

Nomadismo poético nos anos 50-70: apontamentos de pesquisa sobre três poetas da desterritorialização em língua portuguesa

Sandro Ornellas

I

Waly Salomão, Virgílio de Lemos e Al Berto: três poetas de três países de língua portuguesa. Respectivamente Brasil, Moçambique e Portugal. A poesia nômade que praticam prima pela experimentação e pela afirmação de uma semiodiversidade nos modos de produção, apontando para além das políticas e poéticas contemporâneas da desterritorialização, que rejeitam sistematicamente qualquer tipo de enquadramento. Há no gesto que une esses três poetas de localidades tão distintas – porém não distantes cultural e historicamente –, e de poéticas aparentemente tão pouco confluentes, uma vontade de transgredir as formas estatizadas de controle e regulação da vida e da produção literária. Os três são figuras desviantes das intermináveis classificações que os críticos exercitam em indefectíveis taxinomias, e é precisamente aí, nesse (permanente) desvio (de rota), que localizo seu nomadismo contemporâneo. Seus poemas são máquinas verbais que criam mundos de fuga, paisagens transgressoras e de deserção do Império e de suas regras homogeneizantes. Há nesses sujeitos poéticos, valendo-me de um termo de Antônio Risério, uma homoeterogeneidade¹, isto é, o estabelecimento de vínculos e sentimentos de gregariedade que são transculturais e transnacionais, mas que, por sua vez, não seguem as modas e os modelos de homogeneização ditados pelo tecnocapitalismo global.

A errância própria à palavra poética acaba por dar à poesia um traço marcadamente nômade na contemporaneidade. Ela vai do extremamente tradicional, com sonetistas empedernidos em sua *ars poetica* neoclássica,

¹ Cf. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, p. 18.

até o radicalmente experimental, com poetas valendo-se de tecnologias digitais para a confecção de artefatos verbais turbinados no seu impacto visual. Ensaio uma breve lista na tentativa de esclarecimento de algumas das razões dessa particularidade da poesia: 1) sua quase que total desvinculação, sob a forma escrita, das regras monetárias do mercado – há, evidentemente, um “mercado de poesia”, mas que se dá em escala limitadíssima, via de regra reduzida aos próprios poetas e aos pouquíssimos leitores de poesia, geralmente críticos; 2) as enormes possibilidades de experimentação que a palavra poética permite, indo de inovadores usos da tecnologia digital até a tradicional palavra cantada, com suas formas segmentadas para consumo do mercado (repente, canto lírico, pop-rock, MPB, samba-pagode, canções, rap etc.); 3) o amplo espectro que a poesia abrange no ato de recepção, indo da leitura privada e pessoal até a pública, em recitais e grandes espetáculos; 4) o efeito estético analógico e anti-discursivo provocado pela poesia, o que exige uma atenção diferenciada por parte do receptor, quando comparada com a prosa e sua narratividade demasiadamente linear e lógico-discursiva. Certamente não são razões precisas, extensivas e exaustivas, haveria muitas outras, mas estas aqui pretendem tocar em pontos que permitam um melhor dimensionamento do que me parece ser a *condensação material e afetiva* presente num texto poético, resultado de certos processos formais de subjetivação que produzem, no caso dos nossos três sujeitos poéticos, poemas como “blocos de sensações”² transcontinentais para um exercício (não gratuito) de literatura comparada.

A poesia, tal e qual é aqui operada por Waly Salomão, Virgílio de Lemos e Al Berto, aparece como um recurso fundamental na produção de subjetividades contemporâneas, incorporando a uma produção especificamente poética uma sensibilidade nômade, intensamente aberta ao Outro na tentativa intervencionista de renovação e invenção de novos e outros mundos possíveis. Uma produção *biopoética*, que se expande infinitamente às raias da indeterminação e por elas caminha, entre esquiva e exuberante, porque seu tema fundamental é a vida e sua contaminação por outras formas de vidas. Esses sujeitos são poetas que estão longe de produzirem poéticas tradicionais, ligadas a grupos

² Deleuze e Guattari, “Percepto, afecto e conceito”, em *O que é a filosofia?*, p. 213.

ou seguidoras de linhagens. Contrariando as ordenações críticas redutoras, nas suas singularidades eles correm à margem de todos os aparelhos de captura contemporâneos – o de ensino, o mass-midiático, o nacional-identitário, o estético-periodizante etc. –, mas também sem demonizá-los em nome de um ideário qualquer. O nômade é o estrangeiro definitivo, na deriva permanente dos entre-lugares, no fio da lâmina que risca o chão e demarca territórios, arriscando e errando por recusas e desejos de inventários inventados.

A segunda metade do século XX é o espaço-tempo comum para o nomadismo dos nossos três sujeitos poéticos. Nela acharemos dados para imaginar fragmentos de cenários, eventos e lances que queremos por fundamentais para suas produções poéticas. Aí se estabelecerá e reivindicará com mais força a sensibilidade nômade que atravessa as subjetividades poéticas da contemporaneidade, mais especificamente entre os anos 50 e 70. O pós-guerra emerge como um período fundamentalmente outro na constituição de um novo cenário político-cultural, principalmente no que diz respeito às relações artísticas e interculturais³. Guerras pela independência dos países afro-asiáticos pipocam e põem fim a quatro séculos e meio de domínio político europeu sobre povos extra-europeus. Os Estados Unidos, por sua vez, passam a dar as cartas no ocidente, tendo como fiel da balança a União Soviética; instala-se a Guerra Fria, com seu clima de tensão permanente recaindo sobre todo o mundo e influenciando sobre as políticas externas de absolutamente todos os países do mundo. Há a explosão da cultura jovem massificada, com seus mitos se multiplicando e suas formas de comportamento e subculturas sendo disseminadas pelos *mass media* como produtos descartáveis, provocando uma verdadeira revolução político-moral nas sociedades ocidentais, o que resultará nos eventos explosivos de 1968. O período vai ser de grande querela entre o nacional-popular, de românticas raízes novecentistas, e o cosmopolitismo urbano e transnacional que se anunciava já no fascínio das vanguardas do início do século.

³ Antônio Risério destaca que “na verdade, a década de 50 é decisiva para a formação do panorama em que hoje nos movimentamos. Período da concepção da pílula anticoncepcional, da explosão do rock’n’roll, do avanço da televisão, do ‘sputinik’ e dos ‘luniks’ iniciando a Era Espacial, da afirmação dos computadores eletrônicos, etc.”, em op. cit., p. 71.

