

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

SYJARA CRISTINA FERREIRA SANTOS

POÉTICAS DE RESISTÊNCIA: DUARTE GALVÃO E PEDRO CASALDÁLIGA

**TANGARÁ DA SERRA - MT
2023**

SYJARA CRISTINA FERREIRA SANTOS

POÉTICAS DE RESISTÊNCIA: DUARTE GALVÃO E PEDRO CASALDÁLIGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Orientador. Prof. Dr. Isaac Newton Almeida
Ramos

**TANGARÁ DA SERRA- MT
2023**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

SANTOS, Syjara Cristina Ferreira.
S237p Poéticas de Resistência: Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga /
Syjara Cristina Ferreira Santos – Tangará da Serra, 2023.
83 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.
Orientador: Isaac Newton Almeida Ramos

1. Brasil. 2. Moçambique. 3. Literatura. 4. Resistência. 5. Duarte
Galvão e Pedro Casaldáliga. I. Syjara Cristina Ferreira Santos. II.
Poéticas de Resistência: Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga: .
CDU 82(81)(679)

SYJARA CRISTINA FERREIRA SANTOS

POÉTICAS DE RESISTÊNCIA: DUARTE GALVÃO E PEDRO CASALDÁLIGA

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Isaac Newton Almeida Ramos
UNEMAT– Universidade de Mato Grosso
(Orientador)

Prof^a. Dr^a. Rosidelma Pereira Fraga
UFRR- Universidade Federal de Roraima
(Membro Externo)

Prof^a. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Membro Interno)

Dedico ao meu pai Simião Compasso (*in memoriam*).

A minha querida amiga Lucimeire Aniceto (*in memoriam*).

A minha querida professora Claudia Coelho (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Grata a Deus, por não deixar eu desabar diante das inúmeras dificuldades, nas noites e finais de semanas que estive escrevendo esta dissertação, por cuidar da minha família em todos os momentos desta trajetória, pois o Senhor sabe de todas as coisas.

Gratidão a minha base familiar: minha mãe Socorro de Maria, uma grande mulher que eu admiro incansavelmente; minha irmã Sirlene Ferreira e aos meus filhos, Lucas Talyson, Iza Cristina e Cristian Filho, pois a cada fase estiveram segurando minhas mãos e me erguendo sempre que precisei. Vocês são exemplos de honra e caráter, acalentando-me com excelentes conversas de ensinamentos. Indubitavelmente, isso fez com que eu usufrísse os ensejos da minha existência.

A um casal muito especial, Cleonice Compasso e Jean Michel, agradeço por me conceder a obra “Antologia Jogos dos Prazeres” de Virgílio de Lemos, desde a compra na França até a chegada no Brasil. Obrigada por tudo, pelos conselhos que prestaram de norte para realização deste sonho.

À Jaqueline Oliveira e Letícia Navarro, por ter compartilhado conhecimentos e me guiado neste percurso, pelos momentos de intimidades e pelo incansável incentivo para conclusão desta pesquisa. Às vezes distantes, outras perto, as palavras insistentes foram de amor e afeto.

Pela importante presença nesta trajetória, agradeço o companheirismo de Andreia Marqueto, Adélia Maria, Juliane Regina, Priscila Darolt, Luan Parentes, Rute Lages, Taysa Santos, Josiane Lopes, Ellem Bispo, por todas as vezes que estiveram disponíveis, a mim ajuda.

À Ângela Cristina, uma pessoa extraordinária que o Senhor colocou no meu caminho como um dos seus propósitos, agradeço imensamente pela sua amizade, pela confiança e pelos inúmeros instantes divididos ao longo desses dois anos que só me fortaleceram nesta caminhada.

À CAPES, que viabilizou, por meio de bolsa, o mestrado.

À Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT e ao Programa de Pós-Graduação- PPGEL, local onde terminei este ciclo para entrar em outro. Espaço em que desfrutei a chance de argumentar sobre o objeto de pesquisa desta dissertação

com os colegas nas várias disciplinas, em especial, as exclusivas de Literatura. Por isso, agradeço aos professores desta Universidade pela rica contribuição aos ensinamentos e encorajamento durante estes dois anos.

Finalmente, ao responsável por esta pesquisa desenvolvida, meu professor amado desde a graduação e agora orientador no mestrado, Isaac Ramos, agradeço por me possibilitar evoluir nas minhas reflexões, por mostrar que, por meio da poesia, podemos resgatar valores, agradeço pela paciência, pela disponibilidade e atenção que sempre teve com a minha pessoa, por tudo, a você minha eterna gratidão pelos momentos de aprendizagem.

RESUMO

Este trabalho analisa a poética literária de dois autores, um moçambicano e um brasileiro. Nesse processo, apresenta como se deu a construção nacional de Moçambique e as evidências desse processo contínuo e sem tréguas, a partir do estudo de poemas da obra *Antologia Jogos de Prazer* (2009) de Duarte Galvão, para apresentar o diálogo que se estabelece com a construção de uma identidade nacional no Brasil expressa nos poemas selecionados das obras *Antologia Retirante* (1978) e *Versos Adversos* (2006) de Pedro Casaldáliga, dois poetas inconformados frente à repressão e à exploração social em suas nações. Duarte Galvão lutou por uma poesia moçambicana que rompesse com a literatura imposta pelo colonizador, dando forma a uma nova poética, transgressora, em busca da identidade moçambicana. Os seus poemas permitem identificar algumas marcas formais, como a permanência dos elementos da natureza relacionados aos dramas e às aspirações do colonizador. Por outro lado, Casaldáliga foi o primeiro bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia, conhecido internacionalmente por defender os direitos humanos, especialmente dos povos indígenas e marginalizados, e por suas posições políticas e religiosas a favor dos mais pobres, posicionamento que ganhou voz e força em sua obra poética que se alimenta dos componentes da terra, do homem pobre e desamparado com o qual se deparou no Brasil, em plena Ditadura Militar. A pesquisa dialoga com estudiosos da lírica e dos caminhos históricos percorridos nas obras, como: Octavio Paz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Theodor W. Adorno, Benjamin Abdala Jr., Eduardo Said, Franz Fanon, Patrick Chabal, Maria Nazaré Fonseca, Fátima Mendonça, Russel G. Hamilton, entre outros.

Palavras-chave: Brasil; Moçambique; literatura; resistência, Duarte Galvão, Pedro Casaldáliga.

ABSTRACT

This work analyzes the literary poetics of two authors, a Mozambican and a Brazilian. In this process, it presents how the national construction of Mozambique took place and the evidence of this continuous and incessant process, based on the study of poems from the work "Antologia Jogos de Prazer" (2009) by Duarte Galvão, to present the dialogue that it is established with the construction of a national identity in Brazil expressed in selected poems from the works "Antologia Retirante" (1978) and "Versos Adversos" (2006) by Pedro Casaldáliga, two nonconformist poets facing repression and social exploitation in their nations. Duarte Galvão fought for a Mozambican poetry that would break with the literature imposed by the colonizers, giving shape to a new transgressive poetics, in search of Mozambican identity. His poems allow us to identify some formal marks, such as the permanence of elements of nature related to the dramas and aspirations of the colonizer. On the other hand, Casaldáliga was the first bishop of the Prelature of São Félix do Araguaia, known internationally for defending human rights, especially of indigenous and marginalized peoples, and for his political and religious positions in favor of the poorest, position who gained voice and strength in his poetic work that feeds on the components of the earth, of the poor and helpless man he found in Brazil, during the Military Dictatorship. The research dialogues with scholars of poetry and the historical paths taken in the works, such as: Octavio Paz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Theodor W. Adorno, Benjamin Abdala Jr., Eduardo Said, Franz Fanon, Patrick Chabal, Maria Nazaré Fonseca, Fátima Mendonça, Russel G. Hamilton, among others.

Keywords: Brazil; Mozambique; Literature; Resistance; Duarte Galvão, Pedro Casaldáliga.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 LITERATURA E HISTÓRIA: PONTOS DE REFLEXÕES	15
2.1 A resistência poética em Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga	20
2.2 A notícia escrita no único periódico de <i>Msafo</i>	24
2.3 Poesia e luta nas páginas do Alvorada	26
2.4 Literatura: uma ferramenta de luta e libertação	32
3 A UTOPIA DO COLETIVO	34
3.1 Músculos de ferro	37
3.2 Eufemismo para prostituta	40
3.3 Sonho e esperança	45
3.4 Infância perdida	46
3.5 Corpos sitiados	50
3.6 O direito natural	52
4 VOZES QUE ECOAM E LUTAM	55
4.1 Uma revisitação ao passado	58
4.2 Personificação de Lourenço Marques	60
4.3 Memórias	62
4.4 Um retorno ao Araguaia	65
4.5 A luta de um povo	68
4.6 Vozes silenciadas	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
ANEXO A –Poemas de Duarte Galvão	80

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de uma inquietação durante o meu ingresso como aluna especial, em 2020, no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade do Estado de São Paulo (USP), no qual participei da disciplina “Timor-Leste: Literatura, Política e Sociedade”, sob a responsabilidade dos professores doutores Benjamin Abdala Junior, Damares Barbosa Correia e Edson Luiz de Oliveira. Com a experiência adquirida no curso, comecei a pesquisar e estabelecer um diálogo sobre a poética de resistência de Borja da Costa, poeta timorense, e de Duarte Galvão, heterônimo do poeta moçambicano Virgílio de Lemos. Foi a partir desse processo, que nasceu a presente pesquisa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGEL-UNEMAT), sediado na cidade de Tangará da Serra.

O foco deste estudo foi analisar alguns poemas das obras *Antologia Jogos do Prazer*(2009), *Antologia Retirante* (1978) e *Versos Adversos* (2006), os quais versam sobre a temática da resistência contra forças opressoras, particularmente no contexto social de duas nações: a moçambicana e a brasileira, dadas as semelhanças de seu passado colonial. O caráter relevante da presente pesquisa consiste em demonstrar as similitudes e discrepâncias nos poemas que selecionamos para esta pesquisa, dentre os quais destacamos os traços que os aproximam, a saber: a irmandade da língua e os problemas e mazelas sociais (preconceito, discriminação, opressão, autoritarismo, etc.), heranças do sujeito colonizador.

Nesse sentido, nossa análise poética investiga poemas de Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga, que percorre a produção de ambos os poetas e estabelece comparações entre suas produções, posto que, “A literatura é [...] manifestação das dimensões do desejo (potencialidade subjetiva), em nível não apenas individual, mas também das aparições dos grupos sociais”. (ABDALA JR, 2017, p. 45). Feitos esses esclarecimentos iniciais, nossa análise buscou compreender como se deu a construção nacional de Moçambique, procuramos atentar para as evidências que confirmam ter sido esse processo contínuo e sem tréguas, especificamente a seleção de poemas da obra *Antologia Jogos de Prazer* de Duarte Galvão. Paralelamente, iremos também analisar como se configurou a construção de uma

identidade nacional no Brasil. Tomamos como referência os poemas selecionados das obras *Antologia Retirante* e *Versos Adversos* de Pedro Casaldáliga, além de termos verificado as relações possíveis entre a construção nacional de ambos os países que estão aqui representados. Evidentemente, há particularidades, as quais, na medida do possível, poderão ser abordadas ou não. Isso dependerá da tonalidade, da intensidade, da reverberação da literatura de cada país.

No curso desse processo, acionamos, em nosso estudo, o método comparatista, tomando como *corpus*, como dito anteriormente, poemas selecionados de Galvão e Casaldáliga. Tal escolha analítica permite relacionar as duas poéticas em diferentes ângulos que se entrecruzam como, por exemplo, afinidade ou contestação, quando as composições literárias surgem nos espaços culturais, políticos e ideológicos. Além disso, isso nos permitiu estudar obras que pertencem a universos literários diferentes, no entanto, esses poetas possuem como marcas indelévels um engajamento social que ultrapassa barreiras e territórios determinados. Diga-se de passagem, a partir de determinados marcos históricos, a literatura atinge marcas atemporais. Além disso, "Literatura é linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada até o máximo grau possível. Enfim, literatura é novidade que PERMANECE novidade" (POUND, 1997, p.32)

Para percorrer tal finalidade, consideramos os apontamentos de Abdala sobre literatura comparada, a qual compreende "[...] o estudo de dois ou mais escritores de diferentes literaturas, dois ou mais textos dispostos lado a lado, se mostra um campo fértil para discussão de uma questão crítica mais abrangente que envolve as duas culturas" (ABDALA JR, 2017, p. 30), o que só foi possível com o tempo, haja vista que, os estudos comparados, no início de sua formação, não consideravam o diálogo entre literaturas de mesma língua. Depois do século XIX, esta definição se ampliou, começou-se a pensar nas diferentes relações que os textos literários estabeleciam com outras nações, independentemente das distâncias geográficas ou o tempo de escrita. O estudo comparatista ampliou novos horizontes, gradativamente, de maneira a apresentar um campo de conhecimento bastante fértil para as particularidades políticas, sociais e culturais. Nesse prisma, pode considerar (ou não), outros campos de conhecimento da literatura e outras artes.

Sobre o estudo comparatista de literaturas de mesma língua, procuramos situar os estudos de Tânia Carvalhal (2006), de maneira a destacar suas

investigações sobre as literaturas africana e brasileira. Essa escolha nos permitiu, de certo modo, avaliar as relações sociais encontradas, discutir alguns conceitos presentes nas análises literárias como, por exemplo, as similitudes e as diferenças existentes nas sociedades que ambientam o contexto histórico e social presente nos poemas em estudo.

Ao interrogar o texto literário ou demarcar as diferenças entre esse e outros textos, ou outras formas artísticas, Weliek (1994) ressalta que a literatura está sempre em movimento, constituindo-se como infinitas possibilidades de interação.

A forma poética de Virgílio de Lemos pode ser encontrada sob a assinatura de diversos heterônimos, como, por exemplo: Duarte Galvão, Lee-Li Yang, Bruno Reis, cada um com seu próprio estilo de escrita e características, e surgem num período em que o desejo de se expressar era controlado. Para Mia Couto, “a estratégia de sua escrita [...] Virgílio se reparte de heterônimos” (COUTO, 1999, p. 16).

Galvão foi um dos mais influentes nesse processo, pois usava a literatura para libertar Moçambique da opressão. Por trás de sua voz, revela-se um dos maiores vanguardistas da literatura moçambicana, nascido em 29 de novembro de 1929, na Ilha do Ibo. Em 1963, sob um forte clima de censura, optou por se exilar em Paris, onde residiu até sua morte, em 2013. A lírica virgiliana não se funda apenas no local de origem, mas percorre outros continentes. O poeta vanguardista dialogou com outras escritas e vozes. Sua poética denunciava a opressão, alertava o povo para um novo tempo, e por uma moçambicanidade relacionada à identidade, à variedade cultural dos povos. Mesmo no exílio, escreveu sobre as atrocidades cometidas que se passavam em Lourenço Marques, atual Maputo.

Com uma poesia criativa e revolucionária, Virgílio de Lemos transitou sua obra por várias tendências artísticas. O poeta vanguardista dialogou com outras escritas e vozes, sua poética procurou tornar pública a situação sofrida pelos trabalhadores nos diversos portos de Moçambique. O escritor presentificava o corpo do negro, antes invisível, ao denunciar a opressão colonial. Essa corporificação é demonstrada nos poemas que abordam questões culturais, sociais, políticas, geográficas, cuja subalternidade é o selo que marca o colonizado. Do ponto de vista estético, metaforizava o mar.

Outrossim, em outro continente, Pedro Casaldáliga colocou sua poética a serviço da conscientização da exploração sofrida por mulheres, índios, negros e

migrantes pobres. Através de um eu-lírico pulsante e determinado, em diversos momentos, denunciou as classes dominantes que oprimiam e escravizavam os povos, que habitavam a região do Araguaia. Podemos afirmar que a poesia casaldaliana não se ocupa em restringir-se ao diálogo com a religião, caso assim o fizesse seria pequena e mera reprodutora de um discurso sagrado. Longe de ser individual, ela consagra o coletivo. A grande poesia deve instigar, provocar o leitor até o último verso. O fazer poético serve-se dos princípios cristãos para não apenas buscar entender os mistérios da vida e, sobretudo, da alma dos homens, assim como para captar as coisas do mundo e, a partir de uma estilização, propiciar ao leitor uma crítica contundente. Ocorre que esta ocorre através da poesia. "É como se ele quisesse compor uma nova ordem, a ordem do texto poético da tessitura do material que eleva. Ele procura e recupera a ordem estabelecida entre Deus e homem" (RAMOS, 2018, p.96).

Nos poemas estudados neste trabalho, percebemos que o sagrado e a poesia são indissociáveis na poesia casaldaliana, um fazer poético de linguagem simples do dia a dia, em que religião e poesia se entrelaçam, presentificam e impulsionam o que é próprio da vida.

Casaldáliga é poeta, militante e religioso e, por meio de seus versos, expressa e assume uma voz coletiva, como há pouco afirmado. Nasceu em 1928, em Balsareny, na Espanha. Veio para o Brasil em 1968. Ao chegar nas terras mato-grossenses, deu voz aos índios, prostitutas e imigrantes. Nesse período, o país vivia a suspensão dos direitos civis e havia uma luta e revolta contra os ideais do regime em vigor. Desempenhou um papel primordial de engajamento militante, em diversos movimentos sociais. Sua poesia constitui-se como manifestação literária pujante e denunciativa, na tentativa de recuperar os direitos dos povos. Na escrita poética do autor, não há distinção entre o poeta engajado e o religioso. Estas marcas permanecem umbilicalmente ligadas, como um testemunho de fé e propagação da arte como se fosse um instrumento a serviço da coletividade.

Para melhor entendermos a abordagem dos aspectos poéticos dos dois autores selecionados para este estudo, este trabalho foi organizado da seguinte forma:

No primeiro capítulo, apresentamos uma breve contextualização da história de Moçambique, de modo a ressaltar os momentos significativos da literatura desse país, os intervalos do período colonial, o momento de surgimento de uma nova

literatura no contexto moçambicano e o período da ditadura, marcando as diferenças dos distintos acontecimentos. Discutimos, ainda, os veículos comunicativos dos periódicos *Alvorada e Msaho*.

No segundo capítulo, abordamos as vozes sociais que emergem da produção dos poetas. Os poemas escolhidos para esse propósito foram: “Paisagem”, “Moça perdida”, “Cais da angústia”, de Duarte Galvão; “Picolezeiro”, “A prostituta”, “A todas as quebradeiras de coco do nordeste”, de Casaldáliga. Dois momentos distintos de uma poética de resistência se colocam aqui: o primeiro traz a denúncia período colonial em Moçambique; o segundo se apresenta como uma voz em combate à ditadura e às elites dominantes no Brasil. Ambos praticaram e defenderam, plenamente, uma literatura de resistência.

Por último, no nosso terceiro capítulo, tratamos de uma leitura mais atenta sobre Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga, sobretudo os percursos poéticos que propõem uma poesia libertária e outra utópica. Isso nos leva a entender os esforços desses autores contra os que detinham o poder. Os dois poetas socialmente engajados sofreram várias medidas repressivas com o intuito de que deixassem seus respectivos países. Nesse sentido, o desejo utópico, movido pela esperança, penetrou no espírito das pessoas o sonho de viver novos tempos, momento em que emergiram movimentos de libertação, tanto no Brasil quanto em Moçambique.

