**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU DOUTORADO EM
LETRAS**

SIRLEI DA SILVA FONTOURA

**TESTEMUNHOS POÉTICOS, LIRISMO E RESISTÊNCIA: ALEX POLARI,
AGOSTINHO NETO E XOSÉ LOIS GARCÍA**

TESE DE DOUTORADO

GUARAPUAVA-PR

2024

SIRLEI DA SILVA FONTOURA

**TESTEMUNHOS POÉTICOS, LIRISMO E RESISTÊNCIA: ALEX POLARI,
AGOSTINHO NETO E XOSÉ LOIS GARCÍA**

Tese apresentada como requisito para a obtenção de grau de Doutora em Letras – Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, com pesquisa vinculada à linha de pesquisa Linguagens, Leitura e Interpretação, da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO).

Orientador: Prof. Dr. Cláudio José de Almeida Mello

Coorientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

GUARAPUAVA-PR

2024

Aos meus dois grandes amores que se
mantiveram firmes comigo nessa jornada,
Anderson e Natália.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Cláudio Mello pela orientação cuidadosa e segura, pelas leituras, correções e sugestões valiosas, pelo empréstimo de materiais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UNICENTRO) pela partilha de saberes e ideias durante as aulas.

Aos professores Dr. Marcelo Ferraz, Dr. Wilberth Salgueiro, Dra. Nilceia Valdati, Dr. Gabriel Pinezi pela participação das bancas de qualificação e de defesa, pela leitura atenciosa e pelas contribuições enriquecedoras para este trabalho.

Ao meu esposo Anderson e à minha filha Natália por estarem ao meu lado todos os dias, do início ao fim desta tese, encorajando-me e deixando tudo mais leve, e enfatizando sempre que eu conseguiria. Obrigada pelos cafés preparados e trazidos à escrivaninha, pelos abraços que me acolheram e me fortaleceram enquanto eu escrevia. Obrigada pelo apoio incondicional.

À minha amiga e irmã de coração Cristiane por sempre me ouvir e por sempre me direcionar palavras de ânimo, de incentivo, de encorajamento. Obrigada pela amizade tão valiosa, em que torcemos e vibramos pelas conquistas uma da outra.

Aos meus pais Nivaldo e Zenilda, minha fonte de inspiração e meu exemplo maior, gratidão pelo apoio e por entenderem as minhas ausências em muitos momentos durante a elaboração deste trabalho.

*Não temos muito passado
mas o que vivemos basta
A dor não foi assim tão extensa
nem a entrega tão grande
mas retivemos muita memória
diluída nas esquinas.
Se meus olhos estão nublados,
não chore comigo,
em vez disso,
viva.*

(Polari, 1988).

*Apetece-me escrever um poema.
[...]
Um poema que não sejam letras
mas sangue vivo
em artérias pulsáteis dum universo matemático
e sejam astros cintilantes
para calmas noites
de invernos chuvosos e frios
e seja lume para acolher gazelas
que pastam inseguras
nos acolhedores campos da imensa vida;
amizade para os corações odientos
motor impelindo o impossível
para a realidade das horas;
cântico harmonioso para formosura dos homens.*

(Agostinho Neto, 1976)

*Non gusto de verbas esquizoides e reverentes
con suprema lealdade ao que ninguén cre.
Pero útil é a palabra en seu desasosego
cando ten irmandade con rostros conmovidos,
[...]*

(García, 2005)

RESUMO

A literatura de testemunho, intimamente ligada à realidade histórica, é um gênero mais conhecido como narrativas que tratam de fatos relacionados a eventos traumáticos, tendo como ponto de partida os processos de rememoração do passado. Logo, o testemunho se apresenta como uma ação que procura impedir que a memória seja apagada. Porém, o rol de obras examinadas pode ser ampliado, elegendo-se como objeto de estudos, além de narrativas, também a poesia, posto que há produções nesse gênero que assumem um “teor testemunhal” (Seligmann-Silva, 2003). Nesse sentido, o objetivo geral do presente trabalho é compreender as relações entre poesia e testemunho a partir da análise de poemas das obras *Inventário de cicatrizes* e *Camarim de prisioneiro* de Alex Polari, *Poemas de Angola*, *Sagrada Esperança* e *A renúncia impossível* Agostinho Neto e poemas selecionados da vasta produção poética de Xosé Lois García. A partir das considerações sobre literatura de testemunho, este trabalho aborda o testemunho propiciado pelo fazer artístico e a resistência que não rechaça a ética inerente à arte, com ênfase na denúncia a todo tipo de opressão. A tese defendida é de que os testemunhos poéticos podem ser encontrados em níveis distintos, como se demonstra nos três poetas selecionados: um testemunho mais contundente em Alex Polari, pois ele concebe uma poesia hiperrealista com uma linguagem direta, cortante e profunda, causando desconforto no leitor, já que seus poemas desnudam as chagas abertas do corpo torturado; um testemunho militante em Agostinho Neto, cuja poesia libertária se caracteriza por um grito de revolta e conscientização de um povo que é chamado a lutar pela liberdade da nação angolana; e um testemunho solidário em Xosé Lois García, o qual concebe uma poesia nacionalista tendo como categoria basilar profundas relações entre a memória individual e a memória coletiva, desnudando verdades sobre o passado para agir sobre o presente com vistas a um futuro melhor. A relevância do trabalho está em demonstrar que a categoria do testemunho permite conceber novas possibilidades de compreensão dessas poéticas, já que as suas escritas podem romper com o silenciamento imposto pela história oficial, para homenagear e fazer justiça aos que não sobreviveram. O aporte teórico inclui estudiosos como Seligmann-Silva (2003), Ferraz (2022), Salgueiro (2011; 2015), Denis (2002) e Bosi (1977; 2002). Metodologicamente, trata-se de um trabalho de natureza qualitativa, embasado em revisão bibliográfica e análise literária crítico-analítica.

Palavras-chave: Literatura de testemunho; Poesia; Resistência; Engajamento; História.

ABSTRACT

Testimonial literature, closely intertwined with historical reality, is a genre recognized for narratives that address events of trauma, rooted in the act of recollecting the past. Testimony is viewed as a proactive measure to safeguard memory from oblivion. The scope of works under examination can be broadened to include poetry in addition to narratives, as there exist pieces within this genre that embody "testimonial content" (Seligmann-Silva, 2003). The primary aim of this study is to explore the interplay between poetry and testimony through the analysis of poems from the collections *Inventário de cicatrizes* and *Camarim de prisioneiro* by Alex Polari, *Poemas de Angola*, *Sagrada Esperança*, and *A renúncia impossível* by Agostinho Neto, as well as selected poems from the extensive poetic repertoire of Xosé Lois García. Drawing on insights from testimonial literature, this research delves into the testimonies conveyed through artistic expression and the resistance that upholds the ethical principles inherent in art, particularly in denouncing various forms of oppression. The thesis is that poetic testimonies can be found at different levels, as demonstrated by the three poets selected: a more forceful testimony in Alex Polari, as he conceives a hyper-realistic forceful poetry with direct, cutting and profound language, causing discomfort in the reader, as his poems lay bare the open wounds of the tortured body; a militant testimony in Agostinho Neto, whose militant libertarian poetry is characterized by a cry of revolt and awareness of a people who are called to fight for the freedom of the Angolan nation; and a testimony of solidarity in Xosé Lois García, whose utopian nationalist poetry is based on a profound relationship between individual memory and collective memory, revealing truths about the past in order to act on the present with a view to a better future. The significance of this study lies in showcasing how the testimonial category offers fresh insights into understanding these poetic expressions, as they challenge the silencing enforced by official historical narratives, paying homage and seeking justice for those who perished. The theoretical framework draws on the works of scholars such as Seligmann-Silva (2003), Ferraz (2022), Salgueiro (2011; 2015), Denis (2002), and Bosi (1977; 2002). Methodologically, this research adopts a qualitative approach, grounded in a literature review and critical-analytical literary analysis.

Keywords: Testimonial literature; Poetry; Resistance; Engagement; History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. POESIA, DITADURA E TESTEMUNHO: O ENGAJAMENTO POÉTICO .	15
1.1. Alex Polari no contexto literário brasileiro	17
1.2. Agostinho Neto e a geração de 40.....	24
1.3 Xosé Lois García no contexto geracional galego	35
2. LITERATURA E TESTEMUNHO	44
2.1. Testemunho e testemunha.....	46
2.2. Literatura de testemunho e literatura de <i>testimonio</i>	54
2.3. Marcas testemunhais na poesia de Polari, Neto e García.....	59
3. O TESTEMUNHO CONTUNDENTE DE ALEX POLARI	87
1. Entre o cárcere e as letras: a poesia como resistência.....	87
3.2 A escrita do corpo torturado	98
3. A poética da distopia	117
4. O TESTEMUNHO MILITANTE DE AGOSTINHO NETO	124
4.1. Entre as armas e as letras: uma poesia de combate.....	125
4.2. Poesia, testemunho e negritude.....	142
4.3. A poética da intervenção	154
5. O TESTEMUNHO SOLIDÁRIO DE XOSÉ LOIS GARCÍA	162
5.1. Entre as memórias e as letras: o retorno às origens.....	164
5.2 O poeta da natureza: contemplação e revolta	176
5.3 A poética da utopia	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS	200
REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS	200

INTRODUÇÃO

A minha aproximação com as obras estudadas ao longo desta pesquisa se deu da seguinte forma: Xosé Lois García, um dos mais importantes escritores galegos em atividade foi-me apresentado durante o Mestrado, em 2015, pelo meu orientador, professor Cláudio Mello. Em torno de quatro grandes temas (a terra, a violência, o amor e a língua), desenvolvi a dissertação abordando o lirismo e o engajamento na poética do autor galego, o qual iniciou a sua produção durante os anos 1970, quando a Galiza ainda vivia os duros anos de ditadura franquista. No entanto, acreditamos que os estudos referentes a Xosé Lois e às suas obras não se esgotam nas leituras de seus poemas pelo viés do engajamento sociopolítico, acreditando ser possível ler a sua poética também sob o prisma testemunhal.

Alex Polari comecei a ler antes de ingressar no Doutorado, quando da busca por autores que retratam em suas obras poéticas os duros anos de chumbo aqui no Brasil, um assunto pelo qual sempre me interessei, ainda mais após os discursos com as palavras de ordem “Intervenção Militar já!” que circularam em espaços digitais e, em seguida, em manifestações de rua durante o governo de Jair Bolsonaro. Às voltas com autores como Pedro Tierra, Aybirê Ferreira de Sá, Gilney Viana, Lara de Lemos, encontrei Alex Polari, autor das obras objeto de estudo desta pesquisa, intituladas *Camarim de prisioneiro* e *Inventário de cicatrizes*.

Adquiri e li estas duas obras. À medida que as leituras avançavam, cada vez mais eu adentrava neste universo de ameaças, de coerção, de dor física, de desamparo e de amedrontamento, e passei a compreender que, de algum modo, os discursos bolsonaristas estavam atualizando os sentidos da memória da ditadura militar brasileira, anos que foram de intensa repressão.

Enfim, o processo de seleção para a primeira turma de Doutorado do PPGL da Unicentro foi aberto. Comecei a pensar em um projeto de pesquisa para poder concorrer a uma vaga. Destas obras que eu havia lido, estava claro que elas renderiam uma boa pesquisa enquanto objetos de análise dentro do campo teórico da “literatura de testemunho”. E de todas estas potentes obras brasileiras, escolhi as de Alex Polari, preso político torturado durante nove anos de cárcere, sobrevivente, e hoje líder da comunidade do Santo Daime, no Acre,

para integrarem o corpus de minha pesquisa ao lado das obras de Xosé Lois García, entre elas *Cancioneiro de Pero Bernal* (1988), *Kalendas* (2005), *Do Faro ao Miño II* (2005), *No imo do tempo* (2007).

Já no Doutorado, o professor Cláudio sugeriu acrescentar a esse corpus o angolano Agostinho Neto, e desta forma direcionar minha atenção para um corpus representativo de três espaços lusófonos. A partir de então, iniciei a leitura de sua obra emblemática, *Sagrada esperança*. Após, fiz a leitura de *Poemas de Angola* (1976) e *A renúncia impossível* (1987), e desde então os seus poemas passaram a ser objeto de reflexão, pois foi possível perceber e realizar uma leitura das vozes negras oprimidas pelo colonialismo e pela ditadura salazarista que massacrou a nação angolana.

Nesse contexto, procura-se aqui, como objetivo geral, compreender as relações entre poesia e testemunho a partir da análise de poemas de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García, textos centrais para pensarmos toda a forma de opressão, de subjugação, de dominação contra os sujeitos decorrentes do colonialismo português e das ditaduras brasileira, salazarista e franquista. A hipótese construída ao longo da pesquisa direcionava para a existência de diferentes níveis de testemunho.

Como objetivos específicos desta pesquisa, elencamos:

- apresentar e contextualizar a obra poética de Alex Polari no Brasil durante a ditadura militar, de Agostinho Neto em uma Angola que esteve sob o jugo do colonialismo e da ditadura salazarista; de Xosé Lois García numa Galiza oprimida durante os anos de Guerra Civil e de ditadura franquista;
- explicitar, a partir das considerações sobre literatura de testemunho, que o testemunho propiciado pelo fazer artístico e a resistência não rechaça a ética inerente à arte, ao contrário, incorpora a denúncia a todo tipo de opressão, de violência, de desigualdades como fundamento do seu programa estético;
- utilizar categorias basilares da perspectiva testemunhal como testemunho, violência e memória para compreender relações entre as poéticas dos três autores;
- investigar como os elementos políticos, históricos e sociais atuam nas obras;

- refletir sobre os limites da literatura de testemunho.

A metodologia desta tese consiste em interpretações crítico-analíticas de natureza qualitativa, buscando compreender os diálogos estabelecidos pelas poéticas corpus do trabalho, fundamentada em revisão bibliográfica do referencial teórico associado às relações entre literatura, lirismo, resistência e testemunho e à crítica literária sobre os três poetas.

Estes autores estão afastados por fatores como a localização geográfica e, conseqüentemente, a cultura: Alex Polari (Brasil), Agostinho Neto (Angola) e Xosé Lois García (Galiza). No entanto, o contexto de produção de suas obras os aproxima, pois estamos tratando de poetas que vivenciaram, sobreviveram e testemunharam, em um mesmo período histórico, a violência, a opressão dos regimes autoritários de seus países de origem, a saber: ditadura no Brasil (1964-1985), ditadura salazarista em Portugal (1933-1974), a qual se estendeu às suas colônias, entre elas Angola, a qual já estava vivendo há anos toda a violência advinda do colonialismo, e a ditadura franquista na Espanha (1939-1975).

Ademais, Polari, Neto e García compartilham a escrita como uma ferramenta de resistência contra os regimes autoritários de seus países de origem, bem como uma forma de testemunho, a fim de denunciar toda forma de violência que atingiu e assolou (e ainda atinge e assola) os seus povos. Estamos diante de poetas que constroem a sua escrita para romper com o silenciamento imposto pela história oficial, para homenagear e fazer justiça pelos que não sobreviveram, para levar o leitor à reflexão para que estas atrocidades não se repitam.

É nesse sentido que defendemos que a categoria do testemunho permite conceber novas possibilidades de compreensão dessas poéticas, podendo ser identificadas diferentes dimensões ou níveis de testemunho, a saber: um testemunho mais contundente em Alex Polari, pois ele concebe uma poesia hiperrealista, com uma linguagem direta, cortante e profunda, causando desconforto no leitor, já que seus poemas desnudam as chagas abertas do corpo torturado; um testemunho militante em Agostinho Neto, poeta que nos apresenta uma poesia libertária, caracterizada como um grito de revolta, de protesto, de conscientização de um povo que é chamado a lutar pela liberdade da nação angolana; e um testemunho solidário em Xosé Lois García, o qual concebe uma poesia nacionalista, tendo como categoria basilar a memória individual e a

memória coletiva, desnudando verdades sobre o passado, agindo sobre o presente, com vistas a um futuro melhor.

Em sua maioria, a literatura de testemunho tem se inscrito na produção de narrativas que tratam de fatos relacionados a eventos traumáticos como as guerras civis, a Segunda Guerra Mundial, as ditaduras militares. A fim de exemplificar, podem ser citadas obras como “O diário de Anne Frank” (diário que narra o medo e as alegrias de uma família judia que, em vão, lutou para sobreviver ao Holocausto), “É isto um homem?”, de Primo Levi (narrativa que descreve de forma contundente os horrores vividos pelos judeus no campo de concentração de Auschwitz), “O que é isso companheiro?”, de Fernando Gabeira (narrativa que conta a sua experiência na luta armada contra a ditadura militar brasileira nos anos 1960).

No entanto, indagando sobre os seus limites, compreendemos que a literatura de testemunho não está ligada a um gênero literário específico. Contribuindo nas discussões deste campo de estudos, Salgueiro (2011; 2015) e Ferraz (2022) discutem a importância de buscar e de inserir novas obras, contemporâneas ou não. Nesse movimento, eles citam a poesia lírica, gênero literário que está adentrando, embora a passos lentos, as discussões em torno do testemunho, no Brasil.

Dessa forma, a relevância deste estudo está em dar visibilidade à poesia lírica e às suas relações com o testemunho, e não menos importante, com a resistência e o engajamento, a partir de autores emblemáticos. Embora se saiba que o debate entre literatura e testemunho tenha sido impelido a partir do Holocausto, outras formas de aniquilação do homem foram se instaurando no nosso cotidiano como, por exemplo, os conflitos armados, as ditaduras, a miséria, a fome, a violência contra as mulheres, negros, indígenas e a população LGBTQIA+ (Ferraz, 2002), temáticas abordadas na narrativa e, também, na poesia.

Na poesia de Polari, Neto e García há um imperativo ético, a resistência, que os encoraja a versar sobre as experiências mais dolorosas, originando imagens para poder retratá-las, lidas como uma espécie de cicatriz que deixa visíveis as chagas de uma sociedade doente, desigual, violenta, tendo como ponto de partida o presente e os processos de rememoração do passado. Nesse contexto, o testemunho se apresenta como uma ação para que as memórias não

sejam apagadas, ao contrário, pois na medida em que lembranças de experiências hostis são relacionadas ao presente, cumpre-se o que historiadores e filósofos como Ricœur (2007) chamam de “dever de memória” ou dever de fazer justiça aos que ficaram pelo caminho.

A organização desta tese está feita da seguinte forma: no primeiro capítulo, *Poesia, ditadura e testemunho: o engajamento poético*, adentramos na discussão da relevância dos poetas nos âmbitos artístico e político de seus países de origem, apresentando as principais características de suas obras, o contexto literário no qual cada um se insere, os elementos biográficos importantes às discussões em torno do testemunho, bem como pesquisas acadêmicas que compõem parte da fortuna crítica dos poetas. Os três poetas em questão, os quais podem ser considerados testemunhas do seu tempo, pela força da voz lírica, categorizam o testemunho dos espaços territoriais brasileiro, angolano e galego e de contextos autoritários de onde emana a violência.

No segundo capítulo, *Literatura e testemunho*, primeiramente abordamos as definições de testemunho e de testemunha, conforme os postulados de Seligmann-Silva (2003), Agamben (2008) e de Salgueiro (2012). Em seguida, delineamos um panorama sobre a literatura de testemunho e o seu surgimento, bem como as suas aproximações e diferenças com a noção de *literatura de testimonio*. Após, abordamos a função testemunhal da poesia de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García, recorrendo às doze marcas da produção testemunhal elencadas por Salgueiro (2015).

No terceiro capítulo, *O testemunho contundente de Alex Polari*, primeiramente vemos que os seus poemas, além de serem lidos na chave do testemunho, também podem ser lidos pelo viés da poesia de resistência, expressando uma ideologia de esquerda, e inclinados à crítica direta da sociedade brasileira sob o jugo da ditadura. Sua poesia hiperrealista, poderosa ferramenta de resistência e de testemunho, nasce das suas experiências vividas na repressão, no encarceramento e nas torturas. Nesse sentido, tratamos da prática da tortura, esta presentificada, portanto, em seus poemas, os quais nos oferecem uma perspectiva crítica sobre o poder e o seu abuso. Além de narrar o sofrimento, seus poemas denunciam o sistema autoritário, as falhas da justiça e o silêncio cúmplice da sociedade que permite estes abusos. Por fim, após a apresentação de um contexto de violência física e psicológica sofrida pelos

sujeitos considerados “subversivos” pela ditadura, vemos que a sua poesia é impulsionada pela percepção de uma sociedade em crise, podendo ser considerada em reação a uma sociedade distópica.

No quarto capítulo, *O testemunho militante de Agostinho Neto*, inicialmente apresentamos a sua poesia como sendo de combate, própria de um poeta-militante que atuou diretamente contra as ações dos colonizadores portugueses. Sua poesia libertária denuncia com força as instituições que perpetuam o controle e a exploração, enfatizando o desejo de autonomia e de dignidade humana, promovendo a igualdade a justiça social e a luta contra as estruturas de poder autoritárias. Depois, abordamos sobre o movimento da Negritude, o qual influenciou de forma emblemática a poesia de Agostinho Neto. Por último, tratamos da sua poética de intervenção, à luz da literatura engajada.

No quinto capítulo, *O testemunho solidário de Xosé Lois García*, tratamos das memórias individual e coletiva. Além disso, abordamos outro aspecto da memória, denominada de memória herdada, da qual resulta o testemunho solidário de Xosé Lois García. É recriando as memórias familiares passadas que o trauma destes evento-limites (Guerra Civil Espanhola e ditadura franquista) é transmitido de geração a geração, o que nos permite ler os seus poemas, também, pelo viés da pós-memória. Sua poesia nacionalista exalta os valores, a identidade, a história de sua nação. Ademais, os rios, as montanhas, os campos, as árvores se convertem em símbolos da sua terra-mãe, e a sua descrição busca reforçar o amor e a lealdade pelo sua nação. Nesse sentido, na sequência, vemos a natureza influenciando a sua escrita poética, o seu olhar de contemplação e o seu olhar de revolta quando esta é destruída pelas mãos humanas, conforme nos apontam as análises dos poemas de *Remitencias*, os quais podem ser lidos à luz da Ecopoesia, conceito pertencente ao glossário da Ecocrítica. Por fim, a partir do seu testemunho poético que desnuda a violência contra a sua família e amigos, a violência contra a natureza, compreendemos que o poeta assume um compromisso de transformação, apresentando um ideal de sociedade visando à utopia.

1. POESIA, DITADURA E TESTEMUNHO: O ENGAJAMENTO POÉTICO

O engajamento de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García pode ser identificado ao longo de suas trajetórias devido à prática de uma arte que dialoga com os problemas políticos, econômicos e sociais de suas épocas. Suas poesias, portanto, assumem uma dimensão política, contribuindo de alguma forma indireta, sempre segundo a disposição dos leitores, para a reflexão e a transformação da ordem dominante pré-estabelecida. Além de engajadas, suas poéticas são testemunhais, uma vez que denunciam a realidade de um povo oprimido pelos regimes autoritários, tornando-se produções comprometidas com o seu tempo.

A noção de engajamento literário é um campo de muitas contradições e debates. Há os críticos que afirmam, após a análise de uma obra, que a política ali não se manifesta e que recusar o engajamento é a forma mais autêntica de engajar-se. Mesmo que se negue a relação entre literatura e política, não se recusa a determinação do alcance de uma obra, os seus resultados ideológicos e intelectuais e a sua importância para a sociedade. Logo, a incongruência: ao mesmo tempo em que se refuta o engajamento em uma obra, deixa-o em suspenso. Há, também, os que reconhecem que toda obra literária é em certa medida engajada quando propõe uma visão de mundo, dando forma e sentido ao real, preocupada em se posicionar diante das controvérsias sociais, políticas, econômicas, religiosas. Nesse sentido, o engajamento se dissipa, estando em toda parte, tornando-se próprio da literatura (Denis, 2002).

É preciso salientar que o engajamento se manifesta, antes de qualquer coisa, em termos literários e estéticos. O escritor engajado precisa estar consciente das relações entre literatura, política e sociedade e sobre os meios específicos dos quais ele dispõe para associar o político na sua escritura.

Nessa perspectiva, o texto literário não se considera autossuficiente, encerrado em si mesmo. Toda forma artística apresenta marcas sociais e históricas. Assim, a análise crítica vincula o texto com o contexto literário e a situação comunicativa. No caso das literaturas engajadas, as quais surgem em decorrência de uma situação de profunda transformação social, a informação referencial é basilar. Nesse caso, é importante destacar que o escritor não se reduz ao referente, pois além de engajar-se na radicalidade ideológica, engaja-

se na radicalidade estética, ou seja, incorpora no texto questões históricas, políticas, sociais, sem, entretanto, negar a sua natureza literária.

Nesse sentido, os aspectos externos se tornam internos, modulados artisticamente pela elaboração estética. A radicalidade ideológica dos escritores engajados só se efetiva no engajamento da radicalidade literária. O escritor precisa ter consciência crítica dos processos literários que utiliza, pois, “intenções não bastam”. A forma do discurso precisa considerar o enfoque estético. Se assim for, podemos dizer que a função poética acentua a série ideológica (Abdala Junior, 1989, p. 22).

Ou seja: a arte engajada só se torna política devido às suas capacidades estéticas e escolhas técnicas. Quando o escritor se engaja com uma causa que genuinamente diverge com a ordem estabelecida, torna-se algo já político. Nessa perspectiva, o binômio estética-política orienta as competências artísticas para que estas se manifestem diante da situação social e política de um tempo histórico definido, representando, o artista, um lugar de oposição. Além disso, os procedimentos utilizados pelos artistas precisam ser pertinentes para despertar o leitor e proporcionar-lhes uma nova visão de mundo, novas significações e modos de agir nos contextos nos quais estão inseridos, por vezes alienantes. Sendo assim, compreende-se que a sensibilidade estética pode ser um instrumento que leva o leitor à reflexão sobre os principais problemas da nossa sociedade como as guerras, as desigualdades sociais, a luta dos grupos minoritários, a opressão, a violência instituída em suas diversas faces.

É nesse sentido que defendemos que Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García são autores que exercem uma escrita política, pois abordam em seus escritos questões individuais e coletivas, propiciando ao leitor a reflexão sobre diversas realidades como as guerras, as ditaduras, o colonialismo e tantas outras situações, despertando inúmeros sentimentos e emoções. Além disso, a presença, a notoriedade, o lugar que ocupam estes autores já tornam a sua escrita política, pois trata-se de uma escrita do ponto de vista de um preso político da ditadura militar brasileira, de um guerrilheiro na luta pela libertação da Angola das garras do colonialismo, de um ativista cultural e político da Galiza.

Nesse contexto, podemos afirmar que as poéticas dos três autores revisitam a História pela perspectiva dos vencidos como uma forma de engajamento a um só tempo político e estético, na medida em que em suas obras

há marcas ideológicas que remetem ao autor e à sociedade da qual eles pertencem de maneira crítica, bem como há uma forma de testemunho, já que os autores viveram, sobreviveram e testemunharam a barbárie, a violência das ditaduras. Seus discursos poéticos estão comprometidos com a transformação social e suas perspectivas críticas não lhes permitem ignorar a experiência dos seus pares no ato de criação, ou seja, a longa luta dos povos oprimidos.

Nessa perspectiva, busca-se, na sequência, apresentar a relevância dos poetas no cenário artístico e político do Brasil, Portugal e Galiza, alguns aspectos relevantes de suas obras, o contexto literário no qual cada um deles se insere, os elementos biográficos que importam às nossas reflexões em torno do tripé poesia-ditadura-testemunho, bem como os estudos da fortuna crítica, os quais levam em conta a noção de testemunho e de outras subcategorias vinculadas a ele, como o engajamento e a resistência.

1.1. Alex Polari no contexto literário brasileiro

Alex Polari de Alverga nasceu em 1951 em João Pessoa, na Paraíba. Aos três anos de idade passou a viver no Rio de Janeiro com a sua família. Na ocasião do Golpe de 1964, tinha apenas 13 anos de idade. Entre 31 de março e 9 de abril daquele ano, o presidente João Goulart foi destituído do seu cargo. A fim de subverter a ordem existente no país, deu-se início à ditadura militar, regime que se estendeu no Brasil de 1964 a 1985, período caracterizado por censura, sequestros e execuções cometidas por militares do governo brasileiro.

Em um contexto de extrema repressão e violência contra os opositores do regime ditatorial, Polari foi crescendo e formando a sua consciência política. Em “Primeira Comunhão”, os versos revelam que o xingamento, o castigo e a punição já faziam parte de sua vida, como revelado pela imagem de D. Alice “brandindo bruscamente contra nós de forma ameaçadora / sua régua em busca / do nome dos santos decorados”. Atitudes como esta levaram-no a perder a fé e mesmo a negar qualquer saber ou sentimento direta ou indiretamente religioso: “De D. Alice para o ateísmo total e absoluto / foi um passinho só / posteriormente consolidado por outras reflexões” (Polari, 1980, p. 28).

Aos 20 anos de idade, tornou-se membro da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), grupo responsável pelo sequestro do embaixador alemão

Ehrenfried Von Holleben, na noite do dia 11 de junho de 1970, no Rio de Janeiro. O objetivo do grupo era chamar a atenção internacional para as torturas praticadas pelo regime militar contra os presos políticos. Em 1971, Polari foi preso e torturado no DOI-CODI, acusado de sequestrar Von Holleben. Inicialmente, foi condenado a 80 anos de prisão, porém, em 1980, aos 29 anos, foi libertado após a anistia (Nogueira, 2012)¹.

É autor de duas obras poéticas, escritas enquanto esteve preso. A primeira, *Inventário de Cicatrizes* (1978), é composta de poemas escritos no cárcere, os quais apresentam versos duros, diretos, realistas e revoltantes sobre a tortura praticada nos porões da ditadura militar. Em 1980, publicou outra obra, intitulada *Camarim de Prisioneiro*, escrita durante o período de transição do presídio para a liberdade condicional. Trata-se de uma obra híbrida, composta por relatos pessoais, fotos registrando atividades de mobilização política e greves, cartas e poemas que retornam a sua história desde a sua infância, passando pela adolescência e juventude, incluindo a sua militância política, até os tempos de presídio e de liberdade. Cabe salientar que tanto *Inventário de Cicatrizes* (1978) quanto *Camarim de Prisioneiro* (1980) são obras fundamentais da literatura brasileira moderna que formam um quadro literário específico, as quais nos auxiliam a refletir e a compreender um momento difícil da história do nosso país: os anos de ditadura militar brasileira (1964-1985).

Sua poesia está inserida em um contexto que permite trazer à tona para os que não viveram o evento-limite, aqueles que vieram depois, os excessos do autoritarismo. Ao enredar as experiências individuais e coletivas na tessitura de seus versos, aprofundam-se os processos históricos, políticos, sociais e culturais após o Golpe de 64, o que torna possível inscrever os seus poemas na vertente da poesia do cárcere, poesia de resistência à ditadura civil-militar brasileira.

Seus versos podem ser inseridos na tradição dos que, se bem que não tiveram o poder de derrubar um governo genocida, converteram-se em porta-voz dos que foram silenciados durante a ditadura militar brasileira, fazendo com que a opressão do passado violento não seja esquecida, como ilustra a dolorosa narrativa:

¹ NOGUEIRA, Bruno Torturra. *Alex Polari*. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/trip/alex-polari>. Acesso em 19 outubro 2023.

Existe uma prisão onde já estivemos e que é ao mesmo tempo um patrimônio artístico da cidade. Nela, alguns de nós foram torturados, levaram surra de corrente, dormiram em solitárias onde foram jogadas bombas de gás lacrimogênio e passaram dias em celas medievais onde o teto não chegava a um metro de altura (Polari, 1980, p. 12).

Nesse contexto, a partir do excerto apresentado e de outros que virão, Polari pode ser considerado uma testemunha direta das atrocidades cometidas pelo regime ditatorial brasileiro, pois sentiu na pele o poder da repressão militar, sobreviveu e testemunhou: “E nesse mês, voltei duas vezes para a tortura. Encapuçado, ouvi várias vozes distantes, reconheci vários hálitos, matar até que tentaram” (Polari, 1980, p.18). Durante o período de cárcere, também viu os seus amigos serem mortos, conforme lemos nos versos seguintes:

[...]
Acompanhei durante esses oito anos
a morte dos melhores amigos que restaram

Walter foi assassinado numa manhã de julho
José Raimundo numa tarde de agosto
Élcio em qualquer hora de janeiro
Lamarca no céu azul de setembro
escrevendo prá Yara.
(Polari, 1980, p.17)

Polari sempre foi muito atuante nos anos de chumbo e produziu escritos de alto teor crítico e muita acidez, impactando o leitor diante de cenas cruas e realistas, fruto de uma realidade concreta.

Junto a Alex Polari, outros poetas colocaram em evidência a resistência ao poder instituído durante os anos de chumbo, conforme apresentamos a seguir. Trata-se de uma amostragem não totalizante, mas significativa, de obras poéticas escritas pelos que foram perseguidos, presos, torturados durante a ditadura militar brasileira, conforme nos apresenta Ribeiro (2020), em ordem cronológica:

- *Poemas do povo da noite (1975)*, de Pedro Tierra;
- *Inventário do medo (1977)*, de Lara Lemos;
- *Poemas do cárcere e da liberdade (1979)*, de Osvald Barroso;
- *Poemas da greve de fome & 10 textos de Itamaracá (1979)*, de Marcelo Mário de Melo;
- *Adaga lavrada (1981)*, de Lara de Lemos;

- *Versos reprimidos: antes e depois da anistia (1981)*, de Aybirê Ferreira de Sá;
- *Água de rebelião (1983)*, de Pedro Tierra;
- *Metade sol, metade sombra (1994)*, de Maria Celeste Vidal;
- *Entremelamentos: um livro de muitas vidas (1998)*, de Wilma Ary;
- *Poemas (quebrados) do cárcere (2011)*, de Gilney Viana;
- *Eterno Amanhã: poemas da prisão (2011)*, de André Borges;
- *A palavra contra o muro (2013)*, de Pedro Tierra;
- *Cárceres da memória (1970-1980)*, publicado em 2017, de Chico de Assis.

Além destes títulos, citamos a antologia de poemas em torno da ditadura militar brasileira, intitulada *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil (2021)*, organizada por Alberto Pucheu, poeta, ensaísta e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E além dos já citados poetas, são apresentados poemas escritos por outros que foram perseguidos, exilados, presos políticos, como Ferreira Gullar, Carlos Marighella, Luiz Eurico Tejera Lisbôa, Loreta Valadares, Rosalindo Sousa, Libério de Campos, Stênio Freitas, Eduardo Alves da Costa, Álvaro Alves de Faria, Thiago de Mello, Marcelo Mário de Melo, Paulo César Fonteles de Lima, Gilney Viana, Nicolas Behr, Flávio Tavares, Jacinta Passos, Moacyr Félix, Jaime Wallwitz Cardoso e Alípio Freire.

Os poetas apresentados nessa antologia “tomaram a poesia [como] uma arma a favor da sobrevivência, desarmando, com ela, a lógica da violência e, quando possível, algo do terror a que foram submetidos, para poderem renascer”. Outros não tiveram a oportunidade de continuar resistindo, lutando, pois “como Carlos Marighella, Luiz Eurico Tejera Lisbôa [...] foram assassinados pelos militares [...] em consequência de suas atuações” (Pucheu, 2021, p. 10).

Outra antologia que apresenta poemas criados na realidade ameaçadora e violenta dos anos de ditadura é *Poetas da dura noite (2019)*, organizada por Raul Ellwanger, compositor, cantor, ativista dos Direitos Humanos, membro do Comitê Carlos de Ré da Verdade e Justiça do estado do Rio Grande do Sul. Resistente à ditadura, foi condenado pela Lei de Segurança Nacional em 1971,

devendo exilar-se no Chile e Argentina². Além de Jaime Walwitz Cardoso e Luiz Eurico Tejera Lisboa, nomes já citados, Ellwanger apresenta poemas escritos por Antonio Alberi Malfi, Antonio Pinheiro Salles, Athanásio Orth, Eloy Martins, Emanuel Medeiros Vieira, Flávio Koutzii, Glênio Perez, Guilem Rodrigues da Silva, Guillermo Rallo, Jorge Fischer, José Luiz Braga Mauricio, Luiz de Miranda, Nei Duclós, Nilton Rosa da Silva, Reneu Geraldino Mertz, Rui Neves da Rosa e Víctor Douglas Núñez. Esta seleção busca “redescobrir e colocar ao alcance do público atual a faceta quase perdida de alguns dos nossos ‘poetas da dura noite’”. Tratam-se de poetas que “ousaram atrever-se a lutar e vencer no terreno da arte durante os momentos mais terríveis de suas vidas frágeis e desamparadas” (Ellwanger, 2019, p. 10).

Heloisa Buarque de Holanda, ensaísta, escritora e crítica literária, em 1976, publicou a antologia intitulada *26 poetas hoje* (reeditada em 2021, pela editora Companhia das Letras), considerada uma resposta direta aos anos de chumbo. Participam desta lista os poetas Antonio Carlos de Brito (Cacaso), Torquato Neto, Roberto Schwarz, Ana Cristina César, Chacal, Leila Míccolis, entre outros. Trata-se de uma antologia que apresenta “uma energia contestadora, presente tanto na forma quanto no conteúdo dos poemas” (Ferro, 2016, p. 6).

No âmbito dos estudos literários, foram realizadas pesquisas sobre a poesia brasileira escrita durante a vigência da ditadura militar no país (1964-1985), as quais foram reunidas e publicadas em coletâneas como, por exemplo, *Poesia e cárcere político: leituras e análises* (2023), organizada pelos professores Marcelo Ferraz (UFG) e Nelson Martinelli Filho (IFES). As análises apresentadas se referem aos poemas de Alex Polari, André Borges, Carlos Marighella, Ferreira Gullar, Gilney Viana, Lara de Lemos, Luiz Eurico Tejera Lisboa, Marcelo Mario de Melo, Pedro Tierra, Raphael Martinelli, Thiago de Mello. Esta coletânea assume “a tarefa de se colocar em discussão poemas brasileiros nos quais a experiência do cárcere político é tema e contingência mobilizadora do fazer artístico” (Ferraz; Martinelli Filho, 2023, p. 11).

² Informações biográficas disponíveis em <https://www.raulellwanger.com.br/biografia>. Acesso em 31 outubro 2023.

Em 2011, foi publicada a coletânea intitulada *O testemunho na literatura: representações de ditaduras, genocídios e outras violências*, organizada pelo professor Wilberth Salgueiro (UFES). Trata-se de “ensaios em torno do tema teórico maior, ou seja, o testemunho, e de como esta perspectiva testemunhal se faz presente, sobretudo, na literatura e na cultura brasileira” (Salgueiro, 2011, p.9). A obra é dividida em duas seções denominadas “Testemunho em verso” e “Testemunho em narrativa”. No que diz respeito à poesia, nosso interesse maior, os trabalhos publicados giram em torno dos escritos de João Cabral de Mello Neto, Ferreira Gullar, Chacal, Nicolas Behr, Cacaso, Paulo Leminski e uma canção de Raul Seixas.

No ano de 2018, foi publicada a obra *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*, na qual Wilberth Salgueiro “traça um amplo painel da poesia nacional, apontando suas linhas de força e tendências dominantes, em confronto com a história e os valores éticos e estéticos partilhados socialmente” (Carvalho, 2018, p.10). Salgueiro apresenta ensaios dedicados a poetas como Chacal, Alex Polari, Glauco Mattoso, Leila Mícolis, Nicolas Behr, Paulo Leminski, Luis Fernando Veríssimo, entre outros. Com atenção a poemas capazes de revelar as mazelas sociais, políticas e econômicas, colocam-se “a nu os mecanismos sociais que fundamentam a ordem injusta do mundo e que alimentam continuamente a desordem contemporânea” (Carvalho, 2018, p. 11).

Outra fonte vigorosa que nos apresenta artigos e ensaios envolvendo discussões de tópicos acerca de questões como violência, autoritarismo, violação de direitos humanos, exclusão e preconceito racial e sexual é a revista *Literatura e Autoritarismo*, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), publicada desde o ano de 2003. Desde então, recebe trabalhos que englobam tais assuntos, os quais vem à tona em obras literárias brasileiras e estrangeiras, bem como em outras manifestações culturais como letras de músicas, filmes, fotografias ou pinturas. A revista conta, atualmente, com 41 números publicados³.

³ Revista *Literatura e Autoritarismo*, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/LA/about>. Acesso em 02 novembro 2023.

Em busca nos portais eletrônicos Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD) e Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES com os termos “Alex Polari”, “ditadura militar” e “testemunho”, encontramos três dissertações e uma tese:

- Dissertação *Narrativas armadas: a guerrilha urbana no testemunho de Alex Polari e Herbert Daniel*, de João Sinhori, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2013. Esse trabalho tem como objeto de estudo as obras narrativas *Passagem para o próximo sonho*, de Herbert Daniel, e *Em busca do tesouro*, de Alex Polari, concentrando-se em analisar as representações históricas, sociais, políticas e culturais construídas pelos narradores-testemunhas, bem como sobre o panorama guerrilheiro formado no pós-1968, durante a ditadura militar brasileira;
- Tese *Literatura cinza: uma (sub)versão do luto em Inventário de cicatrizes*, de Thales de Medeiros Ribeiro, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2020. Tendo como objeto de estudo a obra *Inventário de cicatrizes*, interroga-se o lugar e o estatuto da história no registro de uma experiência de perda, sendo a experiência do cárcere, o luto e a melancolia questões centrais na leitura e na interpretação dos poemas;
- Dissertação *Tecendo os fios da memória da ditadura através da literatura: Inventário de cicatrizes na sala de aula de História*, de Luanna Michaelly Soares Rodrigues, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), 2022. Esse estudo relaciona o ensino de história e a literatura, a fim de reler o passado, especificamente o período da ditadura militar brasileira. Para isso, a obra *Inventário de cicatrizes* é material documental para análise e construção de uma sequência didática a ser aplicada nas aulas da disciplina de História;
- Dissertação *Poesia e violência: Alex Polari e a poesia que se faz carne*, de Luan Piauhy Moura, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), 2022. Nessa pesquisa, analisam-se poemas de *Inventário de cicatrizes* e *Camarim de prisioneiro* a partir das categorias fundamentais para a compreensão destas obras, como o testemunho, a memória e a representação da violência.

Por meio das obras poéticas citadas, bem como das pesquisas acadêmicas levadas a cabo nas universidades brasileiras, adentramos na parte

violenta da história de um país que não quer fazer parte das páginas do passado, resistindo em permanecer para que se faça conhecer todos os infortúnios históricos, muitos ainda atuais.

Em suma, Polari, em especial, produziu uma diversidade de poemas diretos e cortantes e que causam choque no leitor. Em suas obras, como veremos adiante, denunciavam-se a violação da dignidade humana, a tortura física e psicológica, os assassinatos, os “desaparecimentos” forjados de amigos, a imposição do exílio, o silenciamento advindo da censura, por meio de um eu-lírico cindido, que deixa reverberar o seu testemunho, o que nos permitem situar a sua poética em um conjunto de discursos considerados como poesia de testemunho, já que em seus poemas são inescapáveis a representação dos atos de barbárie, a tirania dos militares e os traumas particulares e coletivos, pois além de falar de si próprio, fala daqueles que viveram traumas semelhantes no mesmo contexto histórico. Além de testemunhal, sua poesia é de resistência, uma vez que se revela contra o *status quo*, questionando a ordem da sociedade autoritária, discriminatória e excludente, fazendo reverberar a ideia de uma sociedade distópica, a fim de render críticas à sociedade brasileira.

1.2. Agostinho Neto e a geração de 40

No contexto angolano, Agostinho Neto sempre esteve engajado com as causas políticas e sociais do seu país. Nasceu em 1922, na aldeia de Kaxicane, na região do Catete, a sessenta quilômetros de Luanda. No ano de 1947, iniciou os estudos na Universidade Coimbra, no curso de Medicina. Logo após ingressar no curso de Medicina, na Universidade de Coimbra, passou a ser integrante do MUD Juvenil (Movimento de Unidade Democrática Juvenil), e a sua conduta começou a incomodar as autoridades fascistas, pois ia ao encontro dos anseios democráticos, das aspirações da juventude e do desejo de liberdade que a sua terra natal atravessava naquele momento.

Foi preso várias vezes. Em 11 de julho de 1949, o Comando-Geral da Legião Portuguesa de Coimbra dirigiu um ofício à Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) evidenciando incômodo com a atuação de Agostinho Neto: “Quanto aos pretos, o que mais se tem evidenciado, embora não o demonstre, é o Agostinho Neto do MUD Juvenil” (Barradas, 2005, p.4).

Não tardou muito para que a sua primeira detenção ocorresse. Em março de 1952, ficou preso por um período de três meses, acusado de ser portador de panfletos com mensagens subversivas. Na verdade, segundo o boletim Juventude, Neto, em companhia dos colegas Marília Branco e Carlos Veiga Pereira, recolhia assinaturas para o “Apelo para um Pacto de Paz”.

Em 9 de fevereiro de 1955, novamente foi preso pela PIDE. Desta vez, passou mais de dois anos encarcerado, só sendo libertado em 12 de junho de 1957. Sua terceira detenção foi em 8 de junho de 1960, seguida da quarta, em 1961, quando estava em sua residência médica em Santo Antão, sendo obrigado a regressar para os cárceres de Lisboa. O motivo, segundo o chefe da PIDE, foi a divulgação de uma foto, supostamente trazida por Maria Eugénia, sua esposa, na qual se via um grupo de militares europeus com a cabeça de um negro espetada em um pau. Segundo a PIDE, tratava-se de uma falsificação destinada à propaganda política e difundida por Neto a seus companheiros, fato que não era verídico (Barradas, 2005, p.10).

A perseguição da PIDE só aumentava a sua resistência e o seu ativismo, e só teve fim quando Neto traçou uma estratégia de fuga com a família. De Portugal, seguiu para Léopoldville, onde estava instalado o Comitê Diretor do Movimento pela Libertação de Angola (MPLA). Findando o ano de 1962, em Léopoldville, Agostinho Neto foi eleito presidente do MPLA, durante a Primeira Conferência Nacional do Movimento.

A partir de então, o MPLA dirigiu a luta armada pela libertação do povo angolano, a toda a extensão do território nacional, a fim de vencer o colonialismo português. No posto de presidente do movimento, Neto convocou todos os angolanos para lutar pela sua terra natal, entoando palavras como “A luta continua, a vitória é certa”, já que Portugal seguia firme com o seu propósito de manter os seus domínios africanos.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a maioria dos impérios coloniais europeus submeteram-se à descolonização que abrangeu a Ásia colonial. Logo depois, entre 1956 e 1966, a descolonização na África foi praticamente totalizada, sendo Portugal o único país a entrar em desacordo intenso com a ONU, a qual emitiu, em dezembro de 1960, um tratado que tornava ilegal a prática colonial, referindo-se diretamente aos territórios africanos sob o domínio português. Em 1961, na Assembleia Geral, foi reafirmado o direito do povo

africano à autodeterminação e à independência. Em maio de 1963, os chefes de trinta países africanos reunidos em Adis Abeba ratificaram a carta que representava a base para a Organização da Unidade Africana (OUA), proclamando o direito de cada Estado à própria soberania e integridade territorial, declarando-se solidários na luta pela exclusão de todas as formas de colonialismo na África. Salazar nadava contra a corrente, adentrando em um desacordo intenso (Stěpánová, 2007).

Após 14 anos de luta armada contra os cinco países africanos até então colonizados, finalmente, em 10 de novembro de 1975, Portugal entregou Angola aos angolanos, depois de quase quinhentos anos de domínio português. Em 11 de novembro de 1975, proclamou-se a independência do país, dia em que Agostinho Neto tornou-se o seu primeiro presidente.

Agostinho Neto também foi uma testemunha imersa em uma realidade conflituosa e revela as contradições de um mundo de aparência feliz, porém estruturalmente hostil, a fim de denunciar os crimes levados a cabo durante o período em que Angola esteve sob o jugo do salazarismo, como a censura, a exploração, a violência física, a morte. Dessa forma, Neto traça um panorama revolucionário, fazendo com que as dores do povo africano reverberem em seus versos, de forma incessante:

[...]
Enquanto o sorriso brilhava
no canto de dor
e as mãos construía mundos maravilhosos

John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
e a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante
(Neto, 1985, p.41).

O período em que Neto escreveu poesia é bem definido: de 1947 (ano em que iniciou os seus estudos no curso de Medicina, em Portugal) a 1962 (ano em que fugiu de Portugal, onde estava sob prisão domiciliar, para Léopoldville e assumiu a liderança do MPLA). Muitos dos poemas escritos neste período surgiram na prisão, sob condições específicas que o levaram a refletir sobre os seus interesses pessoais e políticos (Chabal, 2014). O poema “Aqui no cárcere” foi escrito em julho de 1960, na cadeia da PIDE, em Luanda. Em seus versos,

destaca-se um caráter doloroso, inconformista e, ao mesmo tempo, contestador e libertário. O cárcere não impede a criação de expectativas de um futuro próspero e feliz. Nos versos que seguem, há um intenso desejo de se construir uma nova realidade:

[...]
Aqui no cárcere
a raiva contida no peito
espero pacientemente
o acumular das nuvens
ao sopro da História

Ninguém
impedirá a chuva.
(Neto, 1985, p. 94).

A realidade hostil da prisão e a “raiva contida no peito” são transformadas em esperança de poder ser escrita uma nova história para Angola. Os versos “espero pacientemente / o acumular das nuvens” não se referem à existência de um sujeito conformado com a sua realidade, mas sim aquele que espera o dever da transformação a partir da legitimação da sua própria luta. Já os dois últimos versos encerram com a sua confiança política. O vocábulo “chuva” simboliza a renovação da vida na terra. Houve tentativas de impedi-lo, mas Agostinho Neto resistiu e lutou pela libertação da sua terra natal. Fora dos muros da prisão se esperava por ele, o promotor da esperança, o líder político que levaria o povo angolano rumo à liberdade.

Neto escreveu poesia até antes do seu envolvimento com o MPLA. Após se tornar líder político do movimento, dedicou a sua vida completamente à ação política.

O desenvolvimento da literatura de povos colonizados e a sua emergência, de acordo com Bonnici (2000) dependem de dois fatores: da alegação de serem diferentes e das etapas de conscientização nacional. Na primeira etapa (tudo o que foi produzido no período anterior a 1849), a literatura era escrita na colônia pelos colonizadores, abordando-se os costumes, a fauna, a flora, a língua, privilegiando-se a metrópole em detrimento da colônia.

Na segunda etapa (produções de 1849 a 1948), a literatura era escrita pelos nativos, porém dependia do modelo literário do colonizador. Escreviam sobre a brutalidade do sistema colonial, a riqueza de seus próprios costumes,

das leis, dos cantos, dos provérbios. Estes temas eram subversivos, mas ainda não podiam (ou não queriam) perceber a potencialidade dessa escrita, já que eram nativos que receberam instruções educacionais na metrópole e, por isso, sentiam-se gratos por poderem escrever na língua do branco europeu. Nesta etapa, ainda não havia a consciência de ser a língua do colonizador.

Na terceira etapa (1948 a 1975), houve a ruptura com o modelo literário e com a dependência cultural do colonizador, ou seja, rompeu-se com os padrões da metrópole e passou-se a fazer em Angola uma literatura de natureza africana. Essa fase é reconhecida como a “fase de luta”, fase na qual “o intelectual nativo, após ter entranhado com o povo e no povo, começa a inflamar o povo... torna-se o despertador do povo” (Fanon, 1963 *apud* Bonnici, 2000, p. 67). Em outras palavras, esta fase foi fundamental para que a palavra literária fosse concebida como arma de combate.

Os anos entre 1948 e 1960, pertencentes ao 4º período da literatura angolana, conforme periodização apresentada por Pires Laranjeira (1995)⁴, foram decisivos para a formação da literatura enquanto componente fundamental da consciência africana e nacional. Alguns acontecimentos moldaram as ideias e provocaram o entusiasmo nesta geração de estudantes africanos: o fim da Segunda Guerra Mundial, a independência da Índia, as lutas na China e no Vietnã, a consolidação do socialismo na Europa de Leste. Nesse contexto, tornou-se imprescindível libertar-se das armadilhas da política colonial, de uma cultura alienada do meio africano.

