

Virgílio de Lemos e sua “antropofagia delirante”: estética e vertigem na lírica moçambicana

Luciana Brandão Leal*

Resumo

Este artigo propõe uma análise de diversas formas de antropofagia na lírica do poeta moçambicano Virgílio de Lemos, ortônimo, e de seu heterônimo Duarte Galvão, arauto da Revista **Msafo** (1952). A partir de uma composição estética antropofágica, Virgílio de Lemos transita pelos movimentos das Vanguardas Europeias – especialmente, pelo Surrealismo, Cubismo e Dadaísmo –; pelas Vanguardas Latino-Americanas, pelo Modernismo Brasileiro, incorporando tais propostas, elaborando-as, para conceber uma voz inaugural no cenário dessa colônia portuguesa. Em sua “antropofagia delirante”, esse poeta elabora múltiplos vieses para a lírica moçambicana, concebendo novos padrões estéticos e alargando horizontes para a literatura produzida em Moçambique.

Palavras-chave: Virgílio de Lemos. Antropofagia. Modernismo. Poesia moçambicana. Resistência.

* Luciana Brandão Leal é doutora e mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC Minas. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa (2017). Professora Adjunto III na Universidade Federal de Viçosa, atuando no campus Florestal. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-1534-9726>

Virgílio de Lemos and his “delusional anthropophagy”: aesthetics and vertigo in Mozambican lyric

Abstract

This article proposes an analysis of various forms of anthropophagy in the lyrics of the Mozambican poet Virgílio de Lemos, orthonym, and his heteronym Duarte Galvão, herald of the Msaho Magazine (1952). From an anthropophagic aesthetic composition, Virgílio de Lemos moves through the movements of the European Vanguards – especially, through Surrealism, Cubism and Dadaism –; by the Latin American Vanguards, by Brazilian Modernism, incorporating such proposals, elaborating them, to conceive an inaugural voice in the scenario of that Portuguese colony. In his “delirious anthropophagy”, this poet elaborates multiple biases for Mozambican lyricism, conceiving new aesthetic standards and broadening horizons for literature produced in Mozambique.

Keywords: Virgílio de Lemos. Anthropophagy. Modernism. Mozambican Poetry. Resistance.

Recebido em: 10/04/2021 // Aceito em: 27/11/2021.

1 Virgílio de Lemos, leituras e releituras das vanguardas europeias: formas de devorar o cânone

Na Literatura e, especificamente, na Poesia, o escritor é o artífice da linguagem, podendo articular suas potencialidades expressivas e experimentar o que se diz ser a “escrita criativa”. No campo da linguagem, é natural que os poetas assumam posturas vanguardistas, renovando e reinventando as línguas e suas formas de uso. Frederick R. Karl, a propósito, afirma que:

A vanguarda estabelece o ponto em que o moderno deve entrar em sua nova fase para manter-se ao seu próprio nível. A vanguarda aponta para o futuro e, logo que é absorvida pelo presente, deixa de ser ela mesma e torna-se parte do modernismo. Ela é, de fato, sempre contingente, está sempre em perigo, ela se põe em perigo. (KARL, 1988, p. 35).

No contexto colonial moçambicano, em meados da década de 1940, Virgílio de Lemos busca libertar a linguagem poética, além de possibilitar uma nova concepção do pensamento dialético, porque, com ele, a partir da destruição dos contrários, estabelece-se novas realidades, possibilitando a expressão da linguagem literária e de seus hibridismos.

Virgílio de Lemos declara reiteradamente a sua proximidade com as artes plásticas; sobretudo, com a pintura. Seu irmão, Eugénio de Lemos, foi um bom aquarelista, tendo produzido telas de grande qualidade artística. Cumpre realçar que o poeta foi casado com Bertina Lopes, pintora premiada e reconhecida internacionalmente. No livro **Para fazer um mar** (2001), as seções de poemas trazem imagens de telas de Roberto Chichorro, pintor moçambicano reconhecido internacionalmente, cuja pintura de traços surrealistas também acolhe algumas nuances cubistas. Suas telas trazem as cores vibrantes de seu povo e

são marcadas por traços de poeticidade e onirismo. Roberto Chichorro pinta telas que se situam num entrelugar, entre a Pintura e a Poesia. A africanidade tematiza a sua estética, como fundamento e inspiração, e a esfera do sonho se fortalece em tonalidades azuis vibrantes, colorem e dão movimento às imagens pintadas.