Para dar ênfase a esta proposta, discutimos os seguintes textos literários: “Insólito, um espanto de si mesmo”, “Poema da minha infância”, “Os teus retratos, L.M ”, de Duarte Galvão; “Canção da foice e feixe”, “Eu e tu, Araguaia”, “Confissão do latifúndio”, de Pedro Casaldáliga.

O fazer literário de ambos tem um caminho de convergências pela luta, pela resistência às opressões da figura do colonizador, tanto econômica, social quanto histórica. Os poetas criam imagens fortes as quais denunciam tanto a violência do processo colonial e da luta travada pela independência em Moçambique, bem como do combate à ditadura militar no Brasil. Aparentemente, parece tratar-se de uma poesia simples; todavia, nessa simplicidade, habita uma força que resiste, força não apenas de cunho político, que se encontra impregnada de um sentimento estético, que procura dialogar com realidades de outros povos oprimidos, em busca de um porvir.

2 LITERATURA E HISTÓRIA: PONTOS DE REFLEXÕES

As literaturas brasileira e africana representam, por intermédio dos seus textos, lutas por libertação e agem como instrumento para resistir à imposição do sistema ditatorial. Aqui tratamos a maneira como ela se destaca no panorama brasileiro e moçambicano, a partir dos diálogos propostos pelos dois poetas socialmente engajados.

De acordo com Sautre (2002), os intelectuais/inovadores buscavam reivindicar, por meio da sua arte, um novo tempo, ou seja, almejavam uma mudança radical: “Era uma juventude subversiva, reivindicatória, protestatória e contestadora. Isso era muito antifascismo, um anti-salazarismo para o Estado Novo” (SAUTRE, 2002, p. 12). É nessa perspectiva que se inserem as vozes contundentes de Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga, através de manifestações literárias contrárias ao sistema, que clamam por libertação e união das nações.

A literatura e a história são elementos indispensáveis para entendermos as transformações que Moçambique e Brasil passaram ao longo dos anos. Esses campos de estudo nos permitem compreender o vínculo com o homem no seu processo social e a relação da literatura com a história, pois é preciso captar as imagens que surgem do contexto histórico para se desenvolver o literário. Nessa perspectiva, o ser humano precisa se reencontrar no mundo, para reivindicar seus interesses e lutar pelos que estão ao seu redor.

É dentro dessa perspectiva de se reencontrar no mundo que Duarte Galvão, heterônimo de Virgílio de Lemos, lutou por uma poesia que combatesse os padrões impostos pelo colonizador. Resistiu às crueldades e denunciou, através dos textos literários, o sofrimento do seu povo. No caso de Casaldáliga, o combate foi por meio do discurso com o intuito de romper regras impostas pelas forças opressoras econômicas e políticas. Procurou resgatar a identidade e a dignidade de seu povo. Rompeu o silêncio conivente, que antes imperava. Os dois poetas evidenciam em seus textos a conscientização numa visão coletiva e, com a poesia, puderam lutar pela liberdade, não só dos que estavam à margem da sociedade, mas de uma

nação. É nesse contexto que a poesia se configura, nos anos seguintes, como arma de combate ao opressor.

A pesquisa aqui desenvolvida é amparada numa perspectiva comparatista entre dois países que se aproximam pelos diálogos possíveis, tendo em vista que ambas as nações são marcadas por um processo de exploração e humilhação dos menos favorecidos. Os estudos comparados nos permitem entender as discrepâncias e as similaridades, levando em consideração as críticas sobre a crise no campo da literatura comparada, pontuadas por vários estudiosos, como Weber, entre outros, no sentido de compreender quem é melhor ou pior, quem é mais civilizado ou menos civilizado. Nessa possibilidade, a nova visão do comparatismo implica saber o que é nosso e o que é do outro, o diferente ou o semelhante, uma visão não mais hierarquizada, mas pautada no modo de fazer e construir novos conhecimentos.

Para Abdala Jr. (2003), há particularidades dos nacionalismos literários em cada literatura de língua portuguesa, mas seu engajamento crítico vai além, porque tem uma visão abrangente sobre o cunho internacional ou supranacional. Nas literaturas em estudo, é notável a solidariedade e a nacionalidade abraçando a causa do outro.

A colonização dos países africanos de língua oficial portuguesa foi justificada com base num discurso hegemônico que tinha como finalidade apagar a identidade dessas populações. O sistema colonial português, que se estabeleceu nas colônias logo após a Conferência de Berlim, esteve amparado pelo estilo capitalista e burguês, concedeu à Europa autoridade e poder para dominar as raças nomeadas como carentes de qualquer lucidez. Consideradas incapazes de contar sua própria história, cabia ao europeu falar por essas populações.

A administração política de Salazar à frente de Portugal implantou leis que favoreciam ainda mais o seu poder, visando expandir as colônias e controlar as pessoas que habitavam nas regiões. Nos anos 1926-1961, uniu-se à igreja católica para fixar forças e pressionar os nativos a seguir as ideologias implantadas em África. As obras do setor público visavam ao avanço das cidades, mas serviam como forma de oprimir a população indígena. A cidade era dividida em duas partes, cidade baixa e alta. Na cidade alta, residiam os colonizadores e, na cidade baixa, habitavam os indígenas (considerados não civilizados).

Nesse contexto, os textos seguem os modelos literários ligados aos padrões estéticos importados pelo colonizador, afirmando o total controle de Portugal sobre as colônias africanas, de modo que, nessa fase, o escritor africano não podia se expressar livremente.

Nas considerações de Chabal (1994), a literatura nos países africanos passou por quatro fases até se tornar literatura nacional: i) *assimilação* - literatura de imitação, pois seguia os modelos europeus; ii) *resistência*, o escritor começa a ser protagonista e a defender a literatura propriamente africana; iii) *afirmação*, nessa fase o escritor procura o seu lugar na sociedade, porque é um período pós-colonial; iv) a consolidação de uma literatura nacional, na qual o autor consegue se expressar de forma livre.

Um dos aparelhos ideológicos usados pelos agentes do colonialismo em Moçambique, assim como em outras nações, foi a escrita. Tomada como um elemento de exclusão, a linguagem escrita visava justificar a então missão civilizatória, atribuindo ao europeu a imagem do homem civilizado, inteligente e detentor soberano; em contrapartida, a imagem do africano era de primitivo, desprovido de qualquer inteligência e pouco digno de ser considerado homem. Produzida por europeus e para europeus, nomeada como literatura colonial, esse tipo de produção textual demonstrava total desconhecimento sobre aquelas populações.

Em oposição a essa produção literária, surgem os primeiros protestos contrários à literatura produzida pelo europeu. Produzida por escritores(as) africanos e descendentes de portugueses nascidos nas colônias, que não compactuam com o discurso proferido pelo colonizador, teve início um novo tipo de texto literário que tinha como finalidade desmistificar o discurso imperialista e conceder voz aos oprimidos e silenciados. Como ferramenta de enfrentamento ao regime colonialista, essas manifestações irão consolidar uma literatura propriamente africana.

Nesse momento da história, a literatura em Moçambique era considerada muito jovem. Os intelectuais dessa época começaram a reivindicar e estimular os moçambicanos a lutarem pelos seus direitos como africanos, como, por exemplo, o acesso à escolarização. Dentre as primeiras vozes a encorajá-los, destacam-se Noémia de Sousa e José Craveirinha. O combate com a poesia foi crucial para contestar direito às condições melhores de vida, da cultura e do respeito ao povo.

Assim, o poeta escreve: “Cantemos como os poetas do Haiti” (DUARTE *In* GALVÃO, 2009 p. 266), afirmando seu comprometimento com os outros poetas.

A literatura escrita pelo viés do colonizador descreve o sujeito africano como objeto, coisa destituída de humanidade, a fim de justificar a implantação de seu projeto colonial civilizatório. Em contraposição a essa literatura, Duarte Galvão e outros poetas revolucionários produzem uma literatura que se distancia do discurso europeu, ao optar por uma escrita engajada contra a violência colonial e em prol da conscientização do africano quanto à necessidade de libertação.

A poesia surge nesse período como produto social, em defesa dos povos, pois “a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2000, p. 19). Assim, nos poemas selecionados neste texto dissertativo, o social é a marca poética, de modo a retratar não apenas um sentimento coletivo, assim como um individual.

Em *A formação da literatura brasileira*, o estudioso define a literatura como um sistema de obras conectadas por denominadores comuns capazes de reconhecer as nuances de uma determinada fase. Desses denominadores, os três mais importantes seriam: os produtores literários, os receptores e a linguagem, sem os quais teríamos apenas meras manifestações literárias. No contexto brasileiro, as chamadas manifestações literárias tomam a forma de sistema literário sob a influências de três correntes: o Neoclassicismo, a Ilustração e o Arcadismo.

No entanto, ainda de acordo com Candido, somente após a Independência é que a literatura brasileira adquire consciência da sua realidade, distanciando-se da modelagem portuguesa:

[...] isto decorreu, a princípio, mais de um desejo, ou mesmo de ato consciente [...], que da verificação objetiva letras de então que permitisse falar em literatura autônoma, - seja pelas características das obras, seja pelo número reduzido de autores, seja principalmente, pela falta de articulação palpável de obras, autores e leitores num sistema coerente (CANDIDO, 2011, p.177).

Nesse ensejo, a história e a literatura exercem um papel importantíssimo na constituição de um país/nação. Podemos perceber que Candido aponta sobre o período do Romantismo brasileiro, em que os escritores voltaram a sua atenção para uma literatura puramente nacional, e, por isso, as obras indianistas aparecem repaginadas nos periódicos do país.

Para Octavio Paz, a história literária, ao se centralizar na poesia moderna ocidental, apresenta o poema como “uma máquina que produz anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção [...] o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura” (PAZ, 1984, p. 11). Paz destaca o processo crescente da estrutura do texto configurando-se moderno, o gênero que resiste ao tempo e ao espaço.

Em meados de 1960, período em que se instala no Brasil a Ditadura Militar e, junto com ela, uma sequência de atos inconstitucionais que regulamentavam o autoritarismo, sobretudo a censura, a qual marca, em cerca de 25 anos, uma série de ações repressoras, chega ao país Pedro Casaldáliga.

Foi nesse cenário que Casaldáliga desembarcou no Brasil, em pleno 1968, ano da deflagração do AI5, ato mais duro dos militantes que promulgaram. Deste então ficou bastante conhecido no Brasil e fora dele pelas ações em defesa das minorias com as quais conviveu na região do Araguaia, norte do Mato Grosso (COELHO, 2020, p. 19).

Ao chegar na região do Araguaia, Casaldáliga se depara com o desrespeito social à cultura de etnias, a marginalização de pessoas, elementos que se tornam presentes na poética do escritor conhecido dentro e fora do país. Segundo Candido (1982), a literatura é “o instrumento de consciência de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, pela negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 1982, p. 256).

Uma das contribuições de Casaldáliga é a luta do homem contra a subalternização, a dominação e a opressão. É preciso entender o homem quando sofre, para compreender o mundo que o cerca. O “externo que importa, não como uma causa, nem como significado e sim como elemento de um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2011, p. 14). Nesse sentido, a crítica social presente na obra *Versos Adversos* atua no sentido de politizar os esquecidos, com o objetivo de modificar a sua realidade.

Casaldáliga colocou sua poética a serviço da conscientização diante da exploração sofrida por mulheres, índios, negros e migrantes pobres, e denunciou a classe dominante que oprimia e escravizava os povos que habitavam a região de São Félix do Araguaia. O poeta, mesmo passado mais de um século e meio de independência do país, enfrentou resquícios da mentalidade colonizadora que perseverava no Brasil. A bem da verdade, essa realidade se mantém até os dias atuais, sobretudo nas regiões mais desassistidas.

Durante o governo militar, a vida na região do Araguaia era bem delicada. A situação social era marcada por problemas como miséria, más condições de vida, exploração humana e insegurança sobre o futuro. No Araguaia, mandava quem tinha mais dinheiro e, conseqüentemente, comprava-se o silêncio das pessoas. Com o apoio do governo, os latifundiários tinham poder sobre a terra e não precisavam dar nenhuma explicação acerca dos seus atos.

Todavia, Casaldáliga foi muito além de ajudar as pessoas. Ele dedicou sua vida às causas sociais e à religiosidade. Tornou-se bispo da Prelazia de São Félix do Araguaia, em 1971. Lutou em oposição às forças e injustiças durante uma época muito difícil, na qual os direitos eram negados no Brasil, seu lema sempre foi: “As minhas causas valem mais que a minha vida” (CASALDÁLIGA, 2013, *online*), contexto em que o pronome possessivo “Minhas” marca seu lugar de fala diante das diferentes vezes em que ficou de frente para armas e a fúria dos poderosos para intimidá-lo, mas a sua força foi superior ao anseio de desistir.

2.1 A resistência poética em Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga

A poesia combatente tem crescido, provando que não sucumbiu às pressões da mercantilização, pois “abriu caminho caminhando” (BOSI, 1977, p. 145), paralelamente, ao sistema capitalista opressor. Nesse sentido, a poética é “experiência, sentimento, emoção, arte de falar de forma superior, obediência às regras, criação de outras, voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário” (PAZ, 2012, p. 21). Logo, indica conhecimento de poder, arte, política, classes, nações e outros tantos conceitos capazes de desnudar e mudar a visão de mundo em cada época.

Essa característica simples de batalha é marcada por acometimentos modernos, e implantada tardiamente nos contextos em subdesenvolvimento, uma vez que “A identidade cultural dos países colonizados se mostra por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação a efetivar-se dentro das condições de subdesenvolvimento e de necessidade de modernização” (ABDALA JR, 2017, p. 48-49). Esse atraso e essa conquista contínua são visíveis nos territórios moçambicano e brasileiro, bem como nas obras de Casaldáliga. Bosi (2000), nas suas reflexões sobre o conceito de resistência, afirma que

“resistência é um conceito originariamente ético e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito”. A palavra resistência surge para fortalecer as nações e se associa à estética literária, “um tempo de união de forças populares” (BOSI, 2000 p. 118; 125).

Para o estudioso, a poesia como resistência possui muitas faces:

Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia). Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando (BOSI, 2000, p. 127).

É nessa dinâmica que a escrita literária ganha outros sentidos, o poeta já não fala de si mesmo; na poética resistência, a voz poética é uma voz plural, marcada pela figura do “nós”, chamando e induzindo o indivíduo a lutar, movimento em que o poeta se coloca como alguém que tem uma posição crítica. Dessa maneira, identifica-se a responsabilidade do eu-lírico para o fator social, processo em que o poeta se encontra à vontade para ser ele e/ou outro.

Assim, o poeta que se insere no contexto de combate é levado às particularidades do coletivo, propenso a potencializar a sua visão de mundo. Mesmo quando refutado sobre a expressão humana, como no período colonial, o escritor/autor captava imagens das atrocidades sociais, mas era proibido de dizê-las ao mundo.

Com uma poesia considerada transgressora, Galvão inova a literatura quebrando as normas impostas pelo colonizador, pois, segundo Mia Couto, “Moçambique, nessa altura, vivia sob o domínio português. Antecipados estávamos à nação. Lutar pela identidade desse país é um sonho” (COUTO, 1999, p. 15).

Para Sartre (2004), o que faz a literatura diferente dos outros campos de reflexões é ter seus compromissos sociais, políticos e culturais:

Não existe liberdade dada: é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros

homens. Mas o que conta, neste caso, [...] singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; é ela que dá, em cada circunstância, sua feição à liberdade (SARTRE, 2004, p. 56).

Frantz Fanon, em *Os condenados da terra* (1968), afirma que a colonização pretendia acabar com as culturas e, para isso, utilizava vários meios, como a dinâmica de o colonizado ser menosprezado pelo outro. “Evidencia-se todos os esforços para levar o colonizado a confessar a inferioridade de sua cultura transformada em condutas instintivas, a reconhecer a irrealidade de sua nação [...]” (FANON, 1968, p. 198).

Assim, a existência humana se difere da essência humana, pois o existencialismo vem como primeiro e a essência apresenta-lhe como objeto.

[...] cultura é em primeiro lugar a expressão de uma nação, de suas preferências, de suas interdições, de seus modelos. [...] A cultura nacional é a soma de todas essas apreciações resultantes das tensões internas e externas à sociedade global e às diferentes camadas da sociedade. [...] A nação não é somente condição da cultura, de sua efervescência, de sua renovação contínua, de seu aprofundamento. É também uma exigência. É em primeiro lugar o combate pela existência nacional que destrava a cultura, que lhe abre as portas da criação. É mais tarde a nação que garantirá à cultura as condições, o quadro da expressão (FANON, 1968, p. 204).

Uma das figuras que se destaca no processo de construção de uma literatura efetivamente nacionalista em Moçambique é o poeta Duarte Galvão. Mostrando-se contrário ao regime colonial imposto por Portugal em Moçambique, o escritor, na sua produção literária, revela total subversão ao discurso oficial do europeu.

O lirismo de Galvão revela-nos que ele também lutou por uma poesia moçambicana que se diferenciasse da imposta pelo colonizador, uma poética transgressora e em busca de identidade nacional, que denunciava a violência do processo colonial e acreditava na independência. A poética de Galvão se identifica com a dor e a alegria do povo moçambicano e carrega em si uma conotação política.

Com uma poesia criativa e revolucionária, Lemos se organizou como poeta militante e renovador da literatura em Moçambique, no século XX. O poeta vanguardista dialoga com outras escritas e vozes, denuncia, poeticamente, a opressão, alertando o povo para um novo tempo, na busca por uma moçambicanidade que emergisse a identidade e a variedade cultural dos povos.

No Brasil, Pedro Casaldáliga incorpora em seus poemas a expressão da liberdade humana, seus textos buscam ir além do superficial, rompe o silêncio e abre a novas possibilidades de leitura, induz o leitor a mergulhar nas camadas mais profundas do poema, convidando-o a participar dos sentidos que exalam deles. “A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas e o poema faz o leitor do leitor poesia” (PAZ, 2012, p. 33).

O padre que chega ao Brasil em 30 de julho de 1968 era um escritor, homem que trazia na alma um espírito de esperança. Logo nos primeiros meses de sua chegada, deparou-se com várias atrocidades na região do Araguaia, situação com a qual não concordava, o que o levava a lutar em favor de posseiros, índios, empregados dos grandes latifúndios, uma luta de combate à ditadura, aos latifundiários e, também, ao clero conservador.

O latifúndio configurava-se nas terras mato-grossenses, como no restante do país, pelos incentivos fiscais dados pelo governo da época para que os donos de terras ficassem isentos dos impostos e autorizados a comprar máquinas agrícolas fora do país. Nesse contexto desigual, os trabalhadores eram desprovidos dos direitos básicos para a sobrevivência humana, pois não tinham comunicação, saúde, educação, infraestrutura, cenário sobre o qual Casaldáliga escreve a primeira carta pastoral “Uma Igreja na Amazônia em conflito com grandes latifúndios e marginalização social”, na qual relata a situação na região e o descaso do governo brasileiro com a população.

