo *prendisajens*, temos então: **há prendisajens** enquanto som-sentido ao invés de termos apenas a forma escrita *aprendizagens*. Isso nos leva a uma outra possibilidade de leitura do título, aliado ao verbo *prender*, significando comunicar-se, ligar-se com, embaraçar-se, atar..., ou seja, **aprender** leva a **prender** e **prender** leva a **aprender**. Cria-se, assim, um círculo sonoro que evoca o contato entre o chão/ *xão* para espalhar-se pelo campo semântico de, praticamente, todos os poemas do *corpus*, ‘trapaceando’ no sentido barthesiano da língua.

Além disso, ganhamos outra possibilidade ao ler o título pensando em sua disposição gráfica na página ou na capa: a preposição **com** unida ao artigo **o** provoca a sonoridade do verbo comer, em sua primeira pessoa /**como**/, come-se o chão, tal qual nos esclarece um verbete sobre a palavra *terra* de Chevalier :

Algumas tribos africanas têm o hábito de comer a terra: símbolo de identificação. O sacrificador prova a terra; dela, a mulher grávida come. O fogo nasce da terra comida. Diz-se então que *o Ventre se ilumina...*(2001, p.879)

Visto dessa forma, devemos também pensar como nos aconselha Melo e Castro que

a poesia da África em português,[...] não pode abdicar da sua congênita oralidade e são, por isso, imagens orgânicas totais e metáforas [...] consubstanciais (1998,p.137)

pois, uma das peculiaridades do *corpus* é realizar um trabalho em que existe “a possibilidade de inumeráveis ocorrências de sons semelhantes dentro do sistema língua [nos referimos aqui à dicção angolana] que cria condições para o surgimento de fenômenos como a paronomásia e a aliteração( PIGNATARI, 2005,p.17),ou seja, já que opera por semelhança seus efeitos estão correlacionados.

Temos, então, o que Pound chamou de *logopéia*, a poesia que “ao produzir ambos os efeitos [fanopéia e melopéia] estimula as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor”(2001,p.61). No que diz respeito aos sentidos do chão, a “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”(2001,p.32), cria um processo tal que a cada vez que a metáfora chão insere-se em um poema ou verbete estará irradiando para novas forças e tropos.

**Há prendisajens com o xão**, desde o título, vincula-se, assim, à vivência afetiva, a um saber-sentir territorializado cuja inscrição se faz com barro, areios, grãos; em uma semântica de fertilização, como veremos a seguir.

## CHÃO

*palavras para manoel de barros*<sup>10</sup>

apetece-me des-ser-me;  
reatribuir-me a átomo.  
cuspir castanhos grãos  
mas gargantadentro;  
isto seja: engolir-me para mim  
poucoquinho a cada vez  
um por mais um: areios.

<sup>10</sup> ONDJAKI. **Há prendisajens com o xão**. Lisboa: Caminho, 2002. A partir daqui, usaremos a referência abreviada para a obra ( Há prendisajens) acrescida do número da página .

assim esculpir-me a barro  
 e re-ser chão. Muito chão.  
 apetece-me chãohe-ser-me.( Há prendisajens,p.11)

Ao metamorfosear-se em chão<sup>11</sup>, ao trocar as máscaras, o *eu* parece criar uma intrincada série de relações entre o título e a composição dos versos, mantendo-nos atentos à construção física do poema ao engolir os grãos cor de terra que vai constituir o próprio ser, a areia que compõe o barro e que volta para o chão são formas de conhecer, de aprendizagem, moldando-se em uma espécie de esculpir interminável. Simultaneamente, temos uma movência de sentidos da metáfora chão que por analogia esbarra no sobrenome do autor citado na dedicatória - barros-, como se ao provar deste barro passasse a ser parte dele, a pertencer a algum chão, algum lugar como pensamento poético. Em suma, identifica-se ao conhecer, incluindo-se em uma rede mais ampla da língua portuguesa, atravessando as formas estéticas presentes nas obras do poeta brasileiro, o que pode ser melhor definido nas palavras de Glissant:

Atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do *drama* da Relação,(...) a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do rastro nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual. (2005,p. 30)

Percebemos, acima, a estreita ligação entre a escritura da palavra **chãonhe-ser-me** do último verso e as relações estabelecidas pelas marcas da oralidade: **poucochinho**, **areios**; a renovação através do neologismo que será interiorizado pela **gargantadentro**, procurando o espaço onde nasce a voz e entra o alimento. A horizontalidade da forma *gargantadentro* causa-nos o que Valéry chama de *impressão* (1999, p.196-7), isto é, a ressonância, o efeito que há em uma palavra justaposta com cinco sílabas, provocando a *aproximação de significados* dos dois radicais: a garganta como caminho para o interior, o dentro do ser, sua verticalidade.

A língua, enquanto sistema no poema, passa a ser tratada como linguagem poética e ganha forma difratada, pois pressupõe “a presença das línguas do mundo na prática de sua própria língua<sup>12</sup>”(GLISSANT, p.31); por isso situa-se entre um ‘poucochinho’

<sup>11</sup> Em *Actu sanguíneo* (2000), seu primeiro livro de poesias, Ondjaki já deixava uma semente do poema Chão, em um verso do poema II da série Azul “chama-me átomo e cospe-me”(p.54).

<sup>12</sup> Glissant chama isto de multilingüismo, pois invoca também um imaginário da língua; “sabemos que escrevemos na presença de todas as línguas do mundo,(...) o que não significa conhecer todas as línguas do mundo. Significa que no contexto atual das literaturas e da relação poética com o caos-mundo, não posso mais escrever de maneira monolingüe”(p.49)

coloquial e popularesco em Angola e um conhecimento intelectualizado, presente na palavra **átomo**, espelhos da fala e conhecimento. Vale ressaltar as marcas lingüísticas do português em Angola: “ a ausência de preposição *a* em locuções verbais com infinitivo” (CANIATO, 2005 p.80)denunciam a descolonização da linguagem, que *devorou* a preposição da língua portuguesa para marcar o chão angolano como voz e presença.

O mesmo processo ocorre no plano da idéia, de identidade *chão* por meio da formação que as palavras tendem a tomar durante a construção do poema, pautando-se sempre pelos prefixos e sufixos, que deslocam a classe gramatical em **des** e **res**, numa espécie de *poética dos mínimos*, gerando símbolos nos quais a natureza se une e se funde, num corpo só, como matéria *xão* .

Essa gramática é que esculpe, a partir de elementos metonímicos, uma imagem que na literatura angolana, é constante: a terra que se metamorfoseia em nação e vivifica o poeta-semeador da palavra, **cuspiendo castanhãos-grãos**, lançando saliva ao mundo, em busca do **ramifica/desramifica** do prefácio( Há prendisajens, p. 7) que é acolhido. Embora conflituosamente, as relações entre *chão* e *eu-poético* não se contentam, apenas, em coexistirem, precisam refazer-se (*terra em poeta*); para que haja o conhecimento inscrito no último verso é necessário o **apetecer** do primeiro verso: **ter apetite/desejar** ser.

Atentemos, novamente, sobre a disposição gráfica do poema com a ausência de iniciais maiúsculas, motivando a criação de um verbete no segundo dicionário, ao final da obra:

aminúsculo: sensação inexplicável e também inexplicada.só pode ser sentida por voadores ou por quem já saiba praticar voolêncio. ( Há prendisajens, p.65)

Nomear o dicionário com a ordem alfabética invertida - **outros convidados ou descoisas (de Z a A)** - faz com que o leitor procure novamente seu primeiro verbete:

voolêncio: um voo munido de silêncio. vivência intensa de um silêncio.acto mais alcançável para quem saiba fornicar com pele libertando sêmen que grita de estar sozinho.(Há prendisajens, p.61)

Estando sozinho, o vocábulo *voolêncio*, como palavra-montagem no sentido joyceano, pede outro diálogo que nos conduz ao poema:

## SILÊNCIO NO VOO DOS MOSQUITOS

*palavras apontadas para Clarice Lispector*

*como* se adormecidamente.  
 para saber silêncios  
 o mosquito voa acontrário  
 soprando para frente.  
 assim toda locomoção perde o segredo  
 todo o vento se desmistifica.  
*como* se antecipadamente.  
 para domar zumbidos  
 o mosquito faz andamentos na pluma do ar:  
 usa pata, patinhas, patitas.  
 sons enveludados  
 \_repletos de aminúsculo.  
 mas! o segredo:  
 mais que asa  
 para deslocamentos  
 o mosquito usa alma.  
 borbulha \_ é um resultacto de fornicção.  
 comichão \_ é um sêmen denunciando solidões.  
 como *se* amosquitadamente.  
 ...  
 para voar com(o) mosquito  
 somente use um voolêncio.(Há prendisajens, p.26-7)

Uma das primeiras indagações é o porquê de *apontadas*, ou melhor, o signo poético aponta para dentro e não para fora; teríamos, então, a palavra como mira e o todo da obra de Clarice como alvo, querendo ao que nos parece estabelecer um contato com o leitor.

Isto nos leva, também, a reflexão sobre os procedimentos poéticos nos paratextos (epígrafes, dedicatórias...), que são uma amostragem de como esse poeta deglute autores considerados transgressores, e ainda, como isto é uma estratégia para criar uma identidade

dentro de seu projeto literário, uma entrada para a palavra escrita em termos de “instrumental de sobrevivência”<sup>13</sup> (SÁ,2004, p.238).

Sabemos que uma das abordagens possíveis para a obra de Clarice é o uso das figuras de linguagem, como a metáfora insólita, arquitetando o texto e provocando no leitor a estranheza. Diante da expectativa da dedicatória, **Silêncio no voo dos mosquitos** é fruto de uma estratégia subvertida, o mosquito aqui ‘voa ao contrário’, em silêncio, considerando que mosquitos são incômodos e antagônicos ao silêncio; já que o zunido é um ruído irritante e o vôo, sempre provocativo, veloz, muitas vezes não nos dá chances de conseguirmos alcançá-los e eliminá-los como desejamos.

Lembramos, aqui, da barata na obra de Clarice, o desejo de exterminá-la, em *A quinta história*, a impossibilidade do mesmo ocorrer, pois está entranhada na *massa* do mundo, assim como os ‘mosquitos’ que segundo o verbete do dicionário, “é um símbolo de agressividade. Ele procura obstinadamente a vida íntima de sua vítima e se alimenta de seu sangue” (CHEVALIER,p.623),o que nos remete à palavra ‘volência’. São seres alados e minúsculos, que por vezes nos repugnam, nos deslocam de nossa rotina, incomodando, zoando, multiplicando-se.

O recurso do estranhamento, utilizado por Ondjaki, revela-nos a idéia de continuidade, de infinitude, de experimentação formal em poemas que se imiscuem em outros gêneros, em especial, nos verbetes presentes na obra, tecendo diálogos com a nação literária. A escolha deste poema, no qual o vocábulo “chão” não está presente, tem como objetivo demonstrar que, mesmo quando a palavra chão não ocorre enquanto metáfora ( embora esteja no campo semântico pelo termo *aterrizagens* em verbete) está representada pela construção labiríntica que os termos criam, ao enraizarem-se por toda a obra:

*mosquito*: primo da abelha no que toca à surdez. pratica aterrizagens em humanos ouvidos, onde às vezes acaba por falecer. de nascer em charcos, ganha dependências para a sede, mas enquerendo sangue. biologicamente foi autorizado a praticar fornicção com a pele, lém de com sua respectiva mosquita.domina o dom alquímico nominado “aminúsculo”. (há prendisajens, p.58)

O gênero verbete, segundo Brait ,

é específico da esfera da divulgação científica, não muito longo, organizado por um especialista no campo, que visa transmitir conceitos de diversas áreas do conhecimento humano.[...]Logo, os temas dos verbetes são os conceitos elaborados pelas ciências, mas simplificados.(2004, p.25)

---

<sup>13</sup> Trata-se da interpretação que Olga de Sá faz em **Travessia do Oposto** ao abordar a maiêutica da linguagem de Clarice Lispector.

portanto o poeta, ao utilizar-se de tal gênero, como especialista e leitor, procura atribuir sentido poético a um discurso não-poético.

Percebemos a postura metapoética, quando lemos que o primeiro dicionário intitulado -BICHOS CONVIDADOS ( DE A A Z)- possui uma ordem alfabética, situando a natureza dentro de um círculo previsto de acontecimentos, enquanto as expressões poéticas do segundo dicionário – OUTROS CONVIDADOS OU DESCOISAS ( DE Z A A) - precisam estar fora da ordem, em alinhamento com o que diz, ou melhor, com o que faz a poesia.

Um primeiro olhar mostra-nos uma espécie de caos, o verbete que ali está não basta, é preciso desconstruí-lo. Temos novamente o que Barthes (2002) chama de ‘função utópica’, a língua não foi suficiente para abarcar todos os sentidos dentro do poema, este precisou expandir-se em outras formas, marcando então uma das peculiaridades do *corpus*: desdobrar-se em outros gêneros além do verso para permitir-se mais diálogos, mais vãos.

#### Do chão-subtítulo e seus segredos

Retomemos a capa da obra, agora no seu subtítulo: (**O segredo húmido da lesma & outras descoisas**). Ao lermos a palavra *segredo* temos a impressão de que *prender- aprender* é uma revelação a ser garimpada no caracol (eterno retorno em sua forma) carregado pelo molusco que se arrasta pelo chão. Do subtítulo ao verbete poético, dentro do próprio livro, temos o movimento metalingüístico:

*lesma*: mestre em tudo que acuse molhadez, é a dona de uma vivência lentadinosa \_ o que produz intimidade com o conhecimento.consegue alcançar tacto íntimo com todiquilquer chão.de tanto imitar a noite ficou negra.(Há prendisajens, p.58)

O verbete intertextualiza um pequeno poema de Manoel de Barros, da obra

#### **Retrato do artista quando coisa:**

Caracol é uma casa que se anda  
E a lesma é um ser que se reside.(2004, p.69)

Da mesma forma, a palavra *lesma* remete a obra de Ondjaki para a de Manoel de Barros, que nos confessa que:

Vou ter que encostar o meu ventre no chão para o desvio rastejo.Terei que produzir em mim a gosma dela a fim de lubrificar os caminhos da terra. Para percorrer uma lesma terei de exercitar o esterco com lubricidade.Terei que aprender a marcar com minha saliva o chão de poemas. E terei que aprender por final a arte de ser invadido ao mesmo tempo pelo orvalho e pela espuma dos sapos.[...] (BARROS,2004, p.69)

Como quem ouve o mestre experiente lhe contar um segredo, Ondjaki leva ao subtítulo da obra a lição: a saliva úmida caracteriza a Voz, o que dá consistência aos deslocamentos entre a palavra vocalizada, grafada e transformada em elementos da natureza.

O mistério da lesma<sup>14</sup> está na sua umidade e *lubricidade*, na maneira manoelina de farejar o chão e criar por meio das palavras úmidas do poeta, a gosma que prende os sentidos. Arrastando a casa, sua concha, a lesma desloca-se lentamente em sua forma “*produtriz*”(VALÉRY, p.96). A lição transformada em segredo por Ondjaki está na idéia de progressão do pensamento analógico quando o eu se transfigura em elementos da natureza, gerando o poema SEGREDOS:

chovo-me em folhas  
em abano de árvore  
banho-me de pingos  
com picos chuviscados.  
cuspo pés de relva  
mas abocanho terras  
bitroncalizo galhos  
para manusear estalidos.  
atropelo-me por bichinhos  
para xinguilar<sup>15</sup>-me em cócegas.  
salivo sóis  
pondo língua em estendal.  
furo peles  
para o chão sanguenhecer-me  
desatribuo vestes  
chibatando-me de ventos.  
desorbito olhos  
e reorbito-me em luas.  
para fraldas  
uso nuvens.

---

<sup>14</sup> A imagem da lesma perpassa muitas obras de Ondjaki de forma recorrente como ocorre em **Há prendisajens e Bom dia camaradas** (2000), em uma passagem em que o narrador descreve o jardim de sua casa: “No jardim havia umas lesmas que deviam ser mais velhas porque acordavam sempre cedo. Eram muitas. Depois do matabicho, ficar assim ali na varanda com aquele fresquinho, ver as lesmas irem não sei aonde, aquilo dava-me sono outra vez. Adormeci mesmo.”(p.24)

<sup>15</sup> estremecer, termo usado em Angola, quando se está sob influência dos espíritos, em transe.

afogueiro-me fumos  
 desumanizando cheiros.  
 para iluminar mundos  
 invoco pirilampos  
 enquerendo saltitar  
 apulgo-me.  
 em comichões  
 aguardo terramotos.  
 para paz  
 prescrevo assilêncios.  
 para repaz  
 procuro âmagos.  
 chovo-me em lágrimas  
 em sacudir de mins.  
 para segredos húmidos...  
 só respeito a lesma. ( Há prendisajens, p.18-9)

O ‘chão dos poemas’ traduz-se em segredos da singularidade metafórica, presente nos versos acima. É a lucidez em tê-la como fator de renovação do mundo que singulariza a identidade do texto de Ondjaki, feita por um processo contínuo de inferências analógicas que o eu-lírico experimenta ao deslocar-se de folhas de uma árvore, em forma de pingos que banham a relva, descer ao chão e resvalar o úmido de lágrimas que os versos proporcionam. Guiado pelo chão, terra que lhe dá sustentação, o eu envolve-se de uma umidade sangüínea, ‘sanguenhecer-se’ e deixa um lastro sobre a terra; isto é, para aprender, o eu marca sua identidade com sangue. A dor de rasgar a pele, pelo chão, transfere-se para lágrimas, águas do eu, natureza fluida traduzida em vários eus/ mins, projetando objeto ‘chão’ na fanopéia.

Permanece, também, neste poema, o trabalho com os mínimos tal qual ocorreu no poema Chão, mote do livro. Através do plano fônico, percebemos a constante nasal m/n,( chovo-**me** ...**em** abano...banho-**me**....abocanho... *sanguenhecer*...) unida ao encontro nh com ou sem o sufixo do diminutivo (*bichinhos*) e associada ao som do x/ch ( **ch**ão, **ch**ovo, **x**ingular, **ch**ibatando, com**ich**ões) criando um espetáculo estilhaçado da melopéia. Por meio dos encontros consonantais predominantes em lh/l, o *eu* tenta, pelo verso livre, reconstruir-se ‘abacanhando terra’, ‘em comichões’; ao mesmo tempo que aguarda terremotos provocadores de mudança e, para isso, evoca o pequenino pirilampo:

ser que alumia um mundozito de cada vez e ajuda poetas a encontrar iluminossílabos desprovidos de grande significação. (“ sabe por que minha luz é tão mínima? é que estou procurar coisas dentro de mim mesmo...”)( Há prendisajens, p.59)

Na busca de monossílabos iluminados para compor o mundo de palavras, o *eu* almeja a reconstituição de si, por meio de um determinado grupo de vocábulos: bi- troncalizo, des- atribuo, des-orbita, re-orbita, a-fogueiro, en-querendo, a-pulgo-me, as-silêncios, re-paz. Quanto ao campo semântico destas sílabas (na verdade prefixos com valor negativo), é inevitável a referência anterior ao ‘sangue’, bem como a presença da guerra civil em Angola, exposta também na palavra ‘estalido’: o som das minas plantadas no chão angolano reverbera no chão poético que toma a sua dimensão social em verbete:

*desorbito-me olhos/e reorbito-me luas*: assim todo noitidia é uma lua cheia. para ver desumanidades - isto seja, em exemplo a guerra –uso o lado escuro da lua. (Há prendisajens, p. 65)

Apesar do reticente “ –isto seja, em exemplo”, notamos que o *eu* lança seu olhar para o céu na busca da ‘repaz’, procurada ‘noitidia’, mas há a desumanidade da guerra até mesmo na lua, elemento constante em vários poemas da obra, e como a lua em fases o eu- chão prescreve para a fase- nação<sup>16</sup> uma receita de paz em forma de silêncio; suspende a palavra, “pondo a língua em estandal<sup>17</sup>” .

Ao trazer a natureza para o *universo poético* de **Há prendisajens com o xão**, os versos de Ondjaki parecem evocar, também, outra teoria que julgamos complementar ao pensamento valeryano: a concepção de metáfora de Ernest Fenollosa que a vê como “a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (CAMPOS, 1994, p.127), já que “as metáforas originais se dispõem como uma espécie de fundo luminoso, emprestando-lhes cor e vitalidade, forçando-as a se aproximarem da concretude dos processos naturais.”(CAMPOS, p.128). Por meio disso, “o pensamento poético trabalha por sugestão, acumulando o máximo de significado numa única frase repleta, carregada de brilho interior” (CAMPOS, p.132); portanto como recurso, a metáfora dissolve “a indiferença em milhares de matizes de verbos. Suas imagens derramam sobre as coisas jatos de luz variada, com o irromper súbito de fontes.”(CAMPOS,p.135)

<sup>16</sup> Vale ressaltar que **Há prendisajens com o xão** é editado em 2002, no mesmo ano do acordo de paz em Angola entre MPLA e UNITA.

<sup>17</sup> Varal.

Há aí um diálogo com o que Valéry chama de “pêndulo poético” (1999, p.205), ou seja, o pensamento poético faz com que tomemos a parte pelo todo em processo metonímico (a lesma e a umidade), a imagem pela realidade abarcada pelas metáforas (o chão nos poemas).

A metáfora ‘chão’ trabalha ao longo do *corpus* como esse pêndulo, ora transferindo sua força aos elementos da natureza, ora transferindo sua força para o diálogo com outros escritores. Nas duas situações, o que impulsiona o ato poético é a forma com que a linguagem se manifesta: o termo chão está sempre reclamando uma forma que transfira a força para um outro termo que lhe dê suporte. Em **Segredos e Silêncio no voo dos mosquitos**, vimos que o ‘chão’ revela o ‘sangue’, tal umidade abaixo do chão-corpo, apenas se conhece pelo toque, por isso acreditamos que chão evoca, além da identidade como ser social<sup>18</sup>, o reconhecimento por parte de um outro. O eu transfere-se na gosma da lesma para a língua de Manoel de Barros; bem como o mosquito, bebedor de sangue, atravessa o silêncio de Clarice Lispector.

#### Do chão-poema: entre céu e mar

O deslizamento da metáfora chão concretiza-se, a partir de ‘prendisajens’ poéticas no seu percurso pelo livro, como ocorre no poema cujo título é PRENDISAJEM:

o tomate avermelha mundos  
 o cheiro da terra perdoa constipações.  
*folha é* parede verde  
 para sol chegar.  
*flor é* uma outra narina da abelha.  
 alcunha de qualquer jardim  
 é biolabirinto.  
 a mosca exagera em  
 amizades com a merda.  
 o pirilampo é a lanterna do poeta.  
 o porco-espinho exagera em  
 modos de precaução e  
 a mandioca tuberculiza o chão.

....

o cheiro da terra rejuvenesce a humanidade. ( Há prendisajens, p.19)

---

<sup>18</sup> Para Pound : “ A literatura não existe num vácuo. Os escritores (...) têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é sua principal utilidade”(2001,p.36).

Ao formar mundos de sensações a partir da terra-chão, sem deixar de ter referências intelectualizadas como ‘constipações’ ou ‘biolabirinto’, o poema se constrói por imagens, algumas já bastante tradicionais como a do poeta com a luz, numa referência metalingüística. A dinâmica da natureza contamina a vivência através do tato e do olfato... *aprender* é situar-se no mundo, sem deixar de integrar elementos do mundo letrado : ‘folha’ enquanto fusão natural-artificial (o papel onde se formará o poema). A cidade-letrada<sup>19</sup> levanta paredes em cima da terra, embora sempre haja o alimento original, neste caso a mandioca, que sustenta boa parte do povo angolano, enraizada em uma espécie de nação das letras.

