



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO**

**SEBASTIÃO ALBA:**  
**O RITMO, A NOITE, O LIMITE**

Salvador

2017

**JOÃO BATISTA FERNANDES FILHO**

**SEBASTIÃO ALBA:  
O RITMO, A NOITE, O LIMITE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito final do curso.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

Salvador  
2017

*Para Álex Leilla: sem você, meu amor, viagem nenhuma teria começado.*

*No rosto de Alessandra, a luz procede  
como a tarde nas copas da alameda –  
o que perde em clarão, ganha em leveza,  
e por mais que se esconda, transparece.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: João Batista Fernandes e Dilza Alves Pereira Fernandes, e meus irmãos: Farah Diba, Marcos Danúbio e Ana Paula – que navegam comigo amorosamente os ritmos, as noites e os limites da vida desde sempre.

Ao meu orientador Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, que, antes da orientação, foi e é, sobretudo, um amigo – aquele que disse o que eu não queria ouvir e soube indicar, no mapa, o caminho correto.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pela bolsa concedida.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Maia Ribeiro, minha orientadora de Iniciação Científica, que foi quem primeiro ouviu de mim o nome de Sebastião Alba.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Nancy Rita Ferreira Vieira, pela sua inteligência disfarçada em simplicidade, que fez com que o plano geral desta dissertação ficasse claro para mim.

Aos amigos de vida e poesia, Claudio Sousa Pereira e Wladimir Saldanha, pelos nossos encontros e diálogos regados a vinho e versos.

À Maria Carlota, irmã do poeta Sebastião Alba, pela sua generosidade e carinho, que fez chegar às minhas mãos obras e depoimentos de e sobre Alba.

## RESUMO

Nesta dissertação me ocupei de certos aspectos da obra personalíssima do poeta português-moçambicano Sebastião Alba, pseudônimo de Dinis Albano (1940-2000). Para isso, analisei as relações entre vida e linguagem, o combate corpo a corpo que ele sustentou em toda a sua pequena e significativa produção: a poesia reunida em *A noite dividida* e os manuscritos publicados postumamente nos livros *Albas* e *Ventos da minha alma*. No dualismo dialógico entre vida e obra, ressalté aspectos como o ritmo fundante, a ideia-metáfora da *supracasa*, a metalinguagem, que se ampliam na dupla Sebastião Alba-Dinis Albano, como personagem de si mesmo. Defendo que o poeta lusomoçambicano entrelaça o fazer poético com sua visão de mundo e sua postura existencial efetiva – a imagética conciliada ao ritmo original conquistado na escrita. O homem não se descola do conteúdo da obra. Assim, o termo *supracasa* significa um lugar outro que não se encontra localizado no território geográfico onde a sociedade civil se institui. Analisei os tópicos reincidentes encontrados na obra poética: a representação da paisagem, a vibração amorosa, a simbologia dos pássaros e a tensão entre imanência do mundo e transcendência vazia.

**Palavras-chave:** poesia portuguesa do século XX; Sebastião Alba; ritmo fundante; *supracasa*.

## RÉSUMÉ

Dans cette thèse, j'ai traité de certains aspects de l'œuvre plus personnelle du poète portugais-mozambicain Sebastião Alba, pseudonyme de Dinis Albano (1940-2000). Pour cela, j'ai analysé la relation entre la vie et la langue, la lutte qu'il a soutenue en toute sa petite et significative production: la poésie rassemblée en *A noite dividida* et les manuscrits publiés à titre posthume dans les livres *Albas* et *Ventos da minha alma*. Sur le dualisme dialogique entre la vie et l'œuvre, j'ai souligné l'aspect comme le rythme fondateur, l'idée-métaphore le *supracasa*, le métalangage, qui s'étendent dans le double Sebastião Alba-Dinis Albano, comme personnage de lui-même. Je soutiens que le poète mozambicain-portugais amalgame le faire poétique avec leur vision du monde et sa posture existentielle effective – l'imagerie conciliée avec le rythme original conquis par l'écriture. Cet homme n'a pas se détaché du contenu de son œuvre. Ainsi, le terme *supracasa* signifie un lieu autre que n'est pas situé sur le territoire géographique où la société civile s'institue. J'ai analysé les thèmes récurrents trouvés dans l'œuvre poétique: la représentation de le paysage, le frisson amoureux, le symbolisme des oiseaux et la tension entre l'immanence du monde et la transcendance vide.

**Mots-clés:** poésie portugaise du XXe siècle; Sebastião Alba; rythme fondateur; *supracasa*.

## SUMÁRIO

<b>1 NADA EM MIM COMEÇOU POR UM ACORDE (INTRODUÇÃO)</b> .....	14
<b>2 CAPÍTULO I – O RITMO DO PRESSÁGIO</b> .....	19
2.1 Da <i>Poesia 61</i> à década de 1990.....	26
2.2 Moçambique: de Rui de Noronha a Sebastião Alba.....	35
2.3 Alguma recensão crítica.....	45
<b>3 CAPÍTULO II – A NOITE DIVIDIDA</b> .....	50
3.1 Ritmo, <i>supracasa</i> e metalinguagem.....	55
3.2 Personagem de si mesmo.....	72
<b>4 CAPÍTULO III – O LIMITE DIÁFANO</b> .....	84
4.1 Da paisagem.....	88
4.2 Do amor.....	94
4.3 Dos pássaros.....	101
4.4 <i>Não há nada lá, mas</i> .....	108
<b>5 SOU O MEU ÚNICO HABITANTE NA TERRA</b> <b>(CONSIDERAÇÕES FINAIS)</b> .....	118
<b>6 REFERÊNCIAS</b> .....	123

**1 NADA EM MIM COMEÇOU POR UM ACORDE  
(INTRODUÇÃO)**

*Não sou anterior à escolha  
ou nexo do ofício  
Nada em mim começou por um acorde*

*Escrevo com saliva  
e a fuligem da noite  
no meio de mobília  
inarredável*

*atento à efusão  
da névoa na sala.*

***Sebastião Alba***



Sou um incorrigível leitor de poesia. Se a vida é viagem, gastei grande parte da minha mapeando gerações de poetas, lendo seus livros e, dentro de minhas parcas possibilidades, divulgando-os. Aventura solitária e inútil, dirá alguém. Talvez. Mas nunca me senti só ao ler um poeta, mesmo quando esse era ou é um antípoda das minhas predileções estéticas. E a inutilidade é um ponto de vista muito relativo. Inútil para quem? Já percorri bibliotecas semiesquecidas no interior do país, livrarias e sebos em cidades estrangeiras atrás *daquele* poeta que tinha ouvido falar, mas que não tinha em mãos e desejava ardentemente. Ainda adolescente, em horas improváveis, incomodei amigos, conhecidos e parentes, para que me emprestassem determinada antologia. Resgatei – debaixo de pilhas de velhos volumes empoeirados – *aquela* livro praticamente desaparecido num sebo, que quase ninguém visitava. Trabalhei por seis meses e fui, por dois anos, dono de um sebo. O que, é verdade, facilitou minhas buscas. Mesmo quando precisei escolher entre comprar um livro de poesia e fazer uma refeição, preferi o primeiro. Que dramático! – dirá alguém. É possível. Mas foi assim em Recife, cidade onde morei em 1995, e onde tive contato pela primeira vez com uma biblioteca digna de tal nome. Com a chegada da Internet, a minha obsessão ganhou uma potente aliada, mas não diminuiu o que Mario Quintana chamou de “ronda das lombadas”, isto é, o hábito de inspecionar lugares que contêm livros. Nessas perambulações, a surpresa da descoberta é gratificante.

Certa feita, em Buenos Aires, depois de percorrer por mais de dez dias livrarias e alfarrábios, atrás do livro de um autor sem encontrá-lo, e já desistindo da procura, eis que surge *Voces*, de Antonio Porchia, numa *megastore*, sítio dos mais improváveis para me deparar com o inclassificável autor argentino. Desse modo, inspirado por Millôr Fernandes que, por sua vez, se inspirou em Alexander Pope, declaro que todo poeta é minha caça. Não no sentido negativo da perspectiva do polígrafo escritor carioca, mas como buscador de visões de mundo elaboradas com todos os recursos que um poeta lança mão para realizar os seus versos. Num site<sup>1</sup>, que habitualmente visitava em meados de 2009, vi pela primeira vez o nome de Sebastião Alba. O impacto do primeiro poema lido desencadeou uma procura, da qual esta dissertação é o resultado. Assim, o

---

<sup>1</sup> Endereço do espaço citado: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/opoema.htm>>

*caçador* foi capturado por seu objeto de busca. Fato que corrobora uma das falas de Alba: “Um poeta não se pega”, que está no vídeo de título homônimo<sup>2</sup>.

Quando graduando de Letras Vernáculas, na Universidade Federal da Bahia, fui bolsista de Iniciação Científica, com o projeto *Margem e errância na poesia de Sebastião Alba*, orientado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria de Fátima Maia Ribeiro; nesse período, escrevi dois textos sobre o poeta luso-moçambicano – “Margem e metáfora na poesia de Sebastião Alba” e “Nada em mim começou por um acorde” –, apresentados em eventos acadêmicos, e que constituíram os passos iniciais para a investigação que aqui materializo.

No primeiro capítulo, intitulado *O ritmo do presságio*, pontuo os passos biográficos relevantes do poeta Sebastião Alba, baseando-me principalmente na cronologia feita por Vergílio Alberto Vieira na antologia *Uma pedra ao lado da evidência*, e em depoimentos dados por familiares e amigos, mais precisamente seu irmão Jorge Manuel Gonçalves. Sua irmã Maria Carlota me presenteou com um CD contendo várias horas de gravação, além dos livros *Albas* e *Ventos da minha alma*, difíceis de encontrar mesmo em livreiros que trabalham com livros esgotados e fora de catálogo. Maria Carlota, ao me receber em Braga, Portugal, contribuiu de modo definitivo para esclarecer inúmeros pontos da biografia e da obra de Alba. Ainda no capítulo inicial, na seção “Da Poesia 61 à década de 1990”, descrevo um panorama que cobre parte significativa da história literária e movimentos estéticos modernos e contemporâneos surgidos em Portugal: do advento da Poesia 61 ao início do século XXI. Na seção “Moçambique: de Rui de Noronha a Sebastião Alba”, descrevo a produção literária de meados da década de 1950 à mesma época descrita em Portugal. Para a historiografia literária do período estudado neste país me apoiei nos textos de João Barrento, Fernando Guimarães, Nuno Júdice, Silvana Maria Pessôa Oliveira, Rosa Maria Martelo, Fernando J. B. Martinho e Jorge Fernandes da Silveira. Para o período quase correspondente em Moçambique me auxiliiei dos estudos de Ana Cláudia Silva, Giulia Spinuzza, Fátima Mendonça, Manoel de Souza e Silva, Manuel Ferreira e Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Na seção “Alguns recensões críticas”, o recorte foi feito a partir de textos de Álvaro Manuel Machado, Pires Laranjeira e Eduardo Pitta.

No segundo capítulo, *A noite dividida*, analisei e procurei dar fundamento teórico a quatro aspectos que interagem com o duo vida e obra do poeta luso-moçambicano,

---

<sup>2</sup> O minidocumentário está disponível em: “Um poeta não se pega 1 e 2” – <https://www.youtube.com/watch?v=Ita9PDvAX0g> <<https://www.youtube.com/watch?v=AapS1cynC58>> por Francisco Weyl.

a saber: ritmo fundante, a ideia-metáfora da *supracasa* e a metalinguagem como tema axial, que se amplia na dupla Sebastião Alba-Dinis Albano, como personagem de si mesmo. A fundamentação filosófica-antropológica foi baseada em Julián Marías, enquanto o conceito de ritmo existencial foi inspirado em Octavio Paz. Para trabalhar a ideia de personagem de si mesmo, me amparei nos estudos sobre autobiografia, autoficção e diarística, de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Marcello Duarte Mathias e Anna Faedrich Martins.

Defendo que, na obra assim como na vida, Sebastião Alba entrelaça o seu fazer poético com a sua visão de mundo e sua postura existencial efetiva em atos, ou seja, a imagética conciliada com o ritmo original logrado na escrita. Esses dois fatores, imagem e ritmo, estão intrinsecamente aliados à sua vivência. Nesse caso, o homem não se descola do conteúdo da obra. Por isso, emprego o termo *supracasa* – um lugar outro que não se encontra localizado no território geográfico onde a sociedade civil se estabelece. O neologismo *supracasa* vem suprir uma ausência vocabular. O homem Dinis Albano Gonçalves e o pseudônimo Sebastião Alba perfazem um itinerário único entre vida vivida e obra escrita. Esses dois não compactuam dos hábitos nem da cosmovisão da chamada sociedade industrial ou pós-industrial do Ocidente.

Para conceituar e delimitar o termo *supracasa*, recorri às concepções de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, e às de autoficção, de Serge Doubrovsky. Sei, no entanto, do perigo do uso dessas concepções. Mesmo sabendo que Alba não fez autoficção nem o que poderia ser designado de autobiografia ou diário *ipsis litteris*, me aproprio de tais conceitos por oferecem a proximidade com o que compreendo como *supracasa* e personagem de si mesmo. As marcas destas duas expressões foram levantadas na análise dos livros *Albas* e *Ventos da minha alma*, livros de publicação póstuma, nos quais estão os manuscritos deixados pelo autor com amigos e familiares, durante os anos em que viveu como sem-teto, mas também são expressões encontradas no livro *A noite dividida*.

No terceiro e último capítulo, *O limite diáfano*, que é voltado para a análise estético-imagética da obra poética, foram imprescindíveis os estudos de Carlos Bousoño, Michael Hamburger, Hugo Friedrich, Denis de Rougemont e Claudio Willer. Respectivamente, foram extraídos de seus trabalhos as noções de imagem, transcendência vazia, desdobramentos do amor na literatura Ocidental e resíduos gnósticos na poesia moderna.

Neste terceiro capítulo, na seção “Da paisagem”, examinei o uso que o poeta faz do entorno geralmente físico e geográfico e como Alba reflete criticamente sobre si

mesmo e sobre o real, tendo como base a paisagem. A nomeação toponímica raramente aparece, mas não fica fechada ao seu registro imediato, como também muitas vezes se fundem a paisagem com a figura da mulher amada. Em “Do amor”, analisei a variação do que se pode chamar de tópica amorosa em Alba. Trata-se de uma visão quase sempre eivada pela ironia, estando o casamento sob a lente do sarcasmo. Em Alba, a realização do encontro amoroso acontece fora e livre do laço matrimonial. Na seção “Dos pássaros”, demonstro que o animal mais representativo em Alba são as aves, às vezes apenas para modular a significação de um poema, mas, na grande maioria das vezes, como símbolo para meditação de ser e estar no mundo. Em “Não há nada lá, mas...”, analisei a tensão entre imanência do mundo e transcendência vazia, que subjaz na obra poética. Os dois polos se inter-relacionam de modo oculto, mas fecundo.