A poética de Lemos e Casaldáliga retratam as atrocidades, as brutalidades que os menos favorecidos sofriam de ambas as nações, em determinado momento. Assim, por meio de uma escrita que contestava determinados sistemas de violência, ambos escritores se caracterizam como “intelectuais engajados”. Para Abdala Junior “os escritores engajados estão comprometidos com a transformação e suas respectivas críticas não lhes permitem descartar a experiência alheia” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 37).

A partir das palavras de Abdala Jr., remetemos às palavras de Edward Said (2005) que diz: “[...] o intelectual age com base em princípios universais: que todos os seres humanos têm o direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e a justiça da parte dos poderes ou nações do mundo” (SAID, 2005, p. 26). Portanto, entre os papéis do intelectual, está o de alguém que existe para “subverter o poder da autoridade” (Ibidem, p. 94).

2.2 A notícia escrita no único periódico de *Msafo*

Não poderíamos discorrer sobre os caminhos da literatura moçambicana sem apontarmos sua relação intrínseca com as atividades da imprensa, a qual, de acordo com Francisco Noa (2018), funcionou “como o grupo de pressão mais importante antes da independência”. (NOA, 2018, p. 36). Segundo Fonseca (2007), o jornalismo se tornou o meio de difusão de textos e manifestos, além de veículo de expressão e contestação por meio do qual intelectuais e escritores protestam veementemente contra a máquina colonial.

Para as pesquisadoras Marinei Almeida e Carmen Lúcia Tindó Secco (2022):

A imprensa, nesse momento representou um veículo bastante importante, para não dizer essencial, no aparecimento e na aglutinação de personagens que uniram forças para a exposição de pensamentos e proposições. Ato que acabou por dar um novo rumo não somente à produção literária moçambicana, mas também à empreitada de resistência ao colonialismo (SECCO; ALMEIDA, 2022, p. 214).

Dada a relação intrínseca da produção literária de Duarte Galvão com o periódico *Msafo*, entendemos ser relevante contextualizá-lo, ainda que de forma breve. Fundado em 1952, *Msafo*, em sua edição única, foi essencial para a construção de uma literatura própria e representativa de Moçambique. Entre seus editores, a voz do poeta Lemos reverbera na luta por uma sociedade moçambicana liberta das atrocidades do homem europeu. Com uma produção literária que buscava as raízes das tradições moçambicanas, *Msafo* firma-se como um projeto cultural que tinha como “proposta traçar os caminhos da literatura moçambicana através do diálogo com os movimentos artísticos externos e, ao mesmo tempo, um mergulho na tradição” (MORAES, 2011, p. 55).

A intenção da revista, e das anteriores, como *Brado Africano* e *Itinerário*, era romper com a literatura colonial, que tinha como centro do seu universo narrativo o

européu e não o africano. Seu percurso é fixado na resistência que cantava a negritude, o verdadeiro objetivo era romper com a literatura colonial. “*Msaho* pretendia uma visão aberta, liberta de preconceitos e militâncias estigmatizadas” (LEMOS, 1999, p. 153). Com poemas que demonstravam insatisfação com o projeto colonial instaurado, *Msaho* teve sua circulação desautorizada pela PIDE¹. Os textos distribuídos:

No único número publicado, comparecem estampados às páginas de *Msaho* 13 poemas, algumas ilustrações e um editorial com título “apresento”, assinado por Virgílio de Lemos [...]. Conteúdo dos poemas distribuídos em *Msaho* representará, no âmbito daquela literatura e daquele momento, uma evidente ruptura com a literatura colonial, pelo tom contestador, ora metapoético, ora apontado um “regaste” da tradição oral e, também para uma esperança (SECCO; ALMEIDA, 2022, p. 218).

Esta revista foi um projeto cultural de Moçambique devido à imensidão estética de suas temáticas. Para Faconi, “Esboçava-se, em *Msaho*, uma pluralidade de vertentes temáticas e estéticas que é hoje reconhecida pela crítica como característica fundadora da poesia moçambicana” (FACONI, 2018, p. 415). Para entendermos a relevância deste periódico, consideramos essencial analisar o poema “*Msaho 1*”, assinado por Virgílio de Lemos, publicado na *Antologia Jogos de Prazer* (LEMOS, 2009, p. 202). No texto, o poeta, engajado, anuncia a proposta da revista *Msaho*.

Msaho 1

(msaho, ritmo, estética)
 ética
 de um movimento,
 novas sobrevivências
 contra o sobreviver,
 o tédio a concentração
 dentro e fora
 do espaço colonial
 caleidoscópico cultural
 antropofágico
 à maneira dos paulistas
 modernistas
 lúdicos arcos,
 enfunadas velas
 na busca d’espacos

¹Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

não visitados do corpo
e da alma,
incoerência e lucidez
na vertigem, (msaho)
(LEMOS, 2009, p. 202).

No início do poema, desde o primeiro verso, entre parênteses, apresenta os preceitos a que pretende a revista. O título "mshao" e as palavras "ritmo", elemento fundamental da lírica moderna, desde o simbolismo, e "estética" deixam claras a necessidade de uma renovação literária. O vocábulo "estética", esta fundamental à arte não apenas contemporânea, funciona como uma bússola a dar rumo à publicação. Na sequência, vem em verso com uma palavra apenas, "ética", a qual adquire uma conotação não apenas literária mas, sobretudo, política.

Além disso, o verso inicial, ao vir entre parênteses, propicia indícios daquilo que está à margem da sociedade, logo, precisa ser restabelecido. Outro significado possível do uso desse recurso poderia ser uma reflexão do eu lírico, de maneira a ecoar uma voz coletiva e uma poesia genuinamente moçambicana, posto se tratar de "ética / de um movimento". Este não apenas literário, pois o ritmo sintático em outros versos evoca movimentação "na busca d'espacos / não visitados do corpo / e da alma". Não por acaso, anteriormente, nos versos 9 e 10, há um "caleidoscópio cultural / antropofágico". O poema movimento se retrogera, se auto alimenta, aspecto que se sustenta, estruturalmente, ao longo dos versos. Há um desejo expresso, que seja "à maneira dos paulistas / modernistas". E o poema anúncio se encerra com um paradoxo: "incoerência e lucidez / na vertigem, (msaho)", como um caracol, pois inicia e termina com a mesma palavra. Diante desse cenário, *Mshao* é mais que um ritmo ou uma dança, é um projeto literário que procura se expandir a novas vertentes e, ao mesmo tempo, é um enigma do tipo "decifra-me ou devoro-te". Havia uma esperança e um movimento no ar que o tempo haveria de confirmar.

Dentre outras possibilidades de interpretação, entre as quais a criação de um projeto político literário próprio, a versificação expressa no poema une a imagem à definição, corpo em movimento e ebulição. Dessa mistura estética e sintática, o manifesto literário do jornal, algo próprio das vanguardas, se movimenta no espaço continental para poder servir, no futuro, como referência literária. No embalo dessa movimentação, há ruminções, que procuram dar significado à palavra *msaho*, ponto inicial e final desse curso, entretanto, trata-se de um país que ainda não estava estruturado politicamente. Não por acaso, o eu lírico evoca uma série de

elementos e componentes que contribuem, morfológicamente e sintaticamente, no sentido de infringir e atormentar o colonizador. Instaura-se ou, pelo menos, pretende-se ter uma rede de comunicação literária com outro continente.

A linguagem, ou melhor, a função poética motiva e provoca integridade política, o ignorado é instigado “na busca d’espacos / não visitados do corpo / e da alma” para ser, através de *Msafo*, percorrido e habitado. Nessa perspectiva, o poema se transveste em espacos-desejo, nos quais as demarcações do país se assemelham a um corpo e a uma alma, mas se separam um do outro no curso da vida.

O sujeito do discurso poético busca, na palavra, ultrapassar o silêncio. Assim, “[...] o que se pode perceber na sua poética é um intenso mergulho na experiência de uma época, na vivência de um tempo que é tanto cronológico quanto corporal” (PESSANHA, 2013, p. 32).

Dessa maneira, a palavra não se limita ao tempo, nem ao espaco, mas à ideia de se ressignificar no decorrer dos anos, a palavra é sinônimo de esperança/liberdade. O escritor, literariamente engajado, desperta, por meio da literatura, busca resgatar a utopia e abre janelas para o futuro. Há uma ressemantização do sujeito poético, importante lembrar, que é uma voz coletiva.

O editorial, desde o início, tinha um único objetivo: despertar um pensamento nativista moçambicano, por meio de uma literatura que fosse altamente moçambicana. É uma voz que ecoa. É um porta bandeira. É *Msafo*.

2.3 Poesia e luta nas páginas do Alvorada

A região do Araguaia do Xingu, localizada no interior do Estado de Mato Grosso, é conhecida como um local de conflitos de terras. Nesse cenário, D. Pedro Casaldáliga fazia parte de uma igreja comprometida com as causas sociais e os direitos humanos, resistindo a um movimento que favorecia as minorias durante a Ditadura Militar, período em que o país viveu a suspensão dos direitos civis. O religioso e escritor era um só homem, desempenhava papel de militante engajado em diversos movimentos sociais, delatava e denunciava as atrocidades vividas pela população, as quais figuram nos seus sonetos, versos livres e poemas curtos “haicais”.

Em São Félix do Araguaia, encontrou um cenário semelhante ao de outras cidades brasileiras: sem infraestrutura básica para atender a população, sem assistência médica, uma região tomada pela miséria, entre outras adversidades. De acordo com Gomes, a situação da população pioraria com as instalações das grandes empresas agropecuárias, aumentando os conflitos na região: “Uma área abandonada socialmente pelas autoridades políticas, como o ensino estava abandonado, posto de saúde em situação precária, ruas de terra, insetos, doenças e muitos outros flagelos à população” (GOMES, 2016, p. 22). É nesse contexto que os missionários chegaram às terras mato-grossenses, mas Casaldáliga tinha total convicção da sua militância e veio a incomodar a própria igreja católica, conforme se observa: “Seremos [...] perseguidos, optamos. Nos colocamos no ponto de vista do oprimido” (CASALDÁLIGA apud MARTINS, 1979, p. 55).

Casaldáliga, quando chega à região, ao ver a situação das pessoas, desenvolve uma ação combativa que favorece os que vivem à margem da sociedade. Com um espírito colonizador, conseguiu reverter a situação de muitas outras igrejas pelas quais passou e, por meio da literatura, utilizava seus versos para demonstrar os problemas rotineiros dos locais, assim como questionar os políticos e os proprietários de terras.

O governo brasileiro voltava seus interesses políticos para a expansão da Amazônia Legal, ao liberar grandes financiamentos para os latifundiários, de modo que a região se tornava atrativa para instalação do capital privado, favorecendo apenas grandes fazendeiros que contavam com mão de obra barata e/ou a prática de trabalho análogo à escravidão em muitas fazendas (SCALOPPE, 2012, p. 65).

A enorme desigualdade social em relação à posse de terras fez com que os dirigentes da igreja católica local se posicionassem contrários ao governo militar, ao favorecer apenas os latifundiários da região, o que causou muitos desentendimentos e conflitos diários. Defensor da Teologia da Libertação, uma linha de pensamento menos tradicional da igreja católica, mais frequente na América Latina devido às condições sociais, Casaldáliga e outros padres delatavam toda injustiça que acontecia na região e a literatura foi um fator essencial para esse posicionamento.

Perante toda essa discrepância, Casaldáliga escreveu a carta pastoral “Escravidão e Feudalismo no Norte de Mato Grosso”, endereçada tanto à soberania da igreja católica quanto às autoridades supremas do país, na qual descrevia toda as problemáticas presentes na região. Após um ano da sua chegada, o poeta

desempenhava muitas atividades e estimulava os trabalhadores rurais a reivindicar seus direitos, pois a maioria das pessoas da região eram analfabetas. Na Prelazia de São Félix do Araguaia, eram desenvolvidos vários projetos, muitos deles voltados à educação e à saúde, para que as pessoas pudessem se conscientizar da forma que viviam.

Nesse cenário, nasce, em 1970, o jornal *Alvorada* cujo intuito era discutir as dificuldades passadas pela população de São Félix do Araguaia e conscientizá-la de seus direitos. Suas primeiras publicações não falavam apenas de projetos voltados à religião, era um trabalho informativo, principalmente de ações esquecidas pelo poder público, local e nacional, falava-se dos embates entre trabalhadores rurais e fazendeiros, trabalho escravo, além de crimes e ameaças (SCALOPPE, 2012 p. 85-88).

Em Mato Grosso, Casaldáliga presenciou a censura do regime totalitário brasileiro, e seu discurso foi contra toda atrocidade que as pessoas passavam na região do Araguaia. Ele usava os meios de comunicação para se expressar e lutar, particularmente o *Alvorada*, que traduzia através da poesia sua posição como dirigente sacerdotal.

A poética de Casaldáliga era em prol da ruptura e da transformação política, o respeito à existência do ser. Entre 1970 e 1990, o jornal era datilografado e impresso em mimeógrafo, os títulos das notícias eram escritos e os desenhos feitos manualmente. Dada a limitação da máquina de escrever, há uma mudança, em 1981, com a aquisição de um mimeógrafo de stencil, o que possibilitou melhor apresentação nos títulos e desenhos. O formato das publicações era o ofício e sua distribuição era, praticamente, mensal.

Na segunda fase, entre março/abril de 1985 e novembro/dezembro de 1994, o *Alvorada* passou a ser impresso fora da região da Prelazia, em gráfica. Nesse período, o periódico apresenta fotografias em quase todas as páginas e ilustrações bem elaboradas. O formato ofício ainda é mantido.

Outra estrutura do *Alvorada* é apresentada ao leitor no ano de 1995 com o formato tablóide e capas com ilustrações e colunas cada vez mais coloridas. O *Alvorada* relaciona-se ao modelo de imprensa alternativa: "Possui conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo e tem o 'povo' como protagonista principal, [...] um processo democrático e educativo" (PERUZZO, 2006, p. 4).

Zorteia, em *Alvorada em versos* (2022), explica como nasceu o jornal: “O periódico nasceu em plena Ditadura Militar e daí em diante sofreu significativas transformações com relação às principais intenções, interface, periodicidade e até mesmo suporte” (ZORTEIA, 2022, p. 29). O objetivo inicial era deixar as pessoas conscientes das coisas básicas que aconteciam no local, como a participação política, questões sobre religião e sociedade. O jornal se manifestava contrário ao descaso do governo, visto que os conflitos eram constantes na região devido à instabilidade e à falta de assistência nos projetos sociais, razão pela qual as publicações defendiam as minorias que ali habitavam.

Alvorada é um jornal simples e surge com textos curtos enviados por autores de cidades vizinhas e relatos de fora do país também; sem muito recurso, tudo era produzido manualmente.

De feitura artesanal, datilografado e impresso em mimeógrafo, nas primeiras décadas, o *Alvorada* tinha apenas uma coluna e o número de páginas era bastante variado, dependia da quantidade de informações que chegavam à redação, vindas das cidades da Prelazia e de outros lugares, notícias nacionais e internacionais pertinentes às propostas do periódico (ZORTEIA, 2022, p. 63-64).

Desde o surgimento do periódico, em 1970, não poderia ser caracterizado como jornal literário, seus textos apresentavam relatos, denúncias de combate à administração local, a conscientização política, a exaltação da natureza. Seu objetivo era pautado nas questões sociais da região, na defesa dos direitos fundamentais e sociais dos oprimidos, como indígenas, posseiros e trabalhadores, em geral da região nordeste, que vinham para essas bandas.

O grande diferencial do periódico é a comunicação popular, a qual estabelece uma relação de proximidade com o leitor cujas marcas discursivas carregam em si os traços da linguagem local e histórias do cotidiano das pessoas. Além disso, o jornal ampliou seu alcance por ser enviado à CNBB e por ter sido citado em grandes jornais nacionais e internacionais. O *Alvorada* contornou a censura que o país vivia na época, denunciou as atrocidades de uma terra longínqua dos grandes centros urbanos, falou sobre religião, a libertação dos oprimidos, defendeu a terra como direito de sobrevivência e subsistência para os que nela trabalhavam.

De acordo com Zorteia (2022), o jornal representava as comunidades locais, dando voz às classes subalternas “em suas buscas pela justiça social envolvendo

denúncias e manifestações e desempenha um importante papel, pois possibilita o protagonismo e o exercício da comunicação” (ZORTEA, 2022, p. 65). Assim, os textos de linguagem simples ganham força e resistência por meio dos pequenos escritos que eram enviados, rotineiramente, ao *Alvorada*.

O contexto histórico no qual ele nasce era de muita violência e negação dos direitos básicos. Veio a ser a voz coletiva, portanto, representativa dos anseios da população do Araguaia, uma voz que lutava contra as imposições do governo, num cenário em que os meios de comunicação viviam sob forte clima de censura, a qual se estende à Igreja, dado o seu posicionamento político nas questões da região.

No ano de 1977, a poesia aparecia nas últimas páginas, e muitos poemas não apresentavam a autoria, mas, ao analisá-los, o espírito coletivo lateja em seus versos; há um eu coletivo que fala de pessoas, injustiça social, desumanidade, desrespeito com outro.

Em 1974, logo na principal página do jornal, há um poema sem autoria determinada, porém, segundo a Prelazia, era de Pedro Casaldáliga. A intenção do jornal era que os indivíduos pudessem se pronunciar sobre seus pensamentos, desejos e emoções.

ALVORADA na terra e na vida da gente.
Sol quente e chuva brava sobre o Araguaia.
O Araguaia traz tudo em seu banzeiro.
Basta saber olhar.

Verão seco da perseguição
Machucou, doeu e ensinou.
quem tem coragem e Esperança está de pé.
ALVORADA vem dizer que a vida continua.
ALVORADA é um momento de palestra para
[nós.

Que fazemos parte do Povo de Deus.
Que se arranchou neste sertão, entre o Araguaia
[e o Xingu.

Autoria não mencionada
(*Alvorada*, Folha da Prelazia de São Félix do Araguaia, MT, janeiro de 74).

Esse poema é uma compilação do livro *Alvorada em Versos*, cujos versos mostram que Casaldáliga se insere nessa coletividade. De acordo com o dicionário, a palavra “alvorada” carrega vários significados: primeira claridade da manhã; música matutina; canto das aves ao amanhecer; princípios sentidos literais e

gênero de poesia provençal ou cantiga de amigo, que descreve o aproximar do amanhecer depois do encontro de dois amantes. = ALBA, ALVA. Descartamos a última definição

Além da palavra que dá título ao poema, que vem em caixa alta e se repete três vezes no poema, destacamos outras como: "terra", "vida", "sol", "chuva", "verão", "Esperança" (esta com letra maiúscula e de forma personificada). São elementos da natureza que, de certa forma, metaforizam o ciclo da vida, o qual passa por estações e mudanças climáticas. Há o momento da inclusão da fé, "que fazemos parte do Povo de Deus" e do espaço geográfico "que se arranchou, neste sertão, entre o Araguaia e o Xingu", que se mistura ao espaço poético.

O poema é estruturado em três estrofes irregulares. Percebe-se o quanto o periódico não só denuncia as irregularidades presentes na região, mas, ao mesmo tempo, reforça a resistência dos que viviam no Araguaia em tempos de perseguição e intempéries advindas das práticas opulentas de fazendeiros, políticos, entre outros. O fato do poema não ter a autoria mencionada é devido à repressão da época. Nesse sentido, o aparecimento da coletividade do eu nos versos servia para proteger seus autores, uma forma de driblar a censura.