Ao verificarmos o plano fônico, percebemos dois procedimentos para o verso livre. Um deles, a aliteração/coliteração (*folha/lor*, *amosca/amizades*, *opirilampo/oporco*) como forma de estabelecer o retorno do verso, ao invés de uma rima que marque o fim do verso. Especificamente, neste poema, ocorre por meio do jogo sinestésico, o que Cohen (1966) definiu como missão para a linguagem na sua função poética: “forçar a alma a sentir aquilo que geralmente ela se limita a pensar” (1966,p.179).

Outro procedimento desse fazer poético está ligado mais ao corpo do poema como um todo: o espaço deixado no verso, por meio das reticências, acumula sentidos que desembocarão no último verso, feito uma máxima para ser apreciada e que leva ao verbete. Entretanto, aqui o eu assume a postura não de aprendiz, mas de mestre:

*humanidade*: embora arreçado, convidei. “estou assim adoentada...” me avisou. assim mesmo, venha.[veio] por isso lhe prescrevi mais aproximação ao cheiro da terra. o homem é uma catíngia da natureza; esta devia desafastar-se dele ou atentar a correção. mas!, essa, difícil..., difícil...(Há prendisajens, p. 64)

Projetando a metáfora ‘chão’, em sua transferência de sentidos poema- natureza, temos o eu-lírico que, agora, se inscreve no espaço poético a partir do título do poema QUANDO FUI CHÃO PARA LÁGRIMATERRIZAGEM :

de tanta risada  
a hiena ganhou vício  
de lacrimealeijar.  
  
porque um dia  
exercitei-me de raiz,  
compus-me de lamas.

<sup>19</sup> refere-se ao título da obra de Angel Rama, **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

a hiena passante,  
 desconhecendo.  
 e, quando parante, irrisonha.  
 (mas: para testemunhá-la  
 há que ser existido anedoticamente.)  
 enraizado pelas espreitações  
 - subhienado –  
 vitimizei-me de sua goticulares esferas,  
 íris desfalecendo humidades,  
 na provação, soube-me:  
 de tanto risar tanto  
 a hiena lacremealeija é sementes.  
 sementes de flores salinas. (há prendisajens, p.21)

A hiena<sup>20</sup>, entre risos e lágrimas, não reconhece o poeta exercitando-se em aprender, ser raiz coberta de lama, não percebe suas lágrimas- risadas umedecerem o poeta, que, de um ângulo privilegiado, debaixo da lama, espreita...

A forma anedoticamente lúdica, com a qual compõe a cartilha poética do eu postulado para *ser* e não *ter*, desarticula a habitual construção sintática: no interior da palavra-montagem ‘lacremealeijar’- lágrimas que me aleijam; dessa perspectiva, sendo marcado pelas gotas, é que se aprende enquanto lágrimas- água propagadoras de sementes; aprende-se deslocando-se da lágrima da hiena até a semente-flor, tornando-se ciclo, assumindo-se como planta que precisa do sal lacrimal, dando-nos a importância de cada elemento na concepção do espaço. Aí o chão é também pista para *aterrar* lágrimas.

Como em outros poemas, este também é um organismo vivo intra-livro e pode nos conduzir ao verbete para *hiena* no qual encontramos uma adivinha, por meio de um jogo de palavras típico da oralidade; caracterizado pela paronomásia ( em anagrama chora/ri e chorar/rir) que “possibilita o trocadilho”(PIGNATARI, 2005,p.17) e nos remete ao eco inicial (hi-hi-hi/ri):

*hi-hi-hi-hi-hiena*: no estado em que o mundo está, a hiena já só tem vontade para risos, no entanto, ponho dúvida: ela ri para não chorar ou chora de tanto rir? ( Há prendisajens, p.57)

---

<sup>20</sup> De acordo com Chevalier, a hiena, ao mesmo tempo um animal necrófago e noturno, representa na África uma ambivalência pela voracidade e faculdades de adivinhação, constituindo-se numa alegoria do conhecimento, do saber e da ciência. (p.492)

Mas, o fundo do mar que também pode ser *chão*, como ocorre no poema CADA CHÃO UMA UNICIDADE no qual há um deslocamento inverso: embaixo do mar também há terra e um cenário que reflete o mundo acima da água:

aqui só sei paz.  
 fundo do mar  
 são montanhas que dançam,  
 alforrecas<sup>21</sup> viram estrelas  
 já afogadas.  
 polvo é um sinaleiro em batota.<sup>22</sup>  
 aqui sei só carcerias.  
 água não é uma acumulação de mundos?  
 linha de água é espelho  
 para céu narcisar- se?  
 respiração aquática  
 não é função de guelras?  
 aqui sei só chão.( Há prendisajens, p.33)

Na pergunta a um hipotético leitor, temos a inversão do olhar: descemos até as profundezas, entretanto, o que encontramos é reflexo do que há acima. A referência ao mito de Narciso é o mundo acumulado, embora rarefeito de sentido diante do incomunicável mítico: prisões proporcionadas pela linha de água, o céu-narciso de si reflete mundos duplicados e fluidos que o discurso poético não atravessa.

Atentemos, também, para o verbo saber presente no primeiro e no último verso desse poema: “aqui só sei paz” e “aqui sei só chão”; há uma escolha semântica bastante incomum, não se *tem* paz, admite-se a posse e o domínio, conhecer a paz é fundamental, o mesmo com o ‘chão’ encerrando um círculo, marcado pelo vocábulo ‘carcerias’ ao meio do poema. O poeta-narciso está preso em seu reflexo - “ aqui sei só carcerias” -, no jogo de imagens que acompanha as três perguntas do poema, refletidas ou não.

Os elementos da natureza vão recebendo funções humanas e o poeta-ser transforma-se em natureza, remetendo-nos à idéia de ‘chão existencial’, quando utiliza a palavra ‘só’, no primeiro verso entre ‘sei’ e ‘paz’, ou ainda entre ‘sei’ e ‘carcerias’, aponta para a solidão.

---

<sup>21</sup> água-viva.

<sup>22</sup> em jogo, em ilusão, em logro.

Entretanto no último verso do poema, o ‘só’ ganha valor de ‘apenas’ chão, o solo que basta ao ‘eu- lírico’.

Em PARA PISAR UM CHÃO COM ESTRELAS, observamos outro deslocamento do ‘eu’ que da terra, agora parte para o céu:

imitando-me ao morcego  
 intimidei o dia a ser mais vertical  
 assim o céu ganhou pés  
 a terra experimentou alturas.  
 apressas, pedi:  
 uma noite se antecipasse.  
 transfigurando conceitos  
 o palco do mundo vincava-se  
 de nova encenações.  
 estrelas chegaram.  
 lua teve dúvidas para posicionar-se.  
 encaminhando  
 andei sobre o céu sob meu pés.  
 assim revelei-me:  
 nunca é impossível  
 pisar um chão de estrelas.  
 ...  
 logo-logo:  
 um grilo atirou-se a sorrisos.(Há prendisajens, p.34)

Trava-se um discurso com ‘o dia’ a quem se pede pressa, pois, ao ganhar o céu, o chão antecipa a noite. O valor de ‘chão’ invertido aprende com o morcego, que em verbete:

conhece, na terra, o lado escuro da lua.vive também de gritar mas é grande prescrevedor de silêncios.pratica desde a infância a arte de pendurar-se ao contrário.conhece o lado avesso do mundo de tanto olhar para de olhos fechados.(Há prendisajens, p.58)

O processo metafórico, aqui, vincula a natureza ao espetáculo, a poética assiste-se enquanto metalinguagem teatral: *estrelas, encenações, posicionar-se, revelei, pisar* são vocábulos recorrentes de quem está no ‘palco do mundo’. Um ‘chão de estrelas’ revela os elementos da natureza contracenando com a poesia, por isso ‘transfigurando conceitos’ diante

do grilo-platéia do último verso, “bichinho quase inencontrável durante o dia”.( Há prendisajens, p.56)

### Do chão- epígrafe às aprendizagens

Ao analisarmos algumas das dimensões da metáfora chão, procuramos mostrar como ocorre a construção do *chão* poético no diálogo com elementos da natureza, de forma a caracterizar a fundação desse eu-poético, por meio da própria aprendizagem do fazer poesia.

O tom didático, que, muitas vezes assumem os títulos - Quando fui chão para lágrimaterrizagem e Para pisar um chão de estrelas -, ou as definições em versos finais dos poemas - “polvo é um sinaleiro em batota, linha de água é espelho, o homem é catinga da natureza, pirilampo é lanterna do poeta”- , ou ainda a forma como as perguntas são feitas dentro dos poemas, revelam um poeta que, ao mesmo tempo em que aprende com os exercícios de linguagem, procura, também, ensinar outras formas de ler poesia, como acontece com os verbetes que são novos ‘chãos’ para o poético.<sup>23</sup>

Deste modo é que a palavra “chão” vai inscrevendo ao longo dos poemas, verbetes e títulos analisados que se sinaliza uma identidade fundada na inter-relação poesia- natureza. É daí que advém a fluidez e a nutrição para prender-se, comunicar-se com outros chãos, como Manoel de Barros e Clarice Lispector, no interior das palavras do eu e dos outros, confirmando que “o ato poético é um elemento de conhecimento do real”.(GLISSANT,p.31)

Nesta busca, o eu-chão desautomatiza-se e autoriza-se a “constantemente aprendizagens”, já que “aprender não é repensar-se?” ( Há prendisajens, p.7) .Dentro da pergunta posta em epígrafe para a obra, vemos os sinais do tornar-se vários, conceber-se pessoa, como Fernando Pessoa e seus heterônimos, na sua busca de um mundo palpável que reconcilia homem e natureza ( na citação de Ionesco, também na epígrafe). As perguntas poderiam multiplicar-se, pois, o olhar do eu-chão dissocia, revela, sonda, desconstrói, reconstrói em “ uma aprendizagem de desaprender” (PESSOA,2001,p.60), mesmo em “mínimo olhar” (PESSOA,p. 40) como nos diria o mestre Caetano.

---

<sup>23</sup> Para Glissant, em sua definição da noção de crioulização: “elementos heterogêneos, os mais distantes um dos outros, são colocados em presença uns dos outros e produzem um resultado imprevisível”(2005,p.31)

### CAPÍTULO 3 – A APRENDIZAGEM DO EU-CHÃO: A LÍNGUA

“O caracol se parece com o poeta: lava a língua no caminho da sua viagem”

(Mia Couto, **Mar me quer**)

#### Do labirinto da língua às estrelas

Como vimos no capítulo anterior, a metáfora chão inter-relaciona-se com a natureza e por meio dela faz suas aprendizagens, portanto procuramos tratar do pensamento analógico do eu-chão. Neste capítulo, procurar-se-á analisar os laços entre a oralidade e escrita no sistema poético do *corpus* escolhido.

Cabe, então, demonstrar como se articula a língua do eu-chão que dá concretude e imagem escrita à materialidade da metáfora ‘chão’ por meio da manipulação linguística, concebendo “um universo oral [...], salvo como uma variante de um universo letrado”.(ONG, 1998, p.10)

Segundo Leite (1998), “diferentes modos de apropriação da língua simulam e executam diferentes registos de textualização das oralidades” (LEITE, 1998,p.35). No caso de Ondjaki, o modo de relacionar-se com essa textualidade dá-se por meio da recriação sintática, semântica e fônica. Como exemplo disto, temos a utilização recorrente das palavras-montagem, assim como o uso do trocadilho e da aliteração, como suportes para a construção da linguagem literária.

Embora se instrumentalize por meio da língua portuguesa, o eu-chão obriga-nos a não só lê-la, mas também a traduzi-la, já que a textualidade lusófona não ignora seu tecido cultural; portanto, o uso da língua no *corpus* integra um sistema de identidades com dicção angolana, isto é, fala com a ‘mesma língua’ do lastro (como Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho).

Na prosa poética de BORBOLETABIRINTO, podemos observar essa aprendizagem entre as diferentes facetas linguísticas:

com asa de borboleta se construiu a primeira palavra amarela.essa certeza me aquece muito o coração e por aí posso emprestar-me a cor do sol \_ que inventa o calor. ‘palavra’ amarelada ou ainda não, é uma explosão inofensiva, para isso haja um vulcão em cada ser. oiçamos: ‘manga’ – de tão doce já causa arrepios, mesmo só escutada; ‘avermelhamento’ \_ pode ser de cara ou coração, mas remete para encabulações amorosas; ‘supremaproximação’ \_ de tom inventado, pode acusar erotismos ou suados contactos. ora oiçamos combinações: ‘beijo alinguado’ – logo se prevê humidades, tudo fugindo para degustação; ‘mão na mão’ \_ nasce assim um novo calor, uma amizade também; ‘desconstruir um chão’ que pode ser interno, assim difícilimo de esculpir ao contrário, dada a dureza.

comecei assim: como asa de borboleta nasceu a primeira palavra amarela. ( mas) para dizer ‘amarela’ convém ter a boca suja com terra. para assistir ao nascimento de uma palavra convém esperar dentro do chão. para esperar dentro de um chão convém já conhecer uma borboleta \_ para perguntar o caminho das suas asas. (Há prendisajens, p.41-2)

Ao recuperar o legado<sup>24</sup> oral do griot, através da escrita pontuada de um fôlego só entre minúsculas iniciais<sup>25</sup>, com marcações da respiração: “**a primeira palavra**”, aquela que quebra o silêncio dando início à contação tradicional; “**oiçamos**”, no imperativo afirmativo; o “**doce**” do som no doce da fruta; o lúdico “**comecei assim**”; o eu-chão revela-nos gestos da construção de uma estória em labirinto. Para ouvir os sons da língua (aqui poética) temos as cavidades internas da orelha, que se assemelha a um labirinto edificado subterraneamente ou à superfície do chão, de tal maneira que se torna difícil encontrar a saída do texto **Borboletabirinto**, visto que o segundo e último parágrafo têm o “**tom inventado**”, que nos chama para a invenção de estórias-sem-fim.

Da “**supremaproximação**” entre os aspectos semânticos de borboleta e labirinto, a palavra em casulo ganha asas metafóricas ao alçar vôo pelo texto. Lançada à superfície pelo eu-chão interno “**vulcão**”, através do magma composto de som e calor, ganha, também, poeticidade condensada, mostrando-nos o nascimento do vocábulo. Entretanto, não se perde a aprendizagem da estória: “**convém esperar dentro do chão**” para entender que “**a partir de suas asas podem ser construídas palavras amarelas**” (Há prendisajens, p.56).

Assim, como a borboleta liberta-se do casulo e ganha novo corpo para outros “**caminhos**”, o procedimento metafórico pode ser lido pela imagem do vulcão em explosão, labirinto de lava, provocando a “**desconstrução do chão**” e a construção de uma nova matéria vivificada pela palavra em relação com o vôo da borboleta.

Não é apenas o legado oral do griot, cantando a terra, que se impõe em **Borboletabirinto**, mas também o narrador moderno, via prosa poética, que nos permite entrever algo além da asa de borboleta construindo a primeira palavra: concede-nos vislumbrar o amor pela língua e pela poesia sonora e vocal, enquanto se desenha o pensamento “**ao contrário, dada a dureza**” de ver nascer uma palavra. Entre os acentos nasais angolanos e seu percurso visual imagético, exemplificados pelos batimentos do “**coração**”, a sonoridade das palavras -entre aspas- evoca cenas da terra africana: “**manga**”,

<sup>24</sup> Segundo Glissant: “não somos praticantes da escrita; somos praticantes da oralidade. Nós nos esquecemos sempre deste dado banal, conhecido e tão evidente. O contador de histórias crioulo chama-se, literalmente, um mestre da fala. Mas havíamos esquecido isso. E quando fomos obrigados a realizar a passagem à escrita (...) fomos confrontados com essa ausência de balizas, de tradições, de continuum da escrita”(p.140)

<sup>25</sup> Também, sobre as marcas da oralidade para o texto escrito, Ong pontua que: “Uma vez que o desvio da fala para a escrita constitui essencialmente um desvio do universo sonoro para o espaço visual, aqui os efeitos da impressão no uso do espaço visual podem constituir o foco da atenção, embora não o único”.(1998, p.135)

“ **a cor do sol**” matizando-se em “ **avermelhamentos**” e combinada com o “ **beijo**” preposicionado no substrato quimbundu de “ **alinguado**”, o calor da “**mão na mão**”.<sup>26</sup>

Tais pontos de intersecção são o fundamento da construção da estória, com momentos de impaciência protagonizados pela frase: “**ora oiçamos combinações**”, inquietude que ao meio do texto, põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa em “**posso empresta-me a cor do sol**” cifra-se o amadurecimento da ‘palavra’ em poesia subterrânea, potencializada pela metáfora chão<sup>27</sup> na sua dimensão de vulcão, como “ **explosão inofensiva**”.

Embora seja inofensiva, a explosão não é arbitrária, posto que é conhecido os conflitos que sofreram (e sofrem) os falantes da língua portuguesa em África, diante dos resquícios da colonização portuguesa. Entretanto, preferimos ver inferida, em **Borboletabirinto**, a “passagem da oralidade para a escrita (...), a *continuidade* entre a tradição oral e a literatura” (LEITE, p. 14); quando Ondjaki, meticulosamente, digere os ritmos internos do griot através do labirinto, à maneira de Borges.

Além disso, Ondjaki convoca o autor argentino em uma sutil dedicatória abreviada em outro poema, mas como as tradições são ‘traídas’, os versos revelam o homenageado:

TU QUE VISTE TANTAS ESTRELAS

*para ti, b.*

cegueira é um ganho.

em ti

labirinto é rebanho.

teu chão é o mundo.

para nós, deixas sempre:

sorriso deformado com amor.

poesia em forma líquida:

*deve ser bebida ou respirada*

*em momentos com vagar.*

para palavrear prosas, imitas oxigênios:

<sup>26</sup> Já que a origem da palavra latina derivada para o português permite o trocadilho: *manus* é do mesmo radical de manga .

<sup>27</sup> Para complementar a imagem da borboleta amarela dimensionada para a metáfora chão, citamos a seguir, um trecho em diálogo com outra obra de Ondjaki, **O assobiador** (2002) na descrição de um sonho do personagem Padre: “O recinto tornara-se um recanto( ou encanto?) de amarelecidas borboletas infinitesimais, que desarrumavam o ar, incomodavam a luz, sujavam os bancos e o chão, assassinavam o silêncio, provocavam uma débil ventania e enchiam o ambiente com a maciez sacudida das suas asas.”(p.75) e mais adiante, ao fim do sonho: “O corpo da borboleta e a restante asa definhavam, na dificuldade de manter o voo, e tombavam.No chão o corpo da ex-voante desaparecia-se, fumecháote.” (p.76)

entras aderindo nos corações.  
 a bengala quiseste para afastar teus tigres.  
 o mundo é que foi teu chão.  
 em vida chegou-te uma cegueira.  
 teu segredo eu sei:  
 em cegueira chegou-te uma tanta vida. (Há prendisajens, p. 35)

Esse é o único dos poemas da obra, mas também do *corpus* escolhido, em que Ondjaki não recorre à textualidade africana, quanto ao uso de prefixos e sufixos, ou na recriação de palavras-montagem. Prefere a imagem da bengala interseccionada ao nome do tigre: tigre-de-Bengala; dando força à imagem do felino que caça durante à noite, como na escuridão da cegueira de Borges, em suas últimas décadas de vida. Provavelmente, para alargar a homenagem, já que Borges é reconhecido pelo apurado uso que fez da normatização lingüística e de suas formalidades, o eu, em mesuras, faz uso da segunda pessoa<sup>28</sup>.

Ao reportar-se à cegueira e ao labirinto, temos o segredo do Minotauro<sup>29</sup> revelado, nesta referência intertextual com o conto de Borges; o posicionamento das estrelas dava ao Minotauro o segredo da saída do labirinto, ou seja, o céu resolve a desorientação do mundo-chão.

Retomemos, então, a concepção do texto labiríntico e sua ascensão por meio das asas da invenção<sup>30</sup>, que segundo Benjamin Abdala,

não se trata de visualizar na volta da estrutura o modelo cíclico ou retilinear da representação do tempo, mas de reconfigurá-la conforme o movimento dialético da espiral, que retoma, interfere e projeta essa forma. A forma artística, embalada por gestos similares, retoma então o modelo e impulsiona-o, não permitindo assim que ele se petrifique. ( ABDALA, 2003, p.240)

Visto que anteriormente na poesia predominava o Universal, o Absoluto, a noção medida contrapõem-se à *desmedida*<sup>31</sup>. Diante do ‘caos-mundo’ dos verbetes, que não deixam a

<sup>28</sup> Entretanto, façamos a seguinte ressalva: em Angola, o tom mais formal de tratamento não é o tu, e sim o você, o contrário do que ocorre no Brasil. Indicamos o não uso da variante angolana de tratamento porque o eu postase, neste momento, em uma forma mais próxima da variante de Portugal.

<sup>29</sup> “Naquela noite, o céu estava cheio de estrelas. Com insônia, Minos se levantou e foi passear no labirinto que mandara construir para encerrar o Minotauro. O silêncio tomava conta do mundo. De repente, Minos foi tomado por uma visão: o Minotauro deitado na relva, contando estrelas com os olhos. Quase que Minos sentia a solidão que o Minotauro sentia. Quando voltou para o palácio – pois ele tinha o mapa do labirinto – as estrelas não o deixavam dormir.” ( BORGES, 1998, p.606.)

<sup>30</sup> Neste caso, especificamente, Abdala analisa as imagens de ascensão das personagens e dos narradores em dois romances : Geração Utopia (1992) e Mayombe (1982) do escritor angolano Pepetela, situando-os em paralelo ao mito de Ícaro.

<sup>31</sup> “negação da medida metrificada”(Glissant,p.111). Para a teoria glissantiana, a vocação da literatura hoje é corresponder a esta desmedida, através de ritmos e imbricamento de gêneros.

estrutura da estória ‘petrificar-se’, temos a imagem da toupeira, que percorre o interior da terra:

*toupeira*: abandona escuridões apenas para reuniões florestais. nunca quis intimidade com a luz sendo amante de labirintos obscuros. de tanta pacatez, a toupeira é por vezes esquecida pelos próprios familiares, não se importando com isso. ( Há prendisajens, p. 60)

*ter a boca suja com terra*: uma das vias é discipular-se à toupeira, ela querendo ou permitindo, senão: vasculhar um chão como quem busca um cheiro – com violência na vontade -, e lhe abocanhe. depois de sorrir. ( Há prendisajens, p. 61)

Ao buscar traçar um paralelo entre a identidade literária de Ondjaki e outras produções em Angola, quanto à questão da língua literária, percebemos que o eu-chão evoca um autor e uma obra, bastante representativos desse ‘abocanhar’ da linguagem poética, como ocorre no verbete anterior e no que segue:

*despalavração*: é um ensinamento uma desaprendi-zagem. um desmomento. e tem outros nomes: guimarães prosa<sup>32</sup>, manóel de barro<sup>33</sup>, **luandino vieira**, mia conto<sup>34</sup>, ou qualquer ser humano que sorria no gigantesco significado das coisas insignificantes. ( Há prendisajens, p. 64)

A brincadeira desse verbete remete-nos às edições de obras de língua portuguesa em África, as quais, quando editadas carregam um glossário explicativo de seus termos. Intencional ou não, demonstra um agrupamento de autores significativos por seus processos de manipulação ‘inventada’ da palavra e sistematizá-los em um glossário foi um recurso também utilizado por Luandino Vieira com o propósito de ordenar a linguagem de seus narradores e personagens, quando do uso de gírias ou incorporações do quimbundu (CARELLI, p.109), por exemplo.

<sup>32</sup> preferimos usar o termo estória “ como neologismo popular”(p.17), e não conto, pelo formato curto apresentado em **Borboletabirinto**, assim como explica-nos Rónai, no prefácio de **Primeiras estórias** (2001), de Guimarães Rosa.