Evocando duas vanguardas europeias, Surrealismo e Dadaísmo, Virgílio de Lemos, ortônimo, louva a liberdade com versos “contra todas as disciplinas”. No poema “Surrealismo cor de liberdade”, lê-se:

SURREALISMO COR DE LIBERDADE

Silêncios d’ouro
da montanha mágica.
Nada a ver nem com
o neo-realismo nem
surrealismo – Dada.
Contra todas as disciplinas.
Tua revolta
mais ironia e burlesco
de Shakespeare
fúria de Nietzsche
e magia de Kafka.
[...]
Não é bem contra duas
frentes que nos erguemos
à injustiça colonial
liberdade cor do homem
físico e moral
o terror do fascismo?
Às palavras que proferes
violentas e claras
foge a neve de teus poemas
infernais! Em filigrana
a intenção é uma dupla
revolta!
(Paris, Junho de 1965)
Museu do Homem (com Michel Leiris)
(LEMOS, 2009, p. 524-525).

Esse poema foi escrito em 1965, quando Virgílio de Lemos já residia em Paris, exilado de Moçambique devido à repressão política aos seus versos e aos de seu heterônimo Duarte Galvão. Transparece o tom de revolta e a persistência subversiva, em busca da “liberdade cor do homem / físico e moral”, contra o “terror do fascismo”.

Em vários momentos da sua produção poética, Virgílio de Lemos declara estar em sintonia com a estética surrealista, sendo essa proximidade reiterada em entrevistas e em inúmeros textos que fazem referências diretas ou indiretas a esse movimento protagonizado por André Breton. Segundo o escritor moçambicano, essa vanguarda artística e suas propostas estéticas tornaram-se conhecidas “pelos nomes de Jean Arp, Michel Leiris e André Breton. A liberação do inconsciente e a escrita automática fundavam um novo discurso poético que rompia com o império da razão [...]” (LEMOS, 1999, p. 150). Para Lemos, “o surrealismo era uma forma de buscar esteticamente uma saída, uma forma de inquietar e surpreender [...]” (LEMOS, 1999, p. 150).

Nos versos transcritos a seguir, do poema Flor de canela, o poeta articula as “espirais do sonho” e declara: “Fatigo-me. Surrealizo”:

[...]
Excessivo teu perfume
Excitante bálsamo cor e
Ritmo. Magia do som
Na tensão entre
O linear e o sonho.
Fatigo-me. Surrealizo. E
Ave delirante sou voo e
Vertigem.

Hillbrow, 1954
(LEMOS, 2009, p. 131).

Como se sabe, a escrita automática é uma das subversões da estética surrealista. Virgílio cria novas gramáticas, novas formas de acentuação gráfica, numa escrita marcada por movimentos delirantes de vertigem. A poesia surrealista apresenta-se ao leitor como um enigma que poderá ser decifrado por conexões e associações extratextuais. As marcas surrealistas não se limitam ao modo de escrita, configuram-se como uma atividade mental abrangente, o que faz o eu lírico se afirmar “Ave delirante sou voo / e Vertigem”. Nesse movimento, o poeta procura confrontar os sistemas de conhecimento racional, permanece “na tensão entre o linear e o sonho”. A linguagem simbólica da interpretação dos sonhos – tensão pulsional do poema – corresponde a um saber inconsciente, existindo evidências de automatismo psíquico: as ideias se encadeiam livremente, sem a preocupação de constituírem um único sentido.

No poema “Oroboros”, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão, também é marcado por traços surrealistas, em que as opções estéticas privilegiam o inconsciente e o sonho. O título, “Oroboros”, sugere que o poeta surrealista busca a “elíptica tensão”, um estado de rotação infinita das imagens e suas analogias, para que não permaneçam estagnadas, a fim de despertar realidades novas:

Oroboros

Suspeito que sou tela
de Klee
de pernas para o ar
vozes de Lee-Li
vermelhos e laranjas
púrpura violeta
must be truth
entre a essência e
aparência mão barroca
do fantástico “orooboros”
serpente que engole
a própria cauda
rotação de leituras e
cores musicais
e a elíptica tensão
de um Pancho talvez
Alpoim.

O olho vermelho
da escrita é
livre de olhar de ver
se o imaginário
a correr
o que escapa ao real e
é magia.

Vinhos piano-jazz
Alegria.

Peixe vermelho
do sonho esplendor
do que é humano
palavra apeteçada.
Olho vermelho da vida
o poema tece o mar
a rede e a mortuária
máscara do escriba.

Morte adiada
Imprevisível destino.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 119-120).