Nossos sujeitos poéticos trabalham no encontro de diversas tendências de mestiçagem que estão na ativa desde a formação dos primeiros imperialismos modernos com Portugal e Espanha, mas por se recusarem a reterritorializar essas tendências, eles se perdem numa sensibilidade nômade que rompe fronteiras e enviesa histórias, apropriando-se e operando polinizações cruzadas, desvinculadas de origens e originalidades. Isso também é verdade para os próprios poetas, que se encontram encarnados nas fronteiras das suas respectivas nacionalidades culturais como exilados, migrantes sexuais, filhos de diásporas. Essas mestiçagens que eles operam e que lhes operam não querem uma simples e direta crítica da nação, do imperialismo ou do Império, pois ela ainda trabalharia dentro dos limites territoriais de uma filosofia da representação. Sua vontade é a de fugir, viajar, migrar, errar permanentemente, devir outros, miscigenando mundos, fazendo-os escapar aos espaços fechados das suas representações nacionais, regionais ou globais.

II

A partir dos anos 50, muitas dessas questões produzir-se-ão de diferentes formas no Brasil, em Moçambique e em Portugal. No Brasil, ocorrem o grande abalo político provocado pela eleição de Juscelino e seu desenvolvimentismo, a Bossa Nova e suas batidas de violão entre as dissonâncias de João Gilberto e o samba-canção remasterizado de Tom Jobim e a provocação poético-programática com os planos-pilotos concretistas. Tudo isso simultaneamente em meados dos anos 50, rompendo com uma polarização entre uma política cultural socialmente interessada, vinculada oficialmente ou não ao ideário do PCB, e uma política cultural de corte mais tradicionalista, representada politicamente pela UDN. Os impasses do período se prolongarão e terão seus desdobramentos pelos anos 60. Na área cultural, os CPC's da UNE vinham repensando toda uma conceitualização e efetuando todo um novo levantamento das representações de uma "cultura popular" brasileira. A radicalização ideológica no período vai desaguar no longo perí-

⁴ Cf. Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, em especial os capítulos "Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE" e "Estado autoritário e cultura"; e Veloso e Madeira, "Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura", em *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*.

odo ditatorial e no crescimento de um Estado fortemente interventor em absolutamente todos os setores da sociedade⁴.

Esses impasses político-culturais no Brasil parecem ter seu ápice e simultâneo esvaziamento nos anos 70, como demonstra Silviano Santiago, que em ensaio retrospectivo elabora e lança uma série de perguntas:

Quando a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*?⁵.

Esse texto de Silviano investe no mapeamento como forma de periodização e estabelecimento do *turning point* rumo à cultura que se efetivou contemporaneamente no Brasil, ponto subentendido na série de perguntas que faz. Nesse seu texto, de recente fatura em meio à sua produção crítico-ensaística, a preocupação maior se deposita sobre o olhar testemunhal e crítico-interpretativo de diversos artistas e críticos sobre o final dos anos 70, conhecido como o “período de distensão” da ditadura militar. Esse texto vem se juntar outros do próprio Silviano, nos quais a preocupação em historiografar os anos 70 e uma certa produção literário-cultural do momento é central. Em 1972, o mesmo autor já praticava esse mesmo olhar perscrutador das sensibilidades mais inovadoras e transgressoras da cultura de então, e, nesse exercício crítico-interpretativo, Silviano vai identificar no então jovem Waly Salomão, estreando sob o nome de Sailormoon, e em seu texto inaugural, *Me segura qu’eu vou dar um troço*⁶, o surgimento de uma “estética da curtição”⁷.

⁵ “Democratização do Brasil – 1979-1980 (cultura versus arte)”, em Antelo et alli. (org.), *Declínio da arte, ascensão da cultura*, p. 11.

⁶ O livro originalmente é de 1972, lançado pela José Álvaro Editor, mas foi republicado em *Gigolô de bibelôs*, em 1983.

⁷ “A curtição (sensibilidade de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc.)...”. O nome do texto é “Os abutres” e está em *Uma literatura nos trópicos*, de 1978, p. 128. O texto também trata do livro *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos.

Waly descende diretamente das disputas, impasses culturais e rupturas contraculturais que têm como palco o espaço de tempo entre os anos 50 e os anos 70 no Brasil. Sua poética vai operar um tipo de síntese transversal das opções à disposição por quem pensava e produzia então. Sua maquinaria verbal, entretanto, aparentemente incansável e onívora, bem como seu deslocamento antigeométrico por espaços – urbanos ou subjetivos – radicalmente descontínuos, extrapolam e subvertem as enormes limitações geracionais, presas demasiadamente a esquematismos de marginalidade e pseudo-rebelia ou de beletismos convencionais. Waly atravessou o árido deserto da ditadura à cata de pequenas minas de água cristalina ou de gigantescas quedas d’água, e com elas fez as armas mais eficientes para as então emergentes políticas de subjetividades, com o estilhaçamento da unidade do texto, bem como do seu próprio sujeito poético.

Importante notarmos as diversas referências no texto de Silviano que remetem às vanguardas modernistas – “a ordem é curtir um barroquismo formal”; “estética Dadá”; “problemática da *écriture automatique*”; “próximos do arrojo cubo-futurista de Oswald de Andrade” –, revelando o quanto os procedimentos da estética supercontemporânea de Waly tomam inspiração nas rupturas formais e culturais da primeira metade do século XX. Particularmente a prosa protética e brutalista de *Me segura...* propicia essas associações e esse retorno à idéia de uma estética da ruptura, que valoriza a tensão fragmentária de formas que remetem a *loci* de produção geralmente híbridos. Destaco os *ready-mades* lingüísticos que Waly utiliza desde *Me segura...* – “quem for pego jogando lixo na rua ou terreno baldio será simplesmente preso” ou “visite São Paulo antes que acabe” – até a produção dos anos 90, com o poema “Arenga da agonia”⁸:

acabou-se o que era doce, o confete foi-se,
está findo o efeito placebo.
queimado o filme e desmoronada a encosta
e esgotada a pilha da prosopopéia.

⁸ Salomão, “Lábia”, em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, p. 29.

