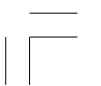
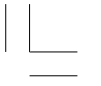




# ENSAIO





**NO LIMITE ENTRE A MEMÓRIA  
E A HISTÓRIA: A POESIA**

Copyright © 2009 by Jurema Oliveira  
& União dos Escritores Angolanos

**Capa**

Foto do Poeta (Arquivo de ABV)

**Revisão**

Celina Romeu

**Design Gráfico e Impressão**

Gráfica Imprinta Express

**Depósito Legal nº 4624/09**

**Tiragem:** 1000 exemplares

Colecção <<Praxis>> nº 12

1ª edição: Luanda 2009

**E-mail do autor:** [juremajoliveira@hotmail.com](mailto:juremajoliveira@hotmail.com)

Todos os direitos desta edição à UEA

Site: [www.uea-angola.org](http://www.uea-angola.org)

Fax: 222-323205 Telefones: 222-323205/322421

Jurema Oliveira

**NO LIMITE ENTRE A MEMÓRIA  
E A HISTÓRIA: A POESIA**



União dos Escritores Angolanos



<<Praxis>>





## Sumário

1   Introdução . . . . .	13
2   Sólito versus Insólito na Cultura Contemporânea . . . . .	19
3   O “Insólito” em Adriano Botelho de Vasconcelos . . . . .	24
4   A Configuração Poética em <i>TÁBUA</i> . . . . .	39
5   Inumanidade: uma Marca Poética . . . . .	55
6   <i>LUANARY</i> : do Sono Profundo ao Sonho Poético . . . . .	65
7   Conclusão . . . . .	85
8   Bibliografia . . . . .	89







Em memória de todos aqueles que contribuíram  
para a construção de Angola.





Quando a minha mãe vier  
e trazer  
os meus irmãos  
iremos todos viver  
para a estrada de Catete.

Havemos de construir com as nossas mãos  
Uma casita de adobe  
bonita,  
onde caberemos todos.  
Será vermelha,  
toda coberta de capim,

Vai ser fácil amassar  
porque o barro já está tinto  
de tanto, de tanto sangue  
há tanto tempo a correr...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SANTOS, Aires Almeida; FILHO, Ernesto Lara; CRUZ, Viriato da. “Quando os meus irmãos voltarem”.  
In: *Obra poética*, 2004, p.52.



## 1 | Introdução

Aquela canção  
Que o vento nos ensinou  
Findou  
E não a cantamos juntos.

Perdeu-se  
Na ocasião  
Em que uma onda invejosa  
Veio cobrir com espuma  
A areia, perto de nós.

Estávamos sós,  
Tu e eu,  
E queríamos cantar  
Aquela doce canção  
Que o vento veio ensinar;  
Mas assim o vento a trouxe  
Assim a brisa a levou  
Pelas areias da damba.

E eu choro,  
Esperando ainda,  
Que volte a canção tão linda  
Que o vento nos ensinou<sup>2</sup>.

As vozes que despontam no cenário literário angolano contemporâneo consolidam uma luta travada nos primórdios das guerras pela descolonização. Desvincular a língua portuguesa da tradição europeia foi o primeiro passo dos autores que ansiavam por encontrar a palavra precisa, transgressora e fundadora de um novo lirismo com marcas próprias. Em Angola, este processo caracteriza obras de poetas como Costa Andrade, Ruy Duarte de Carvalho, Alda Lara, Ernesto Lara Filho, Viriato da Cruz, David Mestre, Arlindo Barbeitos, entre outros.

---

<sup>2</sup> SANTOS, Aires Almeida; FILHO, Ernesto Lara; CRUZ, Viriato da. “Damba Maria”. In: *Obra poética*, 2004, p.30.

Os “pastores” desta nova poética inserem em suas poesias aspectos característicos dos falares do povo. A língua portuguesa distanciada da matriz, “aclimatada” em solo angolano, sofre a distensão necessária para viabilizar a escrita poética em vários sentidos. Este mecanismo propicia os desvios que “solidifica[m] a produção de uma literatura que transgride os modelos europeus para se afirmar intensamente africana”<sup>3</sup>. A palavra poética precisa ser direcionada e torna-se veículo de contestação. Desta forma, os textos poéticos, produzidos no estágio de luta armada, “textualizaram temas específicos, atualizaram sentires e saberes diferentes segundo a imagem da *nação* a construir, a partir de signos, símbolos, motivos e formas”<sup>4</sup>, e os autores idealizaram as individualidades nacionais, regionais e locais. Com um discurso crítico, os poetas da contemporaneidade mergulham nos subterrâneos do sonho e encontram as imagens que serão metaforizadas por meio de recursos lingüísticos como: as repetições frasais e de termos que remetem às suas origens lingüísticas e concomitantemente às características nacionais e regionais angolanas. Estes elementos constituem dados necessários para compor um cenário poético capaz de exprimir simultaneamente uma “visão de mundo” e uma “forma de estar nele”.

A força da poesia angolana está, em linhas gerais, envolta num universo repleto de elementos retratadores do substrato violência oriunda de fenômenos sociais e políticos. Esta marca ora se apresenta de forma sutil, ora de forma explosiva, com imagens poéticas densas, ora de forma mítica em conflito decorrente do descompasso dos valores da tradição, transformados abruptamente durante os anos de colonização e guerra civil. Cabe ressaltar, no entanto, que apesar do destaque dado aqui ao projeto estético de Adriano Botelho de Vasconcelos, o caminho trilhado por diversos poetas e romancistas africanos de língua portuguesa é marcado por imagens insólitas oriundas de experiências violentas durante a colonização e pós-independência, no processo de consolidação do Estado / Nação.

---

<sup>3</sup> FONSECA, Maria Nazareth Soares. In: *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*, 2003, p.84.

<sup>4</sup> MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, 2001, p. 18.

O projeto literário angolano contemporâneo conta com várias correntes, uma decorrência das mudanças sociais e políticas. De acordo com Vasconcelos<sup>5</sup>, o período pós-independência é marcado literariamente pelos diversos e múltiplos processos de ruptura conceptual de arte com o tipo de regime e sua falência num universo de múltiplos e de intermináveis experimentalismos. Desta forma, pode-se dizer que a pulsão transformadora e desveladora das novas experiências insólitas é uma marca recorrente na poética contemporânea angolana. O termo “insólito”, de acordo com o Aurélio, significa aquilo não sólito, desusado, contrário ao costume, ao uso, às regras, inabitual, anormal, incomum, extraordinário<sup>6</sup>, em oposição ao seu antônimo “sólito” que, ainda conforme o Aurélio, se diz daquilo que é habitual, usual, frequente<sup>7</sup>. Do ponto de vista teórico:

Pode-se, portanto, entender que um determinado grupo ou conjunto de [obras poéticas], que têm em comum a presença de eventos insólitos, e esses eventos sejam não ocasionais e funcionem como seu móvel, constitua um gênero. Pode-se, ainda, entender que um grupo ou conjunto de [obras], tendo em comum a banalização do evento insólito pelos seres de papel, narrador e personagens, constitua também um gênero<sup>8</sup>.

Sendo assim, os acontecimentos insólitos são aqueles que não ocorrem com frequência, contrários às práticas sociais diárias, logo, causam espanto, estranheza, pois destoam dos hábitos comuns dos indivíduos em suas experiências quotidianas, resultantes historicamente de um sistema de concepções herdadas, correspondentes às formas como os homens se relacionam e transmitem seu conhecimento entre uns aos outros em uma determinada cultura e em um determinado momento das distintas realidades sociais. Diante disto, “é lícito opor o insólito ao natural, e ao ordinário, termos comuns na teoria

---

<sup>5</sup>VASCONCELOS, Adriano Botelho de. “Breve olhar sobre os fazedores da nossa literatura”. In: [www.uea-angola.org/artigo.cfm](http://www.uea-angola.org/artigo.cfm).

<sup>6</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 1986, p.951.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p.1608.

<sup>8</sup> GARCIA, Flavio. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: GARCIA, Flavio (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.18.

dos gêneros literários quando se quer falar de Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Sobrenatural, Realismo Maravilhoso, Absurdo”<sup>9</sup>. Seguindo as explicações do dicionário, podemos ampliar nossas informações acerca daquilo dito natural. Segundo ainda o Aurélio, o termo “natural”, significa aquilo que segue a ordem natural das coisas, lógico, próprio do instinto, instintivo, espontâneo, enfim, o que é previsível, provável.

Desta forma, verifica-se que o estilo poético de Vasconcelos se enquadra conceitualmente em uma categoria distinta daquela originária do estilo poesia; assim, valorizando o gênero híbrido – prosa poética –, ele corrobora a premissa de que há na atualidade literária angolana um conjunto de obras que trazem à tona sinais significativos da presença de eventos insólitos não ocasionais. Estes sinais ou marcas estéticas fundam “uma nova categoria de gênero literário na esteira interminável de conceituações de gênero que se podem delimitar e definir, em função de como se experimenta a manifestação desses eventos”<sup>10</sup>. Autor de *Voz da terra* (1983), *Vidas de só revoltar* (1975), *Células de ilusão armada* (1983), *Anamnese* (1984), *Emoções* (1988), *Abismos de silêncio* (1996), *Tábua* (2003), *Olímiás* (2005) e *Luanary* (2007), Vasconcelos constitui-se numa voz representativa do gênero insólito na literatura angolana da atualidade. De acordo com Inocência Mata:

Botelho de Vasconcelos surpreende duplamente os seus leitores: em termos técnico-compositivos, com um procedimento formal novo na sua bibliografia e no sistema de que faz parte, atualizado numa inclassificável poemática (serão dezassete andamentos?), de irregular composição estrófica e versificatória, mas que retoma uma forma poética antiga, diria até clássica, que é a composição em mote e glosa; em termos semântico-pragmáticos, com uma nova temática que passa pela recomposição psicocultural individual e colectiva, após situação de (o)pressão pós-ditatorial e conflito pós-bélico<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> GARCIA, Flavio. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: GARCIA, Flavio (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.19.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>11</sup> MATA, Inocência. *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana*, 2006, p.124.

Para equacionar teoricamente o gênero insólito com o estudo proposto para a poética de Adriano Botelho de Vasconcelos, cabe aqui uma reflexão acerca da violência, aquilo que na atualidade banalizou-se, mas não é da ordem do “natural”, do “sólito”:

A humanidade, desde os seus primórdios, convive com a violência; entretanto, o que a diferencia na atualidade é seu deslocamento para o meio urbano. Aquele “homem novo” de que fala Mikhail Bakhtin abriu espaço para o surgimento do *homo violens*, que se caracteriza como uma ameaça diária contra todos aqueles que habitam as grandes cidades, e se distingue daquele que o antecedeu por viver cotidianamente na violência. Logo, a encenação da violência via discurso literário não significa o aniquilamento da ação que se processa no plano real. No plano artístico, a tensão geradora da violência propriamente dita se desfaz, apesar de o escritor tentar simular, num espaço ficcional, um contexto fechado semelhante ao da realidade<sup>12</sup>.

Nesta perspectiva, a poesia-testemunho de Vasconcelos, encenando experiências violentas, possibilita ao leitor trilhar um caminho cheio de sentimentos e sensações pela mão do escritor, que constrói uma prosa poética fragmentada, repleta de figuras adornadas e amparadas e só visíveis no contorno da linguagem, porque o “rio Kuanza (...) levou para o mar os corpos dos homens que foram violados”. Partindo de um “ponto-sujeito” pessoal, o poeta estabelece o elo entre as histórias particulares e a História de Angola. Neste sentido, a tristeza, o medo ou os sonhos desfeitos da coletividade encontra o alento necessário para os corações agoniados num corpo poético que “faz uma cidade acordar para o encontro com as suas falências”, decorrentes de práticas violentas e desmedidas.

O poeta reconstitui fatos, fazendo uso da dupla utilização de lembrar, torna possível o deslocamento entre lembrar o vivido e lembrar vozes ou imagens alheias, distantes no tempo. Sendo assim, num processo não habitual,

---

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Jurema J. de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*, 2007, p.27.

isto é, subjetivo, Vasconcelos lembra em termos de experiências fatos não experimentados pelo sujeito, mas pelos sujeitos coletivamente. A poética da “pós-memória da geração seguinte àquela que sofreu, ou protagonizou os acontecimentos”<sup>13</sup>, constitui a vibração central da poesia de Vasconcelos. Desta forma, no limiar das experiências vividas pelo sujeito poético e aquelas decorrentes da escuta da voz dos que nela estão implicados nasce a distopia de uma época em que “os mortos de outras guerras mais antigas estavam tontos nas poças de vinho” (VASCONCELOS, 2004, p. 98).

A perspectiva diferencial da pós-memória para a memória-lembrança – vivida pelo sujeito que narra poeticamente suas experiências – é que aquela inevitavelmente vem mediada pelas lembranças alheias das vidas dos sujeitos e de seu entorno imediato. Neste sentido, é pelo discurso de terceiros que os sujeitos leitores são informados, são vozes que retornam no tempo presente para traçar a geografia das coisas, dos espaços, da cidade, porque “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p.91.

<sup>14</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*, 2007, p.23.

## 2 | Sólito versus Insólito na Cultura Contemporânea

(...) o homem não pode ser definido nem apenas por suas habilidades inatas, como fazia o iluminismo, nem apenas por seu comportamento real, como o faz grande parte da ciência social contemporânea, mas sim pelo elo entre eles, pela forma em que o primeiro é transformado no segundo, suas potencialidades genéricas focalizadas em suas atuações específicas. É na *carreira* do homem, em seu curso característico, que podemos discernir, embora difusamente, sua natureza, e apesar de a cultura ser apenas um elemento na determinação desse curso, ela não é o menos importante. Assim como a cultura nos modelou como espécie única – e sem dúvida ainda nos está modelando – assim também ela nos modela como indivíduos separados. É isso o que temos realmente em comum – nem um ser subcultural imutável, nem um consenso de cruzamento cultural estabelecido<sup>15</sup>.

A linha de pensamento da cultura contemporânea tem como função primordial questionar as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas, ou os fundamentos definitivos de explicação. Esta nova forma de reler os conceitos tradicionais, rechaçando-os, traz à tona as fragilidades do indivíduo contemporâneo:

Na contemporaneidade surgiram assim as condições de possibilidade de uma verdadeira moralidade, não mais baseada em valores abstratos e vazios [apresentados pela era iluminista], mas antes em valores calcados na existência, na vida dos indivíduos, [nas experiências diárias]. Na ausência de um código moral pré-estabelecido, uma cartilha a ser seguida, há que se inventar estratégias novas de sobrevivência ética<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, 1989, p.64.

<sup>16</sup> RODRIGUES, Tailane. “O insólito na contemporaneidade”. In: GARCIA, Flavio (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.84-5.

Nesta perspectiva, aquele mundo pensado pelo iluminismo, organizado, pautado na razão, se desfez. Na era contemporânea, o mundo se apresenta como incerto, diversificado, instável, imprevisível, um complexo de culturas ou de conjunturas desunificadas que criam uma certa incredulidade em torno do sentido da verdade, da história e das regras em relação às idiossincrasias e a coerência de identidade. A cultura contemporânea apresenta características diversificadas e encontra sua força de expressão numa arte superficial, descentrada, ambígua, auto-reflexiva, com um certo ecletismo, e pluralista. Estes elementos tendem a obscurecer os limites entre a cultura “elitista” e a “popular”, bem como entre a arte e a experiência diária, cotidiana; no entanto, a expressividade desta cultura – em nível global, ou no plano limitado da vida contemporânea – é objeto de interpretações controversas.

A arte e a literatura contemporânea apresentam um conjunto de questões que sustentam o gênero insólito:

No insólito contemporâneo o grotesco aparece como sinal negativo, certamente por ser herdeiro do grotesco romântico e também aparece como sinal positivo, que é a manifestação mais próxima do extinto realismo grotesco, festivo e utópico, da cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Por meio do grotesco, as personagens, o narrador, [o sujeito poético], o escritor e o leitor pressentem que para além da ordem visível, há a invisível, oculta, simétrica, ora torturante, ora orgástica<sup>17</sup>.

A base onde repousam os pressupostos teóricos da tendência da arte atual reside na falência temporária dos movimentos políticos concomitantemente de massa, de centro e daqueles de vanguarda. Desta forma, as imagens sóliticas estão desfeitas. O desequilíbrio da sociedade, do mundo real repercute, em conseqüência, na literatura e na arte em geral. As experiências não sóliticas, anormais, incomuns da esfera pública tornam-se eventos para a esfera artística e encontram, na configuração poética, o espaço profícuo para a representação do insólito banalizado na vida diária.

---

<sup>17</sup>RODRIGUES, Tailane. “O insólito na contemporaneidade”. In: GARCIA, Flavio (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.90.

A crítica atual sobre o conceito de totalidade fundamenta-se na ausência de um sujeito uno para quem ele faria algum sentido. Contraditoriamente, a reconfiguração dos espaços em nível global (queda do colonialismo tradicional, novas demarcações territoriais) gerou a perda da identidade fixa, o sujeito contemporâneo experimenta uma multiplicidade identitária. A dinâmica do pensamento contemporâneo sobre a cultura torna-se produtiva quando se lê o conjunto de princípios aparentemente opostos, pois não se pode negar que há uma interdependência de termos como identidade e não-identidade, unidade e diferença, sistema e Outro. Num cenário complexo como o contemporâneo, surge um conjunto de obras ricas, atrevidas e de entretenimento em todos os campos da arte. Num tempo de dúvidas e incertezas vimos a derrocada de valores e crenças até então inabaláveis. O movimento contemporâneo, do ponto de vista político, desatrelou o poder do local, do regional e do idiossincrático, e ajudou a homogeneizá-lo em todo o globo. De acordo com Berman, os valores se desfizeram, logo:

(...) sentimos que as sólidas formações sociais à nossa volta se diluíram. No momento em que os proletários fazem enfim sua aparição, o cenário mundial em que eles supostamente desempenhariam seus papéis se desintegrou e se metamorfoseou em algo irreconhecível, surreal, uma construção móvel que se agita e muda de forma sob os pés dos atores<sup>18</sup>.

As experiências insólitas foram sentidas e percebidas artisticamente em nível transnacional. Logo, a obra de Vasconcelos representa, no cenário contemporâneo angolano, um exemplo significativo do gênero insólito na atualidade. O discurso poético de Vasconcelos repousa ora na imaginação, ora nos substratos da violência. As vozes representadas na obra deste escritor guardam as marcas insólitas provocadas por ações desmedidas decorrentes da guerra de libertação e, posteriormente, da guerra civil encerrada em 2002. Cabe ressaltar que o uso da violência como prática para solucionar os impasses sociais e políticos independe de números, mas quando encontra respaldo no conjunto, no

---

<sup>18</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, 1987, p.90.

coletivo, torna-se mais perigosa. Sendo assim, tanto nas estratégias militares quanto nas revolucionárias a idéia de individualidade desaparece e dá lugar a uma espécie de coerência grupal, um sentimento intenso de união, de vínculo aos princípios básicos da violência, que encontra motivação no ódio profundo contra os seus opositores, mas também contra os seus pares.