Intitulei os capítulos com os nomes dos livros de poesia publicados em vida de Sebastião Alba – *O ritmo do presságio*, *A noite dividida* e *O limite diáfano*. Se não analiso cada livro individualmente, e sim a obra de modo geral, há, todavia, uma relação metafórica entre os títulos dos livros e a escolha dos nomes dos capítulos desta dissertação. Dessa forma, o título do Capítulo I – *O ritmo do presságio*, se justifica porque situo historicamente as tendências poéticas surgidas em Portugal e Moçambique sob as quais viveu e escreveu Alba, e alguma crítica que recebeu. Ou seja, é a marcação rítmica do movimento literário que dá substância a este capítulo inicial. Nomeei o Capítulo II de *A noite dividida* devido às temáticas abordadas – Ritmo, *Supracasa*, Metalinguagem e Personagem de si mesmo –, que indicam a condição dual de vida e obra e as tensões entre elas. Assim como a noite do título do livro, o homem também se divide. O Capítulo III se chama *O limite diáfano* não apenas porque se refere ao embate entre imanência e transcendência, que é tema de análise de uma das subseções, mas, também, à relação do poeta com a realidade e suas coisas através da imagética que analiso em blocos – “Da paisagem”, “Do amor”, “Dos pássaros” e “Não há nada lá, mas...”.

Na viagem crítica que começa a seguir, minha esperança é que ela possa despertar algum interesse no leitor e que, na medida do possível, auxilie a leitura da densa, bela e profunda poesia de Sebastião Alba, um poeta ainda pouco lido tanto no Brasil quanto em Moçambique e Portugal.

## 2 CAPÍTULO I

### *O RITMO DO PRESSÁGIO*

*A tinta das canetas  
reflui de antipatia  
e impregnadas, assíduas  
cambam as borrachas  
Não há fita de máquina  
que o uso não esmague  
o vaivém não ameace  
de dessorar os textos  
Mas a grafia nada diz  
de pausas na cabeça  
Vozes inarticuladas  
adensam, durante elas  
uma tempestade  
recôndita  
E nubladas carregam-se  
as suspensões  
encadeando em nós  
o ritmo do presságio.*

*Sebastião Alba*

A poesia de Sebastião Alba foi, para mim, amor à leitura de um primeiro verso – “Ninguém meu amor/ninguém como nós conhece o sol” – que li num site em meados de 2009. Chamou-me a atenção a força da dicção aliada à imagem refinadamente construída. O ritmo era oblíquo, de quem busca dentro de uma concepção expressiva, a dissonância, no entanto, sem violentar o verso e sem ser antinatural. Essa imagem ritmada com tamanha personalidade – pensei naquele momento – é a postura desse poeta frente à realidade. E era.

Ninguém meu amor  
ninguém como nós conhece o sol  
Podem utilizá-lo nos espelhos  
apagar com ele  
os barcos de papel dos nossos lagos  
podem obrigá-lo a parar  
à entrada das casas mais baixas  
podem ainda fazer  
com que a noite gravite  
hoje do mesmo lado  
Mas ninguém meu amor  
ninguém como nós conhece o sol  
Até que o sol degole  
o horizonte em que um a um  
nos deitam  
vendando-nos os olhos (ALBA, 1996, p.57).

Nas precisas palavras de Manuel de Souza e Silva, com Sebastião Alba a poesia em Moçambique “encontra [...] a expressão de maturação, equilíbrio e rigor de raro quilate.” (1996, p. 98) O poeta Sebastião Alba, pseudônimo de Dinis Albano Carneiro Gonçalves, nasceu em 1940, em Braga, norte de Portugal. De acordo com as notas deixadas pelo autor, sua vida foi “desligada” das convenções sociais, pois seu “despojamento” era “um processo de deseducação”. Esse despojamento – que jamais foi artificialismo estético ou capricho social – foi levado ao extremo.

Em 1947, o menino Dinis Albano frequenta os primeiros anos da escola primária, em Torre de Dona Chama, vila portuguesa. Nasceu numa época de guerra e esse fato parece premonitório: “Enquanto eu, numa aldeia velha em 1944, olhava o ninho de um pássaro ou colhia amoras silvestres, milhares de homens caíam na Europa, na Ásia, nos mares, do ar” (ALBA, 2003, p. 93).

Seu pai vai para Moçambique em 1949 e se fixa em Tete, com a família. Entre os anos 1950 e 1960 se dá a formação escolar de Alba, em Lourenço Marques, hoje Maputo, e também na Beira e em Quelimane. Em 1961 é arregimentado no Contingente

Geral, em Boane, onde deserta dois anos depois, é detido e acusado de extravio de “objetos militares”, mais precisamente cinto e bivaque. Entre 1961 e 1963, aguarda julgamento na prisão. Tendo sido condenado a quinze meses por um Tribunal Militar, cumpre sua pena na 23<sup>a</sup> Enfermaria do Hospital Miguel Bombarda.

A publicação do seu primeiro livro acontece em 1965, intitulado *Poesias*, em Quelimane. Nesse mesmo ano exerce o jornalismo, também como agenciador de publicidade, em várias áreas do território moçambicano. Em 1974, falece seu irmão e companheiro intelectual, António Carneiro Gonçalves, a quem Sebastião Alba considerava “[...] uma respiração irmã.” Em outubro desse mesmo ano publica *O ritmo do presságio*.

Convidado pela FRELIMO (Frente Libertadora de Moçambique), frequenta de 1975 a 1977, em Inhanbane, um curso de formação, e é nomeado Administrador da Província da Zambézia. Por essa época acontecem as primeiras divergências com alguns setores do Partido. Fixa-se com a família em Maputo. Entre 1978 e 1982 publica *A noite dividida*. Em 1983 e os anos seguintes, abandona Moçambique e passa a viver em Braga com a mulher e as filhas. Muda-se para Miratejo a partir de 1987, em 1988 regressa à Braga, e passa a viver sozinho em quartos alugados.

A partir daí se torna andarilho, e é como andarilho que visita Miguel Torga, Eugénio de Andrade, Antonio Ramos Rosa, entre outros escritores e poetas portugueses. Sua errância se agrava cada vez mais. De 1994 em diante, vai dando forma definitiva aos poemas que constituirão o livro *O limite diáfano*. Em 1996, publica em um só volume sua poesia sob o título *A noite dividida*. Na verdade, esse livro reúne aquilo que Sebastião Alba considerava relevante em sua poesia. A publicação só acontece devido à iniciativa do poeta Herberto Helder. Nesse período se desencadeia uma redescoberta de sua poesia em Braga, principalmente pela juventude e parte da crítica.

Em 1997, ganha o Grande Prêmio de Poesia – Imobiliária Teixeira & Filhos, de Braga. Nos dois anos seguintes, Alba se torna uma referência literária e pessoal para a juventude estudantil da cidade de Braga, que o procura e o convida para iniciativas culturais as quais ele não pode aceitar, pois sua saúde se degrada cada vez mais. Em 2000, falece vítima de um atropelamento, e seu corpo permanece sem identificação no necrotério do Hospital de São Marcos durante três dias. É a irmã Maria Carlota quem procura e encontra seu corpo. Alba deixou-lhe um bilhete, onde diz o seguinte: “Se um dia encontrarem morto o teu irmão Dinis, o espólio será fácil de verificar: dois sapatos, a rou-

pa do corpo e alguns papéis que a polícia não entenderá.” Todo o seu espólio são os seus poemas.

Em linhas gerais, esses são os dados biográficos mais destacados do poeta Sebastião Alba. Essa cronologia biográfica foi feita por Vergílio Alberto Vieira, na antologia *Uma pedra ao lado da evidência*.

Em outubro de 2016, estive em Braga e fui recebido gentil e generosamente pela irmã do poeta. Maria Carlota confirmou aquilo o que eu pressentira. Apesar da deambulação voluntária, Alba jamais se distanciou da família, que o protegeu e ajudou. Outra faceta que vale salientar é que sua visão de mundo, apesar da inconformidade para com uma vida de índole burguesa com endereço fixo, salário, carteira assinada etc., não se deixa jamais contaminar com ressentimentos ou ódios. Essa postura é confirmada pela reunião incompleta dos seus poemas – *A noite dividida* –, de 1996, e pelos familiares do poeta.

Em 1965, ano da publicação do seu livro *Poesias*, que ele chamava de “caderno de estreia” (SANTA-CRUZ, 2003, p. 16), Moçambique está, desde 25 de setembro de 1964, em plena guerra de libertação nacional. E assim permanecerá até a independência em 25 de junho de 1975. Após a descolonização veio a Guerra Civil, que só chegaria ao fim em 1992. À saída do poder português, instalou-se um vácuo sócio-econômico imenso, os que saíram do país levaram bens e dinheiro, e, assim, a mão de obra especializada, as empresas etc. Os “retornados”, aqueles que deixaram Moçambique com a Independência, foram milhares e milhares de portugueses que *retornam* não só para Lisboa, mas também para outros lugares como o Brasil e a África do Sul. No entanto, muitos desses “retornados” nasceram e viveram em Moçambique. Numa matéria não assinada do *Jornal Público* esse contexto complexo é melhor explicado:

[...] não só muitos deles não eram retornados, pela prosaica razão de que tinham nascido e vivido sempre em África, como surgem muitos meses antes de a palavra “retornado” ter conseguido chegar às primeiras páginas dos jornais portugueses. Desde Junho de 1974 que encontramos notícias sobre a fuga dos colonos, dos brancos, dos africanistas, dos europeus, dos ultramarinos, dos residentes e dos metropolitanos. Enfim, de pessoas brancas, pretas, mestiças, indianas... que residiam em Angola, Moçambique, Guiné e Cabo Verde. Nenhum destes termos é verdadeiramente apropriado para descrever o que eles de facto eram, mas a desadequação dos sinónimos foi breve, pois dentro de poucos meses eles deixaram de ser definidos em função dessa África onde foram colonos, brancos, africanistas, europeus, ultramarinos, residentes ou metropolitanos para passarem a ser definidos em função da própria fuga. Então passarão a ser desalojados, regressados, repa-



triados, fugitivos, deslocados ou refugiados. Finalmente, em meados de 1975, tornar-se-ão retornados (PÚBLICO *on line*, 2015).

O termo “retornado” é controverso e é uma ferida que ainda sangra no corpo da questão neocolonialista. A literatura, cinema, arte e memória geradas sobre o tema não são vastas, mas suficientes para evidenciar que é um universo espinhoso. Aqui, interessa-me demonstrar o contexto abrangente onde se situa o poeta-objeto desta dissertação, denominado de luso-moçambicano. Sebastião Alba não foi, de fato, o que se poderia chamar de “retornado”. Em 1983, segundo o depoimento de Maria Carlota, irmã do poeta, Alba descontente com a situação social em Moçambique, e que o ambiente político e social do país era inóspito para a mulher e as filhas, volta para Portugal.

A FRELIMO, de atuação claramente marxista-leninista, ao assumir o poder, na figura de Samora Machel (1933-1986), primeiro presidente moçambicano após a independência, de 1975 a 1986, começa a combater aqueles considerados dissidentes, mais precisamente a RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana. As promessas de melhorias e avanços para o povo e a propagada sociedade sem classes, como anota Alba, em 1982, em Maputo, não aconteceram:

Pela manhã, a cooperativa distribui-nos hoje, 6 ovos, 1 pacote de bolachas, outro de farinha, 4 cervejas, uma tablete de chocolate e 20 pastilhas elásticas.

Se exclusivamente por esta altura, a família de cada dirigente da FRELIMO recebesse tais produtos, ninguém impediria que eu fizesse ao partido a dádiva da minha vida (ALBA, 2006, p.88).

O poeta confessa com lucidez que: “Alguns necessitaram apenas de 3 anos, após a Independência, para reunir dados de que extraíram depois as conclusões que os levaram a partir; outros 5, e assim por diante...”, mas ele confessa que necessita “[...] de mais: sou canhestro, ‘gauche’, lento a concatenar esses dados que, no entanto, a vida quotidiana oferece em profusão; mais sensível à sedução das abstrações, vulnerável à lógica marxista.” (2006, p.89) Nos textos de *Albas* e *Ventos da minha alma*, apesar das críticas feitas a certos posicionamentos e atitudes de alguns setores da FRELIMO, o autor jamais abandonou “as idealizações dos anos 60 de que nunca se quis *libertar*”. (SANTA-CRUZ, 2003, p.10) E, nos dois livros citados acima, há várias referências elogiosas a Guevara, à guarda vermelha soviética, a Samora Machel, a guerrilheiros etc.

Ao traçar um amplo espectro da literatura em Moçambique, Joana D. M. V. Faria assegura que “Moçambique é um desses países recentemente descolonizados, que procura conjugar o antigo com o novo e sobrevive no meio de inúmeras contradições e dilemas.” (2005, p.1) E através da voz do escritor Nelson Saúte:

[...] uma sociedade amarrada a crises cíclicas e endémicas, o imaginário dominado pela violência – violência da guerra ou violência social, todo tipo de violência! – a luta pela emancipação, que parece cada vez mais perdida, quando vemos que a liberdade – paradoxalmente para alguns – atirou-nos para os mais inesperados caminhos ínvios que ainda hoje percorremos (SAÚTE, *Apud* FARIA, 2005, p.1).

Nesse panorama assustador, os desastres naturais e humanos são uma constante, mas esses últimos, impossível não apontar, causados pela rigidez ideológica dos dois lados dos acontecimentos políticos – o estado português e os movimentos revolucionários, esses encabeçados pela FRELIMO. O primeiro quando ainda estava no poder até a Independência. O segundo praticamente até os dias atuais. No meio, o povo com suas tradições, crenças, costumes etc., isto é, “[...] o passado, primeiro silenciado pelo colonizador e agora pelo Estado.” (FARIA, 2005, p.33) E a presença do desastre não deu trégua:

A guerra permanece ao longo dos anos, dominando a Frelimo as zonas urbanas e a Renamo as zonas rurais. No meio disto, o povo anónimo é que sofre e é vitimizado, sendo obrigado a abandonar a casa, a família e a refugiar-se em campos onde poderá ou não receber apoio humanitário. As crianças são raptadas inúmeras vezes e perdem a lembrança daquilo que foram e dos seus pais. A fome alastra, os massacres sucedem-se e as responsabilidades não são apuradas (FARIA, 2005, p.33).

É nesse contexto histórico-político, descrito resumidamente acima, que surge a poesia de Alba. Como nosso poeta luso-moçambicano pendula entre duas tradições literárias, delinearei a seguir um quadro geral de como as vertentes poéticas mais relevantes se encontravam e se inseriram no período que vai de 1961 até o início de 2000 – período que cobre as datas de publicação de seus livros.