O uso de *ready-mades* liga-se à prática dadaísta de dessacralização do objeto de arte, seu deslocamento enquanto objeto de culto auratizado e sua relocação para signo pertencente a um acervo cultural. Os *ready-mades*, como bem frisa Haroldo de Campos com relação a Oswald de Andrade, têm uma dupla significação: são destruidores de uma certa ordem e hierarquia e construtores de uma nova ordem, desierarquizada no que respeita à sua produção discursiva⁹. Os *ready-mades*, portanto, impõem uma reestruturação do discurso poético que os utiliza e, simultânea e indiretamente, no discurso poético em geral. Essa reformatação indireta do próprio discurso poético é flagrante na errância da produção de Waly, talvez mais conhecido por suas ligações com a música pop brasileira como produtor e compositor. O lugar fronteiro e de trocas que seus textos ocupam no sistema cultural do Brasil dá a dimensão desse trânsito que o poeta exercitava. Inúmeros foram seus poemas musicados. Seu último livro, *Tarifa de embarque* – de clara alusão ao traço itinerante do sujeito poético, bem como da própria poesia enquanto “ticket de partida” –, traz um caso-limite desse nomadismo do texto poético de Waly no poema “Cobra coral”.

Pára de ondular, agora, cobra coral:
 a fim de que eu copie as cores com que te adornas,
 a fim de que eu faça um colar para dar à minha amada,
 a fim de que tua beleza
 teu langor
 tua elegância
 reinem sobre as cobras não corais¹⁰.

O poema foi sampleado do famoso capítulo dos *Ensaio*s de Montaigne, “Dos canibais”. É a primeira estrofe e o refrão de uma canção guerreira indígena que o filósofo francês cita como exemplo de alta capacidade poética daqueles, capacidade, por sua vez, questionadora dos europeus que teimavam em chamá-los de “bárbaros”. Posteriormente, o poema foi musicado por Caetano Veloso, no disco *Noites do norte*¹¹, tendo sua composição sido atribuída a Waly.

⁹ Cf. “Uma poética da radicalidade”, em *Poesias reunidas*, pp. 28-30.

¹⁰ Salomão, *Tarifa de embarque*, p. 59.

¹¹ Lançado em 2000.

Deleuze e Guattari citam Toynbee sobre o fato de o nômade ser antes aquele que não se move. Seu movimento seria mínimo, sua velocidade máxima¹². Logo, o traçado itinerante que verificamos inscrito no chão de terra por parte de todo um poema, seu rastro diferencial, revela como o poeta joga com espaços de produção, consumo e divulgação que são radicalmente contemporâneos na sua multiplicidade e variabilidade, esgueirando-se pelas brechas possíveis e interagindo da maneira mais livre a afirmativa com o mundo que o cerca e com os outros corpos que coabitam esse mundo, abrindo-se para o outro, mesclando-se, miscigenando-se e reinventando os ameríndios, que o entoavam, a Montaigne, que o citou, a Caetano Veloso, que o musicou, a si mesmo, que o repotencializou, e ao leitor, que se perde nos versos anaforicamente hipnóticos do poema. A pervivência do texto se projeta nessa cadeia entre o escrito e o oral, em que tudo flutua sem fixidez, e o poeta compõe o cenário como elo móvel de uma sensibilidade que transversalmente corta o tempo com uma vontade nômade que quebra todas as autorias e autoridades.

Um outro procedimento de que muito se vale Waly é a enumeração caótica, a proliferação combinatória, o inventário interminável dos materiais, a justaposição aleatória. Waly também é contumaz experimentador de termos inusitados e aparentemente sem sentido:

Nome prontuário xadrez número ordem de entrada ordem de saída requisição inclusão exclusão de visitas dia de visitas bolsas de fios plásticos o chefe da secção judiciária protocolos recibos expediente coisas e causas recurso no, de de de pastas de indulto apelação remoção sursis revistas dos tribunais comutação mapacarcerário atestado de permanência sessões de cinema livramento condicional revisões prolações unificação tráfico de maconha lanterna no fumacê: grande romance de Doltoi na casa dos mortos. Relação copleta dos livros da Biblioteca Sedes Sapientiae – horário das 8:30 hs às 12 hs e das 14 hs às 17 hs exceto no dia de visitas (...) ¹³.

Ou então o poema que fecha o livro *Tarifa de embarque*, “Remix ‘século vinte””, um dos muitos de Waly musicados por Adriana Calcanhoto

¹² “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, em *Mil platôs*, vol. 5, p. 52.

¹³ Salomão, “Apontamentos do pv dois”, em *Me segura qu’eu vou dar um troço*, p. 28.

e no qual o poeta lista uma enorme série de palavras – de babilaque a motoboy e polyvox, passando por chance, samba e táxi – precedidas de alguns versos em que diz:

Armar um tabuleiro
 de Palavras-Souvenirs.
 Apanhe e leve algumas palavras como
 souvenirs.
 Faça você mesmo seu microtabuleiro
 enquanto jogo lingüístico¹⁴.

O tão propalado barroquismo de Waly aqui se encaixa perfeitamente a um dos grandes teorizadores do neobarroco latino-americano, Severo Sarduy, para quem o neobarroco se apresentaria basicamente através de uma ética do desperdício assumidamente artificial. O artifício operaria via procedimentos de substituição, proliferação e condensação dos significantes, redundando num vácuo, numa “dispersão do sentido”¹⁵. A paródia também comporia a intertextualidade neobarroca, com sua mirada multidevorante e dessacralizadora, o que casa perfeitamente com o texto de Waly, abarrotado de citações das mais inusitadas proveniências. Esse tipo de abertura programática do neobarroco anuncia a sensibilidade nômade que Waly Salomão traz consigo. Escreve Sarduy que o (neo) barroco “reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto (...) Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “docemente” fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão”¹⁶. E é a sensibilidade nômade que atravessa o texto de Waly, passando pelas porosidades microscopicamente abertas pelo olhar do artista projetado para fora, para o Outro que acena do outro lado da linha de demarcação.

¹⁴ Id, *Tarifa de embarque*, p. 68.

¹⁵ Cf. “Por uma ética do desperdício”, em *Escrito sobre um corpo*, pp. 57-79.

¹⁶ Id., p. 79.