A violência, um instrumento por natureza, “é racional à medida que é eficaz em alcançar o fim que deve justificá-lo”<sup>19</sup>. O uso desta estratégia pode reformular o sistema vigente, mas não significa uma revolução ampla e, muitas vezes, serve para desintegrar, desfazer os elos unificadores das práticas sociais e políticas, chegando a atingir a barbárie, caos total, abrindo no seio da sociedade um “abismo de silêncio” de eventos insólitos:

o silêncio nasce no meio da dobra  
das pedras que unem a água. Ninguém sabe  
que a noite é um anel que provoca o movimento  
dos objectos e divide com gaivotas  
quase invisíveis o dia. Há um castigo  
antigo dos anciãos que impõe uma surdez  
que abale a terra. Uma inércia de valores  
aplaudidos. A sanzala ficou deserta e os velhos  
não enterraram os seus mortos. A filosofia  
grita por axiomas que possam desatar  
os nós da existência tão certa em  
discursos que aceleram a ilusão  
até pincelar de futuro os muros que afunilam  
em estreitezas cruéis  
o horizonte.

os homens deixaram dinheiros na sanga  
dos feiticeiros que tentaram com sangue  
das galinhas apagar as culpas  
que deixaram a vila deserta. Peste  
de desconfiança com o nome da família  
em postigo. Desconcertante é o jeito rude  
de atingir de modo ignorante o amor  
(VASCONCELOS, 1996, p.20).

---

<sup>19</sup> ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*, 2001, p.57.

O silêncio deixado pelos anos difíceis precisa de uma reflexão só realizável no discurso que harmoniza imagens fulgurantes e originais. De acordo com Jorge Macedo,

(...) o termo silêncio corresponde à metáfora de dramas vividos [pelo poeta], quando encarcerado em fins de 1970, período pós-independência, por se bater pela liberdade e bem estar do seu povo. Do futuro amargo dessa bem triste experiência Adriano Botelho oferece pensamento positivo, sobretudo aos seus compatriotas contemporâneos e vindouros (...). Como filósofo de estirpe que é, questiona valores e parâmetros da existência, para assacar deles a claridade e a sombra, a verdade e a falsidade, interrogando actos e actores da desgraça.<sup>20</sup>

A escrita poética reinterpreta com imagens sóliticas e insólitas “os nós da existência”. A literatura permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos, eventos normais para dar ênfase àqueles insólitos, não ocasionais, anormais do ponto de vista da cultura como a possibilidade de “os velhos não enterrarem os seus mortos”.

---

<sup>20</sup> MACEDO, Jorge. “Tábua configura-se como uma imensurável e expressivamente agradável paisagem de pérolas preciosas”. In: [www.uea-angola.org/artigo.cfm](http://www.uea-angola.org/artigo.cfm).

### 3 | O “Insólito” em Adriano Botelho de Vasconcelos

De manhã escureço  
De dia tarde  
De tarde anoiteço  
De noite ardo.

A oeste a morte  
Contra quem vivo  
Do sul cativo  
O este é meu norte.

Outros que contem  
Passo por passo  
Eu morro ontem

Nasço amanhã  
Ando onde há espaço:  
- Meu tempo é quando<sup>21</sup>.

O século XX presenciou conflitos como a rebelião estudantil de 1968, a guerra do Vietnã e, no âmbito do debate / discussão, a violência apontada pela nova esquerda como uma forma de resistência à opressão, em especial no processo de descolonização dos países africanos de língua portuguesa. O fenômeno violência nasce do desejo de dominação de um homem sobre todos os homens, mas de acordo com Hannah Arendt, a violência destrói o poder, não o cria. Em contrapartida, as ações violentas fazem emergir no cenário social experiências insólitas, não habituais do ponto de vista cultural. A violência neutraliza toda e qualquer possibilidade de os homens se organizarem e viverem em harmonia e conseqüentemente abre espaço para o luto visível nas imagens refletidas num espelho d'água embaçado. Estes fatos constituem o móvel, os eventos sustentadores do gênero insólito:

---

<sup>21</sup> MORAES, Vinicius. *O operário em construção e outros poemas*, 2001, p.126.

(...) o mundo organizado de repente se desorganiza, sobrevém então o desequilíbrio e as personagens oprimidas passam a viver o clima do absurdo, isso então seriam as características de um ‘insólito contemporâneo’ que lida com o coletivo e a vida pública, problematizando-os<sup>22</sup>.

Nesta perspectiva, os eventos não ocasionais, violentos, são postos em movimento por uma língua poetizada que desloca as falas de seu lugar habitual, dando nova roupagem à idéia de apagamento, de censura promovida pelo discurso oficial, e abrem espaço à circulação da heterogeneidade identitária e discursiva, numa demanda múltipla dos eventos insólitos que rondam as experiências humanas diárias dos “pontos-sujeitos”, a base da poética de Vasconcelos:

(...) o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso<sup>23</sup>.

Desta forma, as forças imagéticas da mente criadora trilham dois caminhos distintos. Um caminho encontra sua pulsão no novo, na surpresa, no admirável, enquanto o outro tem sua sustentação escavando a cavidade do ser para explicar aquilo que é mutável e imutável, interior e exterior, sólito e insólito, da imagem guardada nos lugares mais remotos da memória:

abra-se a cortina de coisas passadas  
e sem o artifício de nenhum segredo  
sem essa falta de lugar para a terra do nosso panfleto

<sup>22</sup> RODRIGUES, Tailane. “O insólito na contemporaneidade”. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.92.

<sup>23</sup> GARCIA, Flavio. “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007, p.20.

reclamando imagens de gaivotas recolham-se  
nossos bens antigos nos estuários subterrâneos  
onde deságuam os veios da nossa memória  
onde tudo se vive sem se descobrir a solidão.

pode ser outro modo de em nosso estar só  
acumularmos na curiosidade da tela como divertimento  
toda a suspeita do destino, a sua caótica  
e vigilante insônia. Ninguém nomeia  
a sua realidade porque de nada valeria  
ignorar o lugar do abismo. O destino existe  
porque a dor dos outros iniciada na activa  
nódoa das pálpebras não deu para cuidarmos  
de dividir o nosso sonho. Por isso sofremos  
como medida vingadora o que outros  
há muito viveram sem ambulâncias.  
Paredes caídas até desconcertar a alegria.  
Se calhar o sonho só existe porque a dor  
foi o único meio capaz de inventar  
com perfeição de lenços as pálpebras.  
O homem necessita de uma insônia  
por onde se perca em viagem com bússolas,  
do momento oblíquo da despedida, de um  
mundo de inúmeras fugas na mais secreta  
direção da música (VASCONCELOS, 1996, p.15).

A imagem da causa formal / sentimental motivada pelos desejos do coração opõe-se a uma outra oriunda da causa material. Esta imagem material deve ser selecionada, separada das recordações recentes, pois tem um peso, uma consistência para alimentar o devaneio criador e se distinguir do fato superficial, das motivações do coração que impulsionam a busca pela palavra ideal na construção do discurso poético. As energias diversas provenientes da causa formal e da causa material estão intrinsecamente ligadas, logo separá-las completamente é quase impossível:

O devaneio mais imóvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra

poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal<sup>24</sup>.

O sujeito de criação tem que buscar o domínio preciso da palavra, o uso conciso dos termos e uma concretude para expressar os mais profundos sentimentos, recompondo, assim, o cenário material de um tempo em que “o silêncio [era] um mar perdido na boca dos peixes”:

o silêncio é um mar perdido na boca  
dos peixes. A morte pode com salivas de silêncio  
apagar o nome das coisas, só a ausência  
aniquila o sangue até as velhas atarem  
uma canção nos terços  
dos destinos. O meu nome é um tinteiro  
derramado no cimento da madrugada. Vejo tombar  
a guitarra dos meus sonhos e o  
nome das coisas, como uma cor funda  
de esquecimento que desfaz em pó  
as gaivotas da existência, como uma velocidade  
que só deixa o poder das mães serenar  
a aflição do futuro, nenhuma palavra memoriza  
imagens, tudo se apaga como um sino  
que recebe o vazio mais fundo  
da música (VASCONCELOS, 1996, p.22).

A obra poética que mergulha na cavidade do ser pode não produzir as flores da leveza, mas funda um novo referencial imagético. Desta forma, florescem flores negras, com o peso e as cores escuras que lhe são peculiares. As imagens impactantes produzem no leitor encanto e desencanto, alegria e sofrimento, leveza e densidade. Por mais que se queiram separar as forças imagéticas produzidas pela mente, o campo poético se encarrega de unir causa formal e causa material. A motivação do sujeito de enunciação

---

<sup>24</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1997, p.2.

advém geralmente da necessidade de expor sentimentos submersos na memória, para:

sentir o silêncio até a pedra devolver  
a música dos Kimbandas só visíveis nas montanhas  
onde o capricho dos ngomas habita  
o sonho até a promessa rir  
dos terços que reuniram os homens  
nas mesmas ambições, numa mesma casa  
com músculos imobilizados até a sorte  
com a sua ausência de lâmpada  
abençoar a mesa. Um silêncio como uma religião  
que faça a cabeça misturar a cinza e o sal  
das nossas intolerâncias (VASCONCELOS, 1996, p.23).

A valorização da matéria se dá em dois planos: no plano mais profundo e pelo impulso. O primeiro exige do poeta um trabalho no cerne da imagem evocada, enquanto o segundo resulta das sensações sensíveis provenientes das emoções: “No sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre”<sup>25</sup>. Desta forma, lembrar significa recuperar as experiências individuais e coletivas. A matéria lembrada – oriunda da imagem profunda – precisa ser trabalhada para expressar ao leitor toda a sua substância ao passo que a outra é resultante das imagens poéticas operadas para dar um colorido, uma leveza àquela resgatada do interior do ser.

Vasconcelos busca seu devaneio criador em várias matérias, principalmente na matéria líquida, a água solidificada na imaginação profunda, com regras próprias, específicas. O poeta procura entender o descompasso do universo material a partir dos princípios, da formação do mundo visível e, para corporificar esta idéia, mergulha no interior da matéria primordial, depreendendo, assim, na linguagem poética o destino dos homens metamorfoseado numa água que se esvai e deságua pelos veios da memória:

esse choro que desde há muito  
tocava as pálpebras: o dia que a morte  
destruía, notícias de invasões, doenças e algemas  
que apodreceram o sangue ... tudo visto por dentro

---

<sup>25</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1997, p.3.

num desequilíbrio de anseios. Batem à porta.  
Nenhum vinho de palmeira manteve o cemitério  
debaixo dos panos de imbondeiro. Os caixões  
incham diante da porta, há uma ferida  
nos dedos: o medo.  
É à porta de nossas casas  
que os dias saem do sítio dos epitáfios  
e o vinho de palmeira deitado por nossas mãos  
arranja o sono a meio da primavera. Os nomes  
são um lugar que a morte dominou por dentro  
da dança erguendo-os em pedra. Esse choro  
que desde há muito tocava as pálpebras (VASCONCELOS, 1996, p.28).

De acordo com Bachelard, “toda água viva é uma água que está a ponto de morrer”<sup>26</sup>. Esta matéria viva tem como destino a perda do brilho, o entorpecimento e conseqüentemente o apagamento da existência; sendo assim, a imaginação da água profunda se define como a absorção do sofrimento, temática explorada por Vasconcelos em sua poética. Logo, detectar o caminho, a construção do sólito e do insólito na obra deste autor, é também verificar os contornos imagéticos da violência geradora da ausência de vida e produtora da estética proveniente do devaneio da morte. As ações violentas acabam por fundar no âmago de uma água clara as marcas sombrias, instauradoras de diversas figuras e fúnebres murmúrios, registrados na folha de papel:

Oh! luz que obedece o ciclo do trigo até a lua  
impedir o pasto das hienas. Tudo se resume a essa cor verde  
da couve, podemos por este engano dos lavradores  
ver coisa que só o coração sabe enganar mesmo estando tudo  
fora dos seus lugares. A preciosidade da terra só dura  
no corpo de Joana e vem daí essa febre em querer trocar  
pelo amor o que conseguira mudar  
no lençol da minha  
paixão.

Ah! se tudo pudesse ser recomeçado no mesmo barro  
que fez toda a tua infância e se pudesse ouvir  
o murmúrio das mães que são quem mais sentem nos olhos

---

<sup>26</sup> BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: sobre a imaginação da matéria*, 1997, p.49.

os sinais dos destinos que por vezes ganham forma de esquiife numa simples chávena de café. E vamos deixando mais desconfianças e ciladas para que não se ame os irmãos que estiveram sentados à mesa do mesmo soba. Não podemos comparar as realidades cada vez mais tudo parece um ensaio e não se pode saber se o que se diz faz parte de um belo engano. Não é fácil preferir o interior de nós mesmos. Os espelhos ocupam os espaços e toda a figura já foi um avesso ou o mais perfeito disfarce. Faltou-nos um pincel para deixar os sinais nas paredes como fizeram os apóstolos de todas as tragédias. Não se pode virar pelo contentamento uma página sem que lhe acompanhe em vergonha o sangue e uma pressa em querer que a amnésia solte a piedade. Pelo coração se pode perdoar assim como no pasto no Humby quem mais envelhece são as cabras que comeram as pedras e puderam no lugar da luz e da sua higiene levar os homens para a calçada em madeira antiga que fizeram a nave dos mares (VASCONCELOS, 2004, p.48).

Pensar os processos variáveis, móveis, distintos, que envolvem a imaginação da matéria, implica ler as representações simbólicas que consolidam o devaneio criador. Vasconcelos encontra a unidade imaginativa nas experiências de um sujeito poético que preenche o vazio deixado pela violência e pela violação dos direitos humanos num tempo de utopias sonhadas. De acordo com a visão de Marta Leão, no prefácio do livro *Abismos de silêncio*:

O discurso poético vai então se construir como aventura da palavra numa experiência de indignação desse mundo sem sentido, de sondagem das forças que o desequilibram: o medo, o ódio, a morte, o sofrimento, a escravidão, a mentira, a traição, a intolerância, a desconfiança, a solidão. A esse universo de desequilíbrio, de perversão de valores, contrapõe-se a força vital do amor que é presentificado [por meio] da encenação dos seus rituais<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> LEÃO, Marta. "Prefácio". In: *Abismos de silêncio*, 1996, p.4.

Esta falta de sentido são os sinais refletidos num espelho, que não condiz com a teoria do espelhamento social de organização para garantir o equilíbrio da vida comunitária. Segundo Boaventura de Sousa Santos, “são os espelhos que, ao criar sistemas e práticas de semelhança, correspondência e identidade, asseguram a vida em sociedade”<sup>28</sup>.

Desta forma, recorrendo à força da narração em discurso indireto livre, Vasconcelos atualiza o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o sujeito poético desempenha muitas vezes a função de indicador das falas. Estas, na reprodução direta, ganham naturalidade e vivacidade, enriquecidas por elementos lingüísticos tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, características típicas da oralidade.

Neste sentido, excluindo muitas vezes o estilo formal de nomear os poemas usando sentenças retiradas dos próprios poemas, Vasconcelos cria uma forma particular e única para dar ritmo a sua palavra poética. O universo estético do autor angolano se assemelha ao do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto: ambos valorizam a estrutura poético-narrativa, recurso próprio do romance. As vozes evocadas sucumbiram e só pela imaginação se materializam. Sendo assim, o eu poético nos apresenta seus personagens:

Disseste-me uma palavra que hoje dança dentro  
do meu sangue numa coroa de luz. E a lua pela insônia  
que vivo nunca se sentirá mais alta, nem sei se um poeta pode  
agüentá-la pelo tempo que dura uma ilusão a fazer-se  
em verso. (O que rodeavas de incertezas não podias viver).  
Até que dances com uma parte do meu corpo  
que mais parece pertencer-te: são as tuas mãos de mãe  
que seguram esse segredo que me aprisiona. Quando serves  
o vinho vem para dentro da minha boca a tua saliva  
para que através do seu musgo eu repita por cima das tuas  
palavras algo especial que ocupe o brilho do salão.  
Nas bandejas de prata vejo mulheres que seguram as terrinas

---

<sup>28</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, 2002, p.47-8.

de xaropes feitos de muitas ervas que cresceram na mão  
do Diabo. O vinho – apesar da intensa beleza do cálice –  
conheço-o dividido porque os mortos que não foram  
enterrados não querem ser esquecidos e através do seu néctar  
deixam âncoras nas mazelas da sanzala. Podes tirar-me  
através do batuque a tarde como se desfaz um bordado,  
pois é nessa altura que cuido de desfazer-me  
dasilusões quando o céu não serve para aumentar  
a imortalidade. Oh, amor!... Tombaram os homens primeiro  
que os sonhos como se tivéssemos como proveito uma série  
de desgraças que não podem fazer uma desculpa, mas só  
os sonhos que partem da lucidez podem encontrar  
um novo barro que aceite  
as mãos de um Deus mais perto  
de nós (VASCONCELOS, 2005, p.44).

Resgatando aqui mais uma vez a visão de Bachelard acerca das águas densas, pode-se dizer que são essas águas espessas, sólidas e profundas, a substância base da criação deste poeta. O destino das águas é escurecer, tornar-se pesada, mas é dessa água turva, inerte, imagem recorrente na poesia deste autor, que se percebem os movimentos dos sonhadores:

As Mães levantam as fotos dos filhos e o dia treme  
perto do mais longo instante e o horizonte  
que sempre fez os sonhadores e os amantes  
fica coberto de camisas com vestígios de vida. É o requinte  
da ilusão que faz o enlace sobre ti de duas gaivotas. Outra  
foto com o Aires ocupa o que mais se dispõe com a infância  
porque todo o gesto passa pela identidade  
do que sempre se perde e a aurora é uma trave  
sobre o horizonte que se deixa enganar  
por quatro paredes: “Oh, rei grande, vens  
devolver os nossos filhos sem que em habilidade  
todo o cemitério nos faça permanecer  
sentadas nos passeios dos manicômios?”. “Oh, pobres  
mães, até parece que estais  
muito perto do horizonte, só aí a vida  
se faz num barco veloz e forte e parece uma nave  
habitada. A sua trajetória é fixa como um leão

dispara a sua energia numa só impala  
que parece embrulhada numa folha de prata que recebe  
o brilho mais forte do dia. Levantam poeiras em caracol  
e deixas a minha ira mais viva do que a força das vossas  
dores que não entendem como numa  
mesa se faz o jogo”. “A glória é fria porque  
só os bobos são parte da sua artimanha por lhes ser fácil  
imaginarem a morte da ficção que os escritores  
tentam salvar... Saiba que a vida vai por um cavalo  
que se perde cedo sob luas  
enxugadas”, diz o morto  
que dorme nas escadas  
da minha  
porta (VASCONCELOS, 2007, p.48).