<sup>33</sup> O próprio Ondjaki usa o termo estória ao iniciar **Momentos de aqui** (2001): “E eu mesmo gostava de fazer colagens das **estórias** dos mais velhos – meu barro prematuro.”(p.9) e quase ao terminar a introdução recria o termo: “Nunca mais deixámos de nos bolear mutuamente, **estóriasieu**.” (p. 10)

<sup>34</sup> Ao prefaciá-lo o livro de contos **Momentos de aqui** (2001), de Ondjaki, o escritor moçambicano Mia Couto também usa o vocábulo estória, entretanto com outro tom: “A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós somos deuses. (...)É isto que torna um momento divino esse pequeno delírio que é o acto de inventar. Este jovem, este Ondjaki, experimentou muito cedo essa embriaguez. Bebeu dessa poção e agora se tornou em **estório**- dependente ....”( p.13)

Conforme esclarece-nos Ana Mafalda Leite, em **Oralidades & Escritas** (1998) a

“ tematização lingüística ganha especial relevo na literatura angolana (...) a partir da obra de Luandino Vieira, (...) o legado oral faz-se através do enunciado, que cumula e concentra, numa geologia estratificada que atinge a sintaxe, os ritmos híbridos das ‘oralidades’.( p.33)

Como exemplificaremos a seguir em um trecho do conto *Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos*, de **Luuanda** (1964)<sup>35 36</sup>:

Sorriu; era bom sentir essas falas assim, as festas, o calor das mãos dela na pele toda, nada que ficava no corpo: nem a fome na barriga; nem o vinho a pôr as coisas brancas e leves; só um quente novo, um fresco bom, melhor que o vento que soprava xaxualhando as pequeninas folhas verdes das acácias, empurrando as flores, algumas deixavam cair as suas folhas vermelhas e amarelas, parecia era mesmo uma chuva de papel de seda em cima deles.(VIEIRA, 2004, p. 42)

Na sintaxe, temos alguns indícios, neste discurso indireto livre, de construções com palavras do vocabulário quimbundu: ‘xaxualhando’; pequenas frases afirmativas típicas da fala em Angola: “parecia era mesmo”; inversões quanto ao uso do adjetivo e do substantivo: “ um quente novo” e “ um fresco bom” e o deslocamento do valor semântico de “festas” significando ‘carinhos’ dão contornos e ritmos novos à sintaxe portuguesa, sem renegar o substrato oral: “ era bom sentir as falas assim”.

São estes aspectos que o eu-chão nomeia como ‘despalavreação’, momentos em que inscreve a língua cotidiana ao discurso literário reforçado pelo uso do sufixo **-ação** e do prefixo **de-**, também presente nas palavras **desaprendizagem** e **desmomento** que ganham valor de aumento, de reforço e não de oposição ou separação. Os trocadilhos, com os nomes de Mia Couto e Guimarães Rosa, ajudam a compor este cenário de aprendizagem com a língua poética de outros prosadores, que se intertextualiza e aponta para o outro-chão da língua, aquele que estabelece contatos através das várias formas do registro, dialogando com a tradição literária dentro de seu próprio corpo comunicativo, neste caso o verbete, revela a transgressão do discurso literário em relação ao já dicionarizado, pois cria uma nação literária que se reúne em torno da “**despalavreação**”, numa atitude de desautomatização do uso cotidiano e automático da língua.

<sup>35</sup> título ‘abocanhado’ por Ondjaki<sup>35</sup> e recriado em verbete com o nome de Luandino: **luandino vieira**.

<sup>36</sup> Na obra **Quantas madrugadas tem a noite** (2004), de Ondjaki, temos mais uma referência destes diálogos em paratextos: o romance é dedicado à personagem- título do romance de Luandino Vieira: João Vêncio, os seus amores ( 1987).

## Em torno do chão da língua

Se pensarmos a palavra **chão** no sentido de Bakhtin/ Voloshinov,

como um produto ideológico vivo, funcionando em qualquer situação social, tornando-se signo ideológico porque acumula as entoações do diálogo vivo dos interlocutores com os valores sociais, [...]expressando seu ponto de vista em relação a esses valores[...] confirmados ou não pelo seu interlocutor.(2002, p.36)

veremos que o *valor* impresso por Ondjaki para a metáfora chão, a começar pelo título do livro, é o seu modo de operar o contexto histórico em que vive, uma forma de pensar o mundo literário e seu funcionamento através do diálogo com outros autores de um macrossistema literário em língua portuguesa. No poema, a seguir, o sujeito poético dialoga com o caboverdiano Carlos Barbosa<sup>37</sup>

### PASTOR DE ESTRELAS

*para o marinheiro carlos barbosa*

companheiro Barbosa

me atraz novidades:

“o grilo é um pastor de estrelas...”

entorno enterneçitades, assim em  
emoções.

o grilo é rasante, gritante, em negrecido.

um bicho do chão, concluímos.

“mas aí está”, diz-me.

“por via do chão ele despe distâncias;

está mais próximo de estrelas, pois...”

---

<sup>37</sup> Sobre o autor, vale dizer que Carlos Alberto Lopes Barbosa ou Kaka Barbosa (músico e compositor, criador do ritmo funaná - mescla do tradicional funaná em Cabo Verde -com semba e rumba) nasceu em primeiro de maio de 1947, em S. Vicente, filho de pais fogueiros, e cresceu na Assomada, cidade que eleger como terra mãe. Foi militar do exército português em São Vicente, empregado de Agência de Navegação – Casa Madeira – e marinheiro de barco alemão Filiado no Partido Africano para a Independência de Cabo Verde e Guiné Bissau (PAIGC) de 1974 a 1984 rompe com a militância partidária. Hoje, é assessor de gabinete da prefeitura da Ilha de Sta. Catarina. Também, poeta e escritor, com obras publicadas em crioulo: *Vinti Xintidu Letradu na Kriolu*(1984), *Son di Virason* (1996) e *Konfison na Finata*(2003) *pela Artiletra* . Em português, sob o pseudônimo de Albely Bakar publicou *Chão Terra Mai Amo*(2001) e ainda *Cântico às tradições*(2002), uma coletânea de contos tradicionais.

Disponível em <http://kakabarbosa.blogspot.com/2006/09/kaka-barboza-universalista-e-popular.html> .Acesso em 30 de agosto de 2006.

entorno espantos, encantos.  
 “um pastor guiante?” \_ eu.  
 “ah, pois e sim. o mais certo apastoreiro!” \_ ele.  
 e entrando em explicamentos:  
 “no canto do grilo as estrelas rebrilham, acendidas.  
 comungam luz, iluminam poeiras, universais versos.  
 de tanto desconhecimento em medições  
 o grilo ganha é abraço com estrelas;  
 de tanta chãotoria  
 o grilo estréia é intimidade com a magia”;  
 mas elas altíssimas, despenduradas,  
 o grilo aquieto \_ patas impostas em húmida terra.  
 mas barbosa:  
 “estrela é brilho de sonho.  
 é rebanho manso, em simplicidades disponíveis.  
 não queira indagar mistérios.  
 somente dê-se a ouvidades: ausculte o grilo,  
 esse pastor de estrelas...”  
 entorno crenças, desfalências.  
 arre e pio-me de silêncios.  
 o grilo é um adormecedor de inquietudes.  
 cessa o canto, o encanto.  
 vincadas de negrume, as estrelas grilaram-se  
 para sonos.  
 adormecimentos provisórios. ( Há prendisajens, p. 12-3)

Ao iniciar o poema pedindo ao companheiro e marinheiro que conte-lhe novidades, o vocábulo **atraz** indica-nos através de sua grafia os procedimentos para estabelecer a conexão entre a fala e a escrita, unindo o verbo *trazer* com o advérbio *atrás*, mostrando o respeito pela tradição do contar dos ‘mais-velhos’, no dizer angolano.

Na máxima de seu interlocutor, marcada por sons oclusivos e vibrantes - “**O grilo é um pastor de estrelas.**”-, o eu recebe o mote para desdobrar-se em conversa de poesia para expressar e produzir correlações por intermédio do som e do ritmo da fala.

Para isso, recorre ao uso do prefixo **en-** (com sentido de interioridade, sobreposição, aproximação, introdução, transformação) e da preposição **em** ( com o sentido de lugar ou modo, nestes casos) agrupando-as em um determinado grupo : **entorno**, **enternecitudes**,

**emoções**, **em negrecido**, espantos, **encantos**, **entrando**, **em explicamentos**, **em medições**, que podemos ler da seguinte forma:

- Para expressar aspectos emocionais provocados pela fala do outro, é possível a invenção de um vocábulo a partir de outro, por exemplo – **enternecitudes** - que guarda, no seu corpo gráfico, as palavras *terno* e *eterno* aliadas ao sufixo **-dade**, ao mesmo tempo em que incorpora o termo **entorno**, no sentido de preencher e transbordar, resultando em uma palavra composta. O mesmo ocorre com **emoções**: o substantivo *emoções* recebe a palavra *chão* em seu interior, na presença da letra **h**, formando uma palavra em derivação.
- Novamente, quando do discurso do eu, há uma inversão semântica que recria o uso do prefixo **en-**. Na segunda vez, em que o vocábulo **entorno** é usado, seu valor altera-se para **em torno**, com o sentido de estar em volta; assim como **encantos** altera-se para **em cantos**, que pode ser lido como **enfeitiçar** ou **acuar-se**, em ambos os casos ocorre um anagrama sonoro.
- Já com **em negrecido**, o valor semântico não se altera - tornar-se escuro- mas outro procedimento para a montagem da palavra é utilizado: a preposição **em** media o som na parassíntese entre a preposição **em** e o adjetivo **negro**, o que não ocorre na disposição gráfica, embora ocorra no plano fônico.
- O mesmo não ocorre com a expressão **em medições** e **em explicamentos**, utilizadas para marcar o ritmo interno dos versos, por meio da repetição da vogal **e** nasalizada, sem alterar o valor semântico de seu emprego.

Ao interpretarmos esse campo semântico e fônico, também não podemos deixar de pensar no fato de que a imaginária conversa tenha lugar em Cabo Verde; portanto, na primeira parte do poema, a marcação da palavra **entorno** resvala para uma ilha, o mar *entorno* de tudo, em diálogo com um marinheiro, alguém que por ofício conhece as estrelas da navegação - **“um pastor, guiante”**-, projetando-se naquilo que Glissant chama de ‘totalidade- mundo’ desencadeando “a anuência ao seu ‘entorno’ (...) operantes como via e meio de conhecimento desse ‘entorno’”(GLISSANT,p.105)

A imagem do grilo é mediadora da conversa entre o eu e o marinheiro, pois como “**bicho do chão**” eleva seu canto, do chão ao céu, diminuindo as distâncias tão comuns a quem está em uma ilha no meio do Atlântico. Assim como a lesma e o mosquito, o grilo conhece o segredo de encurtar distâncias através dos sons, segredo agora revelado ao sujeito poético - o “**apastoreiro**”-, construído com o elemento de composição **a-** e o sufixo **-eiro** dão valor sonoro à palavra que nos lembra a voz popular dos pastores e boiadeiros no campo; por isso o marinheiro adverte o sujeito poético (“ah pois e sim”) de que mais próximo do chão (da língua) está o “**apastoreio**”, já que “**guiante**” enuncia, em seu sufixo, um tom culto demais para um “**bicho do chão**”.

Enquanto o grilo canta e encanta a estrelas, percebemos que, em determinado momento, há uma troca dos papéis, isto é, o eu- lírico faz uso de uma língua invencionada e o marinheiro de uma variante padrão da língua, o que era, até então, desempenhado pelos interlocutores e, depois, explicado em verbete:

*chãotória*: quando encostando ouvido no chão. que é dizer. quando emprestando ouvido para chão, assim ouve-se uma ópera-de-chão, à qual também se chama chãotória. ( Há prendisajens, p. 65)

Percebe-se no jogo de palavras entre **ópera-de-chão** e **chãotória** algo além dos recursos imagéticos gerados pela metáfora **chão**; revela-se, também, a tensão entre o popular e o erudito em um mesmo palco. Enquanto **chãotória**, na voz do marinheiro, une o radical da palavra **chão** com o sufixo do substantivo popularesco **cantoria**; o sujeito poético marca o verbete através de um gênero musical bastante culto, a ópera; entretanto presenteia-nos com uma inversão bastante irônica na forma de usar a linguagem no verbete: primeiro, um tom coloquial no uso da língua; após, como a brincar com o termo que usará, passa a adequar-se a uma variante mais próxima da norma culta; indícios disto é o verbo **ouvir**, que se transforma de **ouvido no** em **ouvido para** e a seguir em **ouve-se**, uma das formas mais impessoais e distantes da língua portuguesa para receber a palavra ópera e fechar na palavra **chãotória**.

Há também na referência à ópera um elogio ao marinheiro, trovador de cordas e letras que é Carlos Barbosa, pois as formas crioulizaram-se na vontade de desfazer os gêneros; entre os versos do medievo e as canções populares do agora há muito do que a ópera incorporou em sua *performance* de linguagens: a música e o teatro, já que o *poético* exige a presença de um *corpo* na *obra*, segundo Zumthor (2000).

Por duas vezes, as marcações da adversativa **mas** revelam pequenas tensões, quando o sujeito poético introduz o desejo de entender a “**magia**” e o “**brilho do sonho**” no canto do

grilo; de novo é advertido : “ **não queira indagar mistérios./ somente dê-se a ouvidades: ausculte o grilo.**” Nestes versos da fala do marinheiro, os procedimentos lingüísticos alternam-se entre o culto ( **dê-se** e **ausculte**) e a criação da voz popular em **ouvidades**, junção novamente do verbo **ouvir** e o sufixo para substantivos abstratos **-tude**.

O sujeito poético desloca-se para aprender, esvazia-se das crenças antigas e passa a olhar para dentro si, como recomenda o mais-velho. Tal gesto materializa-se na expressão “**arre e pio-me de silêncios**”, que pode tanto demonstrar uma inquietude, um enfado por detrás da interjeição **arre**, como ser usada para tocar os animais em pastos. O valor semântico de **pio-me** também recebe uma carga dupla de significados, pois encerra junto com **arre**, o verbo **piar**, que pode significar dar voz aos animais, ou conter alguém que quer falar, como em “não dê nem um pio”. Preferimos lê-las, na sua forma dupla, ao mesmo tempo em que inquieta-se com as palavras, também imita o gesto do pastor, e no retorno do verso quer indagar sobre a voz do grilo.

Além deste ir e vir de sentidos, o plano fônico de **arre e pio-me** carrega a semântica do verbo **arrepisar**( espantar, ondular-se, desviar-se do caminho comum); o ‘eu’ dá-se conta da transformação, do evento que não é explicado pelo mundo racional, por meio da voz ‘asculpada’,

*ouvidades*: não carece de ouvidos para este estado; implica uma sensibilização de pele apenas \_ em desmultiplicação de poros. ( Há prendisajens, p. 63)

no interior do grilo e dilatada em verbete,

*grilo*: pastor de estrelas. embalador de noites. de tanto grilar seus sons, conhece cada curva de um silêncio. bichinho quase inencontrável de dia. ( Há prendisajens, p.57)

E como nos épicos - “**cessa o canto, o encanto**”-, a voz do poeta encerra um ciclo, o ‘eu’ aceita a máxima final em paráfrase; estabelecendo uma relação “com o imaginário do *sendo*, de todos os *sendo* possíveis do mundo”(GLISSANT,p. 81), através de outros poetas-marinheiros: Camões, Eugênio de Andrade e no *Cancioneiro* de Fernando Pessoa:

Cessa o teu canto!  
Cessa, que, enquanto  
O ouvi, ouvia  
Uma outra voz  
Como que vindo  
Nos interstícios  
Do brando encanto

Com que o teu canto  
 Vinha até nós.  
 (...)  
 Não cantes mais!  
 Quero o silêncio  
 Para dormir  
 Qualquer memória  
 Da voz ouvida,  
 Desentendida,  
 Que foi perdida  
 Por eu a ouvir...  
 (PESSOA, 2001, p.179)

Ao buscar esse diálogo em rede de relações através da metáfora **chãotória**, podemos situar o poeta Ondjaki como um elemento que “ao ver a identidade como uma questão de ‘tornar-se’” não se limita a se posicionar pela identidade, mas é capaz, também, de “posicionar a si próprio e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum”, ou seja, “a identidade depende da diferença”, parafraseando o que nos indica Stuart Hall e Kathryn Woodward em seus estudos sobre identidade e cultura, já que o pensar poético não pode ser idêntico:

Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. (HALL, 2004,p.41)

O que demonstramos, na análise de **O pastor de estrelas**, é que em um palco com várias vozes e culturas há tensão, estranhamento e aprendizagem. Mesmo que o discurso seja poético, a presença de duas culturas bastaria para que as alteridades, de chãos diferentes, emergissem das águas crioulizadas de **kk barbosa**, que Ondjaki chama de **um convidado especial**, como se tivéssemos acabado de assistir a um filme em rolo labiríntico, ao final da obra:

(...) foi também partindo dessa crença que me iniciiei nestas ‘prendisajens’. barbosa, com sua força revolta de mar, ele todo é uma calema<sup>38</sup> voadora.<sup>39</sup>e, na mesma alma, uma criança franca. para existenciar-se escolheu somente ser boa pessoa, daquelas que dão para aninhar amizades.” (Há prendisajens, p.55)

<sup>38</sup> Arrebentação, tempestade.

<sup>39</sup> Em outro momento e em outra obra, Ondjaki renova o diálogo com Kaká Barbosa através do conto ‘Jangada pra longe’ do livro **Se amanhã o medo (2005)**.

O chão da língua em silêncio

PENÚLTIMA VIVÊNCIA

quero só  
 o silêncio da vela.  
 o afogar-me  
 na temperatura  
 da cera.  
 quero só  
 o silêncio de volta:  
 infinituar-me  
 em poros que hajam  
 num chão de ser cera. ( **Há prendisajens**, p, 48)

Temos, no poema acima, uma analogia entre o eu-lírico e um dos elementos da metáfora chão. A medida em que deseja o silêncio de uma chama, seu calor, o eu quer tornar-se infinito, quer preencher com cera os espaços deixados no chão. Deseja ser cera porque é ela quem cobre o chão, os espaços; indica-nos a perpétua ação da chama, derretendo a vela para que o eu retorne ao chão, ao estado de cera. Ao preencher os poros, reivindica o aspecto tátil e estabelece novas relações, dando-nos um caráter sinestésico. O título do poema - penúltima vivência - como um verso, “infinituar-se” pode nos indicar o desejo de não ser o último, fazer parte de uma seqüência *acesa* de vida, fora do texto e dentro da obra, num exercício metalingüístico, já que este poema é o penúltimo do livro. Se é que podemos dizer que há um último, pois **Geadões & Orvalhamentos** recolhe versos espalhados por toda a obra, insinuando uma idéia de construção constante do universo poético.

Ao transpor para a palavra –chão, o silêncio da cera derretida, o poeta nos indica um dos percursos da metáfora chão, quando ganha sentido de silêncio, o que segundo Ruy Duarte de Carvalho, sempre está “na tradição oral da poesia e é ele quem a pontua”<sup>40</sup>. Entendido o silêncio como uma das dimensões da metáfora chão, passamos a vê-lo como signo poético-

---

<sup>40</sup> Poeta, antropólogo, trabalhou como regente agrícola no Sul de Angola, ex-cineasta angolano, é professor da Universidade Pública de Luanda, foi professor convidado da USP e da Universidade de Coimbra. Em 04/06/2004 esteve na PUC-SP para uma palestra intitulada “Travessias da oralidade, Veredas da Modernidade”, o trecho entre aspas acima é parte de sua fala sobre o silêncio na poesia africana .

ideológico, na medida em que busca uma filiação para Ondjaki dentro da literatura angolana, por exemplo. Para exemplificar esta ligação com o lastro dentro do sistema, mostramos, a seguir, alguns trechos da obra **Hábito da terra** (1988), de Ruy Duarte de Carvalho, nas seqüências **Aprendizagem de um dizer festivo** e **Noções geográficas**,

“Há um lugar que invade outro lugar e esse lugar estará presente noutra. Não há lugar sem lugar perdido. (...) *De que adianta iluminar-lhe o chão?*”(p. 10)

“Partir de uma palavra. Partir numa palavra. Confirmações possíveis. Fidelidade a quê? Texto, lugar do encontro (...).” (p.11)

“Escolher uma linguagem mais grata que o silêncio.

Eu falo do silêncio de alguns bichos, da força que ruma e busca as pregas da penumbra (...)

Ou do silêncio das grutas, abertas indiferentes ....”( p.11)

“Ou uma cratera, uma boca de morna ebulição aonde o mosto amargo das perguntas virasse calda espessa de respostas, onde ocorresse essa memória funda, a que transmuta o encontro em geração.

Que garantisse o fogo e o espírito do fogo...” (p. 18)

“Escolher uma paisagem de silêncio

a súbita bravura do seu eco

a lâmina do frio que levanta.” ( p.20)

“São os caudais do silêncio

a densidade grata do vazio

É o silêncio

tangente às curvas do tempo.” ( p. 43)

Além do formato gráfico bastante diferenciado, ora em prosa poética ora em versos livres, a obra de Ruy Duarte percorre a tematização lingüística da terra, bem como abraça o silêncio como marca de contenção com o qual intercala cenas da grandiosidade dos elementos da natureza - savanas, desertos, grutas- sem deixar de aproximar o texto da vida, “transformando seu chão em matriz de sentidos.”( CHAVES, 1991,p.198).

É neste ponto de intersecção, “ser-terra-escrever” (LEITE, p. 134) que as obras de Ondjaki e Ruy Duarte entrecruzam-se silenciosamente *sendo*, já que ambos tratam o objeto chão com o tempo do *continuum*, das relações pautadas na linguagem poética através de movimento de imagens, difratadas nos ritmos da oralidade africana.O fogo do sol nos

desertos<sup>41</sup> ou o fogo na chama da vela revelam um espaço do texto em que o silêncio aloja-se para que se “transmut[e] o encontro em geração” (LEITE, p.140), inscrevendo o espaço cultural do livro no espaço geográfico. Neste exercício de deslocamento de espaços, seguem seus textos emudecidos diante da impossibilidade do eu-poético em abarcar, no papel, a infinitude entre uma palavra e o pensamento, entre um sopro e o corpo do poema, que encerra o verbete:

*quero só/ o silêncio da vela:* experimente soprar uma vela ao contrário, e engolir a luz da chama ou a chama da luz, por instante seu coração resvalará para ceras, só assim se experimenta o poro da vela. ora, o poro da vela é que emite um silêncio de cada vez. (Há prendisajens, p. 62)

#### O chão da língua em luas

Em **Há prendisajens com o xão**, há uma predominância de ambientes noturnos, ora compostos por seres como o grilo e a toupeira, presos à terra; ora por estrelas e luas, aliadas ao céu, ao ar, formando uma paisagem que não é estática, na qual o eu-chão transforma-se, propiciando exercícios de intervenção, através de seu instrumento: a língua.

#### QUINTO MIM GUANTE

*desmiragens;*

para não mirar o amor então

estou pedir a cegueira.

*aviragem;*

uma lua de cera

assinonima-se

a uma luz que era.