O “oroboro” remete ao conceito de eternidade e tem por símbolo uma serpente ou um dragão que morde a própria cauda. Essa imagem simboliza o ciclo evolutivo, transmite ideias de movimento, continuidade e “eterno retorno”. A enunciação em primeira pessoa: “Suspeito que sou tela de Klee / de pernas pro ar” apresenta o eu lírico/poeta em uma encenação marcada pela subjetividade. Novamente, o texto alude ao pintor cubista-expressionista-surrealista Paul Klee e às suas telas coloridas, pintadas de “vermelhos e laranjas / púrpura violeta”. Paul Klee, pintor admirado por Virgílio de Lemos, manipulava as cores com grande habilidade e paixão, tornando-se um mestre em mistura e teoria das cores na Bauhaus, escola alemã de artes aplicadas, que influenciou profundamente as artes plásticas e a estética modernas. O poema metalinguístico tem como tema a própria poesia (“palavra apetecida”), o fazer poético, a subjetividade do poeta (“máscara do escriba”). É sintomático que um poema que diz sobre a “máscara do escriba” seja assinado por um heterônimo, recurso que intensifica o “fingimento”, a simulação que é impregnada pela liberdade “de olhar e de ver” dada pelo imaginário. Pela escrita literária o poeta adia a morte, eterniza-se, como o símbolo da continuidade do oroboro.

Além de exercitar inúmeros preceitos da estética surrealista, Virgílio de Lemos também incorpora a linguagem cubista, evidência de um trabalho intelectual rigoroso no momento da produção literária, que requer a apreensão visual da realidade. Essas características podem ser identificadas posteriormente em seus poemas concretistas. A relação de Lemos com a arte cubista demonstra convergência e filiação. “Apelo pra Klee e Ernst / Magritte e Miró / PICASSO / vivos e mortos” (LEMOS, 2009, p. 203). Em um desses versos, o sobrenome do artista

Pablo Picasso, criador do movimento cubista (mas que também explorou o legado do Simbolismo e do Surrealismo), está grafado com letras maiúsculas, ressaltando o diálogo com a proposta de sua vanguarda. Essa relação é, além de literária e verbal, conceitual; mais do que uma linguagem cubista, o poeta transpôs a experiência cubista para a sua estética. Uma estética marcada por influências de Rimbaud e Mallarmé, mas que se reforma e se deforma em confronto com novas estéticas de poetas e artistas plásticos das vanguardas europeias.

A estética cubista tem por principal característica a apresentação de diversas partes de um objeto, além de mostrar as relações entre elas. Assim escreve Octavio Paz a propósito dessa estética:

O poema de Mallarmé ou de Valéry é um símbolo de símbolos, um quadro cubista é a ideia de um objeto exposta como um sistema de relações. No poema simbolista e no quadro cubista o visível revela o invisível, mas a revelação se consegue por métodos opostos: no poema, o símbolo evoca sem mencionar; no quadro, as formas e cores apresentam sem representar. O simbolismo foi transposição; o cubismo foi apresentação. (PAZ, 1984, p. 155).

Na obra virgiliana, a transposição se perfaz com a apresentação, como evidencia, por exemplo, este poema:

sutrART

seu kama sutra
sua kama sutra
sua kama d’açúcar
sua cana sutra
sacana sutra
seu canal d’açúcar
seu anal (c) sutra
super cama sutra
sua tus (r) a sutra
seu kama sutra
seu amak sutra
 amakART
 camART
 sutrART

(LEMOS, 2009, p. 328)

Embora assuma uma estrutura verbal linear e sucessiva, o discurso poético pretende veicular a ideia de fragmentação e simultaneidade. A fragmentação parte da estrutura da palavra e exige que o leitor explore os vários sentidos sugeridos. Para isso, utiliza-se uma tipografia que opera, com real eficácia, as metamorfoses, os fluxos e os refluxos de pensamentos. Os recursos explorados pelo poeta ajustam-se ao que afirma Octavio Paz: “a supressão dos nexos sintáticos era, em poesia, um ato de consequências semelhantes à abolição da perspectiva na pintura [...]” (PAZ, 1984, p. 157). Em cada uma das novas articulações feitas no texto, há um eixo de atração em torno do qual se organizam os versos e as imagens sugeridas. Em *sutrART*, por exemplo, constata-se a utilização dinâmica dos recursos tipográficos em favor do pensamento poético liberto de agrilhoamentos estruturais. A expressão “kama sutra” e a palavra “ART” são os eixos centrais do poema. Ao articular “kama sutra”, o gozo dos sentidos desloca-se à palavra Arte

Esse texto pode ser lido de diferentes maneiras, o que remete à multiplicidade de perspectivas proporcionadas pela arte cubista. Os elementos gráficos e textuais reforçam o conteúdo discursivo crítico sobre o colonialismo. A imagem de uma chave, mencionada já no título do poema, se constrói pela disposição tipográfica das palavras e dos espaços em branco. A diagramação reitera o eixo temático proposto: a chave da estrutura colonial é a exploração do homem negro.

