

ÁGUA NA ÁGUA

VILMA ARÊAS
UNICAMP

... desejo de um retorno à imanência.

Água na água. A harmonia final à qual a revolução também aspira.

Arlindo Barbeitos

*... er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.*

Paul Celan

(tradução de Virgínia Araújo Figueiredo)

*ele poderia,
falasse deste
Tempo, só
poderia
gaguejar, gaguejar
sem-, sem-
prepre.*

A poesia de Arlindo Barbeitos tem resistido à atenção dos profissionais da literatura. Diante desses textos a crítica vem se mostrando hesitante, reticente ou simplesmente omissa, se pensarmos, hoje, na copiosa produção interpretativa a respeito da literatura africana. A qualidade de diferença, de voz alternativa do poeta é anotada, mas logo reconduzida a uma espécie de avaliação negativa.

Por exemplo, Manuel Ferreira observa, em relação a **Angola Angolê Angolema**, uma "recolhida fala metafórica" e um "tratamento estilístico silencioso", mas, segundo ele, outros poetas preferiram "à ubiquidade a expressão directa visivelmente intencional".¹ Em 1987² o mesmo crítico localiza essa poesia em "um tempo angolano coincidente com a guerra de libertação ou de pós-independência nacional". Em sua "linguagem de contenção", ela foge aos modelos da poética da **Mensagem**, dos anos 50, e ao imediatismo ideológico "de uma certa poesia dos anos 60". Barbeitos, entretanto, observa ainda Ferreira, buscando embora recursos para lidar com o ideológico, compele o leitor "a um continuado exercício

heurfístico-hermenêutico para a compreensão do texto”.

Liberto Cruz³ acerta quando observa que Barbeitos serve-se “da cultura tradicional do seu povo”, mas sua conclusão é que o poeta busca “a reconciliação do homem com a sua condição” e procura uma perspectiva diferente “onde a liberdade é já concreta e real”. O juízo é muito vago para ser significativo. Na verdade, ele retoma a pequena introdução (“Conversando com Arlindo Barbeitos”) de Sá da Costa, quando da publicação de *Angola Angolê Angolema*, em 1976. É pena que tenha desprezado a entrevista do poeta apenas ao volume.

Será de Pires Laranjeira⁴ o juízo mais conseqüente, em breve resenha crítica ao livro. Dela destacarei os pontos que me interessam e a que voltarei mais tarde: em primeiro lugar, a *resistência ao exotismo*, com a intenção clara de contrariar a mistificação estético-cultural imposta ou sugerida pelo colonialismo; em seguida, a técnica paralelística, a *discursividade prosaica*, que tornam essa poesia “mais virada para o conto (o desencanto) de pequenas minúcias do que para o canto (o encontro) de grande epopéias”. Acrescentamos que a discursividade prosaica significa basicamente que o poeta abre mão do tom maior, mesmo quando trata de matéria violenta; mas a incoerência, ao contrário do que se poderia pensar, duplica o efeito desejado.

A essa altura voltamos às palavras de Manuel Ferreira em 1987, referentes a *O Rio Estórias de Regresso*. Nesses textos, observa o crítico, o excesso de ingredientes (o mítico, o estranho, o rocambolesco, o esotérico) são mal resolvidos, pois a história não tem importância ou sedução; os motivos e os temas são desinteressantes, perdendo-se a nota burlesca, o riso ou a indefinição de sentido. Essas palavras constituem o terceiro aspecto crítico que desejo comentar.

Traçado esse breve quadro do também breve inventário das questões porventura levantadas pelos livros de Barbeitos, pretendo demonstrar ou pelo menos mostrar nosso autor como um poeta conscientemente experimental, que utiliza a pesquisa formal (essa mistura, por exemplo, de texturas oficialmente incompatíveis) para a compreensão do mundo afro-asiático moderno e que atribui à literatura um desempenho ético que já não é, todavia, o papel educativo, a intenção pedagógica impedida da tradição oral; o poeta é consciente do incerto lugar da arte, vista como o reino da liberdade total num mundo exatamente estruturado na não-liberdade, contradição teorizada pela primeira vez com clareza por Adorno em sua *Teoria Estética*. Por isso ele tem de desconfiar ou rejeitar as mitologias africanas fadadas à harmonia e fabricadas dentro ou fora da África. O passo seguinte significa sopesar seus materiais na esfera de uma

reflexão histórica extraliterária, trabalhando entretanto literariamente com a relação entre oratura (o passado) e escrita, exigida pelo mundo moderno e pelo continente africano pós-dominação. Isso não significa armar o teorema com parcelas paralelas (história de um lado, literatura de outro) mas, sim, que Arlindo Barbeitos utiliza uma determinada construção formal que pretende dar conta do que está além do texto, e que podemos chamar de real, de relações sociais, de História, etc.