O sujeito poético evoca as lembranças submersas na memória para fazer circular as experiências de toda uma coletividade envolta num “abismo de silêncio”. O fio condutor da poesia de Vasconcelos se consolida com base na imaginação das “águas dormentes” que revigoram as imagens substanciais, geradoras do alimento da imaginação no abafamento da existência imóvel como a dos pássaros aleijados:

da água nasce a língua da tribo, espelho  
claro de música libertando a imagem  
sob calcanhares que mantém aleijados  
os pássaros. Há um som de flauta que faz  
as mulheres oferecerem-nos uma esteira e  
mel. Quando se morre seca sempre um rio  
apertado no fundo da terra. Eis um sino  
e um martelo de falsos comícios que lançaram  
de modo cínico estéreis utopias. Reúnam  
os homens para resolverem a unidade da tribo  
porque se as águas se partam em turvas errâncias  
veremos germinar raízes de pedra e áscuas nas praças  
triunfo da cinza anulando a hidrografia dos mitos.  
Só a liberdade poderá ainda que desapossada  
revelar a beleza da água  
como uma lua potente que ensaia o peixe  
e deixar uma renda à volta do namoro

para que nenhum gesto de pêsames aconselhe  
o valor doentio e pobre do luto que se consolida  
com molduras de silêncio (VASCONCELOS, 1996, p.9).

As pulsões de vida e de morte constituem uma dualidade perfeita para se ler a obra de Vasconcelos. A imaginação, faculdade de criar mediante a combinação de idéias, encontra na poética deste escritor o espaço profícuo para alimentar a construção de imagens díspares envoltas num cenário preenchido por uma água de tonalidades variadas, capazes de fazer brotar o devaneio criador.

A voz que fala nos poemas de Vasconcelos corporifica a idéia de que – apesar de o retrato construído discursivamente ser desequilibrado, desprovido de uma versão valorativa da vida – existe um nós imaginado pronto para ouvir o “canto de Neruda”:

em nós o ouvido que sabe do vento  
a dobra do destino como a pakaça sabe  
das planícies os rios que o silêncio  
encruzilhou na bainha dos caçadores  
e os pássaros e o segredo da noite  
que penetra seus cavalos nas árvores  
até as sanzalas ficarem imóveis  
agarradas aos castiçais do medo  
até os kimbandas espalharem a coragem  
com o incenso dos ngomas. Há mudança.  
As arestas que fecharam a mão dura  
de nocturnidades suspeitas minando  
a felicidade já não impedem a esperança  
de invadir com ilusões de um segredo  
acolhedor as entranhas do sangue, até o homem  
ser fiel à morada de uma infância  
que não teve necessidade de ensaiar  
cinzeiros de angústias  
sonâmbula lagoa que arrasta  
o céu para a carícia dos  
pássaros (VASCONCELOS, 1996, p.13).

Assim, as experiências insólitas recuperadas na linguagem se materializam na força que emana da palavra. Logo, “as águas das turvas errâncias”,

matéria privilegiada na obra deste autor, constitui-se “substância mãe” na busca pelo som capaz de calar a dor e valorizar a vida:

há uma palavra que temos que libertar  
deixar que seja um slogan de luz, que obrigue  
os jornais a incluí-la na primeira página  
uma palavra que saiba das cadeias  
das nossas frustrações, uma palavra  
que ao ser lida desperte uma música capaz  
de acalmar o homem.

não é uma palavra guardada nas pondeas  
das bessanganas, envelhecida nos oratórios  
que amareleceram de dúvidas o desejo dos homens  
é uma palavra amplificada de luz capaz de impedir  
as miopias que ensaiaram os tropeços  
da manhã. Essa palavra nunca foi lida  
no exílio das nossas angústias, nem  
nos casamentos regados de vinho que aceleram  
a rumba da alegria e por mais incrível  
que pareça nunca foi  
poder (VASCONCELOS, 1996, p.10).

Diante disso, se há uma palavra que precisa ser libertada, o eu poético convoca a coletividade para uma ação sólita, distinta daquela insólita vivenciada pelos angolanos nos anos de guerra: “Reúnam os homens para resolverem a unidade da tribo porque se as águas se partam em turvas errâncias veremos germinar raízes de pedra e áscuas nas praças triunfo da cinza anulando a hidrografia dos mitos” (VASCONCELOS, 1996, p.9). Esta reunião, no entanto, somente é possível no plano imaginário, pois todos os personagens convocados desapareceram num “abismo de silêncio” provocado por ações insólitas, não habituais, mas que foram produzidas no plano real por homens que não foram fiéis “à morada da sua infância.” Se “o conto da água é o conto humano conto humano de uma água que morre”<sup>29</sup>, é desta água morta que Vasconcelos retira a matéria de sua criação poética.

---

<sup>29</sup> BACHELARD, Gaston. *Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, 1997, p.49.

Num processo inovador, ele constrói o cenário capaz de unir o sólito e o insólito, a vida e a morte, pois:

“Olha quantas pepitas d’ouro podem abrir o brilho de nossa casa mais que o esforço em afectos que fazem perder o que definitivamente és. Por mais intimidade que tenhas com o dramaturgo Caracol, conheço essa perda mais do que o valor do sangue”. A Kinkela deixa cair de seus braços uma túnica de seda e toda a imagem só ganha luz à sua volta. Sabe contar as pedras velhas que cobrem o chão e as paredes da sala que conhecem essa sua posição que imita os leões: “Deus não escolherá o ouro para dar-te a eternidade e pior é saber que o ouro que te anima não pode guardar as tuas decisões como se por elas pudesses ganhar a tua divindade”. “Não, não é por se estar no alto da maior montanha que a palavra vale mais do que a verdade dos que estão no prado mais baixo e plano”. Esse ouro já vi num saco abandonado quando tiveram de olhar através do coração os nomes dos assassinos e o prumo ficou sem valor... Daí não se poderia construir um tribunal onde pudesses morrer. “Meu filho, uma canção não precisa da língua para nos mostrar o mistério, basta-lhe esse espaço interior onde um anjo que venha de algo que nos doeu foi à festa, para deixar uma marimba capaz de mexer a terra”, “Falo-te d’ouro, assim como te poderia dizer simplesmente que por culpa desse brilho nações desapareceram enganadas no sangue. Oh, amor, falo-te com essas mãos que abriram inclemências para que os escravos dançassem no nosso pátio até responderem pelas suas sortes!”, “Viraram a paisagem numa cancela”. Lá fora o mundo é igual a uma África que vem com os seus heróis que sabem que o ouro limpa tudo, mais do que a água que escorre pelo chão da casa mortuária: “É uma água pesada no seu longo percurso mas que leva em boa guarda e aleluia a vida para tornar mais pura a terra” (VASCONCELOS, 2005, p.136).

Numa dinâmica disforme, as ações humanas transformam a paisagem num córrego com uma “água pesada (...) que leva em boa guarda e aleluia a vida para tornar mais pura a terra”. De acordo com Jean Baudrillard, “o terrorismo, sob todas as suas formas, é o espelho transpolítico do mal. Pois o ver-

dadeiro problema, o único problema é: Para onde foi o Mal?”<sup>30</sup>. Desta maneira, constata-se que a evolução dos estilos contemporâneos do Mal é infinita. Numa sociedade em que está ausente a precaução preventiva de extinção das referências de repulsa ao Outro, proliferam as várias formas de violência. Na impossibilidade de nomear o Mal, de isolá-lo, verifica-se sua metamorfose em todas as formas virais, tornando-se um obsesso no seio das comunidades.

O Mal se aloja e se espalha quando encontra espaço num sistema em desequilíbrio. É uma energia dispersa, espécie de projeção de um fenômeno turbulento, o caos. Um fluxo energético pulverizado em contextos em estado de deficiência imunitária. O sujeito poético procura dar sentido e explicar a origem dos erros e suas conseqüências. O sentido em sua pluralidade discursiva é o movimento catalisador de significação. Desta forma, os sentimentos humanos positivos, desfeitos em decorrência das experiências sóliticas, encontram seu apaziguamento na linguagem, lugar capaz de ancorar as aflições do sujeito que recupera suas reminiscências e as de toda uma coletividade: “Os velhos seguraram os erros como quem procura a vingança para oferecerem a ilusão [e] tentam adiar o confronto”, porque o corpo de onde poderia brotar a palavra com o vigor que silenciaria a agonia foi aprisionado. Sendo assim, “há uma palavra que [precisamos] libertar / deixar que seja um slogan de luz”.

A voz poética nas obras de Vasconcelos redimensiona a idéia de transmissão de experiência. Com um discurso próximo à oralidade, ele torna tangível aos leitores vivências silenciadas e só explicadas numa poética que se coloca como uma visão tecida na substância viva da existência individual e coletiva. Na impossibilidade de contar e narrar experiências vivificantes, o poeta busca entender o sentido da luz que ofuscou a vida e transformou o rio caudaloso num rio seco, repleto de reflexos de velas e de marcas, que deixa mais aflito o coração da mãe que sempre desejou vida longa para seus filhos:

O rio Kwanza pode levar-te para dentro da cidade  
onde as velas fazem o sol. O terço eu coloquei entre tuas mãos  
juntas que levam os segredos das nossas vidas  
para que se possa com a partida de cada um de nós

<sup>30</sup> Baudrillard, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*, 1990, p.89.

tornar menos pesados os dias da família que deixaste nos oitenta anos que viveste. Sei que na hora da tua morte chamaste primeiro pelo Aires porque sabias que toda a dor em excesso faz um anjo que cuida de ter as nações distantes das guerras... Depois pediste um cobertor para que se não deixasse aproximar o frio de mármore em mais um engano que sabias poder fazer para chegares a uma capela tão azul onde pela mesma dança pudesses contar todos os teus partos. Deus deu-te o céu no mesmo dia de parto do Aires numa prova de que nada mais poderia ser alterado pelo sacrifício que sempre quiseste fazer para que cada um de nós pudesse viver nem que fosse só mais um dia que tu. Hoje, mãe, sei que posso chorar com menos lágrimas quando todo o passado entra pelo meu tecto até sentir que preciso desse diálogo que prepare o nosso encontro (VASCONCELOS, 2005, p.94).

Segundo Benjamin, é no leito de morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida, pode ser compartilhada com os seus pares, mas nos contextos em que o sujeito foi impedido de transmitir e compartilhar conhecimentos precisa de uma voz que reanime “um silêncio como uma religião que faça a cabeça misturar a cinza e o sal das nossas intolerâncias” (VASCONCELOS, 1996, p.23) para estabelecer um novo projeto literário, distinto daquele em que “os poetas ensaiam com objectos cortantes as histórias de todas as paixões” (VASCONCELOS, 1996, p.102).

## 4 | A Configuração Poética em *TÁBUA*

O poema é afirmação e deleite não atravessa, mantém-se no limiar. O poema não é transposição organizada, mas oferenda, proposição sem lei<sup>31</sup>.

A uniformidade concernente à idéia de arte como verdade imanente e particular não é nem a obra, nem o autor, mas “uma configuração artística iniciada por uma ruptura relativa ao acontecimento”<sup>32</sup>. Essa configuração complexa não é nomeada *a priori*, nem tem uma feição finita, nem uma totalidade definida sob um único atributo. Na impossibilidade de defini-la, o único caminho possível é buscar uma provável descrição. Diante disso, pode-se dizer que a verdade artística é uma verdade em si mesma, designada, conceituada pela abstração, pelo devaneio artístico. Uma configuração não é arte, nem estilo artístico, nem uma fase objetiva da história de uma arte, nem mesmo uma técnica. É uma série construída a partir de um acontecimento, composta de um conjunto de obras que nos autoriza pensar que ela cria, produz uma “verdade-arte”. Assim, é possível dizer que uma configuração é percebida na união sucessiva positivada na arte, nas imagens do conjunto da obra de Vasconcelos. Segundo Badiou:

A raridade dos nomes próprios, a brevidade da seqüência são dados empíricos sem conseqüência. Ademais, além dos nomes próprios retidos como ilustrações significativas da configuração, ou pontos-sujeitos (...) de sua trajetória genérica, sempre há, de fato, uma quantidade virtualmente infinita de pontos-sujeitos menores, ignorados, redundantes, etc, que nem por isso deixam de fazer parte da verdade imanente da qual o ser é a configuração. Acontece decerto, que a configuração não dá mais lugar a obras nitidamente perceptíveis, ou a investigações decisivas sobre ela própria. Ocorre também que um acontecimento incalculável faça parecer retrospectivamente a configuração

---

<sup>31</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.31.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p.24.

como obsoleta, à vista das imposições de uma nova configuração. Mas, em todos os casos, à diferença das obras que lhe constituem a matéria, uma verdade-configuração é intrinsecamente infinita. O que claramente quer dizer que ela ignora todo máximo interno, todo apogeu, toda peroração. É sempre possível, ademais, que ela torne a ser apreendida nas épocas de incerteza, ou rearticulada na denominação de um novo acontecimento<sup>33</sup>.

A quantidade virtual de “pontos-sujeitos” presentes nas obras compõe uma provável descrição daquilo que constitui a configuração do conjunto da obra de Vasconcelos. O traço essencial de escrita deste escritor – configuração de um tempo de silêncio profundo – é rearticulado na definição de um gozo pelo risco de quem traz para a cena poética elementos da dramaturgia, estilizando e desconstruindo saberes milenares africanos. Transitando entre um discurso de cunho filosófico e poético, Vasconcelos encontra na configuração o devaneio necessário para expressar a “verdade-arte” e elege o diálogo para dar voz e movimento aos personagens silenciados:

Um outro elemento de eleição é o diálogo. Este se constrói como fio narrativo que por vezes substitui as estrofes, porque sempre considereí – e mais certeza tive quando levaram *Tábua* à cena pela mão do Grupo de Teatro Nzinga Mbandi – que os poemas podem tornar-se nos verbos e veios dos nossos diálogos. São, na verdade, valores e práticas ficcionais que mais ganhos interpretativos trazem para os poemas. O diálogo aumenta as possibilidades simbólicas e cria novos espaços de inquietações. Traz o conflito como elemento das tensões e ações através das mais intensas réplicas. Os diálogos são urdiduras novelísticas e dramaturgia até para que o poema seja uma tribuna da mais intensa reflexão sobre o nosso mundo. Muitas vezes esses diálogos são estabelecidos pelos diversos “eus” das múltiplas cogitações ou insônias do poeta, outras vezes surgem como ‘falares’ de sujeitos ‘ideologicamente’ distantes de tudo aquilo que apregôo, mas que entram para o *corpus* poético<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.26.

<sup>34</sup> VASCONCELOS. Adriano Botelho de. “Texto introdutório”. In: *Olimias*, 2005, p.25.

Por outro lado, a independência inventiva de uma configuração se concretizou a princípio no âmbito da filosofia, porque esta guarda em si a idéia de arte “enquanto verdade singular”<sup>35</sup>, propensa a expor configurações infinitas. Porém, esta matéria não é própria da filosofia, logo, “uma configuração pensa-se a si mesma nas obras que a compõem”<sup>36</sup>. Pode-se afirmar, assim, que uma obra é uma indagação criativa a respeito da configuração e apresenta uma idéia sobre o que foi configurado com uma plenitude infinita. A configuração esboça a idéia ao mesmo tempo local – do momento presente - delinea seu suceder e reflete retroativamente para estabelecer sua curvatura temporal. No poema “A madrugada já tinha guardado a sua origem”, a idéia de verdade se movimenta entre a obediência e o esconderijo, negando, assim, a possibilidade de se “concluir um sonho sem que nos chegue primeiro a desilusão”:

Já não é a túnica que faz do violão  
que explica o lugar da igreja. Podia ser uma mulher  
que se despedisse dentro da água que levanta  
os espelhos que obedecem os pássaros  
e que seguem sem agonia o diluir  
das esculturas. Pode ser o seu corpo se as estrofes  
saírem dos teus gestos ao longo da luz  
que prepara os barcos da minha insônia  
assim se vai pela emoção num engano constante  
que descubra como o fogo multiplica as minhas mãos  
quando em teus olhos vejo o mar e janelas no fim da rua  
e fechados no quarto. Não se pode *concluir*  
*um sonho sem que nos chegue primeiro a desilusão*  
nunca se acaba no fim de um sonho o que nos sobra  
em dúvidas e perfeição para deixar  
a tarde no mesmo lugar onde se arrastam em pó  
as persianas. O imbondeiro dá lugar ao silêncio  
porque a *verdade obedece* aos anjos quando têm uma cruz  
que iluminam os pregos dos nossos  
âmagos. Podes tocar o mundo só com as aquarelas  
que fazem a febre durar o sonho. Camisas rotas que tremem  
os olhos e uma borboleta celebra a fuga  
do cárcere. A *verdade que se esconde* entre uma unha

<sup>35</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.26.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem.*

e o cemitério pode fazer durar a chuva para  
aproximar as cinzas  
do lugar dos  
jacarés (VASCONCELOS, 2004, p. 84, grifos nossos).

Deste referencial, pode-se determinar que a arte, configuração “em verdade” das obras, é em cada momento uma feição de um pensar sobre si mesma. A investigação poética – que se sustenta nas configurações sugestivas – expõe uma idéia para enunciar uma “verdade-arte”, iluminada pela luz que prepara os “barcos da minha insônia” posicionados na direção do sonho, das dúvidas, que compartilham uma luminosidade difusa no silêncio deixado pelo “último fuzilamento”. Elaborando, assim, sua investigação, Vasconcelos efetiva discursivamente uma transgressão produtiva, pois as diversas verdades, do ponto de vista da infinidade e da generalidade, repousam sobre o que há de mais sublime, a idéia de eternidade. Enfim, decifrando por meio das configurações sua invenção, Vasconcelos torna possível ao leitor a percepção das verdades díspares e enuncia o que esse tempo poético é capaz de operar como tempo das verdades / conformidades que nele influem e confluem. No poema “O cágado passou pela fogueira”, o sujeito poético renuncia aos heróis que a pátria lhe oferece, depois de ter suas lesões limpas pelos anjos e ver os homens incendiarem suas verdades:

Não quero os heróis que a pátria  
me oferece depois de mostrar-vos os anjos a limparem  
*as minhas fistulas*. As mulheres com lenços de domingo  
conseguem aumentar o silêncio e só os sacrifícios fazem  
a velocidade das imagens e apresentam parte do coração  
ferido pela adolescência. Em fila os rostos apenas  
desconhecem a manhã e já ali mesmo podia-se esquecer  
as mãos que nos são suspeitas. Depois de todas as derrotas  
não me peçam escolhas. *Pude ver os homens a riscarem  
os seus discursos e a incendiarem as suas verdades.*  
*Pude ver os loucos que vieram de uma utopia que não teve*  
a mão de um poeta, trocada pela tarefa dos vermes, as latas  
onde imaginam guardar os segredos que farão  
os homens chorar. É uma imagem nova aberta em cal.  
Vejo muros onde o horizonte deveria ser toda a coroa  
iluminada. A arte da palavra que se presta às sutilezas  
dos gerais que seduzem as geografias.