A poesia de inspirações cubistas de Virgílio de Lemos propõe inovações plásticas que, posteriormente, serão levadas a cabo em seus poemas concretistas, reafirmando a aproximação entre a literatura e as artes visuais. Os artistas de vanguarda incorporam o texto ao espaço pictórico; Virgílio de Lemos transforma a página em suporte para a visualidade da escrita.

A transição da estética cubista – plural e multifacetada – para os poemas concretistas – também foi articulada por Virgílio de Lemos e atribuída ao seu heterônimo Duarte Galvão. Esses poemas que antecipam o pensamento concretista integram a Antologia *Jogos de Prazer* (2009). Os discursos versam, sobretudo, sobre a Revista **MsaHo** e sua estética revolucionária, com tratado inovador e subversivo proposto em versos como: “MSAHO PORTA ABERTA”. O tratado inovador está bem delimitado na ordem de poemas-imagem numerados de 1 a 10, escritos em 1952, que reafirmam o lugar literário sempre pretendido por Lemos como voz dissonante na lírica moçambicana, o do “pássaro migrante”, desejoso de alcançar os “grandes voos intercontinentais”.

8? & 9.

M S A H O
S
A
H
P O R T A B E R T A

(aos grandes voos
intercontinentais)

negro sobr AMARELO
papel almaço AZUL
pintado d'AMARELO
como nos poemas verticais
ais da Noémia
sobr AMARELO
ais da universalis
negrAMARELA
negritude

10.

M S A H O abre as portas labiais
S
A bre contra a importação do V A Z I O
H
O

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 219)

Virgílio de Lemos, antropofagicamente, assimila múltiplas influências das vanguardas europeias, referenciando diversas vezes o movimento dadaísta. O Manifesto Dadá anuncia a postura rebelde e transgressora que motivou os artistas vinculados a esse movimento. Na literatura, o poema Receita para fazer um poema Dadaísta, de Tristan Tzara, estabelece que, ao contrário da poesia apegada à tradição, a estética dadaísta louva a poesia latente, baseada no niilismo e que repudia convenções sociais, estéticas e linguísticas. O discurso dadaísta privilegia o fluxo constante de imagens caóticas e remete à desordem do pensamento humano, como se constata, por exemplo, no poema abaixo, de inspiração dadaísta:

[...]

Eu, msaho, movimento
apelo (solenemente)
única tábua de salvação
pra revolução da moral
A MASTURBAÇÃO
a um, dois e três,
pra lixar suas excelências
empenhados na utilização
da mão / mãos
desviadas das suas funções
prò mport-export
dos vinhos contra açúcares
no estilo moderno
da dominação das almas
a troco
de CIVILIZAÇÃO.

Eu, msaho, movimento apelo prò osso génio
e intuição
e para uma descida aos infernos
convidarei Artaud e Dali Tapies e Tzara
que podem captar em desenho
negro e branco
este “sistema de valores”
que me deixa confundido
e perplexo.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 2009, p. 209).

Arauto da estética da revista **Msaho**, o heterônimo Duarte Galvão propõe uma revolução erótica: “A MASTURBAÇÃO / a um, dois e três”. Apela aos artistas Artaud e Dali, Tapies e Tzara – contraventores, também, do sistema de valores que o deixa perplexo. Esses quatro artistas são reconhecidos na história da arte ocidental por terem perfis anárquicos bem ao gosto da estética dadaísta. Virgílio de Lemos, em vários momentos, alude ao Dadaísmo, demonstrando estar em conformidade com os preceitos dessa poética de vanguarda, tanto nos aspectos conceituais quanto na forma de composição do poema “mshao

DADA”. Os poemas em evocação à revista **Msaho** são, sobretudo, os que mencionam diretamente o movimento DADA, confirmando que essa revista fora um empreendimento “lírico, radical, moderno, sem fronteiras, nem barreiras” (LEMOS, 2009, p. 204).