O ano de 1948 foi marcado pela criação do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), “um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas produções uma simbologia que a própria terra exuberante oferece. [...] Assim, os novos poetas foram cantando, com voz própria, a terra angolana e as suas gentes” (Everdosa, 1985 p. 107), cujo lema foi “Vamos

⁴ O quadro cronológico da literatura angolana apresenta-se em períodos:

- Primeiro período: das origens até 1848, denominado de “Incipiência”;
- Segundo período: de 1849 até 1902, denominado de “Primórdios”;
- Terceiro período: primeira metade do século XX, de 1903 a 1947, denominado de “Prelúdio”;
- Quarto período: entre 1948 e 1960, um período crucial na “Formação” da literatura enquanto componente imprescindível da consciência africana e nacional;
- Quinto período: de 1961 a 1971, período relacionado ao incremento da atividade editorial ligada ao “Nacionalismo”;
- Sexto período: de 1972 a 1980, o período da “Independência” (LARANJEIRA, 1995).

descobrir Angola”. A partir da criação deste movimento, nasceu uma literatura produzida para o povo, por meio de um trabalho coletivo e organizado, expressando os interesses populares, a natureza típica africana. Os principais nomes desta geração, além do líder Viriato da Cruz, são: António Jacinto, António Cardoso, Mário Pinto de Andrade e Agostinho Neto. A primeira publicação do movimento foi a *Antologia dos novos poetas angolanos*, em 1950, sendo o primeiro trabalho moderno do gênero.

Em 1951, surgiu a revista *Mensagem*, a qual teve somente dois números publicados, sob responsabilidade do departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA). O aparecimento da revista corresponde “à concretização das aspirações dos jovens angolanos de criar um clima propício, e os meios concomitantes, à produção intelectual baseada no espírito de angolanidade” (Laranjeira, 1995, p. 71).

O número 1 da revista *Mensagem* incluía os poemas “Mamã negra” e “Namoro”, de Viriato da Cruz, e o poema “Desfile de sombras”, de Agostinho Neto. Já o número triplo 2/4 trazia os poemas “Sangue negro” e “Negra”, da moçambicana Noémia de Sousa; “Serão de menino” e “Dois poemas à terra”, de Viriato da Cruz; “Uma negra convertida”, de Mário António; “África”, de Humberto da Sylvan; “Estrela pequenina”, de Mauricio de Almeida Gomes; “Rumo”, de Alda Lara; e poemas diversos de Antero Abreu, António Jacinto, António Cardoso, Tomás Jorge. Os poetas aqui apresentados ficaram conhecidos como poetas da Geração Mensagem (Laranjeira, 1995).

O programa defendido por *Mensagem*, conforme Pires Laranjeira (1995, p. 73) era a compreensão do povo, a busca pela verdade, a luta contra o preconceito, a hipocrisia e a injustiça, a fim de que se pudesse criar a “Obra Mestra da Cultura Nova” de Angola e por Angola. Procurava-se definir posições associadas à literatura, à pintura e à música, bem como conceituar a verdadeira “Cultura Angolana”.

O poema “Desfile de sombras”, de Agostinho Neto, publicado no número 1 da revista *Mensagem*, compõe a obra *Sagrada Esperança*. Esta foi publicada pela primeira vez em Milão, no ano de 1963, com o título *Con Occhi Asutti*. Em 1974, foi publicada em inglês, em Dar-es-Salam, intitulada *Sacred Hoe* e em Lisboa, edição portuguesa com 51 poemas, sob o título *Sagrada esperança*.

Sagrada esperança é uma das obras mais importantes da literatura angolana devido à sua qualidade estética e por ter sido escrita em um período no qual a consciência do ser angolano começou a despertar, e a sua identidade nacional a se desenvolver. Nas suas páginas, são contadas as histórias do seu povo, da sua nação, do cotidiano do homem angolano. Nelas, são retratadas as temáticas da fome, da violência, do racismo, da escravidão, da pobreza, do trabalho forçado, da colonização, dentre tantas outras mazelas políticas e sociais. Neto, dessa forma, assume a função de porta-voz do seu povo, a fim de despertar a consciência do povo ainda colonizado neste período em que seus poemas foram escritos, para que se levantassem e lutassem por um futuro de dignidade e de liberdade.

Ao lado de *Sagrada esperança* está a obra *A renúncia impossível*, escrita em 1942 e publicada em 1982. Em ambas, a visão do poeta e a relação que ele estabelece com Angola, com a África e com o mundo inteiro é a mesma, e é construído “um diálogo permanente entre si e os ‘negros de todo o mundo’, comandado pela ‘voz de sangue’, impulsionado pela força interior rebelde e amorosa, que vem da raça, do sangue, da cultura” (Ferreira, 1984, p.14). Em vida, até o ano de 1974, Agostinho Neto publicou em forma de livro, além dos dois já mencionados, as obras *Quatro Poemas de Agostinho Neto* (1957) e *Poemas* (1961).

Junto a Agostinho Neto, figuram no contexto literário angolano, no âmbito da poesia, alguns autores como⁵:

- Viriato da Cruz: *Poemas* (1974) e *Coletânea de poemas: 1947-1950* (1961);
- Alda Lara: *Poemas* (1966), *Poesia* (1979) e *Poemas* (1984);
- Mário António de Oliveira: *Poesias* (1956), *Poemas & Canto Miúdo* (1961), *Chingufo* (1962), *100 poemas* (1963), *Era tempo de poesia* (1966), *Rosto de Europa* (1968), *Coração transplantado* (1970); *Afonso, o africano* (1980), *50 anos – 50 poemas* (1988) e *Obra poética* (1999), a qual inclui todos os livros anteriores;

⁵ Há uma vasta bibliografia sobre literatura angolana em português na página virtual *Cátedra “Português Língua Segunda e Estrangeira”*, disponível em <https://catedraportugues.uem.mz/literatura-de-angola>. Os títulos das obras dos poetas angolanos citados foram retirados do endereço eletrônico <https://www.lusofoniapoetica.com/angola>. Acesso em 07 novembro 2023.

- Antero de Abreu: *A tua voz Angola* (1978), *Poesia Intermitente* (1978), *Permanência* (1987), *Textos sem pretexto* (1992);
- António Jacinto: *Poemas* (1961), *Poemas* (1982 – edição aumentada), *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (1985), *Prometeu* (1987);
- Geraldo Bessa Victor: *Ecos dispersos* (1941), *Ao som das marimbas* (1943), *Debaixo do céu* (1949), *Cubata abandonada* (1958), *Mucanda* (1964), *Monandengue* (1973), *Obra poética* (2001), a qual inclui todos os livros anteriores;
- Ernesto Lara Filho: *Picada do marimbondo* (1961), *O canto do Martrindinde e outros poemas feitos no poema* (1964), *Seripipi na gaiola* (1970);
- Alexandre Dáskalos: *Poesias* (1961), *Poesia de Alexandre Dáskalos* (1975), edição póstuma.

Muitos destes autores têm seus poemas publicados em antologias. A coletânea de poemas em português ou em tradução portuguesa intitulada *Mákua*, sob organização de Leonel Cosme e Garibaldi de Andrade, editores contrários à perpetuação do regime colonial português em Angola, é composta de seis números e foi publicada pela Imbondeiro, entre 1963 e 1964.

A obra *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa* apresenta dois volumes: o primeiro é de 1975 e é destinado à poesia de Cabo Verde e Guiné-Bissau; o segundo à poesia de Angola e de São Tomé e Príncipe, publicado em 1988, ambos organizados por Manuel Ferreira.

Em 1975, foi publicada a obra *Poesia angolana de revolta: antologia*, organizada por Giuseppe Mea, a qual apresenta a poesia militante angolana entre as décadas de 60 e 70. Já em 1979, António Filipe Soares organizou *Poesia angolana: antologia*, com poemas dos escritores mais emblemáticos de Angola.

A União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA) publicou o volume I, em 1994, denominado *Antologias de poesia: da Casa dos Estudantes do Império (1951-1963). Angola e São Tomé e Príncipe*, o qual apresenta duas antologias de poesia angolana: a primeira, *Poetas angolanos. Colectânea de Carlos Eduardo (1959)*; a segunda, *Poetas angolanos. Antologia da Casa dos*

Estudantes do Império (1962). O volume II apresenta os poetas de Moçambique e foi publicado em 1997.

Francisco Soares organizou a obra *Antologia lírica angolana: roteiro mínimo*, em 2019, a qual inclui poemas representativos e resumo das principais características de cada época e autor até o ano de 1975.

A antologia *Entre a lua, o caos e o silêncio: a Flor, antologia de poesia angolana*, organizada por Irene Guerra Marques e Carlos Ferreira, foi publicada em 2021. Trata-se de uma antologia bastante abrangente que contempla os períodos e os autores mais marcantes da história de Angola, dividida em três partes: a primeira, dedicada à literatura oral, oferece a transcrição literal dos poemas nas línguas nacionais, seguida de tradução com notas explicativas; a segunda é referente aos precursores e abarca os primeiros textos poéticos manuscritos do século XVII ao XIX; na terceira parte, irrompem os poetas do século XX e XXI.

No âmbito dos estudos literários, visando a promover pesquisas sobre as línguas, a literatura e a cultura angolana, por meio de um programa próprio de investigação e ensino na área dos Estudos Africanos, foi oficializada a criação da Cátedra Agostinho Neto⁶, em 2019, pela Fundação Agostinho Neto e pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Este ato foi concretizado durante o “Colóquio Agostinho Neto e os Prémios Camões Africanos”, evento no qual foram abordadas, além da obra poética de Neto, as trajetórias literárias de Luandino Vieira, Pepetela, Mia Couto e José Craveirinha⁷.

No ano de 2014, em Luanda, foi publicada a obra *A noção de ser: textos escolhidos sobre a poesia de Agostinho Neto*, uma antologia da recepção da poesia netiana, a qual surge no contexto das comemorações do 90º aniversário do nascimento do poeta, sob a organização de Pires Laranjeira e de Ana T. Rocha. A compilação é composta de textos de pesquisadores como Tania Macêdo, Benjamin Abdala Junior, Russel Hamilton, Manuel Ferreira, bem como

⁶ Cátedra Agostinho Neto. Endereço eletrônico <https://web.letras.up.pt/catedraagostinhoneto/Default.htm>. Acesso em 09 novembro 2023.

⁷ Volume que reúne 12 das 26 comunicações apresentadas no Colóquio Agostinho Neto e os Prémios Camões africanos, realizado na Faculdade de Letras do Porto a 9 e 10 de setembro de 2019. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/372980943_Agostinho_Neto_e_os_Premio_Camoes_africanos. Acesso em 09 novembro 2023.

uma contribuição do poeta galego Xosé Lois García, intitulada *Presença bíblica na poesia de Agostinho Neto*.

No Brasil, a pesquisadora Tania Macedo, professora titular da Universidade São Paulo (USP), é referência nos estudos relacionados à literatura angolana, bem como às literaturas africanas de língua portuguesa em geral. Atualmente, coordena o projeto de pesquisa intitulado Literaturas africanas de língua portuguesa e o Império colonial português (1933-1975). É autora da obra *Luanda, cidade e literatura*, publicada em 2008.

A pesquisadora Renata Flávia da Silva, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), organizou a coletânea de ensaios *Utopias comuns em múltiplas fronteiras: ensaios sobre literaturas africanas de língua portuguesa* (2017). A obra apresenta 12 textos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros dedicados ao estudo das literaturas africanas, os quais articulam histórias de luta e resistência, com ênfase nas obras de escritores de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Além desses estudos, há numerosas dissertações realizadas em universidades brasileiras. Inserindo nos campos de busca da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD) e do Catálogo de Teses e Dissertações da Capes os termos “literatura angolana” e “Agostinho Neto”, foram encontradas, entre outras:

- Dissertação *Poesia de Angola nas décadas de 60 e 70: história política na obra poética de Agostinho Neto, António Cardoso e Fernando da Costa Andrade*, de Tércio de Abreu Paporoto, da Universidade de São Paulo (USP), 2004. Nesse trabalho, as análises giram em torno de poemas com temática política, considerando a militância de cada um dos autores, bem como a relação de seus escritos com a necessidade de resgate dos valores culturais ignorados pelos colonizadores;
- Dissertação *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*, de Oluemi Aparecido dos Santos, da Universidade de São Paulo (USP), 2009. Trata-se de uma análise comparativa entre as obras *Sagrada esperança*, do angolano Agostinho Neto, e *Cantares do meu povo*, do brasileiro Solano Trindade, com foco na Negritude enquanto temática e a sua ligação com o romantismo revolucionário e/ou utópico. Verifica-se em que medida essas obras pertencem a uma forma de poesia

na qual há uma preocupação dos poetas em instigar a prática revolucionária capaz de transformação social pela força do verso;

- Dissertação *Os ventos do Brasil e de Angola: a poética da negritude em Solano Trindade e Agostinho Neto*, de Danielle Campos Andrade, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2010. Por meio de um estudo comparado, nessa pesquisa se evidenciam os pontos de convergência e de divergência em poemas negritudistas, os quais compõem as obras *Sagrada esperança* e *A renúncia impossível*, de Agostinho Neto, e *Cantares ao meu povo* e *Tem gente com fome*, de Solano Trindade. Foram analisados, também, os diálogos entre a literatura e os contextos social, político e cultural nos quais repousam as obras em análise;
- Dissertação *O tema do exílio nas escritas poéticas de António Jacinto, Agostinho Neto, José Craveirinha e Rui Knopfli*, de Natalia Medeiros de Oliveira, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), 2014. Considerando os aspectos relacionados aos contextos histórico, social e cultural, esse estudo comparativo apresenta como objeto de investigação as experiências do exílio e como este tema circula nas poéticas de António Jacinto e Agostinho Neto, poetas angolanos, e nas poéticas de José Craveirinha e Rui Knopfli, poetas moçambicanos. Constatou-se que, com uma linguagem anticolonial, essa literatura produzida no exílio/prisão constitui uma forma denúncia direta do sistema colonial;
- Dissertação *Enveredando pela poesia de resistência de Agostinho Neto: a palavra enquanto arma*, de Celiomar Porfirio Ramos, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), 2016. Nessa dissertação, analisam-se poemas de *Sagrada esperança*, os quais apontam o engajamento literário e o comprometimento de Agostinho Neto com a libertação nacional, a ponto de tornar a sua poesia um instrumento de luta e de resistência, denunciando a violência do colonizador perante o povo angolano e propagando a esperança de uma sociedade melhor e liberta;
- Dissertação *Poesia e resistência na obra Sagrada Esperança, de Agostinho Neto*, de Dielleem Mara da Silva Campos, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), 2021. Percorrendo um processo de análise literária e histórica, os poemas de *Sagrada esperança* são analisados a fim de se observar as formas de representação dos sujeitos

poéticos que contestam os problemas sociais a partir da experiência intelectual e política de Agostinho Neto que, ao expor os seus anseios, rompe com as barreiras impostas pelo colonizador.

Compreende-se, a partir desta amostragem não totalizante de obras e de pesquisas a elas relacionadas, que a poética de Agostinho Neto, assim como a de outros escritores mencionados, está situada em um contexto de luta e de resistência, convertendo-se em testemunho de um período obscuro da história de Angola e de outros países africanos enquanto estiveram sob o domínio português.

O arcabouço poético de Agostinho Neto reúne as experiências hostis vividas pelo povo angolano durante o vigor do colonialismo e da ditadura salazarista. Como veremos adiante, suas obras se convertem em um espaço de protesto, de contestação, de rejeição dos pensamentos e dos ideais coloniais, de denúncia das atrocidades sofridas pelos angolanos e de um contundente testemunho que auxilia na compreensão da história da nação angolana.

Trata-se de um universo literário comprometido, militante e de combate que deixa explícitos os elos fortes com a Negritude, movimento que se fundamenta na redescoberta da história, da cultura e das tradições africanas, constituindo, sobretudo, um processo de busca pela valorização da identidade.

O que se quer, é uma sociedade que se opõe à existente, visando a um futuro sem opressão, exploração, dominação, injustiças, preconceitos, violência, desigualdades. Logo, seus discursos também podem ser lidos pelo fundamento da utopia, entendida como um ato de não conformismo, de não aceitação da realidade que se apresenta, tendo como fortes aliados os desejos de paz, de liberdade e a esperança.

1.3 Xosé Lois García no contexto geracional galego

O terceiro escritor cuja poética faz parte do corpus desta tese, grande representante da literatura galega, principalmente no âmbito da poesia, é Xosé Lois García, nascido em Lugo, Galiza, em 1945, durante a ditadura franquista, período em que se considera o ano de 1939 como marco inicial, tendo o seu fim em 1975 com a morte do ditador Francisco Franco.

García é testemunha de uma infância marcada por privações econômicas familiares, pela rejeição dos mais abastados socialmente, pela opressão social e política imposta às classes populares e pela agressão dos falangistas e franquistas. Viveu em uma casa simples que os amparava e os protegia das ações severas do clima, esta protagonista de um dos seus poemas, representando um lugar de acolhimento, de proteção, de segurança: “Pequena e humilde casiña [...] / Casa vella, pobre e boa / que deu abrigo a meus pais, [...] / Antigo fogar onde eu vivín, / feito con pedras moi vellas, / debaixo das súas telas / ameí, cantei e mais sufrín” (García, 2005, p.71).

As terras da família mal davam para que pudessem sobreviver e as precárias condições marcaram a vida do menino. Relatadas a ele inúmeras situações, uma delas foi materializada em versos, na obra *Tedempo*. Trata-se do empréstimo de uma cabra por um parente de seu pai, a qual terá uma especial participação nos primeiros dias de vida do menino galego. Nos versos que seguem, retratam-se a pobreza não só da família García, mas também de muitos outros galegos indefesos e vulneráveis. Eis a vista da Galiza camponesa imersa nos violentos anos de exploração e de opressão:

[...]
Mentres falaban do suicidio de Hitler, do Berlín comunista,
de Franco buscando madrastra para a súa impunidade ampliada,
o neno pobre no berce de canas e xergón de follas de millo,
mamaba leite da cabra emprestada, polo Pedro de Perlada,
curmán de meu pai, da liñaxe García, no conclave remiso,
trouxo a cabra leiteira, con ubre de ouro branco, líquido,
e dixo: “rachade esa cartilla de racionamento mata menos”.
Así foi meu primeiro alimento, dunha cabra com cornamenta,
remoendo traxedia naquel cortello de sebe e grosos piornos.

[...]
(García, 2012, p. 81)

As dificuldades enfrentadas desde que era menino o tornaram consciente de sua condição e o aproximaram aos que pertenciam à mesma classe que a sua: a classe dos mais pobres, daqueles que sentiam as mesmas dores, viviam os mesmos flagelos provocados pela falta de recursos, daqueles que viviam na Galiza rural, local que “seguia asolagado nas tebras da ignorância, imobilizado polas cadeas de represión política franquista e sometido aos poderes da igrexa e dos caciques locais amparados pola corrupción e explotación impostas pola ditadura franquista” (Torres, 2015, p. 20).

García cresceu imerso em um contexto de repressão ditatorial. Não foi preso, não sofreu violência física, mas ouviu relatos, por exemplo, do seu pai, homem que foi preso e torturado. Solidariamente, levou-os adiante, a fim de denunciar os crimes dos anos de guerra civil:

[...]
Meu pai non tiña viño só anacos de odre
e aí gardaba barbaries e desenganos.
A súa memoria restituíu plenitudes
de humanas cousas cercadas por un velo
cheo de xeometrías e de medos extensos.
Discretas choivas na memoria xerminan,
meu pai coñecía orxías e crimes fascistas
e o convento de Celanova cala a vertixe.
(García, 2005, p. 208).

As razões da detenção do pai de García eram incabíveis. Em 1936, o médico cirurgião Rafael de Vega Barrera foi assassinado pelos militares fascistas e franquistas. Quando Xosé, o pai, soube do ocorrido, elogiou publicamente a humanidade e a generosidade do médico. Sabendo disso, os falangistas o prenderam e se vingaram, torturando-o brutalmente (Torres, 2015).

Em meados da década de 1960, García passou a viver em Barcelona. Em 1966, começou a trabalhar em uma empresa de plástico. Quatro anos mais tarde, ingressou na Sociedad Española de Automóviles de Turismo (SEAT), local onde criou um grupo reivindicativo galego, já que ali os galegos representavam de 8% a 9% do quadro de operários (Torres, 2015).

Em 1972, constituiu um grupo sindical com identidade nacionalista galega, denominado Irmandade Democrática Galega (IDGA). Junto a este grupo, surgiu o *Mallo*, revista impressa que teve dois objetivos:

[...] acreditar na existencia e traballo cotián dunha organización de emigrantes galegos en Cataluña que reivindicaba a identidade nacional galega e o dereito da nación galega á súa autodeterminación; e doutra, dispor dun medio para denunciar as agresións que Galiza e os galegos estaban a sufrir e, ao tempo, abrir unha canle de debate e formación [...] (Torres, 2015, p. 48)

Na década de 1970, em meio ao trabalho sindical, político e cultural, Xosé Lois iniciou o seu labor literário. É pertencente à Geração do 65⁸, formada por autores que assim como ele ingressaram no panorama literário e poético da Galiza no final dos anos 1960 e início dos anos de 1970 como, por exemplo, Farruco Sesto Novás, Xavier Rodríguez Barrio, Lois Diéguez, Xosé Vázquez Pintor, Marica Campos, Margarita Ledo Andión, Xesús Rábade Paredes. Neste período, residindo em Barcelona, García é conhecedor do que está sendo produzido e publicado na Galiza no âmbito literário, de forma geral, e no poético, de forma bastante particular, bem como fica a par das atividades cultural e política.

No verão de 1972, Xosé Lois conheceu Manuel María, poeta a quem admirava pelas suas obras e pelas suas lutas em prol da sua Galiza. Sentia-se muito próximo a ele, pois ambos compartilhavam da mesma ideologia política, das convicções sociais e irrenunciável identificação com as terras galegas. Foi Manuel María o editor do seu primeiro livro de versos publicado, intitulado *Borralleira para sementar unha verba*, em 1974 (Torres, 2015). Ressaltamos que este não foi o seu primeiro livro escrito. No outono de 1972, García escreveu *Cancionero de Pero Bernal*, obra publicada somente em 1988 devido à censura. Com o passar dos anos, outras obras vieram a público, entre elas: *Non teño outra cantiga* (1975), *Do Faro ao Miño* (1978), *Aínda outra primavera* (1988), *Paixón e rito* (1993), *Falo de Baco* (1998), *Kalendas* (2005), *Do Faro ao Miño II* (2005), *No imo do tempo* (2007), *Tedempo* (2012), *Remitencias* (2013).

Quando Xosé Lois ingressou no universo poético galego, a estética que prevalecia fazia parte do movimento denominado de “social-realismo”, a qual caracterizou os seus primeiros poemários escritos nos anos 1970. Aos finais destes idos anos, com a restauração da democracia o cenário político podia ser

⁸ Periodização apresentada por Torres (2015):

- Nascidos no período de 1873-1885: Geração IRM (Irmandades);
- Nascidos no período de 1886-1894: Geração Nós;
- Nascidos no período de 1895-1906: Geração do 25;
- Nascidos no período de 1907-1919: Geração do 36;
- Nascidos no período de 1919-1930 e 1931-1942: Geração do 50;
- Nascidos no período de 1943-1954: Geração do 65;
- Nascidos no período de 1955-1966: Geração do 80;
- Nascidos no período de 1967-1978: Geração do 90.

debatido livremente e diariamente. Assim, a poesia passou por mudanças estéticas, discursivas e temáticas.

Com as mudanças políticas, uma nova geração poética chega ao mundo literário, a Geração do 80, na qual a individualidade prevalece sobre o espírito coletivo das gerações precedentes. As temáticas se referem ao amor e ao erotismo, à morte, à passagem do tempo, à invocação das paisagens, à Terra. Acrescentam-se, ainda, a preocupação existencial, a angústia e a dor vitais, a exploração dos recôncavos mais íntimos do ser humano, o retorno ao passado, a revisão dos mitos (Torres, 2015). Os principais poetas com vozes consagradas na lírica galega destes anos são: Vítor Vaqueiro (*Lideiras antre a paisaxe* – 1979, *A fraga prateada* – 1983); Xavier Seoane (*A caluga do paxaro* – 1979); Xavier Rodríguez Baixeras (*Fentos no mar* – 1981, *Lembranza do áreal* – 1985), Ramiro Fonte (*As cidades do nada* – 1983, *Pensar na tempestade* – 1986, *Luz do mediodía* – 1995, *O cazador de libros* – 1997) (Vilavedra, 1999).

A partir daí, novos poetas foram surgindo, pertencentes à Geração do 90 e do 99 (fim de século). A particularidade das suas poéticas nos planos estético, temático e linguístico-discursivo e a crescente presença das vozes femininas são aspectos relevantes para a afirmação dos sinais de identidade das novas gerações. Vê-se aqui um retorno aos aspectos coletivos e um maior interesse pelo social, bem como um sentimento de pertencimento a uma sociedade injusta, o qual impulsiona as reflexões e os debates culminando nas reivindicações feministas, nas lutas antimilitaristas, na revisão crítica dos arquétipos e papéis sociais de homens e mulheres, na sensibilidade e na preocupação pela natureza e pelo meio ambiente (Torres, 2015). Eis alguns temas da nova poesia presentes em obras de poetas como: *Metáfora da metáfora* (1991), *Despertar dos amantes* (1993), *Fóra de min* (1994), de María Xosé Queizán; *Tortillas para os obreiros* (1996), de Fran Alonso; *Reticências* (1990), de Carballo Calero, *Estirpe* (1994), de Xosé L. Méndez Ferrín (Vilavedra, 1999).

É preciso salientar que a poesia de Xosé Lois García nunca esteve presa às periodizações e às temáticas que os críticos criaram para visualizar os poetas em um determinado tempo (Moura, 2009). O propósito de García é outro, pois em suas poesias as temáticas giram em torno de assuntos estimados por ele mesmo, de assuntos necessários naquele momento de escritura. O poeta galego escreveu versos de amor, pornográficos e eróticos, escreveu sobre a morte, a

natureza, os recôncavos íntimos, sobre a Galiza rural e camponesa, sobre os costumes populares e os monumentos artísticos.

Todo o seu trabalho literário é coerente com a sua condição de galego, que não se esquece de suas raízes. O autor vem construindo, até os dias atuais, uma produção vasta e complexa, que abarca desde a poesia, a narrativa, o teatro, a literatura infanto-juvenil, até a tradução, a crítica literária, o estudo artístico sobre o românico e a antologia. Com uma obra plural de elevada qualidade estética, desde sempre foi um escritor comprometido socialmente e politicamente com os desamparados da sua Galiza, de Angola, de Moçambique ou de qualquer outra parte do mundo. No campo literário, portanto, García representa uma tomada de posição diante dos problemas políticos, sociais e econômicos, com escritos que se transformam em arma de luta e de resistência diante das injustiças arraigadas em nossa sociedade.

Apesar do grande valor estético, e também ideológico, a vasta produção literária de Xosé Lois García, ainda em curso, é pouco estudada. Em 2006, em Barcelona, sob organização de Cristina Mello e Pepe de Requeixo, foi publicada a coletânea de escritos sobre o poeta galego intitulada *Xosé Lois García: Coloquio homenaxe. Chantada, 13 e 14 de agosto de 2005*. Na Galiza, em 2015, foi publicada a obra biográfica *De rebeldías, soños e irmandades. Noticia de Xosé Lois García*, de Camilo Gómez Torres.

No Brasil, destaca-se a obra de Andityas Soares de Moura, professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), publicada na Galiza pela editora Toxosoutos, com o título de *A letra e o ar: palabra-liberdade na poesia de Xosé Lois García* (2009) e, no ano de 2021, organizou e publicou a antologia *Poesia é flor de alto calibre: antologia poética de Xosé Lois García (1974-2021)*, pela editora Unicentro.

Em 2014, o professor Cláudio Mello deu início ao desenvolvimento do projeto de pesquisa *O programa estético de Xosé Lois García*, em parceria com a Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO) e a Universidade de Coimbra. Desde então, foram realizadas as seguintes pesquisas de iniciação científica por alunos de graduação: *Introdução à poesia de Xosé Lois García*, de Samira Machado (2015); *Introdução à Literatura Infanto Juvenil de Xosé Lois García*, de Kelly Gonçalves (2018); *Xosé Lois García e sua relação com a Lusofonia*, de Sheyla Ribeiro (2018); *O aspecto visual em Remitências*, de Aline

Mroczko (2018); *A literatura infantil de Xosé Lois García*, de Andriele Mendes (2021); *Literatura e sociedade na produção dramática de Xosé Lois García*, de Marcos Mansano (2021); e *Irreverência e liberdade na poesia erótica de Xosé Lois García e Carlos Drummond de Andrade*, de Rafael Custódio (2021).

Além disso, no curso de Letras, cinco trabalhos de conclusão foram apresentados, a saber: *Xosé Lois García e Mia Couto: liberdade, oralidade e cultura popular*, de Adriana Diachuk (2018); *O papel do leitor na literatura infantil de Xosé Lois García*, de Cláudia Antonio (2018); *O ativismo político-cultural de Xosé Lois García*, de Daniela de Souza (2018); *A literatura infantil de Xosé Lois García*, de Heduarda Monteiro (2021); e *O papel da mulher em Xente de Inverno e O proceso a Lucía Fidalgo*, de Aline Mroczko (2022).

A nível de mestrado, três pesquisas foram concluídas. A primeira, *História, memória e resistência em Xente de Inverno, de Xosé Lois García*, de Carla Denize de Moraes (2016). Esse trabalho apresenta uma análise crítica da coletânea de contos *Xente de Inverno* (1995), a fim de compreender de que forma memória, história e ficção se articulam no texto literário, tornando a obra expressão de resistência poética, bem como demonstrar em que medida a articulação entre literatura e história inserem a obra na tradição da literatura engajada.

A segunda, intitulada *Entre memória, história e política: lirismo e engajamento político-social na poética de Xosé Lois García*, de Sirlei da Silva Fontoura (2016), explicita a dimensão política traduzida esteticamente na poesia de García. Resultados indicam que seus poemas podem ser considerados engajados com as causas políticas e sociais, assim como uma forma de contestação da ordem dominante, a partir dos elementos de resistência à dominação cultural, política e econômica, dando voz aos vencidos. Em 2017, esta pesquisa foi publicada em livro na Espanha, pela editora Sacauntos, com distribuição pelo Consórcio Editorial Galego.

A terceira pesquisa tem como título *O teatro de Xosé Lois García e a tradição literária galega* (2019), de Elza Hauresko, e apresenta um estudo crítico da obra dramaturgica de García. O estudo explicita a forma como a dimensão política é traduzida nas peças teatrais. Resultados indicam que o escritor galego apresenta um pensamento político apelando à liberdade, criticando a doutrinação da igreja, representando o povo da Galiza marcado pela ditadura,

posicionando-se a favor das causas sociais com nítida contestação à ordem dominante. Esta pesquisa também foi publicada em livro na Espanha, no ano de 2019, por Ediciones La Rectoral.

Pesquisas como essas são relevantes devido à contribuição para os estudos literários no sentido de situar a importância de Xosé Lois García na literatura galega. Além disso, valorizam a língua, a literatura e a cultura galegas enquanto manifestações originárias do povo galego, uma herança a ser conservada e transmitida, um patrimônio que cada geração precisa valorizar e fazer permanecer. Galiza passou por um período sombrio, violento, de silenciamento de muitas vozes durante a Guerra Civil Espanhola e os anos de pós-guerra sob o regime franquista. Muitos intelectuais anti-franquistas que tentavam destacar a cultura de caráter nacional e o valor do idioma foram alvos do franquismo. Outros tantos resistiram e tornaram públicas ideias comprometidas com a democracia, com os direitos nacionais da Galiza e, no caso dos escritores, muitos fizeram reverberar seus ideais em suas obras literárias, as quais se converteram em instrumentos de denúncia, assim como arma de luta e de resistência.

Xosé Loís García é um poeta plural. Como veremos, muitos são os poemas em que recolhe as impressões ao contemplar a fauna e a flora, deixando transparecer o seu amor pela natureza, bem como a sua revolta quando da desvalorização e destruição de tais riquezas naturais. Outros poemas retratam a violência, a opressão, a exploração do mundo dos camponeses, dos operários, ou seja, das classes populares, bem como das tantas vítimas das guerras e das ditaduras.

Mesmo que García não tenha sido preso e torturado como aconteceu com Agostinho Neto e Alex Polari, ou seja, não tenha sido vítima direta dos militares franquistas, ele não se isenta, não fica indiferente com os sujeitos que passaram por tais experiências. Num retorno às suas origens, ele imerge em experiências passadas que não lhe são próprias e as testemunha. A memória se apresenta como uma representação do passado construída a partir do conhecimento cultural compartilhado pelas gerações de outrora. É o que Hirsch (2008; 2012) denomina de pós-memória, isto é, a memória que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca das experiências vividas por aqueles que vieram antes, as quais só são lembradas por meio das

histórias, das imagens, das vivências em meios aos quais eles cresceram. Em outras palavras, trata-se de uma memória herdada que culmina na difusão de um testemunho solidário que é levado adiante.

Em sua poesia, também há um forte desejo pela paz, pela liberdade, pela justiça, pela fraternidade do povo oprimido, seja ele angolano, moçambicano, cubano, ou seja, há o retrato de uma utopia necessária para a construção de uma sociedade melhor.

A partir deste panorama, no qual estão incluídos os três poetas em questão, compreende-se que, por meio de uma voz lírica, eles categorizam o testemunho de um espaço, nesse caso, os espaços territoriais brasileiro, angolano e galego, e de contextos nos quais impera todos os tipos de violência.

A rememoração do passado e a sua relação com o presente sintetizam a literatura de testemunho à medida que o ser brasileiro, o ser angolano e o ser galego, ora relacionado à particularidade do “eu”, ora a outros protagonistas que remetem ao coletivo, conjugam realidade e ficção, refazendo os caminhos da história a partir “dos elementos de sobra do discurso histórico”, elementos aclarados por Walter Benjamin, conforme destaca Gagnebin (2009, p. 54): o sofrimento indizível, o horror levado ao auge em todos os eventos-limite e “aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado [...]”, ou seja, aquilo que a História oficial, dominante, não quer recordar.

Nesse sentido, como nos lembra Ricœur (2007), não há nada melhor que o testemunho para nos assegurar que algo aconteceu. Assim sendo, abordaremos mais detidamente os conceitos de testemunho, de testemunha, de literatura de testemunho, de *teor testemunhal* (Seligmann-Silva, 2003) e sua relevância para pensarmos os poemas selecionados de Polari, Neto e García, no capítulo seguinte.

2. LITERATURA E TESTEMUNHO

Todo artista é testemunha do seu tempo, da sociedade na qual está inserido. Muitos passaram por períodos de guerras, genocídios, ditaduras, situações de exclusão diluídas no cotidiano como a miséria, a opressão, a violência, eventos e temas transpostos em suas obras, as quais se convertem em importantes instrumentos de reflexão, pois “uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados” (Franco, 2003, p.352).

Os poetas Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García são testemunhas de eventos que marcaram a história dos seus países, e a violência e o autoritarismo decorrentes desses períodos se converteram em substrato para as suas escritas: Alex Polari – ditadura brasileira; Agostinho Neto – ditadura salazarista; Xosé Lois García – ditadura franquista.

Nesse contexto, neste capítulo, recorreremos de forma breve, às definições de testemunho e de testemunha (Seligmann-Silva, 2003; Agamben, 2008; Salgueiro, 2012). Muito além dos relatos de sobreviventes de guerras, ditaduras e genocídios, eventos-limite dos quais Primo Levi e Alex Polari são exemplos, considera-se que o testemunho também retrata o cotidiano de uma sociedade doente, cruel e desigual, bem como todo tipo de preconceito e de injustiças de uma dada época, materializados em vários suportes.

Em seguida, adentraremos nos campos da literatura de testemunho e da literatura de *testimonio*. Convém apresentá-las porque, mesmo tendo a matriz narrativa da memória e do testemunho como fio condutor, há diferenças entre as duas vertentes, devido à mudança de enfoque.

A primeira noção é proveniente da literatura da Shoah⁹, a partir de relatos testemunhais das vítimas dos horrores nazistas. Muitas narrativas descreveram

⁹ O termo Shoah é de origem hebraica e seu significado é próximo de “devastação”, “catástrofe” utilizado para fazer referência ao genocídio perpetrado pelo regime nazista que vitimou cerca de seis milhões de judeus. Para se referir a esse evento histórico também é utilizado o termo Holocausto, de origem grega, que significa “todo queimado”, remetendo a um sacrifício com fogo presente em tradução do texto bíblico de Levítico, com a conotação de um sacrifício voluntário, vicário de Jesus. Entretanto, este último termo passou a ser rechaçado por parte da comunidade judaica, bem como por pesquisadores, já que se compreende que o massacre dos judeus (e de

de forma contundente os horrores vividos pelos judeus nos campos de concentração e estão intimamente ligadas à realidade histórica, tendo como ponto de partida os processos de memórias do passado, narrando acontecimentos sob o impacto do horror e da experiência do choque (Gagnebin, 2006). Em outras palavras, a literatura de testemunho tem como característica principal a elaboração psíquica do trauma. Ampara-se por meio do fio condutor da memória que dialoga com a história e com a psicanálise, com discussões relacionadas às experiências traumáticas, às feridas abertas que jamais poderão ser esquecidas (Figueiredo, 2020).

Durante os anos de 1960 e 1980, surgiu um grande *corpus* de relatos que denunciavam o horror que imperava na América Latina devido às ditaduras militares que deixaram marcas de sua extrema violência em todos os setores da população civil. A repressão e as lutas tornaram-se temáticas constantes de narrativas que apresentam personagens vítimas da barbárie, das injustiças, da violação dos direitos à vida e à liberdade. Tais narrativas adentram no campo da literatura de *testimonio*. Esta vertente também apresenta a memória como fio condutor, porém apresenta um vértice entre a história e a política, ou seja, “a densidade de análise se inscreve principalmente no processo de reconstrução da história e do fazer justiça” (Figueiredo, 2020, p. 20).

Por fim, abordaremos a função testemunhal da poesia, tendo em vista que as obras de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García são compostas de poemas que rememoram o autoritarismo e a violência decorrentes dos regimes autoritários perpetrados em seus países. Para isso, recorreremos às marcas da produção testemunhal apresentadas por Salgueiro (2015, p.125), que incluem o registro em primeira pessoa, a sinceridade do relato, o desejo de justiça, a vontade de resistência, o abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético, a apresentação de um evento coletivo, a presença de um trauma, o rancor e o ressentimento, o vínculo estreito com a história, o sentimento de vergonha e humilhação, a sensação de culpa por ter sobrevivido e a consciência da impossibilidade de representação total do vivido.

tantos outros povos) durante a Segunda Guerra Mundial não foi um sacrifício a Deus (NARCIZO, 2012; EHRLICH, 2019). Em função disso, ao longo da presente tese, optamos pelo uso do termo Shoah.

2.1. Testemunho e testemunha

Quando consideramos o testemunho, estamos diante de um rico e complexo trabalho interdisciplinar entre as áreas da psicanálise, da filosofia, do direito, da história, da teoria literária, entre outras. Por este motivo, o testemunho se torna uma categoria que engloba muitos debates e reflexões quando, por exemplo, ele aparece apresentado em forma literária ficcionalizada ou quando se coloca em prova a sua dimensão fiduciária, já que o sujeito que dá o seu testemunho está propenso aos embaraços da memória e do trauma ou, ainda, quando se converte em categoria de análise para a busca da verdade na História, questões nas quais nos dedicaremos no decorrer desta pesquisa.

Certo é que o conceito complexo revela uma área de estudos vigorosa, uma categoria e uma prática social existentes desde a eclosão das antigas guerras entre os povos, do genocídio dos indígenas quando da colonização portuguesa no Brasil, até os eventos mais contemporâneos como, por exemplo, a Shoah, as ditaduras ao redor do mundo, as guerras atuais na Síria e na Ucrânia, a recente tragédia humanitária dos yanomamis no norte brasileiro. Sendo assim, compreende-se a existência de testemunhos e um grande interesse por eles. Abordar essa questão é revelar os horrores ocultos das catástrofes levadas a cabo pelo homem a fim de aniquilar o seu semelhante. Logo, faz-se importante tratar sobre a centralidade da noção de trauma em Freud, tendo em vista a sua importância para se entender a questão da narrativa do trauma.

A noção de trauma, inicialmente teorizada por Freud, compreende o período de 1892 a 1920, período no qual, ao estudar as causas da histeria e criar o método catártico, concluiu que o trauma seria de natureza sexual, culminando nos sintomas histéricos, ou seja, a origem do trauma foi compreendida a partir da relação entre as vivências de experiências sexuais traumáticas na infância e a resignificação de tais experiências vividas na fase da adolescência. Sendo assim, Freud tratou o aparelho psíquico como sendo exclusivo da memória, sendo as lembranças das experiências sexuais de sedução o fator principal que levava ao estabelecimento do trauma. Seguindo a teoria do método catártico, Freud conduzia uma conversa até que o sujeito chegasse ao ponto de relatar os eventos desencadeadores do sintoma, pois para ele estava claro: “os sintomas

históricos são descendentes de recordações que atuam como inconscientes” (Freud, 1960, p. 72 *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 137).

Com o advento da Primeira Guerra Mundial, a questão do trauma se tornou ainda mais decisiva para a psicanálise. Freud passou a tratar das neuroses traumáticas a partir das experiências dos soldados e sobreviventes daquele evento-limite, caracterizando tais neuroses pela

fixação no momento do acidente traumático que está na sua base. Esses doentes repetem nos seus sonhos regularmente a situação traumática. Quando ocorrem ataques de tipo histérico, que permitem uma análise, percebe-se que o ataque corresponde a uma total transposição naquela situação. É como se esses pacientes não tivessem se desvinculado da situação traumática, como se ela estivesse diante deles como uma tarefa não dominada [...] (Freud, 1960, p. 274 *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 138).

A partir das formulações de Freud, os estudos sobre os sobreviventes de campos de concentração nazistas trouxeram novas reflexões para a teoria do trauma. De acordo com o psicanalista William G. Niederland citado por Seligmann-Silva (2002, p. 140), o retorno do sobrevivente à situação traumática gera uma situação crônica de angústia, de depressão, bem como distúrbios do sono, pesadelos recorrentes, apatia, anestesia afetiva, culpa por ter sobrevivido e incapacidade de relatar a experiência traumática.

Dori Laub, citado por Seligmann-Silva (2002) enquanto um sobrevivente dos campos de concentração, trata da questão da impossibilidade de narrar a experiência traumática vivida ao abordar o tema do testemunho da Shoah, formulando que o “Holocausto foi um evento sem testemunha” devido ao nível da violência que impediu que os testemunhos viessem à tona (Laub, 1995, p. 65 *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 142). O que Laub quis destacar é que as autênticas testemunhas são as que passaram pelos campos e morreram, atingiram o ápice do evento-limite e, portanto, não puderam testemunhar. Logo, a tarefa de testemunhar coube àqueles que sobreviveram, àqueles que se mantiveram a uma certa distância do evento.

Laub também alerta para a impossibilidade total da experiência em termos de memória, a qual também é central para a teoria do trauma. Sobre essa questão, Seligmann-Silva (2002) recorre a Cohen (1985), afirmando que o trauma é caracterizado pelo “enfraquecimento da capacidade de organização

dos traços mnemônicos nos representantes objetivos na nossa mente”. Nesse sentido, ocorre uma fragmentação interna, com a qual os fatos vividos não são reconhecidos como parte do ego, gerando “uma falha na capacidade de representação interna”, ou seja, “ocorre um registro, mas não a representação” (Seligmann-Silva, 2002, p. 143).

Outra questão central é a precisão das imagens traumáticas, “que tem o seu correspondente tanto no concretismo dos fragmentos de memória e das tentativas de representação da cena do trauma, como também na fragmentação da narrativa”. Mesmo que esse caráter realista tenha sido discutido por corresponder a uma imagem “exata”, é inegável, para Seligmann-Silva, que “existe esse caráter literal dessas imagens”, e que a precisão das lembranças “domina a mente como uma imagem fantasmática que assombra o indivíduo traumatizado”, a testemunha direta de um evento-limite (Seligmann-Silva, 2002, p. 143).

Em termos de conceituação, “testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.)” (Salgueiro, 2012, p. 284). Em latim, a palavra “testemunha” pode ser traduzida por dois termos: o primeiro, *superstes*; o segundo, *testis* (Agamben, 2008, p.27). A pessoa que dá o testemunho pode ser considerada uma “testemunha primária” (*superstes*), noção aplicada ao que viveu a experiência, sobreviveu a uma catástrofe (Seligmann-Silva, 2003).

Alex Polari pode ser considerado uma testemunha direta, pois viveu a experiência hostil nos cárceres da ditadura militar, viveu a experiência da prática da tortura executada pelos militares. No poema “Vida de artista”, por exemplo, de *Camarim de prisioneiro*, o eu-lírico faz um levantamento dos anos em que esteve preso:

[...]
Eu vou ficando por aqui.
Acompanhei durane esses oito anos
a morte dos melhores amigos que restaram
a crise do dólar
a posse de três generais.
Presidi em mais de vinte diferentes
os mesmos rituais de sobrevivência.

Disputei aos tapas com os ratos
os restos de minha bóia
numa linda fortaleza
e nela enfrentei minha fraqueza.

[...]
(Polari, 1980, p. 17).

Outro exemplo, é Primo Levi, sobrevivente do campo de concentração em Auschwitz. Quando se discute o testemunho dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas, vem à tona as discussões de que o testemunho apresenta lacunas, as quais põem em questão o próprio sentido do testemunho, bem como a identidade e a credibilidade das testemunhas, surgindo questionamentos que giram em torno da impossibilidade de os sobreviventes darem um testemunho verdadeiro acerca das experiências vividas nos campos de concentração nazistas. O próprio Levi, citado por Agamben em sua obra, expõe que

[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, [...] somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; [...] a demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles por delegação (Levi, 1986, p. 47 *apud* Agamben, 2008, p. 42)

Nesse contexto, as verdadeiras testemunhas não tiveram a possibilidade de testemunhar. Esta tarefa cabe aos sobreviventes, aos “pseudotestemunhas” que falam pelo outro que submergiu, que “testemunham sobre um testemunho que falta”. Quem assume esta responsabilidade “sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (Agamben, 2008, p.43). Tem-se assim um duplo paradoxo considerando a condição de testemunha: primeiro, o que resulta da impossibilidade de expressar verbalmente uma experiência radical; segundo, o que resulta da condição do sobrevivente que dá o testemunho da experiência radical, pela qual ele próprio não passou, acercando-se daquele que não sobreviveu.

No entanto, compreende-se que o que mais se aproxima da dimensão real são os testemunhos dos sobreviventes. O ato de testemunhar é uma forma de trazer à tona a experiência, uma forma de homenagear os que foram vítimas de eventos hostis (guerras, genocídios, ditaduras). O testemunho é uma forma

de documentar os acontecimentos do passado, uma forma de contribuição para a escrita da história. É preciso acertar contas com os crimes do passado, pois a história nos ensina que “os mortos nunca se calam”. Aqueles que os poderosos tentaram anular, saem da vala comum e retornam com a força irredutível dos espectros (Safatle, 2019).

Já a pessoa que não viveu as circunstâncias terríveis de um evento, mas que presenciou, observou as ações e foi impelida a dar a sua versão dos “fatos” é considerada “testemunha secundária” (*testis*) (Seligmann-Silva, 2003). Drauzio Varella, por exemplo, atuou voluntariamente durante 10 anos na Casa de Detenção de São Paulo, o maior presídio do Brasil. Ali, testemunhou a violência contra os detentos, advinda de um código penal escrito pelos próprios carcereiros. Suas vivências deram origem à obra *Estação Carandiru*.

Alex Polari, além de “testemunha direta”, de sentir na pele o poder da repressão, também pode ser considerada “testemunha secundária”, pois nos revela, por meio de suas obras, que presenciou a violência contra os seus companheiros, que presenciou, de sua cela, por meio dos gritos e dos gemidos, muitas vezes, a morte deles. Sua obra narrativa *Em busca do tesouro* ilustra isso, ao dar vida à memória do momento em que ele ouve os gritos de Stuart Angel, torturado no pátio da prisão:

[...] o barulho de um gemido seco e constante, uma espécie de tosse, começou a entrar insistentemente dentro de minha cela. Uma porta de carro abria e fechava constantemente. E o carro era acelerado por alguns segundos. Novamente as tosses. Vozes. Reconheci nos gemidos a voz de Stuart (Polari, 1982, p. 188).

[...] Era a voz de Stuart, mais rouca e entrecortada pela tosse. Pedia “água” e dizia “vou morrer”. [...] Depois de algum tempo dos gemidos, ouvi as vozes do subtenente Alcântara, do capitão Lúcio Barroso e outras que não distingui. Disseram: - Deixa de frescura, “Paulo”, vamos também te dar uma injeção, você não vai morrer não (Polari, 1982, p. 192).

Ele morrerá, é claro. Naquela mesma noite. Pelas torturas e pela inalação dos gases tóxicos do carro durante boa parte da tarde. Também tinha sido arrastado pelo pátio preso à mesma viatura. Possivelmente tivera a pele toda esfolada (Polari, 1982, p. 198).

Em *Inventário de cicatrizes*, Polari dedica um de seus poemas ao seu companheiro, intitulado “Canção para ‘Paulo’ (À Stuart Angel)”. Nele, relata-se:

Eles costuraram tua boca

com o silêncio
e trespassaram teu corpo
com uma corrente.
Eles te arrastaram em um carro
e te encheram de gases,
eles cobriram teus gritos
com chacotas.

[...]
e eu testemunhei quando levaram teu corpo
envolto em um tapete.
(Polari, 1979, p. 36).

De igual forma, Agostinho Neto também pode ser considerado “testemunha secundária”. A denúncia dos problemas políticos, econômicos e sociais de Angola atravessa a obra do poeta. O poema “Crueldade” apresenta uma realidade de desigualdades, de preconceitos, de injustiças contra os negros, testemunhada pelo eu-lírico no musseque (favela) de Sambizanga, Luanda. A detenção e a morte dos negros pelos militares portugueses se deram de forma descabida, como veremos na segunda estrofe apresentada, e todo este episódio será banalizado, como veremos na última estrofe:

Caíram todos na armadilha
dos homens postados
à esquina

[...]

E ficou o silêncio
dum óbito sem gritos
que as mulheres agora choram

[...]

Da cidade iluminada
vêm gargalhadas
numa displicência cruel

Para banalizar um acontecimento
quotidiano
vindo do silêncio da noite
do musseque Sambizanga
- um bairro de pretos!
(Neto, 1985, p. 21).

Na configuração da “testemunha secundária”, há a fórmula típica do testemunho que é a autodesignação do sujeito que testemunha a partir da tríade dêitica “eu estava lá”, ou seja, se declara testemunha a partir do uso da primeira

pessoa do singular, do pretérito imperfeito, mencionando o “lá” em relação ao espaço que está ocupando no momento, o “aqui” (Ricœur, 2007, p. 172).

O ato de designar a si próprio como testemunha se inscreve em uma situação dialogal e ressalta a dimensão confiante do testemunho. Toda testemunha, além de dizer que estava no local ocorrido, solicita ao terceiro que a escuta que lhe dê crédito: “acredite em mim”. Dessa forma, o testemunho só será legitimado e acreditado completamente quando quem o escuta, aceita-o (Ricœur, 2007, p. 173).

Com o avanço das discussões em torno do testemunho, uma terceira testemunha pode ser considerada: aquela que ouviu a narração do outro, aceitando levar adiante as palavras ouvidas, a história do outro, denominada “testemunha solidária”. Esta não leva adiante o relato do outro por culpa ou compaixão, mas sim por entender que a retomada reflexiva do passado leva a compreender que este não pode se repetir, e que é necessário esboçar um novo presente (Gagnebin, 2009).