Como pode uma estátua fazer durar uma paixão  
que só Deus pode receber como uma porta  
sobre todas as trevas. Só onde reside o espetáculo  
todo o jornal pode fazer durar a procissão e os poetas  
podem perder o desafio das luas quando desce  
um ventre para marcar a figura  
da lua (VASCONCELOS, 2004, p. 86, grifos nossos).

O poema, no entanto, continua submetido à imagem, à singularidade rápida da experiência passada redimensionada, pois como bem define Benjamin<sup>37</sup>, a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz, e só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, momento em que é reconhecida como uma cópia reiterada de longas filas de mãos de mãos esticadas espreitando na força da palavra os homens que foram levados “para a calçada em madeira antiga”. Diante disso, pode-se dizer que o poema tem com a experiência suscetível uma ligação impura, que coloca a língua no limiar da sensação, quando o sujeito poético vê “a arte da palavra se [prestar] às sutilezas dos generais”. Segundo Alan Badiou, “o poema seria, como o sofista, um não-pensamento que se apresenta no poder de linguagem de um pensamento possível”<sup>38</sup>; no entanto, se houver um conceito do poema, ou seja, se o poema for um conceito em si mesmo, esse conceito é inseparável do sensível, é um conceito que não pode ser diferenciado ou isolado dos limites da língua.

Deste ponto de vista, “o poema é um pensamento impensável (...) um pensamento que precisamente só existe na medida em que é pensável”<sup>39</sup>, como figuração de um tempo que “na parede da sala de estar rachas seguram / ainda os quadros onde as alegrias pareciam / vir dos braços que criaram a vida / perante as silhuetas onde só o diabo / é imortal (VASCONCELOS, 2004, 68).

O poema se autodefine como pensamento. Ele não se efetiva, enquanto pensamento disposto no cerne da língua, mas é a completude das intervenções produzidas nela que leva esse pensamento a se pensar. O termo luz, marca recorrente na poética de Vasconcelos, constitui-se num relampejo que

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1992, p.224.

<sup>38</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.32.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem.*

ilumina as palavras para deixar mais legível o sentido do discurso fragmentado, repleto de ausências, reanimadas pela voz que traz à tona os ecos de guerras antigas e tragédias inventadas.

A intensidade das imagens poética em Vasconcelos – as das mães, dos mais velhos ou dos heróis que são as memórias das nossas tragédias – não estão por acaso no corpo do texto, não são um mecanismo de meios dispostos sem um significado preciso, mas um motivo para o poema estabelecer imagetivamente a apresentação sensível na configuração de um pensamento, que transita entre a ausência e a presença, a retração e a atração. Segundo Badiou<sup>40</sup>, o poema moderno é menos a forma sensível da idéia e bem mais o sensível que se apresenta como nostalgia subsistente e impotente da idéia poética. No poema “O leão está aleijado na planície com o olhar”, os mais velhos são os guardiões da ausência e não da memória viva:

As vozes que ferem a intimidade da ilusão  
podem acender as cobras. *Os velhos*  
*voltaram do cemitério com as mesmas*  
*culpas*. Todas as emboscadas atraem a inocência  
sem que lhes caiba em bondade mais mãos para curarem  
as chagas que afastam as mulheres grávidas  
da maternidade. O Gombe fechou os olhos e disse:  
Como o luto sangra nas revelações que queimam  
o meu sono e os nomes parecem que fazem em mim  
uma noite que sobe com agulhas  
as minhas artérias. *Os velhos voltaram do cemitério*  
*com os números das tumbas presos nos olhos*  
*que vão deixando cair as coisas*  
*até perderem o significado e os nomes*.  
E vamos outra vez pela mesma margem  
há muito sedimentada e nenhuma interrogação  
é capaz de deixar o coração  
avisado. *Não é seguro que a idéia*  
*interrompa o vício porque um sopro de barro*  
*não invoca o começo do milagre*.  
E continuarão os velhos a ter que morrer tão longe das mul-  
tidões (VASCONCELOS, 2004, p.114, grifos nossos).

---

<sup>40</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.35.

No poema “Os heróis são o que nossos olhos escondem” do livro *Tábua*, a voz enuncia um monólogo e no decorrer da narração pergunta: “E se forem encontrados os restos desse mundo que vem de uma mão que mais conheceu da noite o disfarce?” (VASCONCELOS, 2004, p.92). Sendo assim, por intermédio da manifestação artificial a mão oferece restos de mundo, de um mundo construído na exposição do pensamento poético. O poema atravessa com uma força imanente o que a imagem sensível capta. Não nos apresenta uma idéia mimética do mundo visível, mas sugestiva de um mundo transcendente em que por sorte:

*Os heróis são as memórias das nossas  
tragédias. Dizem os reclusos que não envelhecem  
como se por sorte pudessem ficar ao lado de Deus  
quando tratar de deitar fora as areias que fazem a difícil soma  
das existências, até o céu, se bem que preso  
na sua imensidão. Em algum lugar fizeram as apostas  
para serem magníficos os detalhes  
e salvar-se a pátria mesmo que a intimidade  
dos sinos sejam os limites  
da festa para quem da desilusão se magoa  
ao ver da ilusão a bailarina  
aleijada num esboço  
de pedra. O jarro pode estar enfeitado  
pelas flores como se tivessem um anel de diamantes  
no meio do sono. E se forem encontrados os restos  
desse mundo que vem de uma mão que mais conheceu  
da noite o disfarce? O olhar que deveria estar eufórico  
próximo do perdão, com o mesmo circo de um baloiço  
mais parece preocupado em perder a forma  
do mundo (VASCONCELOS, 2004, p.92, grifos nossos).*

A poesia de Vasconcelos torna-se verdade múltipla ancorando-se para além dos limites da língua. Lendo ainda o poema 92 de *Tábua*, observamos os ecos da memória. Assim, pode-se visualizar também o canto da desilusão, de as experiências empíricas adquirirem significados na junção dos termos: heróis, tragédias, Deus, céu; juntamente com a sentença: “deita fora as areias que fazem a difícil soma das existências” para efetivar o encontro entre o mundo sensível que pode ser percebido pelos sentidos e aquele intemporal, transcendental, e só reconhecível pelo pensamento poético.

A poética de Vasconcelos funda, estabelece uma nova proposição do pensamento literário contemporâneo no cenário angolano. Neste sentido, ele cria um novo meio para o uso poético da língua, e não somente um prazer intenso visível no presente textual. Segundo Badiou:

Ao mesmo tempo em que é uma ação imediata, como pensamento da presença numa perspectiva de desaparecimento, o poema, como toda representação local de uma verdade, é também um programa de pensamento, uma antecipação poderosa, um forçar da língua pelo advento de uma 'outra' língua tanto imanente como criada<sup>41</sup>.

Dito isto, depreende-se que há uma simultaneidade entre tempo de potência e de impotência da verdade, pois o domínio da verdade poética não alcança uma totalidade absoluta, logo, verdade e plenitude são incompatíveis, porque:

*Quem faz o discurso para os heróis precisa  
de muitos vazios onde Deus não tenha espaço  
para recordar que toda a linha e esquadro  
é o que o homem não pode fazer  
de si próprio. Uma colcha de mil restos de pano, oh, Tété  
só podem ser retalhos que mais parecem  
quebras de mim em partes que há muito deixaram  
de ser minhas. Eles ignoram a delicadeza como se por esta  
arte a mulher domine o chão. Talvez o enigma esmague  
as cabeças que fazem sobressair a luminosidade das coisas  
que precisam de paredões bem altos para manterem-se  
em posição vertical quando o dia faz crescer os olhos  
dos homens. Podes inquirir se a tua estátua é uma maneira  
de deixares a ideologia poisar os seus mortos  
numa narrativa que foi viciada  
pelos escritores. Estás comovido por saber  
que te pode calhar esse vazio que mais parece uma ficção  
que dura mais que a esperança.  
A ficção é o avesso que traça o âmago  
por poder ser num só agora de espelhos baços  
a palavra sem luz suficiente para fazer durar  
as realidades (VASCONCELOS, 2004, p.88, grifos nossos).*

---

<sup>41</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.37.

O misterioso está na possibilidade de a verdade poética explicitar em seu âmago dados, fatos, mas não poder, pela impotência que lhe é peculiar, ultrapassar o espaço de seu pensamento para trazer à tona a plenitude dos fatos, pois na qualidade de idéia que se pensa, só pode sugerir. Do ponto de vista genérico, uma verdade sempre localiza naquilo investigado os limites de possibilidades para provar sua singularidade. Sendo assim, a sentença “Uma colcha de mil restos de pano, oh, Tété só podem ser retalhos que mais parecem quebras de mim em partes que há muito deixaram de ser minhas” (VASCONCELOS, 2004, p. 88), anuncia uma verdade potencial com uma sucessão de estados prováveis, possíveis de serem comprovados no plano real. A personagem que integra a configuração poética do texto “O macaco memoriza o lugar do espelho”, nomeada como Tété<sup>42</sup>, é uma transposição de um personagem real que viveu a experiência sensível, potencialmente verdadeira.

A obra *Tábua* encena um tempo de conflitos políticos e está repleta de “pontos-sujeitos” retirados abruptamente do cenário dos vivos. Na qualidade de configuração, essas figuras ilustrativas fazem parte da verdade imanente para compor um quadro poético capaz de trazer à tona os gestos e os movimentos perdidos no 27 de maio de 1977. Com um discurso testemunhal, Vasconcelos homenageia Aires, seu irmão que sucumbiu neste fatídico episódio. Este “ponto-sujeito” foi silenciado violentamente durante as práticas insólitas promovidas pela DISA, polícia política que reprimiu as ações dos fraccionistas. Sendo assim, como bem define o autor:

*Tábua*, que simboliza o esquife, pode hoje oferecer ao anônimo [Aires] uma tumba já que o seu corpo iluminado por 17 punhais cravados em tudo que é corpo, tornou-o único morto que passeia pelo rio Kuanza, vai até ao mar e regressa à nascente e faz de Maio um mês que não me faz falta nas somas do ano (VASCONCELOS, 2004, p.32).

---

<sup>42</sup> Tété é o apelido de Teresa Rodrigues Ferreira, falecida no dia 16 de novembro de 2003, dia que coincide com a data de nascimento de seu filho Aires: “Antes de morrer quero os ossos dos meus filhos”, foi sempre o seu grito. In: VASCONCELOS, Adriano Botelho de. *Tábua*, 2004, p.88.

O movimento contrário ao projeto político oficial, o chamado fraccionismo, ocorreu durante o governo transitório de Agostinho Neto, dois anos após ser decretada a libertação de Angola do jugo colonial português. Num diálogo com a História, convoca-se aqui o historiador Jean-Michel Mabeko Tali:

O papel de Agostinho Neto como árbitro ia sendo gradualmente suplantado pela acentuação das divergências na direção política. Nos bairros populares, a situação era muito complicada: por um lado, a corrente nitista ganhava émulos e criava a agitação, mas, por outro, as milícias mostravam veleidades de autonomia, ou mesmo de independência, em relação à tutela do Ministério da Defesa. Foram organizados esconderijos de armas, o que deu azo às primeiras incursões da polícia política nos bairros, especialmente no de Sambizanga e no Rangel. A agitação que se criou em redor destas incursões seria objecto das primeiras alterações públicas do Governo com os partidários nitistas (que ainda se não exibiam como tais, mas já bradavam contra o ressurgir da repressão do povo por uma ‘nova PIDE’)<sup>43</sup>.

Diante de um quadro político fragilizado pelos incidentes repressivos, o ano de 1977 viu encerrar um projeto político idealizado durante a guerra de libertação:

Centenas, talvez milhares, de pessoas pagaram o elevado preço desta dissidência. Se, segundo uns, foram vítimas designadas de repressão ou, segundo outros, inocentes atingidos por excessos de zelo ou ajustes de contas pessoais, pouco interessa: o ‘estado paternal’ do MPLA morrera a 27 de maio de 1977. O poder que daí surgiu tornou-se sistematicamente intolerante e policial. Este mergulho na repressão acabou até, em longo prazo, por incomodar o próprio Agostinho Neto, visto que começava a prejudicar a sua imagem e até a criar problemas na sua legitimação política<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> TALI, Jean-Michel Mabeko. *Dissidências e poder de estado: MPLA perante si próprio (1962-1977)*, 2001, p.210.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p.221.

Neste sentido, a literatura surge como o único espaço capaz de unir as cores de um País de mil cores e ideais diversos como uma colcha de retalhos composta por várias imagens luminosas de dissidentes representando uma “espécie de canto atrasado a utopia”. De acordo com Maria Nazareth,

(...) em vários poemas do livro *Tábua*, a evocação da luz e dos impactos que a distorcem a indicação constante de um outro cenário construído com agonias, lutos e dores buscam iluminar interessantes associações. A saudação épica à luz, alcançada através de recursos retóricos que privilegiam as relações com símbolos e imagens, opera um agenciamento processual apto a organizar as incursões dos poemas pelo contexto social e político, embora estratégias próprias à literatura procurem amortecer a adesão a referentes concretamente instalados<sup>45</sup>.

Por outro lado, a verdade poética enunciada na sentença “uma colcha de mil restos de pano” sugere uma comprovação de que o pensamento poético guarda em si a sua potencialidade de ser múltiplo no que diz respeito à origem do material colcha, e das infinitas cores do pano que a compõe, logo, estes elementos enquanto metáforas elucidativas de uma verdade configurada vão ao encontro da sua singularidade e neste momento explicitam o inominável da arte, pois esta verdade existe, mas é ao mesmo tempo isso e aquilo para instaurar uma ilimitada possibilidade de leituras. Segundo Badiou: “Todo regime da verdade baseia-se no real em seu inominável próprio”<sup>46</sup>.

Pode-se dizer, então, que o inominável intrínseco à verdade se efetiva de fato na manifestação vigorosa da própria língua. Todo poema exige da língua uma força, a capacidade de registrar a ausência do que se apresenta nos ecos de “um País caído”:

Tudo é um medo que desfaz a ousadia  
que torna as vogais reconhecíveis para o dramaturgo  
saber dos nossos batons. Os velhos seguraram os erros

---

<sup>45</sup> FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Poemas tecidos com ruínas e luz: Tábua de Adriano de Vasconcelos”. In: [www.uea-angola.org/artigo.cfm](http://www.uea-angola.org/artigo.cfm).

<sup>46</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.39.

como quem procura a vingança para  
oferecerem a ilusão. Um exílio fica preso  
nas palavras que não fizeram  
parte das aguarelas. Quem alterou o valor do dia  
diante das nossas fraquezas e onde toda a sombra  
celebra como uma provocação a aurora?  
Uma tenaz serve para segurar a rigidez das palavras  
e a lixívia aproxima a sua significação ao vazio.  
Tudo tão higiênico numa régua sobre folhas amarrotadas  
pelos filósofos, mas sem aplausos  
para a sua sorte. E o lápis é a ponta da beleza  
que percorre por dentro o rio de pedra que faz esquecer  
os números da cidade como se pudéssemos  
oferecer aos cegos toda a identidade  
das utopias. Só a vida não passa  
pelas estações que estréiam novos capins e folhas  
para salvarem as seivas porque toda a vida coincide  
com a luz de Deus e a sua sombra pode tornar a terra  
desabitada. *O sol levanta a tela onde se pode  
fazer esquecer o último fuzilamento, um País caído*  
junto a torre onde os heróis procuraram tornar  
bela a sua perversão. Toda a figura do nosso oratório  
é uma comiseração que desce tarde para o lado  
do coração – E não chega a ser horizonte  
essa doentia certeza de que a bandeira e a coroa em oiro  
serão abandonadas na última derrota  
dos heróis. Em cada boca que recita a palavra  
em pele se sublinha o poder da manhã. Os velhos tentam adiar  
o confronto: foram incendiados os jornais e bibliotecas  
no espaço que era próprio para a maternidade (VASCONCE-  
LOS, 2004, p. 78, grifos nossos).

Logo, a língua tem o dinamismo necessário para tornar presença a Idéia – País – por intermédio do artifício da retenção poética daquilo que em relação à origem guarda o seu desaparecimento: “Uma tenaz serve para segurar a rigidez das palavras e a lixívia aproxima a sua significação ao vazio” (VASCONCELOS, 2004, p.78). Esse vigor da língua constitui-se naquilo que não pode ser denominado pelo poema. Ele executa, retira dela toda sua musicalidade oculta para contemplar a união desejada e ilimitada da verdade enquanto configura-

ção do real inominado no poema: “O próprio poema, na medida em que efetiva localmente o infinito da língua, permanece inominável para o poema. O poder da língua, o poema, cuja única função é manifestá-la, é impotente para nomeá-la veridicamente”<sup>47</sup>.

Em Vasconcelos, a essência poética apresenta em sua base uma irreverência peculiar, concebida subjetivamente na verdade imanente. O poema atravessa a palavra, obliquamente corta a língua para instaurar “as frases [que] ficaram simples para que através de uma senha se entenda como fomos hábeis em usar das cobras as sombras até para nas gavetas anularmos o nome dos irmãos” (VASCONCELOS, 2004, p.94). No fundo, o pensamento poético em Vasconcelos guarda o inominável, o inumano. Esta inumanidade explode no corpo textual de toda sua produção poética.

Para enunciar o que há de inumano na obra deste escritor destaca-se aqui *Tábua*. Envoltos num universo enigmático, os poemas de *Tábua* convidam o leitor a partilhar voluntariamente da realização dos sentidos submersos nas entrelinhas dos poemas. Diante disto, pode-se dizer que o poema não tem por objetivo descrever o mundo circundante, nem expressá-lo, muito menos é um quadro mimético, extensão do mundo externo a ele. O poema é uma ação em si mesmo. Ele nos oferece sinais de que o universo externo é uma coletânea de objetos. Desta forma, o mundo não se apresenta ao poema como contrariedade inexplicável, pois não interessa ao poema pensar objetivamente aquilo que o espaço externo tem a dizer, mas expressar a essência imanente, a presença inatingível e infinita. A escrita poética é a magia de arriscar, fixar imagens indescritíveis e desfeitas “por detrás das montanhas”. Segundo Virgínia Maria Gonçalves,

(...) a poesia em *Tábua* também germina no solo fértil da oralidade dos vates populares, sempre vitalizadas, quando novas mãos estão a modelar o barro ou novas vozes a modular um canto imprevisível, com ressonâncias que perdem no tempo. Mas, o ofício da escritura não esconde nos poemas de Vasconcelos a carpintaria do estilo, depois da horizontalidade do tronco, quando despontam nele as marcas nos corpos tatuados, sem perder de vista o momento histórico vivido, num espaço

---

<sup>47</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.41.

geográfico demarcado, com as contingências humanas que se anunciam nas imagens poéticas, sem os arroubos ditados pelo calor da hora. É na tábua que o inominável se apresenta, numa poesia que não foi feita para adormecer as crianças, porque os cães ainda ladram ferozes na noite da grande insônia<sup>48</sup>.