Os versos transcritos a seguir, de “msaho DADA”, escrito em evocação à revista de mesmo nome (mais que revista, movimento, sempre poesia), assinado por Duarte Galvão, ilustram o impulso precursor da modernidade na proposta de Virgílio de Lemos:

msaho DADA
msaho quimoéne – makwa
swahili
msaho da poesia
chopi DADA
alternativa TZARA
[...]
Mallarmé Duchamps
Fragmentos
Lautreamont Leiris
Ball Ernest &
Tzara eroticus
Moçambicanis
msaho
de raízes aéreas
de ilha em ilha
mar
descentralizado DADA.

(GALVÃO, *in* LEMOS, 1999, p. 30-31).

Duarte Galvão evoca influências das culturas africanas quimoéne, makwa, swahili e chopi, com a proposta de retomá-las, em um impulso de vanguarda, para sua reconstrução nos moldes

dadaístas. A partir da intertextualidade proposta, nota-se que a força da tradição passa pela reconfiguração dos movimentos de vanguarda, com(o) uma proposta antropofágica visando fazer com que dali surgissem novos parâmetros identitários para a poesia moçambicana. O discurso poético, novamente, conclama vários nomes do movimento dadaísta, além de trazer à cena enunciativas personalidades importantes dos outros movimentos de vanguarda e da arte moderna. O texto apresenta as opções estéticas de Virgílio de Lemos, afeito à destruição de códigos culturais pré-estabelecidos, em consonância com a estética DADA, cujo impulso de destruição objetiva a revitalização estética da arte e da literatura. Para tanto, a revolução inicia-se no campo da linguagem – pela decomposição da sintaxe e da forma e pelas associações livres. Não há uma linearidade lógica para a leitura do poema; as referências vão se sobrepondo de forma caótica e se intensificam as sensações de ruptura e fragmentação, que se opõem à forma poética tradicional.

1.2 “Qual a língua não devora o poeta?” – a ‘Antropofagia Delirante’ de Virgílio de Lemos

As vanguardas da poesia brasileira do início do século XX propuseram se afastar o máximo possível das tradições e convenções do passado, criando uma “arte nova” – assim definida por Oswald de Andrade nos manifestos antropófago e da poesia pau-brasil (ANDRADE, 1976). Ágil e cândida, como uma criança” (ANDRADE, 1970, p. 6), essa nova perspectiva se ampara no pressuposto de que nenhuma fórmula deve existir para compreensão contemporânea do mundo; é preciso “ver com olhos livres [...]” (ANDRADE, 1970, p. 9). Para tanto,

os modernistas brasileiros buscaram articular o primitivismo, o pensamento mito-poético, o “pensamento selvagem” – fundamentado no imaginário –, a “descarga das emoções” e a simplicidade formal, “como fonte de possibilidades à expressão plástica pura [...]” (NUNES *apud* ANDRADE, 1970, p. 18). O Manifesto da poesia pau-brasil situa-se na convergência dessas premissas e, como afirma Benedito Nunes, “é um modo de sentir e conceber a realidade, depurando e simplificando os fatos da cultura brasileira sobre que incide [...]” (NUNES *apud* ANDRADE, 1970, p. 20).

A “arte nova”, em consonância com os pensamentos dos modernistas brasileiros, resulta da hibridização que confirma a miscigenação de nações, como é o caso de Moçambique, cujos percursos histórico e identitário resultam de trânsitos e diásporas. Em Antropofagia delirante, assinado pelo heterônimo Duarte Galvão, os primeiros versos definem a relação estabelecida entre o poeta e a sua língua:

ANTROPOFAGIA DELIRANTE

Ao Afonso Albuquerque, médico,
ao Carlos Adrião Rodrigues, ao Santa Rita

1.
Mas qual o poeta que não tem,
incestuosa,
uma relação com a língua
qual a língua que não devora
o poeta?

2.
É no meu canto que vives
é no meu corpo
que morres
meu amor, meu sangue,
poesia.

3.
Quanto mais reinventas as sombras
da língua, as fugas,
mais outro será o sol
do desafio
quanto mais perto do absurdo
mais real:
vestígios da lama no teu
rosto. Mãos do Irreal.

4.
Vagabundo, o silêncio
devora
a memória. Volúvel,
o coração
se compromete com
a palavra.

5.
A minha língua é uma canção
que morre
se não lhe conheces o refrão
se não lhe dás a volta
e recomeças,
livre.

A língua é uma canção
que assobias,
que devolves à memória,
sem artificios, nua,
irreverente, outra
e tua.