Xosé Lois García, a partir desta definição, pode ser considerado uma testemunha solidária. Trata-se de um poeta galego que nasceu durante a ditadura franquista, e que ouviu e levou adiante os horrores vivenciados por seus pais, parentes e amigos durante os três anos de Guerra Civil Espanhola, bem como durante o período de ditadura franquista. Além disso, trata-se de um sujeito que, em suas andanças, testemunhou muitas realidades hostis ao redor do mundo, e não deixou que elas escapassem de sua escritura.

No poema “22 de setembro de 2003”, o qual será analisado em uma das seções dedicadas a García, o eu-lírico relembra os momentos em que seu pai, diante da lareira, contava a ele “contos” e depois os contextualizava, possivelmente, à realidade enfrentada pela família García:

Meu pai contábame contos de tilderete,
de choupanas vellas, de cachopas e neves.
Sempre os contaba sobre o círculo da lareira,
[...]
Meu pai contábame contos e despois falábame
de todo o que ía tecendo nocturno neboeiro,
revelando de seus invernos cavidades inconexas,
minúsculas cavernas agasallándonos com invernos.
(García, 2003, p. 304).

Independentemente da posição de testemunha (direta, indireta ou solidária), o ato de testemunhar ocorre por meio de registros diversos, conforme foi apontado acima por Salgueiro (2012): escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos, etc. Seja qual for o modo e as condições em que o testemunho foi lançado, o que está em questão são os discursos produzidos, os quais, tomados como objeto de análise, podem revelar a hostilização que decorre dos eventos-limite contra os sujeitos, na maioria das vezes oculta pela História oficial.

O testemunho se projeta como atitude política, encontrada nas mais diversas artes. Na pintura, o pintor espanhol Pablo Picasso retratou o bombardeio à cidade de Guernica, durante a Guerra Civil Espanhola, na obra *Guernica*, umas das mais emblemáticas do artista, produzida em 1937. A obra carrega uma forte crítica ao fascismo, e denuncia a violência, a destruição, o sofrimento e a dor. Na fotografia, Sebastião Salgado levou a cabo diferentes projetos a fim de denunciar as mazelas sociais. Um deles retrata a paisagem desumana da mina de ouro da Serra Pelada, no estado do Pará. Em 1986, Salgado esteve durante 33 dias no local, e testemunhou a vida dos garimpeiros em condições precárias, capturando potentes imagens. No âmbito fílmico, o documentário *Sobrevivi ao Holocausto* apresenta um sobrevivente que voltou ao local dos campos de concentração nazistas e contou tudo o que viu e viveu, além de filmes sobre as ditaduras militares latino-americanas, como: *Zuzu Angel*, o qual retrata o desespero de uma mãe depois que o filho Stuart Angel foi capturado e morto pelos militares. A partir de então, ela luta para reaver o corpo que nunca apareceu, uma batalha encerrada com a sua própria morte em um suspeito acidente de trânsito. Cabe citar, ainda, os testemunhos e os documentos com ênfase jurídica, os quais motivaram a criação das Comissões Nacionais da Verdade no Brasil, com o relatório *Brasil Nunca Mais: Um relato para a história* e na Argentina com o relatório *Nunca más*.

De forma geral, percebe-se que os testemunhos são materializados em componentes que vão desde as pinturas icônicas de famosos artistas, até a seriedade dos relatos mais técnicos, bem como as célebres obras literárias, como veremos adiante, tornando-os parte de uma categoria ampla e digna de ser estudada. Nesse contexto, salientamos que o foco do presente trabalho são os testemunhos suscitados pelas atrocidades em massa do século XX (guerras,

genocídios, ditaduras), materializados no texto literário, em especial na poesia de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García.

2.2.Literatura de testemunho e literatura de *testimonio*

Quando adentramos no campo da literatura de testemunho, estamos diante de duas concepções, ambas apresentando uma estreita relação entre literatura e violência. No âmbito alemão, o trabalho relacionado à memória em torno da Segunda Guerra Mundial e da Shoah determina as discussões em torno do testemunho. Na América Latina, o ponto de partida das reflexões são as ditaduras, a repressão às minorias étnicas, às mulheres, aos homossexuais (Seligmann-Silva, 2002). As características fundamentais do testemunho e do *testimonio* são as mesmas, diferenciando-se somente nas abordagens analíticas.

O auge dos testemunhos está relacionado à experiência nazista. Os que viveram as experiências nos campos de concentração podem ter (ou não) memórias nítidas e detalhadas do ocorrido, dos sentimentos e dos pensamentos, podem (ou não) querer relatar o vivido. Para alguns, narrar era uma necessidade para que se pudesse sobreviver ou sobreviver ao horror era uma necessidade para poder contar (Jelin, 2002). Entretanto, o desejo de contar pode ser insaciável, já que a pessoa pode se deparar com a falta de palavras adequadas para narrar ou pela falta de pessoas que estejam dispostos a escutar. Assim, tiveram que calar-se, silenciar-se, guardar para si ou tentar esquecer. Quem opta pelo silêncio ou pela tentativa de esquecimento não consegue encontrar paz e tranquilidade para seguir adiante, e escolher o silêncio é escolher perpetuar a tirania (Laub, 1992, *apud* Jelin, 2002, p. 82).

O nazismo foi um evento que, durante o seu desenvolvimento temporal, não teve testemunhas internas nem externas. Quem estava no interior dos guetos e dos campos de concentração denunciava as atrocidades nos seus escritos e diários no momento em que os eventos estavam acontecendo, porém os enterravam por medo de serem descobertos. No mundo exterior, por sua vez, ninguém ocupou o lugar de testemunha daquilo que acontecia, pois “los marcos interpretativos culturalmente disponibles no contaban con los recursos simbólicos para ubicar y dar sentido a los acontecimientos” (Jelin, 2002, p. 83).

No imediato pós-guerra, as imagens da entrada dos exércitos de liberação aos campos, os relatos de sobreviventes e os livros de homenagens começaram a surgir. A ênfase, nesse momento, estava direcionada às descobertas e à documentação da amplitude dos crimes. No juízo de Nuremberg, corte internacional criada em 1945 para julgar os crimes nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, houve o testemunho de somente um sobrevivente.

A grande virada testemunhal ocorreu a partir do processo de Eichman, em Jerusalém, em 1961. O testemunho dos sobreviventes foi fundamental como prova jurídica e como estratégia para mostrar à sociedade mundial a memória do genocídio como parte da identidade dos judeus. Aparece, portanto, a testemunha sendo elemento central do juízo, surgindo a “era del testimonio”, a qual ganhou maior ênfase nos anos 80 e 90 (Jelin, 2002).

Os nascidos no pós-guerra começaram a interrogar os familiares sobreviventes dos campos de concentração, reconhecendo e a preenchendo as lacunas da história que se havia criado, já que os testemunhos não foram transmitidos integralmente no momento em que os acontecimentos ocorriam. Com o passar do tempo, foi possível ser testemunha solidária, como uma capacidade social de escutar e de dar sentido àquilo que o sobrevivente narrava. Quando se dialoga, quem fala e quem escuta nomeia, dá sentido, constrói memórias, ambos em uma realidade compartilhada.

A literatura de testemunho, nesse contexto, advém da literatura da Shoah, noção oriunda dos relatos testemunhais das vítimas dos horrores nazistas. Nesse âmbito, encontramos várias obras com um nítido potencial traumático oriundo desse acontecimento, valendo-se de relatos de caráter testemunhal. É o caso, por exemplo, da icônica obra narrativa *É isto um homem?* de Primo Levi, químico e escritor italiano que relata os horrores vividos por ele e por seus pares nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. No prefácio do seu livro, ele esclarece a necessidade de contar tudo o que aconteceu, “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 1988, p.8). Testemunhar, para Levi, passou a ser uma questão tão importante quanto outras necessidades básicas de sobrevivência.

O relato de Levi não diz respeito somente à sua dor, às suas vivências dentro do campo. O seu relato está vinculado às experiências de um grupo de vítimas e a sua escrita está em contato com o sofrimento e seus fundamentos, muitas vezes obscuros e repugnantes (Ginzburg, 2012). Nesse contexto, tem-se uma escrita dolorosa, pois “nasceu de uma proximidade anormal com a morte, uma tentativa encontrada por alguns para integrar, ainda que minimamente, o excesso de real em jogo na experiência traumática” (Koltai, 2016, p.24). Todos os que escreveram e testemunharam, tentaram transmitir a perversidade do inimaginável, a desumanização dos homens contra outros homens, em uma tentativa de reingressar, por meio da escrita, na esfera de pertencimento à espécie humana.

Com o passar do tempo e com o avanço dos estudos literários que abrangem os testemunhos, outros relatos foram sendo realizados ao redor do mundo, entre eles os latino-americanos, referindo-se às experiências históricas das ditaduras, da exploração econômica, da repressão aos grupos minoritários. Estes fazem parte do que se denomina literatura de *testimonio*, pensada a partir de uma perspectiva da luta de classes, apta para “representar os esforços revolucionários” dos oprimidos. Cuba foi um país que contribuiu para a institucionalização da literatura de *testimonio*, assumindo a liderança de um movimento de revisão da história pela perspectiva dos vencidos, dos excluídos e dos explorados economicamente. A revista *Casa de las Américas* também foi fundamental neste processo. Em seu número 3, a obra de Carolina Maria de Jesus foi descrita como sendo “*testimonio* social de grande importância para o conhecimento da situação de desamparo e miséria em que vive parte da população brasileira” (Alzugarat, 1994, p. 177 *apud* Seligmann-Silva, 2002, p. 75).

O cânone testemunhal hispano-americano apresenta obras como *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi consciencia* (1983), escrita e editada por Elizabeth Burgos-Debray, fruto de uma longa entrevista realizada com Rigoberta Menchú, ativista indígena maia-quiché, de Guatemala, na qual são retratadas as desigualdades sociais, a violência rural, a repressão da ditadura militar vigente na época. Outro exemplo é *Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet, que retrata a trajetória da vida de Estebán Montejo, um ex-escravo cubano de 108 anos.

No Brasil, entre tantas obras, citamos *K-relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, a qual relata a história da irmã do autor, presa em 1974 pelos militares, em São Paulo, e desaparecida sem deixar rastros. O pai, judeu imigrante, inicia uma incessante busca pela filha e se depara com o silêncio em torno dos desaparecidos durante a ditadura militar brasileira. Essa literatura pode ser entendida como uma forma de recriação de realidades baseadas em experiências memorialísticas de sujeitos que testemunharam as hostilidades deste evento-limite.

A profusão de textos testemunhais sugere uma importante e complexa busca de sentidos pessoais, bem como a reconstrução das tramas sociais. Além disso, apresentam um propósito educativo e político, pois ao mesmo tempo em que transmitem experiências coletivas de luta política, expõem os horrores da repressão advinda de governos autoritários, numa tentativa de indicar novos caminhos nos quais se façam valer a máxima do “nunca mais poderá se repetir”, em favor da construção de uma sociedade mais digna, com liberdade e direitos básicos garantidos.

Pode-se afirmar que toda manifestação cultural possui elementos de “teor testemunhal” – expressão consagrada por Seligmann-Silva (2003) - devido à violência das catástrofes no século XX: atrocidades da Segunda Guerra Mundial (campos de concentração, bombardeios, bombas atômicas), guerras de independência na África e na Ásia, totalitarismos e ditaduras. Em outras palavras, os traços característicos deste teor podem ser encontrados em qualquer produção cultural, o que leva ao entendimento de que o seu estudo não pode ser reduzido à produção específica relacionada às narrativas testemunhais dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, mais especificamente as dos campos de concentração nazistas. A desumanidade é potencializada como objeto dos relatos a partir vários contextos de conflitos:

Apenas no século XX a literatura de testemunho surge como um elemento importante no sistema literário e cultural. Este desenvolvimento do testemunho em um século pontuado por terríveis e enormes guerras, por genocídios, campos de concentração e de extermínio e ditaduras sangrentas não é casual. A literatura de testemunho expressa esse processo de esmagamento daquilo que é expelido pela sociedade como se fosse um resto. Ela é afirmação da vida, contra a redução desta à mera vida, ou à simples sobrevivência. (Seligmann-Silva, 2010, n.p.)

Todos esses eventos geraram uma necessidade de testemunhar para que a denúncia fosse feita e o trauma processado. Assim, vemos a expansão do testemunho, apresentado como “necessário [...] em contextos políticos e sociais em que a violência foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições”. Quando se colocam os testemunhos em pauta, compreende-se que “aos excluídos cabe falar e, além disso definir seus próprios modos de fazê-lo” (Ginzburg, 2012, p.59). Dessa forma, a escrita é entendida como um modo de processar essa violência e o clareamento do conceito de testemunho na literatura pode ser entendido da seguinte forma:

1) trata-se de um texto “literário” e, portanto, espera-se dele um rigor estético; 2) ele pretende, sendo literário, manter um compromisso ético com a verdade; 3) apresenta, ainda, um caráter político de resistência, pois é voz de um sujeito que mantém uma *fratura* com a realidade que é hostil a ele e/ou a outros; 4) não quer ser só um relato, mas, também, uma reflexão; 5) quanto ao evento, deverão ser consideradas, além das representações de genocídios e ditaduras, também outras violências; 6) o autor-narrador deve ser testemunha, ou seja, deve ter vivido ou presenciado, de alguma forma, o sofrimento apresentado; 7) é comum, nessa literatura, ainda, o estabelecimento de um “diálogo” entre narrador/eu lírico e o leitor (Leite, 2011, p.35).

Nessa perspectiva, a escrita testemunhal não é lúdica, dedicada ao simples deleite, mas sim relacionada ao sofrimento, à dor, à violência. Seligmann-Silva (2003, p. 373) deixa claros dois pontos centrais sobre o assunto:

- a) A literatura de testemunho é mais que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência - seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.
- b) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação.

Em outras palavras, não se trata de uma imitação da realidade, mas sim de uma “manifestação do real” da sua passagem para o literário. O “real” aqui é compreendido como trauma, como uma “perfuração”, uma ferida que não se

fecha. E o testemunho resgata o que há de mais hediondo nessa realidade para apresentá-lo por meio da literatura.

O testemunho não se limita, como vimos na sessão 2.1, a um gênero específico como, por exemplo, as narrativas que testemunham os horrores dos campos de concentração nazista, gênese da literatura de testemunho. Há uma constelação variada de textos e o testemunho se apresenta “difuso”, implicado em todos eles (Felman, 2000), e é neste ponto que inserimos a poesia de Alex Polari (preso político e poeta brasileiro), Agostinho Neto (poeta angolano, ativista político) e Xosé Lois García (ativista cultural e político e poeta galego).

Convém ressaltar que não estamos propondo uma leitura totalizante da poesia destes três autores como testemunhal, uma vez que resulta em uma afirmação de difícil sustentação teórica, devido à escassez de estudos que associam lírica e testemunho, conforme aponta Salgueiro (2011, p.10): “Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre ‘testemunho e literatura no Brasil’ [e não só], é nítida a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’”. O que faremos nesta tese é analisar um conjunto específico de poemas de Polari, Agostinho Neto e García que dialogam com eventos hostis, produtos de sujeitos em fratura com fatos históricos, com evidente compromisso ético e estético.

Na sequência, apresentamos uma seleção de poemas dos citados autores, os quais apresentam as marcas testemunhais elencadas por Salgueiro (2015) caracterizando a articulação entre testemunho e poesia.

2.3. Marcas testemunhais na poesia de Polari, Neto e García

Em sua célebre *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno (2003, p.66) defende que a lírica traz em sua concepção as questões sociais, entretanto, tais composições líricas não podem ser “abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas”, mas sim como “referência ao social [que] revela nelas algo de essencial”.

O teor de um poema não se caracteriza pela simples expressão de emoções ou de experiências individuais, ou seja, não considera somente a expressão da subjetividade. Emoções e experiências de um sujeito só se tornam artísticas quando, ao adquirirem forma estética, participam do universal, do

social. Quando o social se consolida na obra de arte, apontam-se elementos referentes a uma coletividade:

Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito (Adorno, 2003, p. 77).

Logo, é por meio da linguagem que o sujeito pode dar voz ao coletivo e apreender a universalidade, assim como é por meio da linguagem e do estilo, que o autor utiliza, que uma experiência autêntica se transforma em obra literária com nítida função testemunhal, a qual é

percebida como elemento literário pelos leitores, é a base do estilo em seu texto. [...] A função testemunhal pode ser considerada equivalente ao valor literário de uma obra, que seu estilo lhe garante. [...] é independente da própria vontade do autor, pois é um legado de escrita, do texto, ou melhor, do estilo do texto. [...] a função testemunhal sustenta a obra do escritor-testemunha e sanciona o caráter literário de um texto (Lombardi, 2022, p.26).

Tal característica não pode ser considerada pela descrição pormenorizada que o autor faz de uma situação coletiva, mas sim pela arquitetura narrativa ou poética das obras. Como exemplo, Lombardi (2022) cita a obra *Decameron*, de Boccaccio, estruturada em cem contos contados por um grupo de sete moças e três rapazes, os quais se abrigam em um castelo para fugir da peste negra que afligia a cidade de Florença, na Itália.

Boccaccio descreve este evento com maestria, já que foi testemunha de uma pandemia que acometeu a Europa, no século XIV, e que poderia tê-lo matado. Entretanto, ele não é lembrado somente por ter sido testemunha de um episódio preciso de sua época, mas sim porque sua obra trata de um evento coletivo e o seu estilo o inclui na tradição, convertendo-o em um clássico.

É nessa perspectiva que exploramos a função testemunhal nas obras de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García, obras compostas de poemas que rememoram o autoritarismo e a repressão violenta das ditaduras levadas a cabo em seus países. Para esta tarefa, recorreremos à lista de doze marcas recorrentes na produção testemunhal, conforme Salgueiro (2015). É importante

ressaltar que nenhuma delas é exclusiva dos textos considerados testemunhais, bem como nem todas poderão ser apresentadas em sua totalidade nos escritos em pauta. Entretanto, quanto mais estes traços se manifestam em uma obra, mais nítidos são o seu teor e a sua função testemunhal e mais inclinada está à literatura considerada de testemunho.

O poema “Recordações do paraíso”, o primeiro da obra *Inventário de cicatrizes*, de Alex Polari, é composto por 101 versos, distribuídos em 11 estrofes¹⁰, umas mais longas, outras mais curtas, as quais nos apresentam um panorama da vida na prisão, com detalhes da rotina violenta do sujeito encarcerado, das suas dores, dos seus medos, das suas angústias, das suas incertezas. Nossa análise se dará no recorte de três estrofes: a quinta, a sétima e a oitava (o poema traz como sendo as estrofes 9, 11 e 12, respectivamente):

[...]

9

É possível que não me matem
hoje cheguei a me convencer disso
afinal, meu sogro é da marinha
tenho apenas vinte anos
e um certo ar sensível
sem os óculos.
Pesquisei na comida minhas chances.
Quando ela melhora não acredito
que eles vão me matar
pelo menos enquanto durar
essas batatas fritas.

[...]

11

Algumas marcas desaparecem
outras ficam por uns tempos
aquele gosto
aquele cheiro
aqueles gritos
estes permanecem
calados lá dentro
colados numa memória essencial
sem intervalos possíveis,
vale dizer, definitivos.

12

Hoje à noite
os gritos foram mais altos.
À minha esquerda

¹⁰ As estrofes estão numeradas de 1 a 15, mas há desordem nesta numeração: da estrofe 2, vai para a estrofe 4; da 4 vai para a 6; da 6 vai para a 9, ou seja, faltam 4 estrofes, totalizando 11 estrofes apresentadas.

está o Gaúcho
depois o cara que assobia
Ángela foi retirada ontem
à minha direita
Stuart já morreu
Ronaldo e Juca
estão mais no fim
e no fundo do corredor
o motorista da CTC
que eles quebraram a mão
chora.
De quem serão os gritos hoje?

[...]
(Polari, 1978, p.11)

O título do poema é composto por dois vocábulos significativos: “recordações” e “paraíso”. Recordar, do latim *recordare*, significa voltar à memória, recordar o passado, reviver; “paraíso” denota um lugar de felicidade, de sossego, porém aqui é notável a presença da ironia, já que os porões da ditadura militar eram de sofrimento e de dor excessiva causada pelos militares. O termo “paraíso” era utilizado como nome-código do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), localizado na base área do Galeão, no Rio de Janeiro, local onde Polari esteve preso, conforme informações presente no portal Memórias da Ditadura¹¹.

Na primeira estrofe (número 9), há a marca do *registro em primeira pessoa*, conforme as formas verbais apresentadas “cheguei”, “tenho”, “pesquisei”, “acredito”. O eu-lírico acredita na possibilidade de não ser morto e se apegava a um argumento bem fundado, autoconvence-se para alimentar suas esperanças de continuar vivo: o fato de seu sogro ser da marinha. Pela sua posição familiar, talvez fosse poupada a sua vida, o que não aconteceu com muitos que foram mortos e dados como desaparecidos, os anônimos da época. Outra expectativa alimentada era a condição de sua comida: quando o prato se apresentava mais digno de ser ingerido, suas chances de sobrevivência aumentavam. O eu-lírico, dada a sua condição de preso, consegue perceber estas variações no seu dia a dia e avaliar se é merecedor, ou não, de continuar vivo. Entretanto, percebe-se que o convencimento de não estar morto é efêmero

¹¹ STUART EDGAR ANGEL JONES. Disponível em <https://memoriasdaditadura.org.br/memorial/stuart-edgar-angel-jones/>. Acesso em 16 novembro 2023.

devido à hostilidade do ambiente prisional, sendo suas esperanças dissipadas ao terminarem as batatas fritas.

Na segunda estrofe (número 11), vemos a marca da *presença do trauma*. O eu-lírico fala das marcas que logo desaparecem, das que ficam por um tempo, e das que ficam para sempre. As marcas definitivas são aquelas adquiridas pelo paladar, pelo olfato e pela audição. Na condição de encarcerado, suas memórias gustativa e olfativa podem estar relacionadas ao gosto e ao cheiro da comida precária ou ao gosto e ao cheiro de sangue coagulado devido às ações de tortura, bem como aos barris de fezes e urina, nos quais sua cabeça era submergida. Já sua memória auditiva está relacionada aos gritos de dor, de sofrimento entoados pelos presos torturados. Todas estas marcas fazem parte de uma memória adjetivada como “essencial”. Pode-se compreender essa essencialidade devido ao fato de que esta memória pode vir à tona para que se possa fazer conhecer as atrocidades do período ditatorial.

Se há marcas, há traumas, há um sujeito escravo do passado devido às situações que permanecem vivas em sua memória. Uma das características do trauma é o seu caráter atemporal, pois a dor advinda da vivência das experiências violentas permanece em vigor mesmo com a passagem do tempo, convertendo-se em ferida aberta na memória.

Na terceira estrofe (número 12), além do registro em primeira pessoa, há a *sinceridade do relato*, manifestada por um “eu” empírico que, além de testemunhar por si, testemunha por aqueles que não tiveram a chance de levar adiante as suas experiências, as suas memórias essenciais. O eu-lírico menciona nomes de alguns de seus companheiros de luta, alguns ainda vivos, resistindo com o corpo dilacerado, outros já mortos: Gaúcho, Ângela, Stuart, Ronaldo, Juca. Há ainda o “cara que assobia”, um sujeito que compõe o grupo e que tem a sua identidade perdida devido às ações da ditadura. Os rastros da tortura física são nítidos: gritos estridentes e o relato do motorista que chora por ter a mão quebrada pelos verdugos. No final da estrofe, um questionamento e uma certeza: “de quem serão os gritos hoje?”, porque, sim, haverá tortura, haverá sangue derramado, haverá morte.

Fundamental para a configuração do caráter testemunhal são as marcas da *apresentação de um evento coletivo* e do *vínculo estreito com a história*. Alex Polari inicia *Camarim de prisioneiro* explicando o motivo de tê-la escrito: “esse

era o livro que ia fechar o ciclo de minha prisão [...] balanço desses últimos nove anos num cárcere e os preparativos pra idéia da liberdade próxima [...]”. Suas vivências estão vinculadas, como já sabemos, a um período de restrição à liberdade, forte violência e repressão aos opositores do governo e censura. Nesse contexto, quanto à obra, o poeta acrescenta: “Sem dúvida trata-se de um registro importante visto que o cárcere político vem se tornando nos últimos tempos uma instituição em franca decadência nessa República. Nada indica, entretanto, que ele será definitivamente extinto [...]” (Polari, 1980, p. 11).

O poema “Cardume de mortos” faz parte do livro *Camarim de prisioneiro*. Composto por oito estrofes, com números variados de versos compondo cada uma delas, há a representação de um cardume que não é de peixes, mas sim de mortos. Assim como em tantos outros poemas de Polari, neste há a configuração das duas marcas citadas (*apresentação de um evento coletivo e vínculo estreito com a história*), especificamente com os episódios resultantes dos conhecidos “voos da morte”. Durante as ditaduras militares do cone-sul, uma das estratégias utilizadas pelos regimes autoritários era torturar, assassinar as vítimas, levá-las em aviões ou helicópteros e jogá-las em alto mar. Muitas vezes, as vítimas tinham as mãos amarradas e eram jogadas vivas. Essa prática utilizada durante as décadas de 1970 e 1980 ficou conhecida como “voos da morte”¹²:

Lá dentro do mar existe um céu
onde envoltos em sargaços
eles repousam
parecendo-se às carcaças
de velhos galeões afundados.

É escuro, é triste, é frio
esse firmamento às avessas
onde eles depois de presos
morreram dispersos
jogados de noite por algum helicóptero.

Faz silêncio nesse cemitério marítimo
onde o ritmo das ondas
não ocasiona nenhuma paisagem
apenas afaga vagamente
uma planície de fantasmas submersos
que mal se localiza ou advinha.

¹² TORTAMANO, Caio. *Cadáveres jogados ao mar: os assombrosos voos da morte da Argentina*. Disponível em <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/cadaveres-jogados-ao-mar-os-assombrosos-voos-da-morte-da-argentina.phtml>. Acesso em 24 abril 2023.

[...]
(Polari, 1980, p. 89)

O eu-lírico inicia o poema relatando que “dentro do mar existe um céu”. O céu é símbolo das metas espirituais, a plenitude, o lugar da perfeição, o paraíso, sendo o céu o que se busca alcançar após a morte, segundo os preceitos cristãos. Porém, aos presos políticos mortos durante a ditadura, o céu que lhes foi reservado está no lado extremo, embaixo, nas profundezas do mar, um “firmamento às avessas”, como apresenta a segunda estrofe. Visualiza-se uma atmosfera triste, fria, escura, horripilante neste “cemitério marítimo”, pois há a imagem de corpos envoltos em sargaços, de carcaça, de corpos deteriorados nas profundidades. Sendo assim, o ritmo das ondas não resulta na visualização de belas paisagens, já que o peso dos corpos submersos anula a beleza dos seus movimentos.

Mesmo buscando eliminar as vítimas jogando os seus corpos ao mar, numa tentativa de apagar todos os rastros de violência, “de algum jeito eles sempre retornam”. E pensando neste retorno, o eu-lírico se dirige a um “tu”, em especial àqueles que navegam pelos mares, que passeiam pelas praias, e deixa nítida a este a quem se dirige a sua *vontade de resistência*, de se opor e de lutar a qualquer custo contra o que se estabelecia nos períodos de grande opressão. Alerta-os para que fiquem vigilantes, pois pode flutuar na água desde uma víscera até uma mão. Impossibilitados de fazer conhecer os crimes da ditadura por meio de suas vozes, os que estão no “cemitério marítimo” farão conhece-los pelo seu reaparecimento no mar, surgindo silenciosos como o movimento das “asas de uma mariposa”:

Nossos mortos não pedem vingança
só justiça
de algum jeito eles sempre retornam.
Vocês que perambulam pelos mares e pelo oceano
prestem atenção a tudo que de sua entranha aflore:
algum sinal, víscera, qualquer indício estranho
talvez uma mão crispada, roxa
segurando um bouquet de flores encharcadas.

Vocês que passeiam por praias desertas
por favor, ouçam com atenção qualquer ruído,
o barulho de um corpo no mar
é assim como o estalar da asa de uma mariposa muito frágil.
(Polari, 1980, p.89)

Em 1979, a Comissão Internacional de Direitos Humanos da Organização de Estados Americanos, durante uma missão, recolheu mais de 130 imagens de corpos amarrados que foram encontrados no litoral uruguaio. Em 2004, o corpo de uma das pessoas foi analisado e, após minuciosa pesquisa, confirmou-se que o DNA era compatível ao de uma pessoa desaparecida¹³. Dessa forma, comprova-se “o retorno” das vítimas de que trata o eu-lírico, o qual é visto como uma forma imperativa de retornar não para se vingar, mas sim para clamar por justiça: “nossos mortos não pedem vingança / só justiça”, ficando nítida, no poema, a marca do potente *desejo de justiça*.

Em “Confissões de última hora”, Alex Polari versa sobre a sua saída do cárcere, demonstrando dificuldade em reconhecer que poderá, novamente, ser agente da vida social no mundo que o espera fora dos muros de sombras:

Hoje, nesta visita íntima
senti-me sem qualquer intimidade
com esse mês de setembro
que prenuncia a minha saída.
Já mais próximo do meu livramento condicional
me vejo incondicionalmente vítima de tudo,
vitrine de minha própria loucura.

E vivo a merda de um vazio despropositado
uma total indiferença ante a liberdade
e até uma certa náusea por ela.

Tenho medo de sair, preguiça de viver
e horror de ser tomado por tal letargia
no dia que puser os pés fora dessa prisão.

Tudo perdeu o sentido
e eu escolhi me decretar atingido
por fatos que normalmente tiro de letra.
Fiz toda força que pude prá me fragilizar
antes que fosse tarde
e mais uma vez eu subisse ao podium
para uma vitória à custa de minha emoção.
Eu que durante tanto tempo
resisti na esperança desse momento
na sensação de superioridade que ele me daria
caso eu conseguisse retê-lo

tenho apenas algumas semanas
para recuperar minha fantasia
sem a qual sairei daqui derrotado
e todos esses anos não terão tido qualquer sentido.

¹³ Artigo publicado pela OAB-RJ intitulado *Imagens mostram corpos atirados ao mar pela ditadura*. Disponível em <https://oab-rj.jusbrasil.com.br/noticias/2970627/imagens-mostram-corpos-atirados-ao-mar-pela-ditadura>. Acesso em 24 abril 2023.

Confesso,
é uma sensação tão doída, doída,
contraditória com tudo
que por um momento quase não publico este livro.
(Polari, 1980, p. 176).

O poema está permeado pelo estado de melancolia, de tristeza, de apatia, como vemos em expressões como “vítima de tudo”, “vazio despropositado”, “total indiferença ante a liberdade”, “preguiça de viver”, “letargia”, “tudo perdeu o sentido”, “escolhi me decretar atingido”. O próprio eu-lírico estranha essa sua condição, conforme vemos a partir do oitavo verso, da quarta estrofe. Durante nove anos, após tantos danos físicos e psicológicos, os quais se mantêm retidos em sua memória, não se calou, mas sim lutou e resistiu na esperança de que o dia da liberdade condicional chegaria para poder desfrutar da sensação de vitória e de superioridade diante dos verdugos da ditadura. E quando se dá conta de que finalmente será livre, vitimiza-se.

Essa sua indisposição diante da liberdade que se aproxima pode estar associada aos sentimentos de *rancor* e de *ressentimento*, outra marca da poesia de teor testemunhal. O ressentimento é uma “constelação de afetos” composta de rancor, de ira, de inveja, de desejos de vingança, de amargura, de queixas melancólicas, de raiva. Ressentir é persistir no sofrimento ou, ainda, responsabilizar o outro por aquilo que o faz sofrer (Kehl, 2005, p. 163). Citando Nietzsche, Kehl afirma que o ressentido sofre de uma memória reiterada, de um impedimento de esquecer os agravos, as injúrias, os insultos, e essa insistência no que o faz sofrer, impede-o de se entregar àquilo que o momento presente tem a oferecer.

Na segunda e terceira estrofe, vemos que o eu-lírico está enredado pelo *sentimento de vergonha e de humilhação*. Por haver passado por tantas situações de hostilidade que feriram a sua honra, hoje se vê diante de um “eu” sem propósitos, de um “eu” inerte, com medo da liberdade e com preguiça de ir ao encontro da vida, como se não fosse digno de tudo o que o espera lá fora.

Na quarta estrofe, o eu-lírico afirma que “tudo perdeu o sentido / e eu escolhi me decretar atingido”, denotando a *sensação de culpa por ter sobrevivido*. Muitos presos políticos desapareceram e os que sobreviveram, depois de tantos dias, meses ou até anos, resistindo a sofrimentos extremos,

como dissemos, envergonham-se, vitimizam-se ou até culpam-se. Essa sensação parece derivar, em parte, de um sentimento de impotência, de não ter feito tudo o que poderia para salvar os que morreram, bem como de um sentimento de não ser digno de usufruir da liberdade, de continuar vivo enquanto muitos não gozaram desta oportunidade.

Na penúltima estrofe, o eu-lírico se mostra ciente de sua tarefa a ser concluída em algumas semanas - “recuperar minha fantasia” - compreendida aqui como a recuperação do latente desejo de ser libertado, o qual se não for sentido novamente, a derrota é certa, anulando a grandeza, a importância de todos os seus atos de resistência enquanto esteve diante dos militares ou na solidão de sua cela.

Finalizando o poema, o eu-lírico se mostra consciente de que todos esses sentimentos que afloraram no “mês de setembro”, marcador temporal que indica o prenúncio de sua saída, é uma sensação doída, contraditória e doída, como se ele mesmo não se reconhecesse no meio de tanto rancor, ressentimento, melancolia, culpa.

No último verso, ele afirma que “por um momento quase não publico esse livro”, fazendo referência a *Camarim de prisioneiro*, publicado na década de 1980. Enquanto leitores, podemos inferir que ele se livrou de todo esse marasmo apresentado no poema, que ele recuperou a sua fantasia, foi, por fim, libertado e fez conhecer as atrocidades cometidas dentro das paredes gélidas e sombrias dos porões da ditadura militar.

O traço relacionado ao *abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético* é visível em *Camarim de prisioneiro*, de Alex Polari. Trata-se de uma obra híbrida composta por poemas, cartas, imagens e notícias de jornais, fotos, diários, trechos narrando os dias de tortura vividos no cárcere de forma impactante. Já a obra *Inventário de cicatrizes* apresenta poemas nas suas mais variadas formas (curtos, longos, com estrofes numeradas ou não). Ambas são inspiradas nos movimentos de contracultura, a partir dos quais surge a Poesia Marginal. O que se viabilizava era uma nova forma de fazer circular e divulgar a arte e a cultura brasileira reprimida pelo sistema autoritário que vigorava no país na década de 1970. Apelo visual (com fotos de pessoas, notícias de jornal), linguagem coloquial, sarcasmo, humor, ironia são características presentes nas obras, como observamos em Alex Polari.

Grande parte dos sobreviventes dos eventos-limite decidem ficar calados por acreditarem que a linguagem não é capaz de representar a hostilidade dos ambientes repressivos em que viveram, que é *impossível representar totalmente o vivido*. Mas esse não é o caso de Polari, já que não se calou, ao contrário, resistiu, ergueu-se e denunciou abertamente tudo o que viu e sentiu na pele, por meio dos seus versos.

Pertencente ao discurso testemunhal, trata-se da escrita de um preso político que sobreviveu e que busca, por meio de seus poemas, dar voz aos que foram calados, buscando reivindicar o reconhecimento da dignidade das vítimas anuladas durante um período tão violento da história do Brasil. Quanto a isso, Polari afirma:

Durante esse período [desde o início da repressão política] até os nossos dias, foram centenas as vítimas do terror policial instaurado, e que rapidamente se ampliou para todo e qualquer tipo de oposição ou descontentamento popular durante o regime. Muitos desses poemas são dedicados a esses companheiros tombados de diferentes formas e dos quais tiveram chance de compartilhar poucas alegrias e muitas incertezas [...] (Polari, 1980, p.46).

Em *Camarim de Prisioneiro*, Polari revela que seus poemas (e aqui incluem-se os poemas de *Inventário de cicatrizes*) são “em certa medida, vômitos. Evocam a clandestinidade, a tortura, a morte e a prisão. Tudo, absolutamente tudo neles, é vivência real, daí serem diretos e descritivos” (POLARI, 1980, p. 48). Como temos visto, em suas linhas poéticas não há espaço para eufemismos. Sua escrita é mais direta, chocante e na sua transparência revela as chagas abertas no corpo, o sangue derramado, o trauma, a radicalidade da dor baseados em fatos concretos vividos por ele mesmo.

Assim como em Polari há as marcas do “real” pelo retrato de um Brasil sob o jugo dos militares, em Agostinho Neto também há uma comunicação com a realidade de Angola por meio da expressão poética, porém de forma mais lírica, mais simbólica e universal. Os poemas que compõem as suas obras também se apresentam como uma instância testemunhal, pois denunciam a barbárie decorrente da política do colonialismo e do regime ditatorial salazarista.

O poema “Noite” apresenta em suas linhas poéticas uma atmosfera de tristeza, de desolação, a qual se revela desde o seu título. Este vocábulo se

refere à angústia, às trevas, ao vazio sendo a noite “aquela que percorre o céu envolta num véu sombrio. [...] entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 640). Esta significação se reforça com a presença das palavras “escuros”, “sem luz”, “escuridão”.

Eu vivo
nos bairros escuros do mundo
sem luz nem vida.

Vou pelas ruas
às apalpadelas
encostado aos meus informes sonhos
tropeçando na escuridão
ao meu desejo de ser.

São bairros de escravos
mundos de miséria
bairros escuros.

Onde as vontades se diluíram
e os homens se confundiram
com as coisas.

Ando aos trambolhões
pelas ruas sem luz
desconhecidas
pejadas de mística e terror
de braço dado com fantasmas.

Também a noite é escura.
(Neto, 1985, p.30)

O *registro em primeira pessoa* (“eu vivo”, “vou”, “ando”, “meus informes”, “meu desejo de ser”) indicam que é o próprio eu-lírico que vaga e se depara com as mazelas sociais presentes nos bairros de escravos. Na primeira estrofe, a melancolia, o desencanto se materializam nos versos “bairros escuros do mundo / sem luz nem vida”. Na escuridão da noite, tudo se apresenta sem cor, os sons são abafados, a movimentação é controlada. Esse cenário faz referência às carências e às tristezas vividas pelo povo africano e pelo eu-lírico.

Na segunda estrofe, vemos o eu-lírico desorientado, indo “às apalpadelas”, “tropeçando na escuridão”. Ao tropeçar na escuridão e na escuridão, aflora o sentimento de aflição, de abandono, de incompreensão das realidades. Nos versos que seguem, na terceira estrofe, a escuridão se reforça ao adentrar os bairros de escravos imersos na miséria, sem confiança, sem esperança, sem solidariedade. Nestes bairros escuros, a coisificação do homem,

presente na quarta estrofe, pois além de muitos serem vendidos como “peças” no mercado escravo, muitos viviam as suas vidas como se fossem objetos sem valor algum, relegados à vida miserável.

Nos versos da quinta estrofe, novamente a desorientação do eu-lírico, agora sentindo-se imerso em uma atmosfera de mística e terror, com uma visão assustadora, incompreensível, inexplicável.

E finaliza com o verso “também a noite é escura”. Se há escuridão, não há outra saída a não ser atravessá-la, ideia que remete ao período de guerras, de ditaduras e ao próprio período colonial português, considerado uma longa noite escura, um período no qual situações de extrema violência reinaram, sem que houvesse, muitas vezes, perspectiva de resolução para tanto sofrimento coletivo, colocando em xeque o sentido da própria vida do povo africano.

Por outro lado, a noite simboliza “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 640). Logo, no poema, a imagem da noite pode remeter à ideia de que logo vem o amanhecer, de que num determinado momento o sol vai nascer outra vez. Uma das interpretações possíveis é de que o eu-lírico alimenta a esperança, o desejo de que o colonialismo terá fim, apresentando, este poema, um *vínculo estreito com a história* do povo angolano, uma vez que este conquistou a liberdade, livrando-se das amarras do império português.

Agostinho Neto testemunhou toda esta realidade nebulosa e a transpôs em suas linhas poéticas, sempre impondo a certeza que as trevas preparariam, dariam lugar para a chegada luz. Carregando consigo um forte *desejo de justiça*, ele nos apresenta *um evento coletivo*, uma luta que deve ser realizada por todos se o que se quer alcançar é a liberdade, um mundo novo, como vemos no poema “Do povo buscamos a força”, da obra *Poemas de Angola*:

Não basta que seja pura e justa
a nossa causa.
É necessário que a pureza e a justiça
existam dentro de nós.

Dos que vieram
e conosco se aliaram
muitos traziam sombras no olhar
intenções estranhas.

Para alguns deles a razão da luta
era só ódio: um ódio antigo
centrado e surdo
como uma lança.

Para alguns outros era uma bolsa
bolsa vazia (que queriam enchê-la)
queriam enchê-la com coisas sujas
inconfessáveis.

Outros viemos.
Lutar para nós é ver aquilo
que o Povo quer
realizado.
É ter a terra onde nascemos.
É sermos livres pra trabalhar.
É ter pra nós o que criamos
Lutar pra nós é um destino –
é uma ponte entre a descrença
e a certeza do mundo novo.

Na mesma barca nos encontramos.
Todos concordam – vamos lutar.

Lutar pra quê?
Pra dar vazão ao ódio antigo?
ou pra ganharmos a liberdade
e ter para nós o que criamos?

Na mesma barca nos encontramos.
Quem há-de ser o timoneiro?
Ah as tramas que eles teceram!
Ah as lutas que aí travamos!

Mantivemo-nos firmes: no povo
buscáramos a forma
e a razão

Inexoravelmente
como uma onda que ninguém trava
vencemos.
O Povo tomou a direção da barca.

Mas a lição lá está, foi aprendida:
Não basta que seja pura e justa
a nossa causa.
É necessário que a pureza e a justiça
existam dentro de nós.
(Neto, 1976, p.49).

Na primeira estrofe apresentada, o eu-lírico inicia deixando claro que para alcançar o objetivo maior, a liberdade, é necessário que o sentimento de pureza e o desejo de justiça estejam dentro de cada um, a fim de se lutar em favor da dignidade humana e do bem comum, sendo puros estes propósitos.

Na segunda, terceira e quarta estrofes, o eu-lírico apresenta os que vieram antes “com sombra no olhar”, os que assumiram a causa carregando “intenções estranhas”, aquisição de benefícios próprios, o que culminaria em ações violentas para buscar a vingança. No entanto, o que se deseja não é vingança, mas sim a busca pela justiça. Legítima é a luta dos que vieram depois e neste grupo o eu-lírico se inclui, conforme vemos na quinta estrofe. O foco é a coletividade, é o povo. Luta-se para ter novamente as terras onde nasceram e para que ali possam trabalhar sem serem escravizados; luta-se para resgatar tudo o que foi criado, suas tradições, seus costumes, sua cultura. Se é isso que se deseja, lutar é o destino e essa luta é metaforizada como uma ponte, a qual, para atravessá-la, é preciso vencer o ceticismo que surge diante das adversidades, que não foram poucas; para se chegar ao mundo novo, é preciso ter *vontade de resistência*, e buscar no povo a força e a razão de tudo.

Na sexta e sétima estrofe, o eu-lírico afirma estar com o seu povo na mesma “barca”, “símbolo de segurança” e que “favorece a travessia da existência”, responsável por “passar as pessoas de uma margem à outra” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 122), e que ali todos concordam em lutar para ganhar a liberdade e reconquistar tudo o que outrora foi do povo, mesmo não sendo uma tarefa fácil.

Na oitava estrofe, questiona-se “quem há-de ser o timoneiro?”, resposta que surge na décima estrofe, sendo “o Povo [quem] tomou a direção da barca”, o povo foi quem guiou a barca para a outra margem, a margem da liberdade. O povo mostrou-se firme e foi comparado pelo eu-lírico como uma “onda que ninguém trava”, inexorável, implacável, simbolizando potência, poder, mudança. Encarar as ondas indica “uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 658), mudança percebida no povo angolano a partir da tomada de consciência de que era o responsável pela sua libertação.

E finaliza-se o poema com a repetição da primeira estrofe, enfatizando que a pureza e a justiça precisam ser inerentes a todo ser humano para que a luta pelas grandes causas seja legítima e a vitória seja certa.

Em sua maioria, os poemas de Agostinho Neto apresentam um cariz mais épico, com um teor ligado à busca pela igualdade, liberdade, identidade, de retomada de tudo aquilo que é pertencente ao povo angolano. Entretanto, há

poemas que intensificam as críticas à tirania do governo português em Angola, descortinando um contexto de desespero e de angústia que assola o sujeito. Em “Assim clamava esgotado”, levanta-se uma voz que revela um “eu” humilhado, ressentido, culpado, traumatizado, um “eu” que parece ter perdido todas as suas esperanças e a crença de que seus atos têm poder de transformação:

Não direi nada
nunca fiz nada contra a vossa pátria
mas vós apunhalastes a nossa
nunca conspirei nunca falei com amigos
nem com as estrelas nem com os deuses
nunca sonhei
durmo com pedra lançada ao poço
e sou estúpido como as carnificinas vingativas
nunca pensei estou inocente
não direi nada não sei nada
mesmo que me espanquem
não direi nada
mesmo que me ofereçam riquezas
não direi nada
mesmo que a palmatória me esborrache os dedos
não direi nada
mesmo que me ofereçam a liberdade
não direi nada mesmo que me apertem a mão
não direi nada mesmo que me ameacem de morte.

[...]

Enclausurado entre as quatro paredes
sem luz
sem ver ao menos a face morta da minha filha
sofro a angústia das trevas

Queimem-me antes
levem-me ao forno de cal
incinerem-me as vísceras e o cérebro
e estas mãos que nada podem fazer
contra as paredes
contra esta porta metálica
contra estes homens armados cheios de medo
contra a tortura

Assem-me no forno de cal
para acabar esta tortura das noites sem dormir
para o forno de cal

Nesta madrugada infernal
para o forno de cal
para o forno de cal

[...]

Para o forno de cal
acabar com esta tortura
a minha filha foi queimada no forno de cal
acabou-se para mim o sofrimento
o que dirão os meus irmãos, os meus amigos

os que ouvis os gritos nesta tumba
o que direis dum pai que deixou queimar a filha
num forno de cal?
Lancem-me às chamas
junto da minha filha do meu amor
[...]

Cadeia da PIDE de Luanda, Junho de 1960.

(Neto, 1985, p.88)

Ao final, este poema apresenta a data de junho de 1960 e o lugar, Cadeia da PIDE, ano e local onde esteve preso Agostinho Neto. Nele são denunciados os atos violentos, os quais não só o eu-lírico sofria, mas também os demais encarcerados. Na primeira estrofe, os versos evidenciam os tipos de tortura, indicando sempre o mesmo motivo: forçar os presos a delatar os companheiros, as estratégias, confessar os crimes. Com coragem e resistência age o eu-lírico, pois mesmo sabendo dos métodos de tortura (spancamento, palmatória, suborno, ameaças de morte), apresenta-se convicto na decisão de nada dizer, repetindo várias vezes a negativa “não direi nada” aos algozes que lhe inquirem.

No entanto, toda prática abusiva, mesmo que o sujeito se apresente resistente e desafiador, resulta em um *sentimento de vergonha e de humilhação*, o qual pode surgir a partir do próprio fato de estar preso. Convém apresentar, conforme La Taille (2002), que entre as formas de humilhação existem a “domesticada”, a “ritualizada” e a “violentadora”. A humilhação “domesticada” caracteriza-se pela brevidade, associada às relações de amizade, podendo ser exemplificada pela zombaria ou piadas, as quais admitem a reciprocidade. A humilhação “ritualizada” também é breve, mas não admite reciprocidade, pois o agressor não permite que a sua vítima o humilhe (neste caso, a vítima de hoje, pode ser o agressor de amanhã). Já a humilhação “violentadora” também não admite reciprocidade e ultrapassa todos os limites da tolerância. Caracteriza-se pela injúria, pela difamação, pela calúnia, por todos os tipos de crimes contra a honra. No caso do poema em análise, a voz final é sempre a dos algozes. São eles que decidem a hora de parar de bater, de humilhar a sua vítima fisicamente e psicologicamente.

Somada à humilhação, há a vergonha, tendo em comum entre ambas o fato de o sujeito se sentir inferiorizado, rebaixado por alguém. Enquanto na humilhação a imagem negativa pode não ser aceita, na vergonha, compartilha-se a imagem negativa imposta. Na segunda estrofe, o eu-lírico apresenta-se

impotente, sem luz, angustiado, e cita a morte de uma filha. Estando enclausurado, nada pode fazer, nem sequer vê-la pela última vez. Podemos compreender este fato como sendo o auge de toda a humilhação e vergonha sofridas no cárcere, pois na estrofe seguinte o eu-lírico implora que o incinerem no forno de cal, já que nada mais pode fazer contra o ambiente repressivo onde se encontra, contra os homens armados, contra as práticas de tortura, já que, por estar ali, não pode mais ver a face de sua filha.

Os sentimentos de *rancor* e de *ressentimento* também transparecem, os quais deixam o sujeito incapacitado de responder à altura aqueles que lhe ofenderam, tornando-se vítima de todo o mal que lhe causaram, de lutar contra quem proferiu ofensas e desfeitas. Ressentido, vai afundando lentamente e, totalmente impotente diante de tanta amargura, suplica que o levem ao seu destino final, ao forno de cal, buscando dar fim à sua vida.

Ao mesmo tempo, podemos interpretar essa renúncia à sua vida como o despertar de um *sentimento de culpa por ter sobrevivido*. Que sentido tem a vida se não pôde nada fazer para que sua filha continuasse viva? O que seus amigos, seus irmãos irão dizer “dum pai que deixou queimar a filha num forno de cal? / lancem-me às chamas [...]”. Eis, portanto, a humilhação, a vergonha, o rancor, o ressentimento e a culpa somadas neste poema de nítido teor testemunhal.

Neste poema, há implícita a marca da *presença do trauma*. Na quarta estrofe, a súplica do eu-lírico para que o levem ao forno de cal também é para acabar, além das torturas físicas e psicológicas, com a tortura do sono, “acabar com a tortura das noites sem dormir”. Pimentel (2007 *apud* Cardina, 2010) pontua que a privação do sono, conhecida como “tortura do sono”, foi um dos métodos de tortura mais utilizados pela PIDE e temido pelos presos políticos ao longo dos anos, visto que ficavam vários dias sem dormir. Privados do sono, os presos podiam vir a ter alucinações e, aproveitando-se disso, os militares podiam ter as informações que desejavam. Albuquerque (1987 *apud* Cardina, 2010), em entrevista, nos anos de 1974 e 1975, a 50 ex-presos políticos, registrou que, em situação de interrogatório, a privação do sono foi usada em 96% dos casos, seguida de espancamento (46%), tortura da “estátua” (38%), insultos e chantagens (30%), variações de temperatura (8%), choques elétricos (4%).

Na poética de Neto, observamos que o conceito de arte pela arte não se aplica, fazendo-se presente o traço relacionado *ao abalo da hegemonia do valor*

estético sobre o valor ético. É notável na poesia agostiniana a referência concreta aos elementos geográficos, históricos e culturais, à demarcação de espaços físicos, à recusa da subjetividade, da abstração e do intimismo. Sua poesia se aproxima ao modo narrativo, indo contra o lirismo português e ibérico, pois obtém claramente uma intenção comunicativa da mensagem incorporada no poema de forma propositadamente clara. Esta pretensão se verifica pela semântica do poema, pelo ritmo acelerado e eufórico, pelo tom irônico ou dramático e pelo visualismo resultante da descrição feita a partir de temas fortes e concretos, sem a presença de ambiguidades (Laranjeiras, 1995; 2014). Quanto à forma, esta varia com poemas curtos e longos, bem como os versos, como os presentes nas obras *Sagrada esperança*, *Renúncia impossível* e *Poemas de Angola*.

Agostinho Neto foi, acima de tudo, um homem de ação. O poeta se fez combatente e legitimou nos seus escritos a mensagem de luta e de libertação da Angola colonizada, revelando toda a hostilidade de um sistema. Logo, o traço relacionado à *consciência da impossibilidade de representação total do vivido*, elencado por Salgueiro (2015), não se apresenta em sua poética, pois seus versos retratam o que testemunhou nos bairros pobres, nos bairros de escravos, no cárcere, nas quitandas, nos vários rincões da África.