*implumagem;*

na língua de um pássaro

---

<sup>41</sup> Em **Quantas madrugadas tem a noite** (2004), Ondjaki através de seu narrador- personagem Adolfofido, revela-nos Ruy Duarte em um parágrafo extenso, mas exemplificador destes diálogos intratextuais que suas obras apresentam. Transcrevemos a seguir o trecho em que refere-se ao livro **Hábito da terra** : “ Qual mata essa nos desertos lindos da Namibe?, o outro mais-velho que fala nos livros dele, esse com nome de ipsilon – Ruy, todos kuvalés e leites de cabra (...) que nem sei se tem aquela beleza toda nesses desertos kuvalares de leite e cabras nos hábitos da terra, ou se é mesmo nos olhos dele que a beleza aplacou e ele depois entorna assim, falésias, textos dele que vão até lá fora, nos estrangeiros, e lhe convidam depois pra ele ir falar lá, ao vivo e na voz, os sonhos que ele sentou pra poder escutar...” (p.103).

a saliva pode ser feliz.  
 para mirar amor então  
 estou pedir me acandeeirem.  
 (numa luz que seja besuntada de amor voraz)  
 estou pedir essa desmissão: exercer cimentagem na lua.  
 desconhecerei vácuos  
 eu-tapador-de-buracos.  
 e quinto: já a lua tem quatro faces;  
 e mim: em conveniência, escrevi assim;  
 e guante ( riso): para não ficar alongíquo à lua  
 eu-chão-lua,  
 quinto  
 mim  
 guante.” (Há prendisajens, p. 43-4)

Parte da visualidade deste poema dá-se nas três primeiras etapas do texto como se fossem fases lunares, dinamizando a paisagem junto à linguagem literária para que o poeta possa recorrer à re-construção estética dos seguintes termos em itálicos:

1. *desmiragem*: o uso do prefixo **des-**, como um intra-verbete no corpo do poema, resvala em um tema bastante comum na poesia por meio da associação entre lua e amor, que o eu recusa-se a **mirar**. Nos resquícios da fala angolana : retira a preposição diante do infinitivo do verbo **pedir** e a posta na frente do substantivo **cegueira**, com valor de artigo<sup>42</sup>; portanto, “**desmiragem**” ganha valor semântico de não-olhar diante do poder de atração da lua que cresce.

2. *aviragem*: como que observando a rotação, o verbo virar, recebe o prefixo **a-** e o sufixo **-agem** , tornando-se um substantivo. Seguido do termo **assinonima-se**, marca o ritmo do verso e novamente intenciona sua conotação filológica , o sinônimo aliado ao sentido de não, dá um valor semântico à **cera**; a lua em suas fases derrete-se como a chama da luz de velas para os fonemas finais da lua sem brilho: “ **uma luz que era**”.

<sup>42</sup> Em “**Particularidades morfossintáticas do Português**”, há uma nota explicativa sobre a recorrente “omissão da preposição **a** diante de locuções perifrásticas” (GARTNER, p. 39), explicada pelo autor, “pela falta de processo análogos nas línguas banto” (p. 43) referindo-se às particularidades das estruturas subordinadas, no caso acima, há também a ausência do conectivo ‘que’ diante do verbo pedir; embora tratemos da língua literária, a nota visa esclarecer como a oralidade do substrato banto está recriada no verso; procedimento retomado no verbete deste poema em “ **está poder receber**”

*3.implumagem:* nesta construção, a mais intrincada do poema, as plumas ganham o prefixo **in-**, não em seu sentido negativo e excludente, mas naquele que inclui a “**língua de um pássaro**” que alça vôos ao céu lunar, na umidade da saliva. Buscando uma lua cheia, o eu pede luz reiterando, entre parênteses, não bastar apenas o amor da primeira cena, mas o **amor voraz** que preencha os poros do **eu-chão-lua, cimentagem**; assim o eu como um astronauta ao avesso em missão exploratória cumpre sua **desmissão**, não apenas daquele que mira e observa, mas daquele que dá novos contornos, o “**eu- tapador- de- buracos**”.

Com esta imagem, do **tapador**, um trabalhador braçal, interseccionada ao poeta erige-se o lúdico com a palavra **guante** (que em espanhol e em português significa *lufa* ou *mão-de-ferro*), da qual o eu ri (**riso**) surpreso pelo trocadilho, que quebra o tom existencialista do texto.

A expressão “**escrevi assim**” revela novamente, como em **Borboletabirinto** e **Penúltima vivência**, um percurso metalingüístico da palavra poética, a geografia do eu-chão-lua, que não quer afastar-se do satélite ( na palavra popularesca que o prefixo **a-** doa ao termo **alongínquo**), criando um triângulo amoroso de correspondências em que : **eu** está para **quinto**, **mim** para **chão** e **guante** para **lua**.

Nesta quarta fase, o poema ganha uma visualidade condensada, quando o eu transmuta-se em um “**quinto mim guante**” numa alusão à lua intercalar<sup>43</sup>, concebendo uma espécie de jogo entre o minguar das pequenas palavras, como denunciam os três últimos versos, em que “desintegra” o título, distribuído sobre o espaço em branco da página, assim “a vista isola” (ONG, p.85) e

os sons intuídos pelas letras devem estar presentes na imaginação,[...] na sua presença [que] não é meramente auditiva: eles interagem com o espaço visual e cinestésicamente percebido que os circunda.(ONG, p. 147)

Simultaneamente, há uma alusão à lua minguante (entre as fases cheia e nova), quando sua parte visível está gradativamente diminuindo, como também exemplifica o verbete:

*quinto mim guante:* missão de tapar todos os buracos esotéricos da lua. para tal, um sujeito simplesmente entulha cada cova encontrada com quantidades maleáveis de poesia. exige, ainda, manuseamentos de poeiras cósmicas. *ou:* presente que a lua oferece a pessoas da terra, mas apenas uma minguante multidão está poder receber<sup>44</sup>. sinónimo de satisfação lunar. mistério. fenômenos

<sup>43</sup> a décima terceira do ano (fato que só ocorre de três em três anos). Fonte: Hoauiss eletrônico.

<sup>44</sup> Novamente, o procedimento sobre o qual comentávamos na nota 14, retomado no verbete deste poema em “**está poder receber**” em que o poeta faz uso de dois infinitivos sem a mediação da preposição **a**, para cadenciar os sufixos verbais **-er** como rimas internas pelas palavras **terra** e **presente** que os antecede no período.

acessível ao órgão coração [ também conhecido como cesto-sentido. (...) ou será ressentido?] (Há prendisajens, p. 62)

Ao citar “**um sujeito**”, o poeta novamente coloca-se “na materialidade da metáfora visual” (LEITE,p. 126) do **tapador**, que irradia para o campo semântico de terra-chão, quando preenche a palavra **cova** com suas ‘maleabilidades’ poéticas, estruturando a língua da poesia nas “**poeiras**”, dos pequenos detalhes da língua cotidiana; pois,

com efeito, uma das mais importantes propriedades da literatura e do texto literário é a ficcionalidade, definida como um conjunto de regras pragmáticas que regulam as relações entre o mundo instituído pelo texto e o mundo empírico. O texto literário constrói um mundo fictício através do qual modeliza o mundo empírico, representando-o e instituindo uma referencialidade mediatizada.(LEITE, p. 29)

Assim como esclarece-nos o poeta angolano Arlindo Barbeitos<sup>45</sup>:

meter-se por Angola adentro não é só meter-se pela paisagem, é meter-se pelos homens adentro que não vivem contra a natureza; por isso esta poesia é também um fazer a natureza falar. (in.: LEITE,p.122)

Vemos que na poesia de Ondjaki há a consciência<sup>46</sup> de adaptar-se e indagar-se sobre os ritmos da fala de outros, partindo de uma experiência visual (científica, como a **missão** lunar), passando pela experimentação da escrita (**manuseamentos**), até resgatar da memória oral (**peças da terra, tapador**) um trocadilho entre as expressões **cesto-sentido** e **ressentido**, evocando um tempo em que os conselhos sobre a intuição e os ritmos do coração falavam mais alto, carregados na voz do povo, tecidos em cestos que guardam a experiência humana.

Mais do que isso, nas dimensões da metáfora chão, entre labirinto e silêncio, estrelas e luas, Ondjaki procura traçar seu ‘rizoma com o mundo’, criando um maqui<sup>47</sup> no título: **Há prendisajens com o xão**, ao abarcar vários valores semânticos para a palavra **xão**. Da sonoridade quimbundu resgata a forma contraída na palavra terra como lugar, naturalidade<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Ana Mafalda Leite, analisa algumas obras do poeta, em **Oralidades & escritas**(1998). Acima, cito especificamente um trecho em que ele mesmo pronuncia-se sobre a questão, num fragmento da introdução (p.70) de **Angola Angolê Angolema** (1975).

<sup>46</sup> Termo utilizado por ONG (1998), ao longo do subcapítulo ‘Oralidade, escrita e ser humano’ onde o teórico afirma que “tanto a oralidade quanto o desenvolvimento da cultura escrita baseado nela são necessários à evolução da consciência.” (p.195)

<sup>47</sup> Segundo a etimologia da palavra: “fr. *maquis* (1775) 'conjunto de arbustos e plantas diversas, característico dos bosques da Córsega, usado como refúgio pelos marginais por ter uma vegetação densa', (1944) 'lugar em que os membros da Resistência Francesa se reuniam', de um uso figurado do curso *macchia* 'mancha', pelo fato de a vegetação formar como que manchas nas encostas das montanhas, der. do lat. *macùla,ae* 'id.'; nas acps. relacionadas a 'membro da Resistência Francesa', esp. a partir de uma expressão corsa *prende* (ou *gagner*, ou *tenir*)”. Fonte: Houaiss eletrônico.

<sup>48</sup> Segundo QUINTÃO, 1934, p.208.

(‘**xi**’) e em seu uso como verbo defectivo (**ixi**) que significa *dizendo*<sup>49</sup>, sem deixar a reentrância da terminação latina **-ãõ**, de expansão. Nesta *acumulação* de valores semânticos e sonoros, o termo **xãõ** faz-se e refaz-se na aprendizagem do dizer, mostra os traços que o colocam no mundo em relação, em trama poética, camuflando-se na auto-reflexividade textual e no “movimento perpétuo da interpenetrabilidade cultural e lingüística”(GLISSANT,p. 147).

---

<sup>49</sup> Também , segundo a gramática do quimbundu, Quintão explica que “ este verbo serve para introduzir uma citação textual e equivale ao português *dizendo*, e não se emprega, senão no Pres. Fut.”(p.93)

## CAPÍTULO 4- OS OUTROS DO CHÃO

“Ser poeta é de várias maneiras, o outro dizia  
*sou aquilo que vivo, minhas escrituras são minhas pegadas na areia do mundo*  
 nome dele esqueci, mas, vês?, num esqueci o mais importante: a frase que ele disse e me serviu  
 também na minha existência (Ondjaki, Quantas madrugadas tem a noite)

“É a maneira opaca de aprender o galho e o vento, ser um si que deriva do outro, a areia na verdadeira desordem da utopia, aquilo que não foi sondado, o obscuro da corrente no rio liberado. As paisagens determinam as outras ao longe(...) correm, frágeis, e obstinam-se essas ramificações de linguagens interpelando-se.”  
 (Glissant)

Nos capítulos anteriores, tentamos evidenciar três aspectos: no primeiro deles, o lugar com o qual Ondjaki estabelece as relações de *traço*<sup>50</sup> e lastro que é Angola, através de autores representativos da literatura deste país. No segundo aspecto, discutimos o caráter específico das dimensões da metáfora chão por meio de seus desdobramentos na natureza. E no terceiro, buscamos demonstrar os procedimentos adotados pelo autor, ainda sob à luz da palavra chão, no que concerne ao uso da língua como matéria literária e a renovação de gêneros na passagem da oralidade à escrita. Nos dois últimos casos, foi necessário ressaltar a auto-reflexividade textual para que pudéssemos dar um valor à obra no seu corpo como livro, expandido enquanto diálogo com outros autores.

Neste capítulo, já a título de conclusão, buscaremos discutir como tais pontos anteriormente vistos convergem e divergem para compor as aprendizagens do eu-poético. Para tal análise, recorreremos à teoria glissantiana com cujos conceitos procuramos dialogar ao longo das análises de dois poemas **Que sabes tu do eco do silêncio?** e **Mas existe?**, bem como seus paratextos em forma de agradecimento, nota do autor e verbete.

---

<sup>50</sup> Ao longo deste capítulo, preferimos citar os conceitos da teoria glissantiana em itálico, para que não confundam-se com trechos de poemas que foram sendo citados em negrito em meio às análises.

## Dos ecos do chão

Para Glissant, a literatura tem um lugar fundamental no mundo, principalmente ao tratar da poesia, nota-se em sua teoria, ao salientar a função desta arte, a compreensão de que a sensibilidade humana é composta e expressa pela língua e pela linguagem literária como fator primordial de nossa existência, em sua multiplicidade de contatos e conflitos resvala a busca de um imaginário que está sempre sendo recriado. Ao discutir o valor do conceito em sua teoria, o ensaísta tece o seguinte comentário:

Graças ao imaginário das humanidades –de que a totalidade-mundo é um rizoma no qual todos têm necessidade de todos, é evidente que haverá culturas que estarão ameaçadas. Não será nem através da força, nem através do conceito que protegeremos essas culturas, mas através da totalidade-mundo, isto é, através da necessidade vivida do seguinte fato: todas as culturas têm necessidade de todas as culturas.(GLISSANT, p.156)

Desta forma, entendemos que o diálogo que Ondjaki estabelece com outros autores é uma dessas formas de viver a cultura, através de um rizoma criado pelos textos e paratextos que envolvem **Há prendisajens com o xão**, no aparente caos que essa produção demonstra enquanto forma. Embora, fique evidente, em alguns poemas a sintonia do poeta com esta totalidade-mundo, verificamos também que há, parafraseando o que diz Glissant, uma certa *angústia criativa*, “como ser si mesmo sem fechar-se ao outro; e como consentir na existência do outro, na existência de todos os outros, sem renunciar a si mesmo? Essa é a questão que perturba o poeta (...)”(GLISSANT,p.46)

Diante de tal pergunta, procuraremos refletir, como essa *angústia criativa* encontra lugar nos ecos que perpassam o primeiro dos poemas escolhido para exemplo:

QUE SABES TU DO ECO DO SILÊNCIO?

*palavras para paula tavares*

um só olhar

pode ser uma voz não dita.

para acumular dores

o mais das vezes

bastou um desamor.

*sei*: a solidão

ecoa de modo muito silencioso.

*sei*: muita silenciosidade

pode reciprocamente

verdadeiros corpos num amor.

um só silêncio

pode ser nossa voz não dita

ainda nunca dita.

para ecoar um silêncio

bastou gritarmos-nos para cá dentro

num gritar aprofundo.

já silenciar um eco

é missão para uma toda vida:

exige repensação da própria existência. (Há prendisajens, p.28)

Este poema formula uma resposta, por meio da dedicatória e do título, a um poema de Paula Tavares<sup>51</sup>, cuja poesia caracteriza-se pela delicadeza de imagens compostas por

---

<sup>51</sup> Ana Paula Tavares nasceu na Huíla, Sul de Angola, em 1952. É historiadora, mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Em Angola, publicou Ritos de Passagem (poemas) UEA, 1985. Em Cabo Verde, Praia, O Sangue da Buganvília em 1998. Na Editorial Caminho publica em 1999 O Lago da Lua (poemas), seguido de Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos (poemas) em 2001 ( Prémio Mário António de Poesia 2004 da Fundação Calouste Gulbenkian), em 2003 Ex-Votos (poemas) , em 2004 A Cabeça de Salomé (crônicas) e Os olhos do homem que chorava no rio (2005). Tem participação com poesia e prosa em várias antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha. Publicou alguns ensaios sobre História de Angola.

mundos povoados de mulheres que trabalham no campo ao ritmo das estações do ano, recria também a mitologia angolana através de uma lírica que ora usufrui da discursividade ora manipula os esteios da linguagem pela síntese de palavras, valendo-se da intertextualidade e da oralidade, para bordejar aspectos da existência humana e da realidade de seu povo.

No seu *O lago da Lua* (1999), temos uma seqüência intitulada Terracota, em que a imagem da terra cozida em tons diversos funde-se ao diálogo com o homem amado que vem de terras distantes, trazendo em suas sandálias de couro um pouco das areias do mundo, criando um intertexto com o Cântico dos Cânticos, para encontrar “a massambala<sup>52</sup>” que “cresce a olhos nus” nos campos férteis de alimento. Ao fechar o ciclo, retoma o diálogo com o homem amado:

Pergunta-me do silêncio

eu digo

meu amor que sabes tu

do eco do silêncio

como podes pedir-me palavras

e tempo

se só o silêncio permite

ao amor mais limpo

erguer a voz

no rumor dos corpos (TAVARES, 1999, p.29)

Neste diálogo entre eus- poemas, vemos no de Ondjaki o resgate de alguns elementos do tecido poético de Paula Tavares, ou seja, a *acumulação* como procedimento estético, abrindo-se para o *outro do pensamento*, com o cuidado de associar a sibilância dos fonemas /s/ às trocas propostas nos sufixos da palavra **silêncio: silencioso**, numa referência táctil ao rumor dos corpos; **silenciosidade** como ruído de resposta na voz não dita e contida no **olhar** do primeiro verso, fazendo o eco **reciprocado** e **silenciar**. Entre este jogo de ruídos /r/ e silêncio /s/, dançam as palavras **amor/desamor/solidão**, caladas pelas intervenções de um *sei* que

<sup>52</sup> Milho de sorgo ou milho miúdo, que serve para fazer fubá, mas também para alimentar aos animais.

responde à própria pergunta, título do poema. Com esta dialética entre o silêncio e o dizer temos a poesia-texto do saber em palavras, comunicando-nos que repensar a própria existência-texto é uma das formas do viver-texto.

Além do que a voz de um poema responde à voz do outro, recolhe-se nelas, também, o tempo do eco, assim como todas as imagens do chão angolano que a poesia de Paula Tavares carrega. Neste poema de Ondjaki, a palavra **chão** não é grafada, mas os ecos da **terracota** estão depositados por todos os lados, pois é preciso atravessar o universo de **O lago da lua** para ouvi-lo.

Pensando o eco como uma repetição e o associando ao conceito de Glissant, que explica as repetições como uma forma de conhecimento de mundo, vemos que a poesia de Ondjaki assume a forma da *repetição* (como poema-resposta) levando ao conhecimento do mundo, pois “sob o poema, pulsa em surdina uma visão de mundo”, bem como o “praticar uma poética da totalidade-mundo é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida à totalidade-mundo, e inversamente.”(GLISSANT, p. 42)

Esse diálogo poético estabelece o que anteriormente citamos como a *angústia criativa*: o poeta não pode escrever em voz única, “apenas o faz diante das outras línguas do mundo, na presença desse *drama*” (GLISSANT, p.52), portanto a *repetição* e o *lugar comum* encenam uma noção de *tempo contínuo*, reivindicada pelo eu-poema de Paula Tavares em sua relação com o mundo<sup>53</sup>. Desta forma, esse diálogo poético determina a *identidade* como o valor do poema resultante da busca errante e inquieta de formas e estruturas com as quais uma idéia de mundo, emitida do seu *lugar*, encontra ou não outras idéias do mundo, reivindicando a *relação*, que Ondjaki acaba por criar, quando as vozes de ambos confluem para uma *totalidade* na interdiscursividade dos poemas.

---

<sup>53</sup> Não só em **Há prendisajens com o xão**, Ondjaki estabelece um diálogo com Paula Tavares – ao fim da novela **O assobiador** (também de 2002) temos a resposta dela a uma carta enviada por ele cujo conteúdo fala de um sonho que originou o livro: “E acho que, por agora e em matérias de cartas, está tudo escrito no *Vou lá visitar pastores* do Ruy Duarte. Não percas esse hábito saudável que adquiriste ultimamente, que é o de praticar Manoel de Barros, que tão carinhosamente **desarruma** [ênfase nossa] a linguagem para livrar as palavras do seu estado de dicionário e escrever de novo partituras para pássaros em vôo rasante pela vida. Assim falava, como sabes João Vêncio, segundo o kota Luandino e o nosso mais-velho o “Seu Vieira”, para os amigos, Pe. Antonio Vieira, para os menos íntimos.(...)Dative-me a escutar este silêncio tão secreto que dá vontade de escutar lá dentro, agora que começo a ficar com saudades do futuro. Encontro os sentidos das coisas e sua primeira forma, como fermento e massambala. Podes “sentar-te em ti”, pois teus “búzios”, “tuas conchas” estão cheios desses segredos de cartas feitas literatura, que é como quem diz, escrever orações em silêncio que, uma vez lidas, nos deixam espantelhos onde pousam os pássaros. (TAVARES, Ana Paula.in.:**O assobiador**, 2002,p.116-7)

Importante é ainda observar que, é através de Paula Tavares, como notamos nos agradecimentos ao início da obra, que Ondjaki toma contato com a obra de Manoel de Barros, conforme o fazer poético inscrito neste paratexto-poema-agradecimento:

agradecendo:

paula tavares – num acaso adestinado me  
 passou um manoel de barros para eu viajar  
 mário fonseca – me reacordou para a poe-  
 sia, em confiando com um só olhar.  
 carlos barbosa – me emprestou o seu grilo  
 simples e a sua meninice contagiante.  
 manoel de barros – distante, me ensinou a  
 tanta importância do chão; que deve ser pro-  
 movido a almofada, mas ele sobre nós.  
 (Há **prendisajens**, p.9)

Mais uma vez em paratexto, revela-nos a tendência do pós-moderno em significar também através de sua forma gráfica - linhas com separações silábicas e constantes letras minúsculas - não é o texto diagramado de forma centralizada, mas sim o que está como margem que interessa, do canto expande-se em linhas sem medida, ora cortadas pela hifenização ora marcadas pelo ponto final para regressar em minúsculas, como se essas vozes aí evocadas pelos travessões assumissem um mesmo tom, nenhuma em maiúscula, todas em caixa baixa, perto do chão.

Demonstra, também a preocupação em pontuar algumas das vozes que aparecerão ao longo da obra, o que significa que uma intenção poética concebe-se na sua relação com os outros, com a totalidade-mundo. O poeta transforma-se e permuta-se, permanecendo ele mesmo, sem negar-se ou diluir-se, por isso, acreditamos que o *pensamento poético* está no princípio desta *relação*, na forma do verbo em contínuo – **agradecendo** -, ao contrário do tradicional agradecimento.

Retomemos um destes *outros*, Manoel de Barros, que agora, em agradecimento, é resgatado pela palavra **chão**, que ganha sentido de maciez e conforto. Entretanto, o eco que

começa por Paula Tavares é abafado por Manoel de Barros ao ser interseccionado pela palavra **almofada**.

Na **Nota do autor**, ao final do livro temos a resposta de Manoel de Barros a uma carta de Ondjaki. O poeta brasileiro, “num simplicíssimo papel branco recortado à mão”, pronuncia-se da seguinte forma:

“há exageros”(…) “não vou nomeá-los”(…) “ há em você a consciência plena de que a poesia se faz **abandonando as sintaxes acostumadas e criando outras**. São as palavras que guardam a poesia, não os episódios. Palavra poética não serve para expressar idéias – serve para cantar, celebrar.” ( **Há prendisajens**, p. 67-8.)

e a seguir a citação de uma conversa telefônica em que Ondjaki lhe pede uma nota de abertura; Manoel de Barros lhe responde o seguinte:

“você me desculpe, mas eu não sou crítico literário...”, “camarada angolano”( **Há prendisajens**, p.68)

Temos, na seqüência citada, aquilo que na teoria glissantiana chama-se de *opacidade* do pensamento poético, “não necessito mais ‘compreender’o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo da minha própria transparência, para viver com este outro ou construir com ele”(GLISSANT, p.86). Ao enviar a carta e fazer o telefonema, Ondjaki espera que Manoel de Barros o acolha, mas isso não ocorre de forma objetiva por parte do poeta brasileiro, que nega sua veia de crítico, embora, paradoxalmente, já o tivesse feito como poeta-crítico que é. Quando responde à carta, Manoel de Barros está analisando e pontuando um dos aspectos relevantes de **Há prendisajens** que é o trabalho com a linguagem, no seu processo de acumulação de formas e temas imbricados à textualidade dos vocábulos por sufixos e prefixos, além das palavras compostas por justaposição, tirando-os de sua condição automatizada.