(LEMOS, 2009, p. 67-68)

Uma relação “incestuosa” com a língua é estabelecida por meio do erotismo com que o escritor se manifesta sobre a sua própria criação. A antropofagia, mencionada no título do poema, estende-se à estética virgiliana, muitas vezes vinculada ao movimento da antropofagia cultural, ao Manifesto da poesia pau-brasil e ao movimento concretista brasileiro: “Saibamos

caminhar com avidez – no sentido da antropofagia cultural dos modernistas de S. Paulo dos anos 20 e 30 [...]” (LEMOS, 2009, p. 605), propõe o heterônimo Bruno dos Reis, em editorial escrito para a revista **Msaho**.

Como indica Oswald de Andrade, em seu Manifesto antropófago: “O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico [...]” (ANDRADE, 1970, p. 2). Para Virgílio de Lemos: “A língua é uma canção / que assobias / que devolves à memória / sem artificios nua / irreverente outra / e tua [...]”, definição que também retoma as propostas de Oswald de Andrade expressas no Manifesto da poesia pau-brasil, de 18 de março de 1924, que contradiz a “máquina de fazer versos”, referência à estética parnasiana: “A língua sem arcadismos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos [...]” (ANDRADE, 1970, p. 6).

Em “Fantasias dadaístas”, lê-se:

MSAHO DADA

De sul a norte

Ponta do Ouro ao

Rovuma

Acolhem neste voo

Dadaizante e

Modernista

Pau-Brasil e Noigrandes

Oswaldo Mário d’Andrade e

Drummond Décio P. Haroldo e

Augusto de Campos

E. Poe e T. S. Elliot

Marianne Moore

Malcolm Lowry

Makondes na estética

Do pau-preto e

Do sagrado

No baobá d'água e
Outros segredos
Quimoéne das ilhas e
Do mar
Dadaizantes e zanzibaristas
Confrarias surrealistas
Comorianas
MSAHO DADA
Chopi e tonga
Do BITONGAR
Das línguas
Macuas-swahilis
No dançar das velas
Quadradas e
Tecelagem de algodão
Sinais do sânscrito
Da polinésia e
Do árabe
DADA SWAHILI
[...]

(LEMOS, 2009, p. 290-291).

Nesse poema, a intenção do poeta é marcadamente antropofágica. Sua recusa às amarras da literatura colonial se acentua na assimilação de outras formas literárias, de outros valores artísticos, à moda dos modernistas brasileiros. Assim escreve Oswald de Andrade, citando o Manifesto Dadaísta: “Como dada, ‘Antropofagia’ nasceu de ‘uma necessidade de independência, de desconfiança’; como dada, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias [...]” (ANDRADE, 1970, p. 26). Os versos de Fantasias dadaístas comprovam a intenção de valorizar os elementos da cultura moçambicana, mas em uma perspectiva em que se pode “ver com olhos livres os fatos que circunscrevem sua realidade local [...]” (ANDRADE, 1971, p. 20). Quando Virgílio de Lemos mescla as influências da arte ocidental aos saberes de Moçambique, em “Quimoéne das

ilhas e do mar”, “chopi e tonga”, “macuas-swahilis” e “DADA SWAHILI”, enfatiza os elementos originais da sua cultura, reafirmando os preceitos dos manifestos antropófago e da poesia pau-brasil. Articula, dessa forma, um trânsito pelas vanguardas europeias e pelas vanguardas latino-americanas. Virgílio de Lemos demonstra, em consonância com os manifestos oswaldianos, sua intenção de conciliar a “cultura nativa” com a “cultura intelectual renovada”, em um produto artístico híbrido, tal qual os hibridismos de nações em diáspora.

A revista **Msafo** e a lírica de Virgílio de Lemos podem ser consideradas como um “caleidoscópio cultural / antropofágico / à maneira dos paulistas / modernistas”. Apontam nesse sentido, por exemplo, os versos da POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!, dedicados aos poetas modernistas Jorge de Lima e Manuel Bandeira, nos quais se percebem estratégias próprias da atitude antropofágica do movimento modernista brasileiro:

POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES
NEGRA FULÔ!

Para Jorge Lima e Manuel Bandeira

Negra Fulô! Negra Fulô!
não se vai embora não
não me deixa entre meu si
do si fá
não me deixa só Nêga Fulô!
Não sou d’Alagoas, mágoas
de Jorge Lima, sou
da vagabundagem das Lagoas
Mafalalas e Mahotas, caraças
“mundos do menino impossível”
rebelia de Drummond, minha Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!

não vai embora não
eu sou faca na liga, sou mesmo
da molecagem, “poemas” nos olhos,
“minha terra tem palmeiras”
nêga Fulô!
sou “tempo e eternidade” e
“negros poemas”
de Murilo e Jorge Lima,
negra Fulô!