É lugar comum dos países periféricos a busca angustiante do próprio rosto, traçado com linhas diferentes ou opostas às do mundo que lhe é antagônico. Mas esse retrato será equívocado se não é pensado em relação ao significado histórico que ultrapasse as experiências locais. Para dar um exemplo nosso, o atraso ou arcaísmo brasileiros foi lido muitas vezes como superioridade (o movimento antropofágico, por exemplo), ou como resistência à maquiagem cruel da modernização; celebrado, colorido, exaltado por gerações de artistas interessados em conhecer verdadeiramente o Brasil, hoje recebe o que podemos interpretar como definitiva demão de cal: o atraso brasileiro chama-se, não a mata virgem povoada de lendas, mas Canapi, isto é, chama-se prepotência, corrupção e crime contra populações, o que é a face visível da falência cultural e política das classes dominantes brasileiras. Além disso, esse atraso não está limitado a um interior idílico ou folclórico; instala-se no próprio Planalto Central. Historicizar, portanto, não pode ser compreendido como interpretação ingênua do dado puramente localista, seja nos limites de um mesmo país, seja em sua relação com os centros hegemônicos. Esse pano de fundo enquadra as questões mais conseqüentes dos textos de Barbeitos. Em suas próprias palavras, o caos histórico não pode ser simplesmente abolido através do exercício de uma palavra que só outrora foi poderosa. Hoje, essa tentativa, que é também a de entender e explicar nossa atropalhada modernidade, só poderia apoiar-se em messianismos ou irracionalidade, reforços dos traços da dominação. O desejo de restauração de uma ordem perdida não pode mais ser medida nos velhos termos de uma ordem natural. Abolir de um só golpe o passado, a memória, não é também desejável nem possível.

Pois bem, a palavra poética de Barbeitos, de um lado apóia-se nessa coluna de *nãos*, de outro tenta contornar sua marca precária, mergulhar nos materiais com que trabalha, retornar à imanência. Isso significa a busca da palavra justa e a recusa da ingenuidade, duas atitudes que comprometem, ou aceitam o compromisso radical do poeta com a poesia e com o que a alimenta.

Por exemplo, embora Arlindo Barbeitos possa ser incluído no rol de certos escritores da modernidade que "torceram o pescoço da elo-

qüência", que foi como Papini em 1917 saudou Giuseppe Ungaretti e seus *versicoli*, que criam "a ilusão de um estilocórdio poético espontâneo" (as palavras agora são de Eugênio Montale), o que de mais preciso podemos dizer a respeito de nosso autor é sua pertinência histórica. Tal conclusão não depende somente da consciência que Barbeitos demonstra em relação à situação do continente africano hoje, nem da explicitação de sua linhagem poética, que passa pela poesia chinesa, japonesa, literatura clássica portuguesa e pelos textos de um outro poeta, cuja região de nascença, Czernowitz, atravessou sucessivas ocupações, a que se acrescentou o confinamento do poeta em campos de extermínio nazistas, onde seus pais, judeus alemães, foram assassinados. O poeta é Paul Celan, cujo "exercício de purificação vai calcinando as retóricas antigas ou recentes e acaba restituindo o poeta às imagens essenciais: água, pedra, fogo, ar". Assim Alfredo Bosi comenta o trabalho de Celan (poderia ser o de Barbeitos) a partir do ensaio de Modesto Carone⁵, interessado em comparar (comparar para distinguir) a poesia de Celan e João Cabral de Melo Netto.

Do mesmo modo não se trata de fazer coincidir o trabalho de Barbeitos com uma constelação de poetas modernos de procedência variada, cujas poéticas se estruturam entre os pólos do *falar* e do *calar*; o procedimento deve ser inverso e verificar de que maneira essa forma apurada, contemporânea, dá conta de uma realidade particular. Realidade por definição desconjuntada, com a fratura exposta do tecido cultural africano, após a brutalidade de um dito processo civilizatório.

Em prefácio a **Nzaji (Sonho)** Barbeitos nos fala do projeto de reconstrução da literatura africana, atravessando esse esgarçamento até a recuperação de um tempo roubado pelo colonialismo. Tal reconquista significa, entretanto, um regresso seletivo, não mítico ou nostálgico.

"À noite" - diz ele - "os camponeses sentados, em roda junto à fogueira, falam, com se fosse no antigamente, mas as suas palavras entrecrocavam-se com as do transistor pendurado numa árvore".⁶

Imagens assim desencontradas significaram no Brasil modernista retalhos do mundo burguês e pré-burguês, como se vê, por exemplo, em algumas realizações da poesia Pau-Brasil.⁷ Mas em África o desacerto articulará decerto incoerências de outra qualidade ou sentido.