As mudanças de formas e técnicas da poesia moderna e pós-moderna são vastas, profundas e definidoras do que viria a ser escrito como tal ao longo do século XX e início do XXI. Baudelaire é um divisor de águas dessa poesia. A partir da publicação do

seu livro *Flores do mal*, 1857, suas conquistas formais, temáticas, sonoras etc., faz com que a sua influência se torne decisiva e alcance renome internacional.

Alfonso Berardinelli, ao escrever, meio século depois da publicação d'*A estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, diz que este livro possui “o inegável fascínio da simplificação e da síntese”. (2007, p.17) É da mesma opinião Michael Hamburger “É a parcialidade do ponto de vista de Friedrich sobre o que constitui a poesia moderna que lhe permite fazer generalizações [...]”. (2007, p.45) Não obstante esses alargamentos críticos para abarcar uma prática literária nova, Friedrich acerta em sua descrição:

[...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (FRIEDRICH, 1978, p.16).

Nessa perspectiva construtiva, atando vida e obra sem meios termos, Manuel de Souza e Silva afirma que “Há, em Sebastião Alba, a estranhíssima capacidade de fundir a alucinação perceptiva à quase geometrizada racionalidade expressiva.” (1996, p.98) A geração de poetas moçambicanos não se furta a essa herança dos procedimentos estéticos sintetizados pelo crítico alemão. Dessa geração, poetas como Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Reinaldo Ferreira, entre outros, se alinham mais ao que Souza e Silva resume como sendo uma poesia de “expressão de maturação, equilíbrio e rigor de raro quilate.” (1996, p.98) Todavia, antes de esboçar o panorama da poesia moçambicana do período, no qual esses poetas começaram a aparecer, ampliarei o escopo para abarcar o quadro maior da produção poética em Portugal.

Muitos poetas moçambicanos, talvez a maioria, escreveram sob o signo da chamada poesia de combate, e tiveram por bandeira o anticolonialismo português e a afirmação da africanidade. Poetas como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Kalungano (Marcelino dos Santos), Virgílio de Lemos, Sérgio Vieira, Jorge Viegas, para citar apenas alguns, se detiveram principalmente no viés político de suas obras. Sebastião Alba, embora em certos poemas, e de modo muito transversal, faça referência ao sufocante ambiente político colonial e pós-colonial, adota em seus poemas uma linha eminentemente estética, sem jamais dar margem ao panfletário. O que leva Fátima Mendonça a

se admirar, não sem uma ponta de ironia: “Surpreende também que Sebastião Alba, de palavra tão contida, tenha dado a um dos seus poemas o título de ‘A Guerrilheira’”. (MENDONÇA, 2011)

O arco temporal que faço a seguir com a poesia portuguesa e depois com a poesia moçambicana é para contextualizar a própria produção poética de Sebastião Alba, o momento estético dentro da história do seu tempo. Dessa contextualização é possível perceber as ligações, as dívidas, os procedimentos verbais, as influências recebidas e doadas, as confluências de vozes no cadinho da faina literária de Alba.

## 2.1 DA POESIA 61 À DÉCADA DE 1990

Apenas por uma questão cronológica, iniciarei com o “grupo” denominado *Poesia 61*. Nessa exposição, não se pode perder de vista a advertência de João Barrento encontrada numa análise sobre poesia portuguesa contemporânea: a quantidade quase labiríntica de textos, os cruzamentos e a coexistência das inúmeras tendências e o perigo de uma síntese (BARRENTO, 2000). Munido desse espectro, posso situar, num enquadramento maior, os postulados e o surgimento historiográfico da *Poesia 61* – poetas que apareceram, em Faro, numa coletânea de mesmo nome e que surge no ano que dá título ao livro. O volume se compunha de cinco livros de cinco autores distintos: Gastão Cruz, naquele momento ainda inédito em livro; Casimiro de Brito, já havia publicado os seguintes livros *Poemas da solidão imperfeita* (1957), *Sete poemas rebeldes* (1958), *Telegramas* (1959) e *Poemas orientais* (1960); Maria Tereza Horta publicara anteriormente *Espelho inicial*; Luiza Neto Jorge publicara *A noite vertebrada*; e Fiama Hasse Pais Brandão *Em cada pedra um voo imóvel*, e a narrativa *O aquário*. Se não perfazia um movimento, o grupo, de acordo Silvana M. P. Oliveira, se caracterizava pela consciência da rigorosidade expressiva num conjunto metódico e sucinto de imagens, dando preferência à potência virtual da palavra, salientada no seu desenvolvimento gradual dentro do discurso ou no branco da página (OLIVEIRA, 1997). Fernando Guimarães, no entanto, observa que:

A valorização de uma linguagem que será marcada pela exatidão e o rigor está sem dúvida presente noutros poetas que, nessas mesmas décadas de 40 e 50, não se furtaram a um verdadeiro exercício da palavra: Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oli-

veira, João José Cochofel, Eugénio de Andrade, Alberto de Lacerda ou diversos poetas ligados à publicação da revista *Árvore* (1951-53), nomeadamente Raul de Carvalho naqueles momentos em que soube deter o influxo duma discursividade a que se entregara, na sequência do exemplo vindo de Álvaro de Campos e dos surrealistas, com poesias que igualmente se prendem a uma linguagem estreme (GUIMARÃES, 1973, p.33).

Em filosofia, para um melhor rendimento do seu estudo, é necessário levar em conta a expressão – que declara seu posicionamento – “com quem o filósofo dialoga?”, ou combate, ou é terminantemente contra, mesmo que oculte os nomes de seus escolhidos opositores. A tomada de posição não é diferente em literatura, ainda mais se tratando de poesia. Se a *Poesia 61* não lavrou seus manifestos, seus autos de fé, estatutos estéticos, princípios declarados, ou mesmo fez considerações a cerca da literatura, e puseram até mesmo em xeque as designações de “grupo” e “movimento”, suas concepções estéticas, no entanto, desejavam ser distintas, contrárias a certas concepções anteriores (SILVEIRA, 1984). Essas se resumiam no que José Régio definira como sendo a “arte e o primado da subjetividade e da sinceridade sobre a linguagem, e o artista – ser excepcional – tem de ser visto no interior da sua individualidade, ao invés de ser analisado no interior da obra que produz.” (APUD SILVEIRA, 1984, p.127) Como não é possível abolir totalmente os processos conquistados pelas gerações antecedentes, e toda nova geração que se deseja singular paga seu óbolo estético quer queira ou não aos que vieram antes, os poetas da *Poesia 61* absorvem, redirecionam e ampliam o legado dos precedentes.

Fernando Guimarães é sintético ao se referir à ampliação das conquistas formais dos poetas da *Poesia 61*: “O resultado de uma pesquisa na própria realidade irreal da linguagem.” (1971, p.43) Embora cada um siga seu próprio caminho, destaco duas observações pertinentes de Silvana Oliveira nas quais preponderam a preocupação primeira desses autores. A crítica mineira diz que o metapoema e a temática metalinguística ganham destaque e direções inabituais e o signo linguístico enquanto tal recebe uma valorização inusitada. (OLIVEIRA, 1997)

No poema de Gastão Cruz, do seu primeiro livro *A morte percutida*, essas noções se evidenciam:

A cor da carne  
à noite  
os intervalos da água

Porque o vento é aberto  
é que nos sabe a branco nos ouvidos

E tu tens um canal perifericamente em toda a pele

Tenho a dizer-te o dia dos meus membros  
e a curva concreta desta luz

O cansaço é nascente como o sol  
(CRUZ, 2009, p.175)

Apesar das virtualidades da palavra e a concisão das imagens virem para linha de frente do poema, a herança surrealista é reaproveitada. O vento é aberto e branco, e é como se os poros de um outro alguém, que não o sujeito lírico, todo se abrisse excessivamente sensível a materialidade do entorno. A novidade ou renovação desejada trazida pelos poetas do “grupo” *Poesia 61* rompe, mas não tanto, com a tradição poética portuguesa e angaria dos surrealistas a liberdade da imagem de tendência onírica.

Para Nuno Júdice, durante todo o percurso da poesia portuguesa no século XX, o movimento de tomada de consciência diante da criação estética, década a década, foi sempre de uma regularidade pendular – a cada novo grupo, movimento, ou geração auto-intitulados ou não que surgia, houve outro que, de algum modo, se postava numa posição esteticamente contrária. (JÚDICE, 1997) Não se pode ler, no entanto, esse binômio antitético fechado em blocos bem definidos a cada década na pluralidade que foi e é a poesia portuguesa. A constatação de Júdice refere-se sobre àqueles posicionamentos de mais destaque num amplo cenário ocupado, que pode ser visto também, como parte de uma sociologia da política literária. Em contraponto, é possível encontrar as correntes subterrâneas, à margem, ou posições de difícil enquadramento. O próprio Júdice, poeta e ensaísta, embora sejam visíveis as várias dívidas poéticas em sua obra das conquistas formais e técnicas da *Poesia 61*, manteve sua independência. Outro nome que exemplifica esse posicionamento quase clandestino e independente é José Bento, mais conhecido como tradutor de inúmeras obras da língua espanhola. Bento estreia algo tardiamente em 1978, aos 46 anos, com *Sequência de Bilbao*, e, em 2003, tem sua pequena e densa obra *Alguns motetos*, selecionada e prologada pelo ensaísta e poeta José Tolentino Mendonça. Tanto Nuno Júdice quanto José Bento são poetas cujas obras corroboram a existência de uma poesia escrita à margem das grandes correntes estéticas da literatura portuguesa após a década de 1960.

João Barrento, ao concordar com Júdice, detecta que essa penduralidade das antíteses estéticas esteve quase sempre ligada a alguma revista e publicações coletivas. E o ensaísta e tradutor nomeia os grupos e seus respectivos veículos: para os chamados Modernistas – *Orpheu* (1915), *Presença* (1927); para os denominados neo-realistas – *Seara Nova* (1921), *Novo Cancioneiro* (1941-44), *Cancioneiro Geral* (década de 1940); para a diversidade divergente da poesia pós-presencista – *Cadernos de Poesia* (1940-42) e *Távola Redonda* (1950-54); para o surrealismo de feição mais ortodoxa – *Cadernos Surrealistas* (1949-50); a poesia de resistência com os nove fascículos da revista *Notícias do Bloqueio* (1957-61); também os grupos de poesia surgidos nos anos 1960, a Poesia Experimental, e o já referido aqui, o *Poesia 61*, que fizeram das antologias suas tribunas. Além das revistas citadas, não se pode esquecer outras aparecidas nessa época e que cobrem o período que vai de 1950 a 1970: *Árvore* (1951-53), com os poetas António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro, Raul de Carvalho, João Rui de Sousa, Albano Martins; *Eros* (1951-1958), tendo à frente os poetas António José Maldonado, Fernando Guimarães, Jorge Nemésio, José Manuel; *A serpente* (1951), com os poetas Egito Gonçalves, Leonor de Almeida, Alexandre Pinheiro Torres; *Sísifo* (1951-52) com Manuel Breda Simões; *Cadernos do Meio-Dia* (1958-60), e muitas outras. (MOISÉS, 2008)

A contraparte contestatória e radicalmente contrária a uma poesia defendida pelo grupo de *Poesia 61* – que, no dizer de João Barrento, era “altamente ‘vigiada’, consciente dos seus meios, rigorosa na linguagem, inovadora na sintaxe e no corte do verso, lapidada e algo fria” (BARRENTO, 2000) – foi a que inicia a publicar, um pouco antes ou depois, com a Revolução de 25 de Abril. Tal data, linha divisória não só na literatura, mas na história de Portugal, põe fim a um governo discricionário que estava no poder desde os anos de 1920. Assim, o acontecimento histórico do 25 de Abril é bem recebido por grande parte dos literatos portugueses, e põe fim aos limites de abordagem e tratamento temático impostos pelo antigo regime (MARTINHO, 1984). Ainda que Fernando Martinho no seu balanço poético de uma década (1974 a 1984) destaque a poesia de combate e indique nomes que trataram em sua produção da experiência das guerras africanas – Manuel Alegre, Francisco Assis Pacheco, José Correia Tavares etc. –, após a ressaca libertária, os exames políticos parciais ou não, o desencanto diante de uma realidade social nada fácil, aponta uma renovação poética fundada numa combinatória salutar da linguagem informal, contrária a toda retórica enfatuada, e com indicações culturais das mais diversificadas, sem, todavia, desembocar na citação pedante, e cita nomes

como o de João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre, Rui Dinis, Nuno Júdice, José Agostinho Baptista, Maria Alzira Seixo etc.

João Barrento inclui nessa nova orientação nomes que auferem boa projeção no cenário da poesia portuguesa, como Vasco Graça Moura, e os poetas do “Cartucho” (1976) – Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, António Franco Alexandre e Helder Moura Pereira – chamados assim porque os quatro poetas lançaram seus poemas soltos em embalagens de mercearia, atitude já reveladora da dimensão provocatória desses autores. Barrento distingue e inventaria:

Com os novos poetas inventa-se um novo discursivismo e uma nova retórica que levam, ou à encenação fictícia, no poema, das experiências mais pessoais e mais quotidianas (em Nuno Júdice, Diogo Pires Aurélio), ou ainda, com recurso a um largo espectro de linguagem das formas e de formas de linguagem, ao cruzamento dos grandes temas da tradição ocidental (o tempo e a morte, o amor e a arte) com o registo, em *parlando*, da circunstancialidade mais comezinha e dos interstícios de uma realidade “demoníaca” intensamente vivida, no caso de Vasco Graça Moura (com David Mourão-Ferreira, ele será o grande poeta *doctus* de uma época e de uma poesia que, com excepção de João Miguel Fernandes Jorge, irá cada vez mais perdendo as ligações à tradição cultural, para as recuperar hoje), um poeta de grande virtuosismo que assimila heranças que vão de Camões e Cesário Verde a Jorge de Sena, Vitorino Nemésio e Alexandre O’Neill (BARRENTO, 2000).

Se as marés das influências e confluências sofrem seu fluxo e refluxo de período a período, na verdade, são um contínuo incontornável quando se trata de literatura, e mais especificamente de poesia, os postulados de uma determinada corrente acaba predominando. Aqueles quatro poetas do “Cartucho”, que fomentaram um tipo de poesia sem seu carácter sacralizado, feito que, por sua vez, conduziu a uma liberdade de poetizar praticamente todos os setores da vida e a uma decidida vulgarização dos níveis da literariedade, também infundiram no poema a imanência do cotidiano, um retornar a realidade e ao vivido, a descrição exterior prevalecendo sobre a interior, o prosaísmo fronteiro à crônica, a ironia amarga ou magoada, a vida do subúrbio, dos bares pobres, a atenção voltada para as mazelas da periferia das grandes cidades, os desejos jamais satisfeitos e mesmo que efetuados caindo no malogro, todos esses componentes, de um modo ou de outro, jamais serão abandonados por muitos poetas surgidos nas gerações seguintes. (BARRENTO, 2000) Principalmente os poetas que aparecem na década de



1990 e no início deste século, que, não obstante o reducionismo da visão, pôde ser sumariada na antologia *Poetas sem qualidade*, organizada por Manuel de Freitas e no polémico prefácio a esse livro – “O tempo dos puetas”. (FREITAS, 2002) Ida Alves, ao analisar as obras de Rui Pires Cabral, Carlos Bessa e Manuel de Freitas, três poetas que estrearam a partir da década de 1990, observa que “diferentes entre si, manifestam entretanto, de maneira dialogante, uma forte subjetividade urbana e uma relação oscilante entre atracção e repúdio pela cidade e consequências de sua expansão.” (ALVES, 2009, p.207) Segundo a crítica fluminense, nesses três autores, “a paisagem é uma questão provocativa, principalmente na observação de sua ausência ou na sua desfiguração pelo horizonte de cimento ou pela falta de estabilidade, já que as imagens revelam apenas o efêmero, o passageiro, o transitório.” (p.207) Desse modo, é possível perceber nos três poetas citados pela ensaísta resquícios da herança estética de gerações anteriores principalmente a denominada de “Cartucho”.