III

Para Moçambique também é exemplar o período entre os anos 50 e os anos 70. Os anos 50 detonam decisivamente a questão da visibilidade negro-africana no mundo. Nesse momento, nos Estados Unidos, o movimento pelos direitos civis, tendo como figura de destaque o Rev. Martin Luther King, iniciou uma onda de reivindicações, umas mais, outras menos pacíficas. Essas manifestações foram fundamentais para o incremento de uma consciência afro-diaspórica por parte do conjunto dos negros trazidos à força para o “Novo Mundo”. Lembro que uma das figuras de ponta do Movimento da Negritude foi o poeta Aimé Césaire, natural da Martinica, Antilhas francófonas. O impasse maior dessa re- viravolta no sentido da construção de uma identidade negro-africana no Ocidente a partir dos anos 50 se dá precisamente quanto ao problema da África. De um lado, tinha-se, e tem-se, a África real, dos incontáveis troncos tribais autônomos, de raízes e ramificações perdidas, mas de inscrições bem concretas nas culturas da diáspora, imersos em processos bélicos que parecem sem fim. De outro lado, a África imaginária, vivida na outra margem do Atlântico como motor de uma máquina cultural subversiva e híbrida, de um hibridismo selvagem¹⁷, que avança impiedosamente sobre a cultura de extração europeia, não deixando nada sem a marca impura da sua passagem. Stuart Hall fala da África como o elemento mais poderoso que tem sido trabalhado para minar a aparente cordialidade pós-independência na política caribenha. Só que a África que problematiza tanto a conjuntura caribenha é uma outra África, produzida “dentro da narrativa caribenha”, isso a ponto de Hall dizer que “a África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, (...) nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco ‘continentes’ diferentes embrulhados num só”¹⁸. Hoje, depois de inúmeras vitórias conseguidas, principalmente pelos negros norte-ameri-

¹⁷ Sobre a noção de hibridismo selvagem, ver Moreiras, “Hibridismo e dupla consciência”, em *A exaustão da diferença*.

¹⁸ Hall, “Da diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, p. 40.

canos, emergem algumas vozes que buscam delinear as diferenças existentes entre as vozes e reivindicações afro-diaspóricas pelo ocidente e as vozes e reivindicações estilhaçadas do continente africano¹⁹.

Importa, no entanto, determinarmos o quanto a África e seus herdeiros espalhados por todo o ocidente, a partir dos anos 50, incluíram-se fortemente na pauta de debates político-culturais que passaram a se desenrolar. Fredric Jameson, por exemplo, lista entre as “condições de possibilidades” para o surgimento dos revolucionários anos 60, alguns eventos no Terceiro Mundo, entre eles as independências das colônias africanas e a guerrilha de foco cubana.

Na verdade, politicamente, os anos 60 no Primeiro Mundo devem muito mais ao terceiro-mundismo no que diz respeito a modelos político-culturais (...)

A independência de Gana (1957), a agonia do Congo (Lumumba foi assassinado em 1961), a independência das colônias francesas ao sul do Saara após o referendun gaullista de 1959 e, finalmente, a Revolução Argelina (...) – sinalizam, todas, o nascimento convulsivo daquilo que viria a ser conhecido mais tarde como os anos 60. (...)

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esse “nativos” tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as “minorias”, os marginais e as mulheres – não menos do que os súditos externos e os “nativos” oficiais desse mundo²⁰.

Jameson dá a chave para compreendermos a segunda metade do século XX: a reclamação e revolta terceiro-mundista. Logicamente essa revolta, durante esse período, participou do tipo de polarização em jogo na cena mundial com a Guerra Fria, sendo, então, freqüente a vinculação dos grupos armados independentistas na África ao “bloco comunista”. Moçambique aparentemente não possuía grandes impasses então, pois o inimigo era reconhecido como único: o colonizador português e o mundo capitalista. O problema maior para o intelectual moçambicano naquele instante era o de resistir à assimilação produzida pelas políticas de colonização portuguesa. Existem exemplos de escritores moçambicanos da primeira metade do século XX que ocupam um lugar nebuloso entre a repetição da voz europeia e a evocação de tons locais.

¹⁹ Cf. Appiah, *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*.

²⁰ Jameson, “Periodizando os anos 60”, em Hollanda, *Pós-modernismo e política*, pp. 84-5.

Essas vozes são tomadas como precursoras, mesmo que muito tímidas, da rebeldia terceiro-mundista²¹.

Certos impasses culturais de Moçambique vão se tornar mais complexos, particularmente nos anos 70 pós-independência, com o coletivismo marxista da Frelimo²², tradicionalmente valorizando um traço nacional-popular. Omar Ribeiro Thomaz utiliza Benedict Anderson e seu conceito de nação como “comunidade imaginada” para falar de um Moçambique inventado pela Administração Colonial Portuguesa: “Vemos que, entre o trabalho dos missionários e o dos burocratas coloniais, criou-se um pequeno grupo que, ‘gente da terra’, apegou-se a uma idéia nova e exógena para a esmagadora maioria da população da então colônia: ‘Moçambique’”.²³ Essa posição é compartilhada pelo poeta moçambicano Luis Carlos Patraquim, que é felicíssimo ao comentar o quanto a postura altamente centralizadora da Frelimo no poder tem a ver um pouco com a tradição missionária, que muitos intelectuais da Frelimo sofreram. A Frelimo vem dos santuários nobres que é a luta de libertação, que são as zonas libertadas. Tem que enfrentar, malgrado os ideais todos que têm, o espaço corrompido da cidade que sempre pactuou e conviveu com o colonialismo, etc.²⁴

A Frelimo, antes e depois da tomada do poder, vai seguir um traçado ideológico fundamentalmente “anticolonialista, antiimperialista, anti-racista, antitradicionalista e, sobretudo, contra as diversas matrizes de exploradores, tornando evidente a sua opção pela classe operário-camponesa”²⁵. Contra o tribalismo e o arcaísmo, a política cultural da Frelimo partia de uma estrutura e de um imaginário da nação como elementos minimamente já estabelecidos no território africano pelo processo colonial do ocidente. Esclarecendo onde quero chegar, não fazia parte dos

²¹ Cf. o primeiro capítulo, “O eco rebelde”, do livro *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*, de Manoel de Souza e Silva. Dois escritores que o autor discute são Rui de Noronha e Augusto Conrado. Pires Laranjeira também compartilha dessa opinião com relação a Rui de Noronha, colocando-o como um dos primeiro delineadores de uma moçambicanidade. Ver *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, p. 258.

²² Frente de Libertação de Moçambique, grupo guerrilheiro que vai assumir o poder após a independência de Moçambique e que, mais tarde, se tornará o partido único.

²³ Cf. Thomaz, “Contextos cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique (notas de uma pesquisa em andamento)”, em Fry (org.), *Moçambique: ensaios*, p. 141.

²⁴ Patraquim apud Borges, “A política cultural em Moçambique após a independência (1975-1982)”, em Id., p. 310.

²⁵ Id., p. 250.

planos dos líderes moçambicanos, portanto, desvinculem-se por completo das formas administrativas européias, mas fomentem – mesmo que sem pensar nesses termos – hibridizações entre formas africanas e formas européias. Mas, apesar da ambigüidade dessa postura – crítica de estratos urbanos mais próximos do poder colonial e herdeira de formas imaginárias provenientes da administração colonial –, a violência do processo de independência e do pós-independência – neste segundo caso talvez decorrente do controle apenas parcial do território moçambicano pela Frelimo – conseguiu impor um modelo único de Estado a ser seguido, o que quase que imediatamente se mostrou ineficiente como forma de sustentabilidade nacional²⁶.