Nesta perspectiva, a presença imaginada – as sensações – é a função poética. Assim, recorrendo ao recurso repetição de construções frasais, de paralelismos sintáticos e semânticos, de termos e de idéias, Vasconcelos produz em *Tábua* a dissolução dos objetos para atingir o inominável:

Oh! Luz se inteira vem como foi seu dever  
fazer a feição sair dos dedos de Deus quando pela pressa  
tirou-nos da lama. São os olhos que cobrem com ramelas  
o que a sombra esconde para que não se entenda  
o que os jornais anunciam como a próxima  
guerra. *Tudo o que se perde desfaz numa ardósia a ordem*  
*da utopia. A luz não pode ter o preço de uma dança*  
*que atravessa a morte dos cavalos que fazem a vaidade*  
*da vitória. E por muito que tentes usar o biombo*  
*a luz fica mais perto das tuas trevas e nem mesmo podes*  
*viver numa cama que aproxime a lua até à hierarquia*  
*dos adjetivos que assanham num caule da manga*  
*as tuas ancas. E tudo parece uma dança que muda secretamente*  
*o que se descobre nas fissuras, por esse buraco*  
*de agulha se pode ver num só olho o que se vai perder*  
*na direção que o diabo mantém em recta na sua mão*  
*que salvou a inveja. Toda mão se engana no fim do sonho*  
*porque o barro tem a sua ordem e o seu sopro de milagre.*  
Só temos o sino na linha que segue a pureza que adjectiva  
com todas as sombras a tua escolha como se nos tocasse na alma  
igual susto. *Toda a mão se engana no fim do sonho*  
*porque o barro é quem mais serve na sua vaidade*  
*as aquarelas que seguram na tela*  
*a utopia* (VASCONCELOS, 2004, p. 42, grifos nossos).

---

<sup>48</sup> GONÇALVES, Virgínia Maria. “A difícil utopia em *Tábua* de Adriano Vasconcelos”. In: [www.uea-angola.org/artigo.cfm](http://www.uea-angola.org/artigo.cfm).

Para colocar em prática o exercício do pensar a presença de uma configuração, torna-se importante ao poema efetuar uma ação tortuosa de resgate do instante pensado. Apenas com a tortuosidade precisa apagar os contornos dos objetos que representam um simulacro das aparências e das opiniões generalizadas. A obliquidade inerente ao poema permite que este enuncie que “não é culpa do destino a morte que espreita a distância a utilidade do comício onde resulta bem colocar nas mãos dos mágicos os ossos que atravessam as palavras” (VASCONCELOS, 2004, p.90).

A não utilização de termos diretos, mas por alusão, constitui-se num mecanismo de não objetividade do objeto para que nasça da mágica das palavras a “luminosidade das coisas”. De acordo com Badiou: “O poema concentra-se na dissolução do objeto em sua pureza presente, é a constituição do momento dessa dissolução”<sup>49</sup>. A poética de Vasconcelos exige do leitor um envolvimento acompanhado de um desprendimento das coisas externas para encontrar a feição do poema, “não para saber do que ele [poema] fala, mas para pensar no que nele acontece”<sup>50</sup>.

Sendo o poema um efetuar de sentidos e de não-sentidos também, este elucida um acontecimento em si mesmo. Constata-se, assim, que o poema – como forma de um despertar de sensações inumanas – tem na sua configuração um lugar infinito. Lugar este exposto pelos artifícios de uma língua atravessada pela ‘luz’, que no poema “Luz. Eu vi cair o que o herói não conseguira fazer durar”, o poeta refaz os signos das palavras que inventa o cálice do sonho e do medo:

Oh! luz que veio marcar a existência da tristeza  
por não podermos ser uma só coisa  
tem-se os lábios depois dos versos  
mas não se pode esconder o sal das lágrimas, tem-se a flor  
na primavera mas o esquife é só o seu verbo.  
E o rebanho de ovelhas fica marcado pela loucura  
que faz viver numa prova de lutos a memória  
de Caim. Eu vi cair com a luz de todas as glórias

<sup>49</sup> BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*, 2002, p.44.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p.45.

o que o herói não conseguira guardar  
no ensaio da sua própria vida, e o que veio daí em espanto  
*foi saber que fui seu discípulo*. Como um gesto pode enganar  
o coração e não se salva uma aurora para os filhos?  
Os corpos dos dançarinos de Koffi Olomidé e Oliver Mtukudzi  
arrastam-se tão próximos da terra como se aí  
estivesse a origem da música, talvez por isso a morte  
apareça tão próxima da dança que vai  
trocando os palcos para desespero dos heróis e nos kombas  
parecem ser os mesmos: máscaras.  
Foi através da luz que refiz os signos para que as palavras  
que nos guiam através das fístulas e feiras  
mantenham as partes finais que celebram nos cristais  
o sono que se descobre nas salivas das cobras.  
A flauta recolhe a pele na nota que inventa um cálice  
para o teu sonho por estar perto o medo.  
Não pode ser breve a dor que chega antes das arestas  
já que persiste a noção que inaugura  
a psiquiatria quando toda a manhã já não pode ser  
o que o terço permite viver (VASCONCELOS, 2004, p. 44, grifos  
nossos).

## 5 | Inumanidade: uma Marca Poética

Com as lágrimas do tempo  
E a cal do meu dia  
Eu fiz o cimento  
Da minha poesia

E na perspectiva  
Da vida futura  
Ergui em carne viva  
Sua arquitetura.

Não sei bem se é casa  
Se é torre ou se é templo.  
(Um templo sem Deus.)

Mas é grande e clara  
Pertence ao seu tempo  
... Entrai, irmãos meus!<sup>51</sup>

Toda palavra é violência, violência tanto mais temível quanto secreta e o centro da violência, violência que se exerce já sobre aquilo que a palavra nomeia e que ela não pode nomear senão retirando dela a presença – sinal, nós o vimos, de que a morte fala (essa morte que é poder), quando eu falo. Ao mesmo tempo, sabemos que quando se discute não se luta. A linguagem é a ação pela qual a violência aceita não estar aberta, mas escondida, renunciar a se esgotar numa ação brutal para reservar-se visando um domínio mais potente, não se afirmando mais desde então, mas, no entanto, no cerne de toda afirmação<sup>52</sup>.

O livro *Olímias* divide-se em cinco partes. A primeira é um texto introdutório do autor, as três subseqüentes são o núcleo central da obra e a quinta, intitulada “Andamento”, configura uma tentativa de fechar, ou melhor, de preencher as lacunas deixadas nos poemas anteriores. Todo o texto é

<sup>51</sup> MORAES, Vinicius de. “poética II”. In: *O operário em construção*, 2001, p.127.

<sup>52</sup> BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*, 2001, p.86.

uma elaboração, um conjunto de elementos repleto de outras vozes memoráveis, logo, todo o texto é uma absorção e transformação de outros textos:

O discurso polifônico, no dizer de Mikhail Bakhtin, encontra um espaço propício para se desenvolver de forma ampla na era moderna. Diante das mudanças rápidas da vida, os agrupamentos humanos tendem a romper as barreiras que os separam entre si, e essa ruptura funciona como uma premissa para o surgimento de uma multiplicidade de vozes no romance [e na poesia] polifônico, que busca abarcar as particularidades e a complexidade do mundo moderno. O dialogismo permite uma interlocução com o passado e com as mais diversas situações do presente. As relações dialógicas se caracterizam como algo que ultrapassa o aspecto composicional da estrutura romanesca [e poética], tornando-se um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana<sup>53</sup>.

Neste sentido, Vasconcelos, em seu texto introdutório, estabelece o que Bakhtin define como a única esfera possível da vida da linguagem na era moderna o dialogismo, quando estabelece um paralelo entre *Olímiás* e sua produção poética anterior. Pode-se dizer que, neste processo dialógico, *Olímiás* instala-se no entre-lugar, na intertextualidade e, na linguagem poética, ouvem-se várias vozes, porque só “a poesia pode enriquecer a palavra”:

A alma da acção de conforto e amor das vozes que convergem na do poeta, que as aglutina e transforma em suas palavras. Nem sempre há acordo entre transmissor e transmitido, mas não há também a tentação de uniformizar numa única voz. Esta é uma das várias raízes da necessidade formal do diálogo claramente delimitado nos poemas em que surge, da obrigação de pôr a nu as divergências que fazem os nossos caminhar. Até a voz de Deus se faz sentir directamente, em discurso directo, nos poemas. Está em diálogo com a sua criação humana, com esse espelho Seu<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> OLIVEIRA, Jurema J. de. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*, 2007, p.180-1.

<sup>54</sup> SÁ, Ana de. “Prefácio”. In: *Olímiás*, 2005, p.17.

*Olimias* repousa seu “questionar” num processo dialogal instalando-se na intertextualidade com a palavra inacabada no sentido de que “toda nossa linguagem – e é esta a sua natureza divina – é agenciada para revelar [na sua essência o] que é, não o que desaparece”<sup>55</sup>. Este movimento poético absorve a questão sólita a morte que consome a existência humana, mas traz à tona algo de insólito. Questionar é procurar, e procurar é desejar encontrar no fundo da curvatura o imensurável. A questão questionada é parcial, ela é o local onde a palavra sempre se dá como inacabada para dar continuidade a discursos interrompidos muitas vezes abruptamente:

A morte é, pois, um tema de eleição em *Olimias*. Nas sucessivas mortes por que vai passando uma pessoa no caminho que faz na vida. Na morte concreta, ainda que sem corpos para se verem cumpridos os rituais do óbito, de pessoas reais que passam por nós e que nos deixam as marcas que só o amor ou o ódio consentem. Nas sucessivas mortes que nos fazem perder os amados, que nos fazem perdermo-nos aos poucos<sup>56</sup>.

A ausência de completude da palavra põe o sujeito do discurso em processo no lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca, se pluraliza e se pulveriza. Com uma crítica que dilui valores, princípios e conceitos, o crítico–escritor<sup>57</sup> procura um desfecho para o duplo sentido poético de ser ao mesmo tempo – sujeito de discurso – e crítico deste mesmo discurso. De acordo com Ana de Sá, Vasconcelos assume um ponto de partida para reiterar:

(...) que sua preferência se situa nos versos em prosa em continuidade sistemática. Um poema não acaba, assim, no último verso, a idéia não se esgota no verso ou na frase, notando-se uma continuidade nas restantes páginas pelo retomar das idéias em novos versos, em novos poemas<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*, 2001, p.74.

<sup>56</sup> SÁ, Ana de. “Prefácio”. In: *Olimias*, 2005, p.15.

<sup>57</sup> Segundo Leyla Perrone – Moisés, o crítico-escritor é um ser de aparição e de desaparecimento, de prazer e de gozo, de consistência e de perda e, como tal, um exemplo significativo do escritor em crise – escritor de hoje. In: *Texto, crítica e escritura*, 1993, p.57.

<sup>58</sup> SÁ, Ana de. “Prefácio”. In: *Olimias*, 2005, p.12.

Nesta perspectiva, a relação deste sujeito no mundo e com o mundo será sempre uma relação potencializada com vigor e força, pois toda palavra é violência, como bem define a passagem de abertura deste capítulo retirada da obra *A conversa infinita: a palavra plural*, de Blanchot<sup>59</sup>.

Neste diálogo com os pontos-sujeitos ausentes em *Olímias* as frases muitas vezes devem ser reconstruídas, lidas uma segunda vez, para que a idéia atravesse e transcenda as imagens aparentes. No poema “A primeira letra a brincar em teu corpo”, verifica-se no centro da cena as vozes se aglutinarem para rememorar, eternizar numa palavra precisa o sentido da paixão que veio dar movimento aos gestos de Viriato da Cruz, de um poeta que pela mão de um exilado levanta um País, repleto de mães que se despiram no hall das igrejas para falar com Deus:

A primeira letra a brincar em teu corpo  
veio da mão de *Viriato da Cruz*, que saiu lançando da sua morte  
com uma carta que precisava dos teus dedos para acenderem  
a vela que se escondia por trás de teu  
corpo: o lado do sim dobraste e já a música tinha escolhido  
a tarde como seu ouvido. E nenhuma persiana, janela e curva  
impediram que suas partituras caíssem no meio da rua  
onde um *poeta* ficou todo o dia parado porque acompanhava  
com os olhos de *Viriato* o que deixavas em aquarelas segurar  
o céu através dos teus gemidos. E levanta-se um nome e um *País*  
pela mão de um *exilado* para que o *amor* não nos deixe sozinhos,  
nem a veste de um padre entre angústias  
possa recordar os desterrados. Pode-se ficar por uma esperança  
se o céu nos cair em *bondade*. Oh! *Deus*, já o jornal anuncia  
que mais *poetas* ficaram sem palavras! As *mães* deixaram-se  
ficar nuas no *hall* das igrejas para falarem com *Deus*  
( VASCONCELOS, *Olímias*, 2005, p.46, grifos nossos).

Desta forma, o que era apenas invisibilidade e silêncio numa “cidade invisível” repleta de gemidos encontra na configuração poética as ilustrações significativas para dar aos personagens a visibilidade necessária, já que:

---

<sup>59</sup> BLANCHOT, Maurice. *A palavra infinita: a palavra plural*, 2001.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata (...). Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras<sup>60</sup>.

Neste sentido, a construção poética exige do escritor concisão, bem como uma dose de imprecisão para condensar imagens díspares, destoantes, mas também uma percepção crítica acerca da realidade, principalmente quando o que se quer representar é impreciso. Recursos como a ironia e o humor surgem como saída produtiva para iluminar as impressões do espírito. Essas realidades imateriais, diante das quais todos os movimentos são, mais ou menos, como movimentos de sonâmbulos, absorvem o projeto poético, como bem define o homem escritor no texto introdutório de *Olímias*:

No domínio oficial da escrita, confesso que, quando escrevo poesia – para além, naturalmente, do gosto quase teatral em estar diante dos vários “egos” e memórias -, existe muito sofrimento dentro do meu ego, um grande clímax que provoca estados incomodativos de tontura. Maior é a minha indisposição física quando viajo tão fundo dentro de mim e já no fim do percurso criativo todas as melhores palavras já lá não estão à espera. Olha-se com alguma luz o interior como se fosse cada vez mais necessária já não a palavra, mas a vida e as promessas que ela carrega. E tudo se abre com grande nitidez e ajuda da memória, porque o que nos fez desconfiar do mundo fica à porta<sup>61</sup>.

As imagens poéticas reincorporam o dinamismo, o ritmo na estática figura da casa, lugar de sonhos utópicos desfeitos. Sendo assim, dando vida aos objetos inanimados, o poeta salva os gestos, o calor que humaniza as sensações capazes de reconstruir o inquietante território onde a vida é instável e difícil. Segundo Ana de Sá:

---

<sup>60</sup> CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*, 1990, p.14.

<sup>61</sup> VASCONCELOS, Adriano Botelho de. “Texto introdutório”. In: *Olímias*, 2005, p.30.

A condensação de lugares, tempos e vozes faz-se na estranha palavra *Olímias*, que tudo pode querer significar. Prendamo-nos aos fios que pendem e nos levam por viagens interiores. Nelas, tantas vezes o barqueiro se transfigura em Caronte, ora sinistro, ora estranhamente portador de mensagens benfazejas, ora aglutinador de ambas<sup>62</sup>.

A composição – ato de aprisionar a poesia no poema ou de elaborar a poesia em poema – é uma prática inexplicável de um achado, mas também das horas expandidas de uma procura, como bem confidenciou o escritor no texto introdutório em *Olímias*. O exercício da composição é um fazer íntimo, ímpar, que ocorre sem testemunhas. Para o poeta, trabalhar as palavras significa imprimir na folha em branco suas marcas, seus sinais, logo, via anamnésia, o sujeito da poesia se transforma em “nós”, multiplica-se, pois para:

(...) agarrar o passado, apreender o que se torna passado, dominar, exibir o crime inicial, o crime original, perdido, manifestá-lo como tal, como se ele pudesse desembaraçar-se do seu contexto afectivo, das conotações do erro, da vergonha, do orgulho, da angústia, as quais ainda hoje fazem sentir e que justamente motivam a idéia uma origem<sup>63</sup>.

Na busca para descobrir uma causa objetiva primordial, “assim como Édipo”<sup>64</sup>, esquecemos que a vontade de encontrar a origem do mal está na “necessidade do desejo”<sup>65</sup>. Desejo este envolto numa essência inumana. Esta inumanidade poética constrói a cena, os sinais de uma propensa imagem que solidifica no tempo da arte a “língua da sanzala”, bem como os eventos insólitos que ela porventura esconde.

De acordo com Deleuze e Guattari<sup>66</sup>, um escritor é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental, logo, está apto a se tornar animal, a se tornar inumano. Desta forma, depreender

---

<sup>62</sup> SÁ, Ana de. “Prefácio”. In: *Olímias*, 2005, p.11.

<sup>63</sup> LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*, 1989, p.38.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>66</sup> DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, 1977, p13.

o impacto inerente ao conceito de cultura sobre o conceito de homem significa interpretar um conjunto de mecanismos simbólicos pertencentes à cultura, pois esta oferece o elo entre o que os homens são intimamente aptos a se tornar e o que eles se tornam concretamente, um por um. Assim, “tornar-se humano é tornar-se individual, é nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas”<sup>67</sup>.

Neste contexto, verifica-se que o artista é dotado de um humanismo que o iguala aos outros homens, mas enquanto sujeito de discurso perde sua humanidade em prol de uma inumanidade intrínseca à arte. Esta ambivalência humana / inumana implica a inserção do sujeito experimental no âmago da linguagem, no limiar da sensação proveniente da imagem / arte produzida pela escrita, leitura de códigos que avançam para trás, na direção da coisa reanimada no interior da língua, e para frente, no sentido de que cria uma nova imagem para depreender, nos contornos da língua, o que há de inumano nas descrições densas e superficiais das experiências memoráveis. Nesta dinâmica ambivalente, a linguagem poética absorve uma multiplicidade infinita de possibilidades de um tempo arte para abarcar:

Opções estéticas que vão fazer sempre parte do quadro das nossas correntes literárias, porque o País que queremos poderá estar muito longe do País em que vivemos. Existem outras correntes literárias que, graças a este sentido de valorização do outro, daquele que és tu e não sou eu, permitem explorações temáticas para as vias do surrealismo, do fantástico<sup>68</sup>.