Agostinho Neto adota o papel de porta-voz das classes oprimidas, sendo o seu maior foco, portanto, a condição do seu povo que vive sob todo tipo de exploração, revelando os dilemas dos seus dias e as mazelas sociais. Sua poesia ora apresenta um tom de desalento devido à miséria, à violência, à falta de liberdade impostas pelo império português à nação angolana, como nos mostram os versos do poema “Anestesia”, da obra *A renúncia impossível* - “Quero sonhar dias felizes / futuros cor de rosa / mas só vejo / meus dias escuros / carregados de tristeza” (Neto, 1987, p. 36); ora apresenta um tom de entusiasmo, de vigor que nasce da esperança por novos tempos, como vemos nos versos do poema “À reconquista”, da obra *Sagrada esperança* - “Vamos com toda a Humanidade / conquistar o nosso mundo e a nossa Paz” (Neto, 1985, p. 58).

Esse mesmo entusiasmo, esse desejo pela justiça, pela igualdade, por uma sociedade pacífica também é perceptível em Xosé Lois García. O poeta trabalha a palavra assim como Agostinho Neto, de forma mais lírica, mais

simbólica, mais universal, adotando, também, uma postura de porta-voz do povo galego. Seus poemas fazem uma denúncia direta dos desmandos do regime ditatorial franquista, na Galiza-Espanha, bem como retratam um cenário de pobreza e de esquecimento voltados àqueles que viviam na Galiza rural. Trata-se de poemas de grande valor testemunhal, visto que foram escritos por um sujeito que nasceu durante a ditadura franquista e que cresceu testemunhando a violência manifestada em suas diferentes formas contra os seus pais, parentes, amigos. Quando passou a residir em Barcelona e a trabalhar como operário, passou a testemunhar a exploração dos assalariados pelos grandes empresários e se comprometeu com a luta pelos direitos trabalhistas. E em suas andanças fora do território galego testemunhou outras formas de opressão, de injustiça, de discriminação, de violência. Assim, as vivências reais foram materializadas em suas linhas poéticas.

A obra *No imo do tempo* apresenta 30 sonetos, nos quais o eu-lírico exalta os rios, os carvalhos, os castanheiros, as figueiras, as roseiras, bem como retrata fatos que marcaram a sua infância, trazendo à tona o contexto de pobreza, a qual provoca o sofrimento individual e familiar, e condiciona os sujeitos a uma vida difícil e sobrecarregada. Muitas são as injustiças sociais na Galiza caracterizada por uma população majoritariamente campestre que luta diariamente e com afincamento pela sobrevivência. Muitos já nasciam destinados à pobreza, como vemos nas linhas que denotam a marca da *sinceridade do relato*, a partir do *registro em primeira pessoa*, do soneto 22: “Un domingo vintedous de abril / eu nacía destinado á pobreza / dunha casa que tiña un candil / con luz irreal e de xentileza” (García, 2007, p. 78) ou, ainda, nos versos que seguem, do soneto 7:

En noite medoñenta chega o vento
batendo na miña casiña de Podente,
de súpeto xurdía fráxil pensamento
abrindo o meu corazón impenitente.

Outros ventos aínda seguen petando
sobre o lombo que non descansa
e sobre o suco continúa sementando
grao corpóreo, metal de nobre lanza.

Miña casiña tan gris e tan escura
con dúas fiestras de perspectiva
que exaltan esa ruda arquitectura.

[...]
(García, 2007, p. 63)

Na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta “miña casiña”, usando o pronome possessivo de primeira pessoa “miña” e a palavra no diminutivo “casiña”, dando-lhe um significado carinhoso, sentimental, de ternura. Deixa explícito o marcador espacial, a localidade Podente, cenário para muitos escritos poéticos de García. Quando as noites são amedrontadoras, com o vento batendo forte, é a casa o abrigo seguro, um símbolo feminino, o qual denota proteção, refúgio e seio maternal, como uma mãe que abraça e acolhe (Bachelard; Gheerbrant, 2015, p. 197).

Na segunda estrofe, o eu-lírico assegura que outros ventos, não só os deslocamentos de ar que ocorrem de forma natural, seguem batendo. O vento, devido à sua característica agitação, pode ser lido como as ocorrências cotidianas (problemas econômicos, doenças, desentendimentos) que desestabilizam o interior de nossa casa física, bem como o nosso interior pessoal ou, ainda, o grupo familiar. Tais agitações, dependendo da intensidade em que ocorrem, deixam os seus rastros de destruição, de dor, de tristeza, gerando a *presença de traumas*, a qual está implícita na voz do eu-lírico. Os ventos que batiam nas frágeis paredes da casa dos García eram fortes. Como já dissemos, sua família vivia na zona rural e tinha uma desfavorável e difícil situação econômica, somada à exploração e à opressão franquistas.

Na terceira estrofe do soneto, a casa é adjetivada pelo eu-lírico como “gris” (cinza) e escura, com pouca ou nenhuma claridade. A cor cinza e o ambiente físico escuro podem estar associados às perdas, ao isolamento, à solidão, à tristeza, às incertezas. No entanto, “duas fiestras de perspectiva” compõem a simples arquitetura, ou seja, existem duas aberturas na parede que permitem a passagem de luz, as quais podem denotar a presença da esperança, da sabedoria, da consciência, da visão de que as realidades podem ser transformadas. Quando tudo está escuro, a luz se impõe majestosamente e apresenta o seu caráter revelador daquilo que se oculta diante dos olhos. Assim, as frestas que deixam a luz passar, não permitem que o eu-lírico fique prisioneiro das tristezas e das dificuldades.

García sempre esteve envolto em um cenário de desigualdades e de repressões, não aceitando excluir de seus versos os problemas enfrentados pela

sua pátria e pelo povo galego, pois para ele “[...] a dor humana, sexa gerada por conflitos relixiosos, amorosos, sociais, políticos ou ideolóxicos, é sempre poetizábel se hai unha intimidade e un mundo discursivo que traduzca esa dor con palabras sinceras e honestas” (Torres, 2015, p.277).

Sua poesia também manifesta um compromisso e um forte *vínculo com a história* da Galiza. Do individual ao coletivo, por meio do eu-lírico, há a expressão de fatos de um período histórico que marcou o povo galego, ou seja, há a apresentação de um *evento coletivo*. Sua produção poética entra em cena para se colocar de forma resistente contra o esquecimento, denunciando a ferrenha perseguição ocorrida nos anos de guerra e de ditadura franquista. Nesse sentido, a partir do testemunho dos seus antepassados e de suas próprias vivências, o poeta assinala a resistência ao silenciamento imposto aos vencidos.

A obra *Cancioneiro de Pero Bernal* é composta de 18 poemas. Devido à estrutura dos versos, este poemário se inscreve no rol da poesia neotrovadoresca, a qual foi amplamente difundida após a descoberta dos cancioneros medievais, na segunda metade do século XX. Esta obra apresenta duas finalidades: homenagear a lírica galego-portuguesa medieval e denunciar os abusos da ditadura, a fim de se reivindicar os direitos negados (TORRES, 2015). O componente da resistência aparece logo no primeiro poema, no qual o eu-lírico se identifica e se compromete com a sua terra e com os camponeses que nela trabalham:

Son Pero Bernal, triste segrel,
eu cantigas de xograr non farei;
a istas terras amadas cantarei,
co sentimento acedo do meu fel.
Entre bacelos e lagares
xurden os meus cantares.

Meu cantar adeprendino do Miño
cantar pacienzudo e de maldicer;
outros cantares non vou a fazer,
só iste cantar maino e lentiño.
Entre bacelos e lagares
xurden os meus cantares.

Cantarei polas cabanas da serra
loubanzas pacíficas e sen temor;
cantarei cos que cantan ao amor
e néganse a asesinar na guerra.
Entre bacelos e lagares
xurden os meus cantares.

Cantarei ao agromar das hortas,
cantarei ao frolecer dos bacelos,
cantarei cando teña pesadelos,
cantarei entre as vides retortas.
Entre bacelos e lagares
xurden os meus cantares.
(García, 1988, p.9)

Esteticamente, do início ao fim dos versos, observa-se a musicalidade conseguida com a repetição de versos (paralelismo) e com rimas, bem como com a repetição da forma verbal “cantarei”.

Na primeira estrofe, a intenção do eu-lírico não é atuar como faziam os artistas da Idade Média, os quais recitavam peças literárias, tocavam instrumentos musicais e dançavam, mas exaltar as suas terras, as quais no momento da enunciação estavam sob o poder da ditadura de Franco. Logo, devido às circunstâncias, o seu canto é ríspido, áspero, deixando nítida a sua postura e sua *vontade de resistência*.

Na segunda estrofe, devido ao seu cantar surgido perto do Miño, rio que discorre quase que na sua totalidade pela Galiza, muito exaltado na produção poética de García, é paciente, lento, manso, oposto à ação violenta dos tiranos, o que não significa que não seja de um cantar de maldizer, de crítica.

Na terceira estrofe, o eu-lírico, pacificamente, mas sem medo canta com os seus, com aqueles que amam e negam as guerras e todo o tipo de violência, até porque cantar o amor e amar é um ato de resistência, uma forma de sobreviver na sociedade do presente.

Na última estrofe, o canto paciente, o canto da espera e, também, o canto da luta são retratados pela imagem do “agromar das hortas” (o brotar das hortas) e pelo “frolecer dos bacelos” (o florescer das videiras novas). Do broto ao surgimento das flores, é preciso resistir as intempéries do tempo para, só assim, poder colher os frutos. A sociedade galega viveu de 1936 a 1976 sob o poder do ditador Francisco Franco. Muitos intelectuais se engajaram na luta contra o franquismo com obras comprometidas, com cantos de denúncia sociopolítica. Mesmo não tendo o poder de mudar o estado das coisas, foram obras que levaram (e ainda levam) os indivíduos à reflexão, ao entendimento de que é preciso lutar e ir a favor dos oprimidos e explorados que estão por toda parte em nossa sociedade.

Ao final de cada estrofe, repete-se o refrão “Entre bacelos e lagares / xurden os meus cantares”. Os “bacelos” são videiras novas; os “lagares” são aparelhos, recipientes nos quais se pisa a uva, ou seja, da vitalidade do povo que se levanta e luta às atitudes hostis dos governantes espanhóis ou vice-versa. Esta antítese reforça a atitude de resistência para a existência deste cantar, para a existência de gente que não se deixa prostrar, mas sim que carrega um forte *desejo de justiça*.

Além de a Galiza ser marcada pelo domínio dos espanhóis e pela ditadura franquista, os quais lançaram mão da violência física, da exploração e da opressão, também foi marcada negativamente pela imposição da língua castelhana, a qual, com a sua legitimação, ignorou todas as diferenças linguísticas e culturais galegas existentes. Entretanto, no meio literário, muitos intelectuais se engajaram para fazer permanecer a língua negada.

E Xosé Lois García testemunhou esta realidade e não deixou de tematizar um dos principais fatores que contribuem para a reafirmação da identidade da sua nação: a sua língua materna. Essa valorização fervorosa e este amor pela sua língua foram inspirados, também, por aqueles que o precederam. Os escritores que vieram antes já faziam parte desta luta, como destacam os versos de “Debate de censurados” (García, 2011, p.256).

Neste poema, *rancor e ressentimento*, uma mistura de decepção, raiva, aversão, são os sentimentos que emanam por ter sido a língua galega sufocada pelo império espanhol, uma língua que resistiu “nas vellas aldeas”. De 1936 a 1939, e nos quarenta anos de ditadura que se seguiram, os que defendiam a cultura nacional e reivindicam o uso do idioma galego eram anulados pelos franquistas. Se não eram mortos, eram forçados ao silêncio e ao afastamento dos seus ofícios, como aconteceu com Ramón Otero Pedrayo (ex-deputado e escritor) ou obrigados ao exílio, como aconteceu com Afonso Rodríguez Castelao (escritor e político galego), o qual passou pela União Soviética, Estados Unidos, Cuba e Buenos Aires denunciando as atrocidades fascistas levadas a cabo na Espanha e na Galiza.

A negação da língua galega é um evento que não se consegue esquecer, ou melhor, que não deve ser esquecido, a fim de que o idioma permaneça. Kehl (2005, p. 171) afirma que “a memória do sofrimento e da injustiça alimenta o ressentimento quando sua evocação serve para manter as antigas vítimas na

mesma posição que ocuparam no passado” ou quando o foco está tanto no “sentido de buscar reparação quanto no de evitar sua repetição. Lembrar como se produziu uma ordem injusta é condição para transformá-la ou reparar socialmente o mal que ela causou”.

Entre os motivos para a falta de visibilidade do idioma estão a censura no passado, pois quem o usava sofria retaliações, e preconceito social, já que este era a língua dos camponeses e dos pescadores, e o castelhano a língua das elites, ou seja, havia o estigma de o galego ser a língua das classes mais baixas, dando origem, muitas vezes, a um sentimento de *vergonha e de humilhação*. No entanto, maior que estes sentimentos, é o amor pela língua dos seus antepassados, um legado que não pode desaparecer, como bem explicita o eu-lírico:

Cústame aprender as sílabas contadas no pasado,
mais están aí e as amo como un río desbordado.
Aí están para conmoernos o maxín sen ferimos,
mais temos que cargar tódolos pasados ás costas.
Toda a pedagogía dos devanceiros remítenos á fala,
á mesma dos disidentes que mastigaron sílabas
da palabra dócil que resistiu nas vellas aldeas;
[...]

Nos versos que seguem, o eu-lírico se sente responsável por fazer parte deste coletivo e participar, sendo uma voz a mais, deste debate caracterizado como “censurado”, já que, como vimos, quem usava a língua galega em seus discursos orais ou escritos eram censurados politicamente, tendo a sua liberdade negada:

Temos de entrar ao convivio do debate censurado,
dos excluíntes e altos comuneiros da palabra;
dos que andan por camiños antagónicos,
co berro na man e co verbo para trocar de sinal.

A língua materna não é apenas um instrumento de comunicação, mas também patrimônio cultural de um povo, indispensável para a preservação da memória e da identidade. Para o eu-lírico, é por meio da palavra que os sujeitos se unem e fazem ouvir a sua voz, e ele se propõe a fazer parte desta luta:

A palabra, rexistro inmaterial do que somos,
do que nos protexe e engade para non enmudecer.

Nos versos seguintes o eu-lírico dialoga com escritores que são exemplos de luta, de valorização e de amor pela língua galega. Entrar no universo destes

intelectuais foi uma forma de canalizar inspiração para o seu fazer poético, também engajado e de resistência:

Pregunto a Pero da Ponte: quen te censurou
por matar a quen traizoaba a língua galega?
Foi El Rei, traidor dos versos que seica mamou.
A ti Airas Nunes, deostado señor das angurias,
buscaches a verdade en réprobas abadías sen eco.
A palabra no hisopo coa auga fría sen renuncia,
a que amou Xohán de Requeixo no Faro págano;
[...]
A palabra viva de Cernadas
de ferro e lume firme censurou a reis canallas.
O gran Añón expeliu a carraxenta pedra fría.
Rosalía, elevándonos no estar infinito,
coa súa verba de xustiza, de amor e de asexo.
Pondal, coa súa palabra como guía e retaguarda;
coa arma en riste da fala persuadindo batalla.
Curros Enríquez, portentoso señor da ousadía;
loitador contra impurezas e noxentas inxustizas.
Celso Emilio, no debate cívico dos censurados
camiñou polo claustro das palabras asoballadas.
Manuel María, coa vocación de non ser cativos
para que Galiza troque de carraxe por liberdade,
de nobres ollares sen sentencias e sen liñaxes.
Uxío Novoneyta, colmado de universos innovados,
cos silencios aturou os rigores da nosa língua.
As poeiras aínda matizan na fala o que perdemos.
(García, 2011, p.257)

Apresentar os poetas que o antecederam é uma forma de reconhecer o esforço de preservação de um patrimônio comum, a língua galega, enquanto o regime franquista tentava, a todo custo, desencorajar a expressão regional. Graças a esta teimosia e resistência, a língua galega vem sendo reafirmada constantemente.

Atualmente, os direitos do povo galego em fazer uso da sua língua materna não são gozados em sua totalidade, pois a Galiza mantém em vigor um grande número de normas jurídicas que obrigam o conhecimento e uso da língua castelhana em várias atividades sociais, silenciando a voz política de quem não a fala, nem a escreve. Essa situação linguística, como vimos, é herdada desde a irrupção da Guerra Civil Espanhola, porém, a literatura galega exerceu uma importante tarefa ao valorizar a língua negada e fazê-la permanecer. Típico de um poeta engajado e num claro movimento de resistência, García usa, na maioria de suas obras poéticas, a língua galega e, também, a língua portuguesa, negando a língua imposta por Castela.

Como temos visto até aqui, García, com veemência, representa concretamente a miséria, o abandono, a precariedade dos ambientes, o trabalho forçado, a censura, a desvalorização da sua língua e da sua cultura, enfim, todo tipo de violência testemunhada em suas andanças pelos seus países de origem, bem como ao redor do mundo. Desse modo, compreende-se que a marca referente à *consciência da impossibilidade de representação total do vivido* não se materializa em seus versos.

Suas obras também não se reduzem às características estéticas e formais que a crítica literária gerou, tornando visível a marca do *abalo da hegemonia do valor estético sobre o ético*. A criatividade e as características próprias são predominantes em suas poéticas, as quais apresentam “unha linguaxe particular e unha mitoloxía especial, intransferíbel e irreductível” (Moura, 2009, p.25). Isso fica claro, por exemplo, em *Kalendas*, na qual García está contra a corrente da estética atual, privilegiando a condensação e o espaço em branco da página, recuperando algumas características do poema longo antigo.

Quanto à forma, vê-se que esta é intencionalmente forçada, pois os poemas têm um número fixo de versos: 7, 8 ou 20. Cada um deles, correspondem a um dia do ano de 2003, iniciando no dia 26 de janeiro até 31 de dezembro. Essa forma forjada resultou da reflexão sobre uma agenda cubana, com citações de José Martí, na qual García decidiu que faria um poema em cada uma de suas páginas, sendo que as páginas de sábado e domingo possuíam 8 e 7 linhas, respectivamente, e os outros dias da semana, 20 linhas. Sendo assim, a forma é forçada até o seu limite, pois independente das condições em que o poeta ou o mundo se encontravam, a regra era escrever um poema por dia, com um número de versos seguidos a rigor (Moura, 2005). Em *Kalendas*, apresenta-se um panorama geral da vida de García e dos que fazem (ou fizeram) parte de seus dias: avô, mãe, filho, esposa, sua cadela Turca, amigos, celebridades, bem como a natureza que ele tanto exalta. E tudo isso é apresentado por meio uma interessante alegoria: um calendário poético.

É assim que García, posicionando-se politicamente, expressa problemas sociais que envolviam (e ainda envolvem) a Galiza e a sociedade de um modo geral, seja de ordem social, seja de ordem política e econômica. Seu testemunho ocorre a partir do próprio presente e, em grande parte dos seus poemas, decorre

dos rastros do passado, das suas vivências de menino na Galiza rural, assim como a partir de um retorno às origens pela narração do outro.

Em suma, considera-se que as produções poéticas dos três autores podem ser consideradas de grande valor testemunhal, uma vez que deixam nítido o elo entre a escrita e os infortúnios da história, bem como a elaboração de uma memória do horror, esta subestimada pela História oficial, a partir do seus testemunhos poéticos.

Como veremos nos capítulos seguintes, os testemunhos a que nos referimos na presente tese se presentificam, ao nosso ver, de diferentes maneiras: o testemunho de Alex Polari como sendo um testemunho proferido de forma cortante, contundente, já que é de dentro de um espaço violento que nasce o seu testemunho poético. Agostinho Neto faz chegar até os seus leitores um testemunho militante, pois à medida em que está imerso em uma Angola onde há miséria, opressão, humilhação, violência extrema, Neto escreve como uma forma de luta e de combate, presentificando em sua poética a sua militância e fazendo reverberar a sua vontade de resistir e o seu desejo de libertação, convocando a todos os africanos a aderirem ao mesmo ideal, indo contra as forças oposicionistas portuguesas e defendendo ativamente uma causa em prol de uma coletividade. Já em Xosé Lois García reverbera um testemunho solidário, já que o seu testemunho emergiu dos rastros do passado. Como sabemos, García nasceu durante a ditadura franquista e, de seus pais, parentes e amigos ouviu a narração de atos violentos vivenciados por eles durante a Guerra Civil Espanhola e os anos de ditadura, e os levou adiante por meio de sua escrita.

3. O TESTEMUNHO CONTUNDENTE DE ALEX POLARI

Ler a poética de Alex Polari somente na chave do testemunho é realizar uma abordagem da elaboração de uma memória do horror por meio de suas poesias, o que se mostra relevante, já que é preciso que sejam revelados os infortúnios da história, a fim de que atos bárbaros desencadeados pelos opressores que outrora assumiram o poder não se repitam. Porém, seus poemas não se esgotam no quadro teórico da literatura de testemunho, uma vez que podemos lê-los, também, à luz da poesia de resistência. Numa clara postura de confronto, Polari, marcado por um ideal puramente de esquerda, presentifica a violência em seus poemas, desnudando-a de forma direta e cortante.

Na sequência, abordaremos a violência no contexto da ditadura militar, refletindo mais detidamente sobre um aspecto decisivo na imposição de poder dos militares contra os encarcerados, os “subversivos”: a prática da tortura. As obras de Polari, com o emprego de recursos formais, representa poeticamente a experiência dos sobreviventes das práticas da tortura, bem como da linguagem e das dificuldades em expressar-se por aqueles que passaram por tal experiência, devido à intensidade do trauma. Nesse contexto, suas obras também podem ser lidas pelo perspectiva do hiperrealismo, uma vez que em seu discurso poético há um registro que causa impacto e choque no leitor.

Tendo em vista que a poesia de Polari é um dispositivo potencial de denúncia da barbárie, buscaremos entender, através do discurso poético, do ambiente e do contexto político, o significado da distopia enquanto crítica direta à realidade repressiva brasileira.

1. Entre o cárcere e as letras: a poesia como resistência

A abordagem da escrita como uma forma de resistência vem ganhando espaço nos estudos literários, sobretudo quando está atrelada à literatura produzida em contextos autoritários por poetas testemunhais. Nota-se que as experiências vividas por Alex Polari, bem como pelos demais sujeitos históricos perseguidos pela ditadura (militantes, intelectuais, trabalhadores rurais, sujeitos ligados ao mundo da arte e da cultura), adentram no processo de análise do texto inclinando-se ao fenômeno da poesia de resistência e da poesia de

testemunho, estas produzidas a partir de uma observação, de uma tentativa de ação resultantes dos fatos históricos. Neste espírito de luta, os poetas imprimem a sua marca na sua criação poética dentro de uma contribuição que envolve os oprimidos, os menos favorecidos, os que estiveram sob o jugo do autoritarismo, calados, violentados em tempos de realidades hostis, filiando-se, assim, a uma antiga tradição cultural e literária.

Na antiguidade, de acordo com Bosi (1977), os hindus e os gregos, ao desenvolverem a arte da palavra, percebiam na linguagem dos hinos sagrados e épicos “leis” que todos os outros textos respeitavam, a fim de dar um efeito coesivo e correspondente entre a teia verbal e o movimento de seus significados. A realidade era compreendida como um todo vivo pelos mitos, pelos ritos e pelos cantos primitivos.

No entanto, Bosi (1977) postula que essa máxima, através dos séculos, foi se dissolvendo, e aquela realidade originária começou a ser repartida, classificada, expressada pelos valores dominantes de cada formação social. A partir do século XIX, o estilo capitalista e burguês de viver, de pensar e de dizer se expandiu notoriamente. O poder originário de nomear, de compreender a natureza e os homens, as almas e os objetos, de posse da mitopoética, foi assumido pelos mecanismos do interesse, da produtividade, e o seu valor foi sendo medido pela posição que ocupavam na pirâmide social. Os tempos foram ficando cada vez mais difíceis, obscuros, numa sociedade cada vez mais individualista. Sem se dar conta, os indivíduos se enredaram na “sociedade de consumo”, uma teia dominadora e ilusória, considerada por muitos “desenvolvimento” e aceita como “preço do progresso” (Bosi, 1977, p.141).

Os grupos sociais passaram a ter os seus pontos de vista, a sua ideologia, “que é uma percepção historicamente determinada da vida”, a qual passa a disseminar valores e a renegar os antivalores, conforme a consciência dos grupos sociais. Nesse contexto, à palavra poética não bastavam as relações entre imagem e som e as leis constantes dos hinos épicos e sagrados. Entra em ação o sistema ideológico que escolhe entre aceitar e descartar imagens, a fim de trabalhá-las de forma coerente, o que só uma cultura coesa pode lograr (Bosi, 1977, p.117).

Nessa mudança de perspectiva, o trabalho do homem foi gerando consciência do seu lugar no mundo. Assim, apresentam-se histórias sociais

afetadas pela divisão do trabalho e do poder, mas, ao mesmo tempo, capazes de criticar o poder, a divisão e a coisificação (Bosi, 1977). Entretanto, mesmo que a consciência histórica esteja ao lado do poeta moderno, o papel da imagem e do som é indestrutível, ou seja, as estruturas estéticas não deixam de existir. Eis a presença do nexos entre poesia e ideologia.

No período entre 1930 e 1950, muitos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo e ao nazismo. Foi um tempo de violência extrema contra o povo, de sangue derramado, de mortes decorrentes dos desmandos de regimes autoritários como o franquismo, na Espanha, e o salazarismo, em Portugal.

Nesse cenário, as forças populares e intelectuais se uniram, e esse tempo de luta perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, resultando na essência da literatura de resistência, a partir do ponto de vista da estética do movimento denominado de Neorrealismo, vigente no século XX, marcado por um ideal claramente de esquerda. Os autores, militantes políticos, por uma opção individual, posicionaram-se abertamente, na denúncia das arbitrariedades sociais. Dessa forma, a resistência passou a ser tema das narrativas e a literatura passou a ser entendida como revolucionária, antiburguesa, não conformista com a desordem estabelecida.

A cultura da resistência política advém das opções de cada escritor, as quais, embora sejam diferentes, originam-se de um mesmo padrão de valores, de uma “mentalidade anti-burguesa gerada dialeticamente como um *não* lançado à ideologia dominante” (Bosi, 2002, p. 129, grifo do autor).

Os valores, força propulsora das ações do homem-escritor, existem de modo intenso, assim como os antivalores. Os escritores, conscientes de sua inserção social, “captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadoras de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro” (Bosi, 2002, p. 120). Munidos de valores e conscientes dos antivalores, das chagas abertas pela “má positividade do sistema”, eles estampam a realidade de suas épocas em seus versos, em suas narrativas para denunciar, ir contra o sistema hostil estabelecido e todos os atos cruéis praticados em determinados períodos, numa profunda reflexão sobre o momento histórico.

É nesse sentido que defendemos que a poesia de Alex Polari, pode ser considerada como poesia de resistência, já que está inclinada à crítica direta da

sociedade brasileira sob o jugo da ditadura, sendo um reflexo da conjuntura política da época. Considera-se como alvo da resistência

um evento histórico traumático, como no caso da ditadura brasileira [e tantas outras], um sistema econômico opressivo, ou algo ou alguém tomado por metonímia dessas relações de dominação e violência. Seu anseio é a liberdade, a justiça, e suas armas podem ser a sátira, a denúncia, a homenagem às vítimas, a convocação, a confissão, a propaganda ideológica (Ferraz, 2022, p.83).

A violência se reflete na poesia de diversas formas e seus espectros são por si só testemunhos de uma época hostil. Nesse contexto, a poesia de resistência pode se inserir também no conjunto de discursos considerados como literatura de testemunho, uma vez que pode auxiliar na compreensão da história. O caráter testemunhal dessa produção pressupõe uma postura ética dos autores diante dos sobreviventes e, principalmente, dos mortos e desaparecidos durante os regimes autoritários (Jutgla, 2013).

Quando adentramos no domínio da poesia de resistência, que tem no histórico a sua fonte propulsora, o testemunho assume a sua importância, pois o seu discurso de reelaboração do trauma dissolve as fronteiras entre literatura e história, tirando do poema de combate a imposição de ser expressivo por seu caráter apenas estético, como vem sendo sugerido desde a modernidade burguesa. Essa diluição ocorre porque

o discurso testemunhal não é capaz de lidar apenas com o real, uma vez que no ato de sua elaboração revelam-se mecanismos tidos pela crítica literária tradicional como literários, ao mesmo tempo em que sua matéria, a realidade, se torna ficcional, porque resulta de uma elaboração sempre em aberto de seus sujeitos (Jutgla, 2013, p.92).

Além disso, os campos literário e testemunhal dialogam com a história, não podendo ser pensada, a literatura, nem como um campo à parte da vida cotidiana, sem interferência sobre ela, nem pode ser considerada minimamente como um reflexo da história (Seligmann-Silva, 2003). De igual forma são os poemas de resistência aos regimes autoritários, os quais são capazes de dar conta da qualidade expressiva. Isso não ocorre porque se distanciam da história, mas sim porque a configuram nas estruturas intrínsecas do texto.

Alex Polari, ao tornar memória viva as marcas da violência sofrida durante os anos de cárcere, bem como a morte e o desaparecimento de seus companheiros, entra em confronto com a ordem estabelecida pela ditadura militar, numa nítida postura de resistência. Em um período de censura extrema, escrever era uma forma de “travar batalhas silenciosas e anônimas contra os carrascos”, uma forma de contar “as contradições, as perplexidades e as fantasias [...] que fazem parte de um capítulo vivido por muita gente” (Polari, 1980, p.47). Por meio de sua poesia, foi possível resistir por aqueles que não sobreviveram, por aqueles se encontravam dispersos no fundo dos oceanos, pendurados no pau-de-arara, perdidos em terras longínquas.

No poema “Os primeiros tempos de tortura”, é possível observar a atmosfera de dor e de sofrimento que assolava as prisões durante o período ditatorial, demarcando o início da instrumentalização da tortura como uma forma de punir os que eram considerados ameaças para o sistema:

Não era mole aqueles dias
de percorrer de capuz
a distância da cela
à câmara de tortura
e nela ser capaz de dar urros
tão feios como nunca ouvi.

Havia dias que as piruetas no pau-de-arara
pareciam ridículas e humilhantes
e nós, ainda éramos capazes de corar
ante as piadas sádicas dos carrascos.

Havia dias em que todas as perspectivas
eram prá lá de negras
e todas as expectativas
se resumiam à esperança algo cética
de não tomar porradas nem choques elétricos

Havia outros momentos
em que as horas se consumiam
à espera do ferrolho da porta que conduzia
às mãos dos especialistas
em nossa agonia.
Houve ainda períodos
em que a única preocupação possível
era ter papel higiênico
comer alguma coisa com algum talher
saber o nome do carcereiro de dia
ficar na expectativa da primeira visita
o que valia como um aval da vida
um carimbo de sobrevivente
e um status de prisioneiro político *[sic]*

Depois a situação foi melhorando

e foi possível até sofrer
ter angústia, ler
amar, ter ciúmes
e todas essas outras bobagens amenas
que aí fora reputamos
como experiências cruciais.
(Polari, 1979, p. 33)

Com um tom narrativo, o poema é composto de cinco estrofes, com um número de versos variados, os quais se apresentam entre curtos e longos, estabelecendo um fluxo que atrai a atenção do leitor, já que as experiências vividas vão se desdobrando lentamente. Pelo uso da primeira pessoa do singular “eu” e do plural “nós”, há a proximidade do eu-lírico com relação aos fatos que ele narra. O poema é iniciado com o verso “Não era mole aqueles dias”. O uso da expressão coloquial “não era mole” indica que a situação vivenciada era difícil. Além disso, optar pela coloquialidade logo no início é uma forma de aproximação do eu-lírico ao seu leitor ao transmitir a sua mensagem de denúncia da violência ditatorial.

Na primeira estrofe, o eu-lírico recorda o sofrimento desde o momento em que se colocava em sua cabeça o capuz, já que era o prenúncio do que iria acontecer: a tortura. Na sala de tortura, as pancadas e os choques elétricos eram tão intensos que resultavam em gritos agudos e dolorosos nunca ouvidos antes. No prefácio de *Em busca do tesouro* (1982), obra narrativa de Alex Polari, Hélio Pellegrino relata que a tortura “transcorre num silêncio agonizante e ofegante até que a vítima grita. [...] Para que possam [os carrascos] sentir-se potentes [e satisfeitos] é preciso que a vítima grite” (Pellegrino, 1982, p. 11).

As memórias dos momentos vividos enquanto esteve suspenso no pau-de-arara são evidenciadas pelo eu-lírico na segunda estrofe. As contorções do corpo são caracterizadas como “ridículas” e “humilhantes”. Além de ficar suspenso por um longo período de tempo, este método era incrementado com outras formas de violência, tais como espancamento, choques, introdução de objetos nos corpos das vítimas.

A prática do desnudamento de que trata o eu-lírico está ligada à agressão sexual que sofriam os presos, entre eles homens e mulheres. Era uma forma de o torturador tentar conseguir as informações que eram úteis por meio da execução de uma prática tão perversa e deplorável. Para Caldas (1981, p. 58), o torturador tinha em mente que precisava vencer, e para isso era necessário

“humilhar e agredir o torturado em todos os pontos, inclusive sexualmente. Daí a sessão de tortura ter como preliminar a nudez do preso. Daí os cassetetes no ânus, os choques no pênis e na vagina”. O torturador, com essa prática, buscava o “seu prazer, seu orgasmo, [que] está na confissão que ele arranca, nas informações que poderia tirar com seus métodos de tortura, mas também está na submissão do preso”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico analisa as situações nas quais esteve enredado e as adjetiva como negras, e todas as possibilidades de não ir à sala de tortura são anuladas. Pensar que não seria torturado não é algo que na sua condição poderia acontecer.

Nos cinco primeiros versos da quarta estrofe, vemos a forma com que a rotina da tortura impactava o eu-lírico. Em alguns momentos, sua atenção se concentrava apenas no momento em que a porta seria aberta, anunciando a chegada dos torturadores. A atmosfera era de agonia, medo, tensão porque sabia que a violência seria desmedida. Do sexto verso até o final da estrofe, evidencia-se o descaso com os presos e a precariedade do ambiente, pois itens básicos como ter papel higiênico e talheres para comer não faziam parte da rotina prisional. Além disso, não tinha o privilégio de saber o nome do carcereiro do dia e não se sabia ao certo se receberia a primeira visita familiar. Se tudo isso lhe fosse concedido, estava garantida a sua sobrevivência e o reconhecimento de que era um preso político e não um objeto, um animal nas mãos dos carrascos.

Na última estrofe, o eu-lírico relata que, com o passar do tempo, a situação foi ficando mais “branda”, pois foi possível sofrer e ter angústia sem ficar criando expectativas de que seria poupado da tortura, ou de que teria direito a papel higiênico, talher e visita íntima. Foi ficando mais “branda” porque pode realizar coisas triviais como ler, amar e ter sentimentos de ciúme, experiências que, fora do cárcere, são consideradas cruciais.

Alex Polari, em suas obras, retorna às experiências traumáticas vividas durante o cárcere e expõe a sua escolha e a sua disposição inquestionáveis de resistir, tornando as suas obras um espaço de luta e de resistência contra o cerceamento da liberdade, contra o autoritarismo.

No poema “Inventário de cicatrizes”, o eu-lírico traça uma espécie de levantamento das feridas abertas nas vítimas da ditadura, enfatizando a ação

dos torturadores da ditadura militar brasileira, um evento histórico que diz respeito a toda uma coletividade.

Em seu uso jurídico, um inventário é um procedimento utilizado para a apuração de bens, de direitos de alguém que faleceu. Com esse instrumento, formaliza-se a divisão e a transferência de tais bens e direitos aos herdeiros. Alex Polari, um dos sobreviventes dos anos de chumbo, toma para si uma tarefa: inventariar as suas cicatrizes, e as de seus pares, não para a divisão, mas sim para divulgar às gerações posteriores as situações-limite levadas a cabo pelos torturadores, num claro ato de resistência. A poesia de resistência liga-se à sua vontade de gritar ao mundo as suas experiências, mostrando que é possível resistir à tirania, mesmo que se tenham criadas as condições mais hostis para que a resistência fosse dizimada:

Estamos todos perplexos
à espera de um congresso
dos mutilados de corpo e alma.

Existe espalhado por aí
de Bonsucesso à Amsterdan
do Jardim Botânico a Paris
de Estocolmo à Frei Caneca
uma multidão de seres
que portam pálidas cicatrizes
esmanecidas pelo tempo
bem vivas na memória envoltas
em cinzas, fios, cruces
oratórios,
elas compõem uma catedral
de vítimas e vitrais
uma Internacional de Feridas.

Quem passou por esse país subterrâneo e não oficial
sabe a amperagem em que opera seus carrascos
as estações que tocam em seus rádios
para encobrir os gritos de suas vítimas
o destino das milhares viagens sem volta.

Cidadãos do mundo
habitantes da dor
em escala planetária

todos que dormiram no assoalho frio
das câmaras de tortura
todos os que assoaram
os orvalhos de sangue de uma nova era
todos os que ouviram os gritos, vestiram o capuz
todos os que gozaram coitos interrompidos pela morte
todos os que tiveram os testículos triturados
todas as que engravidaram dos próprios algozes
estão marcados,

se demitiram do direito da própria felicidade futura.
(Polari, 1978, p. 51).

O poema inicia na primeira pessoa do plural, com o sujeito oculto “nós”. De pronto, vemos que o eu-lírico dá voz a uma coletividade, indo além das cicatrizes individuais. Nesse terceto, ele revela que estão “à espera de um congresso” que dê visibilidade aos que tiveram o corpo e a alma mutilados pela extrema repressão.

Na segunda estrofe, o eu-lírico anuncia quem está à espera do congresso, indicando o espaço geográfico desses sujeitos. Ao lado de um local da cidade carioca, há uma cidade estrangeira, criando a ideia de uma violência que está espalhada por todo o mundo, atingindo uma “multidão de seres” que portam cicatrizes enfraquecidas na pele pelo tempo decorrido, no entanto muito vivas na memória. Todas essas cicatrizes “inventariadas” compõem uma “Internacional de Feridas”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico se refere à sobrevivência de sujeitos em um “país subterrâneo e não oficial”, ou seja, um país que, para provar o seu valor, assujeita os cidadãos por meio de todo tipo de violência advinda das mãos dos carrascos militares, em variados níveis de amperagem. Para muitos presos nos porões fétidos e indignos da ditadura, a amperagem atingiu o seu nível máximo, resultando na morte, em “viagens sem volta”.

No segundo terceto do poema, o eu-lírico convoca os “habitantes da dor”, anunciando a universalidade de dores e de traumas, a partir da expressão “escala planetária”, isto é, os sintomas da violência afetam o mundo inteiro devido à repressão das guerras, das ditaduras, principalmente, as ditaduras que passaram a vigorar na América Latina.

Na última estrofe, há uma gradação crescente da violência disseminada pelo mundo, a partir da repetição do pronome indefinido “todos” diante de cada brutalidade dos algozes. Todos estão marcados, sendo impossível não carregar lembranças dolorosas.

Consistindo na luta contra a repressão militar, a resistência presente em Polari pode ser notada até nas ações do eu-lírico que se apresenta “meio grogue” após receber a injeção do “soro da verdade”. Mesmo sofrendo agressões em intensidades variadas, o eu-lírico do poema “Canção do pentotal” não colabora no processo investigativo e resiste. Na primeira estrofe, a apresentação sombria

da cena: fria e escura. A escuridão da madrugada é intensificada pelo uso do capuz, um dos sinais de que seria encaminhado para a tortura. Há ainda a apresentação de três torturadores: um que ria muito, outro muito sério e outro que lhe proferia palavras humilhantes e ofensivas – “guerrilheiro filhodaputa”. No prefácio da obra *Em busca do tesouro*, Pellegrino (1982, p. 15) afirma que “este grito [fala, guerrilheiro filha da puta] é uma ordem irada, sádica e, ao mesmo tempo, uma súplica. Através dele o torturador arrota a brutalidade arrogante e prepotente de seu projeto”:

Era uma madrugada fria
mais negra ainda pelo capuz
tinha um torturador que ria excitado,
outro era capaz de ficar sério
e um que me gostava de chamar de
guerrilheiro filhadaputa.

Na segunda estrofe, o quarto torturador é apresentado, “um crioulo”, o qual se apresenta totalmente apático, desapiedado com alguém que está prestes a ser torturado. Este agente do Estado cumpre com a sua rotina, mostrando que é indiferente a tudo o que acontece com o encarcerado, e nada lhe priva de sentar e tranquilamente comer o sanduíche de mortadela. Impossibilitado de reagir contra os militares, ao preso resta-lhe desejar a morte deles, em especial, ao que comia tranquilamente. Nesta estrofe, há a presença do recurso da aliteração a partir das palavras parônimas “mortadela”, “morte dele” e “mortandade”, todas nos levando a perceber a presença da palavra “morte”, a qual era proeminente nos cárceres militares.

Além disso, há a redundância presente na expressão “companheiros afundados / no mais fundo da Restinga”, fazendo referência aos companheiros que foram mortos e jogados na Restinga de Marambaia, uma ilha pertencente aos municípios de Mangaratiba, Itaguaí e Rio de Janeiro, onde se localizava uma base da Marinha. A fim de fazer desaparecer os cadáveres sem deixar rastro algum, os militares jogavam-nos no oceano:

Tinha um crioulo
que comia sanduíche de mortadela
enquanto eu pensava na morte dele
na mortandade dos peixes da Lagoa
e dos companheiros afundados
no mais fundo da Restinga.

Na terceira estrofe, uma antítese com as palavras “verdade” e “mentira”. Uma das estratégias dos militares para obter informações dos presos era injetar pentotal, uma substância anestésica intravenosa. Assim, buscava-se que o usuário ficasse relaxado, tendendo a dizer as “verdades”. No entanto, o soro da verdade deu origem às mentiras descaradas proferidas pelo eu-lírico, a fim de mostrar a sua postura de resistência diante dos verdugos. Mesmo ficando “meio grogue” (zozzo, estonteado), não proferiu as tão esperadas “verdades”, mas sim trouxe à tona algumas memórias todas desconexas (amores, estudos, música, temor, medo), como se estivesse alucinando:

Quando me injetaram o soro da verdade
menti descaradamente
fui ficando meio grogue
me lembrei do primeiro amor que fizemos
depois de uma reunião do grupo de estudos
me lembrei de uma maldita valsa de Strauss
do temor pela precariedade do teu esconderijo
do medo de morrer, que era maior
do medo de ficar brocha
que era menor e obviamente
estava subordinado ao primeiro.

E na última estrofe, a injeção de pentotal ainda mostra seus efeitos, pois o eu-lírico continua tendo alucinações, mostrando-se “cada vez mais bêbado”, a ponto de gritar “frases heróicas” aos torturadores, ação que possivelmente deixava-os cada mais exaltados e levava-os a torturar ainda mais. Apesar do medo, apesar “do cagaço”, resistia-se:

Cada vez mais bêbado
falei do filho que não tive contigo
e quando pensei chegado o instante final
gritei pros torturadores algumas frases heróicas
dessas que a gente se esforça ao falar
apesar do cagaço.
(Polari, 1979, p. 37).

Do início ao fim do poema, há a construção da resistência por parte do eu-lírico, que consiste em manter o silêncio de informações importantes, como planos e esconderijos, a fim de garantir que continuassem vivos os seus companheiros. Vemos ainda, neste poema, que a resistência do eu-lírico em calar-se, faz com que o poder do torturador se reduza a nada. Pellegrino (1982, p. 15) expõe que

“o torturador depende da confissão do torturado, assim como o senhor, no seu senhorio, depende do escravo. Já o torturado, por sobre-humana que seja a resistência que lhe é exigida, para aferrar-se ao silêncio, não depende de nada, a não ser de si mesmo e de sua fidelidade aos valores pelos quais existe. O torturado tem luz própria, embora ela possa falhar. Já o torturador depende do torturado para realizar a sua essência [...].

Como nos lembra Bosi (2002), “a resistência tem muitas faces”, e a poesia é uma destas faces. Alex Polari, além de resistir pelo silêncio, tomou a palavra poética como arma de luta e de resistência e fez reverberar todas as atrocidades da repressão.

A partir dos poemas em estudo, compreende-se que a poesia de resistência de Alex Polari faz parte da construção de uma memória crítica que não se deixa apagar, a fim de alcançar as gerações futuras. Trata-se de uma reelaboração do choque dos que vivenciaram situações traumáticas, estas ainda pulsantes e mal resolvidas devido à negligência dos governos que assumem o poder, os quais optam por sustentar a sua versão oficial da história.

3.2 A escrita do corpo torturado

No interior dos massacres, dos extermínios e de outras formas de violência perpetradas na sociedade, o corpo é alvo da perversidade dos tiranos que estão no poder. Ao retornar às experiências bélicas do século XX, vemos que os corpos eram alvos da violência por meio do esgotamento corporal, o qual se dava pelas privações materiais, de alimentos, por longos deslocamentos ligados ao êxodo ou aos deslocamentos forçados. Além disso, tornavam-se alvos diretos das matanças relacionadas com as invasões e ocupações, com os bombardeios, com as deportações (Audoin-Rouzeau, 2011, p. 367). A intenção era esgotar a força dos corpos para, após, feri-los fisicamente e psiquicamente. A experiência com a violência das guerras do século XX revela uma “desumanização do corpo” (Audoin-Rouzeau, 2011). A violência tornou-se um fim em si mesma e, a respeito disso, o pesquisador afirma que

Não se trata mais só de destruir o inimigo pela ameaça que representa, mas de infligir a dor, profanar-lhe a humanidade, obter prazer infligindo essa dor ou praticando essa profanação. (...) Testemunhos irrefutáveis atestam igualmente práticas escatológicas de profanação do corpo do inimigo (Audoin-Rouzeau, 2011, p. 399).

A profanação dos corpos de que trata o pesquisador atingirá o seu ápice na tortura, considerada um “ato de guerra absoluto”. Neste ato, há uma variação de maus tratos que se deslocam pelas diferentes partes do corpo, tendo-se a ideia de que o torturador o domina absolutamente, mostrando a sua superioridade diante daquele que ali está prostrado. Nesse caso, “é total o aniquilamento do indivíduo, e é neste sentido que essa “mortificação”, no estrito sentido do termo, induzida pela tortura, poderia configurar-se como um prolongamento das desumanizações praticadas nos cadáveres dos inimigos” (Audoin-Rouzeau, 2011, p.402).

As práticas de tortura presentes em contextos bélicos serão repetidas em espaços concentracionários como, por exemplo, os campos de concentração nazistas, espaços que anulam a identidade dos sujeitos, convertendo-os em cifras de mortos e desaparecidos. Outra espécie de espaço concentracionário são os porões da ditadura militar brasileira, espaços relacionados ao encarceramento dos que eram contrários aos ideais dos militares que estavam no poder, os quais cerceavam a liberdade e corrompiam a integridade física e psíquica dos sujeitos ali reclusos. Este é o caso de Alex Polari, testemunha direta que narra o horror dos presídios por onde passou:

Existe uma prisão onde já estivemos e que é ao mesmo tempo um patrimônio artístico da cidade. Nela, alguns de nós foram torturados, levaram surra de corrente, dormiram em solitárias onde foram jogadas bombas de gás lacrimogêneo e passaram dias em celas medievais onde o teto não chegava a um metro de altura.
[...] nesse local [...] tem um lugar [...] onde se lê em enormes letreiros: “Cova da Onça” e “Salas de Tortura *do Passado*. Lá se torturava e depois se jogava o corpo na cova, que vinha ser um túnel que dava para o mar (Polari, 1980, p. 12).

As formas de tortura eram variadas, todas consideradas mecanismos criados pelo poder estatal com a intenção de causar sensações e dores insuportáveis, terror e morte (Keil, 2004). Para isso, o braço armado do Estado

prescreve técnicas de intervenção sobre os corpos. Os carrascos do nosso tempo, como fizeram os carrascos da Idade Média, investem no corpo, o qual está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. O preso político designado como inimigo da pátria é retirado do pacto, desqualificado como cidadão e

tratado como monstro. A prática da tortura nasce das próprias táticas de poder e da distribuição de seu exercício (Keil, 2004, p.47-48).

As técnicas de intervenção sobre os corpos são variadas, as quais os tornam abjetos (falta de higiene, a privação de comida, a privação do sono, os choques elétricos, o confinamento em lugares pequenos e escuros, os espancamentos, a mutilação de partes do corpo, como os testículos e as unhas, a suspensão no pau-de-arara). Enfraquecer o corpo pela tortura era uma das formas de os verdugos tornarem-no, acima de tudo, um objeto e, sendo assim, era necessário desumanizá-lo, “coisificá-lo” para que, como se tudo ainda não bastasse, os prisioneiros perdessem a dignidade, a humanidade, a própria identidade. O projeto da tortura, conforme Pellegrino (1982, p. 14), “implica uma negação total – e totalitária – da pessoa enquanto ser encarnado”. Além disso, “o discurso que ela busca [a tortura], através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto”.

Fazendo referência aos sucessivos acontecimentos violentos e catastróficos, o século XX foi caracterizado por Eric Hobsbawn como a “era dos extremos”. Tais acontecimentos colocaram em xeque o fundamento mais básico que compõe as discussões estéticas ocorridas no Romantismo:

a possibilidade de definir condições de fruição do belo, em que os elementos negativos da experiência sejam suprimidos ou minimizados. Longe de valores estéticos absolutos, diversos escritores ingressaram em campos reflexivos tensos, em que o emprego da palavra e as condições de expressão estão articulados, direta ou indiretamente, com o impacto das transformações históricas (Ginzburg, 2003, p. 130).

Para compreender essa produção cultural contemporânea, Seligmann-Silva (2010; 2018) teorizou sobre a noção de abjeto, aquilo que é desprezível, ignóbil; do latim *abjectus*, significa atirado por terra, desprezível, abatido; seu particípio *abjecere* significa atirar, desprezar, rejeitar. Nesse contexto, o abjeto de que ele trata remete ao corpo e, citando Kristeva (1980), aponta que “a manifestação privilegiada do corpo é o cadáver” (Seligmann-Silva, 2018, p. 39). Após a Segunda Guerra Mundial, o que ele denomina de a “cultura do abjeto” teria ganhado destaque por meio do acesso das artes a este “campo remoto e

informe, de um não-eu prévio à constituição do sujeito, através, por exemplo, da imagem do corpo exposto ao trauma” (Ginzburg, 2003, p. 130).

Na literatura brasileira, há obras que apresentam manifestações, as quais podem ser pertencentes a uma “cultura do abjeto”, com referências nítidas a problemas sociais e conflitos humanos. Nessas obras, o “inominável e o sem-limite não nos elevam, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana, prévios às condições de constituição plena de um sujeito” (Ginzburg, 2033, p. 131), com atenção especial àquelas que refletem sobre a violência no contexto da ditadura militar como, por exemplo, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, e *Em busca do tesouro*, de Alex Polari.

No interior do quadro dessa política autoritária, a prática da tortura, da qual discorremos anteriormente, foi elemento decisivo como parte do sistema de ações de repressão do Estado. Nessa perspectiva, autores de obras narrativas e poéticas se dedicaram a abordar este contexto, aproximando-se “com o emprego de recursos formais da experiência de sobreviventes da tortura, e mais especificamente, da linguagem e das dificuldades de expressão desses sobreviventes, em razão do impacto do trauma vivido” (Ginzburg, 2003, p. 132).

Considerando a categoria de “tensão interna” presente nas obras de arte, a qual só é “significativa na relação com a tensão externa”, segundo Adorno (1988, p. 16), o contexto ditatorial brasileiro pode ser entendido como um ambiente configurativo de “tensão externa”, sendo possível “procurar em obras escritas dentro desse contexto tensões internas, marcas do impacto traumático da violência do sistema” (Ginzburg, 2003, p. 133).

Nas obras poéticas de Alex Polari, a violência não é apenas tema, mas um fundamento que a constitui. Sua construção formal é decorrente de um grau intenso de conflito social, uma vez que desnuda uma experiência de opressão, de censura, de violação de direitos a partir da prática da tortura, por meio de versos diretos, realistas, produzindo uma espécie de desconforto no leitor. Em um ambiente marcado pelo trauma, há a constituição da “cultura do abjeto” preconizada por Seligmann-Silva (2010; 2018).