Hoje, num período pós-socialismo no país, Moçambique encara uma globalização cultural que, se para os mais velhos aparece como perigosa, leva os jovens a shows de rap, movimentando-se com desenvoltura e atitude crítica por dentro dos signos de uma cultura negra internacional. O antropólogo brasileiro Hermano Vianna comentou algumas dessas inscrições transnacionais de uma idéia de Atlântico Negro mobilizando a juventude moçambicana.

Realmente as coisas mudaram: o primeiro show de rap realizado no país demonstrou, com louvor, que a juventude tomou gosto pela globalização americanizada, com uma rapidez e uma esperteza impressionantes. Um gosto, já de início, crítico: o rap moçambicano, ao mesmo tempo em que celebra a possibilidade de ter um Nike Air (e a estréia, naquele mesmo dia, do presidente Chissano numa reunião da *Commonwealth*), faz a crítica feroz da pobreza criada pelo neoliberalismo globalizado. O curto-circuito de valores não deixa de ser uma faceta inebriante da desterritorialização de uma cultura americana vitoriosa na sua esquizofrenia²⁷.

Tal contextura cultural contemporânea, de uma circulação nômade de signos e sentidos, é produzida poeticamente na recuperação de Virgílio de Lemos como uma matriz potencializada para os novos poetas do país. No amplo mapeamento que brasileira Carmen Lucia Tindó Secco tem

²⁶ Cf. id., *ibid.*

²⁷ Cf. Vianna, “Vozes não-cordiais”, http://www.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_9.htm. Quanto à cultura negra internacional, Gilroy e seu *Atlântico negro: modernidade e consciência dupla* é a referência já clássica sobre o assunto.

empreendido da poesia moçambicana, vemos a presença mais ou menos silenciosa dos seus textos em boa parte da poesia hoje produzida no país. Das duas tendências que a pesquisadora destaca no sistema poético moçambicano, as duas estão presentes na poesia de Virgílio: 1) um lirismo individual, com preocupações existenciais e cosmopolitas, geralmente vinculado a Rui Knopfli; e 2) um lirismo participante e combativo, de afirmação coletiva e viés programático, identificado, exemplarmente, com a poesia frelimista²⁸.

A antologia do poeta publicada no Brasil em 1999²⁹ dá uma boa amostra do lado programático da sua poesia, fundamentalmente aquele vinculado ao jornal poético e cultural *Mshao*, que fundou e editou seu único número, e que no ano de 1952 tentou recuperar, com a uma poesia de perfil vanguardista-libertário, memórias culturais de populações africanas localizadas em território moçambicano – *Mshao* é um canto pertencente ao povo chope. O jornal, por sua vez, é um marco, pois agregará jovens poetas moçambicanos que nos anos 50 vinculavam-se ao Movimento Negritude, como Noêmia de Sousa, a outros poetas interessados em estabelecer “um compromisso investigatório e solidário com a cultura ancestral e popular”.³⁰ Todos eles donos de vozes poéticas extremamente sensíveis aos problemas culturais da África e de Moçambique, mas também poderosas no plano de um lirismo de extração mais subjetiva. “Pensamento *Mshao*”, de Virgílio, prefigura esse tipo de poética compósita.

o que faço hoje e
aqui cinco horas
da madrugada
17 de outubro de 51,
no tempo e espaço
da lua nova: mshao.
O que tem importância
é o som musical

²⁸ Cf. “Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea”, em *Gragoatá*, p. 162, e também “Erotismo e sonho na literatura moçambicana”, em Duarte *et alli.* (org.) *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*.

²⁹ Secco (org.), *Eroticus moçambicanus*.

³⁰ Pires Laranjeira, *op. cit.*, p. 261.

da tua voz: o que dizes
 o teu destino
 singular, e o meu
 que busca o irreal
 da ficção ímpar
 do teu corpo secreto
 de memórias
 nômadas famintas
 O que tem importância é
 sem casa própria³¹.

O exílio voluntário de Virgílio, em 1963, na França, logo ao início da guerra, após prisão e julgamento pela publicação de poemas políticos sob a voz heteronímica e engajada de Duarte Galvão, seu ineditismo e marginalidade na literatura moçambicana, sua poética afirmativa de uma mestiçagem cultural inalienável, com um forte lirismo subjetivo que mescla uma tendência ao onirismo a paisagens da memória cultural moçambicana – fazem da sua poesia um modelo perfeito para novos tempos. A morte, em 2003, de José Craveirinha, poeta oficial da nação moçambicana, parece fechar um ciclo. Dono de uma voz poética fortemente pessoal e enraizada no chão africano, ele assumiu com todos os méritos poéticos o ponto mais alto no cânone literário moçambicano, o que é fundamental a todo processo de construção cultural de uma nacionalidade. No entanto, as marginalidade e desterritorialização de Virgílio não facilitam tal louvação. Some-se a isso a ascendência portuguesa que ele nunca fez questão de esconder, pondo-o ainda mais à margem dos processos demasiadamente homogeneizadores de toda nacionalização. Um poema de juventude, como “Artificialmente”, escrito em 1948, propõe esse entre-lugar não-oficial, de marginalidade e de uma sensibilidade nômade encarnada.

No caramanchão abrigado
 sob uma rede de entrelaçadas vinhas
 defendo-me do sol intenso

³¹Lemos, *Eroticus Moçambicanus*, p. 26.

mas não me isolo completamente.
 Os barulhos do exterior
 invadem-me. Artificialmente
 preenchem o vazio.
 Dentro da casa cerradas janelas
 refugio-me na penumbra
 na estreita faixa de luz e sombra
 que as persianas deixam passar.
 E no delírio de sombras
 deixo que a luz da vertigem me inunde
 e eu musicalmente me afunde
 nesta melancolia silêncio
 que me protege e eu protejo³².