Num universo dessemelhante, de identidades postas sob suspeita,

("a identidade
ou
o voo esquivo
de pássaros nocturnos
em torno da lua

identidade
é cor
de burro fugindo”)

o movimento do poeta é o de aprofundar a dessemelhança, separar os fios, não o de inventar uma harmonia fingida. Do mundo quebrado bóiam destroços.

É preciso identificar e isolar tais destroços num lacônico laboratório e para isso o poeta lança mão de duas ferramentas: os advérbios negativos e as palavras de exclusão:

planície, planície só
na planície uma lagoa só
na lagoa uma florinha só
na florinha uma abelha só
só.

Ou

talvez só os pássaros
que parecem fazer ninho
nas ruínas das casas de nuvem
possam dar notícia

do homem de chuva morto no chão de folhas podres

Ou

em meio das ruínas das ruínas
das pedrinhas das pedras
uma galinha
uma galinha só

Ou

árvore sem sombra
mulher sem sexo
vento sem poeira
cão sem rabo

Ou

na mata
dos teus olhos
só se vê a noite
na noite
do leopardo
só se vê os olhos
na madrugada
da noite
só se vê os teus olhos
e
nos teus olhos
do leopardo
só se vê a mata

Ou

noite de chuva
é braseiro sem lume
não tem lua, nem estrelas /.../

Ou

pássaros da noite
não contam histórias
e
olhos escuros à espera
não esquecem

Se a paisagem está presente, se a revolução está presente, se a morte está presente, se a inteligente máquina combinatória dos ritmos, as formas paralelísticas das histórias orais, as lendas, as pequenas narrativas estão presentes, esses materiais entretanto compõem a curva fragmentária de uma História que perdeu a continuidade por assim dizer natural e se detém hesitante frente ao sentido do futuro. Por esse motivo, a ligação com as narrativas comunitárias se faz presente na figura de um narrador que utiliza as fórmulas tradicionais do narrar (“houve um tempo”, “há muitos anos/houve um ano”, etc) mas que contraditoriamente não consegue deter nas mãos o significado exemplar do que foi vivido através de gerações.

A semelhança das negativas e exclusões que picotam as frases, pois o poema nega qualquer marca puramente comunicativa, exortativa,

etc., esse narrador à primeira vista tradicional, das velhas narrativas orais, também está presente por seu aspecto de negatividade. Digamos de uma maneira brutal que ele não sabe, não pode saber do sentido inteiro do que narra. Os signos não são mais caseiros e os objetos, enigmáticos.

Por isso, Manuel Ferreira, em sua análise de *O Rio* observou que as histórias não têm interesse ou sedução, e não levam a termo felizes os incontáveis fios que encaminham. O que lhe escapou, contudo, é que é da essência delas esse caráter de incompletude ou fracasso, se olhadas do ponto de vista, quer das histórias tradicionais, quer do acabamento das formas narrativas dos meios de comunicação de massa (folhetins do rádio e da televisão) que de um lado se escoram na nostalgia de um tempo passado, quando formas semelhantes reforçavam valores e normas estabelecidas e reconhecidas por todos, mas que na verdade atravavam (e atiram) a questão cultural para a esfera da manipulação da classe no poder.

Se o escritor não pode admitir esse logro, conforme afirma o próprio Barbeitos, e não pode voltar o relógio do tempo, tem de, pelo menos, por uma questão de fidelidade à sua época, registrar esse espaço com o que vem nele e, assim, fornecer ao futuro um possível argumento (ou esperteza) a favor de uma prática transformadora.

Por isso, por essa determinação de significar pelo que não diz ou pelo que não pode ainda dizer, resisto à tentação de privilegiar a imagem da água corrente (o Rio) com o auxílio da simbologia que carrega consigo desde os gregos, passando pela psicanálise, ("... a água, um leite inesgotável, o leite da mãe natureza...", diz Bachelard⁸) e também banhando um conhecido poema de Celan, "In den Flüssen..." que, sem forçar, podemos ler junto com o universo de Barbeitos:

*"In den Flüssen nördlich der Zukunft
Nos rios ao norte do futuro*

*werf ich das Netz aus, das du
lanço a rede que tu*

*zögernd beschwerst
hesitante carregas*

mit von Steinen Geschriebenen

*Shatten'
de sombras escritas por pedras*

(trad. Modesto Carone)

No entanto, em Arlindo Barbeitos as referências ao mundo angolano são tão insistentes que reconduzem o rio do texto ao Cuanza, nomeado no primeiro e último conto do volume, portanto abertura e fecho do universo narrado. Se símbolo porventura existir *neste* rio será da mesma qualidade do Cuanza de Luandino Vieira⁹, isto é, a transfiguração da água corrente na idéia de angolanidade, conforme mais de um crítico observou.¹⁰

Porém de novo em Barbeitos não existe terra firme de onde fale o narrador. Seres e imagens são construídos à semelhança da arquitetura colonial, aos pedaços, disparatados, sob o efeito corrosivo da guerra e do sertão africano.