Nessa perspectiva, por estarmos diante de um discurso poético direto, sua poesia pode ser considerada hiperrealista, visto que captura a realidade enfocando o cotidiano do cárcere, explorando emoções e sensações por meio de descrições vívidas e dolorosas. Por meio de seus versos, Polari transmite

com ênfase a brutalidade, a profundidade dos tempos sombrios vividos pelos presos políticos durante a ditadura militar brasileira.

O hiperrealismo é um movimento que surgiu na década de 1960 e se consolidou nos anos 1970, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Sua evolução se deu a partir do realismo e do fotorrealismo, cuja captura da realidade era buscada de maneira detalhada e precisa, sendo Chuck Close e Richard Estes pioneiros neste estilo, os quais buscavam explorar técnicas e materiais para criar imagens, muitas vezes, mais realistas que fotografia (Fabris, 2013).

O termo hiperrealismo começou a ser usado para descrever obras que não apenas reproduziam a realidade, mas também transmitiam uma profundidade emocional e narrativa. Na literatura, o hiperrealismo “faz a realidade aparecer mais próxima do espectador, aumentada por lentes, aproximações e destaques”, motivo pelo qual “aumenta a estranheza e insere um elemento provocador de reações, sem se afastar do real [...]” (Távola, 1993, p. 2).

Os romances que retratam a vida dos sobreviventes da tortura, muitas vezes, usam descrições vívidas para mostrar as dores físicas e psicológicas, sendo os detalhes responsáveis por levar o leitor ao entendimento, mínimo que seja, da extensão do trauma. Um exemplo, é a obra *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, na qual, a poucas páginas do final do enredo, há um trecho que choca o leitor, pois é permeado por descrições minuciosas dos locais, dos aparelhos, das ações da tortura sofrida por uma personagem que não recebe identificação, caracterizada apenas como uma atuante em guerrilha. Nesse trecho¹⁴, detalhes

¹⁴ Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. Um policial segurou-a firmemente, enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno. Levaram-na até a perua, que estacionou perto com os freios rangendo pela brusca parada. Jogaram-na no banco traseiro e dois policiais sentaram-se, um de cada lado dela; enquanto a perua arrancava em velocidade, a sirena aberta lançando seu gemido de terror pelas ruas sonolentas. Enquanto a perua rompia o silêncio da madrugada, intimidando os que a viam passar, os policiais em seu interior espancavam a prisioneira, gritando-lhe as obscenidades mais sujas de que se conseguiam lembrar. Enquanto um dava-lhe uma cotovelada nos rins, o outro a atingia com um cassetete no rosto. Um terceiro, debruçando-se do banco da frente para trás, batia com a coronha do revólver nas mãos atadas pelas algemas. Os dedos estalaram, os ossos se rompendo com o impacto. No rosto, o sangue começava a brotar do nariz e do canto dos lábios. Mas ela não gritou, nem mesmo gemeu. Apenas levantou a cabeça, os olhos abertos, os maxilares apertados numa expressão muda de decisão e de dor. A perua entrou, por fim, em um portão e freou em seguida. Os policiais retiraram a prisioneira e empurraram-na para a entrada de um pequeno prédio. Ela cambaleava e continuava a ser

como o som dos socos e pontapés direcionados em sua face, em seu estômago, em suas costas, dos ossos sendo rompidos com o impacto do cacetete e da coronha do revólver, dos parafusos da coroa-de-cristo sendo apertados em sua cabeça são ouvidos, os gritos de dor são ouvidos, o último suspiro é ouvido de forma estridente por quem lê, causando impacto e desconforto, sendo impedida para o leitor, como afirma Ginzburg (2003), a fruição fluente.

Alex Polari compõe os seus poemas em um tom narrativo e expõe, portanto, de forma nua as vivências e a sobrevivência no cárcere, refletindo as experiências de repressão, de resistência e o trauma vivido por ele e pelos seus

espancada a cada passo. Seus olhos já se toldavam com o sangue que começava a escorrer de um ferimento na testa. Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue. O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a. O que a pisava no estômago perguntou-lhe novamente o nome. O outro retirou o pé do pescoço para que ela pudesse responder, mas ela nada falou. Nem gemeu. Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio. O policial apertou-lhe o estômago com o pé, enquanto outro chutou-lhe a cabeça, atingindo-a na têmpora. Sua cabeça balançou, mas quando ela voltou a olhar para cima, seu olhar não havia mudado. O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo. Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavras entremeadas por perguntas e ela já não poderia responder nada mesmo que quisesse. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (Tapajós, 1977, p. 169-172).

pares. De forma hiperrealista, Polari nos mostra como a tortura desumaniza as vítimas, com descrições que problematizam a perda da identidade. As descrições dos locais onde a tortura acontece e as descrições de quem a executa intensifica a opressão e os sentimentos de dor, de medo, de desespero. É possível observar, ainda, que Polari explora a capacidade do corpo humano de resistir e, ao mesmo tempo, sucumbir à dor, como veremos nos poemas que seguem.

A “trilogia macabra” de Polari apresenta a figura perversa do torturador, a parafernália da tortura, os atos cruéis que fazem chorar, gritar, sangrar, numa tentativa de anular a dignidade humana. O vocábulo “macabra” apresenta um teor hediondo, relacionado à morte, ao horror, a tudo o que é tenebroso. O primeiro poema da trilogia é intitulado “Trilogia macabra (I – O torturador)”:

O torturador
difere do outros
por uma patologia singular
- ser imprevisível
vai da infantilidade total
à frieza absoluta.

Como vivem recebendo
elogios e medalhas
como vivem subindo de posto,
pouco se importam pelos outros.
Obter confissões é uma arte
o que vale são os altos propósitos
o fim se justifica,
mesmo pelos meios mais impróprios.

Além de tudo o torturador,
agente impessoal que cumpre ordens superiores
no cumprimento de suas funções inferiores,
não está impedido de ser um pai extremoso
de ter certos rasgos
e em alguns momentos ser até generoso.

Além disso acredita que é macho, nacionalista
que a tortura e a violência
são recursos necessários
para a preservação de certos valores
e se no fundo ele é um mercenário
sabe disfarçar bem isso
quando ladra.

Não se suja de sangue
não macera nem marca,
(a não ser em casos excepcionais)
o corpo de suas vítimas,
trabalha em ambientes assépticos
com distanciamento crítico

- não é um açougueiro, é um técnico –
sendo fácil racionalizar
que apenas põe a serviço da pátria
da civilização e da família
uma sofisticada tecnologia da dor
que teria de qualquer maneira
de ser utilizada contra alguém
para o bem de todos.
(Polari, 1979, p. 29).

O poema é composto por cinco estrofes de versos livres, apresentando um tom narrativo. O eu-lírico assume uma posição de observador, situando-se diante do sujeito que ele apresenta e descreve. Seu ponto de vista é seguro, objetivo, crítico, porque resulta das experiências de quem já esteve diante do torturador. Devido a isso, mesmo estando na posição de observador, não se pode afirmar que há distanciamento entre ele e o observado, visto que elenca os traços de sua personalidade e a sua inconstância psicológica, como vemos na primeira estrofe: o torturador “vai da infantilidade à frieza absoluta”, nunca sendo possível saber de que forma executará as coordenadas da prática da tortura. É um ser que apresenta uma anomalia, sendo movido pelo mal, apresentando-se sádico, indigno de ser comparado aos demais seres humanos. Difere de todos os outros pela sua personalidade transtornada, por usar o corpo de seu semelhante para punir com dor, desespero e medo.

Na segunda estrofe, vemos um sujeito que recebe as condecorações, que se orgulha do uniforme que usa, do posto que ocupa, entretanto, carregam em si o título de torturadores, os quais não passam de criminosos apáticos, que nada se importam com a vida dos que estão à sua frente. Agem visando a único objetivo: obter informações valendo-se das práticas mais amedrontadoras e dolorosas, oprimindo, torturando fisicamente e psicologicamente e, a partir disso, obter, portanto, reconhecimento, recompensas, preservação do seu posto.

A terceira estrofe nos mostra que os agentes da tortura agem de tal forma sob o pretexto de estar cumprindo ordens superiores. Entretanto, agir de tal forma para cumprir tais ordens, pode ser questionado, já que poderiam escolher não compactuar com tanta barbárie. Dizer que só está respeitando a hierarquia é tentar, em vão, eximir-se das consequências de seus atos.

Na quarta estrofe, o eu-lírico adjetiva o torturador como “macho nacionalista”. O vocábulo “macho”, além de ser relativo ao sexo masculino, pode denotar a característica de homens que acreditam que a condição de serem

homens se dá por meio da violência, da opressão contra os que eles consideram os mais vulneráveis: as mulheres, os homossexuais, os negros, os pobres, os presos políticos. Esses “machos” usam da força da violência para provar o seu “valor”.

A quinta estrofe apresenta o torturador limpo de sangue, já que “não macera nem marca / o corpo de suas vítimas”. Muitas das ações dos torturadores, aparentemente, deixavam os presos políticos intactos fisicamente, pois valiam-se de ameaças de tortura contra as próprias vítimas e familiares próximos, de posições dolorosas e desconfortáveis (como ficar pendurado por horas no pau-de-arara), de privação do sono, de choques elétricos, de exposição ao frio intenso, de afogamento em recipientes de urina e fezes, entre outras, tudo em nome da “pátria, da civilização e da família”. Ironicamente, o eu-lírico trata dessa tortura limpa de sangue como uma “sofisticada tecnologia da dor” que, embora preserve o corpo físico, o mesmo não ocorre com o estado psicológico.

Em nome de Deus, de uma ideologia, de uma bandeira, de um uniforme, acredita-se que torturar e violentar são ações necessárias para preservar valores, como a mais correta forma de honrar a nação, colocando-se como um prestador de serviços leal aos preceitos de seus superiores.

O segundo poema a ser analisado é “Trilogia macabra (II – O Analista de Informações)”:

Eles se acham muito humanos
quando param de rodar a manivela
começam a fazer só perguntas
e agindo assim nos nivelam
à categoria e aos direitos
dos demais seres humanos.

O analista é geralmente um senhor muito fino
que vela pelo seu prestígio
que fuma cigarros cem milímetros
que se veste à paisana
que usa belas gravatas coloridas
parecendo mais um executivo bem sucedido
do que um assassino.

Eles não torturam pessoalmente
apenas dirigem os interrogatórios
e têm muito orgulho disso
- não são o céu nem o inferno,
são o purgatório.
(Polari, 1979, p. 30)

Neste poema composto de versos livres, sem rimas, apresentados em três estrofes, apresenta-se a ação do analista de informações, agente primordial no processo de investigação e de obtenção de informações, por meio de um eu-lírico observador, mas que já esteve envolvido na situação violenta descrita, o qual o descreve como sendo um representante da elite do sistema. Tal descrição, do início ao fim do poema, é realizada com limpidez e fluidez, devido ao uso da ordem direta, sem inversões sintáticas. Além disso, pode-se considerar que esta postura de distanciamento do eu-lírico do sujeito que observa, os agentes da tortura, decorre do fato de que quando se está diante deles, se está silente, numa nítida postura de resistência ao não entregar as informações que eles desejam. Se não se está silente, o que se ouve são os gritos e os gemidos de dor de quem é torturado.

Na primeira estrofe, o eu-lírico, de forma irônica, revela a prepotência do analista. No contexto ditatorial, o objetivo das ações na sala de tortura é tomar conta do torturado, e inscrever, nele, as marcas da tirania. Parar “de rodar a manivela” e iniciar uma forma “mais branda” de tortura, as perguntas, não ameniza a crueldade das suas ações.

Na segunda estrofe, o eu-lírico observador apresenta o analista como sendo “um senhor muito fino” e, de forma gradativa, introduz as descrições com o uso do pronome relativo “que”. O analista tem um posto mais refinado que o torturador e, por mais elegante que se apresente, não deixa de ser um legítimo “assassino”.

A função de um analista é a de subsidiar os seus superiores repassando dados e informações obtidos por meio de interrogatórios, de técnicas de intimidação e de sessões de tortura, sem agir diretamente contra o torturado, ou seja, quem faz tal serviço são os torturadores: “Eles não torturam pessoalmente / apenas dirigem os interrogatórios”. Os analistas são, essencialmente, os responsáveis por interromper ou dar continuidade a estes atos: “Eles se acham muito humanos / quando param de rodar a manivela / começam a fazer só perguntas”.

Os analistas, conforme o eu-lírico, “não são o céu nem o inferno, / são o purgatório”. No catolicismo, o termo purgatório é uma condição da alma, uma condição de punição temporal àqueles que morreram e que ainda não são dignos de perdão para poder alcançar o céu. Pode ser entendido, também, como

um sofrimento submetido a alguém, podendo ser qualquer lugar que apresente condições árduas ou de sofrimentos temporários, a fim de buscar melhorias e purificação para continuar vivendo. Nesse contexto, pode-se compreender que a referência ao purgatório pelo eu-lírico talvez fosse o momento em que o torturado teria o seu fim decidido diante do analista. Se cedesse as informações que ele desejava, poderia ser absolvido e alcançar, portanto, o “céu”. Se resistisse calado, poderia alcançar o “inferno”, resultando na tortura ou até na morte. Tudo estava nas mãos dos analistas, homens com o poder de mandar, tomar decisões assertivas a favor dos seus superiores, a favor da pátria e do bem comum.

Por fim, o terceiro poema intitulado Trilogia macabra (III – A Parafernália da Tortura):

Nos instrumentos de tortura ainda subsistem, é verdade
alguns resquícios medievais
como cavaletes, palmatórias, chicotes
que o moderno design
não conseguiu ainda amenizar
assim como a prepotência, chacotas
cacoetes e sorrisos
que também não mudaram muito.
Mas o restante é funcional
polido metálico
quase austero
algo moderno
com linhas arrojadas
digno de figurar
em um museu do futuro.

Portanto,
para o pesar dos velhos carrascos nostálgicos,
não é necessário mais rodas, trações,
fogo lento, azeite fervendo
e outras coisas
mais nojentas e chocantes.

Hoje faz-se sofrer a velha dor de sempre
hoje faz-se morrer a velha morte de sempre
com muito maior urbanidade,
sem precisar corar as pessoas bem educadas,
sem proporcionar crises histéricas
nas damas da alta sociedade
sem arrefecer os instintos
desta baixa saciedade.
(Polari, 1979, p. 31).

Com versos livres, divididos em três estrofes, o eu-lírico apresenta a maquinaria da tortura de forma irônica, causando, ao mesmo tempo, incômodo

no leitor. Mesmo não havendo ocorrências em primeira pessoa “eu”, observa-se que o eu-lírico se aproxima dos fatos narrados, pois fala com propriedade das características dos aparelhos de tortura contemporâneos, demonstrando conhecimento histórico e posicionamento crítico ao compara-los com os de antigamente. O poema inicia apresentando as técnicas e os aparelhos utilizados no período medieval para torturar os que eram considerados subversivos. Os tempos são outros, mas o sentido e objetivo das torturas permanecem os mesmos. Não muda também a tática das humilhações, mais variadas: chacotas, cacoetes, arrogância, prepotência, abuso de poder.

Esse conjunto de instrumentos “com linhas arrojadas” é “digno de figurar em um museu do futuro” não pelo seu “grande” valor, eficiência e utilidade, mas sim pelo seu valor de memória individual e coletiva, uma memória que provoca incômodos e instiga a reflexão sobre a ditadura militar e as cicatrizes profundas deixadas pela violenta relação entre torturadores e torturados.

As técnicas com traços mais “modernos” (choques elétricos, ingestão de fezes e urina, posições desconfortáveis por longos períodos, privação do sono) substituíram as “rodas, trações, / fogo lento, azeite fervendo / e outras coisas / mais nojentas e chocantes”, entretanto, “a velha dor de sempre”, “a velha morte de sempre” persistem. Desde o período medieval, as pessoas eram presas em masmorras sombrias e torturadas até reconhecerem a culpa relacionada a casos de roubo, traição política ou assassinatos. Durante o período colonial não foi diferente, pois a tortura também foi utilizada contra a população negra no Brasil. E assim se seguiu também no período ditatorial.

O eu-lírico, de forma sarcástica, diz ser a dor e a morte apresentadas, no momento presente, com “maior urbanidade”, ou seja, com a utilização de formalidades e procedimentos que demonstram mais “civildade”, mais “cortesia” com o torturado, sem deixar com vergonha “as pessoas bem educadas” ou deixar histéricas as “damas da alta sociedade”.

Ora marcados por uma linguagem direta, fria, dilacerante, ora marcados por uma linguagem irônica, os poemas trazem à tona a representação de cenas marcadas pela violência, pelo trauma, pelo choque. As contradições de uma sociedade violenta, cruel, punitiva, bem como as marcas permanentes decorrentes dos atos hediondos dos militares são apresentados aos leitores abertamente. A experiência dos cárceres da ditadura militar é o retrato do homem

na sua condição mais degradante, pois “a tortura quer a destruição do sujeito humano na essência da sua carnalidade mais concreta”. Um ato condenável, a tortura demanda da “rendição do sujeito na qual estejam empenhados nervos, carne, sangue, ossos e tendões: cabeça, tronco e membros” (Pellegrino, 1982, p. 12).

O poema “Réquiem para uma Aurora de carne e osso”, de Polari, é dedicado à Aurora Maria Nascimento Furtado, militante da Ação Libertadora Nacional (ANL), morta em 1972 pelos militares do DOI-CODI, no Rio de Janeiro:

AURORA
perseguida
quase linchada
AURORA
torturada
AURORA
militante
da manhã
da noite
e das tarefas
AURORA
literal e metaforicamente
assassinada
AURORA
nome de companhia
e de palavra de ordem.

Na sala de tortura
te estraçalharam o crânio
com o capacete de Cristo
mas o furor deles
as trevas deles
não serão capazes de impedir
o surgimento de novas AURORAS
hoje clandestinas.
(Polari, 1979, p.53)

O poema é composto de duas estrofes, com versos livres, entregando clara e diretamente uma atmosfera violenta desde a primeira vista. A presença de versos curtos, rápidos, com ausência de pontuação, a não ser o ponto final em cada uma das estrofes, criam um ritmo acelerado, enérgico, transmitindo urgência na evocação da denúncia de ato tão brutal, bem como uma emoção intensa do eu-lírico ao falar da brutalidade contra “AURORA”.

Na primeira estrofe, uma espécie de prece fúnebre à Aurora. Os vocábulos que indicam a violência contra a militante são apresentados numa gradação e contêm uma carga semântica impactante: foi “perseguida”, “quase

linchada”, “torturada”, “assassinada”. Impactante também é o relato de sua advogada, Eny Moreira, defensora de vários presos políticos da ditadura, que relata como encontrou o corpo da jovem, resultado de um horror inimaginável:

Quando recebi o corpo, Aurora estava literalmente dilacerada: afundamento no maxilar, não tinha unhas nem os bicos dos seios, um dos olhos pendurado, rasgo do umbigo até a vagina, fratura externa no braço. A última coisa que fizeram com ela foi pressionar com um torniquete de aço seu cérebro (conhecido como “coroa de cristo”); por isso, o olho saltou (Moreira, 2018)¹⁵

Na primeira estrofe, o nome AURORA aparece cinco vezes, sempre em maiúsculas, fazendo ressoar enfaticamente a identidade da mulher, chamando a atenção da sociedade para ela, que de forma tão brutal foi morta.

Na segunda estrofe, o eu-lírico se dirige à Aurora e fala a ela sobre o “furor deles”, “as trevas deles”, dos torturadores, que não serão capazes de impedir que novas AURORAS surjam. O vocábulo “aurora(s)” faz referência ao instante que precede o nascer do sol, e pode simbolizar o momento que “anuncia e prepara o desabrochar das colheitas [...]”. Símbolo de luz e de plenitude prometida, a aurora jamais cessa de ser esperança [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 101), ou seja, novos dias virão para o enfrentamento de um sistema tão hostil como foi o da ditadura militar brasileira, bem como o surgimento de outras mulheres militantes destemidas assim como foi Aurora.

Polari registrou suas experiências vividas desde as suas dimensões mais sensíveis como, por exemplo, os odores. Na estrofe de número 14, do poema “Recordações do paraíso”, o eu-lírico, próximo do fato que narra, sente a ameaça eminente de uma morte violenta, assim como foi o destino de muitos de seus companheiros. Esse sentimento veio após usar uma camisa suja de sangue coagulado, sangue que foi derramado por alguém que foi torturado e, talvez, até assassinado pelos militares. Na vestimenta, o cheiro que exalava era de “súplica”, de alguém que rogava que lhe deixassem viver. Sua memória olfativa se apresenta aguçada, já que “guarda” este cheiro que está associado às próprias sessões de tortura. Pode-se compreender, ainda, que a mancha de

¹⁵ Artigo da página *Ativismo Protestante: Liberdade de expressão e senso crítico* intitulado *Torturada e morta pela ditadura militar: Aurora Maria Nascimento Furtado*. Disponível em <https://ativismoprotestante.wordpress.com/2018/03/11/torturada-e-morta-pela-ditadura-militar-aurora-maria-nascimento-furtado/>. Acesso em 25 abril 2022.

sangue é uma metáfora da violência e, em consequência, do trauma. A mancha de sangue coagulado está incorporada à camisa, indicando a sua permanência e a permanência do trauma, este caracterizado por ser “uma memória de um passado que não passa, [...] como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (Seligmann-Silva, 2000, p. 79):

A roupa que eu vesti hoje
para cobrir um ponto frio
não era minha e podia ser
a de alguém assassinado.
A camisa tinha sangue coagulado,
um cheiro estranho de súplica.
(Polari, 1979, p. 14).

Em *Inventário de cicatrizes* e em *Camarim de prisioneiro*, os traços do processo desumanizador são visíveis, mas o poema “Zoológico humano” nos parece bastante representativo quando tratamos da desumanização do corpo, a começar pelo próprio título:

O que somos
é algo distante
do que fomos

ou pensamos ser.
Veja o mundo:
ele se move
sem nossa interferência
veja a vida:
ela prossegue
sem nossa licença
veja sua amiga:
ela comove
por outros corpos
que não o seu.

Somos simplesmente
o que é mais fácil ser:
lembrança
sentimento fóssil
referência ética
apenas um belo ornamento
para a consciência dos outros.

A quem interessar possa:
Estamos abertos à visitação pública
sábados e domingos
das 8 às 17 horas.

Favor não jogar amendoim.
(Polari, 1979, p. 41)

O poema é composto de cinco estrofes, com quantidades diferentes de versos livres em cada uma. Escrito na primeira pessoa do plural, o eu-lírico abarca a própria experiência e a dos demais companheiros presos. Sua proximidade com o contexto retratado tem como propósito denunciar a animalização do homem. E, do início ao fim do poema, percebe-se a ação reflexiva e crítica do eu-lírico. Logo na primeira estrofe, ele se dá conta de que já não são o que antes eram, retratando a consciência do processo de desumanização ao qual ele e os outros foram submetidos.

Na segunda estrofe, expõe-se a indiferença da população diante da violação dos direitos humanos nas prisões. Fora dos muros do cárcere, tudo transcorre normalmente sem a presença deles, pois as pessoas dão continuidade à vida pessoal, profissional, amorosa. A prisão de alguns sujeitos passa a ser um fato cotidiano, normalizado, o que nos leva a depreender dos versos apresentados uma crítica à desinformação, à ignorância, à passividade da sociedade da época, o que pode resultar ora devido ao medo, ora por simples conviência. Observa-se que esta estrofe é marcada pela utilização da forma verbal imperativa “veja” e do uso sinal de pontuação dois-pontos, marcando uma introdução de um esclarecimento sobre “o mundo”, “a vida”, “a sua amiga”, ou seja, há a presença de contornos explicativos, nuançados pela percepção do próprio eu-lírico, devido às suas condições de existência.

Na terceira estrofe, o uso dos dois-pontos opera uma expansão da imagem pelo ponto de vista do homem encarcerado. Ao afirmar que “somos simplesmente / o que é mais fácil ser”, é o “ser” que se abre à expansão, apresentando um teor melancólico, de forma enumerativa: ser apenas “lembrança”, “sentimento fóssil”, “ornamento”, referência ética”, evidenciando o sentimento de que eles só servem para amenizar a consciência daqueles que estavam livres, os quais ignoravam os fatos e preferiam não agir para que as mudanças ocorressem. Assim, fica clara a exclusão social e o apagamento dos sujeitos encarcerados e tudo o que representam na sociedade.

A situação prisional é retratada pelo eu-lírico como se fosse um espetáculo, uma forma de entretenimento para a população; talvez assim, tudo o que estava acontecendo chamasse a atenção de quem estava lá fora. Essa ideia fica nítida na quarta estrofe, quando do convite para aqueles que têm

interesse em visitar esse zoológico humano: “A quem interessar possa:/ Estamos abertos à visitação pública / sábados e domingos das 8 às 17 horas”. Nesta quarta estrofe, o sinal gráfico de dois-pontos é usado, nesse caso, para invocar o seu interlocutor, seja ele qual for, como vemos na expressão “A quem interessar possa:”. Ironicamente, o eu-lírico assume a posição animalésca a que foi submetido junto aos seus pares, mostrando a consciência de sua desintegração, objetivo maior do processo aniquilador da máquina ditatorial.

E o poema termina com um monóstico sarcástico, “Favor não jogar amendoim”, fazendo alusão às placas de orientação que são postas aos visitantes dos zoológicos, nas quais está inscrito “Não alimentar os animais”.

Neste poema, o testemunho poético de Polari dá voz àqueles que não podem se expressar, dando visibilidade aos censurados, animalizados, desintegrados, apagados pelos militares. Por meio de suas angústias, dos seus sentimentos melancólicos, do seu trauma pessoal, Polari busca representar a dor coletiva.

Apesar de todo esse contexto de crueldade, há os corpos que negam a aceitar a derrota visada pelos algozes, que resistem e que se levantam para testemunhar. Polari, como temos visto, é exemplo dessa resistência. O corpo torturado se apresenta nas poéticas de Polari como fruto da ação (des)humana que personifica as ações opressoras do poder militar brasileiro, tendo em si inscritas as marcas da dor, do medo, da angústia, do sofrimento que ficarão registradas em sua memória, assim como ocorre com os que foram torturados em qualquer outro evento-limite.

Keil (2004, p. 50), ao se referir às lembranças da tortura, afirma que independente da intensidade (se mais ou menos graves), “as sequelas psíquicas causadas pela tortura acompanham a vida daqueles que foram torturados. Muitos ainda arcam com a severidade de distúrbios físicos permanentes colados no corpo como para não deixar o esquecimento encobrir a maldade humana”.

O poema “Final de espetáculo”, escrito por Alex Polari às vésperas de sair da prisão, constitui o “final de [um] espetáculo” hostil a que foi submetido, inferindo, o eu-lírico, que a memória do vivido não será apagada:

Desligarei para sempre
o interruptor
e não interromperei

o da memória.
Na bagagem
incontáveis cadernos
pirações manuscritos
retratos cartas
bilhetes
sonhos cicatrizados

Última mirada sem aceno
em todas as celas que estive
e cenas que vivi:
o barril cheio de óleo cheio de água e de urina
onde éramos afogados
uma rima tola que me trouxe alegria
um rumo qualquer onde fui resistindo
o rosto de Stuart
a cara do carrasco
o pau-de-arara no chão
o momento em que pensei
que eles tinham me capado
os outros de pavor, de morrer
[...]
(Polari, 1980, p. 73).

Na primeira estrofe, há a presença de duas imagens antagônicas: desligar o interruptor das luzes, as quais são apagadas quando um espetáculo termina, e não desligar o interruptor da memória. O das luzes será facilmente desligado para sempre, já que ali não mais voltará, entretanto, o da memória continuará ativo. Trata-se de um caráter contínuo da memória relacionado ao conceito de trauma, de um passado que não quer ser passado.

A ausência da interrupção da memória advém do próprio medo de esquecer, pois na bagagem, o eu-lírico afirma levar itens que, implicitamente, não deixarão que ele esqueça da sua passagem pelo cárcere, sendo, junto com as lembranças, o que restaram dessa experiência e, que serão, portanto, convertidos em testemunhos: os cadernos, os manuscritos, os retratos, as cartas, os bilhetes. Pode-se inferir que a falta de vírgulas na enumeração destes objetos aponta para a questão de uma memória ininterrupta; e a falta da conjunção aditiva “e” antes de “sonhos cicatrizados”, bem como a falta de ponto final na estrofe, pode sugerir a incompletude da memória do trauma. Nesse contexto, presentifica-se a luta contra o esquecimento, ou seja, “é de fato o esforço da recordação que oferece a melhor ocasião de fazer ‘memória do esquecimento’”, pois a busca da lembrança comprova a finalidade dos atos de memória, a de “lutar contra o esquecimento”. O passar do tempo pode ofuscar

alguns fragmentos de lembranças, por isso o dever de memória, o dever de não esquecer (Ricœur , 2007, p. 48).

Ao conjunto de itens memorialísticos, o eu-lírico acrescenta as “pirações”, sintoma comum àqueles que eram torturados por longos momentos, e “os sonhos cicatrizados”, sendo a experiência destruidora do cárcere capaz de apoderar-se do direito que ele tinha de sonhar, transformando-os todos em feridas cicatrizadas.

Na segunda estrofe, a imagem da sua despedida do cárcere, um lugar marcado pela dor física e psicológica. Sem acenar, o eu-lírico olha os espaços e, por meio da memória traumática, acessa tudo o que viveu. Sendo a sua escrita uma forma de resistir à violência dos carrascos, lembra, também, de “uma rima tola que me trouxe alegria”, único meio encontrado para “amenizar” as dores decorrentes de um cenário tão violento, do qual fazem parte os instrumentos de tortura para violentar o corpo. Para o eu-lírico, os momentos de terror psicológico eram inevitáveis, os quais são expostos nos versos “o momento em que pensei / que eles tinham me capado / os outros de pavor, de morrer”, versos que exibem a imagem do corpo torturado exposto ao trauma.

A violência ditatorial está entrelaçada nos poemas analisados, os quais apresentam evidente teor testemunhal, que atesta as atrocidades vividas por Alex Polari e seus companheiros torturados e assassinados. O cerne dos poemas revela a presença da tortura como um fundamento da máquina ditatorial, sendo um meio de se obter informações privilegiadas dos prisioneiros, a partir, portanto, de um poder excessivo de punir e violar o corpo do outro, de forma lenta e duradoura até, muitas vezes, resultar em cadáveres jogados ao fosso, numa linguagem que manifesta a abjeção e a animalização do corpo devido ao comportamento atroz do torturador e pela agonia vivida por quem passou pela tortura.

Nesse contexto, compreendemos que a obra de Polari possui diversos elementos que a estruturam sob o universo distópico, possibilitando-nos uma visão da sociedade brasileira futura diante das circunstâncias repressoras que ora se apresentam, como veremos na próxima sessão.

3. A poética da distopia

Vimos que os contextos presentes na poesia de Alex Polari são essencialmente violentos, opressores, nos quais todas as garantias de liberdade, dignidade, igualdade, justiça são dizimadas. Sua poesia pode ser considerada em reação a uma sociedade distópica. Assim, constituem formas de reação a resistência estimulada por fatores externos, numa clara oposição combativa, bem como a configuração de uma linguagem poética que se ergue diretamente em resposta à barbárie.

O termo distopia e seu sentido etimológico estrito, ao qual vamos nos ater, vem do grego *dys* (ruim, infeliz) + *topos* (lugar), logo “lugar ruim, infeliz”. Esse termo também designa, na literatura, obras que representam uma sociedade hipotética e autoritária como, por exemplo, *1984*, de George Orwell. Nessa obra, revela-se um futuro distópico, no qual o Estado é autoritário, com a imposição de um regime de vigilância sobre a sociedade, coordenado pelo Grande Irmão. As ações acontecem na fictícia Oceânia, território dominado pela repressão, pela violência, pelo medo. Winston é o personagem principal do romance e é contrário aos ideais do regime vigente.

Moura (2017) pontua que o termo distopia pode ter sido utilizado por primeira vez em 1868, por Greg Weber e John Stuart Mill em um discurso no Parlamento Britânico, e reforça que “as sociedades distópicas se caracterizam pela inexistência de direitos e garantias fundamentais, sendo altamente autoritárias, quando não totalitárias. A principal vítima sacrificada no altar dos (ainda?) fictícios Estados distópicos é a liberdade” (Moura, 2017, p. 44). Para melhor compreensão do termo distopia, Moura (2017) cita um trecho do romance *1984*:

Começas a distinguir que tipo de mundo estamos criando? [...] Um mundo de medo, traição e tormentos, um mundo de pisar ou ser pisado, um mundo que se tornará cada vez mais impiedoso, à medida que se refina. O progresso em nosso mundo será o progresso no sentido de maior dor. [...] Não haverá riso, exceto o riso de vitória sobre o inimigo derrotado. Não haverá nem arte, nem literatura, nem ciência. Quando formos onipotentes, não teremos mais necessidade de ciência. [...] Todos os prazeres concorrentes serão destruídos. Mas sempre... não te esqueças, Winston... sempre haverá a embriaguez do poder, constantemente crescendo e constantemente se tornando mais sutil. Sempre, a todo momento, haverá o gozo da vitória, a sensação de pisar um inimigo inerme. Se queres uma imagem do futuro, pensa

numa bota pisando um rosto humano, para sempre (Orwell, 2005 *apud* Moura, 2017, p. 44).

Além de 1984, são exemplos emblemáticos de narrativas distópicas os romances *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Quanto a esta categoria de narrativa, Hilário (2013, p. 206), afirma que ela

não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie (Hilário, 2013, p. 206-207).

As distopias que apresenta o trecho de Orwell, anteriormente apresentado, dialogam com a poesia de Alex Polari, na medida em que se configura em uma denúncia direta dos efeitos de poder ligados ao discurso poético. A sociedade que se apresenta na poesia polariana, como já sabido, é ausente de liberdade, de respeito e de direitos, já que se encontra sob o poder da ditadura militar, período no qual prevaleceu a prática do terrorismo de Estado, sustentada por atos inconstitucionais, apresentando-se como um lugar de precariedades ameaçado por meios violentos, com os quais os corpos eram agredidos, resultando em seres humanos degradados, animalizados, coisificados, desumanizados. O risco de morte era eminente, e o medo, o terror, a angústia, o desespero ocupavam o cotidiano dos sujeitos, principalmente dos que estavam encarcerados nos presídios militares, de modo que ali sobreviver era algo bastante incerto.

Logo, tem-se a configuração de um “lugar ruim”, distópico, opondo-se ao ideal de sociedade feliz, fraterna e justa, pois o Golpe de 1964 foi a conclusão de um projeto que visava a nulidade de um programa que defendia o desenvolvimento da economia e a promoção do bem-estar social da população, com o objetivo de reduzir as desigualdades. As primeiras medidas autoritárias foram implantadas e foram punidos os considerados subversivos, uma ameaça para a segurança nacional, por meio de prisões arbitrárias, sequestros, tortura, assassinatos, desaparecimentos de cadáveres. Em outras palavras, a distopia está relacionada à ideia de uma sociedade em decadência, onde há a perda da liberdade, a supervalorização dos bens de consumo e a desenfreada aquisição,

o que resulta nas desigualdades sociais e na presença da tirania na sociedade. O bem-estar coletivo não tem mais lugar, passando-se em primeiro plano o bem-estar individual.

E assim, todos os desejos de uma “república utópica” são anulados, como vemos no poema “Tráfico de influências”, de Polari, no qual se destaca uma utopia irrealizável por não estar vinculada às condições estruturais da sociedade atual, razão pela qual não se permite nem a considerar:

O anarquista
que há em mim
se junta com o ingênuo
que há em você
e propõe:
- Vamos fazer uma república utópica?
O princípio da realidade,
que passava com a sirene aberta,
pára
e nos autua em flagrante.
(Polari, 1980, p. 110).

O eu-lírico se autodesigna “anarquista”, deixando clara a sua oposição a todo tipo de hierarquia e de dominação. Reconhecendo como ilegítimo o poder exercido pelo Estado naquele momento, ele convoca outros sujeitos para lutar por uma “república utópica”, feliz, igualitária, fraterna, justa, ausente de violência. Dada a conjuntura da época, o eu-lírico desperta deste sonho, pois a “realidade” que “passa com a sirene aberta” faz um alerta, gritando ora devido à força dos cacetetes, ora devido à intensidade dos choques elétricos. Essa “sirene aberta” pode simbolizar a presença estridente dos militares nas celas, os quais passam para conduzir os encarcerados para mais uma sessão de tortura.

O poema, composto de apenas uma estrofe, apresenta um ritmo acelerado nos cinco primeiros versos, devido à presença de versos livres e curtos, bem como à euforia em propor ao outro a construção de uma “república utópica”, proposta que aparece introduzida pelo discurso direto. Após o pronunciamento do eu-lírico, nos quatro últimos versos, o ritmo é entrecortado, estabelecendo uma pausa brusca no poema, advindo da reflexão do eu-lírico sobre a realidade vigente. Essa pausa, essa interrupção do seu estado inicialmente eufórico são confirmados pelo verbo “pára”, precedido pela autuação em flagrante.

A poesia de Polari situa-se num contexto em que a esperança de uma sociedade melhor já não tem mais lugar. A percepção de uma sociedade brasileira distópica é ampliada para a percepção de um mundo decadente e arruinado. Em “Carta aberta para partos futuros”, os modos de perceber o nascimento de um filho são atravessados por uma contradição: a euforia das pessoas quando da chegada de uma nova vida, com promessas de alegrias em função da vinda de um ser responsável por mudanças sejam elas individual, conjugal, familiar e social, e a disforia do eu-lírico quanto a esta chegada:

Companheiros:
Quando meu filho nascer
não façam desta vida um estandarte
nem acenem para ele
com a presença de melhores tempos.
Quem garante?

Companheiros:
Não o transformem
em esperança ou metáfora
- a vinda dele
não vai mudar a correlação de forças
nem acrescentar nenhum dado novo
para a destruição do capitalismo.

Companheiros, entendam,
que essa luta é minha, não é dele.
Se o mundo melhorar até lá,
tanto melhor.

Companheiros, entendam,
não sinto nada de ideólogo nesse nascimento
nenhum despertar de auroras e outros símbolos.
Sinto-me apenas um pai apalermado
entre milhões de outros pais palermas,
feliz com a minha vulgaridade atávica.
(Polari, 1980, p.130).

O eu-lírico se dirige aos seus companheiros, vocativo presente nas quatro estrofes, cumprindo a função de chamar a atenção do seu interlocutor, nesse caso, os seus amigos. Com um discurso enfático, apresenta-se com uma postura negativa ao tratar do seu futuro como pai, devido às condições degradantes que está vivenciando. Quando nasce um filho, todos os que fazem parte do círculo social e familiar dos pais celebram. Porém, na primeira estrofe, profundamente desmotivado e incrédulo quanto ao seu futuro, o eu-lírico solicita aos seus companheiros que não aplaudam, que não prestem homenagens quando seu filho nascer, pois tempos melhores não estão garantidos.

No meio social, sempre se destacou a ideia de que em cada criança nascida está o futuro da nação. Mas por que dar esta tarefa a um ser que nascerá em um momento tão difícil e violento? Na segunda estrofe, o eu-lírico deixa claro que não quer que seu filho seja transformado nesta “esperança ou metáfora”, pois não é nisto que ele acredita, tanto é que afirma que a sua chegada não mudará em nada o contexto repressivo no qual o sujeito prestes a ser pai está vivendo.

Na terceira estrofe, o eu-lírico se responsabiliza por tudo o que está vivendo, afirmando ser esta luta somente sua. Nos versos “Se o mundo melhorar até lá / tanto melhor”, destacamos a conjunção “se”, a qual indica uma hipótese, uma condição necessária para que seja realizada ou não tal ação, nesse caso, celebrar a chegada do seu primogênito só será possível se as mudanças necessárias para a obtenção de uma sociedade mais igualitária e justa ocorrerem.

Quando nasce um filho, nasce junto um pai e uma mãe, mas a paternidade nestas condições é angustiante, e não é motivo de comemoração. Nos últimos versos, num tom pessimista e de autodesprezo, o eu-lírico se define como um futuro pai “apalermado”, tolo, ignorante e, também, impotente devido às situações a que está submetido. O nascimento do seu filho, para ele, não é símbolo de esperança, de novos e felizes amanheceres. Essa realidade e esse sentimento foram vivenciados por tantos outros que esperavam a chegada de seus filhos e filhas no interior das prisões.

Em “Procissão pelos túmulos americanos”, a violência, a destruição insistem em ser presença. Na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta um mundo que vem sendo degradado desde os tempos passados, simbolizado nas imagens de “arcadas”, “sinos”, “casas” que se converteram em ruínas, “galeões” afundados nos oceanos devido aos ataques bélicos, “pássaros disseminados nas auroras”, levando-nos a compreender o deslocamento de pessoas para outros lugares, a fim de salvarem as suas vidas dos ataques violentos, “flores plantadas nos cemitérios”, uma referência à morte. Há, ainda, a presença dos vocábulos “desinências” e “resistências”, podendo ser interpretado, respectivamente, pelo “fim” de muitas vidas e pela vontade de muitos sujeitos em não ceder, não sucumbir, mas sim suportar as adversidades. E questiona,

logo no início: “onde ficou a memória dos continentes” em relação a tudo isso que foi dizimado, imposto violentamente a tantas pessoas?

Onde ficou a memória dos continentes
depois das arcadas ruirem
casas sinos galeões
submersos pela espuma
cantos estridentes pássaros
disseminados nas auroras
desinências resistências flores
plantadas nos cemitérios?
[...]

O crescimento desmedido da violência impede qualquer tipo de esperança de dias melhores, e a distopia, portanto, não se deixa escapar. Sendo ele conhecedor da história dos tempos de outrora e dada a realidade atual, na última estrofe do poema o eu-lírico projeta o futuro de forma desoladora. O quadro que se delineia na estrofe seguinte é de uma sociedade oprimida e controlada, indicada pelo “decreto da nudez dos pássaros”; de um embotamento social, ou seja, da perda de vigor, da força, devido às ações repressoras dos que estão no poder, que legislam “sobre a improcedência da manhã”, sem lógica, sem racionalidade, indicado pela expressão “embotamento das cores”; da falta de liberdade, indicada pela imagem da “proibição do vôo da gaivota”; pela falta de sentido, de alegrias, de esperanças, simbolizada pela imagem do “canto soado sem emoção”.

[...]
Caminhamos para um dia
onde decretarão a nudez dos pássaros
o embotamento das cores
onde se legislará sobre a improcedência do amanhã
onde o vôo da gaivota será proibido
e todo canto soará sem emoção.
(Polari, 1980, p. 88).

Em suma, a escrita poética de Polari é impulsionada pela percepção de uma sociedade em crise, com limites impostos de forma severa, e pela sua própria vontade de alguma forma de intervenção. Como vimos, sua poesia não nutre esperanças ingênuas, pois ele se apresenta consciente de que mudanças estruturais na sociedade poderão não ocorrer, de que as promessas de “auroras luminosas podem se transformar em crepúsculos sombrios”. Sua opção é a de

agir localmente, no aqui e no agora, na realidade mais próxima: “O que vai determinar a metáfora correta para os novos tempos é o que formos fazendo, da maneira que for possível para tornar nossa projeção real”. Aos seus leitores, ele deixa claro: “renuncio ao melhor desfecho poético, seja com meu filho, auroras, ou quaisquer outras metáforas. Que tudo seja na exata medida do empenho e da correção com o que é pelo qual lutamos” (Polari, 1980, p. 49).

O discurso poético de Alex Polari é impetuoso, seco, impactante, e possibilita a exposição clara e direta do sofrimento individual e coletivo, bem como o fim das utopias, a falta de luz, de esperança. Em seus poemas, há um eu-lírico cindido, que testemunha os traumas, as feridas abertas, resultantes do intenso grau de violência perpetrada pela ditadura militar brasileira. Pelo viés do humor, da ironia, do coloquialismo, do despojamento formal, Polari apresenta em seus poemas um testemunho proferido de forma contundente, com versos que delineiam contornos reais da violência. Assim, em sua escrita, perpetuam-se as marcas, as cicatrizes desse tempo hostil, brutal, desumano.

4. O TESTEMUNHO MILITANTE DE AGOSTINHO NETO

Agostinho Neto atuou com vigor na luta contra a violência da colonização de Angola. Adentrando pelos campos da poesia, busca ser o porta-voz dos colonizados contra os discursos e as ações dos colonizadores. Sua revolta é manifestada de forma contundente, pois há urgência na conquista pela libertação.

A partir de todas as suas vivências em um contexto subversivo, emana de sua poesia um testemunho militante, um testemunho proferido com veemência, que denuncia a realidade das iniquidades, das humilhações, das brutalidades da ocupação colonial portuguesa. A partir de seu testemunho militante, manifesta-se em sua poesia um “eu” comprometido, engajado, combativo que se concentra na sua nação, criando um elo com a coletividade.

Dessa forma, nesse capítulo, inicialmente, trataremos de sua poesia caracterizada como de combate, própria de um poeta-militante que, atento à conjuntura angolana, entoou um grito de revolta, de protesto, para erguer uma consciência sobre o compromisso, exclusivamente, com o povo e a independência da nação angolana. Nesse mesmo viés, sua poesia pode ser também considerada de poesia libertária, uma vez que se trata de uma escrita que alerta e que conscientiza o povo sobre o estado de alienação, de exploração social, econômica e cultural a que os angolanos, e os demais povos africanos, eram vítimas desde a colonização portuguesa, instigando-os a também lutar pela liberdade.

Em seguida, abordaremos sobre o movimento da Negritude, o qual influenciou a escrita poética dos autores angolanos, e de forma emblemática a de Agostinho Neto, com uma poesia que se fundamenta na defesa da cultura, da identidade, das tradições, da valorização de suas raízes, demonstrando a necessidade urgente de afirmar os valores do negro esmagado pelo colonialismo. Seu testemunho militante liga-se, portanto, à história de seu país, reverberando a sua fidelidade e a sua solidariedade à terra-mãe, bem como ecoando uma forte crítica às injustiças vivenciadas contra os que se encontram em Angola ou em diáspora, desnudando o seu compromisso com o universal.

Por fim, trataremos da sua poética de intervenção, de sua escrita entendida como uma arma de luta, a qual tem como objetivo desestruturar a

ordem social vigente imposta pelos colonizadores. Seus poemas, projetados em um presente de opressão, mostram-se abertos para um possível futuro de liberdade. Logo, podem ser lidos à luz da literatura engajada, a qual tem como finalidade denunciar, por meio da arte, a dominação, a opressão, requerendo ação, luta, união, revolução. Por meio do texto poético, Agostinho Neto impulsiona a sociedade angolana à mudança em busca de libertar-se dos grilhões da colonização portuguesa.

4.1. Entre as armas e as letras: uma poesia de combate

O ano era 1482. Diogo Cão, navegador português, ancorou na costa angolana, e deu início ao processo de dominação colonial portuguesa, marcando decisivamente a história de Angola, de seu povo, de seu território, de sua cultura. Em 1575, Paulo Dias de Novaes instaura a Colônia Portuguesa de Angola, chegando ao território com 100 famílias de colonos e 400 soldados¹⁶. Por mais de quatro séculos, houve “uma exploração desenfreada sobre o povo angolano, espoliando-o dos seus recursos naturais, privando-o dos seus direitos mais elementares, negando mesmo até a sua vivência e identidade próprias” (Almeida, 1987, p. 4).

Durante esse longo período, houve lutas e resistências, vitórias e derrotas, avanços e retrocessos entre os colonizadores e os colonizados, obviamente que estes em ampla desvantagem. Nesse contexto de lutas e repressões, surge no século XIX a figura de Agostinho Neto, que desde menino teve contato com a realidade da dominação portuguesa e com a situação de exploração a que os angolanos eram submetidos, sendo fator relevante para a sua formação política e intelectual.

O desejo pela libertação da nação angolana sempre foi latente, e a virada decisiva foi a criação de um grupo de contestação ao colonialismo português, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), em 1956. Esse movimento constituiu-se numa frente em que podiam participar, independentemente de sua raça, credo, tribo, condição econômica ou tendência política, os sujeitos

¹⁶ História da Angola. Disponível em <https://embaixadadeangola.com.br/historia-de-angola/>. Acesso em 08 março 2024.

desejosos de contribuir com a luta pela conquista da independência nacional, desde que estivessem cientes do lema “organizar para lutar, lutar para organizar” (Almeida, 1987, p. 4).

Nessa luta, Agostinho Neto exerceu papel decisivo, sendo caracterizado “um condutor de homens, chefe firme e inabalável e inspirador de novas acções”, eleito presidente do MPLA em 1961 (Almeida, 1987, p. 5). Com essa frente bem estabelecida, em 4 de fevereiro de 1961 teve início a luta armada em Angola. Até o dia da proclamação da independência “sucedeu-se uma gesta plena de sacrifício e heroísmo, dura repressão, prisões, arbitrariedades, no quadro de uma luta encarniçada, sem tréguas, para levar de vencida o monstro do colonialismo (Almeida, 1987, p. 4).

A militância de Agostinho Neto criou as condições necessárias para o avanço da luta armada, dirigindo as suas acções “sempre com firmeza, inteligência e alto espírito de sacrifício” (Almeida, 1987, p. 14). Tanto no interior quanto no exterior do país, ele dirigiu as relações diplomáticas do MPLA, visitando vários países e entrando em contato com os seus dirigentes, a fim de fazer conhecer “o guia esclarecido de um povo heróico e generoso que travava uma guerra justa pela independência nacional, pela Democracia e pelo Progresso social” (Almeida, 1987, p. 15). Em uma visita oficial à República Federal da Nigéria, ele enfatizou o conceito que tinha de uma verdadeira revolução, a qual culminaria na libertação:

[...]

Libertar é transformar pela violência uma ordem social estabelecida por minorias.

Libertar, é salvar explorados da exploração.

Libertar, é retirar uma parte da humanidade da dominação de determinada classe social.

E por isso mesmo, libertar uma Sociedade, é fazer a Revolução”.

(Neto *apud* Almeida, 1987, p. 14).

Por onde andava, Agostinho Neto nunca deixou de denunciar as situações de dominação colonial e imperialista, nunca deixou de manifestar o seu desejo pela libertação nacional, pela independência total dos povos, pelo estabelecimento de relações justas entre os países e pela constância da paz.

O contexto de que fala o militante Agostinho Neto, portanto, é de opressão, de injustiças, de humilhação, de negação de direitos, de dor, de

anulação da própria identidade e cultura, mas também de lutas e de resistência. Assumindo um espaço de liderança, organiza setores do povo angolano e o motiva a sentir-se encorajado, empoderado para lutar contra o sistema que há séculos o oprimia. Enquanto poeta, assumiu, também, uma fala pública por meio da literatura, expressando os seus anseios, bem como os anseios dos seus irmãos angolanos.

As práticas artísticas revolucionárias em reação às práticas violentas decorrentes do colonialismo são discutidas por Fanon (1959). No contexto africano, o colonialismo aumenta cada vez mais as suas forças policiais, enviando tropas e instalando um regime de terror mais adequado aos seus interesses, dentre eles o apagamento da cultura nacional e da personalidade do homem negro. No entanto, elevam-se para se opor à ditadura portuguesa os homens de cultura colonizados. Para estes, “a reivindicação de uma cultura nacional, a afirmação da existência dessa cultura representa um campo de batalha privilegiado” (Fanon, 1959, s/p).

Sobre as questões referentes à cultura escrita, sua relação com a política e com os problemas relacionados à autonomia e à emancipação dos países africanos, três fases do desenvolvimento da literatura são apresentadas (Fanon, 1959). A primeira fase, a de assimilação, diz respeito ao intelectual colonizado que assimilou a cultura do colonizador. A inspiração é europeia e suas obras (as dos parnasianos, as dos simbolistas e as dos surrealistas) ligam-se à corrente da literatura metropolitana. Nessa primeira fase, o colonizador criou para o negro a “sua desestabilidade cultural, moral e psíquica, deixando-o sem raízes, para melhor dominá-lo e explorá-lo” (Munanga, 1986, p. 31).