Negra Fulô! Minha nêga Fulô!
não vai embora não, minha nêga!
Vem sambar nos braços
de Mallarmé
nas vagas de Rimbaud, minha Fulô!
Entra assim neste meu mar, nêga
mar da “invenção de Orfeu”
inventário e invenção das ilhas
mar de dissonâncias mar de amores.
Se você me deixa só nêga Fulô
vou-me embora para Pasárgada
e no seu banho lhe deixo Bandeira
Vinicius Décio Augusto e Haroldo!

Negra Fulô! Nêga makalô! Negra
de carvão, negra azul do mar d’Oman
Zanzibar Ouamisi mar das Índias
nêga azul de Diu sinhá da crioulagem
de Goa cravinhos de Zanzibar.
Não vai embora não, nêga!
Negra Fulô!

Lço Marques, 1954
(previsto para Msaho, Maio e Outubro de 1954-1955)
(LEMOS, 2009, p. 296 - 297).

O poema de Lemos assimila, antropofagicamente, o poema modernista de Jorge de Lima (1885-1953) intitulado “Essa Negra Fulô”. Vejamos os versos desse poema desse escritor alagoano:

[...]
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
— Vai forrar a minha cama pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!
Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!
[...]
O Sinhô foi açoiatar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô.
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra Fulô?
(LIMA, Jornaldepoesia)

Esse poema de Jorge de Lima trata das questões da exploração de africanas escravizadas no Brasil, referindo-se ao fato de, com frequência, essas mulheres terem seus corpos ultrajados e violentados sexualmente pelos seus “senhores”, em prática legitimada sob a ótica colonial.

Voltando aos versos da POESIA AIR LINE CASTLE LINE E CLAN LINES – NEGRA FULÔ!, de Virgílio de Lemos, percebe-se, neles, a referência explícita aos versos do escritor brasileiro, embora o moçambicano rearticule antropofagicamente a perspectiva de Jorge de Lima, subvertendo-a. No discurso de Virgílio de Lemos, há múltiplas referências a diversos escritores da literatura brasileira (aos modernistas Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e Murilo Mendes; aos concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) e da literatura francesa (Mallarmé e Rimbaud). Ecoam citações de outras obras do Modernismo brasileiro, como os livros **Negros poemas** e **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima, e **O mundo do menino impossível** (título de um poema de livro homônimo, desse mesmo autor); **Tempo e eternidade**, obra de Jorge de Lima em parceria com Murilo Mendes, e **Canção do Exílio**, poema de Gonçalves Dias. No poema de Virgílio de Lemos, o verso “vou-me embora pra Pasárgada” elabora, antropofagicamente, o de Manuel Bandeira, ao ser escrito sem aspas.

O título do citado poema de Virgílio de Lemos resgata os nomes das empresas Union-Castle Line e Clan Line, companhias britânicas de navegação que operavam navios de passageiros e de carga entre a Europa e a África, entre 1900 e 1977, além da empresa americana American Airlines, companhia aérea fundada em 1930. A opção, no título desse poema, pela língua inglesa e todas as referências que esse poeta moçambicano faz em seu discurso poético promovem rasuras nos textos citados, carnavaalizando-os. Virgílio de Lemos reelabora todas essas referências, dando-lhes cores moçambicanas, principalmente, as dos bairros Mafalala e Mahota, fazendo deles metonímias de

outros, também situados nos subúrbios de Maputo.

No poema do poeta moçambicano, a “Negra Fulô” torna-se a mulher desejada pelo eu lírico, que se declara a ela, enamorado, suplicando-lhe que não parta e não o deixe só. “Nega Fulô” – distante das Alagoas – não é mais a mulher negra do corpo aviltado pelo desejo violento do senhor, como na visão de Jorge de Lima; é a mulher que inspira os versos do poeta moçambicano. Os últimos versos desse poema exaltam a mulher africana, moçambicana, das ilhas e do mar, nascida nesses espaços de (des)encontros e trânsitos. O eu lírico suplica: “Não vai embora não, nêga! Negra Fulô!” e o tom do discurso é de afeição, de exaltação da mulher nascida nessas terras.