Em contrapartida, Ondjaki responde a ele sobre a **importância do distante** comentário feito, no seguinte trecho da **Nota do autor**: “ainda bem, manoel, que a sua sensibilidade de poeta reciprocamente se dilui na sua sensibilidade<sup>54</sup> de pessoa.”( **Há prendisajens**, p. 68); demonstrando-nos que “na poesia,(...) a visão profética do passado juntamente com a visão

---

<sup>54</sup> Sobre esta sensibilidade de Manoel de Barros, Luis Henrique Barbosa, ao compará-lo a Haroldo de Campos, no seu **Palavras do chão** (2003), explica que: “ em Manoel de Barros, teremos a manipulação do código mais humanizada: há em sua poesia um aproveitamento de *sintaxes tortas* produzidas pela linguagem popular, pois, para ele, essa linguagem está mais próxima de uma linguagem adâmica” .(p.41)

profética dos espaços longínquos, é, em toda parte, a única forma que temos de nos inserir na imprevisibilidade da relação mundial”.(GLISSANT, p. 107)

Se lermos outras obras do poeta angolano ou mesmo suas conferências<sup>55</sup>, veremos como tais exageros citados por Manoel de Barros, muitas vezes, são retomados e outras vezes estão abrandados<sup>56</sup>. Todavia, em **Há prendisajens** justificam-se dado o teor de construção e desconstrução que os poemas e paratextos criam, já que para criar esse *caos-mundo* em formato poético, é necessário perpassar a condição dimensionada da metáfora. Quanto a isso, o pensamento glissantiano, mais uma vez, auxilia-nos, pois explica que o “caos é belo somente se tentarmos através do imaginário seguir-lhe a pista, traçar-lhe os invariantes, e não suas leis. Assim como os físicos e os cientistas da ciência do caos tentam conceber o universo físico. Há invariantes e são belos.”(GLISSANT,p. 157).

É nesse sentido que podemos dizer que **Há prendisajens** é uma *invariante* dentro do próprio *universo poético* de obras de Ondjaki, pois ao exacerbar a manipulação lingüística acaba por transbordar temas e textualidades, *os lugares comuns* de **Há prendisajens** para todas as suas outras obras, os *outros* dele mesmo. Visto que,

esse é um dos dados do caos-mundo, isto é, a anuência ao seu ‘entorno’ ou o sofrimento em seu ‘entorno’ são igualmente operantes como via e meio de conhecimento desse ‘entorno’.(...) Estamos na presença de sistemas de relação que são completamente erráticos.(GLISSANT,p. 105)

Sobre esta *errância*, Eunice Rocha em **Utopia do diverso**, faz o seguinte comentário:

Glissant introduz em sua abordagem das culturas a noção de Errância moderna, na qual está implicada a luta contra as intolerâncias que advêm da noção de território e do sentimento que o elegera. O errante aqui não é mais nem o viajante, nem o conquistador; ele busca conhecer a totalidade do mundo e sabe de antemão que este conhecimento é impossível. O errante

---

<sup>55</sup> Vide anexo C.

<sup>56</sup> Ao inserirmos notas de rodapé com trechos de outros livros de Ondjaki, ao longo deste trabalho, nossa intenção foi de exemplificar este caráter de constante mudança e diálogo que o poeta opera ora abrandando os procedimentos de linguagem ora dimensionando-os na construção dos temas; em suma, há um constante refazer-se em gêneros e procedimentos, como no exemplo a seguir em que o narrador do romance comenta um encontro imaginário no Brasil com Manoel de Barros e discute sobre o seu fazer poético: “Nós íamos mais dizer quê?, hoje vou te dizer: a língua poesia!, mudaiê, eu num sou escrevedor de poemas, vivo isso, sou pura poesia sonora, mas aquilo!, aquilo era poesia a sério, sabes o quê, aproveitar a lágrima da tibaria pra não dizer que aquela lágrima afinal era do puro poema? Isso me aconteceu, avilo.

Aquela poesia tava então a me aguar, palavras do chão, como ele dizia, o kota era dado a uns bichismos, é isso mesmo, não tem outro termo, aí entendi: combustível do lápis dele era baba de lesma. Tás a rir? , é porque não tavas lá” (ONDJAKI,**Quantas madrugadas tem a noite**, p.119)

mergulha nas opacidades do mundo e recusa sua transparência evidente.  
(ROCHA, 2001, p.21)

Ondjaki manifesta-se, também, pela *errância interna*, já que é atravessado por projeções em direção à *totalidade-mundo* e vivencia os reflexos destas projeções sobre si mesmo, no que concerne à estética de sua escrita e às dimensões realizadas pela metáfora chão, o que provoca exílios internos, visto que os que ficam atravessados por esta paixão pelo mundo, que é comum a todos, sofrem os tormentos do exílio interior, que nas palavras de Glissant “é a viagem para dentro do enclausuramento. Ele [o exílio interior] introduz o indivíduo, de maneira imóvel e exacerbada, no pensamento da errância” (in.: ROCHA, 2001, p. 22)

Com estas reflexões sobre a *errância* pelo chão da língua da poesia, pensamos que um dos aspectos de suas aprendizagens poéticas é o que vários desses *outros do pensamento* em diversos momentos de suas escritas e depoimentos chamam de ‘desarrumar a palavra’. Nessa tentativa, na *repetição* de um conceito poético, renova-se o *imaginário* da língua portuguesa, que ganha corpo *cultural* através dos ecos, das vozes da literatura contemporânea: Luandino Vieira, Guimarães Rosa, Mia Couto<sup>57</sup>, Manoel de Barros<sup>58</sup>; pois cada vez que um deles ou a comunidade inscreve-se para desarrumar o que poderia ser ao menos estável, estabelece “uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vai ao encontro das outras raízes” (GLISSANT, p.37), por meio da movência de sentidos e formas; como o próprio Ondjaki diz no título de uma de suas conferências: **dançar com as palavras quietas** é a *identidade da relação* em um mesmo palco, em um mesmo *lugar*, esperando o retorno do eco no seu próprio chão, estabelecendo uma *poética de relações*.

---

<sup>57</sup> Em entrevista, dada em Moçambique, à revista Thot nº 80, em abril de 2004, São Paulo: Palas Athena, ao ser questionado por Marilene Felinto sobre a influência de Guimarães Rosa em suas obras, Mia Couto responde da seguinte maneira: “primeiro tenho que falar de Luandino Vieira, que é outro contato que tenho com alguém que escreve um português que é arrevesado, que está misturado com a terra. Foi o primeiro sinal de autorização de como eu queria fazer (...) mas precisava de uma credencial do mais velho que dissesse ‘este caminho é abençoado’. E ele confessa que foi autorizado, também ele, por outro, um tal João Guimarães Rosa. (...)Então eu tinha essa fascínio. Tinha que conhecer este João, este tal Rosa. E de fato foi uma paixão. Foi de novo alguém que dizia ‘isto pode-se fazer literariamente’. (...) porque eu já estava contaminado por este processo que não é literário, é um processo social das pessoas que vêm de outra cultura, pegam o português, renovam aquilo, tornam a coisa plástica e fazem do português o que querem. É um processo muito livre aqui. As pessoas misturam português e , como dizia uma camponesa da Zambézia, ‘eu falo português corta-mato’, uma prova de atletismo que se faz através do mato, de trilhas. E pronto” ( p. 50)

<sup>58</sup> Manoel de Barros em entrevista concedida a Lucia Castelo Branco e Luis Henrique Barbosa, em 1994, declara-se sobre a leitura de Guimarães Rosa. “Reli toda a obra de Guimarães Rosa e ele me anulou. Propunha-me a dizer frases minhas sobre o Pantanal e frases à maneira de Rosa sobre o sertão mineiro. Mas a linguagem de Rosa tomou conta. Escrevi 6 capítulos e vi que era tudo Rosa. Fui anulado inteiramente. O homem tem um feitiço...Em estado rosal eu não podia continuar. Rasguei os capítulos. Caspitê! Assim não dá. Vai ser gênio pra lá.” (BARBOSA, p. 128)

Do chão ao vôo na *língua dum pássaro*

Há uma passagem em **Introdução a uma poética da diversidade** bastante elucidativa sobre o contexto atual das literaturas e da relação da poética com o caos-mundo, em que Glissant manifesta-se sobre escrever na presença de todas as línguas do mundo:

deporto e **desarrumo** a minha língua, não elaborando sínteses, mas sim através de aberturas lingüísticas que me permitem conceber as relações da línguas entre si em nossos dias, na superfície da terra.”(GLISSANT, p.49-50)

E mais adiante, complementa: “a construção de uma linguagem na língua que usamos permite-nos abrir nosso olhar para o caos-mundo, pois isso estabelece relações entre línguas possíveis do mundo.”(GLISSANT, p.52)

Deste mesmo modo, a seguir, analisamos o poema **Mas existe?** e seus paratextos, discorrendo sobre como este olhar instaura-se em um contexto para além das literaturas de língua portuguesa, também reiterando como enraízam-se aspectos da forma poética na construção de **Há prendisajens com o xão**:

MAS EXISTE?

existe o piar do pio?

o bater da asa

é um desinstante?

a passarada

faz passar ar

ou passeia no ar?

existe palhintimidade

num aninho?

de mãezinha para filhinho

a transição da minhoca

é alimentação ou incesto?

o pássaro

ganhou enjoo para chão?

...

de tanta entrada e saliência

a porta do aninho foi renominada:  
 simples janela arredonda.  
 de tanta percursação  
 pássaro disciplinou-se ao sapo.  
 assim exista a passipiência. (**Há prendisajens**, p.25)

Percebe-se, ao lermos o poema no seu todo, que há uma divisão pontuada por reticências; além do mais, o título do poema pergunta-nos e incita-nos a outra pergunta: mas existe o quê? Diante do eu que interrompe-se admirado, fica insinuado um pretense leitor de espaços nas marcas lingüísticas deixadas pela conjunção adversativa **mas** e uma oração sem complemento para o verbo existir.

Parece-nos que no quesito aprendizagens, Ondjaki ouve aqui a palavra poética de Ruy Duarte de Carvalho, “partir de uma palavra” e de Manuel Rui, “ou a palavra é o princípio e negação da eternidade ou o eterno só terá começado – sem ter sido concluído - com a palavra”<sup>59</sup>; que neste caso é **pássaro**<sup>60</sup>.

Para isto, o poeta estabelece algumas estratégias de construção, de vôo. Na primeira parte do poema, construída em meio a seis perguntas, há três corpos fônicos:

- sons fricativos e vibrantes : /s/ e /r/ ;
- sons nasais vinculados ao sufixo de diminutivo;
- sons oclusivos /p/, /t/ e /d/;

Tais recursos sonoros dão movência ao campo semântico das palavras:

- **piar, pio, passarada, passar ar, pássaro, passeia, asa**, criam uma linguagem lúdica;
- **num, aninho, mãezinha, filhinho, minhoca, transição, alimentação, incesto, ganhou, enjoo, chão**, sugerem uma linguagem terna e infantil.

Os sons do terceiro grupo fônico espalham-se pelos dois campos semânticos, dando-nos a sugestão do bater de asas e do piar dos pássaros. Há, também, duas palavras compostas, uma por derivação prefixal - **desinstante**- e outra por justaposição de dois substantivos (palha e intimidade) –**palhintimidade**-, ligadas ambas ao sentido de **pássaro**, antes e depois de iniciar-se à arte de vôo.

<sup>59</sup> Parágrafo inicial da conferência (separata) “**Da escrita à fala**”, no Congresso Internacional de Teoria Literária e Literaturas Lusófonas, em Coimbra (2005).

<sup>60</sup> De acordo com Chevalier, o pássaro como símbolo pode representar, nas mais variadas culturas: “as relações entre o céu e a terra(...) a forma de aves a leveza, a liberação do peso terrestre(...), guardam entre nós alguma coisa do canto da criação, (...) na arte africana simboliza a força e a fecundidade.”(p.689)

Após as reticências, que anunciam uma possível resposta às perguntas, temos as mesmas recorrências sonoras retomadas, embora estejam misturadas, pois começam a ganhar novos formatos com valores semânticos diferenciados:

- **renominação**, através da prefixação do verbo;
- **arredonda**, pelo elemento de composição **a** unido ao adjetivo;
- **percursoação**, pela sufixação do substantivo
- além da regência pronominal irregular para o verbo: **discipular-se**.
- **passipiência**, em uma justaposição de dois substantivos: pássaro e sapo, terminada com o sufixo **-ência**, resultando em um anagrama sonoro da palavra **sapiência**.

Se pensarmos os itens acima, como um conjunto, veremos que a sexta pergunta: **o pássaro/ganhou enjoo para chão?**, além de encerrar o primeiro grupo de versos, destoa porque acaba por funcionar como resposta, ou seja, uma pergunta retórica. Vale ressaltarmos o jogo entre os níveis de linguagem: inicia-se por uma linguagem prazerosa do simples trocadilhar com os sons dos pássaros: **desinstante**; atravessa uma linguagem infantilizada pelos diminutivos: **palhintimidade**; e caminha para uma linguagem com vocabulário acadêmico marcados pelas palavras **discipular-se** e **sapiência**.

Nesta segunda parte do poema, temos um grupo de palavras que acabam por levar-nos aos verbetes, como que pedissem para serem ampliadas, são elas: **entrada** e **saliência**, **porta** e **janela**:

*desinstante*: tem pouco a ver com instante; é somente o conhecimento prazeroso que vai de um batimento de asa ao seu sucedente. (**Há prendisajens**, p. 65)

É a partir dos verbetes que o poema expande-se em respostas: o pássaro-poeta vai em busca do ar, entretanto, diante de uma **percursoação** para a qual ainda lhe falta **sapiência**, recolhe-se como bom discípulo-poeta que é - em sapo<sup>61</sup>, da água e do **chão**:

*sapo*: vive em ânsias de ser beijado por princesas. acredita em vidas passadas, onde julga ter sido príncipe. mestre de cantoria e sapiência. pratica a perigosa arte de encher balões em suas próprias bochechas. gosta de quebrar silêncios da noite. (**Há prendisajens**, p. 60)

---

<sup>61</sup> Segundo diversas tradições, o óleo de sapo perfura a pedra. Ao discípulo que pergunta como passar da ignorância ao saber, o mestre da iniciação responde : *Transforma-te em óleo de sapo*. O que equivale a dizer que o homem, sem deslocar as coisas, pode penetrar nelas profundamente pela fluida finura do seu espírito”(CHEVALIER, p. 804)

*pássaro*: doutorado em voo e liberdade. tem domínio absoluto da poesia eólica. de sua autoria, destacam-se: *o velho e o pássaro*<sup>62</sup>; *assim falava passatustra*<sup>63</sup>; *cem anos de provisão*<sup>64</sup>; *dom passarote de la avoança*<sup>65</sup> e *grande passarão: penedas*<sup>66</sup>. ( **Há prendisajens**, p. 59)

Notamos que, nos verbetes, ocorre novamente um pacto lúdico<sup>67</sup> entre os níveis de linguagem e o vocabulário, enquanto o verbo **sapo** revela-nos apenas um **mestre** que pode significar tanto o título acadêmico quanto o conhecedor popular, embora penda seu sentido mais para o segundo, já que temos a palavra **cantoria**, com uma sufixação indicadora de tom popularesco; o mesmo não ocorre com o verbo **pássaro**, anunciado com o título acadêmico

---

<sup>62</sup> **O velho e o mar**, do escritor americano Ernest Hemingway (1899-1961) conta a história de um homem que convive com a solidão do alto-mar, com seus sonhos e pensamentos, sua luta pela sobrevivência e sua inabalável confiança na vida. Esse é o fio do enredo tenso como o que prende na ponta da linha o grande peixe que acaba de ser pescado com o qual arma uma das mais belas obras da literatura contemporânea. Há 84 dias que Santiago, um velho pescador, não apanhava um único peixe. Por isso já diziam se tratar de um salão, ou seja, um azarento da pior espécie. Mas Santiago possui têmpera de aço, acredita em si mesmo, e parte sozinho para o mar alto, munido da certeza de que, desta vez, será bem-sucedido no seu trabalho.

<sup>63</sup> “**Assim falou Zaratustra**, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, escrita entre 1883 e 1885, na qual desenvolve sua doutrina do super-homem e do eterno retorno. Zaratustra é apresentado como um herói, como um anunciador do super-humano e da “morte de Deus”, ao qual pode converter-se o homem quando libertar-se de tudo que o mutila. O eterno retorno é outra face do super-humano, outro da vontade de potência, desta vontade de libertar-se de todas as determinações para só obedecer ao princípio “Tornar-te o que tu és”, assumindo a “gaia ciência” que lhe confere a liberdade.” (JAPIASSU, 1996, p.18-9)

<sup>64</sup> **Cem anos de solidão**, do colombiano Gabriel Garcia Marquez, cuja leitura está ordenada fundamentalmente sobre dois eixos; as relações de parentesco e o mito de Édipo, uma espiral que condensa o conjunto dos enigmas. O romance narra a incrível e triste história dos Buendía - a estirpe dos solitários em sete gerações para a qual não será dada uma segunda oportunidade sobre a terra. Toda a narrativa passa-se na fictícia cidade colombiana de Macondo, que se parece muito com Aracataca, cidade onde o autor nasceu. O livro também pode ser entendido como uma autêntica enciclopédia do imaginário; escrito na década de 60, publicado pela primeira vez em 1967, é considerado um marco da literatura de realismo fantástico. Prêmio Nobel de Literatura em 1982.

<sup>65</sup> **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha**, obra-prima de Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616), é o romance mais importante da literatura em língua espanhola. Grandes críticos, historiadores e leitores fizeram dele a segunda obra mais traduzida e editada do mundo, depois da Bíblia. Dom Quixote, entregue ao delírio causado pela leitura excessiva de livros de cavalaria, sai pelas planícies espanholas para impor justiça, na companhia de seu fiel escudeiro Sancho Pança. A dupla então vive uma variada seqüência de aventuras e confrontos no limite entre a realidade e a fantasia, confunde moinhos com gigantes, monges com feiticeiros diabólicos, rebanhos de carneiros com exércitos inimigos. Dom Quixote e Sancho Pança encarnam o próprio ser humano, oscilando entre o ridículo e o sublime, o ideal e o pragmático, o poético e o prosaico, o riso e a lágrima.

<sup>66</sup> **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa.

<sup>67</sup> Expressão utilizada e analisada por Melo e Castro em **O próprio poético**: “o lúdico permanece no transfundo dos fenômenos culturais é a tese fundamental do ensaio *Homo ludens* de Huizinga “ e mais adiante: “Esse excesso tem nome: escrita. A [escrita como] atividade lúdica é justamente um dos meios desse exceder” (CASTRO, 1973, p. 111 e 113).

de **doutorado** em **poesia eólica**, seguido pelos trocadilhos com os nomes de obras de escritores considerados como clássicos da literatura ocidental.

O poeta parece render homenagem ‘aos mais-velhos’, aos pássaros-escritores, que alçaram vôos mais altos no *imaginário* de suas *línguas e literaturas* do mundo ocidental, compondo obras lidas e relidas ao longo dos últimos séculos.

Retomando o conceito da *identidade-rizoma*, cabe-nos pensar que *derivas*, no sentido de migração para outras culturas, estariam nos livros trocadilhados e o porquê destas escolhas; a senha continua a ser a palavra **pássaro**, que anagramaticamente perpassa os títulos de **O velho e o mar**, de Hemingway; **Assim falava Zaratustra**, de Nietzsche; **Cem anos de solidão**, de Garcia Márquez, **D. Quixote**, de Cervantes e **Grande sertão: veredas** de Guimarães Rosa.

Ao pensarmos quais seriam as possíveis intersecções entre estas obras e quais aprendizagens estas línguas de ‘pássaros’, cantadas na presença do mundo-**chão** de letras, trazem ao poeta, verificamos que através do enredo, dos protagonistas e da linguagem **existe** uma seqüência de prováveis temas dicotômicos, refratados no poema através das palavras: **percursoação, transição, alimentação, renominada, arredonda, assim** e em diálogo com os verbetes: **velho, falava, provisão, passarote, penedas**.

Pontuamos, a seguir, as *relações* existentes entre a palavra evocada do título original e vocábulos do poema e verbe, bem como os procedimentos sêmico-morfológicos do texto de Ondjaki e questões temáticas-estruturais situadas dentro das narrativas dos *outros* escritores:

- Em **o velho e o pássaro**, há uma troca sêmica de mar (do original) para pássaro (no verbe), mantém-se o vocábulo **velho**, numa referência à tradição do mais-velho contador em África; bem como ao mar como espaço de **percursoação, transição, alimentação**, já que a narrativa transcorre em uma fase da vida do velho (em que vai ele não consegue um peixe, o alimento, há 84 dias e toda a comunidade duvida de seu percurso marítimo).
- Em **assim falava passatustra**, a troca ocorre entre o nome da personagem Zaratustra (do original) e **passatustra** é uma referência à ação da personagem durante a narrativa: a de um andarilho, no estar de passagem; liga-se ao poema através do termo **arredonda**, em uma alusão à teoria do eterno retorno do filósofo alemão. Quanto ao vocábulo poema, liga-se através da palavra **assim**,

porque nos faz retornar para a pergunta inicial, além do vocábulo **exista** que nos envia às questões de essência e existência discutidas pela filosofia.

- Em **cem anos de provisão**, há uma troca de solidão (do original) para **provisão**, fazendo uma referência indireta ao poema através da palavra **alimentação**. Quanto à narrativa de Garcia Márquez, aproveita-se do tema da família em gerações que se alimentam da solidão, como o filhote no ninho espera a minhoca da terra.
- Em **dom passarote de la avoança**, há uma troca entre a palavra **Quixote** (do original) para **passarote**, dando a sugestão de um diminutivo para pequeno pássaro, filhote. Reaproveitando o tema do percurso, do andarilho, só que ao usar termos de um pretense espanhol remete-nos ao espalhafatoso e atrapalhado – **avoança** - de D.Quixote, como ave que aprende a voar, sem contar também a **transição** em que vive a personagem entre o mundo medieval e o renascentista, entre o sonho e as leituras contrapostas à realidade.
- Em **grande passarão : penedas**, há a troca de sertão (do original) para **passarão**, no uso do sufixo para aumentativo, e também como lance de futuro, já que a obra de Rosa permite os dois aspectos: de uma lado a grandiosidade do vôo que percorremos ao ler o desalinho do tempo na narrativa do narrador-Riobaldo, que do presente narra o passado, embora deixe-nos sempre enigmas para o futuro. Neste ‘desalinho’ temporal, temos a questão do trocadilho com veredas (do original) que advém de penedo e na troca do sufixo **penedas**. A troca geomorfológica faz-se necessária, pois, como vimos anteriormente, Guimarães Rosa é uma referência, uma rocha, o elemento-terra para toda uma comunidade de leitores e escritores. Liga-se ao poema através da palavra **saliências**, a massa de rocha saliente no morro, no leito de rios e oceanos. Interessa-nos, ainda, a escolha do vocábulo – penedo-, principalmente, pelo seu aspecto etimológico: que advém da palavra –pena-, desdobrando-se para valores como: pena que escreve, pena que sustenta o vôo da ave.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> **Etimologia:** port. ant. *pena* 'rocha' (*penna* ou *pinna*, *ae* 'ameia; pluma') + *-edo*; ver *pin(i)*. Fonte: Hoauiss eletrônico.

Todas as obras relacionadas apresentam o *imprevisível* e o *caótico*, seja na linguagem ou no percurso das personagens; mundos entrecruzados entre oralidade e escrita que agregam-se no poema pelo vocábulo **renomina**, isto é, ao nomear novamente cada um dos títulos. O *pensamento poético* de Ondjaki renova a *diversidade* pela construção dos trocadilhos, perante todas essas línguas de pássaros; eis a *poética da relação*. Podemos fundamentar isso naquilo que Glissant comenta ao ser questionado sobre a obra de Guimarães Rosa e García Márquez no que concerne à narrativa e seus escritores:

Não me surpreende que elas renunciem à voz épica, que em nossos dias pronuncia a comunhão, a dispersão da Narrativa e, contra a História, reivindica, finalmente, o encontro das histórias dos povos. (GLISSANT, p.95)

Outra faceta deste pensamento poético situa-se entre os vocábulos: **pássaro, chão, sapo** e a questão utópica com a qual as personagens das obras-títulos estão envolvidas: Santiago, o velho, confronta-se com sua comunidade; Zaratustra andarilha por aldeias entorno do além-homem; a família Buendía vaga durante sete gerações lutando contra a solidão; D. Quixote, inocentemente, duela com seu próprio imaginário em busca de justiça; Riobaldo atravessa e extravasa a dureza de seu sertão. Em todos os casos, as personagens buscam romper limites, encontram-se divididas em seu interior, em *exílio interior*, o que faz com que busquem em suas raízes (comunidade, aldeia, escudeiro, família, bando) a memória, através da viagem percorrida na paisagem que cabe a cada um.