Na segunda fase, a de protesto, o colonizado não integrado ao seu povo, movimenta-se e procura recordar-se, iniciando um processo de resgate cultural, de questionamento da sua identidade, numa tentativa de resgatá-la. Trata-se de uma fase angustiante, de mal-estar, já que o colonizado está diante da cultura europeia e da nativa (Fanon, 1959).

A terceira fase, a da revolta, a “fase da luta”, apresenta uma literatura designada como sendo de combate, de ação, na qual o intelectual inserido no espaço de colonização e, portanto, um colonizado, age

transforma-se no que desperta o povo. No decorrer contrário, o povo. Em vez de favorecer a letargia do povo, transforma-se no que desperta o povo. No decorrer desta fase, um grande número de homens e mulheres, que antes nunca pensaram em fazer uma obra literária, encontram-se agora em situações especiais, na prisão, na guerrilha ou em vésperas de serem executados, sentem a necessidade de expressar a sua nação, de compor a frase que exprima o povo, de se converterem em porta-vozes de uma nova realidade em acção (Fanon, 1959, s/p).

É nessa terceira fase que situamos Agostinho Neto que, comprometido com a transformação da realidade, escreve para convocar o seu povo que compartilha do mesmo ideal: a libertação das amarras do império português. Logo, a literatura escrita por ele, e por outros escritores africanos, tem um “forte apelo humanista e revolucionário” (Fonseca, 2022, p. 152), compondo um conjunto de textos que circulam e que são denominados, além de poesia de testemunho, como já vimos, de poesia de combate. Nesse contexto, *Sagrada esperança* é exemplo significativo de poética de tal teor, “cuja importância está não no lamento, na resignação do choro, mas na resistência, no protesto, na esperança da possibilidade, seguido da chamada para a ação; da certeza que a libertação está nas mãos do colonizado” (Mendes, 2014, p. 121).

Os poemas de *Sagrada esperança* são marcados pelo processo de tomada de consciência política, pela denúncia dos flagelos sociais, pela adesão à luta pela independência nacional, fazendo reverberar de suas linhas poéticas um testemunho militante, que é proferido, portanto, a favor de uma causa, de forma vigorosa, ativa, combativa, um testemunho que permeia o passado e o presente trazendo à tona as injustiças e as desigualdades que assolaram e assolam a comunidade angolana, numa espécie de caixa que o leitor abre e que, dali, repercutem as vozes de sujeitos que há séculos são marginalizados, marcados pela violência, pela repressão política e social, pela alienação. Além de permeiar o passado e o presente, de seu testemunho militante reverbera o desejo de mudança, tateando, portanto, o futuro: “E no coração tenho a certeza / De que o amanhã / não será só Ilusão” (Neto, 1987, p. 41).

Afastado dos parâmetros literários da metrópole, seja em termos estéticos, seja em termos temáticos, Agostinho Neto se colocou a serviço do seu povo: “Eu já não espero / sou aquele por quem se espera” (Neto, 1985, p. 9); escreveu para o seu povo: “Esta mensagem / seja o elo que me ligue ao teu sofrer” (Neto, 1985, p. 45); inspirou o seu povo “O meu Desejo / transformado

em força / inspirando as consciências desesperadas” (Neto, 1985, p. 43); despertou o seu povo: “Não esperemos os heróis / sejamos nós os heróis” (Neto, 1985, p. 103); convocou o seu povo a levantar-se e a lutar: “Vamos com toda a Humanidade / conquistar o nosso mundo e a nossa Paz” (Neto, 1985, p. 60). Feito isso, organizou a resistência ao domínio português, escolhendo ficar em sua terra natal durante os 13 anos de guerra, escolhendo ficar no meio dos seus, combatendo com os seus.

Em “Adeus à hora da largada”, poema que abre a obra *Sagrada esperança*, o eu-lírico, a partir do uso do vocativo “Minha Mãe”, dirige-se a toda a África, e anuncia o momento em que ele passa do plano do desejo, da postura alienada da espera, da “mística esperança” à consciência da necessidade de ação diante da realidade, apresentando-se como “aquele por quem se espera”, peça-chave da luta que se inicia. Nas três primeiras estrofes, há a presença de formas verbais em primeira pessoa “eu”, entretanto, o eu-lírico não exime o povo da sua responsabilidade de também lutar, inserindo-o em seu discurso, a partir da recorrência da forma verbal em primeira pessoa do plural “nós”, até o final do poema:

Minha Mãe
 (todas as mães negras
 cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis

Mas a vida
matou em mim essa mística esperança

Eu já não espero
sou aquele por quem se espera

Sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida

Na estrofe seguinte, o eu-lírico reflete o “hoje”, o agora do colonialismo, e denuncia a violência multifacetada por meio da imagem da nudez das crianças sem escola, da exploração dos africanos contratados para o trabalho forçado, da ignorância do homem negro, da opressão, da alienação, da falta de direção devido à falta de luz, da falta de recursos para suprir as necessidades básicas de sobrevivência, da privação do direito de liberdade. A repetição da preposição

“com” nos últimos versos da estrofe enfatiza a situação degradante em que se encontra o povo negro:

Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas do mato
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos
nos areais ao meio-dia
somos nós mesmos
os contratados a queimar vidas nos cafezais
os homens negros ignorantes
que devem respeitar o homem branco
e temer o rico
somos os teus filhos
dos bairros de pretos
além aonde não chega a luz elétrica
os homens bêbados a cair
abandonados ao ritmo dum batuque de morte
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe
com medo de atravessar as ruas
com medo dos homens
nós mesmos
(referência)

Em oposição ao “hoje” de abandono, de humilhação e medo, declara-se um “amanhã” de comemoração. Deixada de lado a “esperança mística”, toma o seu lugar a certeza da conquista da liberdade, objetivo final da luta travada contra os colonizadores, retratada no uso da forma verbal “entoaremos”, destacando a força da revolução:

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Posicionando-se como líder, com ele segue o povo em busca de luz, podendo ser traduzida esta ação pela busca da identidade negada, da valorização da sua cultura, das suas tradições, da sua história, da sua liberdade. E para encontrar a luz, a luta é a resposta imprescindível à violência colonial. Encontrando a luz, encontra-se a vida:

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
Vão em busca de vida.
(Neto, 1985, p. 9)

Agostinho Neto é instigador do povo, tira-o do imobilismo e o incita a recusar o sentimento de impotência, a recusar a ideia de impossibilidade de um dia a nação angolana ser livre. Após declarar-se ser “aquele por quem se espera” para ir “em busca de luz”, “em busca de vida”, declara que, para isso, é urgente a formação de uma frente de combate, conforme vemos nos versos do poema “Depressa”.

Neste poema, o eu-lírico deseja ações concretas e libertadoras do início ao fim das linhas apresentadas, pois não se conforma com a realidade, com a passividade, e vê o quão urgente é a modifica-la por meio da ação. Na primeira estrofe, o eu-lírico apresenta-se impaciente, reforçando a sua postura de liderança e, principalmente, o seu desejo de mudança. É preciso agir depressa porque os justos estão sendo assassinados, porque as cadeias estão lotadas de jovens, e estes estão sendo violentados até a morte. Se o cenário é de humilhação, repressão e morte é porque a “mornez”, a passividade dos sujeitos está permitindo a matança do povo angolano, o qual é direcionado ao “muro da violência” levantado pelos colonizadores:

Impaciento-me nesta mornez histórica
das esperas e de lentidão
quando apressadamente são assassinados os justos
quando as cadeias abarrotam de jovens
espremidos até à morte contra o muro da violência

Diferente da primeira estrofe, na qual os verbos estão em presente do indicativo, os verbos em imperativo que abrem as estrofes posteriores indicam que o futuro de liberdade não pode mais esperar para se tornar uma realidade. É preciso acabar com a passividade das palavras, dos gestos, dos sorrisos, é preciso não mais tolerar, dar as costas para a violência, mas sim combatê-la.

Na segunda e na terceira estrofes, há duas referências bíblicas “oferecer a outra face” e responder o inimigo “dente por dente olho por olho”. No contexto da repressão advinda do colonizador em direção ao colonizado, oferecer a outra face não é a solução para a obtenção do respeito, dos direitos, da paz, da liberdade, ou seja, há a rejeição do preceito bíblico. É preciso responder à altura, ou seja, “dente por dente olho por olho”, conforme a lei do talião, ou seja, a lei da retaliação que exige que o agressor seja punido em igual medida do

sofrimento que ele causou. Para isso, é urgente o vigor do povo, a organização de um exército tão forte como um “furacão”, fenômeno que se manifesta de forma impetuosa e violenta, causando destruição. Neste caso, a destruição é da “mornez histórica”, é da realidade opressiva que impôs os colonizadores ao povo angolano.

Acabemos com esta mornez de palavras e de gestos
e sorrisos escondidos atrás de capas de livros
e o resignado gesto bíblico
de oferecer a oferecer a outra face

Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente
que responda dente por dente olho por olho
homem por homem
venha a ação vigorosa
do exército popular pela libertação dos homens
venham os furacões romper esta passividade

Na terceira estrofe, o povo organizado e convocado a lutar precisa agir como age a natureza em sua fúria. Além dos já mencionados “furacões”, a resposta punitiva à crueldade e à perversidade dos portugueses pode assumir formas similares às catadupas (quedas d’água volumosas que apresentam barulho estrondoso), temporais que arrancam árvores e esmagam os troncos, dizimar folhagens e frutos. Eis a representação de um cenário de luta, de um campo de batalha reforçado pela imagem do inimigo prostrado sobre a terra, com sangue e vísceras espalhadas. Depois de séculos de humilhação, de violência e de opressão, serão os colonizadores “escarnecidos e amaldiçoados” pelo povo negro que foi atormentado, pelo povo negro que foi dizimado. É também em nome dos que não sobreviveram que a luta acontece:

Soltem-se em catadupas as torrentes
vibrem em desgraças as florestas
venham temporais que arranquem as árvores pela raiz
e esmaguem tronco contra tronco
e vindimem folhagens e frutos
para derramar a seiva e os sucos sobre a terra úmida
e esborrache o inimigo sobre a terra pura
para que a maldade das suas vísceras
fique para sempre aí plantada
como monumentos eternos dos monstros
a serem escarnecidos e amaldiçoados por gerações
pelo povo martirizado durante cinco séculos

Na estrofe seguinte, de um lado se tem uma África gloriosa, de outro uma África que há séculos acumula injustiças, lágrimas, lamentos e derrotas,

resultante da desunião dos africanos. O sofrimento dos africanos que viveram sob o domínio imperialista no passado, vem à tona, torna-se partilhado e o eu-lírico deixa implícito que a mudança só pode ser efetivada quando as ações individuais se fortalecerem na coletividade, na união de todos:

África gloriosa
África das seculares injustiças
acumuladas neste peito efervescente e impaciente
onde choram os milhões de soldados
que não ganharam as batalhas
e se lamentam os solitários
que não fizeram a harmonia numa luta unida

Se na estrofe anterior o eu-lírico partilha as derrotas do passado, na estrofe seguinte se mostra convicto de que as ações organizadas libertarão o seu povo, em nome das vítimas que viveram e vivem sob o domínio colonial. Denunciam-se as condições em que se encontram os escravos africanos, o cenário de brutalidade: negros amarrados, ofendidos, torturados e mortos pelo açoite e pela palmatória. Ao mesmo tempo em que há a denúncia das atrocidades contra os negros, afirma-se a sua humanidade:

Atraia-se o raio sobre a árvore majestosa
para assustar os animais dos campos
e queimar a insantidade dos santos e dos preconceitos
Rompa aos gritos a juventude da terra e dos corações
na irreverente certeza do amanhã nosso
apressando a libertação dos amarrados
ao tronco escravagista
dos torturados no cárcere
dos sacrificados no contrato
dos mortos pelo azorrague e pela palmatória
dos ofendidos
dos que atraíçoam
e denunciam a própria pátria

A tomada de consciência para a independência da pátria angolana é urgente. E novamente o eu-lírico se apresenta contrário à passividade, ao comodismo. Não se pode mais esperar, pois é certo que os heróis da nação são o próprio povo, que detém a força para o combate, para a luta, a fim de defender a sua terra, expulsar o inimigo e cantar a vitória:

Não esperemos os heróis
sejamos nós os heróis
unindo as nossas vozes e os nossos braços
cada um no seu dever
e defendamos palmo a palmo a nossa terra

escorracemos o inimigo
e cantemos numa luta viva e heróica
desde já
a independência real da nossa pátria.

Cadeia do Aljube de Lisboa, Agosto de 1960

(Neto, 1985, p. 102).

Agostinho Neto vai além do desejo, além da esperança e se transforma na força de mudança, passando do apelo à luta armada, à ação. Sua poesia de combate se concretiza quando “o poeta se engaja na resistência armada, tornando-se, junto com o povo, num combatente” (Mendes, 2014, p. 122), pois a poesia “não pode ser revolucionária sem apoiar diretamente essa revolução” (Mendes, 2014, p. 123), sem inspirar, motivar, mobilizar e oferecer uma direção.

O poema “Sangrantes e germinantes” revelam a dor e a resistência incansável do povo africano, princípio do regozijo da independência, entendida como justa, certa, inevitável. Os vocábulos do poema estão ligados à germinação, à água, à fertilidade, aos frutos, ao desabrochar e ao florir das flores, à majestuosidade das florestas. Além disso, há um léxico relacionado, também, ao combate: traição, garra, sangue, morte, feridas, gritos, sacrifício, dor. Nesse contexto, compreende-se que um imaginário profícuo só é levado a efeito mediante um cenário de luta:

Nós
da África imensa
e por cima da traição dos crocodilos
através das florestas majestosas invencíveis no rodar da vida

ansiosa fervente caudalosa nos rios rugidores
no som harmonioso das marimbas em surdina
nos olhares juventude das multidões
mundos de braços de ânsia de esperança

da África imensa
debaixo da garra
sangrantes de dor e esperança de mágoa e força
sangrando na terra desventrada pelo sangue das enxadas
sangrando no suor da roça da compulsão dos algodais
sangrando fome ignorância, desesperos morte
nas férias no dorso negro da criança da mãe da honestidade

sangrantes e germinantes

da África imensa
negra
e clara como as manhãs da amizade
desejosa e forte como os passos da liberdade

Os nossos gritos
são tantãs mensageiros do desejo
nas vozes harmoniosas das nações
os nossos gritos são hinos de amor para os corações
florescendo na terra como no sol nas sementes
gritos de África
gritos das manhãs em que nos mares crescem os cadáveres
acorrentados
sangrantes e germinantes

- Eis as nossas mãos
abertas para a fraternidade do mundo
pelo futuro do mundo
unidas na certeza
pelo direito pela concórdia pela Paz

Nos nossos dedos crescem rosas
com perfumes da indomabilidade do Zaire
com a grandiosidade dos troncos de Maiombe
Nos espíritos
A caminhada de amizade pela África
Pelo mundo
Os nossos olhos sangue e vida
voltados para as mãos acenos de amor em todo o mundo
mãos em futuro-sorriso inspiradoras de fé na vitalidade
da África terra África humana

da África imensa
germinantes sob o solo da esperança
criando laços fraternos na liberdade do querer
da ânsia da concordância
sangrantes e germinantes

Pelo futuro eis os nossos olhos
Pela Paz eis as nossas vozes
Pela Paz eis as nossas mãos
Da África unida no amor.
(Neto, 1985, p.61).

No poema, a África é representada em suas múltiplas faces. Nas duas primeiras estrofes, o continente imenso com todas as suas riquezas naturais (florestas majestosas e rios caudalosos) subtraída pelos europeus, apresentados na figura de “crocodilos”, animais fortes, vorazes e que, quando estão debaixo da água, são sinal de um perigo escondido e, por isso, traiçoeiros. Entretanto, mesmo sendo uma África majestosa e traída, há a “ânsia de esperança”.

Na terceira estrofe, a África imensa é apresentada “sangrante” debaixo das garras dos europeus. Porém, ao mesmo tempo que sangra de dor, de mágoa, de fome, de ignorância, sangra de esperança e de força, uma alusão à ideia de um povo que resiste e que não se deixa abater.

A quarta estrofe é formada por um único verso: “sangrantes e germinantes”, ou seja, de uma África que sofre e chora a uma África que se renova, começa de novo e se levanta resistente para enfrentar os desafios impostos, sempre hostis, dos colonizadores.

Na quinta estrofe a África imensa é apresentada como negra, uma referência de valorização da identidade do povo africano. Além disso, trata-se de uma África negra e imensa contra a sociedade colonizadora, uma minoria estrangeira contra uma maioria nativa que anseia e resiste arduamente pela liberdade.

Na sexta estrofe, os gritos de protesto do homem negro são comparados aos tantãs (tambores africanos), os quais podem ser ouvidos ao longe pelo povo e florescem na terra como um sinal de resistência. Esses gritos também podem ser de dor, de indignação devido à visão de cadáveres acorrentados (africanos que foram mortos em navios de transporte) que emergem no mar. Entretanto, percorre-se do sangue derramado à germinação das sementes de esperança.

Na sétima e oitava estrofes, a união do povo é destacada pela imagem das mãos fraternas e abertas, prontas para lutar por um futuro de amor e de paz. A luta do povo está inspirada no Zaire indomável (estado congolês) e nos troncos das árvores do Maiombe (região da África ocupada por montanhas e muita vegetação). Nos olhos, sangue (dor) e vida (resistência); nas mãos unidas, a inquebrantável vitalidade e a fé.

Finalizando o poema, novamente a imagem da África que se reestabelece, que se revigora, germinando “sob o solo da esperança” sempre em união fraterna, ou seja, a luta é em prol de toda sociedade africana que busca se unir na paz e no amor.

Os vocábulos “sangrantes”, “sangrando”, “sangue” são repetidos ao longo do poema. Anatomicamente, enquanto o sangue está circulando pelo corpo, do coração às extremidades, há vida. Logo, o sangue simboliza a essência da vida, a energia vital, um elemento precioso e potente. Mas também pode simbolizar o sofrimento dos africanos sob o poder dos portugueses, os quais por muitos anos os extorquiram violentamente. No entanto, após a ação de sangrar, uma metáfora da resistência, há a ação de germinar, esta última uma metáfora sobre a esperança. E esperança para os africanos não é espera, ação passiva, mas sim aquela que vem do verbo “esperançar” que significa ir muito além do plano

dos sonhos e do desejo, significa levantar-se, ir atrás do que se almeja, construir, resistir, atitudes todas que remetem à não conformação com a realidade que se apresenta. O cerne desse poema de combate reside no fato de que o sangue do combatente é responsável por fazer brotar e crescer com vigor a nação libertada.

Conclui-se a partir dos poemas analisados que a poesia de combate age como “catarse política”, uma vez que contribuiu para a desalienação do povo, direcionando-o para os caminhos da libertação. O poeta “aponta o caminho, direciona a massa popular enquanto informa e, conseqüentemente forma: forma a consciência nacional à medida que informa, que se propõe a desalienar para libertar o povo” (Mendes, 2014, p. 134).

Além de agir como “catarse política”, a poesia de combate apresenta seis características (Perkins, 1976 *apud* Mendes, 2014), as quais permeiam a poética de Agostinho Neto. A primeira característica está ligada à *funcionalidade*, já que se relaciona com a luta pela libertação. Dos poemas reverberam as dores dessa luta, o forte desejo de libertação e a vitória certa:

Não me peças sorrisos
que ainda transpiro
os ais
dos feridos nas batalhas.
[...]
(NETO, 1985, p. 44).

[...]
E entre a angústia e a alegria
um trilho imenso do Níger ao Cabo
onde marimbas e braços tambores e braços vozes e braços
harmonizam o cântico inaugural da nova África.
(Neto, 1985, p. 52).

A segunda característica é a da *inspiração*, pois trata-se de uma poesia que revigora, encoraja o povo para que não desista da luta. Desde a chegada dos portugueses Angola já tinha travado outras batalhas como, por exemplo, as que foram levadas a cabo durante os séculos XV e XVI, lideradas pelo rei do território de ndongo (Angola) Ngola Kiluanji, o qual resistiu à ocupação dos portugueses até a sua morte, e após pela sua sucessora Rainha Ginga, que também liderou ataques contra a ocupação colonial e o tráfico de escravos (Serrano, 1996). Por séculos viveu a opressão, a exploração e a violência de

forma desenfreada, motivo pelo qual é preciso lutar pela libertação. E a poesia de Agostinho Neto motiva, como é bem sabido, a isso:

[...]
Tudo todos tentavam erguer bem alto
acima da lembrança dos heróis
Ngola Kiluangi
Rainha Ginga
todos tentavam erguer bem alto
a bandeira da independência.
(Neto, 1985, p. 99)

Para quê chorar
por que esperamos
que outros venham consolar?

[...]
Mas olha à tua volta
abre bem os olhos
- vês?

Aí está o mundo
construamos.
(Neto, 1987, p. 43).

A terceira característica é a da *educação*, porque é uma poesia que informa a população sobre a luta, deixa claras as razões pelas quais é preciso lutar, bem como esclarece ao povo que um futuro de redenção só é possível pela intervenção e pela ação coletiva. No poema “À reconquista”, o eu-lírico convoca a todos os africanos, em especial aqueles que buscaram refúgio em outras realidades, virando as costas para os irmãos negros que vivem as mazelas sociais, políticas e econômicas, estimulando-os para que não fiquem inertes, acomodados, mas sim para que conheçam a realidade atual e se conscientizem para poder lutar pela conquista, pela paz de todos:

[...]
Vem comigo África de calças de fantasias
desçamos a rua
e dancemos a dança fatigante dos homens
o batuque simples das lavadeiras
ouçamos o tam-tam angustioso
enquanto os corvos vigiam os vivos
esperando que se tornem cadáveres

Vem comigo África dos palcos ocidentais
descobrir o mundo real
onde milhões se irmanam na mesma miséria
[...]

Vem comigo África dos gabinetes de estudo
e reentremos na casinha de latas esquecidas no
[musseque de Boavista

[...]

Examinemos a injustiça inoculada no sistema vivo que giramos.

[...]

olhemos claro para os ombros encurvados

[do povo que desce a calçada

negro negro de miséria negro de frustração negro de ânsia

[...]

Ninguém nos fará calar

Ninguém nos poderá impedir

[...]

(Neto, 1987, p. 59).

A quarta característica está relacionada à *ideologia*, pois os ideais do movimento pela libertação são incorporados no corpo poético. Em um encontro da Comissão Diretiva do MPLA, Lopo do Nascimento, um dos integrantes do movimento, deixa claro que “nós devemos exigir que todo o militante do MPLA seja a antítese dos exploradores, seja guiado por uma ideologia que defenda até a morte os interesses das massas oprimidas” (Nascimento, 1975, p. 5). No poema “A voz igual”, ciente da tomada de consciência do povo, que vai contra o explorador, que vai se unir à luta para ir ao encontro da pátria independente, o eu-lírico se dirige aos angolanos:

[...]

Povo negro

[...]

Chegados à hora

fervilha a impaciência nos corações que lutam

pelo fumegar das fábricas e chiar dos guindastes

homens e rodas, suor e ruído

conjugados na construção da pátria libertada

conscientemente na construção da pátria

sem que o germe da exploração lhe penetre

sem que a voz nauseabunda do capataz

anuncie o cair do chicote

e os homens felizes na incomodidade de hoje

nos campos de batalha, nas prisões, no exílio

construindo o amanhã, para uma terra nossa uma pátria nossa

independente

Construção

e

reencounter

[...]

(Neto, 1985, p. 113).

A quinta característica é a *política*, pois a poesia de combate de expressão portuguesa tende a promover a consciência nacional e a solidariedade, nesse caso, entre os irmãos angolanos. E em Agostinho Neto essa característica se esclarece a partir dos versos do poema “Criar”:

[...]

Criar criar
gargalhadas sobre o escárnio da palmatória
coragem nas pontas das botas do roceiro
força no esfrangalhado das portas violentadas
firmeza no vermelho sangue da insegurança
criar
[...]

Criar, criar
estrelas sobre o camartelo guerreiro
paz sobre o choro das crianças
paz sobre o suor sobre a lágrima do contrato
paz sobre o ódio
criar
[...]

(Neto, 1985, p. 100)

E a última característica da poesia de combate é a da *instrução* para a luta, oferecendo direção ao povo, mostrando-lhe caminhos para que se unam contra um inimigo comum: o colonizador. No poema “Depressa”, antes analisado, apresenta-se um eu-lírico imponente, instrutor de seus companheiros combatentes e, de forma imperativa, estabelece um passo a passo para a defesa da nação, por meio de uma “luta viva e heróica”, metaforizada a partir dos elementos e da força da natureza. Primeiro, “Acabemos com esta mornez de palavras e de gestos”; depois, “Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente / [...] venha a ação vigorosa / do exército popular pela libertação dos homens / venham os furacões romper esta passividade”; em seguida, “Soltem-se as catadupas as torrentes / vibrem em desgraças as florestas / venham temporais que arranquem as árvores pela raiz / e esmaguem tronco a tronco / [...] e esborrache o inimigo sobre a terra pura”; após, “Atraia-se o raio sobre a árvore majestosa” para que, por fim, conquiste-se “a independência real da nossa pátria” (Neto, 1985, p. 102).

Em suma, compreende-se que o testemunho chamado de militante ressoa nos poemas de Agostinho Neto, primeiro porque por onde ele andava, testemunhava a realidade hostil em que os negros viviam, como vimos, no poema “Depressa”, nos versos em que o eu-lírico se apresenta impaciente e assume a luta por uma causa, pois “apressadamente são assassinados os justos”, “as cadeiras abarrotam de jovens / espremidos até a morte contra o muro da violência” (Neto, 1985, p. 102). A partir daí, desse testemunho ressoa o desejo pela revolução, pelo combate a toda forma opressão, presentificando-se um vocabulário bélico - “vermelho sague”, “campos de batalha”, feridos nas batalhas”, “os nossos gritos [...] / gritos das manhãs em que nos mares crescem os cadáveres acorrentados / sangrantes e germinantes”, “sangrantes de dor” (Neto, 1985, p. 61). Decorre por fim, o desejo de libertação, o desejo pela “paz sobre o choro das crianças / paz sobre o suor sobre a lágrima do contrato / paz sobre o ódio” (Neto, 1985, p. 100).

Outro aspecto que evidencia o testemunho militante de Agostinho Neto está relacionado à construção formal dos poemas. Apesar de líricos, há em suas tessituras imagens poéticas incisivas, tornando-os também frontais. Estes apresentam-se com um rigor estético e tom narrativo, ausentes de rimas e pontuação, uma espécie de elogio à urgência da luta, a qual não deve ser passiva, não deve ter pausas, a qual supera qualquer obstáculo, arrebatada o inimigo após iniciada a “ação vigorosa máscula inteligente” (Neto, 1985, p. 102).

Diante do exposto, além de ser considerada a sua poesia como de combate, também podemos caracterizá-la como uma poesia libertária, a qual pode levar não apenas à expressão artística, mas também à transformação social e à emancipação humana. Com Neto, estamos diante de uma escrita que apresenta elementos, como já foram apontados ao longo desta seção, que dizem respeito à luta pela liberdade individual e coletiva, a resistência contra a opressão, a crítica direta ao sistema repressivo português, a valorização da dignidade humana dos povos africanos, a denúncia de injustiças sociais, desigualdades e abusos de poder, produzindo uma reflexão sobre a condição humana e as estruturas sociais, enfatizando a importância da união entre os oprimidos e a luta conjunta por uma sociedade melhor.

Servir, escrever, inspirar, despertar, convocar, lutar são ações de um poeta e de um militante colonizado que assim agiu com a intenção de abrir os

caminhos da esperança e do futuro. Mas para assegurar a esperança, “é necessário participar na acção, comprometer de corpo e alma na luta nacional”. Quando a escolha é “o abrir do horizonte, de levar luz à própria terra, de se levantar a si mesmo e ao seu povo, então deve colaborar-se muscularmente” (Fanon, 1959, s/p). E essa foi a postura de Agostinho Neto, homem que esteve à frente do combate, ora com as letras, a fim de fazer conhecer a realidade hostil que vivia Angola por meio de sua poesia de combate e de seu testemunho militante que serviu de impulso à luta do povo, ora com as armas, ultrapassando a esperança, transformando-se ele mesmo na força de mudança, no cerne da acção do combate, juntando-se à luta que ele mesmo incitou, a fim de reivindicar a valorização do povo negro africano, a sua cultura e a sua história, bem como a sua libertação, ideais de um poeta que condizem com os ideais do movimento da Negritude, como veremos na próxima sessão.

4.2.Poesia, testemunho e negritude

O sistema repressor promovido pelos colonizadores portugueses nunca foi aceito com passividade pelos povos africanos colonizados, visto que sempre houve manifestações de resistência aquém e além África. Os ecos dessas lutas ressoam na produção literária dos autores africanos, os quais enfatizam temas como o retorno às raízes culturais, a busca pela identidade abafada historicamente, a valorização do povo negro, a formação de uma consciência popular, o desejo de liberdade e de justiça, temas encontrados, sobretudo, como temos visto, na poesia de Agostinho Neto, poeta que ora se comunica com o contexto local (Angola), ora com o contexto universal, representando os anseios de toda a África, de toda a humanidade, “quer assumindo-se em eu-individual ou em eu-coletivo (nós) a África e os negros de África ou de outros países do mundo são o interlocutor ou o sujeito do enunciado” (Ferreira, 1987, p. 14).

Esse aspecto da universalidade muito diz respeito aos ideais da Negritude, conceito idealizado na França, no começo dos anos 1930, por um grupo de estudantes originários dos países colonizados, nos quais se despertou “uma consciência racial e, por conseguinte, a disposição de lutar a favor do resgate da identidade cultural do povo negro” (Domingues, 2005, p. 195), destacando-se, dentre eles, Aimé Césaire (poeta, dramaturgo, ensaísta, nascido

em Martinica, ilha das Pequenas Antilhas, no Caribe), Léon Damas (poeta, nascido na Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (poeta e político, nascido em Senegal), os quais eram contra a política de assimilação europeia e a favor da liberdade criadora do intelectual negro. Logo, originalmente, “esse conceito privilegiou o poético e o literário. Eles eram, sobretudo, poetas. Mas, na medida em que eram também *negros*, transitavam num mundo onde a cor da pele, o fenótipo e a ascendência africana definiam e fixavam a subalternidade *racial*” (Moore, 2010, p. 14 – grifos do autor).

Esse movimento literário se posicionava a favor da personalidade negra e denunciava de forma contundente a dominação cultural e a opressão do capitalismo colonialista, marcando a fundação da ideologia da negritude no mundo (Domingues, 1995), sendo Aimé Césaire o criador do termo negritude, o qual apareceu por primeira em seu poema intitulado “Caderno de um retorno ao país natal”, publicado no ano de 1939, tornando-se “a palavra-noção, a palavra-missão, a palavra-doutrina, [...] programa de combate e quase filosofia de emancipação; que definiria, para os negros do mundo inteiro, a própria práxis da busca identitária ao longo do século XX e na atualidade” (Moore, 2010, p. 16):

Minha negritude não é uma pedra, surdez
arremessada contra o clamor do dia
Minha negritude não é uma mancha de água morta
sobre o olho morto da terra
Minha negritude não é uma torre ou uma catedral
Ela mergulha na carne vermelha do solo
Ela mergulha na carne ardente do céu
Ela rompe o desânimo opaco com a sua justa paciência
(Césaire, 1939 *apud* Moore, 2010, p. 16)

A partir desse grito de protesto individual localizado no plano literário, artístico, tem-se uma prática militante de desalienação, a qual culminou em uma “proposta política de revolta planetária”, assumida, portanto como movimento, como uma “arma teórica de reivindicação coletiva, *racialmente grupal*, em prol da grande mudança social” (Moore, 2010, p. 17 – grifos do autor).

Portanto, compreende-se que, inicialmente, o movimento de origem francófona denominado de Negritude apresentava um caráter cultural, a fim de negar os modelos culturais europeus e de rejeitar todo processo de alienação, a partir do resgate e do enaltecimento dos valores e dos símbolos culturais de

origem africana. Trata-se do “ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura específicas”, concepção de Aimé Césaire, o qual elencou três aspectos para a definição da negritude, sendo eles identidade, fidelidade e solidariedade (Domingues, 2005, p. 198).

Com o passar do tempo, o objetivo do movimento foi ampliado, pois seus adeptos, além de defender a construção da personalidade e da consciência negra, passaram a protestar contra os desmandos do regime colonial e a lutar pela emancipação política dos povos africanos, entrando, depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em uma nova fase qualificada de militante. Nesse contexto, os ideais da Negritude foram colocados a serviço de um objetivo maior, ou seja, a libertação dos países africanos do jugo português colonial, resultando, portanto, na proatividade, na combatividade:

Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade.
Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento.
Ela não é nem da ordem do patético nem do choramingo.
A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito.
Ela é um despertar; despertar de dignidade.
Ela é uma rejeição; rejeição da opressão.
Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade.
Ela é também revolta [...].
[...] A negritude foi uma revolta contra aquilo que eu chamaria de reducionismo europeu.
(Césaire, 1987 *apud* Moore, 2010, p. 109)

Nesse contexto, esse foi um dos movimentos que influenciou a escrita literária dos autores angolanos, fundamentando-se na valorização das raízes africanas, na redescoberta da história, na importância da busca pela identidade, no posicionamento firme contra a alienação, na defesa do humanismo do povo negro. Ultrapassando os limites da literatura,

a *negritude* aspira ao poder, anima a ação política e a luta pela independência. A criação poética torna-se um ato político, uma revolta contra a ordem colonial, o imperialismo e o racismo. O movimento da *negritude* deu um vigoroso impulso às organizações políticas e aos sindicatos africanos, esclarecendo-os na sua caminhada à independência nacional (Munanga, 1986, p. 47 – grifos do autor).

Aliados ao movimento da Negritude e à literatura, um forte instrumento de resistência, movimentos pela busca da independência foram criados como, por exemplo, o Movimento pela Libertação Angolana (MPLA), o qual foi liderado pelos expoentes da poesia angolana: Antonio Jacinto, Viriato da Cruz, Mário de Andrade, Agostinho Neto. Nesse contexto, entende-se que a poesia de Agostinho Neto é atravessada pelos ideais da Negritude, visto que foi um intelectual que contribuiu para a valorização da raça negra com a sua escrita poética e com a sua ação política de luta contra o colonialismo e pela libertação da nação angolana.

Os aspectos elencados por Aimé Césaire (identidade, fidelidade e solidariedade), como veremos, permeiam a sua poética. O primeiro, o da identidade, está relacionado ao fato de se ter orgulho da condição racial, ao orgulho de ser negro e de fazer parte de uma coletividade também negra. No poema “Voz do sangue”, a identificação ocorre pela cor da pele e não pelo fato de ser apenas angolano, ou seja, o eu-lírico estende o diálogo com outros povos de origem africana, juntando-se a eles, afirmando que, na condição de um negro também, vive a mesma história. Essa identificação é reforçada pela presença da primeira pessoa do singular “eu” – “eu junto”, “eu vos acompanho”, “eu vos sinto”, “eu vivo”, “palpitam-me” -, e de pronomes possessivos também em primeira pessoa do singular e do plural, como “a minha pobre voz”, “os meus humildes ritmos”, “meus irmãos”. Na busca por um diálogo com o seu povo, há a utilização da interjeição vocativa “ó”, usada no discurso direto, exprimindo um chamamento, uma interpelação, dando-lhe maior ênfase: “ó negro esfarrapado”, “ó dançarino de Chicago”, “ó negro servidor do South”, “ó negro da África”.

Na primeira estrofe, o eu-lírico é atingido pela emoção de ouvir os sons do batuque, instrumento musical de origem africana, e os ritmos do blue, gênero originado por afro-americanos, nos Estados Unidos, no final do século XIX, já explicitando que a sua identificação não diz respeito apenas à sua nacionalidade. Essa ideia é reforçada, na segunda estrofe, pela referência ao negro do Harlem (bairro negro de Nova Iorque) ou do South (bairro de Chicago onde se formou uma comunidade negra), atingindo a ideia de universalidade na terceira estrofe, quando há a referência aos “negros de todo o mundo”, potencializando a presença dos negros fora do continente africano e transcendendo o conceito apenas referente à territorialidade ao considerar o processo identitário:

Palpitam-me
os sons do batuque
e os ritmos melancólicos do blue.

Ó negro esfarrapado
do Harlem
ó dançarino de Chicago
ó negro servidor do South

Ó negro da África
negros de todo o mundo

É aos negros de todo o mundo que o eu-lírico se une e os acompanha pelas “emaranhadas áfricas”, vivendo, enquanto negro também, a mesma história. O elo está no sentimento de irmandade, independente do espaço territorial em que eles se encontram, ou seja, o elo está, também, com os negros da diáspora. Há uma multiplicidade de espaços com a presença de negros que partilham das mesmas situações de opressão, desvalorização, violência:

eu junto
ao vosso magnífico canto
a minha pobre voz
os meus humildes ritmos.

Eu vos acompanho
pelas emaranhadas áfricas
do nosso Rumo.

Eu vos sinto
negros de todo mundo
eu vivo a nossa história
meus irmãos.
(Neto, 1987, p. 39).

Por muito tempo, a identidade do povo negro foi reprimida, marginalizada, negada pelos colonizadores portugueses, e resgatá-la se converteu em uma tarefa urgente, já que ela é “o núcleo duro e irredutível; o que dá a um homem, a uma cultura, a uma civilização sua forma própria, seu estilo e sua irredutível singularidade” (Césaire, 1987 *apud* Moore, 2010, p. 112). E o movimento da Negritude muito contribuiu para este resgate, atuando também na “afirmação do nosso direito à diferença, aviso dado a todos desse direito e do respeito à nossa personalidade coletiva” (Césaire, 1987 *apud* Moore, 2010, p. 113).

O segundo aspecto está relacionado à fidelidade, ou seja, ao vínculo permanente do sujeito negro com a terra-mãe, com a herança ancestral africana.

No poema “As terras sentidas”, o eu-lírico demonstra que, mesmo com todas as adversidades impostas à África, mesmo com todos os “ais chorosos” do antigo escravo (traficado durante o período de colonização) e do “novo escravo” submetido a outras modalidades de escravidão (trabalho forçado, condições de vida degradantes, agressões físicas e psicológicas), as “terras sentidas” permanecem vivas em si mesmas, resistentes, e vivas para o homem negro, pulsantes no coração de um sujeito que delas não se desvincula, tornando-se uma partícula perene dessas terras, demonstrando-se, portanto, fiel:

As terras sentidas de África
nos ais chorosos do antigo e do novo escravo
no suor aviltante do batuque impuro
de outros mares
sentidas

[...]

Vivas
em si e conosco vivas

[...]
Elas vivem
as terras sentidas de África
no som harmonioso das consciências
incluída no sangue honesto dos homens
no forte desejo dos homens
na sinceridade dos homens
na razão pura e simples da existência das estrelas

Elas vivem
as terras sentidas de África
porque nós vivemos
e somos as partículas imperecíveis
das terras sentidas de África.
(Neto, 1985, p. 119).

Esta fidelidade à nação africana é uma opção de cada um: “ou bem se livrar do passado como de um fardo que nos atrapalha e nos desagrada, que é apenas um entrave à nossa evolução; ou bem assumi-lo virilmente, fazendo dele um ponto de apoio, e continuar nossa marcha para frente” (Césaire, 1987 *apud* Moore, 2010, p. 113). Agostinho Neto, uma das “partículas imperecíveis das terras sentidas da África”, escolheu continuar a marcha destemidamente, semeando nas consciências dos irmãos africanos o desejo pela luta e pela libertação. Coragem, determinação, dignidade, honestidade, fidelidade são os

preceitos da Negritude, e estes se presentificam no desenrolar das ações do poeta angolano.

E o terceiro aspecto está ligado ao sentimento de solidariedade, o qual une todos os irmãos africanos, todos os “irmãos de cor” do mundo. No poema “Saudação”, há uma nítida proximidade entre o eu-lírico e o povo africano:

A ti, negro qualquer
meu irmão do mesmo sangue
Eu saúdo!

Esta mensagem
seja o elo que me ligue ao teu sofrer
indissolúvelmente
e te prenda ao meu Ideal

Que me faça sentir
a dor e a alegria
de ser o negro-qualquer perdido no mato
com medo do mundo ofuscante e terrível
e nos alie agora na sua busca

e me obrigue a sentar-me ao teu lado
à mesa suja dos excessos de sábado à noite
para esquecer a nudez e a fome dos filhos
e sinta contigo a vergonha
de não ter pão para lhes dar
para que juntos vamos cavar a terra
e fazê-la produzir

e me transforme no homem-número-abstrato
desconhecedor dos objetivos
na tarefa que nos consome
como o bastardo desprezado de certo mundo
nesta madrugada do nosso dia

me faça enfim
o negro-qualquer das ruas
e das sanzalas
sentindo como tu a preguiça
de dar o passo em frente
para nos ajudarmos a vencer
a inércia dos braços musculados

Esta é a hora de juntos marcharmos
corajosamente
para o mundo de todos
os homens

Recebe esta mensagem
como saudação fraternal
ó negro-qualquer das ruas e das sanzalas do mato

sangue do mesmo sangue
valor humano na amálgama da Vida
meu irmão
a quem saúdo!

(Neto, 1985, p.46)

Nas duas primeiras estrofes, ele saúda o negro, considera-o irmão de sangue e liga-se ao seu sofrimento. Ao mesmo tempo, faz da sua poesia um chamado para que todos se unam ao seu “Ideal”, vocábulo apresentado com letra maiúscula, reforçando o valor do seu objetivo, ou seja, à luta pela libertação do povo angolano do jugo colonial, que utiliza diferentes formas para subjugar o homem negro.

Na terceira estrofe, com a expressão “negro-qualquer”, direciona-se o discurso a todos os pertencentes da massa popular, àqueles considerados de pouco valor, considerados “qualquer um”, “qualquer coisa” pelos colonizadores. É justamente a estes, aos que são maltratados, humilhados, aos que correm o risco de serem anulados da história que ele se aproxima, demonstra a sua solidariedade, como vemos na quarta estrofe, juntando-se à mesa e presentificando “os excessos de sábado à noite”, válvula de escape dos pais de família que buscam atenuar o sofrimento advindo da nudez e da falta de pão para saciar a fome dos filhos.

Na quinta estrofe, ciente da miséria do povo, o eu-lírico sente as mesmas dores e a mesma vergonha do “homem-número-abstrato”, substantivo composto criado para reforçar a coisificação do homem negro, estratégia utilizada pelo colonizador. A relação entre colonizador e colonizado é explicitada por Césaire (1978):

Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. Nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitê, chicote e o homem [...] em instrumento de produção. É a minha vez de enunciar uma equação: *colonização = coisificação* (Césaire, 1978, p. 25)

Na sexta estrofe, novamente há a presença da expressão “negro-qualquer”, seja este da senzala, seja este das ruas. Independentemente de onde está vivendo sob a subjugação colonial, é preciso que tenha a consciência do seu estado de dominação e de opressão, que se levante, que faça os braços reagirem, que dê um passo à frente e marche com coragem rumo à libertação,

como vemos na imposição do eu-lírico na sétima estrofe, o qual convoca o homem e a mulher comum para, corajosamente, refazer a história nacional.

O sentimento de solidariedade, um dos ideais da Negritude, desperta no eu-lírico a necessidade de união com os seus irmãos de sangue, para mostrar-lhes que da condição de “negro-qualquer” eles podem mostrar o seu “valor humano na amálgama da Vida”, ou seja, fazem parte do todo, são parte do “mundo de todos os homens”, sejam estes negros, sejam estes brancos. E este sentimento de solidariedade é importante para o poeta, como ele próprio afirmou em um colóquio sobre poesia angolana:

[...] mais importante que esses fatos é o sentimento de solidariedade e de comunidade que existe actualmente entre os negros de todo o mundo. [...] As situações sociais e culturais idênticas, todas elas caracterizadas pela opressão material e cultural do homem negro: a origem comum das fontes africanas, foram as bases desta unidade. Os poetas descobriram a negritude e a civilização negro-africana (Neto, 1959, p. 53).

A poesia de Agostinho é oferecida toda ela ao homem negro angolano, bem como aos que estão em outros territórios: “Eis que na poesia de Agostinho Neto, toda ela oferecida ao Negro, não se pode dissociar o homem de uma certa raça e a condição, de um homem universal, acima de compartimentações éticas ou biologizantes” (Cosme, 1984, p. 18). Logo, de sua poesia reverbera um testemunho universal, que denuncia as mazelas dos negros que vivem nos territórios africanos, franceses, americanos, brasileiros, e que, por meio deste testemunho, busca de forma incessante a igualdade e o respeito para todos.

O poema “Velho negro” focaliza o homem negro como ser universal, característica intrínseca da Negritude, pois não faz referência apenas à origem do negro, tratando-se de um negro comum, de um negro que está presente, também, em outros territórios além da África:

Vendido
e transportado nas galeras
vergado pelos homens
linchado nas grandes cidades
esbulhado até o último tostão
humilhado até o pó
sempre sempre vencido

É forçado a obedecer
a Deus e aos homens

perdeu-se

Perdeu a pátria
e a noção de ser

Reduzido a farrapo
macaquearam seus gestos e a sua alma
diferente

Velho farrapo
negro
perdido no tempo
e dividido no espaço!

Ao passar de tanga
com o espírito bem escondido
no silêncio das frases côncavas
murmuram eles:
Pobre negro!

E os poetas dizem que são seus irmãos.
(Neto, 1985, p. 26)

No decorrer do poema, há a imagem de um negro inferiorizado, desprezado, sem valor. Essa realidade é confirmada logo na primeira estrofe. As formas verbais no particípio “vendido”, “transportado”, “vergado”, “linchado”, “esbulhado”, “humilhado” ampliam um quadro no qual o homem negro é injustiçado, sem direitos de colocar-se em pé para se defender. Há ainda a duplicidade do advérbio de tempo “sempre”, fazendo referência a uma exploração, a uma violência que parece não ter fim.

Sem direito a nada, o que lhe resta é cumprir com as imposições, obedecendo as leis dos homens brancos e as de Deus, perdendo-se territorialmente, perdendo a própria identidade, conforme os versos da segunda e da terceira estrofes.

Negro vendido, é forçado a deixar as suas origens, as suas raízes, a sua cultura, tornando-se um sujeito sem nação e sem essência, um sujeito reduzido a “farrapo”, um sujeito cujos valores são tidos como inferiores, ideia presente na quarta estrofe. Essa inferioridade é reforçada de forma gradativa pelos vocabulários presentes na quinta estrofe “velho farrapo negro”. O primeiro vocábulo, “velho”, já remete a algo sem valor; o segundo, “farrapo”, apresenta um caráter depreciativo e reforça a desvalorização, culminando no terceiro vocábulo, “negro”, o qual é “humilhado até o pó”, sendo a última instância do desprezo.

Na sexta estrofe, há uma oposição: passar de tanga, tendo o espírito bem escondido. A tanga é uma vestimenta que deixa à mostra a maior parte do corpo. Apesar de estar quase nu, seu espírito permanece escondido, ou seja, apesar da hibridização, dos danos decorrentes do colonialismo, os traços da cultura negra são mantidos. Por ser pouco favorecido, murmuram os brancos “pobre negro”, entretanto não como um ato de compaixão, mas sim como uma reafirmação do seu poder de subjugação.

E o poema termina com o monóstico “E os poetas dizem que são seus irmãos”. Sentimentos recorrentes na poesia de Agostinho Neto, como temos dito, são a solidariedade, a fraternidade, o pertencimento à mesma realidade do negro que foi vendido, linchado, humilhado. O que o difere dos demais negros, é o fato de ser o porta-voz que denuncia todas as atrocidades contra os africanos, enquanto no decorrer do poema esta voz o negro não tem, já que se apresenta totalmente submisso ao homem branco. No monóstico, vemos que o eu-lírico se aproxima do negro vendido, desvalorizado, violentado, sentindo a amarga realidade dos seus irmãos de sangue, ecoando-a, tornando-a conhecida. Esse irmão faz ecoar um grito de libertação das amarras da exploração, da humilhação, da perda de identidade e de território, a fim de unir todos pela construção de uma nova realidade.

Enquanto no poema “Velho negro” Agostinho Neto deixou evidente a humilhação, a melancolia, a prostração do homem negro violentado, a entrega à subjugação sem formas de reação, em “Contratados” temos o oposto: um negro fora de suas terras de origens, entretanto com a possibilidade de usar a sua voz, de resistir contra as imposições do colonialismo:

Longa fila de carregadores
domina a estrada
com os passos rápidos

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

Vão
olhares longínquos
corações medrosos
braços fortes
sorrisos profundos como águas profundas

Largos meses os separam dos seus
e vão cheios de saudades

e de receio
mas cantam

Fatigados
esgotados de trabalhos
mas cantam

Cheios de injustiças
caladas no imo das suas almas
e cantam

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Lá vão
perdem-se na distância
na distância se perdem os seus cantos tristes

Ah!
eles cantam...
(Neto, 1985, p.39)

Nestas linhas poéticas, os contratados são os negros arrancados do seu ambiente familiar e transportados para um ambiente hostil, longe de suas famílias. A angústia se torna companheira dos carregadores, como vemos nos versos “olhares longínquos”, “corações medrosos”, cheios de “receio”. A exploração também se presentifica na ação de carregar pesadas cargas sobre as costas e, por este motivo, se apresentarem “fatigados / esgotados de trabalhos”.

No entanto, a partir da quarta estrofe, acende-se a fagulha da resistência, “os gritos de protesto”, pois mesmo estando em um ambiente agressivo, a coragem de lutar e de subverter a ordem impera nesse contexto. Isso fica evidente na repetição do verso “mas cantam”, presente até a sétima e repetida na nona estrofe, a qual finaliza o poema. O uso da conjunção adversativa “mas” denota a resistência do povo africano opondo-se ao receio, à saudade, à fadiga, às injustiças, à privação da liberdade.

Como temos enfatizado nas descrições anteriores, nos poemas de Agostinho Neto há a valorização da terra-mãe, da sua cultura, da sua raça negra. Sua literatura atua como um instrumento de desalienação, de resistência, de conscientização, além de disseminar a força da oposição à classe branca europeia. Impetuosamente, o poeta colocou-se como porta-voz do negro silenciado e humilhado. Marcada pelos ideais da Negritude, “sentimento que nos

liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajuda-los, a preservar uma identidade comum” (Munanga, 1986, p. 51), sua poesia transcende o local e se comunica com as múltiplas vozes abafadas, as quais são convocadas a negar a passividade, o assimilacionismo, a submissão, e a buscar a igualdade e o respeito para todo o povo africano.

O sofrimento e as dores do povo africano atravessam claramente a poética de Agostinho Neto, sem evidências, portanto, como descrito, de um discurso de negatividade, de aceitação, de desistência. Embora seus poemas sejam “fruto de muitos anos difíceis”, eles se mantêm distantes da “influência da amargura ou da mágoa, do ódio ou da frustração pessoais, celebrando a história trágica de um povo, assim como a vitória sobre essa tragédia” (Davidson, 1985, p. 6), e mantêm-se emanados pela influência dos sonhos, da esperança de um futuro digno para o seu povo, de um futuro livre das amarras do sistema colonial, como apresentaremos na próxima sessão.

4.3. A poética da intervenção

Agostinho Neto acompanhou a história de Angola e esta arraigou-se em seus poemas, a qual, apesar das barbáries, fez-se poética na particularidade de cada verso. Trata-se de um poeta que é testemunha de uma realidade que está fora da história escrita pelos vencedores, da qual resulta o discurso da dominação e da legitimação do poder. Como um dos integrantes da geração dos anos 40, ele e outros escritores atuaram sobre o lema “Vamos descobrir Angola”, e lideraram lutas contra o colonialismo português. Desse modo, encadearam discursos culturais e reivindicativos e, estes últimos, foram talhando os textos literários da época.

Todas as problemáticas políticas, econômicas e sociais materializadas nas páginas das obras de Agostinho Neto são pontos cruciais de reflexão e trazem consigo, em um nítido ato político, as perspectivas de um futuro melhor. Tal projeto incita à participação e à intervenção na realidade presente e, dessa forma, a escrita transforma-se em ação, logo, engaja-se. Em seus poemas há uma mensagem de consciência que está atenta às questões que colocam as mulheres e os homens africanos em estado de subjugação. Seus versos revelam os sentimentos do homem oprimido, subjugado, partindo das aspirações de um

“eu” que também é coletivo, expressando-se por meio de uma crítica social que visa, portanto, à transformação.