No jogo entre claro e escuro, no limiar híbrido, na mestiçagem cultural, Virgílio compõe um poema que tematiza a arbitrariedade – “Artificialmente” – desse entre-lugar, dessa escolha, o *parti-pris* da localização, a recusa à naturalização de uma dada condição. Entre cenários e paisagens moçambicanas, o poeta comporia versos de linhagem claramente modernista, diversas vezes assumindo a dívida com a poesia vanguardista de matriz surrealista-antropofágica, dando ao seu discurso nômade o colorido de uma enumeração nominalista de forte traço étnico, pouquíssimas vezes encontrado na melhor poesia de então, com “Eu surumo, tu surumas”:

A vida é um parto tu ponte
 de desvelos desafio
 de novelos ensinas segredos
 brasas barcas de Amor. Asas.
 Dentro de ti reclamas gritos
 nervuras vagas
 verdades dos sentidos.
 Sem palavras, perfumes
 punhais chamas a vida
 coxas istmos ilhas
 Zanzibar Ibo Íris Íbis
 crateras risos cotovias.

³² Id., p. 22.

Dentro e fora, melancolia
 voz m'siros corpo ardente
 e serás ao mesmo tempo
 memória e vôo azul
 vingarás de madrugada
 silêncio e máscaras
 jograis ancas espantos
 perdes a noção do tempo
 surumas surumas, timbilas...³³

É importante deixar claro aqui o quanto seus recursos formais – enumeração, nominalismo, bruscas elipses sintáticas, ausência de pontuação – aparentemente devem aos vanguardismos modernistas; no entanto, sobre o que já escrevemos, é importante também ressaltar o quanto às vanguardas devem a culturas extra-ocidentais muito da radicalidade e ruptura de suas poéticas. Esses tipos de trânsitos e trocas, que se forjaram no início do século XX, é que darão a Virgílio de Lemos a sensibilidade nômade que perpassa seus textos. A presença de uma origem legitimadora, de uma tradição já-dada e de uma linhagem pedagógicas é substituída por tipos de performances poéticas de fragmentos culturais, modelados de acordo com uma vontade de criação produtora de subjetividades que fazem uma opção fundamental pelos devires minoritários.

IV

Em Portugal, os anos 70 sintetizam muito das contradições que permaneceram latentes durante todo o longo período da ditadura salazarista. De um lado, a ditadura estadonovista ou exilou intelectuais e artistas ou os manteve numa resistência silenciosa e intimidada. As divergências políticas, culturais e literárias entre eles só começaram, de fato, a aparecer quando o inimigo em comum se estiolou em 74. Viu-se, então, de outro lado, num segundo momento na cena cultural, o racha entre o grupo herdeiro das preocupações interessadas do neo-realismo e os grupos libertários e vanguardistas, voltados para uma revolução no campo específico da linguagem. Com essa cisão, revelou-se a falta de identi-

³³ Id., p. 62.

dade do intelectual e escritor português³⁴, sua absoluta deriva para um espaço menos vinculado a empedernidas políticas partidárias e mais próximo de uma certa flutuação do sujeito criador³⁵, exatamente onde vamos encontrar Al Berto e sua produção poética, plenamente identificada com as políticas de subjetividade que aflorarão nos anos 70, ainda na ressaca dos anos 60.

A Revolução dos Cravos, em 1974, se faz como canto do cisne dos anos 60 e das suas reviravoltas revolucionárias. Fredric Jameson situa a independência das colônias africanas de Portugal, nos anos 70, como compondo os eventos de encerramento dos anos 60, mas não chega a colocar a Revolução dos Cravos como pertencente a esse rol de eventos³⁶. Certamente a vontade que guia Jameson é a de reverter o vetor de influência do momento revolucionário do Primeiro Mundo para o Terceiro Mundo, no entanto ele se esquece de que Portugal se encontrava totalmente mergulhado num padrão sócio-econômico terceiro-mundista. A imagem dos cravos tomada pela revolução exemplificava perfeitamente a pacificidade primeira na mudança de regime, o que pode claramente vincular os acontecimentos de maio em Portugal com o desfecho dos anos 60. É ocioso lembrar que um dos lemas dos anos 60 é o *flower power*, o poder das flores. A utopia comandava os gestos libertários daqueles anos, gestos que pouco tempo depois mostraram sua face autoritária e intolerante. Helder Macedo, em seu romance de 1999, *Pedro e Paula*, coloca a personagem principal em sua peregrinação subjetiva pelos *sixties*, deparando-se com instantes de violência e agressividade que não coadunavam com a aura de paz que se almejava. Mas como fica claro no próprio romance, Portugal é visto como um país que sempre teve o Estado como tutor do seu destino, pai que nomeia os (des)caminhos da sociedade civil³⁷.

³⁴ Até este ponto, tentei resumir, por minha própria conta e leitura, alguns pontos que são destacados por António Sousa Ribeiro, em “Configuração do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário”, em Santos (org.), *Portugal: um retrato singular*, pp. 481-512.

³⁵ Cf. Alves, “Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60”, pp. 179-96.

³⁶ Jameson, op. cit, pp. 88-9.

³⁷ Santos, em “O social e o político na transição pós-moderna”, em *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, pp. 94-6.

Esse traço do país que é Portugal passa a ser fundamental para os rumos que queremos dar à poética nômade de Al Berto, pois sua recusa de um tipo de sociedade cujos laços comunitários são de base familiar o posiciona na margem de um sistema cultural tradicional e por vezes autoritário³⁸. A voz solitária de Al Berto reivindica e propõe pautas e questões que soavam e certamente ainda soam para muito da crítica acadêmica pouco comuns na sociedade portuguesa pós-salazarista. Com uma postura radicalmente anti-acadêmica, Alberto Raposo Pidwell Tavares comunga da matriz poética Rimbaud³⁹ e escolhe o nome autoral de Al Berto, também como um sintoma da interdição que é imposta por todo um aparelho de controle e vigilância aos que vão buscar – na vida desregrada, notívaga e deambulatório, na transgressão do uso de drogas, na enunciação de uma sexualidade aberta e afirmativamente homoerótica e nas referências que mesclam modelos literários cultos a ídolos da cultura pop – formas desviantes dos padrões poéticos, culturais e comportamentais da modernidade portuguesa e europeia. Al Berto é linha de fuga. Particularmente com relação ao imaginário português, Al Berto é muitas vezes impiedoso, como em *O mito da sereia em plástico português*:

eu vi
 a sereia de plástico esfacelar-se no rubro sal das marés portuguesas
 seios tolhidos no sangue de um lápis de cor
 na boca a fúria das viagens: europas américas arábias
 mares estreitos onde é possível morrer
 novos países novas profundidades delirantes visões
 por entre o coral de seu corpo nômade
 (...)
 eu vi
 a sereia do sonho cansado levantar-se luminescente
 caminhar incerta pela noite adiante
 olhos vibráteis captando a fragrância preciosa dos distantes marinheiros em cio

³⁸ Ibid.