Como se vê, a pluralidade de correntes e vozes foi a tônica. Como alinhava Júlio Conrado, existiam “os do conteúdo, os de vanguarda, os obscuros, os elegíacos, os surrealistas, os eróticos, os espiritualistas, os do quotidiano, os estrangeirados, os da guerra colonial” etc<sup>3</sup>.

Poetas como António Osório, Casimiro de Brito, Yvette Centeno, Rosa Alice Branco permaneceram à margem das correntes mais visíveis e visitadas, e preferiram uma linguagem calcada na clareza e no antidiscursivo, com uma tendência ao aforismo vinculado ao orientalismo e à mística, e um desejo de retorno ao senso humano das coisas, da natureza e dos instantes essenciais. (BARRENTO, 2000) Tais concepções podem ser percebidas no poema de Casimiro de Brito:

Cidade caótica –  
a borboleta atravessa a rua  
com o sinal vermelho (BRITO, 1999, p.329).

O flash com veio anedótico captado na turbulência urbana, uma discreta defesa aos valores naturais, uma crítica negativa às regras dos excessos urbanísticos e um convite à subversão deles – Casimiro de Brito logra a síntese de pendor oriental compilada em apenas três versos.

---

<sup>3</sup> O trecho citado de Júlio Conrado encontra-se no link <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLjulioconrado01.htm>> sem maiores referências.

As preocupações da metapoesia e as marcadamente ideológicas são postas um pouco de lado, e o alvo de maior frequência, pelo menos para uma grande parte dos poetas, é o real. No entanto, o que mais interessa em tal realidade é a sua crueza, o danificado de alguma forma, a minúcia da experiência de cada um; outra subjetividade ganha frente, e a exposição da palavra é direta, apoiada sempre no coloquial; a vivência da personalidade de cada poeta é vincada pela narração e pelo imediatismo do momento presente. Segundo João Barrento no lugar da comunicabilidade prevalece o monólogo, no lugar da ideia está a vivência, no lugar da palavra a sua pluralidade, isto é, as palavras, em vez do metaforismo exacerbado, a linguagem usual. (BARRENTO, 2000) Contudo, o narrativo não possui o *epos* nem sua carga de tempo histórico, mas, antes, o passado é reconfigurado através da nostalgia, da circunstância e de recontar a existência mínima sem uma dimensão existencialista. No soneto de Vasco Graça Moura essa narratividade com foco no cotidiano é visível:

eu fico à esquerda no computador.  
durante a tarde vou escutando discos.  
a teresa foi buscar lápis de cor  
e faz na folha grandes asteriscos.

desenha a jarra e a flor e outra flor;  
mas como a vassourinha trás dos ciscos  
a joana desaustina em derredor:  
vai-se à obra da irmã e enche-a de riscos.

no espelho a luz entre água e sombras voga  
e em aéreos espaços me detenho,  
com a porta a rasgar-se mais ao fundo.

e o cão. e os sete anões. assim se joga,  
do olhar à flor, do lápis ao desenho,  
o jogo das meninas com o mundo (MOURA, 1996, p.433).

As informações obtidas do universo familiar do poeta, da sua experiência direta e doméstica são desenhadas dentro do decassílabo e numa forma fixa, o soneto, das mais tradicionais. Vasco Graça Moura (1942-2014) talvez tenha sido, em Portugal, o poeta que melhor construiu e utilizou a ponte entre as conquistas da tradição literária do Ocidente e a modernidade e a pós-modernidade.

De acordo com Fernando Martinho, a narratividade e suas personagens, pessoas, ganharão um espaço dominante, porém, em convívio com uma tensão de vozes diferentes modulando-a. Poetas como Manuel António Pina que é “da contenção e do *unders-*

*tatement* irônicos”; Al Berto com seu “fascínio por uma escrita *desregrada* (segundo o modelo dos poetas da *Beat Generation*) [...]”; em Luís Miguel Nava prevalece “O desajustamento com o mundo [...] não consente espaço para a ‘piedade ou a esperança’”; Fátima Maldonado e a “imersão na ‘mágoa urbana’”; José Agostinho Baptista com sua “herança romântica”; Fernando Guerreiro e a “poesia que se abre a um impulso especulativo”; em Paulo Teixeira predomina “o monólogo dramático”; em Luís Filipe Castro Mendes há “um retorno ao *clássico*, à regularidade métrica, à rima, a formas poéticas tradicionais”; Adília Lopes o “diálogo com a tradição pode também realizar-se através da via paródica e do humor”; já Fernando Pinto do Amaral “leva a limpidez expressiva a um ponto raramente atingido antes”; Luís Quintais está em “sintonia com o espírito de uma época da melancolia”; há em Ana Marques Gastão uma realização “notável dentro da tradição da elegia fúnebre”; já Maria do Rosário Pedreira faz “da casa o lugar de evocação”; José Tolentino Mendonça e Daniel Faria, falecido prematuramente aos 28 anos, se alinham a uma “inquietação religiosa nunca adormecida na poesia portuguesa contemporânea”. (MARTINHO, 2005) O professor e ensaísta finaliza sua exposição fazendo referência a antologia dos já citados *Poetas sem qualidades*, esses preferem escrever uma poesia que rejeita completamente toda aura possível, e indica nomes como o dos poetas Manuel de Freitas, José Miguel Silva e Rui Pires Cabral. Deste último, o poema “Recomeço”, dá mostra dessa recusa e do prosaísmo sem aura:

O primeiro cigarro do dia é na varanda  
quando faz sol: misteriosamente o terraço  
do vizinho continua a concentrar a tristeza  
do bairro inteiro. Mal acordado, juntas as linhas  
que te permitem perceber quem és, onde estás,  
o que terás de fazer a seguir. E a angústia  
que te abraça é a memória mais antiga  
que possuis, vem das casas de Bragança  
e Moncorvo, já a conhecias antes de lhes seres  
formalmente apresentado. Tu nunca quiseste  
pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo  
do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação  
para o desassossego. Mas será um sinal de resistência  
ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz,  
vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça.  
(CABRAL, 2015, p.197)

A poesia de Rui Pires Cabral é calcada na linguagem coloquial, mas não somente. Sua melancolia típica da desolação distópica dos anos 1990 é apoiada numa musica-

lidade que, apesar da utilização do verso livre, possui visível influência dos metros comuns da língua portuguesa, principalmente do decassílabo e do alexandrino.

Na década de 1990, vale ressaltar, para um melhor rendimento do quadro, os nomes de Paulo José de Miranda, Jorge Gomes Miranda, João Luís Barreto Guimarães, Fernando Pinto do Amaral, Luís Quintais, Maria do Rosário Pedreira, José Alberto Oliveira, Paulo Jorge Fidalgo, Nuno Félix da Costa, entre outros. Nesses, o foco volta-se também para o circunstancial, para as miudezas diárias, apoiado sempre no discursivo das pequenas narrativas (MARTELO, 1999), e reelabora à sua maneira o estreito laço que aproximam poesia e mundo, texto e contexto. No fragmento da narração, no entanto, “não de uma micronarrativa poética, mas do que parece ser apenas a suspensão discursiva de um dos seus momentos” (MARTELO, 1999, p.226), ilustrando os pequenos acontecimentos. Mas cada um possui suas especificidades. O poema a seguir, de Maria do Rosário Pedreira, pode ser lido como um exemplo de narrativa fragmentada:

O vento, aqui, traz o cheiro da praia até à casa.  
As estrelas pousam nos telhados devagar; às vezes caem  
e assustam os cães que ladram e nos acordam de noite  
em vez dos sonhos. Os dias têm mais horas, não sei porquê.

De manhã o pão vem morno e guarda o sabor da lenha que o cozeu.  
Comemos em silêncio sobre uma toalha de quadrados azuis.  
A louça é limpa, a água mata todas as sedes, o peixe respira  
até chegar ao lume. E os dias têm mais horas, não sei porquê.

Trouxeram-me de longe para ver se te esquecia,  
se me encantava com as crianças dos vizinhos que se enrolam  
às nossas pernas como gatos mansos e não param de nos fazer  
perguntas; se era capaz de consolar-me com o cheiro do barro  
e do leite fresco que paira nas cozinhas; se aprendia  
com o mar, que ao fim da tarde vem roubar algas  
aos penhascos para que estes se esqueçam delas para sempre.  
Em vão, porém. Há tantas horas dentro destes dias... (PEDREIRA,  
2015, p.68)

O prosaísmo possui, no poema de Maria do Rosário Pedreira, uma música própria e distinta de um texto em prosa. O coloquialismo é dosado e cria uma atmosfera tradicional doméstica feita de termos como vento, casa, estrela, pão, lenha, toalha, louça, gato, leite, mar etc., não obstante, a intencionalidade de esquecimento do objeto amorado do sujeito lírico.

A multiplicidade de vozes e de nomes foram impressados no exíguo espaço desta seção, que reconheço algo vertiginosa. Porém, o intuito foi esse mesmo para que o

leitor tenha uma noção da efervescência dominante na poesia portuguesa dos períodos esboçados acima.

Na sequência, faço uma panorâmica sobre a poesia moçambicana, cobrindo o período que vai das publicações em jornais dos poemas de Rui de Noronha aos dias atuais.

## 2.2 MOÇAMBIQUE: DE RUI DE NORONHA A SEBASTIÃO ALBA

Os estudiosos da literatura moçambicana são unânimes em destacar a importância da chamada poesia engajada, ou de combate, como aporte necessário para apreender o momento que vai de meados de 1950 até os dias atuais. Assim, as palavras de ordem mais usuais dessa desse período, segundo Roberto Said, são “consciência nacional, pan-africanismo, mãe-África, negritude, África profunda, neocolonialismo” (SAID, 2010). Contudo, como se verá à frente, se a poesia de combate foi uma linha invariável, outras vertentes, tão interessantes e fortes quanto, foram abertas e aprofundadas pelos poetas de Moçambique.

Para uma visão extensa e abrangente da literatura moçambicana, Ana Cláudia Silva adota o termo “fase”, que segundo a crítica, foi sugerido pelo professor e escritor Francisco Noa. Procedendo assim, Silva mapeia e sintetiza o trabalho de índole historiográfica dos críticos Manuel Ferreira, Fátima Mendonça, Manoel de Souza e Silva e Pires Laranjeira (SILVA, 2010). Na demarcação feita por Manuel Ferreira, o ciclo que circunscrevi acima é denominado de literatura do sentimento nacional. Para o ensaísta, em se tratando de poesia, esse ciclo se inaugura, em Moçambique, com a publicação do livro *Sonetos* (1943), de Rui de Noronha, enquanto na prosa o marco é *Godido e outros contos*, de João Dias (1952). Manuel Ferreira argumenta que foi uma época de transição repleta de contradições culturais e históricas, a literatura considerada autenticamente moçambicana, de raiz, por assim dizer, mal era vista, desse modo, era inerente ao período que as indecisões estéticas e literárias restringissem seu próprio campo semântico. Mas para o crítico não há dúvidas que Rui de Noronha se deixou sensibilizar pelos valores africanos, e não ficou imune à injustiça, sofrimentos e condições precárias vividas pelo povo.

De acordo com Giulia Spinuzza, grande parte da literatura composta em Moçambique esteve atrelada a política e ajudou o:

movimento de independência política porque ofereceu um espaço de interrogação identitária no seio dum território ainda colonial, instituindo-se assim como espaço de reivindicação identitária, que é definido com a designação de “moçambicanidade”. Mas este mesmo termo é complexo, porque muitas foram as tentativas de o definir, encontrando assim um factor comum aplicável a obras ou autores (SPINUZZA, 2009, p.6-7).

Já Fátima Mendonça trata apenas do século XX e delinea o primeiro momento a partir de 1925 até 1947, citando a época de maior atuação de Rui de Noronha, a década de 1930, com publicações em jornais e revistas. (SILVA, 2010) Nesse momento, começa a surgir uma poesia consciente de sua afirmação ética e social, firmada na diferença do povo e da terra moçambicana. O segundo período indicado por Mendonça vai de 1945 a 1964. Os poetas começam a fase contestatória diretamente contra a política colonial com publicações em revistas – *Itinerário*, *Seara Nova*, *Msafo* – e jornais – *O Brado Africano* etc. –, e com os poemas de Orlando Mendes, Noémia de Sousa, João da Fonseca Amaral, Rui Knopfli, Rui Guerra, José Craveirinha, Rui Nogar, Virgílio de Lemos, Malangatana Valente, Luís Bernardo Honwana, entre outros. Há que acrescentar entre as publicações literárias a *Revista Caliban*, que dura quatro números, entre 1971 e 1974; as seções literárias do jornal *Diário de Moçambique* e *Arte e Letras* do semanário *Domingo*, de 1981 – que a partir de 1983 passou a chamar-se *Ler e Escrever* –, a revista *Gazeta de Artes e Letras*, a partir de 1983, sob a direção de Luís Carlos Patraquim.

Com o recrudescimento da repressão policial colonialista, que tinha por meta sufocar qualquer iniciativa de libertação, poetas e escritores foram presos, mas a produção, clandestina ou não, persistiu. De 1964 até 1975, ano marco da independência de Moçambique, inicia-se a fase da literatura de combate e é também quando a FRELIMO toma a dianteira da campanha de libertação do país do jugo de Portugal. A poesia praticada nesse período possui algumas vertentes, destaco duas: a poesia de combate propriamente dita, escrita dentro da linha ideológica da FRELIMO, e dos seus quadros – que tem em destaque nomes como Noémia de Sousa e José Craveirinha –, e a poesia escrita por intelectuais que não se adéquam de forma alguma ao poder colonial – onde estão nomes como o de Orlando Mendes, Rui Knopfli, Glória de Sant’Anna, Jorge Viegas, Sebastião Alba etc. Fátima Mendonça faz uma análise vertical do que denomina de “tipologia de gerações” configuradas por poetas que produziram e publicaram após a independência, em 1975, mas com uma produção que está aliada e articulada a épocas ante-

riores e posteriores. (MENDONÇA, 2011)<sup>4</sup> Assim, nos poetas acima citados, podem-se somar nomes como Armando Guebuza, Jorge Rebelo e Sérgio Vieira, partícipes representativos da FRELIMO, e “operando no exterior do país”, Albino Magaia, Júlio Carriho e Heliodoro Baptista. (MENDONÇA, 2011) Esse último, vivendo fora da capital Maputo, ficou um tanto à margem, no entanto, terá contribuído para tal marginalização os seus textos jornalísticos escritos com muita irreverência. Heliodoro Baptista é visto por Mendonça como uma ponte entre a anterior e a geração que veio logo em seguida, da qual sobressaem nomes de poetas como Carlos Patraquim, Eduardo White, Armando Artur, Filimone Meigos e Néelson Saúte.