É nesta imagem metafórica do pássaro que enjoa do **chão**, que o poeta situa seu verbete, incluindo-se na paisagem que conhece: o chão. Assim, como os *outros* de seu pensamento, liberta-se em vôo pela linguagem literária, embora, diante da dimensão de seus interlocutores, divida-se e recolha-se no sapo ingênuo e irônico, com suas pequenas utopias: **beijos** de **princesas** evocadas de contos de fadas infantis; de **passipiência** apenas a **sapiência** e a **cantoria** dos versos; **balões** de ar, como uma criança, que brinca com palavras no **silêncio** de sua própria **noite**. Prefere a *deriva* das minúsculas ‘coisas’ de seu **chão** onde experimenta a *errância* diante destas línguas do *Todo-o-mundo*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao intitularmos este trabalho como “As ‘prendisajens’ poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora ‘xão’”, propusemo-nos a demonstrar, através de diversos teóricos e ensaístas críticos, como o autor angolano concebe em **Há prendisajens com o xão** seu projeto poético por meio de dois planos:

Em um primeiro, a metáfora *chão* procura dimensionar seu tecido cultural pela simbiose com a natureza para fundar um *eu* que se enraiza dentro da comunidade literária, através da renovação de gêneros que traz para a obra. Ou seja, além dos poemas e paratextos, a metáfora ‘*chão*’ desdobra-se em palavras-montagem, trocadilhos e anagramas, mecanismos de acumulação pela repetição da pontuação e uso do espaço gráfico.

Tais recursos demonstraram que nesta poética de relações, o eu-*chão* movimenta-se pelas maleabilidades da língua nas recorrências dos prefixos **-re, -des, -a, -em** e de sufixos como **-mento, -ência, -tude, -ão, -inho**, que assumem significações semânticas diversas junto às palavras que as compõem, como demonstradas nas análises, mas sempre em exercícios de aprendizagem, que em seus descompassos diversos singularizam-se diante dos *outros* pelo caos de significações propostas na forma- título : **há prendisajens**.

Diante desta constatação, fica-nos a mensagem de que o eu-*chão*, ao romper o nível lingüístico e utilizar-se disso como instrumental, enreda-se, também, por uma estratégia política, que interage criticamente com as tensões da oralidade e escrita, abaixo deste *chão*.

Tensões que, em um segundo plano, são dimensões que a metáfora *chão* irradia em *outros* de seu *pensamento poético*, estabelecendo diálogos com contextos culturais diversos, não só com os de língua portuguesa. Para isso, através dos paratextos, evoca *outras* estéticas, provoca *outras* escritas, alimenta-se **com o xão**, para elevar-se em espiral do que é o próprio do processo poético: um continuum mutável e gerador de *universos*.

Tal *continuum*, evidencia-se e comprova-se ao lermos o último poema **Geadações & Orvalhamentos** que recolhe versos plantados por todo o **chão** da obra. “Nos últimos dizeres de um sapo” “ainda antes de implodir-se” (p.49- 51), o poeta de **Há prendisajens com o xão**, ludicamente, remete-nos para a poesia dos “segredos”, das “margens”, da “liberdade mascarada em ar”; do “alumeia-se” em fogo, da “terra que prende. apreende” como em um labirinto formado de raízes.

Ao pensarmos o projeto artístico de Ondjaki, como um todo, vemos que **Há prendisajens com o xão** funciona como uma matriz geradora de temas e estéticas em suas obras literárias ou de outras artes, conforme pontuamos em notas ao longo deste trabalho e na apresentação do autor (vide anexos A e C). Talvez, por isso, a obra provoque um estranhamento até mesmo para o autor, como ele mesmo admite em uma de suas entrevistas: parece um projeto inacabado; e o é, já que, contém, a nosso ver, elementos que constantemente se refazem porque não buscam a indústria cultural, a mercantilização. É nisto que reside a importância de sua publicação para o contexto angolano e das literaturas em língua portuguesa contemporânea: um projeto em constante interação cuja principal função é a humanização.

Por meio do ser poético concentrado de informações, Ondjaki cumpre seu papel público de escritor de uma nação literária em trânsito, cujo

lar provisório (...) é o domínio de uma arte exigente, resistente e intransigente, dentro da qual não é possível, infelizmente, nem se esconder nem procurar soluções. Mas é apenas nesse precário mundo solitário que se pode verdadeiramente compreender a dificuldade daquilo que não pode ser compreendido e ir em frente e tentar assim mesmo. (SAID, 2003, p.41)

Assim *sendo*, esperamos que este trabalho contribua para o que é vital em literatura: fazer o presente da linguagem.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. do autor:

ONDJAKI. **Actu sangüíneu**. Luanda: INIC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Bom dia camaradas**. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2000.

\_\_\_\_\_. **Há prendisajens com o xão (O segredo húmido da lesma &outras descoisas)**. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. **E se amanhã o medo**. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. **Momentos de aqui**. Lisboa: Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. **O assobiador**. Lisboa: Caminho, 2002.

\_\_\_\_\_. **Quantas madrugadas tem a noite**. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. **Ynari**. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. <http://groups.msn.com/Ondjaki/apoesia.msw> >último acesso em 30 de jun. de 2006.

\_\_\_\_\_. <http://luandaminasluanda.blogspot.com> > último acesso em 30 de jun. de 2006.

### 2. teórica e de estudos culturais:

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1999.

BARTHES, Roland. **A aula**. 10 ed. Cultrix: São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. 4ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

BRAIT, Beth. **Gêneros: artmanhas do texto e do discurso**. São Paulo: Escolas Associadas, 2004.

CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: lógica, poesia e linguagem**. 3. ed. São Paulo:

- Edusp, 1994.
- CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. 4.ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FERRARA, Lucrecia. **Leitura sem palavras**. São Paulo, Ática, 1986.
- FERREIRA, Jerusa P.(org.). **Oralidade em tempo e espaço**. São Paulo: EDUC, 1999.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Lisboa: Duas Cidades, s/d.
- HALL, Stewart & WOODWARD, Kathryn **Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu Silva org. e tradução. 3.ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Trad. J.P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Eunice Rocha. Rio de Janeiro: UFJF, 2005.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LIMA, Luiz Costa.(org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.1, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia sonora**. São Paulo: EDUC, 1992.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/ projetos globais**. Trad. Solange Ribeiro. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papyrus, 1998.
- ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. 3 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. A.Campos e J.P.Paes. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A arte da poesia**. Trad. E. Dantas e J.P.Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

SAID, Edward W. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro; Rocco, 2003.

TODOROV, Tristan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

### 3. sobre História e crítica da literatura africana e angolana:

ABDALA JR., Benjamin. **Literatura, história e política** : Literaturas em língua portuguesa no séc. XX. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_.(org.) **De vãos e ilhas**. São Paulo: Ateliê, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: SENAC, 2002.

\_\_\_\_\_.(org.) **Margens da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_.(org.) **Portos flutuantes**. São Paulo: Ateliê, 2004.

ANDRADE, Mario de. **Antologia temática da poesia africana**. 3.ed. Cabo Verde: ICL. 1980.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. São Paulo: Ateliê, 2005.

CARELLI, Fabiana Butor. **Ruína e construção**: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e Luandino Vieira. Tese de doutoramento, FFCLH/USP, 2003.

CASTRO, E.M.M. **O próprio poético**. São Paulo: Edições Quiron, 1973.

\_\_\_\_\_. **Poesia dos países africanos de língua portuguesa**: percursos comparatistas com as poesias portuguesa e brasileira. Tese de doutorado, FFCLH/USP, 1998.

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

\_\_\_\_\_. (org.) **Literaturas em movimento**. São Paulo: Arte & ciência, 2003.

\_\_\_\_\_. O lago da lua, de Ana Paula Tavares. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, n.1, p.271-

- 4, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Ruy Duarte de Carvalho: A educação pela terra.** In: I Encontro de Professores de Literaturas Africanas. **Anais : Repensando a africanidade.** Niterói: UFF, 1991, p.197-204.
- DASKALOS, Alexandre et . **Poesia africana de língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2003.
- ERVEDOSA, Carlos. **Roteiro da literatura angolana.** Lisboa: Ed. 70. (Col. Estudos), 1979.
- FERREIRA, Manuel .(org.) **No reino de Caliban.** Lisboa: Seara Nova, 1976.
- GARTNER, Eberhard. **Particularidades morfossintáticas do português em Angola e Moçambique.** In.: *Revista Confluência*, nº 12, 2º semestre de 1996, Rio de Janeiro, p.26-58.
- HAMILTON, Russel G. **Literatura africana, literatura necessária.** Lisboa: Ed. 70 (v. I), 1983.
- LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste. Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe.** Porto: Afrontamento,1992.
- LEÃO, Ângela (org.) **Contatos e ressonâncias.**BH: Ed. PUC-Minas, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda . **Oralidades & escritas nas literaturas africanas.** Lisboa: Ed. Colibri (Extra-coleção),1998.
- \_\_\_\_\_. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais.** Lisboa: Ed. Colibri, 2003.
- LOPES, Ana & ARNAULT, Luis. **História da África: uma introdução.** BH: Crisálida,2005.
- MACEDO, Tânia . A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal. **Revista Via Atlântica**, n. 1, São Paulo: USP, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Angola e Brasil: estudos comparados.**São Paulo: Arte&ciência, 2002.
- MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa.** Trad. Carlos Leite. Lisboa: Regra do jogo Ed. Ltda, 1980.
- MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncio e falas de uma voz inquieta.** Lisboa: Mar além. (Coleção Mar Profundo),2001.
- MENEZES, Solival. **Mamma Angola.** São Paulo: EDUSP, 2000.
- MOUTINHO, Viale.(org.) **Contos populares de Angola.**São Paulo: Landy, 2000.

PADILHA, Laura Cavalcante . **Reconversões**. In: **Revista Via Atlântica**, nº 01. São Paulo: USP,1997.

PEPETELA. **Algumas questões sobre literatura angolana**. Disponível em <<http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=173>>. Acesso em 18 de junho de 2006.

QUINTÃO, Jose L. **Gramática de kimbundo**. Lisboa: Edições Descobrimento.1934.

ROCHA,Eunice do Carmo Albergaria.**A utopia do diverso**: o pensamento glissantiano nas escritas de Edouard Glissant e Mia Couto. Tese de doutoramento. FFLCH- USP, São Paulo: 2001.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Africanidade**. São Paulo: Ática (Col. Contornos Literários),1985.

SECCO, Carmem. Carlos Drummond de Andrade: “o poeta de Itabira” evocado em África. In: CHAVES, Rita et all. (Org.). **Brasil / África: como se o mar fosse mentira**. Maputo: UEM, 2003.

\_\_\_\_\_. O rumor e o roçar da língua portuguesa na busca de africanos caminhos. In.:**Literatura e diferença. IV Congresso ABRALIC**. São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. **Sendas de sonho e beleza**.Disponível em <<http://www.uea-angola.org/artigo>>Acesso em 28 jun.2004.

SEPULVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (org.). **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

TAVARES, Ana Paula. Cinquenta anos de literatura angolana. **Revista Via Atlântica**, n. 03. São Paulo: USP, p.124-30, 1999

VASCONCELOS, Adriano. **Breve olhar sobre os fazedores de nossa literatura**. Disponível em <<http://www.uea-angola.org/artigo>>. Acesso em 30 de maio de 2006.

VENANCIO, José Carlos. Valor estético e originalidade das literaturas africanas. In: **Literatura versus Sociedade**. Lisboa: Vega, 1992.

#### 4. geral :

ASSIS, Machado. **Crítica & variedades**. São Paulo: Globo, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 1996.

BARBOSA, Luis Henrique. **Palavras do chão**. São Paulo: Annablume, 2003.

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_.**Retrato do artista quando coisa**.Rio de Janeiro: Record, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. volumes: 1, 2 e 3. São Paulo: Globo, 1998.

CARVALHO, Ruy Duarte. **Hábito da Terra**. Luanda: UEA, 1988.

- CASCUDO, Câmara. **Made in Africa**. São Paulo: Global, 2003.
- CERVANTES, Miguel. **Engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. trad. Vera da Costa e Silva. 16 ed. Rio de Janeiro. Jose Olympio ed, 2001.
- COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. 4.ed. Lisboa: Caminho, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Chuva pasmada**. Lisboa: Caminho, 2004.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. 45.ed. Rio de Janeiro : Record, 1998.
- HEMINGWAY, Ernest. **O velho e o mar**. 57. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Rio de Janeiro (2006) Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>> Acesso em 30 de jun. de 2006.
- JAPIASSU, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 3.ed. ver. ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- NETO, Agostinho. **Poemas de Angola**. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- PEPETELA. **Geração utopia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 10.ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Obras completas**. Trad. Rubens Rodrigues. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 49.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: travessia do oposto**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e caligrafia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- SOARES, Francisco. **Antologia da nova poesia angolana**. Lisboa: IN, 2001.
- SOROMENHO, Castro. **Calenga**. Lisboa: Inquérito, 1945.
- TAVARES, Paula. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.
- VASCONCELOS, Vânia Maria. **A poética in-verso de Manoel de Barros**:

**metalinguagem e representados numa disfunção lírica.** (Doutorado em Comunicação e Semiótica) PUC-SP, São Paulo, 2002.

VIEIRA, José Luandino. **Luuanda.** Lisboa: Caminho, 2004.

## ANEXO A

### Apresentação do autor

Uma das preocupações primeiras quando da escolha do escritor e obra a serem analisados, Ondjaki e ‘Há prendisajens com o xão’, sempre foi fazer uma justa apresentação, uma leitura que o colocasse como um novo expoente dentro do que Mello e Castro chama de “polissistema de invenção poética”(1998, p.1) e que Benjamin Abdala chama de “macrossistema/microsistema” (1986, p.16) em língua portuguesa e, por fim, trazer ao debate de que forma essa ‘poética’ do jovem escritor é concebida e lida.

Em se tratando de um autor desconhecido do público e da crítica brasileira, mais conhecido em Portugal e Angola, cabe, deste lugar um pouco incômodo muitas vezes que é o do intérprete-crítico, apresentar suas produções literárias e seus desdobramentos em outras artes para o leitor deste trabalho no Brasil. Assim como nos lembra Rita Chaves,

não nos parece gratuito o fato de pelo menos três dos maiores poetas angolanos da contemporaneidade também se destacarem no campo de outras artes. Costa Andrade, Henrique Abranches e Ruy Duarte de Carvalho trazem para o domínio da literatura o legado da aprendizagem proveniente do exercício de outras linguagens, notadamente artes plásticas e cinema.(...) No momento, arriscamo-nos a dizer que o senso do concreto, plasmado pela corporeidade do signo visual, pode contribuir de modo mais explícito para que a poesia resista melhor à tentação de se reduzir a um mero exercício metalingüístico que, muitas vezes, faz do poema uma ilha(...)(CHAVES, 2005, p.67)

Faremos um breve percurso por sua produção, para que em outros tópicos dessa dissertação possamos traçar possíveis ligações com o projeto artístico e não só literário de Ondjaki. Algumas informações foram tiradas dos catálogos de suas publicações ou sites das editoras [www.editorial-caminho.pt](http://www.editorial-caminho.pt) e [www.bandaoriental.com.uy](http://www.bandaoriental.com.uy) que o publicam, do site do autor <http://groups.msn.com/ONDJAKI/apoesia.msnw> vem a maioria das imagens; outros dados foram fornecidos por ele mesmo em entrevista<sup>69</sup> feita por email.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Mantivemos nos anexos, quando a escrita é de Ondjaki, letras minúsculas diante de ponto final, por exemplo, com o objetivo de ser fiel ao texto que nos foi enviado.

<sup>70</sup> contos e crônicas do autor também podem ser lidos na íntegra em revistas digitais:  
[http://www.bestiario.com.br/9\\_arquivos/Amarela.html](http://www.bestiario.com.br/9_arquivos/Amarela.html) ,  
<http://www.bestiario.com.br/maquinadomundo/ed5/ondjaki.htm>,  
[http://www.bestiario.com.br/3\\_arquivos/libelula.html](http://www.bestiario.com.br/3_arquivos/libelula.html) e  
<http://www.revistavisaoonline.pt>.

Ndalu de Almeida, Ondjaki, nasceu em Luanda – Angola, em 1977, graduou-se em Sociologia pela ISCTE, 2002, em Lisboa. Atualmente, é doutorando da Universidade Oriental de Nápoles, com um projeto sobre as ‘estigas’ utilizadas entre as crianças no contexto do pós-guerra civil em Luanda.

Seu percurso artístico começa no teatro, em 1992, pelo curso de mímica em Luanda. Em 1998, cursa a escola de teatro ‘Os sátyros’. Já em Lisboa, participou da peça ‘O futuro está nos ovos’ (Ostara grupo), apresentada em Lisboa e Seixal. Em 2002, participou da peça “Os carnívoros”, com o grupo MISCUTEM, apresentada no ISCTE em Lisboa.

Quanto ao cinema, parece-nos que é ao lado da literatura uma das atividades nas quais tem posto mais empenho: cursou um semestre do mestrado em Cinema, na Columbia University – NY. Escreveu em 1998 o roteiro da curta-metragem “A Canoa”; em 2004, episódios do roteiro de “Sede de viver” (Angola, 2005, TPA, TV pública). Ao fim de 2005, foi assistente de direção do filme “As cartas do domador”, do cineasta e escritor brasileiro Tabajara Ruas.

Desde 2005, dedica-se à produção e direção do documentário ‘Oxalá Cresçam Pitangas: histórias de Luanda’ (Ondjaki & Kiluanje Liberdade)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> “SINOPSE : Angola, 30 anos de independência. Três anos de paz. Capital, Luanda. Cidade construída para 600 000 habitantes. Actualmente com cerca de 4 milhões. Cruzamento de várias realidades e gente de todas as províncias. A vida desta cidade são as pessoas. Que pessoas? Através de 10 personagens, mostrar formas diferentes de viver e interpretar a cidade. “Oxalá Cresçam Pitangas – histórias de Luanda” revela a realidade por detrás da permanente fantasia luandense. 10 vozes vão expondo com ritmo, dignidade e coerência, um espaço ocupado por várias gerações e dinâmicas sociais complexas. Luanda ainda não havia sido filmada sob esta perspectiva realista e humana: conflitos entre a população e a esfera política, a proliferação do sector informal, as desilusões e as aspirações, o questionamento do espaço urbano e do futuro de uma Angola em acelerado crescimento. 10 personagens falam também das suas vidas, do seu modo de agir sobre a realidade, da música que não pode parar. Aparece uma Luanda onde a imaginação e a felicidade defrontam as manobras de sobrevivência. Onde a Língua é mexida para se adaptar às necessidades criativas de tantas pessoas e tantas linguagens. Este é um filme sobre uma Luanda que recria constantemente a sua identidade: os dias, as noites e todos os ritmos da cidade que não sabe adormecer. Luanda mistura fenómenos urbanos e rurais. O sector informal, sendo a grande alternativa, agita o país e dinamiza as relações. Os jovens colocam diariamente a imaginação ao serviço da sobrevivência e da felicidade, inventando formas de viver e sobreviver – por necessidade e pelo gosto de se sentirem vivos. Palco de arte, festa e alegria, em Luanda a tristeza e a felicidade convivem com a euforia. Os casamentos são sempre festivos; os funerais nem sempre são tristes. Há um substracto intencional de felicidade nas acções e intenções dos luandenses. A linguagem falada traduz um modo de pensar mais local e típico. Num português carregado de calões e de adaptações, reflecte-se o modo interventivo de as pessoas agirem sobre a realidade. Nos gestos e nas falas, aparece, pois, a fantasia que acompanha os ritmos do quotidiano. A cidade vive, noite e dia, com música nos lares, nas viaturas, nas ruas. É possível ter uma vivência rítmica do quotidiano pela importância que se dá à música e ao convívio. Com uma visão que acentua a esperança no futuro, Oxalá Cresçam Pitangas – histórias de Luanda é uma viagem pelas pessoas, pelas ruas e pelas histórias de Luanda.

"Eu considero Luanda a melhor cidade do mundo. Sempre desejei ter o meu filho aos 25 anos." Joel Dorivaldo.

"Todas as comunidades, por questões de conflito armado, estão aqui. Mas as pessoas ainda vivem, cada uma, a sua Luanda. E isto por circunstâncias de sobrevivência." Cornélio Caley.

"Eu sou fortemente influenciado pela música dos anos 60, aqueles kotas desafinados mas que tinham uma coisa sempre para dizer. Havia sempre uma mensagem." Mc K.

"Os adultos daqui todos os dias a partir das 4 da manhã saem. Vão para a cidade. Vão para as praças. As crianças

Tem intensa participação em encontros literários em vários países, de dois deles, resultaram pequenos documentários: *Faenas de amor*, produzido a partir do Salão do Livro de Gijón, Espanha em 2005 e *Essa palavra sonho* do evento Correntes d'Escritas (2003) realizado em Portugal.

Participou da Exposição Colectiva de Jovens Pintores (Lisboa, 1999) e realizou a exposição '*Do inevitável*' em Luanda, Galeria Cenários, em 1999. A seguir, selecionamos trechos de textos para exposição e algo do que foi exposto:

“entendo que o inevitável é o que acabou por acontecer. estas imagens são um pouco assim: nasceram em desmomentos, sentadações.

há um fio entre elas: o pastel em si, alguns tons, alguns traços. de resto, o que aqui se encontra são pedaços do lado avesso de um sonho. há, pois, imagens obscuras, fortes, confusas até. quanto a isso, a pintura (ou o borranço) revela-se um escape de libertação; uma oportunidade de auto-revelação.

algumas imagens vêm irmanadas com palavras. (...) também isso me foi inevitável.”

[ Ondjaki/dez/1999]



(universo) “porque a poeira etérea flui de acordo com o coração desacordado que salta. porque a cor vermelha invoca o sangue, o sangue cansado se faz negro. porque a espiral castiga e, de seguida, encanta.”  
ondjaki.

A exposição *Pôr-do-sonho*, a seguir exemplificada, veio para o Brasil em 2000, em Salvador, Bahia (Casa de Angola) e também em Caxambu, MG; e a seguir para Galeria Cenários em Luanda.



(plantas assim... foi capa da primeira edição de 'Momentos de aqui', editado pela Caminho)

“as línguas do escorpião”



não careço de razão para exercer  
 ou proclamar  
 poesia.  
 antes uma mão, um giz riscando o quadro  
 um quarto  
 um tabuleiro de princípios simples  
 umas quatro portas avariadas.  
 para convidados, os bichos.  
 só os bichos.

(ondjaki)

'Silêncio'

eu disse palavra-paz?

adesculpe.

eu quis dizer momento-silêncio.

seja você a paz.

(ondjaki)



Ao iniciar-se pela escrita, em 1993, cria a **Nganza Times**, ainda em Luanda, revista satírica, em parceria com os colegas de escola, com seis números.