³⁹ Rimbaud é uma matriz assumida e presente nos três sujeitos poéticos aqui lidos. Importa, sobretudo, verificarmos o quanto Rimbaud representa, com sua adolescência, sua orientação sexual, sua rebeldia, suas intermináveis viagens, seu silenciamento voluntário, sua “fuga” para a África e sua poesia, o desejo de partir, de errância e de desterritorialização da cultura europeia, uma espécie de contra-discurso da modernidade europeia. Cf. *Rimbaud da América e outras iluminações*, de Maurício Salles Vasconcelos, sintomaticamente com “orelha” de Waly Salomão.

(...)
 eu vi
 a sereia de plástico construir um país
 e um veleiro para se evadir na direção doutras ilhas
 levando por bagagem os detritos dados-à-costa (...)
 eu vi
 a sereia embriagada abrir garrafas de cerveja com os dentes
 e oferecer flores envenenadas aos amantes
 dobrada sobre as flores da velhice deixava-se cair
 (...)
 eu vi
 avermelhadas planícies
 onde minúsculos animais fluorescentes semeiam olhos muito abertos
 rasgando o confuso orvalho com suas caudas peludas
 enroscando-se no doloroso pulso
 transformando-se em pulseiras de sangue
 a serpente mineral estrangulando o dedo
 e no ombro do mar o adolescente nu reclina o corpo de água.
 (...)⁴⁰.

Com o visionarismo desse “eu vi”, Al Berto não projeta as utopias e sonhos de beleza e redenção que tradicionalmente habitam os cultores da portugalidade, de Camões a José Saramago, mas aponta para disfóricas paisagens da deformação do sonho português das navegações, do Quinto Império Sebastianista, de conquista e civilização. No trecho destacado, vemos com clareza uma contra-visão do mito das grandes navegações portuguesas, visto como profunda e decadentemente europeu. Entranhados até a medula a consciência e o sofrimento da decadência da civilização européia, e não há retorno, recuperação ou sobrevida possível.

A obra poética completa, de sugestivo nome *O medo*, indica tanto uma macro-condição a que o sujeito empírico Alberto se vê inserido, quanto uma micro-condição, na qual o medo, que atravessa quase que onipresentemente os textos de Al Berto, enuncia e anuncia o futuro desse personagem, em cujo corpo vivo se inscreveram, na medida da sua escrita, suas vivências mais singulares e intensas. Medo de uma vida que tangenciava a morte. Medo de uma sociedade e uma cultura que se

⁴⁰ Berto, *O medo*, pp. 83-7.

estruturaram sob o signo da repressão e da discriminação. Medo de uma geração submetida a um lento e terrificante processo de depauperamento moral: a deliquescência dos anos 70 e 80, com a crise do petróleo, o crescimento de separatismos europeus na Irlanda do Norte, no País Basco, na Itália das Brigadas Vermelhas. Não vejo essas duas décadas, como é costume se dizer, como “perdidas”, mas boas expressões da decadência do sonho dos anos 60. Já na abertura, “atrium”, do seu primeiro livro de poemas – *À procura do vento num jardim d’agosto* –, sujeito poético Al Berto e sujeito empírico Alberto medem seus corpos na escrita desse medo:

na cal viva da memória dorme o corpo. vem lambe-lhe as pálpebras um cão ferido.
acorda-o para a inútil deambulação da escrita.

abandonado vou pelo caminho de sinuosas cidades. sozinho, procuro o fio de néon que
me indica a saída.

eis a deriva pela insônia de quem se mantém vivo num túnel da noite. os corpos de
Alberto e Al Berto vergados à coincidência suicidária das cidades.

eis a travessia deste coração de múltiplos nomes: vento, fogo, areia, metamorfose, água,
fúria, lucidez, cinzas⁴¹.

Em Portugal, Al Berto é contemporâneo da abertura política e simultaneamente do início do processo de globalização da cultura do país, que leva Eduardo Lourenço a vociferar contra os caminhos tomados pelas novas gerações. O que Lourenço chama de “nomadismo aproblemático”⁴² da cultura musical que invadiu o Portugal pós-74 reflete o quanto certos mitos culturais ainda são renitentes para uma parcela mais intelectualizada e tradicional do país. Lourenço chega a afirmar que “a vertente da ‘grande música’ cultivada pelas classes cultas, nunca foi, entre nós, uma componente particularmente significativa em termos de imaginário cultural”⁴³. Se concordarmos com essa afirmação do ensaísta, imediatamente arremessamos Al Berto para fora das grandes linhagens culturais do país. Suas afinidades são com ídolos da música pop internacional, como Jim Morrison e Ian Curtis, para o qual escreveu um poema sintomaticamente intitulado “Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis”, no

⁴¹ Id., p. 11.

⁴² “A cultura portuguesa hoje”, em *A nau de Ícaro*, p. 17.

⁴³ Ibid., p. 19.

qual grafa o seguinte verso, isolado e destacado em itálico: “presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros”. Esse conflito entre uma velha e tradicional cultura portuguesa e de uma nova cultura jovem internacional traz consigo também toda a dilemática homoerótica presente nos textos de Al Berto, desde antes daqueles assumidamente soropositivos.

a casa foi abandonada, permanece vazia. duma janela avista-se outra janela. o interior é húmido e escuro. onde uma porta enquadra outra porta não se pressentem mais sinais de vida. apenas flutuam aromas, presenças tênues de corpos. o olhar demora-se sobre a geometria musgosa dos tectos. (...) hoje, escrever é um ato nocturno. respiro dolorosamente. escrevo sempre deitado ou encolhido sobre a mesa. (...) é esta palavra que me serve para te nomear e não outra: medo. os textos progridem com a desolação da casa, latejam sobre o papel, doem-me os dedos e os olhos, os órgãos do corpo que nunca vi. o peito desgasto pela doença. (...)⁴⁴.

A casa abandonada do poema “Quinta de Santa Catarina”, escrito ainda nos anos 70, nomeia o medo como traço marcadamente híbrido desse sujeito poético que viveu e escreveu sua recusa de uma tradição ambigualmente que o forjou cultural e poeticamente. Não é à toa que seu universo imaginário *dark*, bem como sua dicção poética tangente à prosa, aproximam-se tanto de Álvaro de Campos, o heterônimo de Pessoa que mais flerta com uma tradição desviante na poesia europeia.