Carlos Patraquim, com *Monção* (1980) e *A inadiável viagem* (1985), e Mia Couto, com *Raiz do orvalho* (1983), desenvolvem, segundo Fátima Mendonça “uma opção distinta da tendência geral de reprodução do modelo imediatista da poesia de combate, se integravam numa estética filtrada por uma maturidade portadora de forte poeticidade.” (MENDONÇA, 2011) Assim procederiam poetas como Eduardo White, com *Amar sobre o Índico*, (1984), e Néelson Saúte, com *A pátria dividida*, (1993). Se esses poetas incidem em temas de teor mais intimista, não fogem, porém, ao historicismo que lastreia praticamente toda a poesia moçambicana, mas que traz à tona o diálogo entre a subjetividade e a História propriamente dita, e cria, assim, uma poesia de altíssimo nível e perseverante. Após a independência, em junho de 1984, surge a revista literária *Charrua*, publicada durante oito números até dezembro de 1986. (SPINUZZA, 2009) Essa revista firma-se como uma divisora de águas e é considerada por alguns estudiosos da literatura moçambicana como aglutinadora do primeiro movimento literário depois de 1975. Pedro Chissano, Hélder Muteia, Juvenal Bacuane, Ungulani Ba Ka Khossa, Armando Artur, Sulemain Cassano e Eduardo White são os principais nomes de poetas que fomentaram a *Charrua*. Como indica Giulia Spinuzza<sup>5</sup>, ainda que seguissem linhas estéticas distintas, é possível considerar como pontos em comum o fato de expressarem um profundo desejo de liberdade estética e de conteúdo. (SPINUZZA, 2009) Esses poetas chamam para si a responsabilidade de escritas diferentes. Tais distinções abarcam o lirismo intimista de Armando Artur e Eduardo White ao experimentalismo vanguardista de Filimone Meigos. (MENDONÇA, 2011)

<sup>4</sup> MENDONÇA, Fátima. **Poetas do Índico – 35 anos de escrita**. Disponível em: <<https://revistas.uftj.br/index.php/mulemba/article/view/4863/3545>> Acesso em: 11 de setembro de 2016.

<sup>5</sup> SPINUZZA, Giulia. **A poética de Eduardo White**. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/375>> Acesso em: 23 de setembro de 2016.

“Da Polana à Mafalala”, quarta parte do livro de Manuel de Souza e Silva, o crítico goiano previne que a literatura, no caso, a poesia, tanto no seu estudo quanto aqui, “tanja o binômio colonizado-colonizador, não é razoável nem sensato reduzir as manifestações literárias a esse binômio.” (SOUZA E SILVA, 1996, p.88) E adverte que é necessário consentir com a diversidade de leituras para, assim, acabar com uma visão limitada e redutora de encarar a poesia produzida em Moçambique. Nessa perspectiva, há poetas como Rui Knopfli, Reinaldo Ferreira, Vítor Matos e Sá, Alberto de Lacerda, Sebastião Alba, João Pedro Grabato Dias, entre outros, que, não obstante, combaterem em favor de uma voz autêntica da terra e do povo africano, da autoafirmação identitária, não perdem jamais sua alta realização estética. A poesia escrita por Rui Knopfli (1932-1997) é emblemática nesse sentido. Roberto Said chama a atenção para o caminho percorrido pelo poeta durante quatro décadas e, que, sendo fiel a si mesmo, ele buscou sempre desdobramentos dentro da própria obra; (2010, p.191) trajetória essa que, não obstante ter se desenvolvido *pari passu* com as transformações histórias de Moçambique – a luta de libertação, a guerra civil e abertura democrática –, não se alinhou nunca ao código ou *ethos* defendido pelos revolucionários, regulados por uma estreiteza ideológica. Knopfli, num poema antológico e muitas vezes citado contra e a favor do autor, rebate as acusações de que era apátrida e sem raízes: “Europeu, me dizem./Eivam-me de literatura e doutrina/europeias/e europeu me chamam./Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum/pensamento europeu./É provável... Não. É certo,/mas africano sou.” (2010, p.17) A tensão dialética entre ser europeu ou ser africano é resolvida com a afirmação do último verso.

Reinaldo Ferreira (1922-1959) é poeta que não encontra acolhida por parte de nenhuma crítica como sendo da literatura moçambicana. Manuel de Souza e Silva assevera que “Não há lugar para ele na literatura moçambicana. Na literatura portuguesa, ele é o intruso, o espião, o que está sempre desconfortavelmente.” (1996, p.107) No entanto, é poeta de pensamento sentido e música refinada: “Mínimo sou,/Mas quando ao Nada empresto/A minha elementar realidade,/O Nada é só o resto.” (FERREIRA, 1997) A influência de Fernando Pessoa é visível no conteúdo existencial destes quatro versos, mas ressuma também a grande tradição da poesia portuguesa principalmente Francisco de Sá de Miranda (1481-1558) com o intimismo metafísico de alguns dos seus poemas, como o antológico “Comigo me desavim”: “Comigo me desavim,/Sou posto em todo perigo;/Não posso viver comigo/Nem posso fugir de mim.” (MIRANDA, 1989, p.12) É



possível identificar que é nas obras destes dois poetas – Sá de Miranda e Fernando Pessoa – que Reinaldo Ferreira recebe suas influências mais caras.

Há o caso único do poeta, pintor e escultor António Quadros (1933-1994) e os seus desdobramentos heteronímicos em João Pedro Grabato Dias, Mutimati Barnabé João e Frey Ioannes Garabatus<sup>6</sup>.

Repetindo a citação, agora, de forma completa, da passagem de Manuel de Souza e Silva, que figura no início deste capítulo, e na qual discorre sobre Sebastião Alba:

A criação poética em Moçambique encontra com Sebastião Alba a expressão de maturação, equilíbrio e rigor de raro quilate. Em suas *Poesias* – obra que renegará, embora com reaproveitamento de poemas no livro seguinte –, Alba experimenta já o doloroso exercício de lapidação que constitui [...] sua produção poética. [...]

A construção do poema, escorada em imagens violentas, remete ao clima de opressividade, angústia e impotência tão frequentes em Sebastião Alba (SOUZA E SILVA, 1996, pp.98-99).

O professor e ensaísta goiano faz uma leitura da poesia de Alba entre observação do entorno opressivo da época das lutas de libertação e o seu alto lirismo de verso certo e depurado. Para ele: “A poesia de Alba constrói-se no descompasso existente entre a estabilidade do presente – mantida à custa de violência e opressão – e a incerteza de algo, muito difuso ainda, que se mostra como futuro.” (SOUZA E SILVA, 1996, p.101) O olhar do poeta é quase sempre de desencanto, mas tal sentimento não o impede de vislumbrar alguma esperança. A antinomia é persistente, e o poeta move-se entre disposições contraditórias, vincadamente irônicas, pois revelam uma tendência de se deixar dominar pelo niilismo. No entanto, “O *nós* que a poesia de Sebastião Alba constantemente ressalta exerce uma função perturbadora.” Não obstante, a segunda pessoa do plural exerce um tipo de consciência, talvez negativa, de alguém que se percebe dentro de um contexto no qual as normas ou leis são muito claras, mas que não podem ser ditas. O resultado, segundo Souza e Silva, de tal perplexidade é que vai ser utilizada em poemas sofridos e amargos que desvelam uma situação de sentimento de sem saída e de solidão extrema. (1996) Agudas e bem ponderadas, entretanto, as observações de Ma-

---

<sup>6</sup> Estreou com *40 e tal sonetos de amor e circunstância e Uma canção desesperada*, (1970), e *Vinte e Uma Laurentinas*, (1971), como João Pedro Grabato Dias; *A Arca, Ode Didáctica na Primeira Pessoa. Tradução do sânscrito ptolomaico e versão contida do autor*, também de 1971, desse mesmo ano é *O Morto, Ode Didáctica*; em 1972, com *As Quybyrycas Poema éthyco e ovtavas que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitíssima atribuição de Frey Ioannes Garabatus*, dizendo-se editor desse livro; e com *Eu, o povo* como Mutimati Barnabé João, (1975).

nel de Souza e Silva diferem das que faço no próximo capítulo sobre a literatura de Alba. No soneto “Reinaldo Ferreira”, transcrito abaixo, e que não sofre alterações nas duas edições consultadas – *O ritmo do presságio*, de 1981, e *A noite dividida*, de 1996 – , Sebastião Alba expõe uma fração de sua poética:

Antes de mim, já outros o fizeram.  
 Dominadores de mundos circunscritos,  
 só se submetem ao que consideram  
 ser do domínio fulvo dos seus mitos.

Se vivem, é para o desnudamento  
 da íntima direcção que em si arrua  
 os gelos vindos dum cabo do alento  
 duma promessa a uma verdade sua.

Antes de mim, já outros o fizeram.  
 Com o cinzeiro cheio, amanheceram  
 ante a escarpa do olhar dentro de si.

Na mesa do café, tardando à mesa,  
 à curva do seu fardo da beleza,  
 como à do meu destino, obedeci. (ALBA, 1996, p.32)

Este é um dos raros sonetos na obra de Alba. O título é uma homenagem não só ao poeta Reinaldo Ferreira, mas um modo de reverenciar e saldar a dívida com os antepassados literários juntamente com o verso: “Antes de mim, já outros o fizeram.” A introspecção quase claustrofóbica atravessa todo o poema e produz imagens impressionantes: “desnudamento/da íntima direcção que em si arrua/os gelos vindos dum cabo do alento”, “amanheceram/ante a escarpa do olhar dentro de si.” O resultado da inspeção interior do sujeito poético é desolador. O planejamento íntimo da geografia do ser que se auto-observa foi bem logrado, mas, se organizou o seu desnudamento interno em ruas dentro de si mesmo, o elemento alcançado é “gelo”, apesar que ironicamente vindo “dum cabo do alento”.

Na última seção de sua tese “O Troco da Troca”, Manuel de Souza e Silva reflete sobre a poesia produzida durante a guerra de guerrilha, e, através dessa literatura de combate, busca estabilizar laços com as orientações políticas da FRELIMO, com os mecanismos de desapropriação dos recursos expressivos do colonizador e usá-los contra o seu próprio poder. Desse modo, radicaliza o rompimento com a visão colonialista, e busca o vínculo profundo com o homem e tudo o que diz respeito à natureza do povo moçambicano. (SOUZA E SILVA, 1996) Dessa poesia, além dos já referidos aqui, há

nomes como o de Rui Nogar, Kalungano (Marcelino dos Santos), Jorge Rebelo, Sérgio Vieira, Jacinto Muchawe, Mutimati Barnabé João, Kumwanga, Manuel Gondola, Luchwaga, Damião Cosme, A. Rufino Tembe, Comodoro, dentre tantos. Esse último, no poema “É de madrugada”, compõe versos voltados totalmente para a insurreição anticolonialista (1975, p.8): “[...] Está na hora/Pra cumprimento da missão/A insurreição proclamada ao Povo/Já é momento pra sua execução.”

Na periodização proposta por Pires Laranjeira, nos interessa as três últimas etapas, denominadas pelo crítico de “formação”, “desenvolvimento” e “consolidação”. (SILVA, 2010, pp.50-52) Na primeira, que vai de 1945 a 1963, nomes como Noémia de Souza, José Craveirinha, Rui Knopfli e Orlando Mendes são considerados como pretendentes a poetas – observação que Silva (2010) considera caprichosa e questionável. A segunda etapa vai de 1964, início da luta pela libertação nacional, até 1975, ano da conquista da independência. Período marcado por uma produção eminentemente política. As obras referenciais são: *Nós matamos o cão tinhoso!*, de Luís Bernardo Honwana, (1964), *Chigubo*, de José Craveirinha do mesmo ano, *Portagem*, de Orlando Mendes, (1966), a revista *Caliban*, (1971), o volume um da *Poesia de combate*, e o título de José Craveirinha, (1974), *Karingana ua Karingana*. A terceira, e última fase para nossa numeração aqui, é a “consolidação”, que cobre uma época que vai da pós-independência até 1992. Os autores referenciais são Rui Nogar, Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khossa, Hélder Muteia, Pedro Chissano, Juvenal Bucuane, entre outros.

A partir da década de 1980, segundo Fátima Mendonça, surgiram outras tendências estéticas, voltadas, em sua grande maioria, para um intimismo lírico, favorecido pela nova situação histórica, propiciando assim um tipo de poesia mais controlada em sua escrita, e que se debruçou sobre os próprios processos construtivos.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> É desse período o surgimento de veículos literários como a página “Diálogo”, do jornal *Diário de Moçambique*, os *Cadernos literários Xiphexo*, em Inhambane, *Horizonte*, em Nampula, cidades moçambicanas. Com o aparecimento da revista *Charrua*, em 1984, e com as atuações da AEMO (Associação de escritores de Moçambique), a divulgação literária ganha novo impulso. Nesse andamento, em 1986, aparece a Brigada João Dias, que divulgou ativamente a obra do seu patrono, o escritor João Dias (1926-1949). E, através dessa proposta, em Quelimane, aparece, em 1987, “uma segunda Brigada João Dias que publicou uma folha literária intitulada *Munhacuieta*.” Outros nomes, entre os já citados e não apenas poetas, que se tornaram referências no cenário da literatura nacional moçambicana, são: Aldino Muianga, Armando Artur, Eduardo White, Francisco Guita Júnior, Isaac Zita, Júlio Carrilho, Leite de Vasconcelos, Lília Momplé, Momed Kadir, Paulina Chiziane, Suleimane Cassamo. Nessa época aparecem também as revistas *Forja*, (1987), e *Lua nova*, (1988), que reaparece em 1994 e foi publicada irregularmente até 1999, e ainda a revista *Eco*, também de 1987, da qual estão veiculados nomes como Fernando Chiziane, Inácio Chirre, Florentino Dick, Helder Muteia, Daniel da Costa e Suleimane Cassamo. (MENDONÇA, 2011)

Da poesia de Luís Carlos Patraquim, vale citar a primeira estrofe do poema número “3”, do seu *Lidemburgo blues*, de 1997: “Bicho da terra, coração animal, argila negra!/A rua dança e a Casa/Recebe-os, circumviagem do vestido largo/Por onde sobes e contigo Nós, orfandade/Extática, puro Espírito.” (PATRAQUIM, 2008, p.108) Pode-se observar no trecho citado que a poesia de Patraquim é um cadinho das tendências antecedentes; talvez não seja possível indicar uma influência estrita, mas são visíveis as aproximações de composição do poema com aquela alcançada por Sebastião Alba – o verso de corte brusco, a dicção aguda, o vocabulário preciso e o sensualismo dosado.