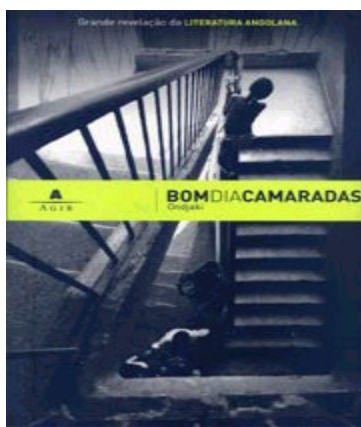


Em 1999, recebe o primeiro lugar no Prêmio PALOP de Literatura, promovido pelo Fundo Bibliográfico Europeu com o livro de contos **Momentos de aqui** (2001), hoje em sua segunda edição. Quem apresenta esta obra é Mia Couto, ressaltando algumas características que se desdobraram ao longo de produções posteriores: a inventividade aliada a sutilezas das construções lingüísticas coloquiais, bem como a diversidade de avôs, crianças, padres e até micróbios de uma literatura fantástica.

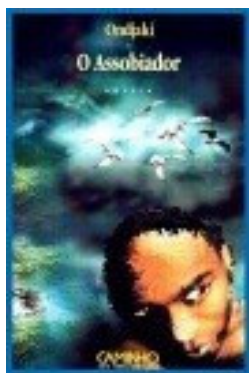
Já em 2000, publica oito poemas sob o título **Palavras desaguadas** em uma antologia bilíngüe chamada **Agua en el tercer milenio**, edições Pilar e Bianchi Editores, pela mesma editora na **Antologia Multilingue**, publica o conto **A freira**.



No mesmo ano, publica **Actu sanguíneo**, em Luanda pelo INIC, livro que recebe menção honrosa do Prêmio Literário António Jacinto.



**Bom dia camaradas** (2000), editado pela Chá de Caxinde em Angola, é a primeira experiência em prosa ficcional, editado em Portugal pela Caminho (2003), seguida de tradução para o francês (pela editora suíça La Joie de Lire, 2004) e em espanhol (pela uruguaiana Ediciones de la Banda Oriental, 2005), está em curso uma tradução para o alemão. Em 2006, a editora Agir publicou a edição brasileira, já em segunda edição. Um dos aspectos da obra é o término de uma situação política: o fim da guerra - que nas últimas páginas nos é anunciada pela Rádio Nacional. Ao som da chuva-renovação, a personagem-menino-narrador vê cair as águas da fecundação sobre o quintal-jardim de sua casa, e mesmo diante da solidão de quem tenta construir e sorrir sozinho, dá-se conta do ser-identidade cujas raízes já são profundas; com esse espírito, ao terminarmos a leitura de *Bom dia Camaradas* temos a impressão de que o título grita um imenso vocativo à nação por meio da ficção.

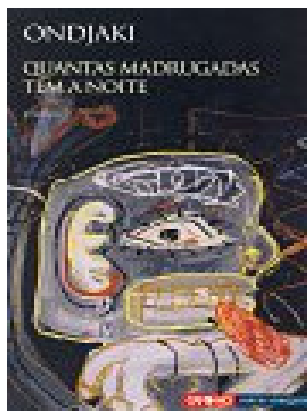


Em 2002, lança **O assobiador**, com tradução para o italiano (2005) e tradução sendo elaborada em inglês. O que nos chama a atenção em *O assobiador* são as delicadezas da narração com cronologia entrecortada, criando certas expectativas típicas da tradição novelística: os fantásticos sons vindos de um desconhecido vão enlaçando toda uma comunidade que estava adormecida em seu próprio cotidiano. Neste trabalho, reafirma-se a qualidade do autor em criar personagens -tipos, que, ao longo da narrativa se transformam em seres densos e profundos.



De 2002, é o livro de poesia que escolhemos analisar: **Há prendisajens com o xão**, já em sua segunda edição em Lisboa pela Caminho e em Angola pela Nzila.

Obra coletiva em que está presente é **Tração a Poemas e uma Corda**, edição bilíngüe lançada na Espanha em 2003, junto com Nina Reis (Brasil), Roberto Bianchi (Uruguai), Ángela Ibáñez (Espanha)



Em 2004, lança o romance **Quantas madrugadas tem a noite**, que também tem em curso traduções para o italiano e inglês. É uma obra divisória e marcante na produção de Ondjaki. A estória se passa em uma noite, em um bar de Luanda, nos dias de hoje; é permeada por tipos construídos com excelente humor, dentre eles um morto que não consegue morrer em paz. O trabalho com a linguagem coloquial, que pode à primeira vista nos confundir, junto às marcações de falas das personagens, é um bordado minucioso, artesanal, que exige fôlego. Há de imediato, para o leitor brasileiro, grandes identificações pelas referências que o narrador faz, desde personagens de TV até situações culturais.



Também em 2004, entra por um novo viés, com a obra infanto-juvenil: **Ynari a menina das cinco tranças**, com ilustrações de Danuta Wojciechowska, a estória trata de uma menina que semeia a paz por meio da palavra.

Há, ainda uma produção desenvolvida em um *blog* do autor, <http://luandaminasluanda.blogspot.com/>, em parceria com Paulinho Assunção, escritor mineiro. Bastante dinâmica, pois pode-se acompanhá-la à medida em que a estória da viagem, em forma de diário, se desenrola, como o fragmento - exemplo:

### **Luanda-Minas-Luanda**

Anotações de uma viagem feita por dois barcos a certa região secreta do Atlântico, entre Brasil e Angola, entre Minas Gerais e Luanda. Um barco (de nome Estrela-do-Mar) partiu da África, o outro (chamado Euzebel) partiu da América.

Em 2005, publica **E se amanhã o medo**, livro de contos, que recebeu os prêmios Sagrada Esperança em Angola e Antonio Paulouro em Portugal; com tradução sendo feita para o espanhol. São textos mais curtos que provocam no leitor uma sensação de incômodo pelos deslocamentos que nos proporcionam os narradores.

As palavras de Pepetela, na contracapa de **E se amanhã o medo**, apontam para o significado literário deste jovem escritor:



De obra para obra, este autor multifacético, que ensaia a poesia, a prosa e a pintura, mas que sonha com o teatro e com o cinema, tem mostrado maior firmeza e maturidade. E tem aquilo que muitas vezes infelizmente se perde com os anos de trabalho permanente, o prazer da escrita e da descoberta. O nosso autor tem também aquilo que distingue os pioneiros, os desbravadores de novos caminhos, o gosto pelo risco. Esperemos que saiba sempre aliar o estudo e a pesquisa com o sentimento de prazer, que fornece a frescura e a alegria a um texto. Ondjaki é um jovem que escreve uma ficção viçosa e jovem. Espero que mantenha esse viço e juventude quando tiver oitenta anos e atrás de si uma parte uma prole de cem obras sempre. Inch'Allah.

## ANEXO B

### Entrevistas com o autor

Para completar a apresentação do autor, seguem três entrevistas<sup>72</sup>, a primeira concedida por email, entre dezembro de 2005 e fevereiro de 2006, a fim de esclarecer um pouco mais sobre o projeto poético em questão; a segunda a I. Cori, discute as obras do autor de uma maneira geral e terceira concedida a A. Ualibo, por email em 2006, sobre **Há prendisajens com o xão:**

#### 1. Entrevista concedida a Andrea Cristina Muraro:

*Andrea- A primeira página de 'prendisajens': 'mastiga um alguém cusbindo-o a si mesmo' ou mesmo o poema 'Chão' sempre me remetem a uma 'escritura antropofágica'. Minha impressão é distorcida? Se tivesse que se descrever para uma identidade literária, que perfil traçaria?*

Ondjaki- Mastigar um alguém é mastigar todo o passado e o presente dessa pessoa. Há uma nota no início que refere que o livro é para quem se autoriza a repensoar-se, redescobrir-se; mastigar seria deglutir, destruir o já feito, o já visto, e o resto é descoberta; cuspir é o resultado dessa ruminação.

Se eu tivesse que me descrever para uma identidade literária, seria uma aflição. há pistas, há coisas que vamos vendo em nós, e sobretudo no nosso trabalho, mas sei pouco disso que seria a minha identidade literária. é uma descoberta constante, e não sei se quero chegar a descobrir isso, é um trabalho constante, refazemo- nos; vamo-nos refazendo...

*A\_ Outro aspecto interessante no 'prendisajens' é uma certa necessidade de organizar mundos com os 'abecedários' aos avessos, marca que me faz identificá-lo com a geração anterior (embora ainda escrevam) em Angola e não com a Brigada Jovem, por exemplo. Até que ponto isso é plausível?*

---

<sup>72</sup> Três outras entrevistas com o autor, uma do Jornal das Letras :MARTINS, Maria João. **Revista Visão on line**, Lisboa, julho de 2004. Disponível em <<http://visaoonline.clix.pt/default.asp?CpContentId=35163>>. Acesso em 30 de junho de 2006;

as duas outras, feitas para publicação durante o lançamento da edição brasileira de **Bom dia Camaradas**, durante a FLIP/2006, por : BRASIL, Ubiratan. **As diversas vozes libertárias**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 de ag. de 2006, e por: MILLEN, Many. **Contar histórias ajuda a lamber feridas**. O Globo, Rio de Janeiro, 27 de jul. de 2006.

O- Não diria que foi necessidade... Foi poesia também. e a brincadeira de pôr uma espécie de dicionário, permitia-me estender um pouco mais a poesia, explicá-la, sim, mas ainda em poesia. e pôr o dicionário por ordem alfabética contrária era a rebeldia que aquele dicionário me permitia. não o fiz para me posicionar nalguma postura geracional, nem para me opôr a outra. Na verdade, foi uma coisa só minha, inerente ao próprio processo de construção (e descoberta) do livro.

*A- Observando sua trajetória nos últimos dois anos, é possível perceber que suas experiências além- literatura: teatro, aquarelas ,e principalmente cinema já devem ter criado 'raízes' em suas imagens poéticas;além disso, tua formação em Sociologia e o fato de 'sair' de Angola e 'retornar' com uma certa freqüência. Tudo isso somado ao fato de que também discorre pela Internet, como no blog 'Luandaminasluanda'. Essas simultaneidades são um 'xão' , estratégia, engajamento artístico?*

O- É mais uma libertação. a minha estratégia literária, se a tenho, é cumprir os destinos e as urgências da minha imaginação. da minha vontade de contar. em prosa, conto, poema, literatura infantil, bilhete-postal, bilhete-blog, carta de verdade, email, desenho ou telefonema; estar vivo é comunicar.

Claro que, em literatura, outros processos aparecem e se fazem cumprir; a coerência estética, que vem de dentro, dos recursos que o autor tem ou criou; as intenções, sim, mas não num sentido tão engajado. ou melhor, não é engajamento, é aquilo que em mim é espontâneo, necessário. Observo, apreendo, incorporo e crio.

Esse "xão" plural é um quintal onde posso explorar, testar e acarinhar a minha sensibilidade. Depois de freqüentar tudo isso, escrevo. E vou crescendo assim, mesmo que seja por dentro só.

*A- Já me disseste que Ynari terminou de ser escrito quando do fim da guerra. 'Prendisajens' é editado no ano em que ela termina. O que esse tema representa no conjunto da tua produção?*

O- O tema da guerra nem é intencional, ele acaba por ser natural. Aparece quando um autor menos espera, ou então deixamo-lo estar inerente às coisas que são para ser contadas quando o que vamos contar se prende à realidade angolana. É um tema imanente. Visceral.

Não tenho presente que a guerra chegue à minha poesia. A não ser uma guerra interna (no caso de "actu sanguineu"), que é coisa para durar uma vida ou mais.

O tema da guerra para mim representa o material necessário para muita da reflexão que terá de ser feita em Angola, agora e no futuro. Seja em que área for, literária ou não. É e

será uma espécie de textura da nação ainda por alguns anos, e é forçoso que saibamos cicatrizar essa ferida sem fingimentos e sem pressas de anunciar, a nós ou aos outros, que toda a dor já passou. Qualquer nação, enquanto corpo social, leva décadas a sarar e se recuperar de um conflito com a multiplicidade e a dimensão que o nosso teve.

*A- A ordem de lançamento dos teus livros é a ordem de escritura? Alguns foram escritos simultaneamente?*

O- Infelizmente não tenho tudo apontado. O “prendisajens” seguramente que terá sido escrito em simultâneo com outros projectos, pois os poemas e os contos são coisas que vão acontecendo, saindo.

*A- Como, quando e onde foi o tal curso de escrita criativa que fizeste?*

O- Foi em Lisboa, num Instituto, num ano em que devido a extravios de processos, fiquei sem estudar. Fui avisado desse curso e fui fazê-lo.

Durava 2 meses, e foi uma maravilha. O professor, formado em antropologia, mas que dominava bem os grandes autores do conto (desde Poe a Borges...), disse-nos que não nos ia ensinar a escrever. Se fosse possível, o que nos queria transmitir eram “técnicas de constrangimento”. Foi a ferramenta que alguma vez me deram para lidar com o universo conto. Evoluí muitíssimo nesses dois meses. Eu já escrevia e até já sabia escrever, mas os ‘constrangimentos’ mostraram-me caminhos e soluções. Deve ter acontecido em fevereiro de 1996.

## 2. Entrevista concedida a Isaquiel Cori :<sup>73</sup>

Pergunta - Como e porquê 'Ondjaki'?

Resposta - Ondjaki é o meu pseudónimo literário, e escolhi-o porque era para me chamar Ondjaki. A dada altura, os meus pais mudaram de ideias e deram-me outro nome. Quando comecei a aparecer publicamente optei por esse pseudónimo.

P - Quando, onde e em que circunstâncias despertou para a criação literária?

R - Penso que despertar para a criatividade literária é um processo gradual, e, na maioria das vezes, um processo dependente de outros processos internos que têm a ver com a criatividade, a maturidade emocional, a sensibilidade, etc. É difícil, portanto, apontar um momento concreto. Parece-me que sempre fui uma pessoa fascinada por estórias, sempre gostei de as ouvir e de as recriar. Mais tarde, talvez aos 17 anos, descobri que me dava prazer dar-lhes um formato escrito, reinventá-las com alguma coerência.

P - Quais foram (são) as leituras que se terão revelado decisivas na sua formação cultural e artística?

R - Fica difícil citar nomes, no entanto é importante referir que as leituras são muito importantes, muito mais do que aquilo que se usa imaginar. E digo isto não só porque as leituras nos permitem em certa maneira interagir com os textos de outros, como nos dão ainda acesso ao seu imaginário. E frequentar livros é frequentar mundos, é viajar. E a diversidade faz crescer, se bem apreendida. Penso que hoje em dia se descarta um pouco a importância da leitura na formação pessoal do indivíduo. Parece que os escritores e os estudiosos é que devem ler livros. Não concordo com esta visão, penso até que faz parte da "boa educação" ter-se em atenção os hábitos e os tipos de leitura. Isto para dizer que praticamente toda a leitura é decisiva na formação cultural das pessoas. Mesmo aquilo que não se quer mais ler, mas para rejeitar é preciso ter experimentado. Pessoalmente, todos os autores com acentuado estilo próprio e sem medo de "voar" me foram muito importantes. Por exemplo, Gabriel García Márquez, Guimarães Rosa, Kazantzakis, Luandino. Mas também Clarice, Manoel de Barros, Manuel Rui Monteiro, Mia Couto, Paul Celan. Ficam muitos por dizer.

P - Um facto marcante da sua escrita, tanto na prosa como na poesia, é o gozo, o prazer mesmo de escrever, mais do que a veiculação de mensagens, como se o acto de escrever, para si, fosse sobretudo uma via para a descoberta de novos modos de dizer. É, realmente, assim que concebe o exercício da escrita?

R - Não, não é realmente assim, porque a veiculação de mensagens preocupa-me e, penso eu, é quase inerente ao acto da escrita. É uma escrita que contenha em si determinado tipo de mensagens não anula o "prazer de escrever", ou o exercício da escrita enquanto desfrute do potencial das palavras. Sem dúvida que tenho uma relação "libertina" com as palavras e com a língua portuguesa em geral. Penso que devemos mexer na língua, tendo em conta os referentes gramaticais, mas dando-nos a liberdade de exercer uma certa "pressão cultural" à língua portuguesa. A língua portuguesa já é também língua angolana, brasileira, cabo-verdeana, etc. O "portuguesa" é já o nome, a designação desta língua. Portanto, também

<sup>73</sup> disponível em < [www.uea-angola.org/entrevistas](http://www.uea-angola.org/entrevistas)

concebo a escrita como espaço de criatividade, de reinvenção de um modo de estar que é linguístico. Mas as mensagens estão lá, aparecem de dentro para fora. Mesmo a "brincadeira linguística", o "atrevimento", pode conter em si muita mensagem.

P - Você pertence a uma geração que nasceu já no pós-independência. Digamos que você é, inteiramente, fruto da independência. Ou o período anterior à independência ainda teve ecos, ressonâncias, na sua educação e na sua mundividência?

R - Eu, pessoalmente, não me considero fruto da independência, nem sei se isso existe enquanto designação para um grupo de pessoas. Nasci de facto após a data da independência, e sim, julgo que isso tem implicações na minha formação e no meu processo de crescimento. Contudo, sinto que nós, os angolanos, vivemos ainda inseridos num ciclo que é muito vasto no tempo, para frente e para trás, e que engloba uma série de eventos por sua vez influenciados ainda pelo processo de colonização, pela inexistência de um correcto processo de descolonização, pela guerra anti-colonial e pelas nossas guerras internas. Nascer antes ou depois da independência é apenas falar de uma data, pois todos somos ainda influenciados por todos os eventos relacionados com a independência. Devo dizer que o período antes da independência, na minha opinião, tem grande influência na educação e na formação das pessoas da minha geração.

P - Uma questão que tem atravessado ultimamente a literatura angolana é a da utilização literária do português. Uns defendem que se deve escrever num português correcto outros advogam que já existe "um português angolano ou angolanizado" que deverá servir de base aos textos literários. O que pensa sobre isso?

R - Penso que um "português angolano" não é necessariamente incorrecto, portanto, é uma questão de escolha da estética e da tendência literária de cada um. Também penso que se pode escrever num português carregado de características culturais específicas e que não colida com as regras básicas do chamado "português clássico". Não se pode fugir à regra sem conhecer a regra, isto é uma verdade desde Guimarães Rosa, Luandino, Mía Couto... Mas é uma verdade sobre a estética também, qualquer estética, incluindo a linguística. É preciso conhecer para quebrar com qualidade. Agora, é preciso ter em atenção quem vai estudar este tipo de textos e a que grau de ensino mais se adequa. Possivelmente, um texto com demasiadas "excepções linguísticas" não é muito apropriado para uma camada estudantil muito jovem, ainda com um caminho longo pela frente no tocante ao estudo e interpretação dos estilos dentro da própria língua portuguesa.

P - A sua geração nasceu e ganhou a maioria em pleno estado de guerra. Agora veio a paz. Que significado profundo tem, para si, o alcance da paz no país?

R - Tem o significado que eu julgo que terá para qualquer cidadão que gosta do seu país e da sua gente, é um momento magnífico, principalmente para aqueles que há anos vêm sofrendo na pele os efeitos de todas estas guerras. É uma oportunidade de pensar que a realidade angolana finalmente está dissociada da guerra e que isto vai propiciar que as pessoas cresçam (as crianças e os adultos) num ambiente diferente, e que a política do país se ajuste e se regule por outros índices que não os da guerra. Penso ainda que a ausência de um clima de guerra permitirá o surgimento de diferentes "movimentações sociais", o que permitirá o combate à desorganização e à corrupção. Mas, acima de tudo, estou contente porque as pessoas estão livres de um mal terrível que nunca é opção para ninguém. A guerra é uma tempestade que

nunca ninguém quer e que todos desejam que passe o mais rapidamente possível. A nossa tempestade durou tempo demais.

P - No contexto presente e futuro da reconstrução e reconciliação nacionais, que papel, na sua opinião, deverão desempenhar os escritores?

R - Não estou certo. Os escritores podem ser vistos como seres lúcidos e intelectualizados (supostamente...), mas é preciso não esquecer que são cidadãos comuns com uma certa habilidade artística. Os escritores devem desempenhar o mesmo papel que qualquer cidadão angolano, neste momento preciso da História do país: esforçar-se por contribuir para a evolução e melhoramento da sociedade. Sei que é uma visão utópica, pouco realista se calhar, mas é a minha opinião. Estamos numa fase crítica, do pós guerra, em que é preciso muito empenho individual de modo a que um eventual empenho colectivo seja posto em prática.

P - Pode dizer-nos dos seus projectos literários?

R - O meu "projecto literário" é escrever enquanto fizer sentido, isto é, enquanto eu acreditar que tenho uma boa estória para contar, e que a escrevi bem, que vale a pena ser publicada. Julgo que é muito difícil fazer isto, ao longo do tempo, com clareza e humildade, com justeza e sentido crítico, mas vou tentar. Tenho algumas ideias pensadas, para romances e para contos. Continuo a escrever poesia, embora não saiba ainda se a vou publicar ou não. E continuo interessado em escrever livros que sejam interessantes. O resto, só o tempo dirá.

P - Já disse publicamente da sua propensão para o cinema. Já terá alguma coisa em mão?

R - Tenho algumas coisas pensadas para cinema, coisas próprias e ideias para adaptações de materiais de outros autores. E estou, neste momento concreto, Setembro de 2003, a receber formação na área do cinema. O que tenho em mão são ideias para documentários. Seria importante documentar uma série de coisas que já se passaram e outras ainda que não-de passar-se no domínio social e político de Angola. E os documentários são menos dispendiosos que os filmes, são mais acessíveis de serem produzidos. Espero pelo menos vir a fazer alguns documentários interessantes.

3. Entrevista concedida a Abderrahmane Ualibo sobre **Há aprendizagens com o xão.**

*-Na epígrafe do teu livro dizes que “aprendizagens” é uma palavra que ramifica e desramifica uma pessoa... Foi para te ramificares ou desramificares que escreveste esse livro?*

Acho que foi para entender se era mesmo possível desramificar. Devo esclarecer que escrevi essa nota de abertura, muito depois de o livro estar concluído. Mas não era para mim esse alerta, era para outros. Os eventuais leitores.

*-Na mesma página citas (outra vez...) o Ionesco, dizendo “sei porque escrevo”. Posso perguntar o porquê dessa afirmação emprestada a outro autor?*

É um pouco verdade que nessa altura descobri o prazer de escrever como bem me apetecia. Fui muito livre e solto ao escrever esse livro. Corrigi-o, como faço com as outras obras, mas o processo de criação foi muito espontâneo, por se tratar de poesia, e por se tratar daquele tipo de poesia.

*-Que tipo?*

Uma poesia que não era tão interna quanto a do livro “actu sanguíneu”.

*-Como “interna”? Esta não vinha de dentro?*

Sim, vinha de dentro, obviamente, mas não era sobre “o dentro”. Era sobre outros de mim, era sobre visitas à natureza, aos bichos e, mais do que isso, era sobre visitas imaginadas, não estive assim em tanto contacto com a natureza. Foi uma visita conseguida com cheiros e bichos que fui descobrindo dentro de mim. Eram dias de um exercício novo, experimental: ir buscar coisas como se fossem recordações, muitas delas, eu sabia, que eu nunca tinha vivido. Ou talvez as tivesse vivido, sim, mas num outro formato. Não me é muito fácil explicar.

*-Referes-te aos bichos? Grilos, formigas, pássaros?*

Sim, mas também à hiena, a alforreca, a lesma, a libélula.

*-As lemas e as libélulas, julgo que estão em “Bom dia, Camaradas”...*

De certo modo, a infância em Luanda é com bichos, pequenos bichos de jardim. As lesmas, sim, o meu jardim era cheio de lesmas, gafanhotos, caracóis e lagartos. Por isso digo que

algumas dessas coisas eram revisitações vividas em formatos menos poéticos.

*-Mas é também um livro de revisitações ao presente, isto é, de algumas dores. No poema “que sabes tu do eco do silêncio” aparecem frases que, se forem assumidas pelo autor, são exposições de momentos difíceis. Isso era o presente ou não?*

Há momentos difíceis ao longo da vida toda. Talvez, sim, alguns momentos tenham provocado algumas reflexões que depois resultassem em poesia. Mas mesmo esses aspectos mais pesados chegaram a este livro com alguma leveza. Era essa a novidade: a leveza. Os textos fluíam e, sobretudo, não me incomodavam.