Destacamos que muitos poemas publicados no *Alvorada* eram no formato cordel, um modelo de literatura popular pautado na oralidade e trazido para região do Araguaia pelos migrantes nordestinos. O cordel, além dos folhetos, era propício às formas das folhas do jornal. Era mais comum as pessoas formarem rimas. Acrescenta-se ao fato de, normalmente, não dominarem a escrita dos outros gêneros literários, de modo que era por meio dessa habilidade (ou procedimento) que melhor podiam abrir novos horizontes para se expressarem de forma poética.

Nas pontuações feitas por Priscila Darolt, o poeta insere sua escrita em outras artes, como a literatura de cordel, destacando a convivência e o diálogo com outras culturas. Assim, Casaldáliga "Produziu literatura de cordel, peças teatrais e cartas informativas, que demonstravam comprometimento político e denunciativo, uma intensificação simbólica, inspirada nos modelos oferecidos pelos profetas bíblicos" (DAROLT, 2021, p. 12). A sua imensa produção abrange a dessacralização dos textos bíblicos e revela a sua atuação sobre os direitos do homem e da terra.

Por fim, o *Alvorada* buscou, por meio das suas publicações, incentivar as pessoas a reivindicar o seu lugar na sociedade. Casaldáliga procurou fazer uma ruptura no posicionamento dos políticos a respeito das condições de vida da

população do Araguaia. Vale salientar que os veículos de comunicação servem como elemento de interação social, um dispositivo para as pessoas propagarem seus interesses, coletivos ou individuais. Ao longo de cinco décadas de sua existência, o *Alvorada* permitiu o envolvimento popular nas suas páginas, dando voz e escuta para aqueles que poucos eram ouvidos.

2.4 Literatura: uma ferramenta de luta e libertação

A literatura, tanto no contexto brasileiro quanto no africano, se faz emergir como ferramenta de luta contra a opressão sofrida pelos povos de ambas nações. Temos nesse contexto dois poetas engajados com as causas sociais, que lutaram pela libertação dos oprimidos, pela equidade de direitos, ou mesmo pelo direito em si de ser um ser humano que possui identidade, memórias, ancestralidade, raízes, mas que foram deles arrancadas em razão da ambição desenfreada daqueles que controlavam o poder.

No contexto africano, havia um povo oprimido pelas imposições tiranas do modelo português de controle de colônias, mas, ao mesmo tempo, havia intelectuais que forjavam na sua arte a libertação e a formação de uma nova sociedade moçambicana, por exemplo. Pelos versos, como aço forjado pelo suor do povo, denunciavam as barbáries, descreviam as aniquilações, cantavam a resistência, convocavam os seus para a luta na defesa de uma identidade nacional, de uma nação livre e renovada. Duarte e Casaldáliga eram assim nas suas palavras, como uma foice cuja lâmina aniquilava e brandia os mandos e desmandos de uma sociedade que sufocava o povo, as mãos que construíam seus países.

No encontro com a história, a literatura torna-se uma ferramenta que diz ao leitor como se configuram processos e transformações de diferentes nações. Não se trata apenas de arte, de versos, trata-se de luta, de resistência, de liberdade, equidade, de foice, de voz que reverbera a vontade soberana de um povo. É assim que observamos a literatura enquanto ferramenta de luta, construção, libertação no território brasileiro e no território moçambicano e nas penas de Duarte e Casaldáliga. A literatura é um lugar de encontro das vozes que representam a vontade de um povo, seus interesses, desejos, sonhos. Essa luz que não cessa, essa voz que não se cala.

Quando colocamos em pauta a análise de literaturas que se fazem numa mesma língua, mesmo que, geograficamente, distantes, relembramos as palavras de Abdala Jr, posto que no “diálogo nós conhecemos mutuamente - em “nós” e no “outro” (ABDALA Jr, 2017, p. 96-97). Encontramos nessas literaturas um caminho que se abre para a liberdade, para a denúncia de forças opressoras que corrompem, escravizam aqueles que são contra o sistema ditatorial imposto por elas, como foi o caso do Brasil e de Moçambique.

Nos estudos comparados, o olhar se amplia para além das similaridades, pois é preciso compreender aquilo que é político, cultural, social, para poder dizer que se está fazendo literatura comparada, a qual atravessa a História no seu sentido mais abrangente, afinal,

[...] a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Ao olhar os dois contextos e poetas aqui estudados, observamos que, cada um, em seu espaço social, político e cultural, levanta a bandeira da literatura para denunciar as opressões que atravessam suas nações, ambas assoladas por regimes ditatoriais que calam a voz dos menos favorecidos, que censuram quem ousa se erguer contra o sistema. Nesse movimento de comparação, podemos ver não só o que é nosso, mas também próprio do outro e, ao mesmo tempo, o encontro daquilo que é igual no diferente. Não é a questão de quem está acima ou de quem está abaixo, mas dos encontros e desencontros que constroem uma nova forma de ver o igual e o diferente e, nesse processo, construir novos conhecimentos.

3 A UTOPIA DO COLETIVO

As vozes insubmissas que ecoam na produção literária de Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga apresentam grande impacto social, como podemos observar em poemas como “Paisagem ” e “Picolezeiro”, marcados tanto pelo contexto sociocultural de resistência pela independência de Moçambique quanto de resistência à Ditadura Militar no Brasil. Outra similitude é o engajamento social de cada poeta, a forma crítica no uso da literatura para promover transformações na vida das pessoas subalternas.

No texto *Pode o Subalterno Falar?* (2010), Spivak situa o subalterno como aquele que não tem a voz política ou é silenciado em seu dizer, seja esse subalterno negro ou mesmo uma figura feminina. Para a autora, o subalterno confinado em uma sociedade patriarcal que tensione o falar não será ouvido, pois, ao analisar as condições socioeconômicas dos povos, a pesquisadora pontua que o papel do “intelectual pós-colonial deve ser criar espaços [...] nos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela, faça, possa ser ouvido(a)” [...]. (SPIVAK, 2010, p. 14). É exatamente isso que os poetas apresentam nas suas nuances literárias para dessilenciar as vozes oprimidas.

Muitos estudiosos afirmam que qualquer produção literária dialoga com outros campos do conhecimento, com as condições históricas, políticas, culturais e econômicas dentro do qual está firmada, o que permite descrever e interpretar as vozes sociais que ecoam as tensões, a busca pelas identidades, a manifestação de sentimentos obscuros. Logo, a literatura permite a representação da formação das vozes marginalizadas.

Nessa direção, a análise comparatista dos poetas aqui em pauta “Implica também na apropriação ideológica de ênfase social das articulações culturais que caracterizam a maneira de ser de cada nação” (ABDALA, 1989, p. 70). É nesse cenário que o esboço analisado se faz presente em culturas diferenciadas, mas que possuem traços em comum, levando em consideração uma reflexão sobre afliências e singularidades, surgindo, assim, diálogos que ligam uma cultura à outra.

Portanto, no caso dos países africanos, a edificação da união nacional vai além do envolvimento coletivo, mostra as dificuldades e pluralidades inerentes às colônias africanas, no que diz respeito a suas línguas, etnias e diversidade cultural.

Pensando na construção da identidade cultural brasileira, observamos nela uma batalha atravessada por ações marcadas pelo subdesenvolvimento e, portanto, um processo que se implantou de forma tardia no país, mas também na busca pela modernização. De acordo com Abdala Jr (2017), “A identidade cultural dos países colonizados mostra-se por uma luta que não se esgota na independência política. É uma conquista contínua de uma autodeterminação a efetivar-se dentro das condições de subdesenvolvimento e de necessidade de modernização” (ABDALA JR, 2017, p. 48-49). Esse atraso e essa conquista contínua é visível no Brasil retratado por Casaldáliga.

Em Moçambique, há vários representantes de uma literatura efetivamente nacionalista, como Duarte Galvão, contrário ao regime colonial imposto por Portugal. O escritor tem uma produção literária que revela total subversão ao discurso oficial do europeu que pode ser observado em seus poemas.

No Brasil, Pedro Casaldáliga incorpora em seus poemas a expressão da liberdade humana, que vai muito além do superficial. Rompe o silêncio e abre a outras possibilidades de leitura. Induz seu público a mergulhar nas camadas mais profundas do poema, convidando-o a participar e descobrir o significado e o sentido das formas poéticas expressas nas palavras. Ao lermos "Perspectiva" de Casaldáliga, sentimos a profundezas das camadas tocantes, as sutilezas empregadas nas palavras.

De longe,
Toda pessoa montanha é azul.
De perto,
Toda pessoa é humana.
(CASALDÁLIGA, 1979, p. 56).

A simplicidade dos versos nos direciona a um profundo movimento, um convite a interpretar o sentido da vida humana. O jogo de antítese entre “longe” e “perto” marca tanto a distância do eu do outro, o existir, quanto o enaltecimento do valor de cada indivíduo. A utopia atravessa os versos. Ernst Bloch, na obra *Princípio da Esperança* (2005), afirma que a utopia é ligada ao princípio da esperança e nos permite acreditar nos sonhos. Esse sonho é estruturado pelo desenho do indivíduo que se permite sonhar acordado, um impulso do retrato do futuro, possíveis desejos revigorantes para concretizar algo próximo. Para o autor, na utopia, “o desejo de ver as coisas melhorarem não adormece” (BLOCH, 2005, p. 79). Assim, em meio às

tribulações, as pessoas se atentam às modificações, de modo que o sonho é constante não importa o momento, a hora e o dia. Bloch une o sonhar coletivo, o que requer que entendamos a convicção poética do sujeito criativo, a exaltação em criar expectativas para a existência literária.

Para Costa (2016), a representação literária configura “uma situação distorcida porque é poética, mas a sua direção sempre deseja alcançar novas aspirações individuais/coletivas” (COSTA 2016, p. 30), chegando a ultrapassar uma nova realidade dos sonhos diários, consciência construída pelo desejo do indivíduo, desejo utópico expresso na fala poética, numa realidade diferente do seu propósito, mas que projeta ações que se desenvolvem no futuro.

Sobre as possibilidades dos sonhos diurnos, pontua que este sonhar acordado acontece pela imaginação do poeta militante, constrói-se a partir da posição que ocupa, na resistência ao desejo utópico dado pelo sonho acordado. A realidade do “sonhar acordado” não tem o mesmo sentido do sonhar noturno, porque neste há alterações de intervalos, julgamentos que privam o sujeito. Já o sonho acordado, mostra expectativas imaginárias opostas que se concretizam com os anos, ou seja, o indivíduo não só sonha, mas luta pela materialização de um futuro sem opressão.

Os poemas selecionados abordam questões sociais presentes em sua estrutura, uma utopia que resiste nos poetas, se considerarmos as reflexões de Santos (2011): a “utopia possível [...] se abre nas perspectivas de mudanças de curso. Ou seja, o poeta vive uma consciência antecipante” (SANTOS, 2011, p. 40). O escritor busca o desejo pela utopia, a valorização do ser humano, de modo que o poeta denuncia e procura incluir seu povo na sociedade, ressaltando a relevância da redescoberta do ser.

Na escrita de Casaldáliga, não há distinção entre o poeta engajado e o homem religioso, questão pontuada por Bosi, no prefácio à obra *Versos Adversos*, de 2006.

O militante D. Pedro Casaldáliga é também poeta. Não lhe basta agir no mundo adverso da luta pela justiça. Sua paixão não se consome toda na vida ativa que o ofício pastoral lhe exige. Os sentimentos que ação não consegue absorver de todo transmutam-se na esfera da palavra e da imagem poética (BOSI, 2006, p. 11).

O olhar engajado de Casaldáliga traduz em sua poética a força da fé, reverbera expressões que mostram a resistência como instrumento de libertação, a exemplo do que vemos em “Terra nossa, Liberdade” (CASALDÁLIGA, 1978, p.191-193), em que o poeta se opõe ao discurso do governo vigente e também ao mercado externo americano das grandes potências mundiais que coagiram a população do Araguaia para lucrar mais. A produção literária de Casaldáliga denunciava as vantagens auferidas pelo capitalista, a visão utópica expressa a vontade e a esperança engajada na junção com a libertação dos oprimidos pelo sistema.

Semelhantemente, na *Antologia Jogos do Prazer*, organizada e prefaciada por Ana Mafalda Leite, os poemas assinados por Duarte Galvão demonstram o comprometimento do poeta pela luta e libertação de Moçambique. Evocam o posicionamento político e humanitário das múltiplas vozes capazes de captar a desesperança do sujeito, como nos versos de “Cantemos como os poetas do Haiti” (DUARTE apud LEMOS, 2009, p. 266), escrito pela primeira vez em 1960, no livro *Poemas do Tempo Presente*, e publicado novamente em 2009, na Antologia citada acima. Em seus versos, descreve o desespero do indivíduo: “Cantemos como os poetas do Haiti / Uma canção amarga”, aflição provocada pelo anti-humano, pois, se “fosse como nos sonhos belos”, a melodia não seria tão melancólica. Opondo-se à ideologia instalada pelo colonialismo português, o qual impossibilitava um sistema literário genuinamente moçambicano, pelo fato de que a relação econômica e cultural da colônia era dependente de Portugal, os poemas são inseridos num contexto de luta e marcados historicamente pela ruptura com o sistema literário imposto pelo europeu.

Para demonstrarmos como os poetas constroem a crítica social, nos poemas selecionados, este capítulo se debruça sobre questões sociais de um corpo social marginalizado.

3.1 Músculos de ferro

O poema é estruturado por trinta e seis versos livres, todos irregulares. O poeta apresenta um panorama crítico de Moçambique, expondo os conflitos e as desigualdades que estruturam os espaços coloniais no continente Africano, Como os

cais, porões dos navios cargueiros, que vinham e iam para as minas de Rand, para quebrar com a hegemonia do colonizador, que Duarte Galvão elenca questões sobre liberdade de desejo, erotismo enquanto atividade lúdica, miséria, injustiças sociais e repreensão colonial.

Em Moçambique, podemos encontrar um espaço dividido e habitado pela memória viva, da exploração física do negro, em que a desumanização do africano pelo branco foi imprescindível para a exploração. O africano era visto como um ser destituído de qualquer humanidade, seu corpo serviria apenas para uma coisa: trabalhar como escravo. Nesse processo o poema “Paisagem” representa a mudança do espaço físico atravessado pelo social.

Seus versos definem a naturalidade do poeta em descrever a vida dos escravos nos “cais” de Moçambique. Logo nas primeiras palavras, percebemos a dicção metonímica que Galvão associa a degradação do corpo escravizado com a paisagem que perdeu sua modelagem, a beleza que o colonizador modificou. “Teu músculo forte/ Está a perder a modelagem antiga e bela”. O poeta encontra os destroços do corpo humano e mostra um ambiente traçado por inúmeras mudanças, as vozes submersas na história das pessoas sofridas. O sujeito aprisionado é “elemento essencial em qualquer consideração honesta [...] de Moçambique colonial” (HAMILTON 1984, p. 19).

De acordo com Michel Collot, a paisagem é definida como “um espaço percebido, ligado a um ponto de vista: é uma extensão de uma região [...] que se oferece ao olhar de um observador” (COLLOT, 2013, p. 17). Nesse sentido, o poema relata o que acontecia realmente nos “cais” e reflete a aflição do colono pela opressão do colonizador, uma luta constante dos homens negros no trabalho árduo nos portos, ao descarregar e carregar os porões dos navios. Em “Com a música cadenciada das grandes pás de ferro / lançando minério nos porões dos cargueiros”, vemos o lirismo de Galvão como “Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado a procura divisível” (SECCO, 2014). Ao utilizar a sonoridade que sai da batida do “ferro” em atrito com as “pás”, o poeta faz menção aos negros por ter os corpos destroçados na dura lida e ainda ficam “insatisfeito de fome”.

Ao descrever os espaços, fala das transformações e do sofrimento sentido pelo homem. O colonialismo modificou a vida das pessoas por onde passou, as relações humanas e, ao tirar sua identidade, crenças, língua, esse lugar tornou-se outro local. A paisagem apresentada pelo poeta é contida na memória das pessoas

e presentifica não como condição, mas em uma temporalidade que se vivia num momento de construção identitária. Ao referir-se aos espaços, o autor relata, através dos versos enfáticos, a existência de espaços outros em que o trabalho escravo se fazia presente, como nos “cais/ minas/ salinas/ cidades/ porões dos cargueiros/ fábricas”.

A expressão poética é de um discurso denunciativo e, por esse motivo, o eu-lírico destaca cada espaço delineado como um lugar de sofrimento, no qual o ser humano é mutilado pela jornada exploratória e sequer têm o que vestir, como podemos ver em: “das gentes que andam descalças e nuas”.

3.2 Eufemismo para prostituta

Observemos o poema “Moca perdida”.

Gracinha subiu aos céus
No dia da Anunciação
ninguém se cobriu de véus
na terra da perdição

Ninguém acendeu uma vela
nem houve missa por alma;
somente à sua janela
murchou uma rosa vermelha.

Ninguém se cobriu de véus,
ninguém acendeu uma vela,
ninguém, teve pena dela.
(GALVÃO apud LEMOS, 2009, p. 275).

Nos versos do poema “Moca Perdida”, há a descrição do cotidiano miserável e submisso a que estão sujeitas as mulheres. As estrofes identificam como esses corpos eram submissos e consumidos pela miséria e o desrespeito.

O poeta fala de uma prostituta que morreu e as autoridades locais não deram o mínimo valor, dada a natureza “irrelevante” de seu corpo social. A colonização deixou marcas lamentáveis por onde passou, uma das piores foi a prostituição, visto que as mulheres, em Moçambique, levavam uma vida horrível e dolorosa e, para sobreviverem, lançavam mão da prostituição.

O texto sacro é subvertido no poema, pois “Anunciação”, no sentido teológico, faz referência à notícia levada pelo anjo Gabriel sobre Maria ser a mãe do filho de Deus. Todavia, no poema, ela é utilizada para deixar ainda mais explícito o pecado da prostituição, visto que “ninguém se cobriu de véus na terra da perdição”; há uma metonímia que torna a terra da perdição a característica central do planeta terra. A palavra “véus” representa um sinal de obediência e respeito às doutrinas, uma serva de Deus, mas, como não foi coberta, estaria distante de ser perdoada.

No verso “Gracinha subiu aos céus”, o eufemismo do eu poético suaviza a notícia da morte da prostituta, substituindo a expressão “morrer” por “subir aos céus”.

No panorama da solidariedade, da piedade que deveria o homem expressar por seu semelhante. Em “Ninguém acende uma vela nem houve missa por alma”, o poeta reforça não só a indiferença pela vida humana, mas também sua invisibilidade diante de Deus na perspectiva dos homens, tendo em vista que Gracinha não existiria mais nem depois de sua passagem para a outra vida, aspecto reforçado na última estrofe do poema: “Ninguém se cobriu de véus, ninguém acendeu uma vela, ninguém teve pena dela”. A dura realidade se mostra. Foi enterrada em uma vala comum como indigente. Anaforicamente, o pronome indefinido “ninguém” vai se repetindo até os últimos versos, para denotar ao leitor que ninguém dá a mínima importância a essas mulheres e mostra que estão excluídas do convívio social. Tais versos corroboram o fato de o colono não ter a menor importância para o colonizador.