De acordo com Geertz, podemos fazer uma distinção do que seja ser um autor a partir da visão foucaultiana e da barthiana. Para Foucault, existem autores que são fundadores de discursividade, pois ao criarem suas obras, produzem regras formadoras de outros textos. Para Barthes, “o autor/escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num como *escrever*”<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, 1989, p.64.

<sup>68</sup> VASCONCELOS, Adriano Botelho de; CRISTOVÃO, *Aguinaldo. Discurso & entrevista & ensaio*, 2003, p.32-3.

<sup>69</sup> BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*, 1982, p.33.

Com base nas duas prerrogativas, pode-se dizer que Vasconcelos pode ser inserido num conjunto de autores no sentido “intransitivo” e fundador de discursividade. Com um discurso de cunho poético – filosófico, este escritor funda um estilo próprio dentro da corrente literária contemporânea de Angola.

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que o discurso do “autor/escritor” tem uma característica testemunhal. Com uma escrita que valoriza o estilo poético narrativo, Vasconcelos funda um modo particular de fazer literatura. Sendo assim, ele registra os eventos sólitos e insólitos, as experiências rememoradas, observadas e as falas inventadas para dar movimento aos gestos desfeitos, às reflexões solicitadas e à humanidade perdida. Verifica-se, assim, que o autor usa a qualidade intrínseca concernente ao estilo testemunhal para neutralizar as impressões reanimadas “pelos novos monges que tentam salvar os discursos antigos”<sup>70</sup>.

Diante disso, transitando entre o “estar lá” – presencialmente na qualidade de produtor de discurso – e o “estar cá” no texto propriamente dito, na qualidade de sujeito poético que absorve “a dor de mães dilaceradas”, Vasconcelos fundamenta seu trabalho numa abordagem literária testemunhal. Originariamente, o termo nasceu no dicionário jurídico e significa testemunhar, depor em juízo real, não fictício, falar de maneira direta e não por referências imaginárias, mas isso não desfaz o valor do resgate de outras vozes que o discurso poético de *Olímias* absorve:

“Não hesites, tira as mãos da tua cara,  
uma parede por mais que ganhe o céu não pode deixar como parte  
excluída a insônia que cresce perto de uma mesa abandonada”, “Olha  
bem como estou sem alternativas. O mundo desfez-se através  
de bisturis infectados quando lia Neruda para sentir mais perto  
o apóstolo que morre em teu quintal”. Oh, *Tété!*, como num só lápis  
se pode abrir em letras o coração  
do Soba Kanga Dois: “Oh, Kanga Dois, esse espelho  
que foi criado pelos brilhos do teu lago, infelizmente, como utilidade  
já não te serve porque agora só podes ver o ouro dos teus galões  
apesar da derrota estar à porta dos *soldados*”

---

<sup>70</sup> VASCONCELOS, Adriano Botelho de; CRISTOVÃO, Aguinaldo. *Discurso & entrevista & ensaio*, 2003, p.41.

que provam a tua bondade diante de simples petições de próteses”  
(VASCONCELOS, 2005, p.98, grifos nossos).

O estilo testemunhal constitui-se num fixar imagetivamente símbolos que abarcam o caos e o equilíbrio:

Temos que apanhar os discursos, os gritos de cidadania, passar os olhos pelo lado pictórico da nossa poesia, fazer síntese dos diversos discursos sociais, dar-lhe importância, ter fé na paixão social dos outros, se possível até que o estado coloque uma peneira sobre todos os verbos para que seja capaz de distinguir o que é útil em termos de contratualização fora dos padrões de compromissos ideológicos, longe das estreitezas e dos confrontos ideológicos, é, podem crer, por essa via de diversidade e paralelismos de discursos que vamos criar mais felicidade<sup>71</sup>.

Descrever os aspectos da cultura significa assumir o papel de testemunha ocular e para isso ocorrer de forma plena o “eu” testemunho precisa munir-se de elementos oriundos da Ciência, mas também advindos de um “eu” sensível capaz de sentir as sensações das experiências comuns, normais, sóltas e daquelas anormais, não ocasionais e insólitas. O texto literário, pautado no processo de valorização do eu produtor de discurso, encena um espaço próprio para a circulação de personagens que compõem o discurso artístico para dar vida aos gestos de humanidade perdidos, e demarca um campo diferencial que nos permite ler para além da mensagem lingüística, pois como bem define Vasconcelos: “só a poesia pode enriquecer a palavra”. Palavra esta depositária das experiências individuais e coletivas, reanimadas pela memória para dar sentido às palavras que nunca foram ditas “no exílio das nossas angústias”.

Ampliando as reflexões em torno da idéia de rememorar para socializar experiências insólitas, que se quer extintas das práticas policiais, cabe aqui esclarecer que “a rememoração do passado não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação”<sup>72</sup>. Por outro lado, a lingua-

---

<sup>71</sup> VASCONCELOS, Adriano Botelho de; CRISTOVÃO, Aguinaldo. *Discurso & entrevista & ensaio*, 2003, p.54.

<sup>72</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p.49.

Jurema Oliveira

gem poética, em sua infinidade de junções e de combinações, estabelece o elo entre a natureza humana e a inumanidade da arte impulsionada por imagens substancialmente baseadas na imaginação material das águas, do ar e dos sonhos e condensadas na palavra artística, que se mantém fiel aos homens unicamente pela sua inumanidade para com eles. Segundo Bachelard, o vôo criativo resultante da dinâmica imagética é:

O princípio da continuidade das imagens dinâmicas da água e do ar, [ou seja] nada mais é que o vôo onírico. Assim, depois que compreendemos o sentido profundo da felicidade embalada, depois que a aproximamos da doçura das viagens oníricas, a viagem aérea aparece como uma transcendência fácil das viagens sobre as águas<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, 2001, p.43.

## 6 | *LUANARY*: do Sono Profundo ao Sonho Poético

Assim, como o camponês aprende a trabalhar a terra, o poeta aprende a trabalhar com a palavra, aprende a não dizer demais e a não dizer de menos, aprende a sugerir. A poesia não deve fazer mais que sugerir, ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio, não o silêncio de quem não tem nada para dizer, mas o silêncio que é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz. Ele é uma boca, e deve ser a boca daqueles que não têm boca<sup>74</sup>.

De repente do riso fez-se o pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfaz a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento  
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente  
Fez-se de triste o que se fez amante  
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
Fez-se da vida uma aventura errante  
De repente, não mais que de repente<sup>75</sup>.

Vasconcelos valoriza em sua poética uma estrutura bastante particular dentro do cenário literário angolano contemporâneo. *Luanary* divide-se em três partes nucleares que constituem o macro-texto, quatro textos intitutados andamento, duas sentenças e quatro máximas das sentenças. Esta obra traz à

---

<sup>74</sup> BARBEITOS, Arlindo. *Angola, angolê, angolema*, 2004, p.8.

<sup>75</sup> MORAES, Vinicius. *O operário em construção e outros poemas*, 2001, p.41.

tona aspectos de uma memória repleta de imagens insólitas que constituem a base da matéria do sonho poético.

As experiências passadas mantêm-se retidas na memória e podem ser recuperadas no presente por meio da linguagem. O corpo guarda dois tipos de vivências: uma ligada à memória-hábito, que faz parte do adestramento cultural do sujeito, e a outra se define como imagem-lembrança. A memória-hábito constitui-se num conjunto de conhecimento adquirido pela observação e pela repetição de movimentos ou palavras. Ela se faz necessária à vida comunitária, à socialização. A outra, a imagem-lembrança, ocupa a área profunda da mente e, ao ser evocada, se corporifica de forma única, irreversível. O sonho poético nasce desta experiência latente nas zonas mais profundas do psiquismo. As impressões configuradas na escrita são resultantes de um material que tem o aspecto de um palimpsesto – manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores – que, raspado várias vezes, tende a dar o tom, o colorido, às representações, às manifestações das essências escondidas nas profundezas das substâncias da matéria.

Os acontecimentos submersos na matéria adormecida pelo sono profundo são o substrato, o que serve de suporte para uma outra existência, o sonho/poético. Este transforma os sinais contemplativos advindos do sono em elementos sustentadores da poética de Vasconcelos. Para compor, como afirma Marta Leão<sup>76</sup>, as virtualidades da liberdade e do sonho como estimulantes do exercício do poder criativo. O sono profundo oferece um amálgama de sentimentos, visões, lembranças que compõem o discurso crítico e irônico de Vasconcelos. Como se pode constatar no poema:

“Um reino apesar dos sabres mais afiados  
guarda-se melhor com o excesso de bondade”,  
fez-te lembrar o velho Tiba quando te foi mais íntimo  
o sangue das vítimas na Cadeia de São Paulo.  
Só o coração sabe afeiçoar a irmandade porque tens  
de saber como tuas mãos, apesar de exímias a medirem  
a espessura das pepitas d’ouro, servirão mais

---

<sup>76</sup> LEÃO, Marta. “Na vertigem do poema”. In: *Abismos de silêncio*, 1996, p.4.

se puderem com a ajuda dos joelhos e seu chão  
de pedras lavar os pés dos doentes  
do Santuário. *Ainda que enxugues os pés, percorras*  
sozinho o corredor onde os seus escarros  
de sangue e pus são espelhos onde Deus brinca  
com o sol e seus curtos lugares, terás de vestir  
a batina de sua vida, ouvir como em ti se faz  
sem amnésia a identidade dos outros  
ou como perdes o teu próprio rosto maquilhado  
para seres tão visível como as paredes do cemitério  
da Santana, altas e pintadas de cal  
*branco*. “O sol estava brando, os kandengues  
no quintal já tinham os pássaros na mão. Quem poderia  
tocar nessa película de vida que só se parte  
no meio do mundo? Bastou uma nuvem  
de gafanhotos e pela inesperada escuridão sentiste  
como tudo se pode ruir através de fios cintilantes de sol  
e nem mesmo o pólen que rodeia a manhã  
conservou o brilho que Deus sabe deixar  
em larga planície de gazelas”. “*Não, não chores,*  
toda a obsessão ameaça a imagem da infância,  
*porque o labirinto que estraga a planície*  
*tem uma garganta de vozes*  
que só vivem atrás da insônia: quem mais  
amaste criou um espaço de papelão *onde África*  
*não gosta de se ver*  
*filmada*” (VASCONCELOS, 2007, p.19, grifos nossos).

As imagens do sono despontam em *Luanary* como um tipo de predisposição, de evocação que redimensionam por via da memória / poética o clima de tempestade, das águas revoltas. Neste sentido, o sono provoca e projeta a criação do escritor para um tempo de sonho desfeito e refeito no espaço literário para acolher “aqueles que não têm boca”, como bem define Barbeitos em *Angola, angolê, angolema*. Desta forma, a busca pela linguagem artística aguça no escritor algumas aptidões, determinadas vocações para o sobrenatural, para o anormal, insólito e invisível, ou seja, certas percepções do sentido oculto das coisas inertes, tão bem explicitadas no poema intitulado “Oh, meu rei, o Tiba diverte-te com palavras”:

“Oh, meu rei, o Tiba diverte-te com palavras  
(restos de vogais que os poetas usam  
porque querem deixar os circos vazios)  
como se nas suas pontas tivesse guardado numa vogal  
o filósofo da nossa infância e o mel caísse bem pastoso  
nos teus lábios. *Uma vidraça que divide o tempo*  
apura atua solidão porque sentem as mãos que é inútil  
olhares para dentro das incógnitas, única pobreza  
*do templo que permites levar a casa*”. *A morte exhibe-se*  
com assepsias de ouro, um soldado chora com o que lhe sobra  
do coração, está perdido porque oferece o seu horário  
de pedra que dança com as incertezas  
*que vigiam os dias*. “Dois dedos fecham  
o que a morte gosta de enganar com laços  
que entortam o sonho numa  
cova de mármore  
*branco*”(VASCONCELOS, 2007, p.37, grifos nossos).

O sono, no entanto, com o sentido de inércia, não alimenta a poesia, mas somente aquele revigorado, trabalhado, pode alterar a direção daquilo que só encontra sentido na palavra poética. Sendo assim, recupera-se aqui mais uma vez a visão de Barbeitos para quem “a poesia só é poesia se sugere, só tem expressão, só tem força, só é arte em forma de palavra, se simultaneamente retém e transcende a palavra”<sup>77</sup>.

Neste universo de percepções, o discurso de Vasconcelos transforma vozes ausentes, silenciadas pelo sono profundo, em figuras que transitam no tempo poético. A materialização, por meio da linguagem artística, daqueles que desapareceram nas águas turvas e repousam num horizonte longínquo, só se efetiva de fato por meio da voz do poeta. Sendo assim, o escritor empresta sua voz àquelas figuras que precisam se movimentar no cenário poético. Ele reconstrói um tempo de glórias desfeitas, dando, assim, veracidade às cenas no poema “As Mães levantam as fotos dos filhos e o dia treme”:

---

<sup>77</sup> BARBEITOS, Arlindo. *Angola, angolê, angolema*, 2004, p.8.

As Mães levantam as fotos dos filhos e o dia treme  
perto do mais longo instante e o horizonte  
que sempre fez os sonhadores e os amantes  
*fica coberto de camisas com vestígios de vida.* É o requinte  
da ilusão que faz o enlace sobre ti de duas gaivotas. *Outra*  
foto com o Aires ocupa o que mais se dispõe com a infância  
porque todo o gesto passa pela identidade  
do que sempre se perde e a aurora é uma trave  
sobre o horizonte que se deixa enganar  
*por quatro paredes: “Oh, rei grande, vens*  
devolver os nossos filhos sem que em habilidade  
todo o cemitério nos faça permanecer  
*sentadas nos passeios dos manicômios?”.* “*Oh, pobres*  
*mães, até parece que estais*  
muito perto do horizonte, só aí a vida  
se faz num barco veloz e forte e parece uma nave  
*habitada.* A sua trajetória é fixa como um leão  
dispara a sua energia numa só impala  
que parece embrulhada numa folha de prata que recebe  
o brilho mais forte do dia. Levantam poeiras em caracol  
e deixas a minha ira mais viva do que a força das vossas  
dores que não entendem como numa  
mesa se faz o jogo”. “*A glória é fria porque*  
só os bobos são parte da sua artimanha por lhes ser fácil  
imaginarem a morte da ficção que os escritores  
*tentam salvar ... Saiba que a vida vai por um cavalo*  
que se perde cedo sob luas  
enxugadas”, diz o morto  
que dorme nas escadas  
da minha  
porta (VASCONCELOS, 2007, p.48, grifos nossos).

Diante disto, se o sono é o lado “não iluminado”, submerso na memória de um tempo de violência, o sonho reinterpreta as visões envoltas numa atmosfera em que: “A glória é fria porque só os bobos são parte da sua artimanha por lhes ser fácil imaginarem a morte da ficção que os escritores tentam salvar” (VASCONCELOS, 2007, p.48).

A composição poética constitui-se, assim, no momento inexplicável de um achado, ou porque não dizer, nas horas enormes de uma procura pelas

palavras essenciais para a inscrição que só o sonho inspira. A força advinda desta subjetividade envolve o ser criador em um ato íntimo, solitário, que se efetiva sem testemunhas, porque:

“Não, meu rei grande, esse jogo só o vences  
se usares o silêncio que faz pela corrosão a frágil  
verdade que pode em álcool constelar  
pelo delírio e impaciência o ânimo diante das derrotas  
que abriram a cirrose que confronta cada vogal  
da tua última estrofe. Uma maleita de desilusão  
só passa com um maior panfleto de oferta,  
mas precisarias de uma nova guerra  
e uma prenda de verdugos: um paredão. Levantas finas  
lâminas de mármore e uma lança com pontas de cólera  
para que os cavalos possam descansar  
nos novos terreiros, mas as cinzas que guardo  
como o teu melhor cabo pesam em mim  
com igual pilar de escuridão da tua  
morte”, “Ah., belo conselho: sabes que o meu tempo  
oferece a eternidade e trono a um herdeiro que não conheces,  
queima-se a utopia com um pouco de vinho, depois  
a festa só serve para que mais homens da sanzala  
digam que quem te sucedera nunca  
nos dera o que mais desafiamos com a ilusão:  
Vida”. Um poeta depois de interrogado  
deitou fora as suas estrofes, metáforas que mais entravam  
pelas nossas vidas, estrofes com muitos haveres  
das utopias porque essa idéia é como o vento  
só o temos no toque  
às palmeiras (VASCONCELOS, 2007, p.50).

Neste sentido, pode-se afirmar que somente o escritor sabe de que é feita esta força repleta de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitações resignadas do pouco alcançado quando se “deita fora as suas estrofes”, e de renúncia da sua própria voz para deixar vir à tona a voz que o surpreende em um ato mínimo, rápido e dinâmico. Neste apagamento do sujeito / produtor da poesia, ouve-se a voz descida. O poeta se faz passivo para que, na captura do instante preciso, não se derrame de todo esse pássaro fluido que é a poesia, pois:

“O pote de mel aberto permite que em suas mãos  
a pureza que guarda as asas das abelhas que inventaram  
a casa e seu tecto possa simplesmente ser o desejo  
do que lhes falta em mais oásis, prova de vida  
que os leva a acreditar que a eternidade está  
nas escadas de mármore que leva à sala nobre das  
nações onde a Bíblia é aberta na página onde Deus avisou  
que para cada um de nós existe o tempo  
de choros que não são por vício do coração  
*e um outro tempo de bonanças que não têm mesas de dados*”.  
“Toda a cumplicidade não pode ter a parte  
mais íntima no cofre e o que é material só vive  
pela troca desigual. Sempre vivi dessa solidão.  
Uma cantina, por muitos cinzeiros cheios de metades  
de cigarros, não pode fazer a conta da utopia e nem  
as suas conchas de cinza podem dispersar  
as sombras numa muralha de sal  
que inclina as minhas horas na lagoa de Malange  
onde nascem os bagres que não posso prender  
em minha rede. A dor cria sempre um poeta  
capaz de enganar por cima do espelho  
do lago a utopia com as mesmas artes  
e metáforas que usas para salvar  
o amor e seus orgasmos” ... Toda a cidade tem o seu porto  
nas portas que ficam abertas depois de à noite  
perderes com rascunhos o teu próprio nome: mulheres. “O batom  
é forte em cheiro e cor, abres uma janela quando  
passa o último soldado com a idéia tirada do postigo  
que deixara passar por força da intimidade  
o que faz em fogo a dança guerreira, e podes  
pedir-lhe algo mais do que o seu peito: ele dir-te-á não  
porque quer viver com esse  
verso que mais faz descer  
a lua em teus  
braços”(VASCONCELOS, 2007, p.22, grifos nossos).