*-tens textos que te incomodam?*

Sim, tenho. A poesia do livro “actu sanguíneo” incomoda-me por alguns referentes que, mesmo codificados, ou camuflados, sei reconhecê-los.

*-No poema “reencontro com gotas”, afirma que “sofrimento é uma inexplicabilidade”. “solidão é uma esteira onde se evite cochilar”. E mais: “paz é uma sapiência”. São recados que escreve para si, para os outros?*

Não penso que sejam recados. Não se escrevem recados nos poemas. Para mim a poesia continua a ser feita a partir de momentos. Poderão ser momentos mais ou menos instintivos, mas gosto de sabê-los mais espontâneos que planificados. Já a correcção do poema é um pouco mais racional. É a reconstrução do texto no seu ritmo, na sua lógica, na sua estética. Mas um recado, penso que não.

*-existe um influência, até assumida por ti, das obras de Manoel de Barros. Como foi ter de reconhecer isso?*

Foi muito rápido. Porque tudo aconteceu com ampla simplicidade, isto é, não foi nada complexo o processo. Tinha uma coisa muito nítida ao longo desses dias: escrevi como se fosse uma urgência, e o que saiu, foi sincero. Então o que saía tinha aquela textura do mais velho Manoel, e eu aceitei isso. Não me intimidou, na altura. Não parei de escrever. Não parei, sobretudo de sentir. É que estes são poemas sentidos, suados, acontecidos. E mal pude, enviei-lhe todo o material.

*-chegou a pedir-lhe que fizesse um texto?*

Sim, embora hoje reconheça que não devesse ter feito isso.

*-porquê?*

Posso ter sido indelicado, não sei. Mas não resisti.

*-era a aprovação que lhe pedia?*

Não tanto a aprovação, mais o privilégio. E a companhia. Era muito isso: assim como invoco autores para as epígrafes dos meus contos, ter algo do Manoel de Barros no meu livro seria como recebê-lo um dia para jantar em casa. Era isso. Mas entendo que as coisas possam ter sido vistas de outro modo. Não faz mal, estou muito satisfeito porque até a carta que lhe escrevi foi muito natural. Era uma carta tímida e muito respeitadora, acho que isso ele terá entendido sim.

*-lembra-se da carta, dos conteúdos?*

Não, não a tenho muito clara. Lembro-me que falava do livro, e acho que eu referia que este livro, aprendisajens, tinha nascido depois de eu ter lido o “retrato do artista quando coisa”.

*-quanto tempo depois?*

Alguns meses. O livro (retrato) foi-me emprestado pela Ana Paula Tavares. Fui à Itália pela primeira vez na minha vida, e levei o livro. Já no avião ia louco focinhando um Manoel de Barros pela primeira vez. Agora imagine o que é ver Florença, Veneza, Roma, Siena, Perugia, acompanhado dos versos do mais velho Manoel. Eu não sabia se os meus olhos haviam de acreditar no que liam ou no que viam. Foi uma impressão muito forte e eu tinha ordem para não escrever durante esses dias.

*-como assim?*

A Ana Paula tinha-me avisado: não escrevas poesia enquanto descobres Manoel de Barros. E eu tentei.

*-não escreveste nessa altura?*

Nem um verso. Estive meses calado, fervilhando por dentro, a tentar entender que urgência era aquela, que coisas os meus dedos queriam dizer. E depois cedi. Entendi que as lesmas eram minhas, os gafanhotos, as reinterpretações de outros poemas já lidos. Mas os ritmos e até quase os formatos, advinham da textura de Manoel de Barros. Ele tem uma voz muito forte.

*-há poemas com uma experimentação um pouco exagerada, eu diria, e outros em que vais a uma simplicidade muito interessante, estou-me a lembrar do poema “penúltima vivência”. Sentias esse contraste?*

Como te disse, eu não quis, nunca, avaliar muito aquela poesia. Mas, como sabes, gosto de poemas simples. Esse que referes é o meu poema preferido desse livro. Se os outros versos fossem assim, teria um livro muito melhor.

*- como seria um livro muito melhor?*

Seria um livro com um ritmo mais amadurecido. Menos precipitado.

*-há precipitação no “prendisajens”?*

Há. Há falta de amadurecimento. Mas isso ou era assim como foi ou talvez nunca tivesse sido...

*-não o publicarias?*

Se pensasse muito sobre ele, acho que não. Estaria ainda hoje na gaveta. Mas aconteceu ser publicado e assumo-o. Assumo-o como um exercício espontâneo, e de muita sinceridade. Não queria trabalhá-lo muito mais, porque alterá-lo demasiado também seria fazer um outro livro.

*-o livro está cheio de dedicatórias pessoalíssimas, não sei se te incomoda falar sobre isso. Escritores, amigos, duas sobrinhas, uma irmã e até uma estorinha dedicada a ti. Tinha de ser assim?*

Não sei. Mas foi assim. Os escritores, alguns deles também amigos, outros por saudade impossível: tenho muitas saudades da Clarice, do Richard Bach, e nunca os conheci. Da família também é usual ter saudades. E essa estorinha, não é dedicada a mim, é “para eu adormecer”.

*-essa “estorinha” chama-se “a jangada, o passeador”. Voltamos à água, às flutuações muito presentes nos teus contos, e ideia de acalmia das águas. Tu és uma jangada ou um passeador?*

Se eu puder escolher, serei os dois. É que há alturas na vida para se ser passeador e portanto seguir a viagem; mas há alturas em que necessitamos da pacatez da jangada. Eu sou, quase sempre, mais passeador que jangada. Mas tenho o desejo de, ao longo do tempo, ir invertendo isso.

*-no poema “mosca espera o terceiro pensamento” há uma certa pacatez que incomoda o homem. Não era suposto o pecado ser tranquilizador?*

Sim, e a mosca desse poema, ela incomoda a pessoa por ser assim parada. Há ali um desafio, tanto quanto entendi da mosca e da pessoa que ela incomodou. A pacatez das moscas, dos bichos, às vezes faz-nos lembrar que somos intranquilos. Tantas vezes matamos um bicho que está somente parado...

*-muitos dos poemas aparecem como fórmulas.... Como ser formiga, como ser chão, como aquecer os ouvidos, como perseguir um bicho no seu trajecto íntimo. São poemas para sugerir caminhos?*

Não foram concebidos com esse pecado (risos), mas é possível que sirvam para isso. Mas acho que poderemos chamar a isso de “descaminho”, gosto mais. Mas deixa-me lembrar aqui uma frase do Alexandre O’Neill quando dizia que era necessário fazer “bom e expressivo”. Acho que é isso que eu gosto de encontrar num poema: que seja um pouco expressivo também.

*-porquê que tenho a sensação que gostas menos deste livro?*

Não se trata de gostar menos. Trata-se de ter, desde o início e até hoje, uma relação muito estranha com ele. Não sei bem o que ele é. Não sei explicá-lo, como facilmente faria com um romance, um livro de contos. Não sei explicá-lo. Vejo-o de modo diferente à medida que o tempo passa, e é essa alternância da minha avaliação que me faz pensar que era talvez um bom projecto para nunca ter sido publicado.

*-o que farias com ele então?*

Poderia mostrar às pessoas para quem ele foi escrito. Poderia corrigi-lo eternamente. Poderia enviá-lo ao mais velho Manoel de Barros.

*-há outros projectos desta natureza? Voltou a acontecer escreveres assim?*

Sim, há um projecto chamado “Um espanador de tristezas”. Não é tão dentro do universo do Manoel, mas faz lembrar. Está revestido de identidades e texturas semelhantes, mas é mais longínquo aos formatos do “prendisajens”.

*-vais publicá-lo?*

Primeiro vou enviar aos amigos e corrigi-lo eternamente

## ANEXO C

### Conferências do autor

Seguem duas conferências do autor, cujo tema principal circula entre a construção da língua e o diálogo com autores de língua portuguesa:

#### 1. Outras margens da mesma Língua <sup>74</sup>

[texto poético-dependente, com tendência para ser mais "instalação" que "texto"...]

##### *Ondjaki*

Porque a História também se faz ao contrário, o caçador quando presente o perigo é tarde demais e saiu já caçado, num golpe de futura sorte ou carnaval linguístico; e o oceano, quintal vasto e multiplicador de margens, convida a viagens com direito a retorno melhorado e banquete renovador. Depois dos gestos, a linguagem falada é a boca sincera dos sentimentos e a cultura apanha boleia para ir mais longe, enfeitiçar outros mundos e mascarar-se de novos conteúdos.

*"(...) Ela não voltou a falar. Lava as chávenas com espantável lentidão. Suas mãos acariciavam o vidro por onde eu havia bebido. Senti como se ela me tocasse os lábios e me retirei nesse embalo de ilusão.  
Me dirigi para casa, sem vontade de caminho. Demorei em coisas nenhuma.  
Nisto, uma estrelícia, simples flor, me deflagra os olhos. O vendedor me cativa a atenção agitando a crista laranja da flor. (...) As mãos se ridicularizam com a intransitiva flor. Chego a casa e a flor se extravaganta ainda mais. Nunca eu tinha encenado flor em jarra.  
Sentado, frente a uma cerveja deixo entrar em mim a voz: preciso é de mulher. Necessito de um acontecimento de nascência, uma lucinação. Careço de um lugar para esperar, sem tempo, sem mim. Devia haver um feminino para ombro. Porque ombra era o nome único que merecia o encosto daquela mulher."<sup>74</sup>*

Depois de Língua conquistadora, a Língua conquistada virou raiz reprodutora - arma e fogo artificial; embrião e simultânea gravidez.

E é sabido pelos mais-velhos que uma Língua grávida pode parir culturas, cores novas e contornos imprevistos em pessoas humanas. E todas as grávidas levadas, e todos os séculos extraídos e a terra sangrando em lágrimas de saudade, e todos os navios idos haviam de levar, além de fomes e músculos, sementes de uma flor mestiça com condimentos de diferença e criativa ramagem. Na fogueira do tempo, as chamas cercaram o lacrau, o lacrau picou o próprio corpo, e o veneno circulou feito febre nova, nova temperatura, temperatura de uma nova errância.

*"Naquela hora em que os pescadores atravessavam o canal com seus apetrechos tão*

---

<sup>74</sup> comunicação lida na conferência, "A Língua Portuguesa: Presente e Futuro", realizada na Fundação Calouste Gulbenkian, dias 6 e 7 de Dezembro de 2004, em Lisboa .

*resumidos para virem fazer a aguada, o mar abria boca-réstia de sono ainda em maré baixa a espreguiçar-se, sonolentamente, sob o sol sem nuvem. Esteira de dormir qualquer liturgia mesmo de difícil, um esse porém afogado imenso de se apresentar sem vaga, na areia da beira-praia, em desinteresse de pureza pisada de ilusão. Pois só a linha trémula, tão empoucada de suave movimento, demarcava a aparente separação de diferença entre a terra e o mar. (...) Cheiros retirados à noite. Misturados. Essências de peixe. Néctares de algas, plantas e coisa no ar como aroma de árvore e fruto da beira rio, amadurecido. Rascaldo ou quê.<sup>12</sup>*

Porque a História também dá golpes num corpo linguístico que, lá longe, é a sombra de uma mesma imagem. As investidas políticas, e as de letras, e as sociais, e as mundanas, e as imprevistas, numa dança alargada - e mesmo que controlada - libertam-se das correntes pré-concebidas e o inesperado vence. O Kinaxixi com as crianças e os pássaros luandinizados, vencem; um santo de pessoa como o Arnaldo Santos vence; o Pepe solta um cão entre os caluandas e o cão morde a realidade; assim o cão do Honwana tomba mas a Isaura segue nos nossos sonhos de criança; as crianças do Manuel Rui, depois da fogueira e das estrelas do povo, só querem ser ondas; as mumuflas fazem transumância num poema da Paula; os olhos do Mia brilham à passagem dos flamingos e o leite de cabra lá do Sul se entorna meio azedo nas palavras do Ruy Duarte de Carvalho. E mesmo assim ficam nomes por celebrar. A Língua, à velha maneira de Brecht, retira passividade às margens e intimida o rio a ser mais plural; o rio que corria estreito e manso, agora caudaloso faz uso de uma rebeldia saudável. Porque a natureza da água (da cultura) é mover-se, descendo o vale ou trepando a montanha, em luta de vaivém ternurento com a vã pressão dos homens. E se a margem toca o rio, o rio beija a margem numa dúvida aquática sem limite de exactidão. As Línguas faladas e escritas, e as sonhadas, e as censuradas, nunca foram pertença de ninguém. Afinal, o maleável não pode ser amarrado, e à força de tanto contacto, o original fez da sombra verdade, e o resto também.

*"O que ainda que ninguém que falou, ainda não existiu. (...) O homem ainda não descobriu a morte, muadiê. Se nem ainda chegou na lua, coisa-de-ver, quanto mais... Com morte eu dou-me bem, afirmei e não regresso. A senhora tumbandala não me assusta. O meu medo só é o que o senhoro bem sabe - voz, cara e alma de gente não encontrar, o deserto desumano, solidão de sozinho. Eu chego de dormir de luz acesa para fingir sol em meu quarto. As trevas danam a alma."<sup>2</sup>*

Nesse refluxo musical vindo de outras margens, há uma coloração que no tempo se espalha devolvendo à Língua uma faceta adequada para enfrentar futuros.

À mistura estão as pessoas - que são as margens da cultura, e os destinos da Língua revistos por aqueles que a manejam como utensílio quotidiano. Que esta linguagem seja, pois, ferramenta e prazer, veículo seguro mas maleável; que as gerações vindouras nela vejam molde aberto para memória e labor criativo. Porque bonitas são as Línguas depois de manejadas e celebradas pelas pessoas.

*1 Mia Couto, in "Contos do nascer da terra", Caminho, 1997, p.123.*

*2 Manuel Rui, in "Rio Seco", Cotovia, 1997, p.9.*

*3 Luandino Vieira, in "João Vêncio: os seus amores", Ed. 70,1987.*

## 2. Oralidade e escrita: dançar com as palavras quietas<sup>75</sup>

“Falta-nos descobrir o caminho humano para o futuro [...]”

*Mia Couto*

José Saramago diz, no seu mais recente romance, «saberemos cada vez menos o que é um ser humano»; eu gostaria de apostar que saberemos cada vez menos sobre aquilo que uma vez julgámos ser uma Língua pura. Assistimos, presentemente, à mestiçagem da Humanidade, em todos os seus sectores, mais ou menos políticos, mais ou menos culturais, e as Línguas de falar e de escrever não fogem a isso.

Assim é que as manobras e investidas sobre as Línguas, dando-lhes um sentido e até uma textura de plasticidade, vão ganhando mais respeito e coesão. A fuga à norma, ao sentido clássico de produção literária, é vista como caminho possível, nem mais nem menos válido que as outras opções estéticas. Uma destas vias, é a escrita que se revê num registo muito próximo daquilo que se poderia chamar de oralidade, ou o uso quotidiano da Língua, das Línguas, quando as pessoas se expressam num sentido mais criativo. As palavras do poeta brasileiro Manoel de Barros apontam para isso mesmo:

*“Respeito as oralidades.  
Eu escrevo o rumor das palavras.”*<sup>76</sup>

O escritor, este ou outro, aproximando-se e reivindicando o “rumor das palavras”, mais não faz do que aproximar-se da sua maneira de interpretar, incorporar e usar uma linguagem própria, portanto singular, para expor em formato compreensível a sua arte. Os escritores aproximam a sua escrita de um tom mais coloquial, ou que vão beber à oralidade quotidiana inspiração para a sua oficina, procuram traduzir, a meu ver, conteúdos tão internos quanto os escritores que o fazem em formatos ditos “mais eruditos”, mais consoantes com a clássica maneira de escrever em Língua Portuguesa. Quem ouve, e gosta de ouvir para depois escrever, tem, usualmente, uma relação umbilical com a Língua falada, com a Língua “de se dizer”, de ser vivenciada sem se isolar dos acontecimentos – pessoais ou colectivos – do

<sup>75</sup> Conferência proferida pelo autor no Rhode Island College, EUA, em abril de 2006.

<sup>76</sup> Manoel de Barros, in «Livro das Ignorâncias», Record, 1993.

teatro da vida. Estes escritores buscam, arriscaria dizer, mexer no “corpo da Língua”, procurando dar-lhe novos sentidos, imprevisíveis sonoridades, presentindo nos parágrafos uma voz que também seja a sua, a do escritor.

Vinda assim, directamente da vida mundana, esta escrita quase falada traz em si uma força oral, quase sempre sugerindo um ritmo e um tom musical:

*“como os dedos dela no piano faziam deslumbrações quase de conversa com as violetas que abriam para as estrelas daquele céu sempre tecto protector mesmo quando chovia chuva teimosa numa cantata de muitos dias e o som dos grilos sempre embriagado no luar tão fresco do planalto [...].”<sup>77</sup>*

Não se trata porém, de fixar materiais da oralidade. Talvez, isso sim, se trate de reinventar essa oralidade, fixando em texto algumas das suas energias de “coisa para ser falada”, imprimindo nessa escrita plástica a textura de quem a produz, ou seja, demarcando esses “materiais legitimamente literários” com formatos personalizados. Nestes formatos, aparece uma estética que se afasta das regras e cede aos instintos e vontades do escritor. Este, mais do que planificar um resultado, quer ser seduzido por hesitações estéticas e libertinagens acontecidas. Partindo do que é quotidiano e colectivo, o escritor quer, talvez, descobrir um pouco de uma verdade que de tão interna seja só sua. Como diria, em versos, o mestre Guimarães Rosa

*“Não agüento depor  
nem um tijolo a mais  
na minha torre,  
e já esqueci as línguas  
dos outros homens.  
Quem me dera  
não perder a minha própria língua!...”<sup>78</sup>*

Para alguns autores habituados e interessados em trabalhar, na escrita, com um tom e uma palavra que é “falada”, o resultado é, pois, uma dança de palavras quietas. Porque é próprio da oralidade que a erudição se perca. O sentido prático da linguagem diária, englobando tendências várias e criando novos formatos que derivam da mistura cultural de todos os quotidianos globalizados (as novelas brasileiras, os filmes americanos, os programas da televisão portuguesa, e também as telenovelas angolanas), não deixa muito espaço para

<sup>77</sup> Manuel Rui, in «O manequim e o piano», Cotovia, 2005.

<sup>78</sup> João Guimarães Rosa, in “Magma”, Nova Fronteira, 1997.

uma linguagem mais cuidada. Nesse belo “descuido”, o improvisado ganha força e valor. O texto não busca perfeição mas sinuosidade:

*“imagino em Benguela mulheres afamadas perfume de coco sempre a sereiar das ondas onduladas na areia da praia que o beijo delas por isso salga tanto de mar na boca [...]”*<sup>79</sup>

Será, então, o escritor, um tradutor da oralidade? Poderá o escritor fixar a oralidade no que ela contém de livre arbítrio e de captação constante? Penso que não. Reinventando a oralidade, a escrita acaba por criar um código novo – não hermético – cuja raiz existiu num tempo e espaço específicos. A oralidade não é fonte directa, exclusiva matéria-prima de trabalho, mas tão somente ponto de partida, referente privilegiado originário de uma estética que se há-de reconhecer em algumas escritas.

Havendo estética intencional, parece-me que é a do instinto. Creio que o instinto trabalhado, retocado e intelectualmente alimentado, é o denominador comum de todo o labor sério em torno da palavra. trata-se, diria Manuel Rui, de usar a palavra

*“como elemento da criatividade mais inicial, a palavra como princípio de se conhecer a existência.”*<sup>80</sup>

O escritor, enquanto artista e esteta, procura aperfeiçoar as ferramentas da sua disciplina. É um ser atento, receptivo, racional. Mas é também um animal de buscas, e pode ser visto como uma ponte entre aquilo que nos acontece e aquilo que foi criado como se tivesse de facto acontecido. O escritor é, nisso concordo com o poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho, um

*“arquitecto do simbólico e mestre de símbolos antes de mestre de técnicas”*<sup>81</sup>.

Poderá também ser visto como um arquitecto dos sentires e, assim, uma escrita que viva de coisas sentidas, ouvidas, assimiladas para aparecerem sob novos formatos, pode resultar extremamente verdadeira. Porque o uso da oralidade na escrita literária resulta não como uma “bengala” ou “mera ferramenta”, mas sim quando constitui uma sugestão tão interna que se transforma numa urgência da estética literária. Isto é, a oralidade e a

<sup>79</sup> Manuel Rui, in «O manequim e o piano», Cotovia, 2005.

<sup>80</sup> Manuel Rui Monteiro, in «Da escrita à Fala», texto escrito especialmente para o Ciberdúvidas, 2004.

<sup>81</sup> Ruy Duarte de Carvalho, in «A câmara, a escrita e a coisa dita...», INALD, 1997.

reformulação de aspectos orais resultou em Guimarães Rosa, em Luandino, em Manuel Rui ou Mia Couto, porque, parece-me, mais do que uma opção era uma necessidade inequívoca. Ou chamamento.

No livro “O Manequim e o Piano”, de Manuel Rui, um personagem diz a outro aquilo que talvez seja uma inconsciente confissão do escritor angolano:

*“um livro eu gostava de escrever como a gente se fala sem essa porra das pontuações aliás imagina eu a conversar contigo e dizer vírgula ou fim de comunicação ou parágrafo sabes que para mim um livro devia ser falado!”<sup>82</sup>*

Será este um dos sonhos ou pesadelos de quem escreve num registo que sugere e rectifica a oralidade? Um livro falado? Fica a questão.

Na verdade, as “Línguas Portuguesas” faladas e escritas nos mais variados pontos do planeta o que fazem é, a partir de uma matriz que ainda está muito clara e presente, transformar uma Língua em várias. As tendências, os regionalismos que se vão adicionando à Língua-padrão, os refluxos de mestiçagem linguística e sonora, todos estes fenómenos estão a transformar a Língua Portuguesa em variadas Línguas Contemporâneas, mais permissivas, mais plásticas, mais irreverentes. Talvez mais adaptadas ao decurso da parte da humanidade que vive e sonha em Português livre. Vai havendo – e é assim o fluir da História – um desaperefeioamento da norma, mas poderá ser verdade que

*“nesse desaperefeioamento aparente, vamos aperfeioando a vida da língua, das falas e das escritas.”<sup>83</sup>*

Não há o que reear. A escrita, no sentido da literatura ficcional, em prosa ou verso, em discurso pensado ou improvisado, ela é sempre um exercício da intimidade intelectual e cultural de cada um, e deve ser, como diria Ruy Duarte de Carvalho,

*“um exercício de modernidade, precisamente, que encontra nas estruturas profundas, reveladas por essa expressão, a via para actualizar, tornar acto, uma atitude tão antiga quanto o próprio tempo do homem – a atitude poética – no exacto momento da escrita, no aqui, no agora, hoje mesmo.”<sup>84</sup>*

A escrita, tenha ela a textura que apresentar, advém de opções individuais e de coerências próprias, o mais das vezes.

<sup>82</sup> Manuel Rui, in «O manequim e o piano», Cotovia, 2005.

<sup>83</sup> Manuel Rui Monteiro, in «Da escrita à Fala», texto escrito especialmente para o Ciberdúvidas, 2004.

<sup>84</sup> Ruy Duarte de Carvalho, in «A câmara, a escrita e a coisa dita...», INALD, 1997.

Quando a ponte entre oralidade e escrita é feita com seriedade e sentido estético, mas também criativo, o resultado é um desaperfeiçoar aperfeiçoante da Língua escrita. Porque as Línguas fazem-se a caminho do futuro. Porque o “caminho para o futuro” descobre-se no decurso de múltiplos quotidianos.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.