O poeta descreve, minuciosamente, como a mulher era vista aos olhos da colonização. Em um outro poema, com versos mais extensos, relaciona o mesmo tema de “Moça Perdida”. O que diferencia são alguns pontos, pois descreve cada sentimento que Emily não podia sentir. Ou seja, a figura feminina é apenas uma mercadoria descartável e insignificante para a sociedade, sendo retratada como objeto de cunho antigo, algo que não era recente. Vejamos os versos do poema: “Emily, The OldProstitute”.

Emily! Ó Emily antiquíssima
 Pobre Emily!
 Como podias tu imaginar
 a paixão serena de Billy
 Por uma mulher antiquíssima
 Como tu, Emily!

Emily! Ó Emily antiquíssima!
 Tu escutavas Billy ou fingias
 E escancaravas tua boca excessiva
 Para exhibir o sorriso mais devasso
 Que vi sorrir a uma mulher da vida.

Emily! Ó Emily antiquíssima!
 relíquia do tempo dos casino
 Oh, a saudade que me invade
 do Belo, Do Costa, da Araújo,
 das Carmens e das Conchitas.
 Ó Emily paixão de milionários,
 de homens de terra e marinheiros
 de procissões de amantes libertinos,
 ó Emily antiquíssima dos casinos!

Emily, a mais antiga mercadoria
 do universo antigo das meretrizes
 embora não sabia tua idade
 nem visse pelos prostíbulos
 vida tão ferozmente envelhecida
 sei que teus anos te pesam
 e és como o cargueiro
 que apesar de não ter o fundo roto
 foi retirado das longas viagens

e encalhado num banco de areia
 (oh, a ilha dos navios perdida
 esquecida do outro lado).
 E nós, Emily, sabendo-o
 crianças ainda na infância
 corríamos em seu tombadilho
 e dávamos gritos estridentes
 cujos ecos nos causavam euforia
 e sentíamos-nos felizes e seguros
 naquela protecção marítima.

Emily! Ó antiquíssima,
 Billy amou-te como
 uma multidão clamando
 ou a ilusão do que na vida
 nós cremos verdadeiro.
 Era também puro, Emily
 aquele sardento marinheiro
 amando em ti o barco encalhado
 onde do convés deserto
 e gaivotas em silêncio nos mastros
 se podem gritar palavras
 e ouvir-se o eco repetido
 como se fosse massa consciente
 saudando o nascer de um novo dia.
 Eu, amo-te doutro modo diverso
 vendo em ti um símbolo de amor

onde à mesma mesa de prostíbulo
comem sopa igual mulheres de várias cores.

Emily! Ó Emily antiquíssima,
cópia em technicolor de Musalém,
quando um dia morreres soleníssima
farei um peditório pelos navios
para que tenhas coroas de flores
caixão de umbila uma cruz escocesa
e não vás esquecida para a vala comum.
(DUARTE apud LEMOS, 2009, p.276-277)

No poema “Emily, theoldprostitute”, o sujeito poético é um sujeito submisso, antecipado e anunciado no título. O poeta questiona Emily ao afirmar que ela é “a mais antiga mercadoria”; ao mostrar seu estado melancólico: “como podias tu imaginar a paixão serena de Billy”. Esse amor enaltecido a fazia esquecer que era apenas uma serva do seu dono. O eu lírico mostra quem de fato ela era e que não era permitido transparecer seus sentimentos, como observamos em: “Para exibir o sorriso mais devasso/ Que vi sorrir a uma mulher da vida”.

[...]
Emily, a mais antiga mercadoria
do universo antigo das meretrizes
embora não saiba sua idade
nem visse pelos prostíbulos
vida tão ferozmente envelhecida
sei que teus anos te pesam
e és como o cargueiro [...]
foi retirado das longas viagens
[...]

A figura feminina nada mais é que uma mercadoria para os olhares machistas que pagam pelos seus serviços. Às vezes, desperta a paixão nos mais afortunados e possuidores de bens, como vemos na terceira estrofe: “Ó Emily, paixão de milionários/ de homens de terra e marinheiros/ de procissões de amantes libertinos/ ó Emily, antiquíssima dos casinos!”

Na última estrofe desse poema, podemos estabelecer uma ligação direta com o poema “Moça perdida”, já que a mulher “prostituta” sempre precisará de alguém que se compadeça por sua existência:

[...]
quando um dia morreres soleníssima
farei um peditório pelos navios
para que tenhas coroas de flores

caixão de umbila uma cruz escocesa
 e não vás esquecida para uma vala comum.
 [...]

Como se vê, o destino dessas mulheres, ao desfalecer, é sempre incerto, pois ninguém é por elas, são enterradas sem identidade, dolorosamente, por serem prostitutas.

[...]
 Eu, amo-te doutro modo diverso
 vendo em ti o que a cidade foi
 e o seu futuro universo
 vendo em ti um símbolo de amor
 onde à mesma mesa de prostíbulo
 comem sopa igual mulheres de várias cores.
 [...]

Nos versos acima, um admirador relembra o valor dessa figura feminina tão julgada e desprezada pela sociedade, lembra suas qualidades, valor e igualdade perante qualquer outra mulher comparada a ela.

Secco (2006) afirma que, na poesia do Galvão, há a universalização dos temas, criados pela rara imagem que ele busca nas coisas para se manifestar. Já Noémia de Sousa se irrita ao ler o que Duarte escreveu sobre as prostitutas em “Moça perdida” e escreve o poema “Moças das Docas”, que, segundo Secco (2016, p.19), significa “objetos sexuais do colonizador”, endereçado a Duarte Galvão. Para Sousa, as prostitutas não eram consideradas seres humanos, eram tratadas de forma desumana e horrorosa, uma situação de cortar o coração. Para ela, Duarte foi ingênuo ao descrever a realidade cruel da figura feminina durante o jugo colonial, posto que nada nessa situação era poético, mas vil e desumano.

Em uma entrevista a Laban, Sousa explica o porquê escreveu o poema “Moças das Docas” a Duarte Galvão:

Pois, ele escreveu “moça perdida” todo cheio de redondinhos e não era nada daquilo. As moças das doças é uma coisa horrorosa, a prostituição, ele fez daquilo uma coisa bunita. O Virgílio de Lemos era naquela época um menino muito diáfano, muito católico, muito cumpridor de tudo. É depois teve um viragem e então escrevia outras coisas. Eu fiquei com umas grandes fúrias! Eu até nem sabia quem era Virgílio de Lemos nessa altura maneira que achava bonitinhos com a realidades que eram tão trágicas era um bocado fazer poucos

de coisas. Coitado, ele era jovem, enfim, mas era aquela época que nós não perdoávamos nada, não é? (LABAN, 1998. p. 313).

Noémia de Sousa apresenta a realidade coletiva das prostitutas de seu país e canta sobre os esquecidos: “Somos fugitivas de todo os bairros de zinco e caniço/ com nossos olhos espantados/ nossos corpos submissos escancarados” (SOUSA, 2001, p. 92-94). A poeta canta a dura vida dos bairros periféricos de Maputo, a fuga das jovens para outros lugares para se libertarem da situação a que estão expostas. São mulheres marginalizadas vindas dos subúrbios de zinco caniço, o que leva a poeta a denunciar a extrema pobreza desse lugar.

3.3 Sonho e esperança

Para dar sequência sobre a submissão de como as pessoas eram exploradas pelo trabalho exaustivo, apresentamos o terceiro poema deste capítulo: “Cais da Angústia”.

Quem sabe, Baby, quem saberá
da beleza em nossas horas de mistério
com um olhar cheio de carvoeiras e minérios,
de canções monótonas e mágicas
e um peito salgado de maresias?

Quem sabe, Baby, quem saberá
que dentro do ruído das pás de ferro
dos balões, do minério, dos porões
se escondem fundas para um cais distante
que seja realmente o prometido cais?

Quem sabe, Baby quem saberá
Dos negros que vivem neste cais
E fazem andar comboios de minério
Com a força de canções de desalento?

Quem sabe, Baby, quem saberá
das canções de desespero, da marrabenta
dos lamentos da Zixaxa e das Lagoas
onde vivem os negros da cidade?
quem poderá, Baby, saber
ou sentir esse mundo de dor,
sem procurar entender
o drama da vossa cor?

Quem sabe, Baby, dos minérios
Nas almas dos que sonham outro cais,

Outros navios, porões, minérios
Sem homens feitos animais
Num porto de abrigo mais humano?
(DUARTE apud LEMOS, 2009, p. 272)

Segundo Leal, Lemos, às vezes, era considerado um poeta alheio as questões do espaço colonizado. Nos dois últimos versos do poema, “escancara as relações vigentes nos espaços moçambicanos que são legitimadas pelo discurso dominante” (LEAL, 2018, p. 120). O olhar poético de Galvão expõe as relações de exploração vigentes no espaço moçambicano, legitimadas pelo discurso dominante. Nesse contexto, sobressai a perspectiva que a vítima é sacrificada, sob olhar cruel da escravatura, seguida de “um peito salgado de maresias” que nos leva a pensar na trajetória sofrida desse ser que já passou por diversos cais.

Na versificação “quem saberá que dentro do ruído das pás de ferro, dentro dos baldes, do minério, dos porões se escondem fundas angústias”, temos a aplicação de uma figura de linguagem, a personificação ou prosopopeia, visto que o poeta atribui aos elementos citados características humanas de angústia, do trabalho forçado e das circunstâncias vividas naquele ambiente.

O poeta questiona quem seria capaz de enxergar a beleza que existe no ser escravizado: “quem saberá da beleza em nossas horas de mistério”, pois toda beleza e brilho aparentes teriam sido furtados pelo trabalho escravo. Há, ainda, a metaforização em “um olhar cheio de carvoeiras e minérios”, fazendo-se alusão à escuridão existente no olhar daquele que tem seu trabalho explorado.

Mais adiante, o poeta persiste nos seus questionamentos, ao abordar o trabalho duro, o minério, as ferramentas, e alerta: alguém será ir de perceber suas angústias, preocupações e seus desejos mais profundos, será que existirá um país que realmente tenha trabalho digno para os africanos? Na terceira estrofe, ele levanta a questão: há um ser no mundo capaz de descobrir a sua existência naquele lugar tão improvável de haver vida, usando uma metáfora nos versos “fazem andar comboios de minério com a força de canções de desalento?”.

Ao finalizar o poema, vemos o esperar do autor, ao apresentar o apelo das vidas que clamam por liberdade, que foram trancadas pela escravatura, sonhando estar em outros locais que não sejam os de navios negreiros, mas sim aqueles que existem nos seus sonhos de homens livres.

3.4 Infância perdida

Picolezeiro

Com seus dez anos, sabido
como dez livros completos,
no isopor, a tiracolo,
leva sua vida a preço.

Picolezeiro,
por um sorriso
dou-te um cruzeiro.

Seu coração pequenino
será um picolé vermelho,
massa de frágil ternura
se derramando num gelo?

Picolezeiro,
o teu sorriso
vale um cruzeiro?

Passam os ônibus, passam
por suas mãos os dinheiros.
Descalço de pés e sonhos,
só ele é passageiro.

Picolezeiro,
só valeis isso,
tu e companheiros?

Picolés de milho verde
e uma espiga de protesto:
não te vendas mais em trocos,
tira o tiracolo em tempo!
(CASALDÁLIGA, 2006, p. 53)

O poema “Picolezeiro” está inserido na *Antologia Versos Adversos* (2006), que compila poemas publicados por Casaldáliga entre 1973 e 2003. É distribuído em versos curtos, livres e utiliza um vocabulário básico. É separado por sete estrofes intercaladas de quatro e três versos irregulares. Conduz nossa atenção para a temática do trabalho infantil. Apresenta uma crítica social sobre a infância roubada e a educação, como podemos perceber: “com seus dez anos, sabido/ como dez livros completos”.

A imagem do “Picolezeiro”, na poesia revolucionária de Casaldáliga, apresenta-se como aquele que não é visto com bons olhos pelo dono do poder. É o que contesta as desigualdades sociais, clama pela igualdade entre os pares, pelo direito à educação, saúde e igualdade social. Em “isopor, a tiracolo”, tem-se a alusão

a uma bolsa escolar que carregaria livros/cadernos da criança. Alfredo Bosi (2002) nos indica que a “experiência da imagem é anterior à palavra, vem enraizada no corpo”. O poeta constrói a imaginação e produz vida nova às palavras, gera uma fonte inesgotável de imagens que desestabilizam os sentidos, rompem com os limites do dizível e modificam em conteúdos poéticos a realidade que o circunda.

O poeta descreve como os oprimidos vivem em razão das condições impostas pelo sistema e denuncia a exploração do trabalho infantil. A reiteração da imagem do “Picolezeiro” marca a figura de construção que perpassa o poema, a anáfora, tomada aqui como uma figura de protesto, um convite para o leitor conhecer a condição da vida que leva o “Picolezeiro”. Octavio Paz (1976) designa a palavra-imagem como: “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 1976, p. 37). A palavra “Picolezeiro”, metaforicamente, representa a mão de obra análoga ao trabalho escravo, com salários indignos, produz o sentido da restrição de sonhos, afetos, da infância perdida nas ruas, pelo cansaço, marca as consequências de uma jornada de trabalho, pois “leva a vida a preço”. Sobre a desigualdade gritante, o poeta discorre sobre diversidade comunitária associada à miséria e ao desemprego da realidade do Brasil. Casaldáliga não se restringe a mascarar a realidade com a qual se deparou, denuncia e mostra um novo tempo para libertação do povo.

Os versos, a seguir, intensificam a memória da infância roubada pela exploração da mão de obra barata, privada de uma infância plena, tira os sonhos, as brincadeiras e a educação de outras crianças. O poema interroga o leitor: “sabido como dez livros” só não sabe falar quanto vale sorrir “por um sorriso te dou um cruzeiro? Ou “só valeis isso, tu e companheiros?”. Um preço bastante alto, mas não pelo cruzeiro, mas pela infância perdida nas ruas. O eu poético, ainda, questiona: quem são os culpados? Quem é? É o poder executivo? O autor não responde e o pesquisador que faça sua própria interpretação.

A fala poética, gradativamente, decorre de vários acontecimentos, e descreve o quão frágil e pequeno é o coração do “Picolezeiro”.

Seu coração pequenino
será um picolé vermelho,
massa de frágil ternura
se derramando num gelo?

A linguagem metafórica estabelece uma comparação entre “coração/gelo”, em que o sentimento se tornou insensível devido à dura realidade vivida em São Félix do Araguaia. Nessa perspectiva, a voz poética indica que a mesma frieza do “gelo” também está presente no “coração” das pessoas que não demonstram seus sentimentos, silenciados por uma força maior.

Na quinta estrofe, aponta: “Passaram os ônibus, passam/ por suas mãos os dinheiros/ Descalço de pés e sonhos,/ só ele é passageiro”. No circuito de fatos, expõe a pobreza num grau assustador, as desigualdades sociais, a submissão ao poder vigente; naquela situação, ele é um “passageiro” que vaga invisível pelas ruas da cidade. O poeta diz a verdade, tudo passa, até sua infância, mas ele olha a matéria poética em movimento, rumo às coisas que ainda irão acontecer; há aqui uma atualização em curso, um movimento de esperança por novos dias. O poema metaforiza o descaso da sociedade ao relacionar o indivíduo como um “descalço de pés e sonhos” e acusa o sistema da pior forma de abuso: o trabalho infantil, um “roubador” de sonhos, de vida, um ser que dilacera a existência humana desde a mais tenra idade.

Percebe-se a presença das figuras de som aliteração, assonância na repetição das vogais (e, i, o) e uma consoante (r) por várias estrofes, efeito sonoro significativo, com sons semelhantes. Essa inquietação poética destacada em todo poema se intercala na segunda, terceira, quarta e quinta estrofes, quando inicia com a palavra “Picolezeiro”. O poeta se reveste de uma coletividade para destacar as inúmeras infâncias roubadas, recorrentemente, no país. As interrogações presentes no poema marcam um diálogo cujo interlocutor é, na verdade, a sociedade, o sistema brutal capitalista que explora esse pequeno ser, destruindo seus sonhos, sua vida, o que se confirma nas formas “cruzeiro/ dinheiro/ passageiro/ companheiros” denúncia do poeta acerca da situação sofrida pelos oprimidos no sistema, transmitindo ao leitor uma ânsia que se intensifica no curso da vida e da leitura poética.

Nos últimos versos, o poeta dialoga com o sagrado e a força que sua voz exerce sobre o povo. Segundo Martins (1979), “Em nome das instâncias supremas, ele cobra coragem para se levantar, sozinho ergue sua voz, aponta dedos, em riste e grito [...] Ousa-se afrontar com os poderes de éon” (MARTINS 1979, p. 14). Essas crianças encontram-se à margem da sociedade, o descaso é “espiga do protesto”,

aspecto que instaura, no poema, um alerta ao povo que deseja transformação, mas não tem voz, nem tem identidade, e não tem um futuro próspero.

Por fim, o poeta atua na construção da revolução, da mudança da realidade, um desejo de descumprir a imposição adversa, sair do existente, viver a utopia presente nos versos: “não te vendas mais em trocos,/ tira o tiracolo em tempo”, expressando o desejo de mudança. A poesia de Casaldáliga, marcada pelas pautas sociais, busca incentivar os valores e o respeito à vida, visto que: “A poesia cria, através da ação simbólica, com poder revolucionário, muitas vezes num novo mundo e novas relações sociais” (BOSI, 2000, p. 147).

Para concluirmos, o poema analisado nesse contexto advém de outras antologias publicadas e modificadas, mas não perdeu o teor da sua essência, faz-nos enxergar o fazer poético e as armas utilizadas pelo autor, poesia e Deus à procura da liberdade e transformação do homem alienado por uma política social de submissão. É importante salientar que a primeira publicação deste poema foi em plena Ditadura Militar, durante suas primeiras viagens a São Félix do Araguaia. O panorama brasileiro era de absoluta repressão, excluía socialmente uma grande parte da sociedade.

3.5 Corpos sitiados

O poema “A Prostituta”, de Casaldáliga (1978), encontra-se em “Antologia Retirante”:

Como uma dor repassada de paciência,
 ela é morena escura.
 A franja limita no olhar
 com uma leve cicatriz antiga.
 E uma cruz de ouro falso pende sobre o peito,
 sobre o forte lilás do vestido.
 Leva o liso cabelo de índia solto.
 (As bonecas baratas de meus tempos de menino
 se vestiam como ela.)

Será o relógio-pulseira
 de um rico esportista-bandeirante?
 Será de um pobre, duro, caminhoneiro?

Ela se senta na borda, ausente.
 Vem, à hora de comer, à popa;
 dou-lhe um copo d'água;

e retorna, discreta.

Maria Madalena, no barco de Pedro,
se sentava aos olhos do Senhor,
e o Senhor a mirava.