Retomando os debates entre escritores e intelectuais ocorridos imediatamente após a queda do regime salazarista, vemos que dentre o grupo dos escritores que se contrapunham aos interesses fantasmáticos do neo-realismo era o vanguardista, que tinha sustentação nos grupos surrealista e experimental, das décadas de 40 e 50. Mário Cesariny e Ana Hatherly, entre outros, estarão presentes aos debates em torno do I Congresso de Escritores Portugueses, ocorrido em maio de 1975⁴⁵. Pouco antes, em 1973, Natália Correia, presente ao congresso, lançara a antologia *O surrealismo na poesia portuguesa*, no qual reúne textos poéticos escritos do o séc. XIII ao séc. XX, agrupados sob temas presentes nos textos e manifestos clássicos do surrealismo. Curiosamente a poesia de Al Berto vai apresentar um forte traço surrealizante, carrega-

⁴⁴ Berto, op. cit., p. 131.

⁴⁵ Ribeiro, op. cit.

do de imagens analógicas⁴⁶, típicas do que se convencionou chamar por “surrealismo”, graças à sua violência, aleatoriedade das colagens, anamorfozes, uma ambiência delirante e esquizo, de um mundo mítico às avessas e de paisagens antropomórficas⁴⁷. Um bom exemplo, e revelador dessa presença em Al Berto, é o pseudodiário poético *O medo*, publicado em partes, esparsos por diversos livros.

o vento da noite traz imagens: um rapaz em calcário deitado no dorso dum cavalo azul perfura a claridade do mar. abro a janela do sonho, aceno-lhe, mas ele não me pode ver. uma ave de palavras escreve no espaço a remota sabedoria do vôo, depois desce e vem pousar suavemente na palma da mão.

(...)

são raras as claridades que do sangue sobem ao rosto. há um lume invisível no teu olhar, uma visão que o espelho me revela: cintilam cristais enquanto dormes, uma árvore cresce nos pulmões. (...) ⁴⁸.

V

Não é casual a simultaneidade de certos perfis nos sujeitos poéticos em questão e o surgimento de uma arte eminentemente pop. É precisamente em torno dessa metamorfose na cultura do pós-guerra que os nossos sujeitos poéticos se formam, poética e culturalmente. Situam-se como figuras fortes de uma contemporaneidade de traços tipicamente periféricos, cuja “originalidade” está exatamente na consciência “pós” da sua falta de originalidade, na sua constituição impura, na sua mestiçagem. Por “periferia” quero deixar claro não estar necessariamente lidando com regiões geopolíticas e econômicas apenas, mas, muito mais amplamente, com espaços e temporalidades postos fora das histórias e das geografias estritamente nacionais. Por isso também a opção de incluir um poeta português que poderia ser considerado como “metropolitano”, dentro da lógica cerradamente binária de centro europeu *versus* periferia terceiro-mundista. Tentei deixar claro na breve caracterização feita dos três poe-

⁴⁶ Biografema: Al Berto fora morar aos 18 anos na Bélgica para estudar Belas Artes. Fez algumas exposições, intervenções e *happenings*, mas, voltando a Portugal, foi pouco a pouco abandonando as artes plásticas em favor da poesia. Seus textos, porém, continuaram donos uma poderosa carga imagética.

⁴⁷ Diversos desses traços foram retirados dos estudos temático-introdutórios de Natália Correia.

⁴⁸ Berto, p. 449.

tas o quanto sua contextura é semelhante e abrange processos de subjetivação transnacionais, malgrado suas tessituras locais. Quero ainda salientar que ler Al Berto como poeta de traços “surrealista”, Waly Salomão como “barroco antropófago” e Virgílio de Lemos como “surrealista neobarroco” é ainda pensá-los dentro de uma lógica binária e colonial. Ao invés dessa territorialização estaque, a sensibilidade nômade se instala nas fronteiras, como mestiçagem e hibridação permanentemente colada à letra na sua corporeidade migrante e deambulatória, na qual ocorre, sobretudo, a identificação do desejo com o discurso.

Bibliografia

- ALVES, Ida Maria Ferreira. “Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60”. *Gragoatá*. Niterói, EDUFF, n.º 12, 1.º sem, 2002, pp. 179-96.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BERTO, Al. *O medo*. 2 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- BORGES, Edson. “A política cultural em Moçambique após a Independência (1975-1982)”, em FRY, Peter (org.). *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”, em ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CORREIA, Natália (org.). *O surrealismo na poesia portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- . “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra”, em ———. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 5.
- GILROY, Paul. *Atlântico negro: modernidade e consciência dupla*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: U.C.M./ Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. “Da diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”, em SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. de Adelaine la Guardia Resende et alli. Belo Horizonte: EDUFMG/ Brasília: UNESCO, 2003.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- HATHERLY, Ana. “Experimentalismo, barroco e neobarroco”, em *A casa das musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.
- JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. de Carlos Moreno et alli. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LEMONS, Virgílio de. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-1963)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras-UFRJ, 1999.
- _____. *Lisboa, oculto amor*. Lisboa: Minerva, 2000.
- _____. *Para fazer um mar*. Lisboa: Instituto Camões, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro: seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOREIRAS, Alberto. “Hibridismo e consciência dupla”, em _____. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PERRONE, Charles. *Pau-Brasil, antropofagia, tropicalismo e afins: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- RIBEIRO, António Sousa. “Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário”, em SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Portugal: um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1997.
- RISÉRIO, António. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: COPENE; Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- SALOMÃO, Waly. *Gigolô de bibelôs*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Armarinho de miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- _____. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Tarifa de embarque*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- SANTIAGO, Silviano. “Os abutres”, em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978].
 _____. “Democratização do Brasil: 1979-1981 (cultura versus arte)”, em ANTELO, R. et alli (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic; Letras Contemporâneas, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o político e o social na pós-modernidade*. 4 ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. de Ligia Chiappini M. Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó. “Erotismo e sonho na literatura moçambicana”, em DUARTE, Lélia Parreira et alli (org.) *Encontros prodigiosos: Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE-UFMG; PUC-Minas, 2001.
 _____. “Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea”, em *Revista Gragoatá*. Niterói: EDUFF, n.º 12, 1.º sem., 2002.
- SILVA, Manoel de Souza. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: EDUSP/ Goiânia: Ed. da UFG, 1996.
- THOMAZ, Omar Ribeiro. “Contextos cosmopolitas: missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique (notas de uma pesquisa em andamento)”, em FRY, Peter (org.) *Moçambique: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- VASCONCELOS, Maurício Salles. *Rimbaud da América e outras iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. “Debates intelectuais dos anos 1950, 1960 e 1970: engajamento e contracultura”, em *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- VIANNA, Hermano. *Vozes não-cordiais*. Disponível em www.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_9

Recebido em agosto de 2004.

Aprovado em janeiro de 2005.