Já autores como Francisco Guita Júnior, Momed Kadir, Adriano Alcântara, Albano Júnior, Artur Minzo e Danilo Parbato estão ligados ao *Caderno Xiphexo*, surgido em 1987. A poesia publicada no *Xiphexo*, segundo Mendonça,

prolonga-se a dualidade que caracteriza a poesia moçambicana contemporânea: um relacionamento da escrita com o cotidiano, de onde decorre uma atitude de exteriorização e de intervenção e, em paralelo, uma interiorização tendente à projeção lírica de forte componente amorosa e erótica, característica de grande parte da poesia moçambicana, desde os fundadores – José Craveirinha e Rui Knopfli –, passando por Sebastião Alba, Eduardo Pita, Heliodoro Baptista, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, e vindo até os mais recentes. São quase 40 anos de uma herança literária a que estes textos não se furtam, o que os marca como modalidade dentro do vasto corpo que é a poesia moçambicana (MENDONÇA, 2011).

No início deste século, e dando continuidade aos seus trabalhos na década seguinte, há os grupos de poesia dedicados a promoverem recitais, como o Graal Moçambique, o grupo Arrebenta Xithokozelo, o grupo Kuphaluxa, entre outros<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Antes e depois de 2000, destacam-se nomes e publicações como Amin Nordin, que publicou respectivamente em 1996, 1998 e 2003 – *Vagabundo desgraçado*, *Duas quadras para Rosa Xicuaxula* e *Do lado da ala B*; Eusébio Sanjane com *Rosas e lágrimas*; Sangare Okapi e *Inventário de angústias ou apoteose do nada*, de 2005, e em 2007, *Mesmos barcos ou poemas de revisitação do corpo*; o reaparecimento, em clave mais madura, de Celso Manguana, que publicou, em 2006, *Pátria que me pariu*, e de Chagas Levene com *Tatuagem de estrelas*, de 2008. Atuando em frentes diversas como a pintura e a poesia estão os nomes de Adelino Timóteo, que publicou romances, mas cito aqui somente os livros de poesia *Os segredos da arte de amar*, (1998), e *Viagem à Grécia através da Ilha de Moçambique*, (2002), *Dos frutos do amor e desamores até a partida*, (2011), *Livro mulher*, (2014), *O corpo de Cleópatra*, (2016); e Sónia Sultuane publicando em 2001, 2006, 2008 e 2016 respectivamente *Sonhos*, *Imaginar o poetizado*, *No colo da lua* e *Roda das encarnações*. Tanto Adelino Timóteo quanto Sónia Sultuane fizeram algumas exposições nacionais e internacionais de suas obras plásticas. Fátima Mendonça conclui que a poesia produzida em Moçambique nos últimos 35 anos não se deixou fechar na estreiteza do modelo único, porque a sua pluralidade de vozes é fecundada pelo individualismo peculiar de cada autor. Nessas vozes múltiplas são perceptíveis as dicções dos predecessores: os motivos eróticos e o distanciamento da enunciação poética (MENDONÇA, 2011).

São temas constantes e utilizados pelos poetas moçambicanos pós-independência: a ilha de Moçambique, o desencanto distópico, a mulher amada, o viés erótico-amoroso, o motivo onírico, a memória individual perpassada também pela coletividade, a subjetividade intimista, a ligação do homem com sua terra, a intertextualidade com a produção poética anterior do país, a metapoesia, poesia de sonhos e artefato verbal, o sentido humano da existência, o uso da sátira e da paródia como crítica, o descontentamento com a situação política e social do país. Segundo Carmen Lucia T. R. Secco: “[...] um fazer literário que de novo facultasse o direito aos sonhos, compreendidos estes como estratégias de resistência cultural, como elementos propulsores da imaginação criadora e dos desejos reprimidos.” (2002, p.166) Poetas como Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Armando Artur, Hélder Muteia, Filimone Meigos, Nelson Saúte, Afonso dos Santos, Gulano Khan, Júlio Kazembe e Eduardo Pitta são alguns nomes que compõem o painel de desencanto político e social, mais acentuado entre 1982 e 1994.

Nos finais da década de 1980, depois da revista *Charrua* ter parado de ser publicada, os poetas Momed Kadir e Adriano Alcântara, lançaram os Cadernos Literários *Xiphexo*, termo que quer dizer candeeiro, como uma metáfora de luz que resiste e não deixa apagar o lume da poesia. Nomes que também integraram esse grupo: Francisco Muñoz, Danilo Parbato, Artur Minzo, Francisco Guita Jr. Esses poetas se alinham ao que Carmen Lucia T. R. Secco chama de “Poesia da dissonância, do contradiscurso, do tom provocatório e do desalento [...]”. (2002, p.172) Será, assim, uma geração que sofre o clima de desconsolo e termos como morte, fome, crepúsculo são facilmente encontráveis na poesia surgida nesse período. Na visão desesperada que toma o horizonte poético da geração, os poetas proclamam e louvam o amor, buscando-o sempre.

Uma nova leva de poetas, surgida na década de 1990, e que se contrapõe aos anteriores, é referida por Carmen Lucia T. R. Secco

Na década de 90, Chagas Levene, Celso Manguana, Rui Jorge Cardoso, Bruno Macame estudantes com idade entre dezessete e vinte e poucos anos idealizaram fundar a geração Bazar Cabaret, com a qual procuravam definir uma nova proposta literária. No entanto, esse projeto não se concretizou. Logo o grupo mudou de nome, denominando-se Geração 70, porque os poetas ali reunidos haviam nascido nos anos 70. Estes se assumiam como herdeiros das ruínas de um tempo conturbado, recém-saído da guerra extinta em 1992. Declaravam-se democratas e a primeira geração poética urbana surgida após a Independência. A temática dessa poesia versava, geralmente, sobre a realidade presente, a miséria e a fome. Esses jovens reivindicavam um linguajar

das ruas para dentro de seus poemas, rejeitando *Charrua*, por a considerarem com linguagem muito lusitana e por ter sido criada com apoio oficial e patrocínio do Partido. Optavam pela rebeldia e rejeitavam a poesia de Eduardo White por julgarem-na “bem comportada”. De *Charrua* só reconheciam o mérito de ter ultrapassado a poética de combate, cujo único poeta que enalteciam era Jorge Rebelo, talvez pelo tom agressivo dos versos. Elogiavam o viés satírico do lirismo anterior, representado por Knopfli, Grabato Dias, Jorge Viegas, Patraquim e, naturalmente, José Craveirinha, o “velho Cravo”, como o designavam, elegendo-o como o “grande Mestre”, a “antena da raça”, expressão, segundo eles próprios, retirada de Ezra Pound (SECCO, 2002, p.173).

Se esses poetas recusam, de certo modo, a herança do que se pode chamar de uma tradição da poesia moçambicana, eles, no entanto, ainda não consolidaram e amadureceram seus próprios projetos literários<sup>9</sup>.

A eficiente imagística, o ritmo imprevisível, a expressividade densa de sua dicção, a construção musical dissonante, a originalidade do tratamento temático, fazem da poesia escrita por Sebastião Alba uma estrela solitária no panorama da literatura moçambicana. No entanto, como indica Carmen Lúcia T. R. Secco, sua influência é perceptível em poetas como Nelson Saúte, pois Alba é uma “voz paradigmática que passa também pela lírica mais jovem, passando a esta o prazer estético de perseguir metáforas originais”. (SECCO, 2002, p.171) Apesar de não haver uma fortuna crítica, exceto resenhas, menções despidas de aprofundamento analítico (e uma dissertação de mestrado)<sup>10</sup>, é possível situar Alba dentro da poesia portuguesa e moçambicana como um autor tipicamente moderno. Compreendendo a modernidade na lírica como uma consciência que se torna explícita da tensão entre o sujeito e o objeto. O sujeito lírico é tido como uma criação e não como uma extensão do homem, no entanto, em Alba esses limites são borrados.

<sup>9</sup> Nazir Ahmed Can elenca alguns dos novíssimos da safra poética surgida em Moçambique, tendo como divisa o ano 2000, entre nomes de jovens e não tão jovens, cita Salim Saco, de estreia tardia, com *Dil Ki Zindagi – Coração feito vida*, (2011); Luís Correia Mendes, também poeta tardio, *A ilha de todos*, (2010), *A ilha insólita*, (2016); Amarildo Valeriano com *falas impossíveis. conversazioni impossibili*, (2008); Abylin Ibraimo com *O suspiro da alma no mundo da palavra*, (2001); Manecas Cândido com *O sentido das metáforas*, (2007) e *Alma agarrada ao chão*, (2015); Hélder Faife com *Poemas em sacos vazios que ficam de pé*, (2010); o caso de Florindo Mudender, que escreve em espanhol depois de muitos anos vivendo em Cuba e Espanha, em 2010 publica *Oscilaciones*; Andes Chivangue com *Alma trancada nos dentes*, (2007); Mbate Pedro com *Debaixo do silêncio que arde*, (2015), entre outros (CAN, 2015, p.92).

<sup>10</sup> **A poesia de Sebastião Alba**, António Gonçalves de Carvalho, defendida na Faculdade de Filosofia de Braga, em 2006.

Se nos mais de trinta anos que viveu em Moçambique, Sebastião Alba manteve um diálogo literário com autores daquele país – José Craveirinha, Rui Knopli, Grabato Dias, Eugénio Lisboa, entre outros –, os traços estéticos que se destacam em sua obra o aproximam mais de Fernando Pessoa, Cecília Meireles e Reinaldo Ferreira. Poetas aos quais ele faz referência direta em alguns dos seus poemas. Assim, é possível situar Alba nesse limiar fronteiriço entre o poeta moderno que se autoficcionaliza e ao mesmo tempo se distancia de forma crítica bi-partindo-se em criador e leitor.

Como é perceptível nos nomes, livros, alguns poemas e anos citados da poesia moçambicana, no período que demarquei, foram resumidamente enquadrados nesta seção. Na próxima, parto para a pequena, mas relevante, recensão crítica feita por alguns escritores sobre os livros de Sebastião Alba.

### 2.3 ALGUMA RECENSÃO CRÍTICA

Na bibliografia crítica sobre Alba chama a atenção o foco que recai mais sobre sua vida incomum do que sobre a excelência de sua obra. A única dissertação de que tive notícias sobre a obra do poeta é *A poesia de Sebastião Alba*, de 2006, escrita por António Gonçalves de Carvalho, e defendida na Faculdade de Filosofia de Braga. Em outubro de 2016, quando estive nessa cidade, pude consultá-la, mas sem autorização para reproduzi-la. No entanto, nas suas referências bibliográficas, há um levantamento de nomes que escreveram ou fizeram alguma menção, em jornais e revistas, sobre a vida e a obra do poeta, entre eles Michele Laban, José Manuel Mendes, Maria de Santa-Cruz, Vergílio Alberto Vieira, Jorge Henrique Bastos, Teresa Lima, Luís Carlos Patraquim, Pedro Marta Santos, Paulo Sousa, Denise Sousa, entre outros.

Vou me ater a três pequenas recensões críticas que apareceram na revista *Colóquio/Letras*, e que são de Álvaro Manuel Machado, (1977); Pires Laranjeira, (1982); e de Eduardo Pitta, (1996).

Álvaro Manuel Machado, numa nota que não passa de meia página em duas colunas, escreve sobre *O ritmo do presságio*, e diz que Sebastião Alba jamais é levado pelo discurso da nacionalidade, fugindo assim do binarismo entre colonizado e colonizador. Elogia a concisão e o poder imagético dos poemas do livro, afirmando que Alba procura focalizar sua veemência poética em um embate que é contra todo tipo de ênfase. Porque a clareza do seu espírito não aceita a vulgaridade das inflexões ostensivas, no

entanto, ele é fascinado pela exuberância verbal da ênfase. (MACHADO, 1977, p.78) O poeta logra “um rigoroso equilíbrio entre a ideia e a imagem”. O poema “A palmeira toda”, é citado, e o transcrevo inteiro como o crítico fez, o poeta alterou-o substancialmente ao publicá-lo na edição de 1981, do Instituto Nacional do Livro e do Disco, de Maputo, e não o publica em *A noite dividida*, de 1996, da Assírio & Alvim. No poema já é visível a unidade da condensação imagética – “A palmeira [...] / retesa o arco / da imagem / [...] é metálico o ninho dos pássaros / a solidez do silêncio” – e da busca por um ritmo original – “A palmeira toda / no charco”, “Tu / nascido onde” – aliadas à observação da paisagem e do entorno doméstico, este visto com laivos de ironia – “[...] e a dignidade solúvel / no leite dado aos filhos”.

A palmeira toda  
no charco  
retesa o arco  
da imagem

e sorris Tu  
nascido onde  
é metálico o ninho dos pássaros  
a solidez do silêncio  
um alimento  
e a dignidade solúvel  
no leite dado aos filhos.

Pires Laranjeira faz a recensão crítica de *A noite dividida*, publicado pelas Edições 70, em 1982, a qual não tive acesso. Laranjeira descreve a estrutura do livro, dividido em quatro seções, cita as dedicatórias a Luís Carlos Patraquim, José Craveirinha, Jorge Viegas, António Barahona da Fonseca, Luís Bernardo Honwana, M. F. de Moura Coutinho, Eugénio Lisboa, Fonseca Amaral; as epígrafes de Pablo Neruda, Jorge de Sena, Ricardo Reis, Garcia Lorca etc.; os temas – metalinguagem, amizade, amor, afeto, familiares, episódios cotidianos, a morte, homenagens, a sócio-política, mas indiretamente, a saudade, entre outros temas; há poemas cujos títulos são de poetas como Álvaro de Campos, Cecília Meireles, Neruda, de filósofos como Engels, e o espião Richard Sorge. Refiro-me a esses usos porque Alba os modificará consideravelmente na edição de 1996, da Assírio & Alvim, que também se chama *A noite dividida*, e na qual, além do livro que dá título ao volume, contém *O ritmo do presságio*, e o inédito até aquele momento, *O limite diáfano*. Nessa edição, poemas serão refeitos, refundidos, dedicatórias



desaparecerão, muitos outros poemas serão descartados, num incansável desbastamento na procura de um núcleo poemático mínimo e limpo de tudo quanto é excesso enfático.