A ribeira é mais tenra
que os vasos de arroz da quinta-feira santa.
E o rio é como um óleo,
sob as muitas nuvens apeadas.
(CASALDÁLIGA, 1978, p. 73)

Organizado em cinco estrofes, a primeira com versos brancos e livres, seguidos de tercetos e quartetos intercalados, o eu lírico personifica a fisionomia feminina cujo meio principal de trabalho é a prostituição, sua garantia de sobrevivência.

O poeta relata a “dor repassada de paciência” da personagem poética, uma carga pesada da “mulher da vida”, cujas marcas vão pesando seu estado emocional e psicológico. Na mesma estrofe, deparamo-nos com a dor sentida por esse ser, uma dor que ganha a tonalidade escura, em referência à pele da mulher. O poeta descreve os gestos dela: “ela se senta na borda, ausente”; e prossegue a sua descrição com riquezas de detalhes para falar do corpo dessa mulher de cor: “morena escura/ A franja limita o olhar/ leve cicatriz/ vestido lilás”; a “cicatriz” representa as marcas do tempo, o sofrimento de uma vida à margem da sociedade, o fardo carregado sobre as costas em razão de uma vida miserável, por uma escolha forjada pelas adversidades do contexto social. Na mesma estrofe, temos a metonímia em “Leva o liso cabelo de Índia solto” que caracteriza o biotipo da mulher indígena. Não é qualquer prostituição, é prática estendida às etnias indígenas.

O “vestido lilás” representa a pintura da magia, ao atrair uma energia vibrante, que relaciona a sensualidade feminina à cor do vestido para demonstrar a sedução da mulher, obrigada a se vender, dadas as condições miseráveis a que é submetida. Vítima da sociedade, expõe seu corpo a condições desumanas para sobreviver: “vem a hora de comer, à popa”, aspecto que destaca a forma como viviam as pessoas na região do Araguaia, sem emprego, na miséria, privadas de terras para plantar e muitas vezes sem comer.

Ao falar do preço cobrado por este trabalho, tão baixo, o poeta revela que aquelas mulheres não tinham nem condições para se vestir: “As bonecas baratas de meus tempos de menino/ se vestiam como ela”. Essas mulheres eram um brinquedo

aos que detinham o poder em São Félix do Araguaia. O poema, ainda, questiona quem é esse homem que paga pouco pelo serviço dessas moças no comércio da prostituição; ele usa “relógio-pulseira”, objeto símbolo de ascensão econômica do explorador: é “de um rico esportista-bandeirante?/ Será de um pobre, duro, caminhoneiro?”. A resposta fica a cargo do leitor.

Em todo poema, percebe-se a aliteração que se marca pela repetição da consoante (s), produzindo um efeito sonoro que simula a forma como as rimas se movimentam no poema; há a assonância das vogais “a” e “e”, transmitindo as sensações de angústias que o poeta viveu ao presenciar tudo aquilo, sem nada poder fazer.

O poeta religioso faz um intertexto com texto sagrado ao comparar índia com “Maria Madalena” que, segundo a Bíblia, era uma mulher que possuía vários demônios, por esse motivo não era aceita na sociedade, mas Jesus Cristo a libertou desses espíritos malignos, tornando-a sua discípula. “Assim como algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e doenças: Maria, chamada Madalena, da qual haviam saído sete demônios”.(BÍBLIA, Lucas,8,2). Enquanto Maria Madalena era cuidada e amparada pelos olhos do Senhor no barco de Pedro, “Maria Madalena, no barco de Pedro, se sentava aos olhos do Senhor, e o Senhor a mirava”; ao contrário a índia era vista apenas com os olhares devoradores daqueles que as “consumiam” como um produto descartável, transitório.

Casaldáliga, quando compara a índia com Maria Madalena, nos certifica de que aquele modo de vida ao qual ela se submetia se devia às condições materiais, sociais e econômicas do contexto que a levava a se sujeitar àquela vida. Enquanto a sociedade a repugnava, a excluía do convívio social, Cristo a acolheu, da mesma forma que o poeta religioso fez. Dessa maneira, todas as mulheres em condições adversas podem recomeçar e ser inseridas no corpo social ao qual pertence, seja índia ou de quaisquer outras etnias.

Na última estrofe “A ribeira é mais tenra/ que os vasos de arroz da quinta-feira santa/ E rio é como óleo”, deflagra-se a força de vida dessa mulher. A metáfora nesse verso faz uma comparação implícita da ribeira com o arroz utilizado na quinta-feira santa. Mostra o quanto é nova e imatura, como “mais tenra”, para seguir com esta vida que choca, visto que mulheres que ainda não tinham seus corpos formados, começavam a se prostituir para ajudar a família. Um problema não só local, mas um transtorno, segundo Casaldáliga, presente em outras regiões do país.

3.6 O direito natural

Casaldáliga incorpora o direito da terra em sua obra poética, como no poema “A Todas as Quebradeiras de Coco do Nordeste”, aparentemente um poema simples, mas cuja interpretação é cercada pelas lutas da população do Araguaia.

O coco no peito,
o coco na mão
o leite da fome
dos filhos do não.

Palmeira,
que era
da gente,
e já não é mais;
o coco quebrado
e ausente,
quebrada da paz.

A poesia é um lugar de desafogo das situações adversas que as pessoas passam. Nesse contexto, o poeta denuncia as tomadas de terras pelas empresas que invadem o sertão do nordeste, pontuando não só a situação encontrada na região do Araguaia, mas também em outros estados brasileiros. Para Casaldáliga, o direito à terra é um direito natural, dado para todas as pessoas sobreviverem de forma digna. Percebe-se essa mesma identificação no poema que está no livro *Antologia Retirante: “Nossa Terra, Liberdade”* (CASALDÁLIGA, 1978, p. 192-193). Nesse sentido, os valores das pessoas é um direito natural e, segundo o poeta, é um direito associado à religião e que deveria ser concedido pelas leis propostas por Deus. Assim, tanto no poema “A todas as quebradeiras de coco do nordeste” como em “Nossa Terra, Liberdade”, a palavra poética predominante é a “terra” e as críticas relacionadas à questão de poder e privatização dela.

Nos versos “o coco no peito, o coco na mão”, há uma anáfora na repetição da palavra cocono início dos versos. Em “Palmeira/ que era da gente/ e já não é mais/ o coco quebrado/ e ausente/ quebrada a paz”, há uma elipse, pois há a ocultação da forma verbal *está*, pois o que antes era em abundância não é mais. O poeta aponta que esse recurso natural (coco), que sustenta muitas comunidades, é tirado da população, pois a terra, um direito também natural, já não lhe pertence, contrariando as previsões do art. 5º da Constituição brasileira:

XXII- é garantido o direito de propriedade;
XXIII- a propriedade atenderá a sua função social;
XXIV - a lei estabelecerá o procedimento para desapropriação por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social, mediante justa prévia indenização em dinheiro, ressalvados os casos previstos nesta Constituição (BRASIL, 1988).

Os direitos sociais deixam de ser de todos para se reduzirem à exclusividade de poucos, o que indigna o poeta militante, ao ver o sofrimento das pessoas, a degradação da existência humana numa terra que parece não ter lei.

A palmeira, para as quebradeiras de coco, é o sustento de uma vida toda, e, ao serem privadas desse recurso, sua paz é perturbada pela ganância dos que invadem as terras em nome de uma expansão e progresso, não importando os danos causados aos moradores locais.

A esperança de dias melhores parece um sonho distante, uma utopia, haja vista que “esperança é ela mesma tantos em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (BOCH, 2005, p. 15).

Como podemos perceber, a situação social apresentada nos poemas mostra como o desprezo da maioria pelo corpo social dominante dilacera a esperança das pessoas de ambas localidades. As questões ilustradas nas líricas galvaniana e casaldaliana denunciam a subalternidade do ser humano pelo sistema, associada à criticidade nos relatos históricos, no diálogo com a literatura, para falar, simultaneamente, sobre luta e resistência. Isso revela as forças que os poetas, socialmente engajados, têm. São vozes que vivem e retratam as opressões sofridas por uma coletividade, constituem um movimento de tomada de consciência sobre as barbáries do poder, sendo conscientizadas e estimuladas à luta pelos seus direitos à vida, à terra, ao lazer, ao prazer, etc.

4 VOZES QUE ECOAM E LUTAM

[...] resiste aferrando-se à memória viva do passado;
e resiste imaginando uma ordem e recorta no
horizonte da utopia (BOSI, 1977, p. 145).

A epígrafe acima nos direciona para o posicionamento poético dos poetas estudados. Galvão Duarte resgata a memória dos espaços matriciais a partir de sua visão histórica e social, que reuniu várias características culturais. Em sua poética vibrante, há uma reinvenção das influências ocidentais e orientais “que busca as raízes profundas do ser africano” (SECCO, 1999, p. 17). Ao contrário de Galvão, Pedro Casaldáliga faz uso da memória para lembrar dos momentos de paz e felicidade, ao rememorar os espaços que compõem a região do Araguaia, a maneira como as pessoas viviam antes, o poeta revisita o passado para mostrar sua insatisfação diante das autoridades vigentes. “Nas descrições poéticas tecidas pelo próprio autor, compreende o fator de ser retirante do mundo esquecido, do país injustiçado, da igreja que compactua com o poder, assim como da poesia hermética” (DAROLT, 2022, p. 12).

O lirismo, nos poemas “Insólito, Um Espanto de si mesmo”, Os Teus Retratos, L.M” Poema da Minha Infância” de Galvão; “Eu e tu Araguaia”, “Canção da foice e feixe”, “Confissão do latifúndio”, de Casaldáliga, para este capítulo, é um convite à reflexão da própria poesia permeada pelo visual e pelo gestual, numa referência às memórias exploradas pelos poetas, no jogo de sedução lírico. É um conjunto para se embriagar na sensibilidade aliada ao requinte da lira, rememorando o sublime da própria arte desde o surgimento da poesia lírica, na Grécia Antiga, ao mesclar o canto da poesia ao caminhar da era cristã e o aparecimento das vanguarda brasileira e europeia, os acontecimentos históricos de 1929.

Para Adolpho Crippa, é preciso estabelecer uma ligação entre as origens que assimilam aspectos internos para constituir a identidade cultural, as tradições, mitos, as línguas, que sustentam, na memória, os acontecimentos históricos: “[...] a cultura, em sentido primeiro, é constituída por uma mundividência que define e fixa, de maneira insuperável, as possibilidades historiáveis” (CRIPPA, 1975, p. 13). Nessa perspectiva, compreender a memória é estabelecer um elo com a realidade histórico-cultural; faz-se, portanto, essencial para as manifestações artísticas bem como a convivência das diferentes civilizações.

Sobre as questões da memória, Almeida (2011), em “Maria, de José Craveirinha: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação”², perscruta os vários sentidos que emergem do conceito de memória. Entre seus movimentos de estudo sobre a memória, a autora parte das reflexões memorialísticas de Mia Couto para entender a poesia de Craveirinha, em “Maria” obra que se volta, entre outras, “para uma memória coletiva perpassada pelas vivências e acontecimentos históricos e sociais do país” (ALMEIDA, 2011, p. 4). Craveirinha, como pontua a pesquisadora, revoluciona o fazer poético em Moçambique, “ao utilizar os recursos da oralidade em sua produção” cuja preocupação maior é apresentar “a força da linguagem poética”, muito mais que produzir uma literatura com intenção social, pois a poesia era para Craveirinha o próprio “País”. Nesse sentido, a memória, conforme apresentada pela autora em seu texto, deve ser entendida como patrimônio de luta.

Outrossim, para compreendermos a literatura de um país, acessarmos a memória de um povo é imprescindível para estabelecermos possíveis relações, que se colocam na escrita literária. A memória resgata a identidade cultural de antepassados ou períodos vividos na infância. Assim, para entendermos como se passa o presente e, conseqüentemente, o futuro, volta ao passado, via memória, é o caminho que se coloca nessa empreitada. Segundo Silva (2022):

A lembrança é a única coisa que possibilita o homem vincular seu presente à sua ancestralidade, permitindo-lhe criar expectativas [...] Nas sociedades capitalistas essa tarefa pode ser um pouco difícil, pois, ao destruir os suportes materiais da memória, os caminhos que nos permitem encontrar nosso passado acabam sendo bloqueados (SILVA, 2021, p. 36).

A relação entre presente e futuro é estabelecida pelas possibilidades vinculadas com a memória sobre nossos pequenos *flashbacks*, reproduzidos anos depois. Assim, “sem lembranças perderíamos o sentido da vida, do que somos, de quem somos; não poderíamos sentir ou realizar, qualquer tarefa, [...] como voltar para casa” (MAQUÊA, 2007, p. 26), posto que nossa identidade é sustentada pela memória.

Os elementos que constituem a memória como fenômeno formativo para o fortalecimento identitário estão ancorados nos acontecimentos vividos de forma

² MARIA, DE JOSÉ: A MEMÓRIA COMO PATRIMÔNIO DE SOFRIMENTO E DE AFIRMAÇÃO, publicado no IX Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais.

individual, coletiva, ou em grupos, acontecimentos histórico-sociais, dos sentimentos vindos da infância e também adquiridos ao longo dos anos, tal que “em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p. 204).

Nesse sentido, as memórias podem ser herdadas pelo sujeito que as resgata e as compartilha nos grupos e comunidades nos quais se insere; há aqui lembranças das memórias herdadas, indícios de uma história cultural. Essas recordações, trazidas pela infância, levam ao encontro da ancestralidade, significado de força, resgate memorialístico que ressignifica o passado.

A magnitude da essência do texto é de grande relevância para a contemporaneidade. Na literatura africana de língua oficial portuguesa, a escritura era utilizada para combater as forças inversas e serviu como manifestações literárias para vários intelectuais que iam contra o discurso imposto pelo colonizador. As minorias passaram a ser vistas como incivilizadas, logo, incumbiriam aos europeus “civilizá-las” em seu próprio país: “Sob o argumento de que era preciso salvar as almas selvagens e pôr termo ao massacre dos negros escondia-se [...]” (SAID, 2007, p. 53). Essa imposição serviu como instrumento para recuperar a identidade cultural e social das nações africanas, que, por muitos séculos, tiveram sua historicidade oculta pelo sistema imposto por Portugal, em África.

Quem estuda/conhece minimamente a literatura em Moçambique, percebe que a comunicação das colônias civilizadas era feita pela oralidade, pelas histórias contadas, pelos ritmos musicais, passados de geração a geração. O surgimento da escrita está altamente conectado às mudanças da memória coletiva, como aponta o historiador Jacques Le Goff (1990).

A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso. A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A memória assume então a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia (LE GOFF, 1990, p. 432).

Poetas anteriores, a exemplo José Craveirinha, Noémia de Sousa, Reinaldo Ferreira, etc., assim como Galvão, se preocupavam com o aprimoramento da linguagem, pois a literatura existente naquela época era a via de comunicação e

servia como defesa para as imposições do governo: “antes da efetiva ação colonizadora empreendida por Portugal na costa oriental da África, a literatura aí existente se constituía apenas enquanto voz” (SECCO, 1999, p.13). Preservar a voz também era o jeito de resistir. Pela subversão da língua se preservam as culturas africanas, as tribos e a identidade, rompimento linguístico brusco pela imposição colonial.

4.1 Uma revisitação ao passado

Com o auxílio da memória, Galvão procurou estabelecer vários diálogos que fortaleceram sua poesia. O discurso poético em “Insólito, um espanto de si mesmo” nos mostra reflexões de um passado distante e o associa às lembranças de um passado distante, o que marca a natureza autobiográfica dos versos.

Com a ditadura colonial imposta por Portugal em África, os poetas necessitavam se reinventar para não serem pegos pela censura. É nesse contexto que surge Virgílio de Lemos e, para bradar esses direitos, criou vários heterônimos, mencionados anteriormente no início desta pesquisa, dos quais o mais famoso foi Duarte Galvão, uma voz que gritava e ao mesmo tempo se escondia dentro de outros seres para instigar o homem a buscar a liberdade. Duarte é a despersonalização do ser, que se estica em outros para renovar a literatura ao dar voz para os menos favorecidos, como verificamos no trecho do poema “Insólito, Um Espanto de si mesmo” (GALVÃO/In LEMOS, 2009, p.37-38).

2.

Quando eu nasci em vinte e nove, gritei de revolta
a meio mar, eu vela eu balão iboisado saudei o mundo
o dadaísmo, Kafka, Dostoievsky, Tchekov, Camões e Eça.

[Assis, Graciliano e Pau-Brasil de Andrade.

Os velhos me falaram do Rio, capital de Moçambique,
pimenta ouro e escravatura início d eoitocentos.
Quando eu nasci supresa rebentei a Bolsa a minha mãe
olhos azues e loura que tangava e sabia nadar
e o craque fez valsar Chicago Londres Frankfurt
e libra-ouro rainha fez rir meus tios José e Cisco
fez tremer os cofres do tesouro. Ibo não foi mais capital.
Salvo no meu coração. Pobre S. João Baptista santo e
[fortaleza.

Na segunda estrofe do poema, composta de treze versos, o eu poético se sente sedento por liberdade, várias vozes artísticas são anunciadas. A fala poética é engrandecida por menções às obras produzidas por autores renomados, tradicionais e os da atualidade, que revigoram a ação de um sobre o outro. As estrofes são fortemente precisas no detalhamento dos vários deslocamentos que constata as inquietações do poeta ao abordar os distintos movimentos literários e fatos históricos.

Em “a meio do mar eu vela balão isoboiado saudei o mundo”, a personificação se faz presente, posto que os substantivos vela e balão apresentam características humanas, subentendido que o poeta seria bem representado pela luz, presente na figura da vela, e a liberdade, pelo balão.

A memória é abordada pelos *flashbacks* que trazem à tona episódios importantíssimos ocorridos em 1929, em pleno surgimento de diversas movimentações vanguardistas. O “eu” comunica e se sente “espantado” pelas explosões de informações que os artistas expressavam em suas artes literárias, paralelo ao surgimento ao mundo, logo, escrever um poema determinado era rememorar, também, grandes eventualidades da sua existência. Não estamos falando, necessariamente, do existencialismo. Muito menos essa concepção filosófica é matéria de poesia aqui neste trabalho.

A fala poética tem um poder discursivo quando destaca Breton e outras figuras importantes da arte e da literatura, reafirmando sua múltipla influência, capaz de dialogar com outras subjetividades líricas, clamando por independência, o que o faz se manifestar livremente em detrimento de “gramáticas/sutras”. Nesse mesmo verso, o poeta utiliza a metáfora ao relacionar o amor e a gramática, ou seja, cheio de regras e fórmulas pré-estabelecidas “que fizemos amor”.

O autor se caracteriza pelo seu comprometimento humano e social, faz ressurgir uma força lutadora pelo direito coletivo do povo, o que faz sua poesia ser ímpar e singular; seu empenho político-social é evidenciado a datar do grande acontecido “craque” que atingiu a maior potência econômica mundial: “Quando eu nasci arrebentei a bolsa de minha mãe” e formou “valsar Chicago Londres Frankfurt”.

Podemos observar, no poema, a intensidade no advérbio de tempo “Quando”, anaforicamente inserido em diversas estrofes, para rememorar os acontecimentos de vinte e dois anos atrás. São essas memórias que procuram mostrar que ainda

persiste na sociedade moçambicana o pensamento colonialista, mesmo durante inovações artísticas.