A retomada desse poema por Virgílio de Lemos, como se vê, caminha na contracorrente do discurso de Jorge de Lima. No texto do poeta brasileiro, as referências à exploração do trabalho da negra escravizada e à exploração sexual de que é vítima passam pela erotização do corpo da mulher africana, deixando claro que, mesmo seviciado, o corpo da negra seduz o senhor, em postura que, de alguma maneira, arrefece a denúncia assumida pelo poema.

A ótica da exploração sexual denunciada pelo eu lírico de Jorge de Lima é, portanto, duplamente subvertida nos versos do moçambicano Virgílio de Lemos, em poema que rasura o poema brasileiro na forma e, principalmente, na construção de sentidos voltados à exaltação da “Negra Fulô”.

Como se vê em diversos textos aqui analisados, é por sua antropofagia delirante que o poeta Virgílio de Lemos se destaca na luta pela criação da poesia moçambicana, libertando-a dos parâmetros literários coloniais europeus. O empreendimento de Virgílio também acolhe, em Moçambique, os ecos das propostas

de *Claridade* (1936), de Cabo Verde e do *Movimento dos Novos Intelectuais de Angola* (1948-1950), empenhados na produção de uma literatura imersa na “terra” e na diversidade cultural dos espaços africanos. Sobre esse esforço assumido por escritores e intelectuais, afirma Mia Couto: “Moçambique, nessa altura, vivia sob domínio português. Antecipados estávamos à nação. Lutar pela identidade desse país foi um sonho” (COUTO, 1999, p. 15).

Refletir sobre escrita e veiculação de obras literárias em países que, como Moçambique, se constituíram no processo histórico da colonização europeia implica também refletir sobre a figura do poeta e do intelectual em trânsito, do poeta viajante, visto que seus deslocamentos podem ser considerados tanto como uma característica da sua formação cultural quanto uma exigência da modernidade, que se constrói em constante movimentação entre espaços e pensamentos distintos. A condição do deslocamento e da própria antropofagia tornam-se, então, permanentes para o intelectual e poeta Virgílio de Lemos.

Referências

AGUILAR, Gonzalo Moisés. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. Tradução de João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.

AGUSTONI, Prisca. **O Atlântico em movimento**: signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**: do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANGIUS, Fernanda; ANGIUS, Matteo. **O desanoitecer da palavra**: estudo, seleção de textos inéditos e bibliografia anotada de um autor moçambicano. Praia; Mindelo: Embaixada de Portugal; Centro Cultural Português, 1999.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1962.

BÜRGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 1993.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO,

- Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.
- CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. **Mariscando luas**. Lisboa: Vega, 1992.
- CÍCERO, Antônio. O sentido da vanguarda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 mai. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0305200837.htm>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- COUTO, Mia. O pouco do tudo. *In*: LEMOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999. p. 15-17.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Afrodiçções: matéria de poesia. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS - AIL, 1999, Rio de Janeiro, **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://www.geocities.ws/ail_br/afrodiccoes.html. Acesso em: 08 out. 2016.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Tradução e introdução de Marilene Carone, Maria Rita Kehl e Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GOMES, Simone Caputo. Poesia moçambicana e negritude: caminhos para uma discussão. **Via Atlântica**, São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 16, p. 29-46, dez. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50460/54572>. Acesso em: 01 fev. 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovk. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LEAL, Luciana Brandão. Virgílio de Lemos: o intelectual em trânsito. **Anuário Literário**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, v. 18, n. 2, p. 21-33, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.../25983>. Acesso em: 10 jan. 2016.

LEMOS, Virgílio de. **Eroticus moçambicanus**: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963) / Virgílio de Lemos & heterônimos; Carmen Lúcia Tindó Secco (organização e apresentação). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras, UFRJ, 1999.

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

LIMA, Jorge de. **Essa negra fulô**. Fortaleza: Jornal de Poesia, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html#essanegra>. Acesso em: 6 dez. 2021.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Waldir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. *In*: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PIGLIA, Ricardo. O intelectual em trânsito em um texto híbrido. *In*: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (org.). **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 72-95

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia**. Ensaios e

entrevistas: Angola e Moçambique. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos.** Rio de Janeiro: ABE Graph; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Travessia e rotas das literaturas africanas de língua portuguesa (das profecias libertárias às distopias contemporâneas). **Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**, Feira de Santana, Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, n. 1, p. 91-113, 2002.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Revisitações Poéticas e Pictóricas da Ilha de Moçambique. **Revista Eletrônica Abril. Revista do NEPA/UFF**, Niterói, v. 5, n. 9, p. 205-217, nov. 2012.