Se em alguns momentos, segundo Laranjeira, Alba não consegue uma alquimia verbal, possui sempre um raro manejo da língua, uma articulação equilibrada entre o ritmo e os conteúdos trabalhados. Numa síntese precisa do processo criativo de Sebastião Alba, Laranjeira capta que

A palavra inesperada, quase intempestiva, surge numa sintagmática que a não rejeita: as suspensões, as supressões, a sincronizada marcação métrico-rítmica impõe-nos uma musicalidade, suave ou abrupta, uma significação, literalizada ou conotativa, sempre insistentemente atractivas. Nota-se o pendor narrativo, disfarçado entre metáforas e *enjambements* imprevistos. Poeta da tensão (do choque?) entre a história a contar e o verbo a querer explodir (LARANJEIRA, 1982, p.108).

Nas entusiásticas observações do crítico português, Alba jamais se deixa levar pelos africanismos fáceis ou pela moçambicanidade de fachada, mas, ao contrário, no poeta aflora o telúrico e o mágico de modo autêntico, ligado à tradição africana. Laranjeira indica ainda o aproveitamento de alguns processos estéticos, como o interseccionismo na substância de expressão dos simbolistas, a oralidade, o trocadilho barroco, certo prosaísmo, a melodia brilhante, a metalinguagem utilizada como metáfora e que alcança o símbolo, todos esses procedimentos intercalando-se mutuamente. Laranjeira, em todo o texto, faz referência ao humor e a ironia de Sebastião Alba. Essa última, de fato, é perceptível na numa boa quantidade de poemas. (LARANJEIRA, 1982)

Eduardo Pitta escreveu sobre *A noite dividida*, de 1996, e, assim, informa as inúmeras modificações que muitos poemas sofreram, da diminuição de quantidade desses, e de como a poesia de Alba passa incólume aos acidentes da história e como o poeta não permitiu que o contexto político o influenciasse. E aponta o motivo dessa prerrogativa: se de um lado os partidários colonialistas não ofereciam um campo para o exercício da liberdade, do outro o propagado formulário libertador dos militantes após a independência, que se tornou mais fechado no período entre 1975 e 1987, quase não deixou espaço para as vozes que não se alinhavam a sua doutrina. Desse modo, em Alba não há vestígio do receituário sociopolítico, pois a sua é uma poesia enxuta, às vezes tocada pela ironia. Pitta assevera que, no contexto das múltiplas culturas contemporâneas de língua portuguesa, a poesia do poeta luso-moçambicano é incontornável, e observa que:

Este minhoto *doublé* de chuabo nunca fez concessões ao folclore local. Isso é notório qualquer que seja o ângulo de observação do leitor – especificidades étnicas, colonialismos, lutas de libertação, independência, guerra civil. Também me parece óbvio que a sua poesia consegue suspender o *plot* entre o imediatismo dos envios e a intercessão operada pelo discurso [...] (PITTA, 1996, p.315).

Os dois aspectos da biografia de Alba elencados acima por Pitta – natural da região portuguesa do Minho e dublê de chuabo (subgrupo da minoria étnica macua, dominante na Zambézia) – não são determinantes para o tratamento que o poeta deu aos seus temas, uma vez que não são explicitados na fatura final dos poemas. Se em muitos momentos de sua produção poética, Alba parte da observação da paisagem, de acontecimentos históricos, sociais e políticos, de Portugal e Moçambique, sua poesia jamais se fecha em aspectos meramente regionais destes dois países. Na conhecida tensão entre o particular e o universal dos estudos literários, Alba possibilita uma leitura de que optou por não deixar transparecer, nos seus poemas, os elementos locais.

Alba trabalhará sobre os elementos angariados na tradição modernista da poesia europeia e dos seus pares em Moçambique, e não poderia deixar de citar Rui Knopfli, que, em vários momentos, os radicalizará, mas os adequando ao seu próprio construto poemático. Esse procedimento ata obra e vida numa coesão sem tréguas e sem concessões. A escrita literária, mais precisamente de poesia, está intrinsecamente ligada à sua mundividência. O que eu denomino de viver na *supracasa*, apoiado no ritmo que fundamenta sua obra e sua vida, criando, assim, uma metalinguagem, mas não fechada em um ludismo linguístico; esses elementos acabam tornando-o personagem de si mesmo.

Quais as razões – se é que existem – que levaram Sebastião Alba-Dinis Albano a não aderir a uma de vida considerada socialmente normal, isto é, dentro dos padrões reclamados pela conduta dita como aceitável? É necessário levantar essa questão, afinal, pode-se aproximar de uma resposta razoável através do seguinte pressuposto: o de sujeito deslocado e não pertencido a lugar nenhum. Ou seja, a tendência para a errância desde jovem o levou a uma desterritorialização pelo processo de ida e volta de Portugal para Moçambique, e vice e versa; o primeiro sendo seu país de nascimento e o segundo o que o acolheu. Dos seus 60 anos de vida, mais de 30 foram vividos em Moçambique. Por isso, esse não-lugar deixa entrever as complexidades de um olhar de quem já não é mais visto como português e, ao mesmo tempo, também não é africano.

O livro *Albas e Ventos da minha alma* foram escritos ao longo dos anos e com um caráter fragmentário, mas cada fração pode ser lida como inteira, não deixando,

todavia, de estruturar um mosaico da complexa personalidade do autor. Este fez valer a frase lapidar de Ortega y Gasset: “Eu sou eu e a minha circunstância”. Alba escrevia como o momento e as condições propiciavam, nos lugares que sua errância o levou, e em pedaços de papel dos mais variados possíveis; esses manuscritos foram deixados com familiares e conhecidos.

As decisões tomadas tanto no campo da poética quanto no campo pessoal foram extremas para Sebastião Alba. Pois ele, em seus próprios termos, foi se deseducando, se despojando das convenções sociais numa rara renúncia humana. Foram extremas, mas não definitivas. Nos últimos anos, morador de rua em Braga, norte de Portugal, sob o peso da indigência, continuou a manter contatos com poetas, críticos e autores. E, principalmente, como dito mais acima, com a família. Esta foi sempre seu esteio nos momentos mais difíceis.

Em Alba, porém, não há fuga nem meta. Nesse sentido, haverá em toda a obra uma tensão linguística, visível nos seus ritmos originais e na busca incansável de uma dicção pessoal, apontando, muitas vezes, para a dualidade entre o imanente e o transcendente.

A obra poética de Sebastião Alba foi se estilizando ao longo de quase quatro décadas. O verbo estilizar não é mero acessório aqui. Do primeiro – *Poesias*, de 1965 – ao último livro – *Uma pedra ao lado da evidência*, de 2000, que é uma antologia, com apenas um inédito –, o poeta luso-moçambicano retrabalhou poemas até seu limite expressivo, buscando uma música oblíqua, muitas vezes alcançada. Se o tema e a busca poética não são novos dentro da tradição literária do Ocidente, em Sebastião Alba esse esforço de procura se radicaliza e se manifestará no entrelaçamento entre obra e vida. Ele irmana a vida à deriva com a palavra geométrica e musical. Assim, para usar uma imagem do poeta, vai lajeando as sílabas para caminhar. Despoja-se para pertencer. É a vida que se desnuda das convenções sociais para o ato radical do pertencimento linguístico.

Em Sebastião Alba o duo vida e obra não se dissociam. Não no sentido de que cada poema remeta a um período de sua biografia, o que raramente o poeta deixa transparecer, mas no sentido de que seus poemas são uma postura diante da realidade fundada na busca do ritmo incomum, mesmo original no âmbito da Língua Portuguesa, da imagética singular e do embate tensional entre imanência e transcendência. O homem – suas vivências – e o poeta – sua dicção literária – se *conformam* numa única e coesa atitude diante da realidade. É o que buscarei demonstrar no próximo capítulo.

### 3 CAPÍTULO II

#### *A NOITE DIVIDIDA*

*Enceto as viagens que faço  
com escassos aprestos  
as mais das vezes  
o coto do lápis o invólucro  
do maço de cigarros e uma jangada  
de fósforos  
A ironia desarma-me à partida  
alui desde logo a magnitude  
do que me proponho fazer  
Mudado o arquétipo dos camaleões  
na lonjura em penumbra  
da meninice que os achava  
o seu olhar de basilisco  
fosforesce e a ironia estala  
oiço-a como se o vento  
a incorporasse à voz. É claro  
desmastrados alguns versos afundam-se.*

*Sebastião Alba*

No primeiro poema que figura no livro *A noite dividida* – reunião incompleta de sua poesia publicada até 1996 –, Sebastião Alba, ao fazer uso de um vocabulário por vezes apurado, aliando termos, por assim dizer, de caráter concreto e de caráter abstrato, procura declarar o fundamento de sua arte poética. O poema “O ritmo do presságio”, homônimo de um dos livros, traz o seguinte:

A tinta das canetas  
 refluí de antipatia  
 e impregnadas, assíduas  
 cambam as borrachas  
 Não há fita de máquina  
 que o uso não esmague  
 o vaivém não ameace  
 de dessorar os textos  
 Mas a grafia nada diz  
 de pausas na cabeça  
 Vozes inarticuladas  
 adensam, durante elas  
 uma tempestade  
 recôndita  
 E nubladas carregam-se  
 as suspensões  
 encadeando em nós  
 o ritmo do presságio (ALBA, 1996, p.13)

Tinta, caneta, borracha, fita de máquina e texto são substantivos utilizados para o exercício material de um poeta e escritor. A labuta, nessa dimensão temporal, é física. A escolha das palavras e a disposição dos versos na página não se dão por mero capricho, mas pela necessidade de acompanhar o que articulam, ainda que inarticuladas, “as vozes”. Concreto e abstrato, o fazer poético é apresentado com sua potência que adensa, encandeia, carrega, mas também suspende, pausa, nubla. Mesmo optando quase sempre pelo verso livre, Alba não só conhecia como praticou a métrica tradicional portuguesa (decassílabo e redondilha). A tinta retrocede e, por um sentimento negativo, o que ela possui e pode propor não se rende facilmente. A assiduidade evidencia constância renhida e, ainda que mude o suporte – de tinta de caneta para fita de máquina –, os verbos não mudam suas características, continuam o empenho desgastante – cambam, esmagam, ameaçam, dessoram. Numa primeira leitura, o conseguido parece não se revelar no poema; entre o que se logrou e a luta íntima, quantas vezes tentadas, porque “durante elas/uma tempestade/recôndita” aconteceu. Não obstante, o poema foi plasmado no papel. O poeta, mesmo desejando evitar, deixou vestígios desse combate solitário. No en-

tanto, os quatro últimos versos, como numa fresta, entremostam o que escapa ao domínio formal e consciente do artífice. Essas *vozes*, que desejam ser *grafadas* por ele, estão *nubladas* de significados e coordenam uma presciência, inata, anterior. O processo criativo, com seus excessos e limites e, sobretudo, sua infinitude, é fato intuído, qual agouro ou sinal, porém, o sujeito não o evita, ao contrário, lança-se no ritmo dele.

Num primeiro momento, a metapoesia, largamente praticada no século XX, pode surgir como referencial para esse e outros poemas de Sebastião Alba, contudo, soaria leviano se o reduzisse a tal círculo. Há, claramente, metapoesia em sua obra, porém, defendendo que essa seja compreendida muito mais como um abandono total das demais metas e ambições humanas, do que como reflexões do ato criativo. Para Alba, viver a poesia e viver em poesia foi uma opção. Suas decisões foram extremas e, quando ele pratica a metalinguagem, o que está em jogo são a razão da existência e seu lugar no mundo, mesmo que tal ato, muitas vezes, se dê pelo viés da negação de um rumo e de um lugar. Suas imagens decantadas numa musicalidade áspera, executadas numa rara dissonância verbal em língua portuguesa, plasam-se na concretude do próprio ato poético. Ao grafar no poema “[*Enceto as viagens que faço*]” os seus “escassos aprestos” – “o coto de lápis o invólucro/do maço de cigarros e uma jangada/de fósforos” –, o poeta descreve os objetos básicos daquele despojamento vivenciado. (ALBA, 1996, p.74) Sua música verbal está repleta de tons imprevistos, paradas súbitas, curvas inesperadas, como na passagem

Vento é  
o que à ode escapa,  
e sustenta, dos melros,  
o experto e sigiloso  
voo entre silvados (ALBA, 2000, p.128).

Fazendo de seu ofício um *modus faciendi* existencial, os recursos literários do autor estão intrinsecamente ligados aos gestos cotidianos. Dessa maneira, sua errância expressa o que Octavio Paz enuncia: “O ritmo não é medida, mas, sim, visão de mundo”<sup>11</sup>. (2011, p.59) Nesse sentido, Alba fez do ritmo uma cosmovisão, pois, segundo Paz, “O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliteraões, pa-

---

<sup>11</sup> “El ritmo no es medida: es visión del mundo.” Esta e as outras traduções da obra de O. Paz são minhas.

ronomásias e outros procedimentos – convoca as palavras”<sup>12</sup>. (2011, p.53) Não apenas o fato biográfico se coaduna com os processos das dissonâncias musicais executadas nos poemas, mas a biografia do homem e do poeta se encontram – vida civil que se desapossa e poesia que se torna cada vez mais dissonante. Se, como assevera Paz, “O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundado no ritmo”<sup>13</sup>, (2011, p.56) podemos afirmar que em Sebastião Alba o ritmo fundamenta a vida e a vida alicerça o ritmo.

O poeta nasceu em Braga, em 1940, e em 1949 foi para Moçambique, com os pais, onde viveu até 1983, quando retornou a Portugal. A partir de 1988-89, passou a viver como morador de rua, todavia, produzindo uma poesia que não se restringe à marginalidade dessa condição. A sua concepção poética se radicaliza *pari passu* com sua postura social. Essa procura incansável pela dissonância verbal, pelo acento exato, pela imagem e música inédita, o levará a considerar a poesia um tipo de *supracasa*, seu endereço móvel, de onde não podia mais ser despejado. Apesar de todos os riscos e vulnerabilidade desse abrigo abstrato, a escrita de Alba mostra toda a sua consciência acerca da despesa de ser inquilino de tal albergue. Não é um gasto módico, contudo, a manutenção desse pacto é feito com realismo e entrega: “Movo-me nos bastidores da poesia,/e coro se de leve a escuto” (ALBA, 1996, p.141) porque “Quando escreve descalça-se/à entrada do poema”. (1996, p.103) A relação com a criação envolve uma entrega cuja intimidade é mostrada – mover-se nos bastidores, descalçar-se –, mas não esconde também o pudor dessa entrega (“coro se de leve a escuto”), tampouco o ritual que há nessa dança, onde é preciso estar de pés nus desde a entrada. E se pensarmos que a palavra *bastidores*, escolhida para marcar o lugar desse jogo criativo, tem, em uma de suas acepções, uma referência direta ao ambiente cênico, mais sentidos então saltam nos versos, pois o poeta que escreve se mescla àquele que atua, produzindo e habitando essa casa-teatro da escrita.