Nesse contexto, a poesia faz circular os saberes. Desloca do espaço do poder a língua, que regula a história humana, dando-lhe uma nova roupagem para imprimir os vários sentidos buscados. O poeta trabalha e vislumbra saídas na encenação dos enunciados, livre das amarras do poder regulador que delimi-

tam os atos e as ações do homem na vida diária. Num jogo teatral, os significados se efetivam no desvio, na reordenação do código lingüístico que permite ouvir a língua fora do poder. O discurso literário ultrapassa os obstáculos típicos da língua, como código regulador do discurso “coerente” que sustenta o corpo social, e funciona como o logro, o lugar que dialoga com o dentro e o fora; com o interior e o exterior da linguagem poética, quando o discurso inscrito tem caráter testemunhal. Como bem define o “eu” poético do poema a seguir:

“Estou no ringue para indicar o que posso segurar  
através dos meus ranhos e cobrar do mundo”.  
Bandeiras com *pensadores* em ouro e até um despacho  
do rei preparam essa luta onde cada um dos contendores  
buscará a sua verdade sem que ninguém  
saiba porque nos querem mais frágeis e infíeis. Um abismo  
vence sempre o alcance dos olhos. Existe  
uma neblina muito entrançada que faz a aurora  
do Uíge e os anjos cheiram a bagos de café: são espelhos  
cujo valor de distância só Deus sabe manter  
mesmo quando o céu é um azul intenso  
e mais próximo dos mendigos. “*Trago*  
um juiz para a luta pois preciso de abrir  
a sua bíblia na página mais amarrotada e suja  
com óleo de palma e funge. O seu silêncio (o martelo)  
fez a noite ser mais longa pelo rabo de uma cobra  
que toca os tambores que ainda  
guardam as lágrimas  
*dos kombas*” (VASCONCELOS, 2007, p.13, grifos nossos).

O contexto histórico-social - destoante e desconcertante - torna-se objeto singular no plano poético e precisa ser redimensionado na poesia, espaço significante e de jogos de sentidos, para o funcionamento da discursividade de vozes não autorizadas e marginalizadas na sociedade. Diante disso, a voz autorizada precisa apresentar e representar com toda a força que emana das palavras a vida, mas, no dizer de João Cabral de Melo Neto, “é difícil defender só com palavras, ainda mais quando é essa que se vê Severina”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> MELO Neto, João Cabral de. “Morte e vida Severina”. In: *Obras completas*, 1980, p.22.

A presentificação dos fatos se caracteriza como o detalhe específico da arte. Os elementos recuperados do contexto são modelados, transformados, ou reforçados no âmbito poético. A arte tece a rede dos significados, que podem emanar da superfície ou da profundidade do contexto, ou melhor, do “sonho que acalentamos / Durante meses seguidos. / E agora / - Mariposa vermelha- / Só ficou a reluzir / A pequenina centelha / Duma ilusão a fugir”<sup>79</sup>.

Trilhando esta linha de fuga, o sujeito poético pode ouvir o “belo conselho” que não explica, mas ameniza o sentido do sono profundo. Sendo assim, privilegiando o dialogismo / poético, o escritor convida o leitor a ouvir essas vozes:

“As vespas sempre se lançam em sangue contra os seus criadores. Nem o melhor fumo guiado com a lenha mais seca pode esconder a realidade apesar do amuleto que te faz ficar em extenuada veneração porque essa é a única herança deixada pelos reis que desprezavam cada uma das nossas vontades porque não podes pensar que em ti se pode construir um tecto sobre quatro pilares que permaneça firme por todos os demorados encontros com a utopia. Temos sempre que curar as feridas das mãos que estiveram nuas no átrio das igrejas, mas com o teu bastão debes observar os homens que fizeram a pátria ser refém de si própria depois de terem enrolado as lianas que cercaram os sonhos”, “Oh, Tiba, só o deus das minhas insônias sabe como por esses meus dedos d’ouro eu tenho perdido o meu coração e até entendo o valor a saldo da coroa quando tenho que encher d’água e ervas a celha de que a sanzala precisa para lavar os seus defuntos. Os joelhos e minhas vestes d’ouro trazem para perto e montra de todo o reino de minha mortalidade - já tive o meu sono d’ouro como o toque mais puro da eternidade, mas agora só oiço um kissange tocado pelo velho kingulo e não sei chorar, por isso não vejo arestas, só sei mostrar a melhor perfeição”. “É esse encontro de arestas, sinos da terra e lama berço que farão a tua reconciliação

---

<sup>79</sup> SANTOS, Aires Almeida; FILHO, Ernesto Lara; CRUZ, Viriato da. “Mariposa Vermelha”. In: *Obra poética*, 2004, p.28-9.

com a parte de ti que não tem mais lágrimas  
Oh, mas só através do que possas agora perder  
para poderes oferecer toda a fortuna  
que ficará à porta do teu  
mausoléu” (VASCONCELOS, 2007, p.70).

Diante disso, constata-se que o poema citado anteriormente é o eco de experiências insólitas. É a maneira encontrada pelo poeta para revelar aquilo que a linguagem cotidiana não consegue revelar. A linguagem poética traduz o intraduzível. Ela é como um resíduo, e neste caso é exato empregar a expressão “transmissora” de sensações antigas para revigorar um tempo de novas aventuras. Deste ângulo de visão, pode-se dizer que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum<sup>80</sup>.

O passado apresenta várias versões, está imbricado entre a memória e a história, e encontra na linguagem artística o suporte decisivo que “reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual”<sup>81</sup>. A memória traz à tona não só as percepções passadas, mas as sensações do presente, que confluem e se complementam no instante da criação como força subjetiva e produtora dos símbolos profundos e ativos para compor o universo estético do escritor. As experiências vividas pelos “pontos-sujeitos” que irrompem no discurso poético trazem marcas e vivências só realizáveis no tempo literário pelo artifício da lembrança.

A vigília atual se processa no discurso poético como forma de interpretação do passado. Esta atitude explorada na escrita, além de fazer circular as várias falas, abre caminho para a diferenciação, para o resgate dos materiais

---

<sup>80</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p.9.

<sup>81</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, 1995, p.56.

simbólicos à disposição do autor, que busca encenar na poesia um conjunto de representações presentes na consciência do sujeito poético. Assim, o passado se faz presente numa leitura que transita entre as imagens inventadas e aquelas vividas “diante de uma casa mortuária”.

As visões do passado são resultantes de construções produzidas por experiências individuais e coletivas. Cabe ressaltar, no entanto, que estas visões estão carregadas de marcas reanimadas na enunciação poética que encena, numa linguagem libertária, os testemunhos. Sendo assim, inscrever os sonhos, as ilusões, as fantasias e incorporar na paisagem presente a poética da luminosidade difusa de vidas sem abrigos, sem portos e que precisam da voz poética para comunicar o segredo das longas noites sem luar, significa, como bem define Beatriz Sarlo<sup>82</sup>, inscrever a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança.

Com o intuito de construir versões interpretativas para preencher a memória social angolana e refletir acerca de um passado conturbado, o sujeito de enunciação tenta reconduzir os acontecimentos a uma origem com um significado que unifique a interpretação de gestos com a lógica de um sentido reconhecível na hidrografia dos mitos e de um relato enunciativo que recoloca no tempo presente um desejo negado no tempo passado: “Se pelo menos pudéssemos agora colocar um baloiço entre o momento de alegria e a ferocidade petrificada da vigília mais apertada que ocupe o espaço onde a memória sempre experimente a vida, como um amor duplo onde tudo se abre e agradece através da aurora...” (VASCONCELOS, 2005, p.100).

Metaforizando aspectos da memória histórica, Vasconcelos aproxima o ontem e o hoje em linguagem poética para intercambiar experiências comunicáveis tão valorizadas na tradição oral de sua terra. Numa vibração própria que leva o sujeito leitor a interagir com os textos para materializar os sentidos dos versos desfeitos na cadeia de São Paulo, o poeta em sua performance recoloca em cena corpos, luzes que são reanimados e movimentam-se no corpo textual como as próprias vísceras, dos ritmos sangüíneos que anima o mundo dos vivos e fixa na linguagem o gozo da liberdade negada:

---

<sup>82</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p.25.

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechado; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Em presença desse texto, no qual o sujeito está ali, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional<sup>83</sup>.

Na produção do poeta angolano, os movimentos impostos ao sujeito poético advêm da sua habilidade de depreender gestos, hábitos, rituais e ritmos próprios da técnica da poesia contemporânea, de modo que possa socializar com o leitor uma nova forma de visualizar as experiências que amarram a história do indivíduo à história da coletividade e ressoa nas interrogações de um sujeito poético, que busca preparar as respostas não autorizadas:

“Como é que um poeta deixou abandonados  
os seus versos na cela solitária da cadeia de São Paulo,  
paredes pintadas de preto com teias  
que desfazem a luz, lugar  
onde mais entendi a loucura dos políticos  
apesar de dizerem em verso que são os vôos  
das gaivotas que criam a presença  
de Deus?”. Um verso deveria ser a nossa segunda  
pele no meio de uma ventosa que menos envelheceria  
a palavra diante das idades  
que já não chegam para preparar as respostas  
que nos faltam para entendermos o caos  
que ficou como marca  
das utopias (VASCONCELOS, 2007, p.125).

---

<sup>83</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, 2000, p.63.

Valorizando aspectos como a estrutura poético-narrativa, a exploração valorativa das imagens submersas na memória e a estrutura da palavra, num processo de restauração e invenção, o poeta dá o colorido necessário ao texto. Com a recriação frasal por meio de realces materiais, inversões da sintaxe oracional, subversão do sistema de pontuação – como o uso de aspas para realçar aspectos factuais –, e a disposição do texto na página, Vasconcelos instaura um estilo próprio de escrever e inscrever poeticamente a memória e a história. Pois:

    Todos os rosários que passaram pelos meus dedos  
    e lhe deram calos não chegam para completar  
    essa idéia que dizes viver em cada minha dor. “E o sol  
    está aí como se maior fosse o muro  
    que nos afasta do mundo e esse nível de barreira  
    é o que mais prepara a perda que faz doer  
    o âmago”. O quadro na sala de estar não é só o erguer  
    da nossa irmandade, uma folha caída e com o vento  
    como seu bordado pega-se em tudo que abre  
    uma janela diante do mar para refazer o percurso  
    dos apóstolos no que o mundo de forma inocente  
    se abriu em incógnitas: “O mar imagina-se na mala  
    fechada oferecida por um cigano e o exílio levanta  
    o nome dos mortos que fazem reconhecer a pátria  
    na mão de pedintes”. Todos os rosários  
    penduram o silêncio no que já não  
    podes aplaudir (VASCONCELOS, 2007, p.99).

Segundo Evando Nascimento, “a ambivalência fundamental entre pulsão de vida e pulsão de morte, antes de ser uma dicotomia entre duas plenitudes, se revela como a própria condição para a existência de qualquer sistema”<sup>84</sup>, pois, quando um sucumbe, o outro, reprimido da história, ainda que poeticamente, surge para impulsionar por outra via o curso da existência. Diante disso, pode-se dizer que Vasconcelos precisa violar e violentar todas as regras – gramaticais, os fatos históricos etc – para dar vida a um discurso entrecortado,

---

<sup>84</sup> NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*, 2001, p.172.

camuflado, silenciado, mas revelador das imagens cristalizadas no “espelho” da memória, repleta de personagens históricos. Sendo assim:

“Um dente cariado de um poeta não pode alterar a utopia para a sua podridão”, “Sim, meu filho, as palavras podem passar pela cárie de todos os dentes e não perderem a beleza e nem mesmo as moscas do musseque perseguirão as suas vogais. Todas as palavras deveriam conhecer o seu sinaleiro como seu alto orientador através de uma bússola que conhece como os egos fazem as trocas de identidades porque o mundo é uma montra onde os actores vencem quando fingem não ser o que se advinha através dos búzios que as velhas ensinaram a dominar com duas pontas de luar”. Podes ver essa lição quando Viriato da Cruz é levado pelos beijos de um casal sentado nos bancos partidos da marginal e o Banco Nacional com todo o cofre do país não faz parte desse idílio por lhes ser cara a pureza: “Amor, dobra o lado do sim”. E estão diante do mar e seus barcos iluminados perdem o sentido das viagens, barcos sem âncoras: “Já não se trazem em vaidade as palavras dos exílios, os guerreiros e Álvaro Cunhal cedo perderam os antigos aplausos e o umbigo marca o palácio, mas, meu amor, eu levo-te através dos bibes da lua que nos vestem a alma com novas portas e palavras cada vez mais viradas para dentro de nós” (VASCONCELOS, 2007, p.126).

Numa explosão dos sentidos paradigmáticos da poesia, Vasconcelos valoriza o estilo narrativo para fazer falar o individual e o coletivo, como bem define o poeta João Cabral de Melo Neto: “Somos muitos Severinos / iguais em tudo na vida e na sina”<sup>85</sup>. Sina esta, mantenedora do sonho que realimenta uma imagem fugidia de uma utopia desejada, mas dispersa “em muitas aqua-

---

<sup>85</sup> MELO Neto, João Cabral de. “Morte e vida Severina”. In: *Obras completas*, 1980, p.120.

relas”, como se vê em *Luanary*, por exemplo. Neste sentido, entretecendo um ritmo gerador de cumplicidades e oposições, o poeta leva o leitor a apreciar o entrecruzar do canto polifônico, os traços que remontam na cadeia do tempo poético aos sinais de uma universalidade. A memória é ilimitada e encontra na criação poética os recursos lingüísticos necessários para fazer nascer – da musicalidade dos versos, da repetição das palavras que compõem o mosaico – a infinita medida do canto. A invenção poética dá o tom da obra deste autor que dialoga com seus compatriotas e com outros de além-mar, como bem define Elisalva Madruga em seu artigo “Ressonâncias drummondianas na poética africana”<sup>86</sup>. Segundo ela, a voz de Drummond, carregada do sentimento do mundo, ecoa em outras vozes poéticas africanas, formando com elas um coro cuja tonalidade é orientada pelo diapasão da dor.

O discurso poético de Vasconcelos se constrói num processo dialógico. A poesia faz circular os saberes de forma intertextual e cria novas redes de cumplicidades. O trabalho artístico busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas. A função poética da linguagem está fixada na mensagem e coloca em segundo plano o referente por meio de recursos forma / conteúdo, tais como associações de sons e imagens na língua “alterada” e transformada por recursos estéticos e semânticos, como se depreende no poema a seguir:

“As gaivotas já foram crianças abandonadas  
ainda no berço e podias chamá-las de José. Os nomes  
não podem fazer o registo da utopia  
porque até o sol apesar da sua altura nunca  
oferece o céu para que mais loucos  
fiquem assustados à porta do teu palácio. Oh, rei,  
tiraste-me o pote de mel e só precisaste  
de um café sem açúcar! O movimento da colher  
empurrava a sala oval, terrinas de oiro  
vazias ficaram cheias dos meus  
objectos: anéis, colares ... chaves de um BMW, em rotação

---

<sup>86</sup> MADRUGA, Elisalva. “Ressonâncias drummondianas na poética africana”. In: *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*, 2003, p.15.

diferente, como abrupta queda de mim mesmo. Era só veres como iluminada estava a foto do tio que eu abandonara, as minhas lágrimas nada podiam fazer. Antes de chorar com os filhos, já os mais fortes da sanzala tinham abandonado o meu quintal e percebi como a solidão é vizinha da penúria”(VASCONCELOS, 2007, p.25).

Seguindo a linha de fuga promovida pelo dialogismo, as imagens expostas no poema acima nos remetem a Carlos Drummond de Andrade e a seu poema “E, agora José?”. O José do poeta brasileiro é um operário que, assim como o José do poeta angolano, metaforiza sua contribuição na construção dos palácios onde, concluída a obra, já não poderá entrar. E se “os nomes não podem fazer o registo da utopia”, os poetas podem construir a utopia com imagens que impulsionam a vida, mesmo depois de os “mais fortes da sanzala [terem] abandonado o meu quintal” e o José drummondiano ainda pergunta “para onde?”.

Nesta obra, as versões do passado são re-atualizadas com imagens elaboradas por um procedimento produtor de opiniões que articulam experiências só evidenciadas no presente com a reconstrução factual. Reconstrução esta capaz de promover o questionamento de vozes individualizadas e coletivas que compõem o mosaico poético e trazem à tona as águas revoltas do passado para reinterpretá-las no espaço literário, aonde ocorrem reflexões acerca do “silêncio [que] fez a noite ser mais longa pelo rabo de uma cobra que toca os tambores que ainda guardam as lágrimas dos kombas”.

As imagens densas da história, sob o prisma da imaginação criadora, recebem um colorido especial, logo, as águas entorpecidas, pesadas – símbolo da violência que define o curso da vida – são transformadas em metáforas de leveza repletas de “balões feitos com leves espelhos de água que deixam o mundo mais bonito”. Envolto numa aura de rememoração, *Luanary* transita entre a tradição e a contemporaneidade, com um discurso entrecortado por traços que ligam o sujeito poético ao discurso do contador de histórias. Vasconcelos constrói um universo artístico que valoriza a descoberta de novos processos que atualizem no imaginário os valores da tradição em consonância com a atualidade.

E, já que as transformações associadas à contemporaneidade, modificaram as relações do indivíduo com suas práticas discursivas, o sujeito poético afirma sua forma de estar no mundo individualizando-se e no texto intitulado “Andamento n.º: 4” diz:

O que disse em delírio só vale o que recebi  
das montanhas mais altas onde ensaiei o único estilo  
da minha presença diante das arestas.  
E fiquei muito mais distante de mim mesmo  
e não tive saudades e receio dos lenços  
molhados que cuidam dos recuos já que *lá longe*,  
onde só Deus pode escutar, as minhas palavras  
perdiam cada vez mais a matiz  
da minha identidade e os outros loucos  
mais antigos que se suicidavam aproveitando  
*a vertigem a saldo. Falo de Lameira, Viriato, Aristóteles*  
*e Zaratustra, Luther King, Kwame Nkrumah*  
e sem minha licença e garantias  
foram acrescentando mais escadas – eu vi como  
se prepara o crime apesar de o palácio  
ter o chão mais limpo -, tiraram até os pilares  
para arranjo dos seus túmulos, também  
para que mais planícies de algodão pudessem  
surgir como conforto das fugas. Essa ferida  
não podes sentir sozinho, todas as lágrimas  
são o que todos deixam escorrer  
sobre o que já não se pode  
recuperar. Oh, meu rei, sou o velho Tiba, não podes  
inaugurar os palcos que construístes para lançares  
os novos loucos e assim salvares  
a arte do camaleão. Sim, sempre segurei  
o punho do teu bastão e menos  
tecto terás para devaneio  
do teu ego (VASCONCELOS, 2007, p.144, grifos nossos).