Agostinho Neto se apresenta como um poeta com uma função e com um desejo inquestionáveis: denunciar a realidade que não quer para ele e nem para o povo, e anunciar um novo tempo de direitos iguais para todos, de liberdade, de independência, intervindo na realidade que o cerca, negando a prostração que se quis construir sobre a imagem do homem negro. É um sujeito que percebe as aflições internas, tudo o que se passa com ele mesmo, bem como as aflições externas. Característica de um poeta engajado, não fica na sua zona de conforto, e rechaça todo e qualquer tipo de privação, vislumbrando uma realidade diferente do que ela é, pois como todo “escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (Sartre, 2019, p. 29). E para isso é preciso levantar-se, caminhar, intervir e lutar, para que se concretizem dias melhores, para que se concretize um tempo regenerado por meio das lutas.

Nessa perspectiva, compreende-se que a poesia de Agostinho Neto é um instrumento de intervenção, “um grito de afirmação do humano em meio à barbárie” com poemas “plenos de humanidade e o canto, a voz e os gestos se concretizam no texto: é uma poética da ação” (Macedo, 2012, p. 286). A partir da realidade problemática que a nação angolana enfrenta, de “olhos abertos” o poeta busca o que ainda não existe, mas que poderá vir a existir: a libertação.

Lançando-se corajosamente ao futuro, convoca também o seu povo a buscar saídas possíveis para a independência, para a justiça, para o resgate dos valores identitários e culturais. O desejo de um futuro livre foram presentificados em seus discursos políticos – “o que queremos nós? Uma vida independente como nação, uma existência em que as relações econômicas sejam justas entre os países e dentro do país, um reviver dos valores culturais ainda válidos para nossa época” (Neto, 1986, p. 18) – e poéticos:

ASPIRAÇÃO

Ainda o meu canto dolente
e a minha tristeza
no Congo, na Geórgia, no Amazonas

Ainda
o meu sonho de batuque em noites de luar

Ainda os meus braços
ainda os meus olhos
ainda os meus gritos

Ainda o dorso vergastado
o coração abandonado
a alma entregue à fé
ainda a dúvida

E sobre os meus cantos
os meus sonhos
os meus olhos
os meus gritos
sobre o meu mundo isolado
o tempo parado

Ainda o meu espírito
ainda o quissange
a marimba
a viola
o saxofone
ainda os meus ritmos de ritual orgíaco

Ainda a minha vida
oferecida à Vida
ainda o meu desejo

Ainda o meu sonho
o meu grito
o meu braço
a sustentar o meu Querer

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

O meu Desejo
transformado em força
inspirando as consciências desesperadas.
(Neto, 1985, p. 42).

O vocábulo “aspiração”, presente no título, indica a vontade de se conseguir algo, reverberando o sentido da conscientização, pois estamos diante de um desejo do eu-lírico, nesse caso, de “inspirar as consciências desesperadas” a lutarem e, em consequência, conquistar um futuro promissor para os negros que estão em Angola, bem como no Congo, na Geórgia, no Amazonas.

O advérbio de tempo “ainda” que perpassa todo o poema, reforça o caráter de esperança dos negros dispersos por todo o mundo. Apesar do “meu

canto dolente”, da “minha tristeza”, “do dorso vergastado”, “do coração abandonado”, da “alma entregue à fé”, da “dúvida”, todas ações passivas, ainda prevalece “o meu sonho”, “o meu Desejo / transformado em força”, ressoando por meio dos “meus gritos”, perpassando pelos “meus braços” e pelos “meus olhos”, dando ênfase a um eu-lírico que resiste, que combate, invocando uma força capaz de entrar nas casas, nas sanzalas, nos subúrbios, nas casas ricas, uma força que advém dos ritmos africanos, materializada na presença dos instrumentos quissange, marimba, viola e saxofone.

Embora na quase totalidade do poema estejam impressas as marcas de um sujeito no singular (meu, minha, meus), o eu-lírico representa uma voz coletiva, a voz dos negros que ainda murmuram, ou seja, uma consciência que almeja uma vida melhor individual e, sobretudo, coletiva. Para isso, é preciso criar “paz sobre o ódio”, “criar liberdade”, “criar amor” por meio, unicamente, da ação:

CRIAR

Criar criar
criar no espírito criar no músculo criar no nervo

criar no homem criar na massa
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
sobre a profanação da floresta
sobre a fortaleza impudica do chicote
criar sobre o perfume dos troncos serrados
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
gargalhadas sobre o escárnio da palmatória
coragem nas pontas das botas do roceiro
força no esfrangalhado das portas violentadas
firmeza no vermelho sangue da insegurança
criar
criar com os olhos secos

Criar criar
estrelas sobre o camartelo guerreiro
paz sobre o choro das crianças
paz sobre o suor sobre a lágrima do contrato
paz sobre o ódio
criar
criar paz com os olhos secos.

Criar criar

criar liberdade nas estradas escravas
algemas de amor nos caminhos paganizados do amor
sons festivos sobre o balanceio dos corpos em forcas simuladas

criar
criar amor com os olhos secos.
(Neto, 1985, p. 100).

A estrutura do poema é construída a partir do verbo “criar”, uma anáfora presente desde o título até o último verso, com 26 repetições. O homem negro subjugado pelos portugueses perdeu o seu estatuto de pessoa, a sua dignidade, foi convertido em objeto de mercadoria, perdeu suas terras, perdeu seus direitos, perdeu sua família. A insistência do eu-lírico é em “criar”, fazer com que as coisas sejam construídas a partir do nada, fazer com que a realidade presente seja transformada.

Nas duas primeiras estrofes, há uma sequência de substantivos apresentados de forma crescente: “espírito”, “músculo”, “nervo”, “homem”, “massa”. Do âmbito do espírito ao da massa, é preciso criar “coragem”, “força”, “firmeza”, “paz” para antever um futuro próspero, por meio de uma revolução que também está próxima.

A repetição do verbo “criar” sugere que se tenha esperança, que o ato de criar se eleve contra todas as adversidades impostas pelos dominadores, que se supere a violência contra os africanos, materializada nas imagens da força do chicote, da palmatória, das portas violentadas, do sangue derramado. Propõe-se, portanto, a criação de uma realidade sem repressão e hostilidade, de um novo mundo, voltado ao plano coletivo, à liberdade de todos os negros.

Há imagens que denotam a passividade e o sofrimento do negro diante do colonizador e, acima de tudo, há imagens que denotam a vontade de superação de tal realidade. E são as imagens de uma realidade transformada positivamente que ressoam com mais intensidade quando são apresentadas as antíteses que permeiam o poema como, por exemplo, “criar gargalhadas sobre o escárnio da palmatória”, “criar firmeza do vermelho sangue da insegurança”, criar “paz sobre o choro das crianças”, criar “paz sobre o ódio”.

As estrofes do poema terminam com a expressão “criar com os olhos secos”. Como é sabido, a poesia de Agostinho Neto não apresenta marcas de servidão, mas sim de resistência, de vontade de mudança. Esta expressão pode significar a superação das dores e das lágrimas do povo africano, para converter-

se em um povo forte, firme, corajoso em busca da paz, do amor, da liberdade, pode simbolizar a força, o vigor, a robustez, o ânimo, a persistência dos angolanos.

Esta expressão “com os olhos secos” é título de um dos poemas que compõem a obra *A renúncia impossível*. Mesmo presentificando a sua pátria violentada, a poesia de Agostinho Neto não é de desespero, de ódio, de tristeza ou de desejo de vingança. Sua poesia é de uma força, de uma fidelidade às origens inquestionáveis, de uma *sagrada esperança* de ter a sua nação libertada. Como já mencionado, os angolanos há séculos viveram sob o poder dos colonizadores. No entanto, o poder colonial não foi capaz de calar a voz dos negros. Após muitas dores e lágrimas, “com os olhos secos”, eles se reergueram, eles voltaram para lutar pela liberdade de seu território, e para honrar todos aqueles que não sobreviveram aos massacres dos tiranos:

Com os olhos secos
- estrelas de brilho inevitável
através do corpo através do espírito
sobre os corpos inânimes dos mortos
sobre a solidão das vontades inertes
nós voltamos

O eu-lírico se dirige à África, e já antecipa que esse retorno resultará na vitória, que esse retorno será festivo, celebrado ao som do batuque silenciado pelo branco europeu, tocado na sombra do Maiombe (floresta localizada em Angola, com uma rica fauna e flora, banhada por vários rios). A alegria do retorno e da vitória anunciada pelo eu-lírico é reforçada pela expressão “carnaval grandioso”, festa pública de euforia, de contentamento, a qual atravessará outros pontos, como Bailundo e Lunda, províncias angolanas, na qual todos estarão presentes, mortos e vivos. A alegria da vitória angolana atingirá todos os pontos da África, conscientizará outros povos de que é preciso resistir e de que é possível libertar-se da opressão dos portugueses. Salvar a terra-mãe africana é missão do seu próprio povo, e disso o eu-lírico tem consciência, por isso a afirmação enfática “Nós estamos voltando África”:

Nós estamos regressando África
e todo mundo estará presente
no super-batuque festivo
sob as sombras do Maiombe

no carnaval grandioso
pelo Bailundo pela Lunda

Esse retorno ocorre “com os olhos secos” para vencer os “massacres e mentiras” que vigoraram há tantos anos. Não há nada que possa atrapalhar a visão do futuro, nem mesmo as lágrimas que antes umedeceram os olhos devido a tantas batalhas não vencidas:

Com os olhos secos
contra este medo da nossa África
que herdámos dos massacres e mentiras

É com os olhos secos que será possível ver o brilho inevitável e irresistível da África, e são com estes mesmos olhos secos que se verá escrita e concretizada a palavra “LIBERDADE”. A energia do eu-lírico está toda direcionada para o reino da liberdade; ele está muito atento aos dias vindouros que se descortinam.

Nós voltamos África
estrelas de brilho irresistível
com a palavra escrita nos olhos secos
- LIBERDADE
(Neto, 1987, p. 55).

Por meio do seu desejo de mudança, da sua *sagrada esperança*, o poeta, pelo verso, instiga o seu povo a atuar na linha de frente do combate, retirando-o da zona passiva e colocando-o em marcha para que se busque a realidade não existente, mas que pode ser tornar real.

Os poemas de Agostinho Neto expressam uma realidade que ainda se faz presente, com mazelas que aprisionam a muitos como a desigualdade social, a desigualdade racial, a fome, o trabalho escravo, o trabalho infantil, a violência. Se as coisas não estão bem, é necessário transgredir esse momento, essa realidade com os “olhos abertos”, com “os olhos secos”. As obras de arte, por sua vez, podem ser a mola propulsora para a construção de um mundo melhor e mais bonito, já que aos seus leitores se converte em um instrumento de conscientização, de conhecimento do passado, de reflexão do presente, de antevisão do futuro mais digno para todos. Nesse sentido, a sua poética é engajada, a sua poética é de intervenção porque provoca a consciência dos sujeitos ao descrever a realidade em toda a sua complexidade, e porque abre

novos e possíveis caminhos rumo à libertação dos sistemas opressores. É a própria causa da liberdade o fundamento de todas as ações, o fundamento de todo o seu engajamento.

Agostinho Neto, testemunha direta de toda a opressão colonial contra o seu povo, apresenta os seus poemas como um grito de afirmação do homem negro em meio à barbárie colonial. Alguns dos seus escritos são mais vigorosos e diretos, denunciando abertamente as mazelas dos africanos; outros são mais líricos, plenos de humanidade e de amor. A tomada de consciência política e de luta pela independência nacional estão explícitas em seus versos, tornando o seu engajamento ainda mais acentuado, pois estamos tratando de um poeta da literatura e da luta anticolonial, homem para quem o futuro não é sombrio, mas sim repleto de esperança de dias melhores, de utopias possíveis devido à sagrada luta revolucionária, as suas “sagradas esperanças”, compartilhada com os seus leitores.

5. O TESTEMUNHO SOLIDÁRIO DE XOSÉ LOIS GARCÍA

Em Xosé Lois García, deparamo-nos com a luta pela preservação da identidade cultural e linguística da Galiza, com a exaltação das suas tradições, da afirmação dos valores humanitários. Em um contexto de resistência ao apagamento cultural, especialmente pelo domínio do castelhano e pela marginalização do galego ao longo da história, García promove um forte sentimento de pertença à terra e ao povo galego, enfatizando o orgulho de suas raízes e a beleza de seu país em uma dimensão política, aspectos exaltados por um poeta nacionalista.

A poesia nacionalista galega ganhou destaque no século XIX com o movimento Rexurdimento (Renascimento), que buscava revitalizar a língua e cultura galega após séculos de opressão. *Cantares Gallegos*, de Rosalía de Castro, é a primeira obra de poemas em língua galega, publicada em 1863, a qual marca o início do “Rexurdimento” literário, objetivando reivindicar a língua galega como língua como literária, a fim de contribuir para valorizar o seu povo e a sua cultura (Figueiredo, 2010). Alguns de seus poemas cantam os hábitos e os costumes do povo, outros descrevem a natureza local.

O poeta Eduardo Pondal é outro representante do Rexurdimento. Assim como Rosalía de Castro, enfatizou em suas produções os elementos das paisagens galegas, bem como o amor pela sua pátria. Pondal foi o responsável por um dos principais símbolos do nacionalismo galego, a escrita do hino *Os pinos* (Telles, 1970).

À semelhança de Rosalía de Castro e de Eduardo Pondal, na poesia nacionalista de García, como veremos nesse capítulo, é possível observar a descrição da Galiza em toda a sua beleza, com seus campos, rios, lagos, fauna e flora. Para ele, a terra é um lugar de pertencimento profundo, refletindo, em sua obra, a simbiose entre o homem e a natureza galega. Além disso, em sua poesia se valoriza a ancestralidade e a herança cultural do povo galego. Com frequência, García representa um povo unido por suas lutas, dores e alegrias, valorizando os laços fraternos como uma forma de resistir ao apagamento cultural, às problemáticas econômicas, políticas e sociais que assolam a sua gente.

Em grande parte dos poemas de Xosé Lois García, as memórias individual e coletiva se apresentam como imagens poéticas, trazendo em seu cerne as reminiscências da infância transcorridas em Podente, local rural da Galiza, as quais giram em torno da sua família, da sua casa, da sua escola, da natureza e dos animais tão apreciados por ele.

Ao resgate das vivências individuais e coletivas, agrega-se outro aspecto da memória denominada de herdada (Pollak, 1992), da qual resulta o seu testemunho solidário, proferido por meio de seus poemas.

Na primeira parte dessa sessão, García, ao retornar às suas origens, evoca memórias que não são suas, mas sim de seus antepassados, de seu grupo de pertencimento, nesse caso, o grupo familiar (bisavôs, avôs, pais). Ao evocar estas memórias, presentifica-se a história da população galega subjugada, oprimida e humilhada antes, durante e após a Guerra Civil Espanhola. A partir da recriação das memórias familiares passadas, tem-se a presença do trauma transmitido, portanto, ao longo das gerações.

Em seguida, veremos que o contato com a natureza, desde a sua infância, influenciou o labor literário de García. Com maestria, transforma as palavras em imagens, descrevendo a dimensão geográfica, espacial e social da paisagem galega, dando valor e contemplando as coisas simples do cotidiano, desde os raios de sol que chegam até a sua varanda, até as roseiras que balançam com o vento, e as pombas que sobrevoam ao redor de sua casa, deixando transparecer o seu estado de contemplação. Devido ao seu amor visceral pelo meio natural, há um sentimento de revolta quando este é destruído. Logo, não se cala diante das atrocidades cometidas pelas mãos humanas contra a natureza, deixando nítido o seu sentimento de revolta nos poemas da obra *Remitencias*, os quais podem ser lidos à luz da Ecopoesia, conceito pertencente ao glossário da Ecocrítica.

Por fim, a partir do seu testemunho poético que traz à tona a violência contra seus pares, a violência contra a natureza, o poeta assume um compromisso de transformação, apresentando em seus poemas um ideal de sociedade que nasceu de suas insatisfações geradas pelas condições existentes, visando à utopia, à projeção de uma sociedade livre, humanizada, respeitosa, justa e igualitária.

5.1. Entre as memórias e as letras: o retorno às origens

Xosé Lois García, conforme já exposto inicialmente, viveu os seus primeiros anos em Podente, na aldeia de Chantada, Galiza. Viveu a brutalidade de uma infância marcada pela miséria, pela violência contra a sua família. As dificuldades enfrentadas o fizeram aproximar-se aos da sua classe, àqueles que assim como ele viviam no “rural galego [que] seguía asologado nas tebras da ignorancia, imobilizado polas cadeas de represión política franquista e sometido aos poderes da igrexa e dos caciques locais amparados pola corrupción e explotación impostos pola ditadura franquista” (Torres, 2015, p. 20).

Por meio de suas percepções individuais, o poeta fala de suas experiências, do seu ser no mundo. As memórias das experiências dos primeiros anos de vida decorridos em Podente, são organizadas pelo sujeito poético em poemas que delineiam, com um olhar singular, a paisagem, da qual, quando contemplada, emergem muitas lembranças: “Ollo ao Outeiro de Podente / con piñeiros e xesta altiva / [...] Ollo o penedo no alto cume / e traéme moitas lembranças” (García, 2005, p. 68).

Destas muitas lembranças, surge o seu “tiracroios” ou “tirapedras”, brinquedo que fez parte da infância de muitos meninos que viviam no rural galego. Nostálgico, o poeta relembra: “De rapaz tiña un tiracroios exaltado, / todos cuidaban que era demasiado aguzado, / mais ninguén lle chamaba mata paxaros” (García, 2005, p. 362). Lembra também das partidas de futebol que aconteciam na saída da escola: “Tamém campo de fútbol, cando os rapaces, na saída da escola corríamos detrás dunha pelota de trapo e a veces dunha de goma medio desinflada” (García, 2011 *apud* Torres, 2015, p. 18).

Uma personagem significativa em sua vida foi a cadela Turca, a qual é lembrada e descrita com amor, generosidade e gratidão, sendo reconhecida como a irmã que nunca teve: “Tiña mesmo devoción pola Turca, a miña cadela. [...] / Miña cadela, pequena, rexa e amarela. [...] / A Turca custodiaba casa de pobres en orfandade, [...] / A Turca, non só era irmán en anos de nacemento, [...] / Prodixio de amor e sufridora de miñas coitas.” (García, 2005, p. 238).

Do seu tempo de escola, as lembranças não são muito afáveis, pois não foi um espaço acolhedor para o menino. Além de se sentir excluído por aqueles que pertenciam a famílias mais abastadas que a sua, seu professor colaborou

para que se sentisse ainda mais ilhado, não lhe permitindo participar de um passeio a Oseira devido à sua manifestação pública de que Deus não existia (Torres, 2015). Pelos seus versos, o eu-lírico nos conduz ao seu tempo de escola e compartilha a lembrança desagradável de seu professor: “Lémbrome, aínda, da miña escola / do campo e capela do San Ciprián / do mestre, inmerecedor de esmola, / que embrutecía os nenos de Merlán.” (García, 2007, p. 70).

As difíceis experiências enfrentadas por García, fez com que, desde menino, ele se aproximasse mais aos pertencentes à mesma classe que a sua, os mais pobres. A falta de recursos, realidade de muitos camponeses galegos, e a dificuldade de consegui-los, fez com que ele entendesse que “así como había graos de riqueza, tamén había graos de pobreza” (Torres, 2015, p. 20). Os entraves desse tempo difícil no meio rural, também são lembrados pelo eu-lírico: “Tempo ido, lembrado en meus ollos. [...] / Aquelas tardes tan sereas e caladas / cando os labregos en agros de desdén / poñían laios xenerosos nas aradas / que soportaban eles e mais ninguén” (García, 2007, p. 67).

Nos excertos apresentados, todos de caráter narrativo, embora o eu-lírico traga o “eu-menino” para o tempo presente da feitura do poema, o uso do tempo verbal empregado, o pretérito imperfeito, indica que se trata de algo que está distante do tempo de fala e, ao mesmo tempo, contínuo no presente. Ao narrar, o eu-lírico deixa evidente de que está tratando de lembranças que emergem em seu presente, inserindo-se no terreno da memória individual, num claro movimento de retorno às suas origens, as quais constituem a sua identidade. Sendo assim, da organização dos poemas, compreende-se que se está diante de um “eu” que representa o presente, um “eu-adulto”, e de um que se encontra no passado, sendo a figura do menino a representação dos tempos idos. Ao recriar a realidade, a poesia inserida no plano da memória, dá vida a um processo onde presente e passado se fundem, pois “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (Bosi, 1994, p. 55).

Ao mesmo tempo em que é a memória individual o fio condutor para a materialização dos seus versos, falando de suas experiências próprias, do seu ser e agir no mundo, o poeta abrange toda a coletividade, pois “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social,

com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a este indivíduo” (Bosi, 1994, p. 54).

Assim sendo, memória individual e memória coletiva mantêm uma intrínseca relação, uma vez que a pessoa que retém consigo as lembranças está constantemente em interação com o meio social, e é nesse contexto que as lembranças são construídas, ou seja, o ato individual de rememorar ocorre nas entranhas das memórias de diferentes grupos sociais, com os quais interagimos (Halbwachs, 2006).

García também esteve imerso em experiências passadas que não lhe eram próprias. A memória, nesse caso, apresenta-se como uma representação do passado construída a partir das memórias compartilhadas pelas gerações passadas, por “diversos outros” (Jelin, 1998). Dessa forma, as experiências e as memórias são pensadas na sua dimensão intersubjetiva, social, ou seja, quando se elabora “una memoria de otra memoria, una memoria que es posible porque evoca otra memoria. Sólo podemos recordar gracias al hecho de que alguien recordó antes que nosotros [...]” (Passerini, 1992, p. 2 *apud* Jelin, 1998, p. 34).

Nessa perspectiva, as memórias de gerações passadas, as recordações dos pais, dos avós ecoam no presente e são materializadas nas tessituras poéticas. A obra *Tedempo* de Xosé Lois García ganha densidade quando tratamos de memórias de outras gerações. Para a sua composição, Xosé Lois García investigou por vários meses em documentos medievais, como a *Colección Diplomática de Ouseira*, nos livros de óbitos pertencentes à paróquia de Merlán, nas escrituras forais e nos diversos documentos notariais da Casa García de Podente, pertencentes aos séculos XVII, XVIII e XIX (Torres, 2015).

Dividida a obra em três grupos, o primeiro é composto de dez poemas e retorna aos séculos XIII, XIV e XV, recriando atualizando as adversidades históricas e as diversas situações vividas de alguns moradores de Podente como, por exemplo, os escudeiros Domingos Pedro e Bibiano Pélaes, o clérigo Pedro Arteiro, o rendeiro Pedro Domingues (Torres, 2015).

O segundo grupo abrange nove poemas e temporaliza os séculos XVII, XVIII e XIX. Ao longo dos versos, García relata a crescente prosperidade dos García no cenário social de Podente, Merlán e Chantada, bem como o crescente poder político (Torres, 2015).

Na terceira parte da obra, desenvolvida em um só poema, García relata as adversidades históricas, as dificuldades, as penalidades que afetaram a vida dos García e dos demais residentes de Podente, na primeira metade do século XX e boa parte da segunda. Foram anos marcados pela miséria, pela fome, pela dor, pela morte causadas pela violência fascista durante a guerra civil (1936-1939) e a repressão franquista durante os anos que se seguiram (1939-1975). A recuperação e a poetização destas memórias começam com os versos dedicados a seu avô Ramón García.

As reflexões em torno das memórias de gerações passadas em *Tedempo* permite-nos afirmar que Xosé Lois García se envolve em um processo de vinculação às lembranças de outros, às lembranças de fatos, de lugares que se transformam em suas. Mesmo ele não pertencendo ao mesmo espaço-tempo, há uma forte identificação com o passado. Logo, há a recriação das memórias das gerações passadas a fim de se denunciar, de tornar conhecidas as mazelas econômicas e sociais outrora vividas pelos seus pares, por meio de seu testemunho solidário, ou seja, quando da volta às suas origens, há a presença do trauma sendo transmitido ao longo das gerações por meio, portanto, da memória herdada:

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinando passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato [...], podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação (Pollak, 1992, p. 201).

Xosé Lois García ao recriar as memórias de seus antepassados reafirma o seu claro compromisso com os desfavorecidos de outros tempos e dos tempos de agora, reivindicando justiça e liberdade. Em *Tedempo*, o poeta vem

[...] para remexer nas lamas fedorentas ou para elevarse ás máis altas cimas, expónsenos, como nunha galería, a opresores e oprimidos, a conscientes como un buda meditabundo e a dormidos, sumidos nunha ignorancia de séculos, finitos mortais, todos; humanidade asoballada e liberada, depredadores e totalitários, mais onde sempre o poeta deixa un recantiño para o dereito mil veces reclamado de ser libres e felices (Pérez, 2012, p. 8)

A linhagem dos García, inicialmente, tinha poder e importância social, porém começa a debilitar-se após a morte de Manuel García, bisavô de Xosé Lois. As terras da família foram partilhadas entre os seus oito filhos em 7 de novembro de 1898, como consta no documento da Casa de Podente (Torres, 2015). Mesmo a propriedade sendo grande, não foi suficiente para tantos herdeiros, e as dificuldades econômicas passaram a ser uma realidade:

[...] Podente partillándose.
Podente ao revés do que foi, outra esperanza e dignidade,
comezou o 7 de novembro de 1898, data témera e insegura,
para quen aspirou a foros, rendas e propiedades fecundas.
Novo léxico tivo Podente, despois do 7 de novembro de 1898,
[...]
(García, 2012, p. 67).

Um dos herdeiros foi Ramón García (avô de Xosé Lois), o qual, como soldado, partiu à guerra de Cuba em 1893, retornando a Galiza somente em 1907, com a economia já em declive e, conseqüentemente, tendo que enfrentar as dificuldades existentes (Torres, 2015). Não tendo nada mais do que as suas mãos para segurar a enxada e a foice para trabalhar a terra, e o seu chapéu para lhe cobrir a cabeça, enfrentou as tribulações e deu sustento à sua esposa Manuela Vázquez e aos seus três filhos: Celsa, Xosé (pai de Xosé Lois) e Leopoldo:

[...]
Meu avó non foi finxidor, clara auga en manancial escuro,
[...]
Con doada mao sementou grao e aspirou a fouce erguida,
primeira dignificación de Tedempo no transversal da ira.
Cada sementador recolle froito merecido no que da a seara,
sen ter apetito polo alleo; [...]
Aínda fardado de mambís, sombreiro de guarijo errante,
rodela de tornar augas e catana de gume e enfeite dourado,
meu avó, no témero desquite, perfilou marcos en liña recta,
carrilleras e caneiros; toxos e carpazas en monte esguio.
[...]
Tivo três fillos: Celsa, Xosé e Leopoldo, entre desdichas,
espasmos que na vida íntima xiraron no regazo do seu pai.
[...]
Sucesión para herdo lixeiro no Tedempo minguado apareceron,
Celsa (1913), Xosé (1914, meu pai) e Leopoldo (1916);
súbitos na fame que os marcou na demencia e no descolorido,
trasmallados nos farrapos de dril ían perpetuando sosego,
do que ollaban na terra, coles e castañas en caldo espeso.
Caldo na diáspora de raquíuticos osos, a medra reticente,
os tres na reliquia precaria: unto vello, finura do amarelo
esmirrando faciana, atoutiñando cabelo mesto de chantaxe.
[...]

(García, 2012, p. 68).

De sua memória herdada, surgem lembranças aflitivas. Nesses versos, retrata-se o trabalho duro da sementeira e da colheita, um trabalho que, mesmo em meio a tantas adversidades, dignifica o homem. A integridade do avô é notável, pois não cobiça as coisas alheias, considerando-se digno de usufruir somente o que foi fruto do seu próprio suor. A resistência é palavra de ordem no dia a dia do camponês, como vemos na imagem da “mao [que] sementou grao e aspirou a fouce erguida”. Seu campo de batalha agora é a terra que precisa ser arada, as fendas que precisam ser abertas para o depósito das sementes, as valas que precisam ser abertas para o escoamento da água da chuva, as ervas daninhas que precisam ser retiradas para não prejudicar a plantação: “meu avó [...] perfilou marcos en liña recta, / carrilleiras, e caneiros; toxos e carpazas”. A indumentária usada é digna de um lutador que não se deixa abater, não se deixa recuar, mas sim que enfrenta as intempéries climáticas, o cansaço, a insegurança de saber se a colheita será ou não farta: “fardado de mambís, sombrero de guajiro errante, / [...] e catana de gume”.

Essa realidade permanecerá a mesma para as próximas gerações. Para os filhos do avô Ramón García (Celsa, Xosé e Leopoldo), a herança é o pequeno pedaço de terra que Ramón García obtinha: “sucesión para herdo lixeiro no Tedempo mingnado”. Somam-se ao pedaço de terra as mesmas dificuldades de sempre, a fome e a miséria, bem como a resistência para a luta cotidiana pela sobrevivência.

Nos versos longos, de cunho narrativo, as lembranças amargas emergem a partir do uso de um vocabulário que reforça a atmosfera camponesa hostil, de penúrias, de dissabores: “desdichas”, “mingnado”, “súbitos na fame”, “descolorido”, “tramallados nos farrapos de dril”, “raqúuticos osos”, “reliquia precaria”.

Os infortúnios não cessavam na vida dos García. Como se não bastasse a miséria como flagelo, Manuela Vázquez e os três filhos têm de suportar a dor da perda do patriarca da família. Tendo a família de passar pelo luto, o cenário que se apresenta é enegrecido, permeado pela tristeza, pela dor, pelo sentimento de desamparo, pela incapacidade de ação, pela falta de consolo:

[...]
Ramón García de Tedempo, o día de Nadal de 1923 xacía e ía
[...]
Tres fillos, tres incandescencias orfas e distraída viúva,
pasmada entre o chapeo sen cabeza, aínda a desarmada señora
Manuela Vázquez Hermida, consolándose con néboa e ira.
Miseria transcendida cando o chapeo guajiro ennegrecía,
e con todo o candor da vida no negror corrompiáse:
[...]
(García, 2012, p. 69).

E lutar pela sobrevivência se tornou uma necessidade ainda mais urgente. Agora, o labor do campo era integralmente de responsabilidade dos filhos, que sem oportunidade de frequentar a escola, precisaram insistir, resistir, virando o pequeno pedaço de terra rígido, e com pouca capacidade de produção, para plantar, colher e ter o que colocar sobre a mesa. Entretanto, as surpresas desagradáveis da vida não chegavam somente para a vida dos García, pois a realidade das dificuldades econômicas estava presente em outras famílias camponesas de Podente, também lutadoras, também resistentes. E, a partir de suas lembranças herdadas, a elas o poeta também se solidariza, presentificando-as em seus versos:

O meu pai e os meus tíos, requentando analfabetismo ían,
virando e gurrando no desamor pasivo de quen adormece
en matelas, cortinas, chousas, nabeiras e irtos maniños.
[...]
Tedempo partillado, pobreza entre casas humildes apertadas;
outra xente, outra mesnada ranqueando cabeza na fiestra,
(García, 2012, p. 70).

Xosé Lois García toca em feridas do passado que não lhe são próprias, decorrentes de situações não vividas por ele, mas sim pelo seu bisavô, seu avô, seu pai, sua mãe e seus tios. Toda essa realidade familiar se apresenta tão viva e tão forte que com ela se identifica, tratando-a como uma herança que não pode ignorar. Ao ouvir as histórias do passado, com responsabilidade e compromisso García as torna conhecidas a partir de seu testemunho solidário, decorrente, portanto, de memórias que, embora transmitidas de geração em geração, circulando oralmente entre sujeitos de um mesmo grupo social, o familiar nesse caso, estavam no silêncio. Poetizá-las é tirá-las do terreno do silêncio, é resolver as pendências do passado, é comprometer-se com os que foram silenciados, é revelar aquilo que a história oficial não conta.

Os poemas de García também podem ser lidos pelo viés da pós-memória (Hirsch, 1997 *apud* Seliprandy, 2015). Marianne Hirsch cunhou este conceito a partir dos debates estadunidenses sobre as memórias da Shoah pela geração posterior à dos sobreviventes, e que pode ser pensada para “descrever a memória de outras segundas gerações de eventos e experiências culturais ou coletivas de índole traumática (Amado, 2009, p. 200 *apud* Seliprandy, 2015, p. 123), como é o caso da Guerra Civil Espanhola, evento-limite não vivido por Xosé Lois García, visto que nasceu em 1945, durante a ditadura franquista.

Ouvindo atentamente a narração de atrocidades cometidas contra seus familiares nos três anos de guerra (1936-1939), conectou-se com tais lembranças. Quando os descendentes se conectam fortemente com as lembranças da geração anterior à sua, resulta na necessidade de “chamar tal conexão de *memória* e que, portanto, em certas circunstâncias a memória *pode* ser transmitida para aqueles que não estavam de fato lá para viver um evento”, embora essa memória recebida seja “*distinta* das lembranças das testemunhas e dos participantes contemporâneos aos fatos. Daí a insistência no ‘pós’ ou ‘posterior’ [...]” (Hirsch, 2008, p. 105 *apud* Seliprandy, 2015, p. 124), ou seja, o prefixo “pós” não se refere à posteridade do tempo, à “era do pós”, à virada do século XX para o XXI. Nesse contexto, a noção de pós-memória descreve

a relação que a geração posterior àquela que testemunhou traumas culturais e coletivos carrega acerca da experiência daqueles que vieram antes, experiências que eles “lembram” apenas por meio das histórias, imagens e comportamentos em meio aos quais cresceram. Mas essas experiências lhes foram transmitidas de modo tão profundo e afetivo que parecem constituírem memórias de próprio direito. A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, de fato mediada pela lembrança, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e criação (Hirsch, 2008, p. 106 *apud* Seliprandy, 2015, p. 124).

García está intimamente ligado ao seu passado. Seu sentimento de pertencimento o leva aos recôncavos mais obscuros da história e se torna lume para revelar aquilo que a história oficial omite. As memórias da guerra civil avançam no tempo, e García, pertencente à geração posterior, as recebe em suas mãos e as materializa em seus versos, a fim de tornar audível a voz dos que foram violentados e mortos. Eis a presença do trauma herdado por quem veio depois e que se sente responsável por denunciar abertamente as

atrocidades cometidas contra os seus, numa tentativa de obturar a cisão do trauma por meio de seu testemunho solidário e poético.

[...]

Despois disto veu a guerra, a incivil contenda no quintal,
os tres forzados a servir facciosos, a Celsa cos de Soto,
Xosé a gardar presos asturianos no convento de Celanova,
Leopoldo na fronte de Aragón, a matar seus medos e espasmos
e a cega Manuela (miña avó) a rezar, a implorar a deuses,
a implorar a falanxistas de Perlada, de Rabelas e Rolle
a non matar a cabra leiteira: cobranza do prato único
pitanza de asasinos, de persuadir nas cunetas sangue mesto.

[...]

(García, 2012, p. 71).

As desventuras eram crescentes na vida dos García. Além do enfrentamento das dificuldades econômicas que não eram poucas, a Guerra Civil Espanhola eclodiu, e a violência dos falangistas e franquistas atingiu a muitos galegos, inclusive as do meio rural. Nos versos acima, seus pais e tios obrigados foram a servir os ideais dos militares que agiam violentamente contra o povo.

À matriarca da família, em casa, não lhe foram poupadas hostilidades. Uma das ações dos falangistas era tirar, de forma brutal, o pouco que as famílias camponesas possuíam. A liminar franquista de 30 de outubro de 1936 denominada de “prato único” obrigava os pequenos comércios e as casas familiares a entregar a metade da arrecadação que, inicialmente, era recolhida dois dias por mês e, desde meados de 1937, um dia por semana. Os falangistas também exigiam o “prato único” até dos mais vulneráveis, como foi o caso da avó Manuela Vázquez. Ao invadir a sua casa, não encontraram dinheiro, nem alimento, e incompassivos mataram e repartiram entre eles a sua única fonte de alimento, uma cabra (Torres, 2015, p. 14).

O peso da violência contra a sua família se presentifica por meio das expressões “os tres forzados a servir facciosos”, da imagem da avó a “rezar, a implorar a deuses, a implorar a falanxistas” que não lhe tirassem aquilo que era seu por direito, da presença da “pitanza de asasinos”, do escorrer do “sangue mesto”.

O medo, a tensão, a violência não cessaram com o fim da guerra civil, pois a partir de 1 de abril de 1939 teve início a “longa noite de pedra”, expressão

que dá título à obra do poeta galego Celso Emilio Ferreiro, fazendo referência aos anos de pós-guerra, de ditadura franquista. E as tribulações de sua família ainda são uma realidade. O ano agora é 1942, ano em que “Xosé e Manuela (meus pais) ladeados e fuxitivos ían / nun día cru de outonada de 1942, a un insaciado recuncho / onde tódolos anátemas unifican casório ou antropofaxia” (García, 2012, p. 73). Juntos passam a enfrentar as dificuldades econômicas, o árduo trabalho no campo, a perseguição dos franquistas: “Meus pais rudimentarios, con eixada e fouce aos ombreiros, / trasfegaban terrón discretamente, certos e sen equivocarse” (García, 2012, p. 77).

Os militares franquistas “que conspiran con ódio e deitan bala na humilde caluga” do povo galego (García, 2012, p. 77) estavam sempre à espreita. De forma lírica, García descreve o Podente deste período, e apresenta ora diante o temor, ora diante a coragem e a resistência, a figura de seus pais:

Meus país rudimentarios, con eixada e fouce aos ombreiros,
trasfegaban terrón discretamente, certos e sen equivocarse,
[...]
En Tedempo non florecían as orquídeas, espiñeiro de cardos
gardando memoria en súa rixidez, abastecéndose de licor,
cando os corpos sedentos e belicosos, apalpando escuridade,
ían escapando de iras suculentas, xélicas, desdicindo ecos.
Así ían meus pais coa metáfora nos dentes entre claustros,
entre perigos reaparecía música determinando ese terror,
marcando fráxiles obxectivos sen discrepar coas fumazas.
Increpar na fragmentación dos corpos coa pedra sobre pedra,
no escairo medrou requirimento dun substrato avermellado,
con gorra carlista, con azul falanxista e negro fascista,
eles tan puros e unitarios deses que nunca finxen crimes.
Por Tedempo pasaban a par, sempre en parella intempestiva,
meu pai tremía e miña mai remoía vento e cuspía delirio.
Os gardiñas espelían fantasias nos rentes da casa pobre,
tan radiais como murcha estopa, espadada nos contrafortes.
Os gardiñas subministraban lacónicos acordes de triunfo,
sinais acústicas cando Hitler avanzaba sobre Rusia e rían.
[...]
(García, 2012, p. 77).

O eu-lírico nos revela a imagem de Podente durante os anos de guerra civil, deixando evidente o temor vivido por seus pais, Xosé e Manuela, e de tantos outros camponeses galegos, pessoas simples, pobres, que lutavam bravamente, e diariamente, pela sobrevivência. A imagem de Podente é metaforizada como um lugar onde as flores não desabrochavam, ou seja, um lugar ausente de cor, de paz, de liberdade. Os habitantes viviam muitas limitações e condicionamentos

hostis impostos pelos militares. Em vez de flores, desabrochavam dias escuros, de temor, delineados pelo uso das expressões “iras suculentas, xélicas”, “terror”, “perigo”, “fumazas”. E para reafirmar essa atmosfera desalentadora, a presença daqueles que repreendem, que censuram, que violentam “con gorra carlista, azul falanxista e negro fascista”, evidenciando que os militares atuavam a favor de uma ideologia autoritária e conservadora, a favor dos ideais de Franco, na Espanha, e de outros ditadores como, também, Hitler.

As vivências e experiências dos seus antepassados chegaram até Xosé Lois García por intermédio de seus pais. As histórias familiares foram atentamente ouvidas diante da lareira, a qual é considerada o símbolo da vida em comum. É a lareira que aproxima os seres devido ao seu calor, à sua luz, além de ser “o centro de vida, de vida dada, conservada e propagada” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 581). E foi diante da lareira que as memórias dolorosas emergiram e lhe foram contadas, e delas García se apropriou tornando-as suas, conservando-as e propagando-as em forma de poemas. Suas conversas com seu pai são lembradas no poema “22 de setembro de 2003”, de Kalendas:

Meu contábame contos de tilderetes,
de choupanas vellas, de cachopas e neves.
Sempre os contaba sobre o círculo da lareira,
[...]
A lareira convertíase en reino de crepúsculos,
entre flamas e borrallos que de lonxe volvían,
[...]
Meu pai contábame contos e despois falábame
de todo o que ía tecendo nocturno neboeiro,
revelando de seus invernos cavidades inconexas,
minúsculas cavernas agasallándonos con invernos.
(García, 2005, p. 304).

A lareira, responsável pelo calor, pela luz, aproxima pai e filho. Entretanto, a mesma lareira se converte em crepúsculos, vocábulo que, no sentido figurado, refere-se ao declínio, à decadência, ao vigor da obscuridade, ou seja, diante dela se observa “flamas e borrallos” (chamas, brasas e cinzas) que de longe voltavam. Pode-se compreender que esse retorno está associado às arbitrariedades que assolaram, antigamente, a vida dos García, e que agora são contadas ao menino.

Nos versos apresentados, há a presença das antíteses lareira (luz) – crepúsculo, “nocturno neboeiro” / lareira (calor) – neve, inverno, e podem ser

lidas como as adversidades agora desenterradas, iluminadas para se tornarem conhecidas, por meio do eu-lírico. Lidar com estas recordações, com as histórias traumáticas, estabelece um elo forte entre as gerações, e essa memória de segunda geração ganha densidade, pois vem para revelar “cavidades inconexas”, para que as feridas abertas depositadas em suas mãos diante da lareira sejam suturadas, porém, não esquecidas com o passar do tempo:

Os tempos foron indo, pasando a ser palabras e lembranzas,
[...]
Ir na paixón do neno pobre, tecendo, perpetuando memoria,
de tanta historia, fráxil custodia da miña primeira nación.
Da miña primeira noción identitaria de ser e ser para estar
e permanecer no que non se ignora daquelas paredes roídas,
das fisuras do lodo, dun templo que construía con telas,
miña única deidade de silencio, delator do que eu ía sendo.
Nun pacto sen tempo fun esnaquizando aqueles nós de sombra,
multiplicando ironías, preces perversas, laios peregrinos.
[...]
Eran tantas feridas que ficaron irtas e ocultas,
todo desfigurei como un triunfo de amor ante o que agoniza.
[...]
Eu falo a miña fala! Falo e falarei con quen xa non a fala,
seguirei falando o silabario das cousas que eles falaron.
Nos silencios de Tedempo calo mais converso comigo mesmo.
[...]
(García, 2012, p. 104)

O eu-lírico se sente responsável em ser guardião de tantas histórias, de tantas memórias e em propaga-las, sinalizando um “laço afetivo com o passado”, um “sentimento de pertencimento e segurança no mundo [que] sangra de uma geração para outra” (Hirsch, 2008 *apud* Seliprandy, 2015, p. 125). O menino pobre, atento às histórias contadas sobre as mazelas familiares, vê-se diante da tarefa de tecer e de perpetuar memórias que foram herdadas, transmitindo-as por gerações sucessivas, revelando os segredos das “fisuras do lodo”, expressão que pode ser lida como as chagas abertas decorrentes de toda forma de violência, e “das paredes roídas”, podendo indicar as cicatrizes, as marcas resultantes das chagas de experiências passadas. De todas estas experiências, o eu-lírico se autodenomina um “delator”, pois por meio de seus versos, denuncia com veemência toda forma de violência. Com ousadia, desfaz os “nós de sombra”, e revela tudo aquilo que estava oculto nas valas da história. Como porta-voz dos que foram calados, humilhados, mortos, continuará “falando o silabario das cousas que eles falaron”.

Em suma, compreende-se que o testemunho chamado de solidário atravessa os poemas de Xosé Lois García, sendo oriundo das memórias herdadas. Com um tom narrativo, predominando os verbos no pretérito imperfeito, ausentes de rimas, retrata-se o seu compromisso de fazer aparecer os restos do passado no tempo presente. O ato de ouvir as histórias referentes aos acontecimentos traumáticos e narrá-los é um compromisso ético e político de um sujeito que vai contra às experiências que não dignificam a vida do homem, muitas ainda atuais, bem como de não deixar o passado cair no esquecimento.

5.2 O poeta da natureza: contemplação e revolta

A poesia de Xosé Lois García está intimamente ligado às suas raízes, à sua terra-mãe e a tudo o que ela tem a oferecer. Todas as suas andanças possibilitaram a ele contemplar o que o conjunto geográfico galego tem de mais belo e sublime. Logo, em sua poética contemplamos um sentimento visceral pela sua terra e pela sua paisagem. Passam pelos seus versos “unha Galicia vivida e viva, de poeta do interior, moi tocado polo coñecemento reflexivo histórico, que pensa, sinte e ama a súa terra”. Seu olhar sensível e depurado observa os “cenóbios, mosteiros, pazos, prazas de vellas cidades, magnolias, sartegos [...] ríos e as súas pontes, [...] lirios, avelaiñas, cumes de altos monte, adros con oliveiras, galos [...]” e, a partir de então, “trasmite a sua experiencia a través das pedras labradas polos tempos e polos homes, e convertida, tornada en palabra e suxerencia” (Garcés, 1988, p. 150).

A natureza, portanto, é percebida pelo autor, e suas percepções são materializadas em suas construções poéticas. Muitos de seus poemas têm como protagonistas a fauna e a flora, a fim de realçar a sua união com os elementos naturais em palavra e nos revelar os seus olhares de contemplação, capaz de nos envolver em um mundo com uma natureza simples, acolhedora, delicada, terna.

O soneto 26 da obra *Abrilsonetos* retrata a chegada mansa do sol que brilha entre o castanheiro e a varanda. O eu-lírico contempla o amanhecer e a delicadeza com que os raios solares invadem o seu espaço físico. E ao passar do dia, as pombas que pousam em sua casa também são dignas de admiração:

Chega o sol e brinca levemente
entre o castañoiro e a varanda,
neste amor comezo brevemente
a ollar o que se vai desta banda.

Pasan pombas no tremer do día
enriba do meu fogar esquecido
e déixame unha tenra harmonía
que se acomoda num tempo ido.

Pombas de luz que acenderon
flamas en cántico non cantado
por bocas que sempre tremeron

en coros de lentísimo brado
e nos corazóns que adormeceron
nos latexos que o levaron atado.
(García, 2007, p. 82).

Na primeira estrofe, há a chegada do sol, os primeiros raios que surgem entre o castanheiro e a varanda. Ele aparece personificado, como ocorre no primeiro verso “chega o sol e brinca levemente”. O advérbio de modo “levemente” dá aos primeiros raios solares um aspecto de tranquilidade, de delicadeza, capaz de dissipar a escuridão. Sua chegada delicada é percebida como um ato de amor.

Da segunda à última estrofe, as pombas são protagonistas desse cenário acolhedor que é a sua casa, embelezando a paisagem na qual se presentifica o seu “fogar” (lar). A pomba simboliza a pureza, a simplicidade, a paz, a harmonia, a esperança e a felicidade recuperada (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 728). E no poema, a validade dessa simbologia se confirma, visto que deixam ao eu-lírico “unha tenra harmonía”. Essas aves são caracterizadas como aves de luz, aves que em lento coro, com um arrulho doce, cantam por aqueles que não cantaram.

Sol e pomba, ambos de passagem breve, merecem a contemplação do eu-lírico, pois são capazes de tornar os seus dias menos pesados. O mesmo ocorre quando contempla as rosas balançando com o vento, protagonistas do soneto 25, de *Abrilsonetos*:

Roseiras abalando co vento
e demoradas en muro vertical
nese cántico manso e lento
que leva a harmonía matinal.

Imponse lene brío de abril,
follaxe de abstracta calma
expresándonos outro perfil
que revela a vontade da alma.

Tempo e semente pasando cedo
en todo o que o solsticio ten
trocando un longo sabor acedo

por outro que nos chega do alén
cos días telúricos nun sol ledo
que nos leva a fraxilísimo edén.
(García, 2007, p. 81).

A rosa é percebida por sua beleza, sua forma, seu perfume, e tornou-se um símbolo “do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 789). Na primeira estrofe, é na verticalidade, na imponentia que ela se eleva e desabrocha. E vê-la dançando com o vento é para o eu-lírico uma forma de vivenciar a harmonia das manhãs, não estando em seu jardim apenas como um ornamento embelezando o cenário.

Na segunda estrofe, a majestosidade das roseiras representa a chegada da primavera. Esta chegada ocorre de forma imponente e ao mesmo tempo agradável, como vemos em “imponse lene brío de abril”. Mesmo imponente, expressa a calma, pois vem após o inverno, deixando os dias mais agradáveis, as árvores com folhas mais verdes, os jardins floridos e coloridos.

A primavera com as suas flores representa, portanto, um novo ciclo que sai da introspecção do inverno e passa para a prosperidade, o crescimento, a clareza, a iluminação, como vemos no verso da terceira estrofe “trocando un longo sabor acedo” por outro que “nos leva a fraxilísimo éden” com um “sol ledo”, conforme os versos da quarta estrofe.

Em *Animalario*, obra infantil composta de 50 poemas e 50 protagonistas, apresenta traços descritivos, traços de conduta e de atitudes dos animais (borboleta, vagalume, sapo, cegonha, leão), em uma escolha certa de traços que melhor os singularizam. Essa obra não se limita à fauna galega, pois o poeta “abre o seu canto á diversidade do reino animal [...] para ofrecer aos nenos unha variaga mostra de fermosas criaturas que conformam a natureza e comparten co ser humano tempo e espazo en igualdade de dereitos” (Torres, 2015, p. 320).

O poema a seguir apresenta a magnificência da borboleta, inseto que após passar por diferentes etapas de desenvolvimento resplandece:

BOTA UN TEMPO
EN ANDAR ARRASTRADA
E NON É BABECA
NIN TAMPOUCO ASCETA
DESPOIS DE TER ÁS
E SABER VOAR
A SÚA METAMORFORSE É
COMPLETA DE LUCIR CORES
E RESPLANDORES
DE SER VERME
E DESPOIS BOLBORETA.
(García, 2012, p. 52)

A característica mais importante atribuída à borboleta é referente à sua conduta, como vemos listados logo no início do poema os adjetivos “non é babeca / nin tampouco asceta”, ou seja, sua condição inicial de ser larva (lagarta) não lhe permite adjectiva-la negativamente (babeca = sem inteligência / asceta = privada de realizar algo). Implicitamente, no poema a borboleta é símbolo de transformação, sendo necessário primeiro “andar arrastrada” para depois “saber voar”, sendo necessário respeitar o processo.

Devido a ser um inseto com uma metamorfose completa, após passar por todos os estágios, a borboleta se sobressai, tornando-se notável o colorido de cada uma delas, formando uma completa paleta de cores na natureza.

O poema se baseia numa descrição rápida da borboleta, atribuindo-lhe características humanas ao inseto, e na ação de voar, sua característica própria. O aspecto lúdico da composição consiste na apresentação de que elas brilham com suas cores – “a súa metamorfose é completa de lucir cores”. O colorido das borboletas remete à felicidade e à alegria, sentimentos genuínos da criança.

Nos três poemas apresentados, a natureza não aparece como coadjuvante e sim como protagonista. O eu-lírico abre mão de sua centralidade para se envolver no protagonismo do sol, das pombas, da borboleta, das roseiras, da primavera como um ser secundário.

E é por estar intimamente ligado à natureza, é por ter um olhar sensível àquilo que a muitos passa despercebido, que García não se cala diante da destruição das belezas naturais de sua Galiza. Se por um lado temos poemas que exaltam o verde e o colorido da natureza, por outro temos poemas que mostram que o mundo nem sempre a acolhe. A obra *Remitencias* (2013), composta de 86 poemas e suas respectivas imagens fotográficas, permite-nos

entrar em contato com a destruição de 2.000 hectares de terra de plantio, de soutos (terreno com castanheiros) e vinhedos, ao longo de 50 quilômetros, de Chantada a Portomarín. Tamanha destruição ocorreu devido às autoridades do regime ditatorial franquista iniciar, em 1958, a construção da represa de Belesar, inaugurada em 1963. Para isso, o curso do rio Minho foi desviado inundando a superfície. Mais tarde, com a instalação de turbinas complementares para incrementar a produção de energia, a represa foi esvaziada (Torres, 2015).