“Algumas das construções assentam sobre colunas um quanto sem jeito. O estilo dá a impressão de uma mistura de moldes portugueses, acrescentados das recomendações dirigidas, no princípio do século, aos construtores em climas tropicais. Tudo isto, aliás, alterado aqui e acolá por um arranjo a gosto do proprietário. Enfim, um estilo chamado, porventura à falta de melhor qualificação, colonial”.

Da atropelada colonização de Angola, aliás lugar de castigo para crimes cometidos em Portugal ou no Brasil, resultam seres (personagens) mergulhados na anomia, por isso mesmo às vezes cômicos, sempre patéticos, marginalizados sem raízes, numa só palavra, tráfidos. Nas narrativas de Barbeitos eles não têm nome, ora registrados pelo apelido popular (a Bruxa, o Cebola), ora por um detalhe qualquer (o Garoto do Gorro), ora por iniciais ou por apelidos. Pela boca de todos fala talvez a lavadeira Fefa, só capaz de fugir ao desolador presente pela saudade ou pela memória, seus esconderijos:

“Pedaços de festas, de danças, de contos nocturnos e de um não-acabar de cerimónias, cujo enlevo a prendia, constituam as peças de esconderijos que a recordação cuidadosamente arrumava” .(p.44).

Penso que hoje, mais do que nunca, esse contos e cantos de Arlindo Barbeitos têm imensa relevância, pelo simples motivo de não mistificar as dificuldades de que se alimentam. Dificuldades que são de duas

ordens, pois que ao mesmo tempo referidas ao tempo nacional e às conquistas do 1º mundo quanto à arte. Se o autor incorpora a seu trabalho traços dessas últimas, submete-as à experiência africana, a seus elementos caóticos e antagônicos, transformando-as de modo radical.

Penso que o tipo de narrador que encontramos, tanto nos poemas quanto na prosa, pode ser interpretado como um verdadeiro princípio estilístico, responsável pelos buracos ou descontinuidades que encontramos nesses textos e que tentam responder a uma ordem particular de questões, conforme procurei mostrar.

Talvez nada seja mais apropriado ao resultado alcançado que a reflexão de Adorno a respeito da tarefa artística como sendo uma cristalização específica das dificuldades inerentes à atividade crítica. Acho que os dois movimentos coincidem de maneira especial na arte de Arlindo Barbeitos.

NOTAS

1. *in Literatura Africana de Expressão Portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1977, 2 vol., p. 44.
2. *in Colóquio/Letras*, julho-agosto de 1987.
3. *in Colóquio/Letras*, nº 39, setembro de 1977.
4. *in África 1*, Lisboa, vol. 1, nº 1, julho de 1978.
5. CARONE, Modesto, **A Poética do Silêncio**. São Paulo, Perspectiva, 1979. A mesma perspectiva divergente alimenta o ensaio da Profa. Rita de Cássia Natal Chaves, intitulado "Angola e Brasil: Um diálogo de Diferenças" - **Boletim da Biblioteca Mario de Andrade**, janeiro-dezembro de 1988.
6. Cf. "O Problema do Intercâmbio Cultural entre as Comunidades Afro-Asiáticas para a Compreensão e a Solidariedade Internacional" de Arlindo Barbeitos, *in Documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos - Teses Angolanas* - 1º vol. Lisboa, Edições 70, 1981.
7. Cf. SCHWARZ, Roberto, "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista", *in Que Horas São?*. São Paulo, Cia das Letras, 1987.
8. BACHELARD, Gaston, **L'Air et Les Songes**, Paris, J. Corti, 1985.
9. VIEIRA, Luandino, **A Vida Verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo, Ática, s/d.
10. Cf. "Memória Antiga num Tempo Novo", prefácio de Fernando Mourão a **A Vida Verdadeira...** e "Luandino Vieira: Sob o Signo da Verdade", de Maria Lúcia Lepecki, *in África 2*.

Livros do Autor:

Angola Angolê Angolema. Lisboa, Sá da Costa, 1976.

Nzaji (Sonho). Lisboa, Sá da Costa, 1979.

O Rio Estórias de Regresso. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.