Nesta dinâmica discursiva, Vasconcelos traz à cena figuras históricas e a ideia da perda identitária para promover no cenário poético a crítica a uma época que tem como vestígios uma pintura que se desfaz nas mãos do Secretário do Museu:

“É uma pintura?”, perguntou o Secretário do museu que teve de olhar novamente para as cinzas dos seus dedos. Não entendeu como perdeu a folha que deixara os vestígios de um tempo que não pode ter a melhor terra capaz de por ela toda a verdade apaziguar a alma. “Aqui, pela tua curiosidade, toda a história fica sem batina comprida, nu diante desse exemplo que ofereces com o sangue da tua família. Sentes a idade do musgo, são pedras, templos e ferros corroídos como se por essas mesmas antiguidades e prumos fizessem a inclemência do nosso destino”. Sob a largura das entranhas deixas algemado o jacaré de patas largas como se só um pilar de pedra preta e de dois andaes tenha como marcar pelo seu próprio limite e peso a salvação do dia que foi esperado quando os filhos foram acordados com coronhadas, cuidados por Lenine de óculos partidos e levados para as cadeias que já tinham cativos e com mofo os seus mártires antigos: “*Oh, Pátria, queríamos ser os únicos untados com azeite das lamparinas que protegessem a nossa sorte, aqueles que passassem pela dor de Njinga como se fosse bálsamo e trigo para toda a epopéia, mas não podemos deixar de sofrer com os irmãos que pior dor, sina e morte receberam de seus camaradas e compadres que reuniram na utopia toda a lama e fel que vão entrar a eito pelo postigo blindado do nosso museu*”(VASCONCELOS, 2007, p.20, grifos nossos).

A contemporaneidade literária angolana envolta num misto de fragmentação e ruptura – características das mudanças processadas nas sociedades que buscam uma nova ordem social, política e econômica -, “parece roubar à poesia a possibilidade da comunhão, interditando-lhe aquela velha faculdade de promover a aliança entre o homem e a natureza, entre a arte e a sociedade, entre os homens e os outros homens”<sup>87</sup>. Neste sentido, o retorno à tradição, ao diálogo com poetas locais e de outras nacionalidades, impõe-se ao

---

<sup>87</sup> CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, 2005, p.63.

escritor que não se quer cúmplice da destruição, mas inventor de uma nova poética capaz de formular as respostas precisas para expressar a crença de que “o poeta pode evitar o caos quando consegue assegurar à palavra o direito e o poder de continuar fundando utopias”<sup>88</sup>.

Com um dinamismo típico de um contador de histórias, Vasconcelos estabelece um pacto com a tradição para manter viva a chama que alimenta a existência de toda uma coletividade. Sua poesia revigora o ritual de transmissão de conhecimento e irriga com as experiências individuais e coletivas a cadeia primordial da arte de narrar, que em sua obra vai pouco a pouco adquirindo um *status* mágico, ritualístico, um ato de iniciação ao universo da angolanidade. Podemos dizer então que Vasconcelos atinge a dimensão histórica do narrador / contador de histórias.

Essa dimensão corporifica um sistema de valores estético capaz de recuperar o espaço matricial da tradição em vários níveis, para fazer circular num jogo intertextual as marcas peculiares à memória e à história. Com imagens sensoriais que transitam entre a poesia e a prosa, o autor de *Luanary* representa com toda a força que emana das palavras, as vozes silenciadas. Por isso,

(...) apetece sugerir ao leitor que, como entrada estimulante nesta poesia, se deixe surpreender pelo modo ousado e [sem preconceito] como o sujeito poético pede à linguagem que se aventure face à dimensão oceânica da percepção poética; como a incita, no sentido de evitar o estereótipo, a optar pelo risco, nesse perigoso e fascinante jogo entre forma e sentido; como confia na singularidade da pesquisa da linguagem porque a sabe cúmplice com a autenticidade da voz que configura<sup>89</sup>.

Conclui-se que o sujeito de enunciação num jogo imagético coloca o leitor diante de uma explosão de sentidos da temática sólito versus insólito. Esta pulsão criadora composta por imagens duplicadas, múltiplas, oriundas de aspectos do plano poético, histórico e mítico, redimensiona a idéia de água pesada, pois como bem define Vinicius de Moraes, em “Soneto de separação”, “do momento fez-se o drama”. E, num diálogo com Arlindo Barbeitos, pode-se

<sup>88</sup> CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*, 2005, p.63.

<sup>89</sup> LEÃO, Marta. “Na vertigem do poema”. In: “Prefácio” de *Abismos de silêncio*, 1996, p.5.



Jurema Oliveira

dizer que há na poesia de Vasconcelos certas repetições à maneira de canções africanas que pressupõem um conhecimento de formas tradicionais.

## 7 | Conclusão

Os opostos dia-noite, sol-chuva, sonho-sono, luz-treva, morte-vida, verdade-mentira, Deus-Diabo são termos integrantes de sentenças poéticas para estabelecer o conjunto de percepções sensoriais presentes na obra de Vasconcelos, com o objetivo de atingir uma dimensão que modifique o sentido da paisagem, do lugar onde “os murmúrios das mães que são quem mais sentem nos olhos / os sinais dos destinos que por vezes ganham forma de esquife/ numa simples chávena de café” (VASCONCELOS, 2004, p.48). Os efeitos produzidos são decorrentes da performance, já que “todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz”<sup>90</sup>.

O cenário gerador da aventura, da ousadia poética para alimentar a força criadora e animar os gestos atrasados de quem tem “dificuldades em articular a palavra que o ouvido precisa e o lugar onde o vinho brinda à última fantasia que fez perder o nosso sono” (VASCONCELOS, 2005, p.106), materializa-se e produz a reflexão entre o belo e o feio, o real e o irreal, a transcendência e a imanência, Deus e o diabo. As concretizações poéticas decorrentes das imagens que estes termos produzem estão ligadas indissolavelmente aos efeitos semânticos, às transformações efetivadas pelo discurso poético em desequilíbrio, devido ao peso das palavras que alteraram “o valor do dia”, porque “só a vida não passa/ pelas estações que estréiam novos capins e folhas/ para salvarem as seivas porque toda a vida coincide/ com a luz de Deus e a sua sombra pode tornar a terra/ desabitada” (VASCONCELOS, 2004, p.78).

A progressão de uma busca, da valorização de uma humanidade ausente reanimada no discurso, serve para problematizar poeticamente as relações humanas, o processo histórico-social e ideológico-cultural num confronto entre a luz e a treva que povoa os espíritos figurativamente presentes no texto, com a mesma desenvoltura dos membros de um comício que valorizam a

---

<sup>90</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, 2000, p.63.

voz, a musicalidade, o ritmo, a provocação e a reflexão para efetivar a crítica a uma época em que “os nomes são um lugar que a morte dominou por dentro da dança erguendo-os em pedra” (VASCONCELOS, 1996, p.28).

Numa busca para animar a força imanente das coisas que atravessam os poemas de *Abismos de silêncio*, o poeta traz em sua enunciação os gestos, os sons de outras épocas para interrogar, desvendar imagens de uma cidade sem gaiotas, que valoriza o silêncio e entoia uma canção fúnebre, porque as sanzalas estão vazias e a musicalidade antiga que alinhava os sonhos numa mesma direção exilou-se na sua própria fragilidade por não poder produzir a música capaz de evitar o luto. A busca pela plenitude das coisas é a abertura para encontrar, atingir o instante único, revolucionário, da palavra poética, que retira das trevas a luz e da morte a vida, que alimenta a memória de um barro que se fez verbo para dar o movimento preciso aos lugares, as vozes silenciadas e reanimadas em *Olímias*. Um sistema poético de ambivalência concernente da pulsão de vida oriunda das palavras que tematizam a pulsão de morte, porque todas as palavras aparecem para anular a geografia dos corpos tocados pelas mãos de “um Deus que [tu] deves amar mais do que o teu eu” (VASCONCELOS, 2005, p.110).

*Tábua* constitui-se numa memória testemunhal, com um discurso que descreve os desencontros, as cicatrizes, o luto deixado pela angústia “que atinge os corações dos vizinhos”. As experiências dolorosas são vivenciadas no tempo poético pelas vozes evocadas que emergem da prosa narrativa como “um batuque que une com fantasias os nossos corpos como se perdêssemos as feridas das identidades” (VASCONCELOS, 2004, p.62). O corpo textual concentra a voz, o gesto num cenário que tem como perspectiva examinar de modo crítico a narração das vítimas: “Aqui é o lugar da cinza / aqui a nossa dor fala de coisas que substituíram a ilusão” (VASCONCELOS, 2004, p.108). *Tábua* narra poeticamente a pulsão de morte, porque esta “voltou para o seu lugar onde todo / o Inverno é uma longa pedra que guarda / a memória para o que se queira distraidamente chorar” (VASCONCELOS, 2004, p.58).

O corpo em movimento, configuração poética que alimenta o sonho, “é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do

discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo”<sup>91</sup>. Este elemento se eleva em todo o processo artístico em enunciados para evocar contextos com um acúmulo de conhecimento que é da ordem da sensação e da experiência sensível perceptíveis em *Luanary*, repleta de gaiotas de asas quebradas num tempo em que as “Mães levantam as fotos dos filhos e o dia treme/ perto do mais longo instante e o horizonte/ que sempre fez os sonhadores e os amantes/ fica coberto de camisas com vestígios de vida” (VASCONCELOS, 2007, p.48).

Com uma linguagem própria, Vasconcelos cria os princípios de sua poética e estabelece as leis que norteiam sua composição. Da mesma forma que ele cria um conceito de poema, inaugura também um paradigma de poesia, de literatura e de arte. Se cada poeta tem que encontrar seu caminho, Vasconcelos inova a cada texto produzido. Ele não obedece a nenhuma regra pré-estabelecida, nem mesmo àquela criada por ele, procura sintonizar sua poesia a uma sensibilidade pessoal, particular. A sua palavra faz e desfaz sentidos, preenche o vazio, o luto e a cada nova obra o leitor toma contato com um novo projeto. Sua contribuição literária é peculiar e original. O poeta expõe em sua produção artística as sensações mais íntimas e pessoais, privadas e diversas. Vasconcelos cumpre uma exigência de seu tempo, isto é, transmitir aquilo que em si mesmo é o mais autêntico, e sua autenticidade será reconhecida na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida. A dinâmica do processo criativo decorre de dois níveis: da inspiração e da elaboração artística:

A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais impor-

---

<sup>91</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, 2000, p.90.

tante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as idéias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. E embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência se encarna, essa distinção é acidental – pois a prática, e através dela o domínio técnico, tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o caráter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras<sup>92</sup>.

A concepção de arte em Vasconcelos, como bem define João Cabral, resulta das sensações sensíveis decorrentes da inspiração, mas também de uma elaboração trabalhada por um homem que aprendeu a ouvir as vozes do passado e o silêncio que este tempo deixou. Os elementos imagéticos e os termos que compõem a poética deste escritor “é uma imagem nova aberta em cal”, conquista de um homem rico em ressonâncias, em experiências configuradas, em sentenças poéticas, que pode “juntar no lenço todos os nomes / das tuas lágrimas e ver como foi que perdemos em / muitos destroços a auro-ra que foi / a perfeita gravura dos mares que refez os caminhos / do regresso numa jangada de muitos riscos” (VASCONCELOS, 2004, p.82).

Em Vasconcelos, as experiências rememoradas, os ecos do passado são a força, a energia vital do poema. O poema traduz um ritmo, transcreve, transmite a experiência, constitui-se num resíduo transmissor de conhecimento para iluminar as imagens delineadas com “os dedos [que] criaram os abismos para que as vozes adormecessem no largo que separa os caminhos que traçamos quando a madrugada mais parecia o início de todos os poemas” (VASCONCELOS, 2004, p.80).

---

<sup>92</sup> MELO Neto, João Cabral. *Prosa*, 1997, p.54.

## 8 | Bibliografia

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 23 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
2. ANDRADE, Costa. *Poesia com armas*. Luanda: Maianga, 2004.
3. ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
4. \_\_\_\_\_. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
5. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
6. \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
7. BADION, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
8. BARBEITOS, Arlindo. *Angola, angolê, angolema*. Luanda: Maianga, 2004.
9. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
10. BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2000.
11. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
12. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
13. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
14. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
15. CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005.
16. DANTAS, Elisalva Madruga. “Ressonâncias drummondianas na poética africana”. In: LEÃO, Ângela Vaz. (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

17. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
18. DIAS, Ângela Maria. “O real sob suspeita: Ricardo Piglia e Sérgio Sant’Anna, detetives”. In: *Literatura e autoritarismo*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Letras e Artes, 1998, p.9-13.
19. ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
20. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
21. FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa”. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003, p.73-100.
22. \_\_\_\_\_. “Poemas tecidos com ruínas e luz: *Tábua*, de Adriano de Vasconcelos”. In: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm>.
23. GARCIA, Flavio. (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*, 2007. In: [www.dialogarts.uerj.br/](http://www.dialogarts.uerj.br/).
24. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
25. \_\_\_\_\_. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
26. GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
27. GONÇALVES, Virgínia Maria. “A difícil utopia em *Tábua* de Adriano Vasconcelos”. In: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm>.
28. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
29. LYOTARD, Jean – François. *O inumano: consideração sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.
30. MACEDO, Jorge. “*Tábua* configura-se como uma imensurável e expressivamente agradável paisagem de pérolas preciosas”. In: <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm>.
31. MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Kilombelombe, 2001.
32. \_\_\_\_\_. *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2006.
33. MELO NETO, João Cabral de. “Chuvas do Recife”. In: *Entre o sertão e Sevilha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

34. \_\_\_\_\_. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
35. \_\_\_\_\_. “Morte e vida Severina”. In: *Obras completas*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
36. MESTRE, David. *Subscrito a giz*. Luanda: Maianga, 2004.
37. MOISÉS, Leyla Perrone -. *Texto, crítica, escritura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.
38. MORAES, Vinicius de. *O operário em construção e outros poemas*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
39. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2 ed. Niterói: EdUFF, 2001.
40. OLIVEIRA, Jurema J. de. “A poética e a prosa de: Alda Lara, Noémia de Sousa, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane”. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, volume VII, abr. / jun. 2008, p.71-8.
41. \_\_\_\_\_. *O Espaço do oprimido nas literaturas de língua portuguesa do século XX: Graciliano Ramos, Alves Redol e Castro Soromenho*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2008.
42. O \_\_\_\_\_. *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2007.
43. \_\_\_\_\_. “Uma casa para um discurso contemporâneo em Portugal”. In: GARCÍA, Flavio (org.) *Caderno Seminal Digital*, nº. 6, Rio de Janeiro: Publicação Dialogarts, 2006, p.137-147.
44. \_\_\_\_\_. “Gêneros literários e tradição oral nas literaturas africanas de língua portuguesa”. In: GARCÍA, Flavio (org.). *Cadernos do seminário permanente de estudos literários/CaSePEL – nº. 2*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006. p.8-13.
45. \_\_\_\_\_. “O romance em Angola: ficção e história em Pepetela”. In: AZEVEDO, Maria Inês Castro (org.). *Candelária: Revista do Instituto de Humanidades*, Rio de Janeiro: UCAM, ano II, jan./jun. 2006, p.89-98.
46. \_\_\_\_\_. “As marcas da matriz africana na atualidade”. In: ARAÚJO, Ubiratan Castro de (org.). *Palmares: Revista de Cultura Afro-Brasileira*, ano II, nº. 3, dezembro. Brasília: Distrito Federal, 2006, p.54-6.
47. \_\_\_\_\_. “Violência, denuncia e resistência em Boaventura Cardoso”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (org.). *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, p.71-82.

48. \_\_\_\_\_. “A Oralidade nos tempos modernos”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; MATA, Inocência (org.). *A escrita em processo*. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005. p.185-194.
49. \_\_\_\_\_. “Memória dos velhos”. In: BRAZ, Antônio Augusto; FREITAS, Antônio Elias Lima; MAGALHÃES, Edson Sendin; SILVA, Flávio Rocha da; SILVEIRA, Galba Saturmino Muzetti da; ARÊAS, Geraldo Ribeiro (org.). *Revista FEUDUC/CEPEA/PIBIC*, nº. 2, setembro. Duque de Caxias: FEUDUC, 2000. p.71-6.
50. \_\_\_\_\_. “A Voz do Outro: Utopia e Ucrônia”. In: BRAZ, Antônio Augusto; FREITAS, Antônio Elias Lima; MAGALHÃES, Edson Sendin; SILVA, Flávio Rocha da; SILVEIRA, Galba Saturmino Muzetti da; ARÊAS, Geraldo Ribeiro (org.). *Revista FEUDUC/CEPEA/PIBIC*, nº 1, agosto. Duque de Caxias: FEUDUC, 1999. p. 89-93.
51. \_\_\_\_\_. “O Lugar do Outro: num tempo de narrar e lembrar”. In: TELLES, Adriana; AMARAL, Ananda Teixeira do (org.). *Culturas, contextos e contemporaneidade*. Salvador: EDUFBA, 1999, p.407-410.
52. \_\_\_\_\_. “A Tradição e a ruptura: Uma leitura em Vovô Bartolomeu”. In: SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro (org.). *Atas do I seminário das literaturas africanas de língua portuguesa*, março. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras — UFRJ, 1996, p.100-2.
53. \_\_\_\_\_. “Como a narrativa africana tece o presente”. In: PORTELA, Eduardo (org.). Rio de Janeiro: *Revista Tempo Brasileiro* nº 124, jan./mar.1996. p.167-171.
54. \_\_\_\_\_. “A Negritude na literatura infantil”. In: PONDÉ, Gloria; GARCIA, Regina Leite (org.). *Cadernos ESE*. Niterói: Faculdade de Educação — UFF, nº 1, novembro 1993. p. 26-9.
55. ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2002.
56. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
57. SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
58. SANTOS, Aires de Almeida; LARA Filho, Ernesto; CRUZ, Viriato da. *Obra poética*. Luanda: Maianga, 2004.
59. SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a banalidade do mal*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

60. TALI, Jean-Michel Mabeko. *Dissidências do poder do estado: o MPLA perante si próprio* (1962-1977). Luanda: Nzila, 2001. Volume II.
61. VASCONCELOS, Adriano Botelho de. & CRISTOVÃO, Aguinaldo. *Discurso & entrevista & ensaio*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2003.
62. VASCONCELOS, Adriano Botelho de. *Abismos de silêncio*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 1996.
63. \_\_\_\_\_. *Tábua*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2004.
64. \_\_\_\_\_. *Olímias*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2005.
65. \_\_\_\_\_. *Luanary*. Luanda: União dos Escritores Angolanos / UEA, 2007.
66. \_\_\_\_\_. “Breve olhar sobre os fazedores da nossa literatura”. In: <http://www.uea-angola.org/entrevistas.cfm>.
67. \_\_\_\_\_. “Adriano Botelho de Vasconcelos Secretário Geral da UEA”. In: <http://www.uea-angola.org/entrevistas.cfm>.
68. ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