O texto poético é caracterizado como autobiográfico, pois os versos fazem uma autoficção da vida dele. Ao finalizar o poema, há um espantar de como nasceu “Ávido de liberdade”, com uma escrita peculiar à estética de sua produção literária. Galvão se reinventa sobre seus inúmeros versos para modificar a vida e se declarar um apaixonado pela sua terra, mas sobretudo o que envolve a vida, seus medos, frustrações, alegrias e sentimentos.

4.2 Personificação de Lourenço Marques

O poema anterior resgata a memória de eventos ocorridos em uma época, que procurava demonstrar, transversalmente, os diálogos com outros acontecimentos culturais, reviver episódios importantíssimos da história literária. Essa memória poética do autor se estabelece em lugares, espaços, especialmente Maputo. Assim, podemos perceber esses elementos estéticos associados aos ambientes culturais, em que o poeta personifica os lugares da metrópole moçambicana numa comunicação entre a localidade e o próprio eu, afirmados no poema “Os Teus Retratos, L. M”. (GALVÃO *In* LEMOS, 2009, p. 41).

Com a avidez que em mim desperta
a sedução, olho-te e desejo-te
como se fosses sonhada, inacessível, Afrodite.
mas finalmente gritando com o mar
estás em mim como a vertigem
e o fogo do tempo, à sua cólera
a sua fluidez, a sua matriz,
o outro eu da memória que respira
no meu corpo, inquieto, exilado
mas não extinto, destino
de quem vive e morre
na transparência do poema,
cidade, na alucinada posse
que supera o irreal,
e é vida, nos murmúrios do silêncio,
o coito invisível e secreto
entre o meu olhar/
e o teu.

O poema é atravessado por metáforas libidinosas que transformam em corpo a cidade, abeirando a corpulência da figura feminina, de modo que a localidade é

erotizada pelas representações imaginárias do poeta, marcando-se um forte diálogo entre o poeta e o estado. Maputo é um local hídrico, diaspórico, onde se tem encontros e desencontros em diversos intervalos da linha tempo, os quais são presentificados pela memória. Para Secco, as metáforas libidinosas são uma forma de “erotizar Moçambique, fazendo pulsarem os desejos silenciados por séculos de [...] autoritarismo” (SECCO, 2014, p. 62).

Percorrendo a metáfora libidinoso, Duarte Galvão compara a cidade com Afrodite, uma deusa mitológica, representante da beleza, da fertilidade e do erotismo. A cidade ganha a forma e a sutileza feminina contida na mente internalizada do poeta, personificada em “mas finalmente gritando com o mar”, na projeção da nova cidade que se quer, que está se gestando: “estás em mim como uma vertigem”.

Em “fogo do tempo, sua cólera/ a sua fluidez, a sua matriz”, faz-se presente a gradação para intensificar as características mais instigantes da cidade ali descrita, próprio de quem “vive e morre na transparência do poema”, hiperbolizando o eu poético disposto a morrer pela transparência da sua arte.

Ao percorrer o poema analisado é notória a junção espaço-temporal que nos guia para essa inconsistência do não, ou seja, uma pausa no tempo como necessidade perceptível em escárnio. Esse poetizar nas palavras “violência e doçura” nos faz enxergar a face oculta e mostra o agradável e tranquilo, reforçando a entrada que rompe o singelo de uma meiguice, fugindo dessa singularidade que circunda entre os versos que somem do esperado. “O poeta as viu e ouviu, são a expressão genuína” (PAZ, 1976, p. 45), o que revela uma discrepância na vida das pessoas subjugadas neste país.

O soneto questiona o “tu e outro”, abarca vários ritmos e danças, desenrola as distrações versando a infinita constituição da palavra poética. Desse modo, mostra outras visibilidades de leitura, deslocando a apreensão entre persistência e modificação enquanto resistência do ser: a perda e a existência.

Notamos, no poema, na terceira estrofe, também, outra possibilidade de interpretação, um tempo que jamais se restringe a uma cronologia, uma permanência de mudança: “subverte na subversão do que sente” apresenta um sentido contrário. Esse sentir é alterado na maneira que se toca e ao que foge a esse toque. Essa contraposição é evidenciada no ato de introduzir-se, o adentrar, emergir o oculto.

Por conseguinte, a memória vem intercalando e dando sentido nas estrofes, a finalidade é refletir no tempo cronológico, pensar na memória, na flexibilidade, e olhar além do destino. “Os teus retratos, L.M” é a comparação, a corporificação humana, em que os espaços de Maputo nos faz cogitar sobre a condição do indivíduo antes das transformações que a colonização implantou. Essa modificação o eu poético explicita tanto no corpo humano quanto na paisagem de Maputo.

O poeta se apresenta nostálgico; “outro eu da memória que respira/ inquieto, exilado/ mas não extinto”. Mesmo distante e impedido de ir à sua terra natal, não deixa de escrever sobre Moçambique, posto que, pela memória, ele reinventa as informações do seu imaginário.

Por último, constatamos a musicalidade acompanhada pelo ritmo sustentado no conectivo “e”, que procura reverter o irreversível do tempo no mundo. Esse compasso impulsiona, traz o íntimo do caos, um desalinho da real situação batendo nas janelas, as raízes das montanhas da interpretação e as portas.

O “galope” faz uma reflexão tanto como memória quanto como representatividade do tempo. No tempo, representa como perspectiva real, na linha do tempo fundada no azul do infinito do céu. No sentido memorialístico, o “galope” vai se destacar como uma longa viagem que nos leva à trilha de um caminho a percorrer. A interpretação das palavras/texto em si nos guia sobre quanto há de entender as expressões contidas na musicalidade da arte.

Últimas palavras, o autor é vertigem, poetiza as reminiscências dadas pela história, pelo tempo, revisita um passado que reflete no presente. Galvão cria poemas que dialogam com a sua morada em África, onde a censura às suas palavras foi inevitável, mesmo se cobrindo de teias para driblar a PIDE.

4.3 Memórias

Duarte Galvão tem um único propósito libertar as classes mais baixas da opressão e dispor novos traços que afastam dos registros a impiedosa ação colonial. “ Poema da Minha Infância”, há representação da infância sofrida da criança negra, submetida à escravidão, impedida de usufruir a sua idade, porque vive sob regras.

Poema da Minha Infância

Os meus cavalos alados não são verdes,
nem são verdes a armadura e o selim;
não gosto dos cavalos alados
nem de rosas nem de lírios para mim.

Os únicos companheiros da infância
foram meninos negros de olhos tristes
que ainda converso na lembrança;
não me deram brinquedos em criança...

Porque não tive cavalos de pau
não gosto de cavalos alados
mesmo que sejam verdes
e cobertos de lírios
mesmo que sejam cavalos sírios
com cavaleiros aliados.

Não me ensinaram a brincar
E sou triste sonhador e poeta.
Dói-me ver meninos de olhos tristes
Com girassóis desfolhados nos lábios,

Meninos pensando em cavalos alados
Em rosas e em lírios, em flores,
Infantilmente fora da vida
Em pranto consumida.

Fazei uma roda à minha volta,
Meninos negros de olhos tristes,
E eu vos contarei uma história
Com cavalos verdadeiros.
(DUARTE apud LEMOS, 2009, p. 265).

O poeta revela seu desgosto pelos “cavalos alados”, equinos dotados de asas, seres imaginários que habitam as lendas e mitos gregos e romanos, vistos como animais de coração puro, mas também estrago por onde passa. Mostra sua insatisfação, também, pelas flores, atitude revelada por coisas que nunca foram apresentadas a ele, por isso ele não as aprecia.

Essas lembranças permanecem vivas no eu lírico, relembra quando brincava com os criados da casa, que eram seus amigos. O próprio eu lírico afirma em seu estado melancólico que “Os únicos companheiros de infância foram os meninos de olhos tristes”, quando ele revela que nunca lhe deram nenhum tipo de brinquedo, que sua companhia de infância eram os meninos negros de olhos desalegres, a tristeza característica desse “serumaninho”.

Galvão Duarte fala das consequências de a criança não desfrutar da infância, pois se transforma numa pessoa sonhadora, mas malcontente, o próprio poeta sente essa frustração, quando mantém a dor de ver os meninos tristonhos “com girassóis desfolhados nos lábios”. Usa, nesse caso, uma metáfora para afirmar que seus sorrisos foram estragados pelo trabalho escravo, a que foram forçados a levar.

Dessa forma, a infância é o tempo de experimentações, a afirmação da nossa personalidade, dos traumas, dos conflitos que serão lembrados na vida adulta, visto que procuramos lugares, pessoas que possam ser revividas e que estiveram presentes na nossa infância. Nas lembranças, refletimos sobre a construção da nossa identidade, ora dolorosa, ora alegre. Galvão, nesse poema, mostra a realidade e o sofrimento de meninos/meninas que viviam aprisionados ao próprio destino. Ele presenciou isso de perto, pois era de uma família nobre, mas transbordava sua felicidade ao brincar com os amigos negros, lembranças resgatadas a partir das dificuldades e sonhos de muitas crianças moçambicanas.

Bachelard considera que as memórias infantis permanecem no inconsciente e vivem guardadas até que os *flashbacks* voltam: “Uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação - ou seja nos instantes de sua existência poética” (BACHELARD, 2006, p. 94). Pela memória, o poeta torna visível o que foi vivido durante a infância, os sentimentos puros, alegres, dolorosos, angustiantes.

Na quinta estrofe do poema, vê-se a privação do sonho da liberdade: “infantilmente fora da vida/ em pranto consumida”, em que crianças foram privadas de ser crianças, proibidas de brincar e ser felizes. Na última estrofe, a dor é retratada nas histórias de luta: “e eu vos contarei uma história com cavalos verdadeiros”. A imagem de “cavalos verdadeiros” mostra aquilo que Manoel de Barros refletiu quando disse “a imagem são palavras que nos faltaram/. Poesia é a ocupação da palavra pela imagem/ Poesia é a ocupação da imagem pelo ser. (BARROS, 1998, p. 57). Ao lembrar a infância ao lado dos companheiros negros, o poeta projeta a aversão à imagem vivida quando criança para a fala de igualdade, respeito nessa fase de constituição do ser.

O ser poético que habita no autor é um ser polifônico, transitando entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural, concretizando em sua escrita os seus desassossegos individuais e os coletivos.

4.4 Um retorno ao Araguaia

O poema “Eu e tu, Araguaia” de Pedro Casaldáliga é o retorno ao passado da região que chega ao seu auge.

Eu e tu, Araguaia

Eu
 E tu, Araguaia,
 somos um tempo só.

Abraamicamente numerosas
 nos garantem os sonhos
 as estrelas, lá fora proibidas,

O ipê batiza ainda com outros gratuitos
 o silêncio

 Que nós, ô Araguaia,
 conseguimos salvar dos invasores...

Sempre ainda encontramos, eu e tu,
 a pergunta inquietante de uma garça, na beira,
 provocando respostas. acordando o mistério...

De acordo com a lua, sacerdotisa virgem,
 tu estavas, no princípio,
 alfombrando as cadências do Aruaná sagrados

Os potes karajá recolham teus olhos desleídos
 e os peixes consturavam de prata teu banheiro.

Ainda o PadimCicço
 não mostrava aos pobres nordestinos
 essa Bandeira Verde

 inconquistável....

Não havia Funai,
 Sudan,
 Nem Inca.

Eram
 Deus
 E as aldeias.
 (CASALDÁLIGA, 2006, p. 73)

O poeta descreve o éden que já existiu no Araguaia, o início de tudo. A fala poética navega pela ancestralidade, pelos tempos remissivos. É possível ouvir o silêncio do paraíso, graças ao efeito do recurso estético, marcado pela pausa inserida no verso retomado pelas reticências no final das estrofes: “O ipê batiza ainda com outros gratuitos o silêncio que nós, ô Araguaia, conseguimos salvar dos invasores...”

O olhar poético vê a si próprio e ao rio Araguaia. Descreve o silêncio sobre o tempo. Essa recordação faz o eu lírico entrar no estado melancólico ao sonhar um sentido real da vida, revalida a água por meio do seu imaginário, revela a violência do ser humano com a natureza.

Sonhado perto do rio, consagrei minha imaginação à água [...] não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo sem rever a minha ventura. [...] A água autônoma sabe de [...] segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes. (BACHELARD, 1988, p. 9).

Embora deseje, o poeta já não habita o paraíso em questão, mas, pela poesia, experimenta a fronteira entre a revelação de quem viu tudo. Nesse momento, Casaldáliga se encontra na idade de ouro, pois imagina um tempo que nunca existiu. Esse tempo tranquilo era o período do ouro, de paz absoluta, pois a região do Araguaia não tinha as instituições e nem as fronteiras de hoje que, na visão crítica e rebelde do poeta, trouxeram o caos, pois sob o pretexto de “organizar”, desorganizaram tudo.

[...]
Ainda o Padim Ciço
não mostrava aos pobres nordestinos
essa Bandeira Verde
[...]

A natureza transformada na paisagem, na visão de Casaldáliga, não é o espaço real em si, mas o resultado da ação devastadora do homem. Castigado pelo sol vingativo, testemunha da expulsão e dizimação das tribos, o solo seco guarda dentro de si os ancestrais indígenas que não podem mais se comunicar com sua aldeia, pois ela não existe mais.

O chão faz a fronteira, como os índios que foram mortos ou empurrados para longe de suas terras, foi cortado pela estrada que, ao passo que liga caminhos,

serve de fronteira, separando tudo, embora interligado pela natureza viva e resistente.

A metáfora, no poema, é responsável pela figura da ave representativa do cerrado que, mesmo tendo asas, prefere a permanência no chão, esse chão resultante de tensões, e agora se mostra divisivo.

Não havia Funai.
Sudam
Nem Incra

Eram
Deus
e as aldeias

O entristecimento poético fala do passado que se faz vivo no presente, as gestões relativas históricas faz com que as intuições governamentais sejam inexistentes. Casaldáliga vislumbra “Deus” que, através da fé, projeta nos seres humanos a esperança, unifica a existência humana, e em “aldeias” afirma o comprometimento de “Deus” com o homem e a natureza.

Os versos simbolizam a terra subtraída que guarda não só a memória, mas o presente inglório do povo, um povo que, no sonho do Eldorado, se perdeu. Não tendo seu pedaço de terra, desloca-se pela estrada e acaba por servir às grandes atividades produtivas dos latifundiários.

No poema “Rito Finais”, do mesmo autor, mostra-se a sensibilidade do poeta militante ao interligar um poema ao outro, pois temos os versos que se intensificam na intercalação entre as estrofes anaforicamente. Destacamos “Memória/ Remorso/ Compromisso!”, que confirma a versificação supracitada, a questão da visão do cristianismo em reduzir a imagem do índio como pessoa, levando-a a um nível que o discerne de conhecer a si próprio. Adriane Hikel, ao analisar a palavra poética, distinguiu a repetição de cada verso “passado (Memória) presente (Remorso) futuro (Compromisso)” (HIKEL, 2011, p.102), entretanto, na linguagem poética e teológica, constata-se que há apêndices distintos que se tornam únicos e germinam a relação aproximada entre poesia, história e teologia.

4.5 A luta de um povo

Canção da Foice e o feixe

(Colhendo o arroz dos posseiros
de Santa Terezinha,
perseguidos pelo Governo e pelo Latifúndio.

Com um calo por anel,
monsieur cortava arroz.
Monsieur “martel
e foice”?

Me chamarão subversivo.
E lhes direi: eu o sou.
Por meu Povo em luta, vivo.
Com meu Povo em marcha, vou.

Tenho fé de guerrilheiro
e amor de revolução.
E entre Evangelho e canção
sofro e digo o que quero.
Se escandalizo, primeiro
queimei o próprio coração
ao fogo desta Paixão,
cruz de Seu mesmo Madeiro.

Incito à subversão
contra o Poder e o Dinheiro.
Quero subverter a Lei
que perverte ao Povo em grei
e ao Governo em carnicheiro.
(Meu Pastor se faz Cordeiro.
Servidor se fez meu Rei.)

Creio na Internacional
das frentes alevantadas,
da voz de igual a igual
e das mãos enlaçadas...
E chamo a Ordem de mal,
e ao Progresso de mentira.
Tenho menos paz que ira.
Tenho mais amor que paz.

... Creio na foice e no feixe
destas espigas caídas:
uma Morte e tantas vidas!
Creio nesta foice que avança
– sob este sol sem disfarce
e na comum Esperança –
tão encurvada e tenaz!
(CASALDÁLIGA, 1978, p. 179-181).

Os textos poéticos de Pedro Casaldáliga dialogam com a vida dos povos marginalizados, como podemos ver na versificação do poema “Canção da foice e o

feixe”, constituído por rimas consonantais, que apresentam a vogal tônica dando ênfase nas palavras, nos versos. O poema se inicia com uma epígrafe, como se fosse uma introdução, uma prévia sobre o assunto.

(Colhendo o arroz dos posseiros
de Santa Terezinha,
perseguidos pelo Governo e pelo Latifúndio.

A epígrafe dá sentido aos elementos “foice e feixe”, em que a lâmina da foice representa o corte na lavoura, o “feixe” é a relutância do trabalho concluído. Uma linguagem simples e sonora percorre todo poema cuja essência do poeta nos leva a compreender essa ferramenta como instrumento de serviço dos trabalhadores rurais e da indústria, entretanto, a junção, no título, de foice e feixe remete à atuação revolucionária de Casaldáliga.

Na primeira estrofe, há um questionamento sobre o “monsieur” e seus ideais, seria ele um defensor dos esquecidos pelo governo e perseguidos pelos latifundiários? Em “monsieur cortava arroz”, marcam-se a militância e a rebeldia do poeta ao escrever o poema.

O eu poético confessa ser chamado de subversivo pela luta de seus ideais, mas mostra orgulho em defender seu povo e comprar suas lutas. Na terceira estrofe, introduz o evangelho como parte de sua luta, no qual mescla religiosidade e luta, transforma tudo em poesia.

Me chamarão subversivo.
E lhes direi: eu o sou.
Por meu Povo em luta, vivo.
Com meu Povo em marcha, vou.

A subversão é estimulada para manter viva a ambição pelo dinheiro e o poder do governo. Subverter a lei seria ir atrás da justiça que perverte o povo: “Incito à subversão/ contra o Poder e o Dinheiro./ Quero subverter a Lei/ que perverte ao Povo em grei”. Na quinta e sexta estrofes, ele revela a esperança na igualdade, por meio da luta, um contexto em que todos possam levantar a cabeça e se olhar com igualdade.

Em sua obra “Narrativa e Resistência”, Alfredo Bosi aponta que “Não são os valores que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia.

São os modos próprios de se realizar esses valores” (BOSI, 2002, p. 123). Casaldáliga toma a palavra poética para retratar a realidade social, afirmando uma posição crítica e ética.

No verso “Monsenhor martelo e foice”, o martelo e a foice são uma junção essencial para o serviço braçal que nos faz refletir sobre a “comum Esperança”, mostrando que feixe significa união. Sendo assim, Casaldáliga revela confiar no poder da foice, na esperança de alcançar a vitória sobre o sistema que oprime o povo, tão sofrido e desamparado, cuja vida é lutar e esperar que sua luta por igualdade renda frutos.