Na primavera de 2011, 48 anos depois deste feito, Xosé Lois visitou a região “donde de neno tróuxeme meu pai a ollalo / a ver aguas mestas dos tres ríos” (García, 2013, p. 40), e caminhando desde Porto a Portomarín, “Miño arriba polas súas beiras”, emergiu “a dor de un cidadán culto ante os pobres restos dunha cidade outrora poderosa e nobre” (Montero, 2013, p. 8). Saudade, dor e revolta por tudo aquilo que foi, por tudo aquilo que se perdeu, são materializadas em seus versos.

Nesse contexto, os poemas de *Remitencias* podem ser lidos à luz da Ecocrítica, “uma modalidade de análise confessadamente política” (Garrard, 2006 *apud* Silva, 2023, p. 150), que estuda a relação entre a literatura e o ambiente físico, adotando uma abordagem centrada na Terra. Uma de suas premissas é a ideia de que a literatura pode ser instrumento de reflexão, pode moldar as respostas dos sujeitos em relação ao meio ambiente. Ao abordar a representação do mundo natural na literatura, a Ecocrítica “incorpora atitudes e práticas que contribuem para a discussão de problemas ecológicos cotidianos” (Silva, 2023, p. 150), como as enchentes, as queimadas, as poluições, o desmatamento, entre outras catástrofes ambientais.

Assim sendo, a Ecocrítica constitui-se como “um movimento mundial emergente contra a atitude antropocêntrica do homem em relação à natureza, potencializada pela ascensão capitalista” (Ca, 2022, p. 286), atuando em defesa do meio ambiente degradado pelo homem. Em vez de o homem assumir uma relação de horizontalidade, de interdependência, assume uma relação vertical, considerando-se o centro do ecossistema, e detentor do poder de destruí-lo.

Em *Remitencias*, García traz uma pauta ecológica urgente: o alagamento de uma grande área que trouxe impactos sociais e ambientais como, por exemplo, a destruição da vegetação natural, a extinção de peixes e de animais terrestres, o assoreamento do leito dos rios, a remoção da mata ciliar, o

deslocamento dos sujeitos que naquela área residiam, danos ao patrimônio histórico e cultural do lugar.

Nessa perspectiva, seus poemas podem ser considerados ecopoemas. A Ecopoesia, conceito que faz parte do glossário da Ecocrítica, é a poesia que aborda os aspectos da crise ambiental, tratando-se de “uma forma ativa e ativista de escrita e leitura, e contribui para a tarefa de reparar divisões entre a humanidade e os ecossistemas que nos constituem” (Walton, 2022 *apud* Silva, 2023, p. 151). No campo da Ecopoesia, três grupos de textos poéticos se enquadram, sendo eles: poesia da natureza (natureza como fonte de inspiração, de contemplação, objeto de representação), poesia ambiental (ativismo, discussões ambientalistas) e poesia ecológica (relação entre a linguagem e a percepção, entre o expresso e sensorial, autorreflexão) (Silva, 2023, p. 157).

Além de nos apresentar uma problemática que nos leva a refletir ecologicamente, adentramos no universo de imagens que traduzem a natureza por meio de suas árvores, de suas flores, da água, das rochas, dos animais, elementos naturais que em *Remitencias* aparecem extirpados pelo homem, com ações que resultam em um desequilíbrio ambiental imensurável:

Regreso do meu exilio de cincuenta anos,
paso pola Rega, Altamira e Viñas Vellas
e vexo a meu carón a Porto resucitado,
exhibindo no tempo as nosas carencias
en todo o que aínda non podreceu.
Porto, o da barca ida atravesándome
no que impacta nos berros desoídos.
Porto reaparecido, esquelético e frío,
revive convivios na soidade aterecida.
[...]
Porto resucitando memoria do que un é
en pregarias dun onte fecundando lapas.
(García, 2013, p. 16).

Tristeza e desolação são os sentimentos que afloram quando da volta do eu-lírico ao Porto, uma das localidades tomadas pela água, que outrora foi bela pelo movimento de pessoas que ali habitavam, de animais e de árvores de diversas espécies. Diante dos seus olhos, tem-se a imagem de um lugar destruído, esmorecido. O que reencontra são os restos de coisas que resistiram e não apodreceram, são os restos de coisas em meio ao lodo, sedimento próprio das terras inundadas.

Ao representar a natureza devastada, o poeta o faz de maneira sensorialista, ou seja, a forma como ele a encontra afeta diretamente os seus sentidos. A visão prevalece no poema, como vemos em “vexo a meu carón a Porto resucitado” e “Porto reaparecido, esquelético e frio”. O adjetivo “esquelético” pode remeter à fragilidade em que o lugar se encontra e “frio” (tato) à sensação de um lugar ausente de ânimo, de entusiasmo devido à sua condição catastrófica. Nos versos “Porto, o da barca ida atravésándome / no que impacta nos versos desoídos”, vemos que as memórias do Porto de cinquenta anos atrás emergem dolorosamente e, diante de tanta destruição, o eu-lírico fica atônito com os “berros desoídos” (audição), ou seja, ao não ouvir os mesmos sons de outrora, podendo ser o som da força das correntezas do rio, dos pássaros, do balançar das folhas das árvores.

O que se está diante dos olhos do eu-lírico é um lugar considerado inerte, no entanto, para ele, as imagens das belezas naturais que esse lugar um dia lhe proporcionou não serão apagadas de sua memória. Hoje, esse lugar aparece como uma oração de súplica (pregaria), impondo a sua presença e mostrando o que a cobiça do homem pode causar com a natureza.

É pela sua palavra poética que o leitor tem contato com uma área devastada pelas águas do Minho, que transformou o meio natural, tão exaltado por García em outros poemas, em “xélido lodo sapiencial” (García, 2013, p. 20), ao lodo que reafirma o poder de destruição do governo franquista em nome “do progresso”:

Aquí estou reencontrándome
coa pedra destruída e descuberta
entre xélido lodo sapiencial.
Algúns creron na mudez do río,
coidando que consumía inmundicias.
Neste lodo, a auga no seu estertor
confirmando proximidades
no que retrocede en descenso.
Catro menhires resistindo,
decidindo metáfora interior
nunha casa de cavidades reservadas
do que aínda flutua daquela voz
serena que non enguliu misterios.
Os lodos no pratean xeografías,
só parcelan poderes felinos
e as paredes insinúan vituperios.
(García, 2013, p. 20).

De uma natureza soberana, imponente, invencível e respeitada, o eu-lírico se depara com uma natureza depredada, espoliada pelo homem, o qual acredita que a domina e a controla. Ao reencontrar-se com os lugares que um dia visitou, depara-se com a destruição, com a água em sua agonia por compartilhar espaço com a lama. Nesse espaço, quatro “menhires” (pedras alongadas fixadas verticalmente na terra) resistiram às águas, ao lodo, e permanecem em pé, próximos a uma casa, da qual resistiram, também, algumas paredes. A imagem destas pedras verticais pode ser lida como uma forma de demarcar o seu espaço, uma forma de resistência e de se sobressair à ação do homem que não foi capaz de derrubá-las. Quatro pedras brutas em pé denunciando o que ali aconteceu, e apresentando o que restou.

O eu-lírico adjectiva o “lodo” como sendo “xélido” (tato), frio, insensível, um sedimento que presencia a água no seu último suspiro (audição) para impor a sua presença na paisagem. A imagem do “xélido lodo” reafirma o processo de degradação do espaço natural, reafirma que a água foi contaminada, foi corrompida, que o espaço ficou sem vida. Sua presença exclui por completo a beleza do verde das árvores, a limpidez das águas, o colorido das flores, o acolhimento das casas.

Para o eu-lírico, o modo com que o rio avançou e submergiu a área foi silencioso, mudo (audição), e “alguns creron na mudez do río”. Porém, à água opõe-se o lodo, agente que denuncia a ação infame dos governantes quando este rio silencioso baixa e desnuda uma paisagem destruída, lares destruídos, sonhos destruídos, porque ali era um lugar de pessoas. Junto ao lodo que reafirma “os poderes felinos”, as paredes da casa que resistiram em pé também denunciam a injúria (vitupérios) e a infâmia dos governantes.

O sentimento do poeta se volta para uma latente inconformidade quando presencia a destruição da flora, atingindo especificamente o castanheiro, o qual está intimamente ligado à sua vida, sendo personagem célebre e central de outros poemas:

A noite aproxímase co seu estertor,
devorando o que aínda contén memoria.
Precisamos desa luz, alianza perpetúa
con poderes da vexetación e seu clima.
O castiñeiro aínda resoa neste tumulto,
perfeccionando o baleiro desentendido,
no limiar das ausencias tenro manancío.

O fusco transcende pola tarde cansada
mostrando na súa viaxe todo o que resta
dun castiñeiro murcho e descompensado.
Velaquí o grito de escuras obsesións
proclamando vida vexetal nesta demora.
(García, 2013, p. 148).

O castanheiro é contemplado pelo eu-lírico no chegar da noite. À medida que a escuridão avança, o castanheiro vai desaparecendo, volta a ser indeterminado, assim como era quando estava submergido pelas águas. Entretanto, à noite opõe-se a luz, considerada uma “alianza [que] perpetua” e que mostra os poderes da vegetação e do clima, ou seja, quando se opta por destruir a natureza, os rastros de destruição são completamente visíveis, não podendo ser camuflados.

O castanheiro, de um lado, é personificado como um agente passivo por meio dos adjetivos “murcho e descompensado” e, de outro, como um agente ativo, pois o eu-lírico afirma que o ouve emitir a sua voz com força, ou seja, parte dele resistiu e retornou declarando a sua vida vegetal, não dizimada por completo por um “ser perverso con ditados de sátrapas / cos que afogan vida de útiles árbores” (García, 2013, p. 144), por um governante com discursos autoritários, visando aos lucros com a destruição da natureza, a qual também traz um prejuízo incalculável da biodiversidade da fauna:

Pavor e destrucción, un pérdese
en tanta soidade de pedra humillada,
onde a cobra, a lagarta, o morcego
abandonaron o seu prodixio na burata.
Noites sen laios do moucho e do grilo
alborada sen cuco, primavera, sen flor.
(García, 2013, p. 112).

Nos versos apresentados, estamos diante de um espaço natural silente e, ao mesmo tempo, que diz muito, pois denuncia o desequilíbrio e a destruição causada pelo homem por meio das imagens da cobra, da lagarta e do morcego abandonando o seu habitat natural. Além disso, este silêncio forçado se destaca pela ausência dos cantos do mocho e do cuco e do estrídulo do grilo. Esse curto poema apresenta o processo gradativo de destruição da fauna, culminando na apresentação de um espaço físico sem vida, pois não se contempla mais, nesse

lugar, o colorido das flores na primavera. Eis a dor da ausência de experiências que um dia causaram prazer ao eu-lírico.

O impacto social também é imensurável, pois esta região era habitada por camponeses que, às pressas, tiveram que se deslocar para outros lugares. Com o alagamento, houve a desintegração de toda uma comunidade, a perda de terras cultiváveis e férteis, ou seja, houve perdas culturais, sociais e econômicas. O que restou desse povoado, após a água baixar, foi tema dos poemas de García:

Casas concretadas no rigor da espiga,
medida de amor en rebeldía,
construídas no corazón dos apegos.
Cara a simplificación do que doe
na lentitude das complicidades,
as paredes transcendían morada,
o río pasaba sen predicir que un día
retrocedeu forzado por quen o explora.
[...]
(García, 2013, p. 58).

No poema, o eu-lírico explora o vínculo afetivo dos sujeitos com a casa, lugar onde se constroem relações, conexões, um receptáculo de lembranças e de amor. De um espaço próprio, íntimo, de domínio e de controle dos sujeitos, passa-se a um espaço devastado pelas águas de um rio considerado manso, e que foi forçado pelo homem a invadir o que não lhe pertencia.

Nos poemas de *Remitencias*, manifesta-se a relação do homem com a natureza, uma relação não pacífica, devido à sua visível destruição. O poeta se posiciona politicamente problematizando as práticas hegemônicas e as formas de domínio, de exploração dos recursos naturais, pois testemunhou os efeitos devastadores da mudança do curso do rio Minho, e expôs, por meio de seus versos, os interesses obscuros dos governantes que exploram de forma desenfreada e massiva a natureza. Ademais, alerta sobre os prejuízos que a existência dessa relação imperfeita entre o homem e a natureza traz de forma avassaladora. O compromisso do poeta foi o de “levantar acta do feito, desta reemerxencia de casas e lugares, desta especie de resurrección das vellas aldeas, asolagadas no seu día por un Capital só atento ó lucro [...]” (Montero, 2013, p. 9).

Portanto, conforme as análises apresentadas, constata-se a existência de elementos da Ecopoesia atravessando-se entre si nos poemas de *Remitências*, pois são poemas comprometidos com a natureza, fonte de inspiração e convertida em objeto de representação; são poemas que discutem questões ambientais urgentes, nesse caso, o alagamento de uma grande área para a construção de uma represa sem mensurar os impactos, numa perspectiva ativista e engajada; e, embora haja crítica, haja denúncia direta, os poemas são líricos, havendo a preocupação com a função expressiva da linguagem.

Em suma, sua escrita poética pode ser considerada uma homenagem à biodiversidade da terra, ilustrando como os sujeitos estão ligados a todos os elementos, como vimos no início dessa sessão. Enquanto ele entrelaça o amor pela natureza e a tudo o que dela provém, com a sua poesia García constrói um testemunho que oferece uma celebração das maravilhas naturais (flores, árvores, animais, rios) e uma revolta quando estas maravilhas são negligenciadas, moldando as respostas humanas ao meio ambiente, respostas que precisam surgir por meio de práticas respeitadas. Os efeitos da intervenção do homem na natureza não podem ser zerados, mas podem ser minimizados, buscando-se viver de modo ecologicamente equilibrado.

5.3 A poética da utopia

As obras de Xosé Lois García constituem um espaço de testemunho, de denúncia, de inconformismo com a atuação política dos governantes de seu país de origem, os quais, por meio de regimes autoritários se sobrepuseram à sociedade civil e agiram pela força e pela coerção, colocando em evidência as diversas relações de poder, de dominação e de subordinação. A partir das primeiras décadas do século XX, os debates em torno da violência passaram a ganhar maior visibilidade, tendo em vista a presença de eventos traumáticos com a eclosão das guerras e a instituição de regimes ditatoriais.

Dessa forma, diversos relatos de ações violentas passaram a fazer parte do cotidiano dos sujeitos, gerando fortes sentimentos de aversão, perplexidade e medo. Tais ações se presentificam de inúmeras formas, já que a palavra violência se refere a

1) tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar);2) todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar);3) todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar);4) todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justas e como um direito; 5) conseqüentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror (Chauí, 2011, p. 379).

Nesse contexto, sensíveis aos embates provocados pelos problemas políticos, econômicos e sociais presentes na sociedade, inúmeros escritores não deixaram de percebê-los, o que culminou na circulação de diversos textos literários narrativos e líricos, uma forma de denúncia direta das atrocidades cometidas contra os sujeitos.

O lugar que o escritor Xosé Lois García García ocupa dentro de seu país de origem, assim como fora dele, possibilita o reconhecimento no conteúdo das suas escritas poéticas a representação da realidade. Como temos visto, em García, enreda-nos as suas escolhas políticas e sociais, a sua irrenunciável identificação com a sua terra, com as suas raízes camponesas e populares, com a natureza. Dessa forma, as convicções políticas e ideológicas do escritor desnudam o conflito entre a história oficial de sua nação e a memória individual, resultando no teor testemunhal que se torna visível em suas poesias, decorrente de suas experiências.

Diante disso, compreende-se que as suas trajetórias pessoais de vida contribuem para a elaboração de um discurso lido, também, pelo fundamento da utopia. Como gênero literário, a utopia é a narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz e como discurso político, sugere-se a exposição sobre a sociedade justa (Chauí, 2008).

Esta palavra surgiu no século XVI, proferida por primeira vez pelo filósofo Thomas More e usada como título de uma de suas obras, *Utopia*, publicada em 1516. Na obra, descreve-se uma república ideal imaginária, contrastando com a realidade conflitiva da política europeia da época. O espaço retratado é uma ilha imaginária perfeita na sua concepção política e religiosa. Temas como a paz, a guerra, o poder, a colonização e a economia estão explícitas nesta narrativa.

Etimologicamente, a palavra utopia deriva do latim *ou* (não) e *topos* (lugar), ou seja, “não lugar” ou “lugar nenhum”. Esse sentido negativo da palavra “indica o traço definidor do discurso utópico, qual seja, o não lugar é o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta” (Chauí, 2008, p.7). Porém, o prefixo *eu* surge para dar sentido afirmativo, positivo às palavras, indicando nobreza, justiça, bondade, abundância. Assim, o sentido positivo veio acrescentar ao negativo, de forma que utopia significa, ao mesmo tempo, lugar nenhum e lugar feliz, isto é, o *eutópos*, quando o absolutamente outro é perfeito (Chauí, 2008).

O filósofo e historiador polonês Bronislaw Baczko propõe a seguinte definição de utopia:

representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente a) pela organização outra da sociedade tomada como um todo; b) pela alteridade das instituições e das relações que compõem a sociedade como um todo; c) pelos modos outros segundo os quais o cotidiano é vivido. Essa representação, menos ou mais elaborada nos detalhes, pode ser encarada como uma das possibilidades da sociedade real e leva à valorização positiva ou negativa desta sociedade (Baczko, 1978, p. 405 *apud* Chauí, 2008, p.7).

Ao afirmar que o outro lugar é perfeito, há a proposta de ruptura com a sociedade existente, almejando-se outras organizações, outras instituições, outras realidades políticas, econômicas e sociais. Em outras palavras, a sociedade desejada é a negação da sociedade atual, é a visão de uma sociedade futura sem opressão, exploração, dominação, injustiças, preconceitos, violência, desigualdades.

A partir destas definições, a utopia está relacionada a algo irrealizável, porém não impede os sujeitos de entrar em um movimento de luta por uma sociedade mais harmoniosa. A quem está no mundo, exige-se um conhecimento da realidade existente. Se se é consciente do que o cerca, pode-se projetar, buscar, lançar-se na busca e na realização de uma nova história, passo a passo.

Nas das obras de Xosé Lois García acentuam-se as lutas pelas causas justas, a beleza e a reverência à vida, o desejo de liberdade e de ser nação, deixando em evidência o seu nacionalismo utópico. A poesia nacionalista de García celebra o amor à pátria, evocando ideais de união, identidade cultural e prosperidade coletiva. Este tipo de poesia delinea um quadro idealizado de um país que transcende dificuldades, onde os cidadãos compartilham valores e um

espírito comum, vivendo em harmonia, justiça e liberdade. No prefácio de *A vertixe dos días*, Vero (2014, p.10) revela que a obra de García é capaz de

- Ubicarnos no mundo e ser dun lugar. Xosé Lois leva Podente e Merlán como raiceras, un universo en sí mesmo que se estende á Terra Chá e Lugo, as patrias da infancia de Chantada e as patrias [...] adoptadas noutros momentos desa vida que iniciou o camiño en Lugo, onde veu ao mundo no abril de 1945.

[...]

- Dende esas raiceras propias constrúese a historia da nación, a historia propia negada [...] a historia da nación oprimida contada por e para os de abaixo [...]

- E dende abaixo, tamén, parte a vontade de ser nación; Galiza, a nación popular, a nación de Rosalía [...]"

García é conhecedor da história da sua nação, e é testemunha de uma realidade hostil, na qual impera o discurso da dominação e da legitimação do poder. Nesse contexto, é pela arte poética que ele expressa o que está externo à história, objetivando dar voz aos dominados, aos excluídos. Se a história oficial delimita um lugar somente aos vencedores, a poesia está para negar este lugar e se converte na afirmação de um outro lugar na sua grandeza utópica.

As problemáticas políticas, econômicas e sociais materializadas nas páginas de suas obras são pontos centrais de reflexão e trazem consigo, em um nítido ato político, as perspectivas de um futuro mais digno para todos. Seus textos revelam os sentimentos do homem oprimido, subjugado, partindo das aspirações de um “eu” que também é coletivo, expressando-se por meio de uma crítica social que visa, portanto, à utopia.

Nessa perspectiva, a utopia é a que move os sujeitos insatisfeitos com as condições existentes e leva-os a agir contra as estruturas desumanizantes do presente. O homem anseia um futuro melhor, deseja-o promissor, e sustentado pelo sonho e pela esperança, ultrapassa todo e qualquer limite, ou seja, a utopia não fica somente no plano do desejo:

O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente a frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa. (Bloch, 2005, p.243)

Xosé Lois García denuncia a realidade que não aceita para si mesmo, nem para os seus irmãos galegos. Sua poesia declara a sua verdadeira e irrenunciável identidade humana e social. O seu compromisso com a verdade,

com a defesa dos que são perseguidos e explorados é apresentado nas tessituras dos seus poemas. Em tempos sombrios, a sua utopia representa a esperança e o estímulo necessário para a busca de dias mais felizes. Seu desejo e a sua espera por um futuro mais digno de ser vivido são materializados em seus versos.

No poema “XIII”, da obra *Merlán*, a qual compõe a coletânea *Tempo precario*, o eu-lírico deseja a paz, assim como grande parte da humanidade, exceto aqueles que almejam e promovem as guerras por motivos torpes, expelindo ódio e dizimando vidas de inúmeros inocentes. Já nos dois primeiros versos do curto poema, paz e ódio se contrapõem. Em seguida, há o retrato de um desejo forte e urgente, um desejo entranhado em seus ossos para que a conquista de uma realidade menos cruel seja vivenciada:

XIII
Desexo a paz mais noble
para istes teitos de odio.

Os meus ollos desexan a paz
para que a conquista
sexa breve e ennoblecida.
(García, 1988, p. 73).

Presente na coletânea *Tempo precario*, a obra *Aínda outra primavera*, contém poemas em que guerra e paz se contrapõem. Estes versos foram escritos quando García passava uns dias com os pais, em Merlán, em 1984. Em uma das agradáveis tardes, ouviu uma notícia radiofônica que o deixou inquieto e reflexivo: “o presidente dos USA, por entón Ronald Reagan, na súa loita dialéctica e militarista cos soviéticos, gabouse e fachendeou do inmenso poder aniquilador atómico do seu país, capaz de levar ao planeta á apocalipse total [...]”. A força desta notícia explica o surgimento deste poemário.

No poema “II”, na primeira estrofe, há a visão apocalíptica advinda da possibilidade de destruição por parte do império americano, devido às ações do homem “monstruo” que detém as poderosas armas, como explicita as expressões “imaxes negras” e “poeira”, característica típica de um lugar bombardeado, destruído.

Na segunda estrofe, o verso “sangra a lúa” nos remete à passagem bíblica de Atos dos Apóstolos (2, 20), na qual consta “O sol se converterá em trevas e a

lua em sangue”, ou seja, trata-se de um sinal de que o fim do mundo está próximo. Quando o eu-lírico se vê diante de tanta destruição e de vidas dizimadas ocasionadas por conflitos bélicos, questiona-se se será o fim da primavera, se será o fim dos tempos.

II

As flores da camélia exploran
cada palabra moribunda
do home monstro
que multiplica os golpes
e construíe imaxes negras,
signos apocalípticos: poeira.

Sangra a lúa sobre a mesa,
¡manxar acedo!
¿O derradeiro dista primavera?
(García, 1988, p. 135)

No entanto, a dúvida e o medo explícitos no último verso (será o fim / a última primavera?), ou ainda, a escuridão, as trevas, as sombras são suprimidas pela presença das imagens das “pirâmides de luces”, “claróis” e pelo desejo vigoroso por um “neboeiro de paz”, presentes no poema “VI”. Almejar a paz, nestas linhas poéticas, tem o poder de ser lume, de acender os faróis para dissipar a escuridão, e oportunizar que os homens disfrutem da beleza da primavera:

VI

Desexo un neboeiro de paz
para construír
pirámides de luces
e centralas nos ollos,
na cúpula dos ollos,
onde arden aves de cal
para proclamar os clarois
no ardor da primavera.
(García, 1988, p.137)

Para gozar de uma realidade menos hostil, com menos conflitos e agressividades, a cooperação mútua entre as pessoas e os povos é necessária. Esse desejo coletivo pela paz está presente nos versos de García, especificamente no poema “VIII”, de *Aínda outra primavera*.

Na primeira estrofe, o eu-lírico questiona se é possível outra vez vislumbrar a “planicie”, vocábulo que originalmente significa terreno plano, sem altos e baixos. Poeticamente, podemos compreender que o eu-lírico se refere a uma sociedade de igualdade, sem violência, sem guerras, sem intolerâncias. Se

não se está em guerra, se os bombardeios são cessados, pode-se novamente escutar “o cantar do cuco” para o despertar de novos dias.

Na segunda estrofe, há a ideia de construção de uma sociedade mais justa e igualitária não sendo tarefa de poucos, mas sim uma tarefa coletiva que deve ser realizada pelo diálogo e pela coragem de dizer “não” à cultura dos confrontos violentos entre os pares. Só o trabalho de intensas mãos pode resultar em ambientes mais pacíficos, na “verdadeira paz da primavera”.

VIII

[...]
¿É posíbel abrir a fiestra,
outra vez, para a planicie
e escoitar o cantar do cuco
para despertar a alba?

Desexo as revelacións núas:
intensas mans erguendo
a completa paz das árbores.

Esas mans que aloumiñaron
de rosa en rosa
a verdadeira paz da primavera.
(García, 1988, p.138)

É esse pensamento utópico que ilumina os caminhos e liberta os homens das amarras da dominação, da opressão, da barbárie, e que nos convoca a fazer parte de um movimento social em busca da igualdade, da fraternidade e da justiça. Além do desejo e da busca pela paz, em sua poesia há um forte desejo pela liberdade do povo oprimido seja ele galego, angolano, moçambicano, cubano, uma utopia também necessária para a construção de uma sociedade melhor.

No “Poema á liberdade”, a palavra “liberdade” é o núcleo das linhas poéticas. A liberdade é a que permite ao homem exercer todos os seus direitos existenciais (Andrade, 2003, p. 317). Compreende-se que os direitos existenciais, no âmbito jurídico, “correspondem àqueles inerentes à pessoa humana, compreendendo o amplo universo de interesses relativos à pessoa e à sua dignidade”, protegidos, portanto, pela Constituição, “sendo a sua proteção estrela de primeira grandeza” (Cabral, 2010, p. 68).

Há a necessidade de liberdade interior para poder sonhar, efetivar escolhas, traçar planos e metas, refletir, opinar para que se consiga efetivar a

liberdade exterior em toda a sua plenitude, a qual pressupõe a efetivação de direitos básicos de sobrevivência. Não se é verdadeiramente livre se não se tem acesso à educação, à moradia, à alimentação, ao lazer, ao trabalho, à saúde. A Declaração Universal dos Direitos Humanos já em seu primeiro artigo destaca os dois pilares da dignidade humana: liberdade e igualdade – “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos. Dotados de razão e de consciência, devem agir uns para com os outros em espírito de fraternidade”¹⁷

No poema abaixo, o eu-lírico apresenta a finalidade da liberdade, entendida como um lume que tira os homens da escuridão, do jugo da opressão dos militares, da privação de uma alimentação adequada, da orfandade. A espera pela liberdade também é coletiva, consequência da liberdade individual a qual buscamos diariamente, um “espiral que comeza a engadarnos”. O grito pela liberdade só existe a partir da luta, a qual também é viável a partir da poesia, arma de luta e de resistência:

Liberdade, cera nas maos sen queimar arde,
candea alumando en vida sen ecos
luz para ollar dimensión sen acceso.

Liberdade, centro doutro secreto en
rotación
onde a espiral comeza a engadarnos,
a envolvernos en equilíbrios de transición.

Liberdade para os que aman en sandalias
os vieiros desandados e imprecisos,
anulando o rancor das botas militares.

Liberdade para os que teñen boca sen pan,
searas lentas sen trasfego de seitura
lévedo en artesa de curial con textura errada.

Liberdade para o neno tirado en orfas ruas,
alento que non salpica horror de alleos
dos que espreitan de reollo o que se nega.

Liberdade para esquecer egos sen canseira
aos que non son oídos en senso colectivo,
para profesar no berro sementeira nova.

Liberdade para a arpa sonorizando

¹⁷ Declaração Universal dos Direitos Humanos - *adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas (resolução 217 A III) em 10 de dezembro 1948*. Disponível em <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em 19 maio de 2023.

insumisión,
precocidade alertando tanta luz de sorrisos
en todo o que deixe de ser precario.

Liberdade nas folerpas para tanto ardor;
rendido delírio no amor do outro,
ventalada fina que non se deixa apreixar.
(García, 2007, p.166).

Na poesía de Xosé Lois García, ser utópico não é se distanciar da realidade, imaginar-se em outro plano que não o terreno, mas sim conflitar com ela. Em outras palabras, a utopia é entendida como um ato de não conformismo, uma não aceitação da realidade que se apresenta, tendo como fortes aliados o desejo de paz, de liberdade e a esperança. O estado ideal das coisas jamais será alcançado, no entanto, não se pode deixar de caminhar para a obtenção de dias melhores. É como nos ensina Eduardo Galeano, em *Las palabras andantes*: “¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar” (Galeano, 2001, p. 230). É durante o caminho e as lutas que vai se apresentando uma sociedade mais livre, mais justa, mais igualitária, mais fraterna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García tiveram as suas vidas marcadas pelos dilemas humanos que envolvem os embates, muitas vezes colocados como uma dicotomia entre ricos e pobres, fortes e fracos, opressores e oprimidos, algozes e vítimas, colonizadores e colonizados, mas que se revelam mais complexos que isso na expressão poética, e assim fixam o testemunho em suas poesias. Os fatos históricos mais intensos enfrentados por eles foram as ditaduras levadas a cabo em seus países: Polari, a ditadura militar brasileira; Agostinho Neto, a repressão da ditadura salazarista e os difíceis anos do colonialismo, em Angola; Xosé Lois García, a violência advinda dos desmandos dos militares durante a ditadura franquista, e os traumas herdados da Guerra Civil espanhola.

O presente estudo demonstrou os vínculos que podemos estabelecer entre as poesias dos três e a escrita de teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2003; Ferraz, 2017, 2022; Salgueiro, 2011, 2015). Sem deixar de lado o aspecto estético, as produções dos escritores em pauta implicam diversas reflexões políticas, sociais e testemunhais, o que, segundo as análises crítico-analíticas desenvolvidas nos capítulos, nos permite afirmar que o gênero lírico é caracterizado pela expressão das concepções e visões de mundo dos poetas, bem como a explicitação de mazelas sociais, políticas e econômicas, perfazendo um labor poético em nítida atitude de resistência.

No decorrer da presente tese, evidenciamos que Polari, Neto e García são testemunhas de seu tempo, pois vivenciaram situações violentas decorrentes de eventos em que o autoritarismo predominou e que marcaram a história de seus países. Por meio de seus poemas, e a partir de uma territorialidade lutas, estes escritores denunciaram os problemas de ordem social, política e econômica que assolavam as suas nações.

Para reforçarmos a nossa tese de que a poesia dos autores em questão apresenta um grande valor testemunhal, analisamos os seus poemas à luz das doze marcas recorrentes na produção testemunhal elencadas por Salgueiro (2015). Essas marcas deixam nítidas a relação entre a escrita e as catástrofes históricas, bem como a produção de uma memória do ódio, da violência, da

miséria humana e social instauradas na sociedade e apagadas pela história oficial.

Nessa perspectiva, defendemos que as suas obras podem ser consideradas testemunhais em diferentes níveis, levando em conta a comparação entre as obras dos três poetas.

Alex Polari é autor de uma poesia hiperrealista, com enfoque na realidade crua e detalhada, buscando representar o cotidiano da vida no cárcere, com precisão e realismo, já que aborda a violência, as situações de degradação humana, trazendo à tona o lado obscuro e opressor de um sistema puramente hostil. Na sua poesia, mostra-se a realidade tal como ela é, sem filtros, sem idealizações, expondo ao seu leitor as condições sociais e emocionais mais difíceis e incômodas da existência humana.

Polari, por ser considerado uma testemunha direta de um evento-limite, apresenta um testemunho com traços mais contundentes. Ao mostrar a realidade com clareza e impacto, faz com que o peso dos eventos fale por si mesmos, e situa-se entre os escritores que apresentam uma prática poética formalmente problematizadora, construindo versos cortantes, nitidamente revolucionários, com um ritmo mais coloquial. Quando o leitor entra em contato com a sua poesia, esta se abre para apreensões comunicativas e informativas de forma mais intensa, incisiva, pois a realidade referencial (nove anos de cárcere sob a violência dos militares) não se distancia das tessituras dos seus versos, os quais apresentam um eu-lírico encarcerado, em choque, cindido, o que torna a sua resistência bastante intensa.

Seus poemas, portanto, são alimentados pelas duras experiências das torturas vividas por ele dia após dia na prisão. Vivendo em condições de violência extrema, o autor foi capaz de manifestar a sua força vital oprimida pela crueldade dos verdugos da ditadura militar brasileira, por meio de sua poesia. Apesar das marcas físicas e psicológicas e das dores profundas, ele ultrapassou as barreiras da tortura, sobreviveu e converteu a sua escrita em um testemunho proferido com força, de forma contundente, o qual, apresentado cruamente, revela a fragmentação da vida humana, a flagelação do corpo pela violência totalitária do Estado.

Partindo do pressuposto de que nenhum autor escreve à revelia de seu tempo, em Polari há o testemunho de um presente crítico, sombrio. Logo, a

resistência se manifesta enfaticamente nas suas composições de teor testemunhal, pois o autor faz reverberar no gênero lírico a que seus poemas se filiam, o testemunho de uma realidade violenta, por meio de uma postura de resistência, numa lúcida negação da realidade opressiva estabelecida. Dessa forma, ele recupera a memória crítica do horror que não se deixa ofuscar, a fim de chegar àqueles das gerações futuras.

Já Agostinho Neto, a partir da sua poesia de comabete, da sua poesia libertária, poesia que celebra a liberdade como um valor supremo, que defende a emancipação do homem de qualquer forma de opressão, seja esta política, social, cultural ou econômica, por meio de uma voz lírica, apresenta o testemunho de um espaço, Angola, subjugado pelos colonizadores. Assim como em Polari, seu testemunho também é o próprio presente, mas com vistas ao passado, pois está imerso em uma Angola, colônia portuguesa onde por séculos imperou a miséria, a opressão, a humilhação, a violência extrema, e é a partir dessas vivências, as dos seus ancestrais e as suas, que Neto escreve. Ora ele se apresenta como testemunha primária, com poemas que tratam da própria experiência no cárcere, da sua própria condição de um homem negro colonizado, ora se apresenta como testemunha secundária, com poemas que tratam da violência, exploração e morte dos negros irmãos.

Seus poemas, muitos deles em versos livres, são voltados mais à expressão de temas cotidianos, de pessoas, de lugares, de cenas, de sentimentos, com a apresentação do passado e a sua relação com o presente, conjugando realidade e ficção, com ênfase no desnudamento do sofrimento, do horror, da história dos que foram humilhados e calados pelos opressores portugueses. Atravessada pelos ideais da Negritude, sua poética fundamenta-se na valorização das raízes africanas, na redescoberta da história, na busca pela identidade, na luta contra a alienação, na defesa de uma vida mais digna e justa para todos os negros da África e dos que estão fora dela.

Seu testemunho militante, de quem caminha lado a lado com os seus, visa despertar um senso de urgência para a luta, a fim de provocar mudanças concretas, de gerar um posicionamento ativo, uma reação alinhada com a causa defendida. Por meio de seu testemunho, vem à tona as experiências coletivas dos angolanos vividas no período colonial, convocando para o presente a resistência e a esperança, a fim de livrar a sua nação do estado de subjugação

que há séculos vigorava, a fim de transformar o mundo e construir o seu próprio destino, uma voz individual, bem como o de seus pares, em uma voz coletiva que alude a toda a nação. Concernente à literatura de testemunho, nas obras de Agostinho Neto, o real é problematizado, residindo em suas linhas poéticas os ecos das verdades silenciadas pela história oficial. Com bravura, os escombros recolhidos ao longo da história foram apresentados, a fim de conscientizar os sujeitos a lutarem para que o cenário de opressão não fosse perpetuado. Desconstruíram-se, por meio da sua poética de intervenção, as verdades estabelecidas pelo discurso colonial, apresentando uma outra leitura do negro africano, tirando o foco do sofrimento, da servidão, do trabalho escravo, e estruturando um protagonismo firmado na revolta, na resistência, no engajamento, conscientizando o seu povo a lutar pela própria libertação.

Em Xosé Lois García, somente um pequeno número de poemas tematiza de modo direto a catástrofe, ao contrário do que vimos em Alex Polari e de Agostinho Neto. No entanto, não deixa de ser um poeta inclinado às causas políticas e sociais. Sua poesia nacionalista busca retratar uma visão idealizada de uma nação, evocando uma sociedade perfeita e unida baseada em valores elevados como a justiça, a igualdade, a paz, a solidariedade, a liberdade. Além disso, García celebra os elementos culturais, linguísticos e históricos de sua nação, promovendo a identidade cultural e o orgulho nacional, muitas vezes de forma idealizada. Sua linguagem poética inspira e motiva, com um tom positivo e esperançoso, porém não de forma mística, mas sim uma esperança advinda da marcha humana ao longo da história.

Nascido durante a ditadura franquista, García não sofreu na pele o poder da repressão, mas ouviu de seus pais, parentes e amigos a narração de atos violentos vivenciados por eles durante a Guerra Civil Espanhola e os anos de ditadura franquista, e levou os relatos adiante. A partir do seu testemunho solidário, o qual está conectado afetivamente com os que sofreram e ainda sofrem, há a recriação de memórias familiares passadas, com a presença do trauma transmitido, portanto, ao longo das gerações por meio da memória herdada. Recriando as memórias dos seus antepassados, torna conhecidas as mazelas econômicas e sociais vividas pelos seus pares, e reafirma o seu claro compromisso com os subjugados de outrora e de agora, reivindicando justiça, uma vida digna, uma vida de direitos validados e de liberdade. Em outras

palavras, García representa uma tomada de posição diante destes problemas concretos, relacionados não só aos grandes problemas econômicos, sociais e políticos das épocas de guerra civil e de ditadura franquista, mas a todas as formas de opressão, de violência instauradas em nossa sociedade.

Em suas andanças, testemunhou muitas realidades hostis contra os sujeitos e contra a natureza, com a qual mantém uma ligação visceral, e não deixou que escapassem de sua escritura. Do ponto de vista de uma tomada de posição concreta, instaura-se a ideia da arte comprometida, tratando-se de um engajamento político-social com relação à coletividade, assumido por convicção própria.

As relações de poder, de dominação e de subordinação são colocadas em evidência na poética de García, escritor que em um claro ato político, faz reverberar em seus poemas as perspectivas de um mundo melhor, de um futuro de igualdade, de fraternidade, de paz. É este sentimento utópico que leva à mobilização, à ação contra todas as estruturas que desumanizam os sujeitos, sejam elas quais forem.

A análise dos poemas de Alex Polari, Agostinho Neto e Xosé Lois García aqui apresentadas, sob o enfoque da literatura de testemunho, pretende ser uma contribuição para essa área de estudos, principalmente acerca da relação poesia e testemunho. Em face da relativa carência de estudos que abordam o binômio poesia e testemunho, aqui no Brasil, tendo em vista que a maioria das contribuições importantes são desenvolvidas no campo da narrativa, entendemos que há muito a ser pesquisado acerca da poesia de teor testemunhal. Além disso, o estudo sobre a vida e as obras dos três poetas, em diálogo com a literatura de testemunho, não se finda aqui, mas sim abre caminhos para outras discussões que podem ser ampliadas academicamente.

Espero que esta tese contribua na compreensão do papel e da posição da poesia de teor testemunhal em uma sociedade que parece, dia após dia, apenas variar as configurações da barbárie.

REFERÊNCIAS PRIMÁRIAS

- GARCÍA, Xosé Lois. *Animalario*. A Coruña: Everest Galicia, 2012.
- GARCÍA, Xosé Lois. *Remitencias*. Lugo: Xermolos, 2013.
- GARCÍA, Xosé Lois. Merlán. In. GARCÍA, Xosé Lois. *Tempo precario*. A Coruña: Edicións do Castro, 1988.
- GARCÍA, Xosé Lois. Aínda outra primavera. In. GARCÍA, Xosé Lois. *Tempo precario*. A Coruña: Edicións do Castro, 1988.
- GARCÍA, Xosé Lois. *Kalendas*. Galicia: Edicións Xerais, 2005.
- GARCÍA, Xosé Lois. Abrilsonetos. In. GARCÍA, Xosé Lois. *No imo do tempo*. A Coruña: Toxosoutos, 2007.
- GARCÍA, Xosé Lois. *Tedempo*. Lugo : Xermolos, 2012.
- NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. São Paulo: Ática, 1985.
- NETO, Agostinho. *A renúncia impossível*. Luanda: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- NETO, Agostinho. *Poemas de Angola*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.

REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p.65-89.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALMEIDA, Roberto de. *A vida e a obra de Agostinho Neto*. Conferência pronunciada na Universidade de São Paulo, Brasil, novembro de 1987. Disponível em https://www.tchiweka.org/sites/default/files/biblioteca_digital/pdf/b-00396.pdf. Acesso em 01 março 2024.
- ANDRADE, André Gustavo Corrêa de. O princípio fundamental da dignidade humana e sua concretização judicial. *Revista da EMERJ*, Rio de Janeiro, v.6, n.23, 2003. Disponível em <https://ojs.emerj.com.br/index.php/revistadaemerj/issue/view/59/58>. Acesso em 31 maio 2024.

- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres – O corpo e a guerra. In: *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX sob a direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BARRADAS, Acácio (ed.). *Agostinho Neto: uma vida sem tréguas (1922-1979)*. Luanda: 2005.
- BONICCI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: EDUEM, 2000.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BLOCH, Ernest. *O princípio da esperança*. V1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BURNESS, David. Agostinho Neto e a poesia de combate. In: LARANJEIRA, José Luiz Pires; ROCHA, Ana T. (Orgs.). *A noção do ser*. Luanda: Novo Rumo, 2014, p.65-84.
- CA, Ianes Augusto. Literatura e meio ambiente: Uma perspectiva eco-poética (poesia-terra) Em *Voltar ao poílão*, de Tony Tcheka. *Revista Remate de Males*, São Paulo, v.42, n.2, p. 285-312, 2022. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8669997>. Acesso em 15 junho 2024.
- CABRAL, Boechat. A efetividade da tutela constitucional dos direitos existenciais e os novos danos. *Revista Conexão Acadêmica*, Rio de Janeiro, v.1, dez./2010, Disponível em <https://unignet.com.br/portal-de-revistas-e-publicacoes/revista-conexao-academica/>. Acesso em 31 maio 2024.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discursos sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. Ética e violência no Brasil. *Revista Bioethikos*, Centro Universitário São Camilo, v.5, n.4, p. 378-383, 2011. Disponível em <https://saocamilo-sp.br/bioethikos/bioethikosdetalhes/89>. Acesso em 31 maio 2024.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v.60, p.7-12, julho/2008. Disponível em http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003. Acesso em 18 maio 2023.
- COSME, Leonel. *Agostinho Neto: a poesia e o homem*. Luanda: Instituto Nacional do livro e do disco, 1984.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *África*, n. 24-26, p. 193–210, 2009. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>. Acesso em 18 abril 2024.

CARDINA, Miguel. Política, punição e silenciamento nas oposições radicais ao Estado Novo. *Revista Electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do CES/ FEUC/ FLUC*, Coimbra, n. 4, p. 1-16, 2010. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/41159?locale=pt>. Acesso em 30 novembro 2023.

CHABAL, Patrick. O contexto político e cultural da poesia de Agostinho Neto. In. LARANJEIRA, José Luíz Pires; ROCHA, Ana T. (Orgs.). *A noção do ser*. Luanda: Novo Rumo, 2014, p.65-84.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

ELLWANGER, Raul. Apresentação. In. ELLEANGER, Raul (Org.). *Poetas da dura noite*. Porto Alegre: Comitê Carlos de Ré da Verdade e Justiça, 2019.

EVERDOSA, Carlos. *Roteiro de literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

FANON, Frantz. Sobre a cultura nacional. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1959. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/fanon/1961/condenados/04.htm>. Acesso em 09 março 2024.

FERREIRA, Manuel. Prefácio: A viagem para a celebração. In. NETO, Agostinho. *A renúncia impossível*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FELMANN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In. SELIGMANN-SILVA, Marcio; NESTROVSKI, Arthur (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.

FERRAZ, Marcelo; MARTINELLI, Nelson (Orgs.). *Poesia e cárcere político: leituras e análises*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

FERRO, Tiago. Prefácio. In. HOLANDA, Heloisa Buarque. *26 poetas hoje*. São Paulo: Editora HB, 2016.

FIGUEIREDO, Cesar Alessandro Sagrillo. Literatura do testemunho: a literatura da era das catástrofes. *EntreLetras*, v. 11, n. 1, p. 7–27, 2020. Disponível em:

<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/8333>. Acesso em 30 novembro 2023.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brail: anos 70. In. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003, p. 351-369.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. A literatura de Agostinho Neto: intenção poética e política. *Revista Alere*, v. 25, n. 1, p. 151–165, 2023. Disponível em <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/10741>. Acesso em 18 abril 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARCÉS, Miguel González. Prefácio. In. GARCÍA, Xosé Lois. *Poemas de andar e ver*. A Coruña: Edicións do Castro, 1988.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. *Diálogos Latinoamericanos*, Universidade de Aarhus, Dinamarca, n. 003, p.131-146, 2001. Disponível em <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/escritas-da-tortura-jaime-ginzburg.pdf>. Acesso em 05 abril 2023.

GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, jan./jun. 2003, p. 129-142. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8935>. Acesso em 10 fevereiro 2024. Acesso em 10 fevereiro 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Revista Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, 2013, p. 201-215. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

JUTGLA, Cristiano Augusto da Silva. A poesia de resistência à ditadura militar: um estudo de suas configurações. *Fólio - Revista De Letras*, v. 5, n. 1, jan. / jun. 2013, p. 27-47. Disponível em <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3362/2791>. Acesso em 15 junho 2023.

KEHL, Maria Rita. Ressentimento. *Novos Estudos*. CEBRAP, n. 71, p. 163-180, 2005.

KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: TIBURI, Márcia; KEIL, Ivete (Orgs.). *O Corpo Torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

KOLTAI, Caterina. Entre psicanálise e história: o testemunho. *Psicologia USP*, v. 27, n. 1, p. 24-30, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114749>. Acesso em 05 abril 2023.

LARANJEIRA, José Luís Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.

LA TAILLE, Yves. *Vergonha, a ferida moral*. São Paulo: Editora Vozes, 2002.

LEITE, Marli Siqueira. O “teor de testemunho” em “Graciliano Ramos:”, poema de João Cabral de Melo Neto. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.) *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: EDUFES, 2011, p. 33-47.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOMBARDI, Andrea. A função testemunhal: uma herança da Shoá. *Revista Hurbinek*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 15-28, 2022. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_Hurbinek.php?strSecao=Artigos&secao=11&FASC=57589&nrSeqCon=57414. Acesso em 16 maio 2023.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Sonhos diurnos e geografia – sobre ‘O princípio esperança’ de Ernst Bloch. Resenha do livro *O princípio esperança*, de Ernest Bloch. *Revista Transformação*. São Paulo, n. 31(1), p.205-213, 2008, Disponível em <https://www.scielo.br/j/trans/a/kYYprgbRDszGC7yfxm8KKfw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 18 abril 2024.

MENDES, Solange Maria Evangelista. *Poesia angolana de resistência: a palavra, a AK-47, o silêncio e o microfone*. 2014. 551 f. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/26263>. Acesso em 09 março 2024.

MONTERO, Xesús Alonso. Prólogo. In: GARCÍA, Xosé Lois. *Remitencias*. Lugo : Xermolos, 2013.

MOORE, Carlos. *Aimé Césaire. Discurso sobre Negritude*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

MOURA, Andityas Soares. *A Revisitação da Memória como Construção da Identidade Poética: Impressões e Leituras Sobre o Calendário Vivencial de Xosé*

Lois Garcia. In. GARCÍA, Xosé Lois. *Kalendas. Prefácio*. Vigo-Galiza: Xerais, 2005.

MOURA, Andityas Soares. *A letra e o ar: palavra-liberdade na poesia de Xosé Lois García*. A Coruña: Toxosoutos, 2009.

MOURA, Andityas Soares. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, jan./dez. 2017, p. 40-59. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/12600>. Acesso em 10 fevereiro 2024.

NASCIMENTO, Lopo. *Produzir é resistir*. Luanda: ABC Sotipo, 1975.

PELLEGRINO, Hélio. Prefácio: O tesouro encontrado. In. POLARI, Alex. *Em busca do tesouro: uma ficção política vivida por Alex Polari*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

PÉREZ, Alfonso Campos. Prólogo. In. GARCÍA, Xosé Lois. *Tedempo*. Lugo : Xermolos, 2012.

PIRES, José Luis Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992. Disponível em <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em 15 junho 2024.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Poemas para exumar a história viva: um espectro ronda o Brasil*. São Paulo: Editora Bregantini, 2021.

RIBEIRO, Thales de Medeiros. A poesia dos presos políticos. *Travessias*, Cascavel, v. 14, n. 2, p. 177-197, 2020. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/25528>. Acesso 28 novembro 2023.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. Os sonhos acordados e a obra de arte: Freud no percurso de Ernest Bloch. *Revista Kriterion*. Belo Horizonte, n. 150, p. 825-844, 2021. Disponível em <https://www.scielo.br/j/kr/a/cx9h9TMW5TCd7LmVKvkDgdr/>. Acesso em 18 abril 2024.

SAFATLE, Vladimir. *Do uso da violência contra o estado ilegal*. São Paulo: Boitempo, 2019.

SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violência*. Vitória: EDUFES, 2011.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari E André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 31, v. 19, p. 284-303, 2012. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22610/16155>. Acesso em 05 abril 2023.

SALGUEIRO, Wilberth. *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória : EDUFES, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis e "Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 6, p. 67-83, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64399>. Acesso em 30 março 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. *Pro-Posições*, São Paulo, n. 3, v. 13, p. 135-153, 2002. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943/11399>. Acesso em 05 abril 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *Revista Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 2010, p. 205-222. Disponível em <https://www.scielo.br/j/alea/a/VqmYGjMDXvhG8yfc4xGsk4j/?lang=pt>. Acesso em 10 fevereiro 2024.

SELIPRANDY, Fernando. Los rubios e os limites da noção de pós-memória. *Revista Significação*, São Paulo, v.42, n.44, p. 120-141, 2015. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103652>. Acesso em 15 junho 2023.

SERRANO, Carlos M. H. Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 28, p. 136–141, 1996. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28370>. Acesso em: 18 abr. 2024.

SILVA, Gilson Antunes da. "Úteros de flores palpitando um novo homem": a ecopoesia de Celeste Queiroz Martinez. *Revista de Letras Noroeste*, Sinop-MT, v.16, n.43, p. 149-169, 2023. Disponível em <https://periodicos.unemat.br/index.php/noroeste/article/view/10932>. Acesso em 15 junho 2024.

ŠTĚPÁNOVÁ, Petra. *O salazarismo e a guerra de Angola na historiografia e no romance "Os cus de Judas", de Antonio Lobo Antunes*. Disponível em https://is.muni.cz/th/r2jro/bakalarka_pt.pdf. Acesso em 06 abril 2023.

TORRES, Camilo Gómez. *De rebeldías, sueños e irmandades. Noticia de X, osé Lois García*. Lugo: Xermolos, 2015.

VERAO, Paula Vázquez. Prefácio. A vertixe dos díaS, un ano co “humanismo antropológico” de Xosé Lois García. In. GARCÍA, Xosé Lois. *A vertixe dos días*. A Coruña: Toxosoutos, 2016.