4.6 Vozes silenciadas

Casaldáliga doou sua vida para representar as minorias. Defendeu a vida dos pobres submetidos às coações dos latifundiários e reprimidos pelo sistema. “Confissão do latifúndio” é uma das poesias de protesto escrita pelo poeta e bispo militante, simpatizante, e se adequa à Teologia da Libertação, na defesa dos pobres e das minorias. Por ter fixado residência no Araguaia, o teor da sua obra visita os indígenas, os negros, a mulher e denuncia os posseiros e toda a forma de poder e manipulação que constrange, humilha, violenta e mata em terras amazônicas.

Confissão do latifúndio

Por onde passei,
plantei,
a cerca farpada,
plantei a queimada.
Por onde passei,
plantei
a morte matada.
Por onde passei,
matei
a tribo calada,
a roça suada,
a terra esperada...
Por onde passei,
tendo tudo em lei,
eu plantei o nada.
(CASALDÁLIGA, 2006, p. 67).

O poeta justifica suas ações em razão da convivência e do amparo da lei com a classe dos latifundiários que, por onde caminhou, deixou seu rastro de destruição

nos lugares e nas pessoas que cruzaram sua jornada. Na demarcação de terras, não levou em consideração a vida humana, o próximo, razão pela qual a defesa dos povos indígenas e a preocupação com o meio ambiente e sua devastação são temáticas recorrentes na obra de Casaldáliga.

A partir dos verbos “passei” e “plantei”, observamos as reminiscências ao relembrar toda maldade sofrida pelos povos. O eu lírico usa a literatura para aliviar o peito angustiado, pois o sacramento confessional o proíbe de revelar o que acontece no confessionário, ou seja, os pecados revelados a um sacerdote são irreveláveis. Conforme Coelho, “A confissão é um dos principais sacramentos do catolicismo, e deve abranger um exame de consciência para que o pecador reveja e se arrependa de seus pecados, e os relate diante de um padre confessor” (COELHO, 2020, p. 27).

A “cerca farpada” representa as terras rodeadas por arames de farpas de ponta fina com troncos de pau extraídos da natureza, para impedir o homem de plantar na terra. O poeta alerta para a agressão sofrida pela natureza, quando o latifúndio limpa todo o solo para semear soja, milho, algodão, pasto para gado, destrói a vegetação. Nesse mesmo sentido, o verso “tribo calada” refere-se aos ameaçadores dos índios; para concentração de terras: “a roça suada, a terra esperada”. Gradativamente, as palavras trazem a esperança no futuro da terra, na igualdade social para todos.

Bachelard, em seu livro *A poética do espaço* (2002), pontua que o espaço não é mensurável, extrapola, porque permite o imaginário, isto é, o espaço completa as parcialidades do imaginário, seus desejos, sonhos, sentimentos, frustrações, de modo que esse espaço ecoa uma relação de empatia com o homem. Metaforicamente, a expressão “morte matada”, ao colocar o verbo no particípio, dá indícios que alguém matou uma pessoa, que um crime aconteceu, algo comum na região do Araguaia em que o assassino fica impune, porque é protegido pelo poder judiciário.

Como destaca a professora Adriana Lins Precioso (2011).

[...] confessa suas ações tendo em convivência e amparo a lei que protege a classe dos latifúndios. O paralelismo das estruturas denuncia o movimento “passei” e ação “plantei”, contudo, o resultado negativo é descrito [...] dos particípios adjetivados que resultam em consonância rítmica da repetição em “ada”, queimada, calada, matada.... até coincidir com o vazio maior do último verso “eu plantei o nada” (PRECIOSO, 2011, p. 55).

É nessa inspiração que Casaldáliga proporciona sua escrita ao usar termos indígenas e africanos para saudar e se despedir nos poemas: “tudo e nada”, um leve paradoxo, mas a predominância é da antítese, dando a entender que, por mais que o povo reclamasse, o seu tratamento sempre seria o mesmo, salário indigno para sobreviver, mas era o que tinham naquele momento, de modo que o único consolo era aceitar a posição de subalterno.

Quanto à estruturação do poema, apresenta-se em uma única estrofe distribuída em quinze versos, em que os sinais de pontuação, como as vírgulas, são direcionados para uma breve pausa, concedendo sentidos aos versos consecutivos; já a reticência valida que a esperança é uma expectativa para o novo; o ponto-final representa que o denunciante almeja que a justiça se cumpra, dando liberdade e paz ao povo.

Como podemos perceber, investigar a poética desses autores é transitar pela memória dos espaços percorridos; no caso de Galvão, pelas ilhas de Moçambique Ibo, Quirimbas, Muhipiti, Ousamisi, entre outras, pela diáspora; em Casaldáliga, pelos rios, natureza, pelas regiões que compõem o Araguaia, a reivindicação dos direitos das minorias etc. Os escritores desempenharam um papel importante na sociedade de seus países. Mantiveram vivo o sonho de um corpo social mais justo, marcaram em seus poemas uma crítica que reflete no presente, tentaram, dessa forma, florescer a esperança, utilizaram a poesia para propagar comoção, combater atrocidades e enxergar um fio de esperança no horizonte, contexto em que a palavra poética combate o discurso de ordem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a literatura do continente Africano e do contexto brasileiro, especificamente de Moçambique e Brasil, objetos de estudo desta dissertação, espelhada em poemas de dois poetas engajados socialmente com seus contextos, é relativamente mergulhar numa riqueza literária propiciada pelo prazer do conhecimento. Temos em ambas as literaturas a forma de contestação em suas produções literárias, ou seja, a denúncia sobre a opressão de duas populações.

A literatura apresentada nos dois países não foi apenas a literatura cultural observada em boa parte do discurso, posto que, depois do século XIX, no sentido de

mostrar a realidade, o sofrimento e a exploração dos povos, a poesia se traveste de instrumento de denúncia contra atrocidades vividas ao longo dos anos.

Um importante veículo de comunicação das particularidades políticas, sociais e culturais das literaturas africana e brasileira, foi a escrita impressa nos poemas. Nesse sentido, Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga se entrecruzam na afinidade de dialogarem com os poemas de diferentes dimensões literárias, porém com similaridades, como forma de combate à discriminação e à exploração. A participação desses autores no conjunto das obras analisadas, explicitadas pelos poemas publicados, servia para criticar um modelo vivenciado na época pela sociedade que menosprezava o ser humano, particularmente o homem negro, as mulheres e as crianças.

No estudo comparatista, foi possível observar as semelhanças e diferenças existentes nessas sociedades, em suas produções literárias, protestando sobre a opressão do negro, da conscientização da exploração sofrida por mulheres, índios, negros e migrantes pobres.

As produções literárias escritas pelos poetas eram marcadas pelo sofrimento dos povos, os versos revelavam como eram tratadas as pessoas, em particularidade negros e mulheres. Os poemas “Paisagem” (Duarte Galvão) e “Picolezeiro” (Casaldáliga), por exemplo, trazem em seus versos o retrato vivido pela cultura moçambicana e brasileira. No sentido de resistência e liberdade, os poemas expressam revolta e protesto à forma de como eram tratadas as pessoas da época em questão, ou seja, silenciadas pela discriminação, preconceito e desrespeito aos direitos humanos.

Unidos pelo mesmo objetivo, os dois poetas se diferenciavam na escrita. Duarte Galvão manifestava suas inquietações através de seus poemas contra as injustiças, misérias e na luta pela liberdade. O trabalho poético se tornou denunciativo, ocasionando na prisão e censura da obra, fazendo com que Duarte Galvão se exilasse em outro país.

Como Bispo e poeta Casaldáliga revolucionou a Igreja por causa do Evangelho, permeava seus versos na defesa e reformas na Igreja e na sociedade e compromisso com a causa dos negros. Ao assumir várias missões compatíveis com seus dons, tornou-se educador, mestre de noviços, redator de revista, liderança dos Cursinhos de Cristandade e missionário junto aos operários, migrantes e refugiados. Ao ser enviado para Guiné Bissau, para um trabalho evangelizador e humanitário,

descobriu as entranhas do Terceiro Mundo e se colocou à disposição para seguir em missão para o Brasil. Ao escrever os poemas “Picolezeiro”, “A prostituta” e “ATodas as Quebradeiras de Coco do Nordeste”, ele se apresenta como um poeta inquieto e relatava em seus poemas as maneiras como cada indivíduos eram tratadas pelo sistema que as oprimiam.

Falamos aqui de dois poetas contemporâneos que emergiram em meio às opressões, ao desrespeito e à discriminação ao próximo. Nos escritos poéticos, eles acolheram outras vozes, explicitaram em seus versos o cotidiano vivenciado pelos oprimidos, dando voz ou traduzindo as vozes deles. Enfim, Duarte Galvão e Pedro Casaldáliga são duas personalidades diferentes unidas pelo desejo de igualdade, no que se refere à história cultural e o social das sociedades retratadas na escrita desta dissertação.

REFERÊNCIAS

ABDALA JR, B. **Literatura, história e política**: literatura de língua portuguesa no século XX. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2017.

ABDALA JR, B. **De vôos e ilhas**: literatura e comunitarismos. Cotia-SP: Ateliê, 2003.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALMEIDA, M. **Maria, de José Craveirinha**: a memória como patrimônio de sofrimento e de afirmação. *In*: XI CONLAB. Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011. Universidade Federal da Bahia, Campus de Ondina, Salvador, 2011. Disponível em: <https://catedraportugues.uem.mz/storage/app/media/bibliografia/Almeida,%20Marinei%20-%20Maria,%20de%20Jose%20Craveir.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federal do Brasil** [1988]. Presidência da República.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/civi_03/constituico compilado.htm. Acesso em: 5 jul. 2022.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. 3. ed. São Paulo: Abril, 1978.

BACHELARD, G. **A epistemologia**. Trad. Fá Godinho e Fátima Lourenço Godinho e Mário Carmino Oliveira. Portugal: Editora 70, 2006.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. Revisada por João Dias Goulart. 91. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, A. Narrativa e resistência. *In*: BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOCH. E. **O princípio da esperança**. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro; EdUREJ; Contraponto, 2005.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2011.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanistas Publicações; FFCH/USP, 1996.

CARVALHAL, T. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASALDÁLIGA, P. **As minhas causas valem mais que a minha vida**. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2013/11/21/pedro-casaldaliga-minhas-causas-valem-mais-do-que-minha-vida/>. Acesso em: 20 out. 2022.

CASALDÁLIGA, P. **Antologia do retirante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDÁLIGA, P. **Versos adversos**. Antologia. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2006.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e Cultura**. São Paulo. Convívio, 1975.

COUTO, M. O espaço de tudo. *In*: LEMOS, V. **Eroticismocabicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944-/ 1963). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

COLLOT, M. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves e Maria Luiza Berwanger. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COSTA, C.R. De Souza. **Sujeitos marginalizados: Resistência e Libertação nos poemas de Pedro Casaldália e José Craveirinha**. Dissertação de (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2016.

CHABAL, P. **Vozes moçambicanas**: literatura e nacionalidade. Lisboa: Veja, 1994.

DAROLT, P. **A dessacralização das divindades e a subversão na poética de D. Pedro Casaldália**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2022.

FREITAS, S. R. F.; PINHEIRO, V. R. (org.). **Dos percursos pelas Áfricas**: a literatura de Moçambique. João Pessoa. Editora UFPB, 2020.

FACONI, J. V. L. Virgílio de Lemos. Poeta do Oceano Índico. **Remate de Males**, Campinas SP, v. 38, n.1, p. 414- 433, jan/jun., 2018.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, M. H. S. **Engajamento e religiosidade na poética de Casaldália**: a esperança rebelde. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2016.

FONSECA, M. N. S. **Literatura africana de língua portuguesa**: percursos da memória e outros trânsitos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

HAMILTON, R. G. **Literatura africana, literatura necessária II**. Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe. Biblioteca de Estudos Africanos. Lisboa. Edições 70, 1984.

HIKEL, A. **Teologia poética e poesia teológica em Dom Pedro Casaldáliga**. 214 p. Dissertação (Mestrado em Línguas - Literaturas e Culturas), Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, 2011.

LABAN, M. **Moçambique**. Encontro com escritores. Volume III. Porto: Fundação. Eng. Antônio de Almeida, 1998.

LEAL, L. B. **Virgílio de Lemos em trânsito**. 2018. 234 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia. Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em:
http://www.biblioteca.Puminas.bre/teses/Letras_LealLBr_1.pdf. Acesso em: 22 maio 2021.

LEMOS, V. **Jogos de prazer**. Virgílio de Lemos & heterônimo. Bruno Reis, Duarte Galvão e Lee-Li Yang. Organização de volume e prefácio de Ana Amalfada Leite. Lisboa Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2009.

LE GOFF, J. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas. Editora da UNICAMP, 1990.

MARTINS, E. **Nós do Araguaia**. Dom Pedro Casaldáliga, bispo da teimosia e liberdade. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MAQUEÃ, V. L. R. **Memórias inventadas**: um estudo comparado entre relato de um certo Oriente de Milton Hatoum e Um rio chamado tempo de Mia Couto. Tese. (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras e Clássicas e Vernáculas, São Paulo, 2007.

MACEDO, Tania. Da voz quase silenciada à consciência da subalternidade: a literatura de autoria feminina em países africanos de língua oficial portuguesa. **Mulemb**, Rio de Janeiro, v.1,n.2,pp.4-13, jan./jul.2010.

MENDONÇA, F. Literatura emergentes: Identidades e cânones. *In*: RIBEIRO, M. C.; MENEZZES, M. P. (org.) **Moçambique**: das palavras escritas. Porto: Afrontamento, 2008.

MORAES, I. L. T. Virgílio de Lemos e a proposta poética de Msaho: diálogos e tradição na poesia moçambicana. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, n. 18, p. 52-59, 28 out. 2011. Disponível em:
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/2428>. Acesso em: 7 nov. 2022.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1976.

PAZ, O. **O arco e lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, O. **Os filhos de barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERUZZO, C. M. K. **Revisando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária**. Brasília: Intercom, 2006.

PESSANHA, F. S. **A hermenêutica do mar: um estudo sobre a poética de Vigílio de Lemos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

PRECIOSO, A. L. A voz da resistência na poesia de Dom Pedro Casaldáliga. **Terra roxa e outras terras**-- *Revista de Estudos Literários*, v. 21, set. 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja>. Acesso em: 27 out. 2022.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p.200-212, 1992.

RAMOS, I. et.al (org.). **Ensaio de lírica**: do poema clássico ao contemporâneo. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

RAMOS, Isaac. **A metáfora do olhar**. Alberto Caeiro e Manoel de Barros. Cuiabá-MT: Carlini e Caniato Editorial, 2018.

Revistas de poesias: Brasil/Moçambique/Portugal. ALVES, I.; FRIAS, J. M. (org.). Porto Alegre, RS: Letra1, 2022. 366p.

SANTOS, E. F. **Cercas malditas**: utopia e rebeldia na obra de Dom Pedro Casaldáliga. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Tangará da Serra/PPGEL, 2011.

SÃO FÉLIX DO ARAGUAIA-MT. **Jornal Alvorada**. janeiro de 1970 a dezembro de 1989.

SARTRE, J. P. **O que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**. Ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2022.

SECCO, C. L. T. **Afeto & Poesia. Ensaio e entrevistas**: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, C. L. T. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

SAID, E. W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCALLOPE, M. O. M. **Práticas midiáticas e cidadania no Araguaia**: Jornal Alvorada. Cuiabá: KCM Editora, 2002

SILVA, J. O. **Percursos poéticos de Alda Lara e Noémia de Sousa**: vozes que emergiram do silêncio. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2022.

SOUSA, N. **Sangue Negro**. Maputo: AEMO, 2011.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra R. G. Almeida. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

WELLEK, R. A crise da literatura comparada. *In*: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZORTEA, C. (org.). **Alvorada em versos**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato Editorial, 2022.

ANEXO A – Poemas de Duarte Galvão**PAISAGEM**

Negro gigante teu músculo forte
está a perder a modelação antiga e bela;
no cais medonho as tuas mãos de aço
já se habituaram a não ter descanso;
teu peito largo tornou-se porto de salvação
de todas as poeiras de minérios estrangeiros;
teus sentidos perderam mesmo a vibração
ao escutar o silvo agudo dos comboios chegando;
do outro lado da baía calma cantando,
a tua gente trabalha nas salinas
e é mais feliz
que os homens das minas
ou a gente da cidade.
Negro gigante teu músculo forte
vai-se corroendo lentamente inexoravelmente
com a música cadenciada das grandes pás de ferro
lançando minério nos porões dos cargueiros;
teu corpo forte vai mirrando
perdendo a modelação antiga e bela;
abandona o cais e vai trabalhar nas terras da gente
que é tua vive esperando por ti;
diz a teus irmãos
da febre que a todos domina e consome
da insatisfeita fome
dos navios de todas as bandeiras
e das gentes que andam descalças e nuas.
Não lhes fale das minas de Rand
e nos homens que regressam das minas.
Fala-lhes deste cais
do que se passa nas fábricas e nas ruas
e não voltes mais.
Desde lado da baía calma
Morreu a esperança de uma fusão fraterna
Morreu mesmo o brilho das estrelas.
Aqui os homens não se entendem.
Estão cerradas todas as janelas.
(DUARTE *In* LEMOS,2009, p. 267)

INSÓLITO, UM ESPANTO DE SI MESMO

1.

Quando eu nasci a vinte e nove, espanto meu
Breton inquiria sobre o Amor no mundo.
A minha mãe pedi que lhe mandasse recado
que ele não perdesse tempo com desencantos,
que fizesse amor sem gramáticas, nem sutras.
Minha mãe riu. Um inquérito para ela toda de ironias
É uma forma de medir dos outros o saber e o sentir.
E todos sabem que o Amor é a espiritualidade que irriga
O corpo e a Arte. Deste sempre. Desejo. Desde o Amor.

2.

Quando eu nasci em vinte e nove, gritei de revolta
a meio mar, eu vela eu balão iboisado saudei o mundo
o dadaísmo, Kafka, Dostoievsky, Tchekov, Camões e Eça.
[Assis, Graciliano e Pau-Brasil de Andrade.
Os velhos me falaram do Rio, capital de Moçambique,
pimenta ouro e escravatura início d eoitocentos.
Quando eu nasci supresa rebentei a Bolsa a minha mãe
olhos azues e loura que tangava e sabia nadar
e o craque fez valsar Chicago Londres Frankfurt
e libra-ouro rainha fez rir meus tios José e Cisco
fez tremer os cofres do tesouro. Ibo não foi mais capital.
Salvo no meu coração. Pobre S. João Baptista santo e
[fortaleza.
[...]

Quando eu nasci em vinte e nove temporalidade sem tempo
Sem antes nem depois Kimwane-persa Salomé meio cega
Falava na Babilónia Constantinopla, Sevilha, barrocos, sedas
E talvez por isso guarde e mim este ar de espanto
Espantado de si mesmo, borgiano, como se adivinhasse as
[coisas
Ávido de liberdade, corpo interior solto, sereno face à morte
Seio, exuberante, gozo e mim dos deslimites.

(DUARTE *In* LEMOS, 2009, p. 37-38)