Duas das acepções registradas pelo Houaiss para o prefixo “supra” – “acima de” e “além de” – contemplam a ideia-metáfora utilizada nesta dissertação. Desse modo, entendo o termo “supracasa”, aplicado à vida e obra de Sebastião Alba, como um viver na linguagem poética, tomada como espaço superior aos demais. Porém, não tendo um espaço físico, um *locus* fixo, a poesia funciona, paradoxalmente, como um passaporte para essa “supracasa” – que é o mundo inteiro, as ruas, os lugares, as avenidas por onde

<sup>12</sup> “El ritmo es un imán. Al reproducir-lo –por médio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos– convoca las palabras.”

<sup>13</sup> “El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.”

se deslocou o poeta –, mas, ao mesmo tempo, é o lugar de rompimento com os demais, conhecidos, palmilhados, ou seja, é lugar nenhum e também outro lugar.

Heidegger, em *A caminho da linguagem*, propõe que “Se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença.” (2003, p.121) Assim acontece com o poeta Sebastião Alba, que criou sua mobília com ritmos e imagens surpreendentes e habitou os cômodos dessa *supracasa*. José Craveirinha, no posfácio para o livro *O ritmo do presságio*, sustenta que “[...] o poeta nos desarruma o vetusto mobiliário do nosso rés-do-chão e nos propõe que o remobiliemos consoante o nosso lugar e os nossos haveres [...]”, porque o poeta “[...] faz as palavras não terem outra pátria que não seja o país sem fronteiras do poema.” (1981, p.112) Desse modo, Alba se despoja de todas as casas concretas, reais, e vive na *supracasa*, o lugar da liberdade, da construção sem fim. É o homem-poeta-caracol partilhando da radicalidade de ser sua própria obra. Esse entre-lugar, que é todos os lugares e lugar nenhum, mantém o sujeito duplamente vivo: o civil e o poético. Estética e ética se coadunam de tal forma que não há margem para estetismos, pretensa arte pela arte, evasão do real ou fugas similares. Como Heidegger, Alba também poderia dizer que o equilíbrio entre homem e poeta estava em viver no abismo de uma busca incessante por habitar a própria linguagem, se alimentando dos tantos sentidos que essa nos promete trazer:

A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos, todavia, num vazio. Caímos para o alto. Essa altura abre uma profundidade. Altura e profundidade dimensionam o lugar que gostaríamos de nos sentir em casa a fim de encontrar uma morada para a essência do homem (HEIDEGGER, 2003, p.10).

O alerta feito pelo filósofo alemão sobre o uso da linguagem numa perspectiva geral cabe particularmente à vida e obra de Sebastião Alba. O poeta pautou sua existência pela busca incessante de encontrar na linguagem poética uma morada para sua condição de homem.

Nos parágrafos anteriores, toquei em três pontos chaves que investigarei mais detidamente nas próximas páginas, são eles: ritmo fundante de vida e obra, a ideia-metáfora da *supracasa* e a metalinguagem como tema axial para o poeta luso-moçambicano, que se ampliam no duo Sebastião Alba/Dinis Albano, personagem de si



mesmo. É perceptível, no entanto, que esses pontos se entrelaçam e se sobrepõem. Mas serão separados por uma questão didática. Não é possível, entretanto, uma hierarquia entre eles, pois um não se realizaria sem o outro, são instâncias que coexistem e se influenciam mutuamente.

### 3.1 RITMO, SUPRACASA E METALINGUAGEM

Em sua *Introdução à filosofia*, ao refletir sobre a estrutura da vida humana, Julián Marías declara que:

no caso do homem, como viver não significa nada determinado, quando não é possível fazer uma coisa *faz outra*; esta é a chave da fabulosa eficácia do ente humano: sua aptidão para experimentar novas formas de vida em vista das circunstâncias; em princípio – deve-se naturalmente tomar isto *cum grano salis* –, o homem é... o que pode ser. Mas isto tem sua contrapartida: se olhamos as coisas por outro ângulo, o homem, como escolhe sua vida, não tem um repertório de “requisitos” fixos como acontece com a vida animal; não é possível dizer o que o homem “necessita” para viver até que se saiba o que entende concretamente por viver, isto é, o que decidiu ser – e, portanto, *necessitar*; porque isto é grave: o homem *decide necessitar* certas coisas – a expressão é deliberadamente paradoxal –, porque escolhe um ser determinado, que não tem, que não lhe é dado, e, por conseguinte, tem que *se fazer* precisamente com essas coisas (MARIÁS, 1966, p.224-225).

As vivências de Sebastião Alba no campo existencial e literário podem se enquadrar no que o filósofo espanhol citado acima resume: “o homem é... o que pode ser.” Nesse caso, as reticências não são um mero recurso linguístico. Elas dão o suspense a uma resolução que, de qualquer maneira, acontecerá. O *acontecer* de Alba foi a errância e a experimentação de suas consequências.

A inadaptação à vida burguesa sempre foi uma constante em sua biografia. Nos depoimentos de pessoas que o conheceram, encontráveis no texto de Paulo Moura – “Sebastião Alba: Uma furtiva lágrima” (2013) –, a nota emocional dominante de pesar pelo falecimento do poeta convive com certo romantismo do anti-herói que não se deixou curvar pela sociedade capitalista e preferiu o peso da pobreza. É verdade que viver como morador de rua e suportar as consequências de tal experiência são um ato de coragem, porém, lembremos que essa escolha só é possível numa sociedade que propor-

ciona uma opção grave como essa. O trabalho anônimo ou mesmo indiferente da grande maioria afeta de maneira positiva atitudes extremadas como não querer se vincular a uma ordem social vigente. Atos comuns como se vestir, comer, beber, se proteger das mudanças das estações etc., somente são possíveis aos moradores de rua porque outros mantêm as estruturas funcionando, do contrário, faltaria tudo a todos e entraríamos num processo de falência geral. Em certo sentido, até mesmo para quem produz e/ou ganha o pão com o suor do próprio rosto, certos aspectos banais da vida humana se tornam concretos porque o cenário já está dado de antemão: alguém descobriu o emprego do trigo, alguém prepara o pão, alguém o vende e, assim, sucessivamente. Mas, no caso de Alba, não interessa aqui investigar se esse esforço pelo pão foi uma escolha consciente ou não, o que interessa é registrar que sua sobrevivência de homem e poeta não dependia de seu suor (sinônimo de trabalho), mas do esforço de outros, seja através das esmolas, seja através de programas assistenciais governamentais. A ideia de compreender a condição de Alba como um ato transgressor é fascinante, porém, pode advir de uma postura de ou esquecimento do processo pragmático acima resumido, ou ainda da romantização dessa condição de morador de rua – compreensão que não desejo adotar aqui.

Na sua biografia, colhida em depoimentos gravados por familiares e amigos, dados a mim por sua irmã, Maria Carlota, certas passagens podem ser lidas como decisivas e traumáticas para elucidar um pouco, mas não totalmente, a deliberação de Alba pelas ruas. Mas, antes de prosseguir com a exposição desses elementos, é preciso uma definição ou, pelo menos, certa delimitação do significado da palavra burguês, já que iremos nos *encontrar* com esse termo muitas vezes nesta jornada. Em uma passagem d'*O lobo da estepe*, Hermann Hesse é didático:

O “burguês”, como um estado sempre presente da vida humana, não é outra coisa senão a tentativa de uma transigência, a tentativa de um equilibrado meio-termo entre os inumeráveis extremos e pares opostos da conduta humana. Tomemos, por exemplo, qualquer dessas dualidades, como o santo e o libertino, e nossa comparação se esclarecerá em seguida. O homem tem a possibilidade de entregar-se por completo ao espiritual, à tentativa de aproximar-se de Deus, ao ideal de santidade. Também tem, por outro lado, a possibilidade de entregar-se inteiramente à vida dos instintos, aos anseios da carne, e dirigir seus esforços no sentido de satisfazer seus prazeres momentâneos. Um dos caminhos conduz à santidade, ao martírio do espírito, à entrega a Deus. O outro caminho conduz à libertinagem, ao martírio da carne, à entrega, à corrupção. O burguês tentará caminhar entre ambos, no meio do caminho. Nunca se entregará nem se abandonará à embriaguez ou ao asceticismo; nunca será mártir nem consentirá em sua destruição, mas, ao contrário, seu ideal não é a entrega, mas a conservação de seu eu,

seu esforço não significa nem santidade nem libertinagem, o absoluto lhe é insuportável, quer certamente servir a Deus, mas também entregar-se ao êxtase, quer ser virtuoso, mas quer igualmente passar bem e viver comodamente sobre a terra. Em resumo, tente plantar-se em meio aos dois extremos, numa zona temperada e vantajosa, sem grandes tempestades ou borrascas, e o consegue ainda que à custa daquela intensidade de vida e de sentimentos que uma existência extremada e sem reservas permite. Viver intensamente só se consegue à custa do eu. Mas o burguês não aprecia nada tanto quanto o seu eu (um eu na verdade rudimentarmente desenvolvido). À custa da intensidade consegue, pois, a subsistência e a segurança; em lugar da posse de Deus cultiva a tranqüilidade da consciência; em lugar do prazer, a satisfação; em lugar da liberdade, a comodidade; em lugar dos ardores mortais, uma temperatura agradável. O burguês é, pois, segundo sua natureza, uma criatura de impulsos vitais muito débeis e angustiosos, temerosa de qualquer entrega de si mesma, fácil de governar. Por isso colocou em lugar do poder a maioria, em lugar da autoridade a lei, em lugar da responsabilidade as eleições (HESSE, pp.57-58).

O sentido que o romancista alemão aplica ao termo “burguês” pode ser lido como o antípoda da vivência de Sebastião Alba, pois, no poeta, a entrega acontecerá sem meio-termo, ele jamais tentará equilibrar extremos, porque a radicalização da sua vivência como homem e poeta será uma constante.

Sebastião Alba foi o antiburguês por excelência. Para ele, não houve meio-termo. Num bilhete destinado a irmã, ele diz que: “Em Novembro de 86, uma das muitas arestas do meu espírito deve ter dilacerado o véu que a velava. Oculta-se por isso. O álcool é um pretexto – que eu dei, bem entendido.” (ALBA, 2003, p.165) Nos depoimentos dos amigos e familiares, o dilaceramento do véu de que nos fala o poeta se deu aos poucos e ao longo de sua trajetória. Nascido Dinis Albano Gonçalves, o poeta é o primogênito de cinco filhos, se excetuarmos os gêmeos vindos antes dele, que faleceram ainda bebês. Como registram os familiares, que o chamam de Dinis, o poeta era de relacionamento dócil, mas o seu ser, indisciplinado desde sempre, inadaptável por natureza, revela-se no ritmo da vida e do verso. Dois eventos traumáticos podem ser apontados como basilares para o recrudescimento de sua rebeldia interior e inadaptação social:

1) em 1961, é arregimentado no Contingente Geral, em Boane, onde deserta e, logo mais, fica detido e acusado de extravio de “objetos militares”, nomeadamente cinto e bivaque; entre 1961 e 1963, aguarda julgamento na prisão, e é condenado a quinze meses por um Tribunal Militar; cumpre sua pena na 23ª Enfermaria do Hospital Miguel Bombarda;

2) em 1974, sofre a perda de seu irmão e companheiro intelectual, Ant3nio Carneiro Gonalves, a quem Sebast3o Alba considerava “[...] uma respirao irm3.” Esses dois fatos, e seus desdobramentos, parecem funcionar como alimento para a inadequao vivida pelo poeta ao longo de sua jornada.

Esses dois eventos, com seus desdobramentos, podem ser observados como de-sest3mulos a qualquer possibilidade de conviv3ncia social do poeta e, talvez, o tenham impelido ao abandono da vida denominada burguesa e de todos os seus aspectos. Santa-Cruz esclarece que:

A tropa, a revolta, a tentao, pris3es e fugas, o hosp3cio recomendado por advogados, a “psciopatologia constitucional” – diagn3stico do dr. Sobrinho (n3o o culpemos, como faz este *Albano* num dos fragmentos: o m3dico sabia que esse “r3tulo” poderia salvar o dissidente do tribunal militar, e, como psiquiatra, aconselhava muito a terapia da escrita). A fam3lia fez os imposs3veis at3 conseguir uma harmonia provis3ria. *Caderno de Poesias*, a que ele gosta de chamar “Caderno de estreia”, de 1965, aparece como marca de uma ressurreio, depois da via dolorosa por sucessivas pris3es e hospitais psiqui3tricos (SANTA-CRUZ, 2003, p.16).

Esse hist3rico pungente n3o esgota e nem fecha definitivamente as raz3es que levaram Alba a se abandonar 3s circunst4ncias das correntes mundanas de uma sociedade na qual ele jamais confiou ou defendeu, mas podem ser compreendidos dentro da esfera n3o apenas de causa e consequ3ncia, mas, sobretudo, de uma escolha ou ponto em que o homem Dinis Albano diz *basta*. Embora morador de rua e 3 margem desse mundo burgu3s, Alba defendia e mantinha contato com aqueles poucos por quem tinha verdadeira afeio – amigos, familiares, escritores, os seres indefesos etc.

As muitas arestas que esgararam os v3us do seu esp3rito podem encontrar melhor clareza nas palavras de Juli3n Mar3as:

E quando o homem decide *absolutamente* ser alguma coisa, quando se vincula a uma forma de vida e a *faz sua*, para ele, “viver” significa s3o isso, e o que 3 necess3rio para esse projeto ou pretens3o, lhe 3 necess3rio sem mais, porque n3o admite nenhum outro sentido do viver e, portanto, n3o viver *assim* para ele significa morrer. Isto acontece quando o homem quer absolutamente e sem restries ser leal, ser crist3o, ser valente, ser rico, ser poderoso, ser veraz, ser o amante de uma determinada mulher. Se num certo sentido o homem 3 *o que pode ser*, em outro e tamb3m dentro de certos limites, 3 *o que quer ser* (MAR3AS, 1966, p.225).

Sebastião Alba *decide* ser poeta total, concentrar-se no ritmo da poesia, vivendo dela e para ela. Para tanto, une duas pautas, uma já dada – a da vida, e a outra – a da escrita. Nelas, ele imprime o seu ritmo insubornável. Muitas vezes, esses dois compassos, ao ouvido ou olhar alheio, não são agradáveis, e o poeta tinha consciência disso. Na década de 1990, foi feita uma homenagem a sua obra e Sebastião Alba compareceu ao recinto. Ao ser convidado para se juntar à mesa, com os demais palestrantes – escritores como José Craverinha, entre outros –, Alba declina do convite, justificando que *sujaria o assento* com sua inadequação. Essa passagem biográfica mostra as consequências físicas de um homem que sofreu os efeitos do álcool, das intempéries, do viver na rua. No entanto, se não é útil fantasiar o dia a dia de um morador de rua – ainda que poeta –, também não é lícito negar o direito ou a necessidade que levou Sebastião Alba a tomar tal decisão. Para ficarmos num exemplo apenas, o depoimento de Marta Catarino, engenheira ambiental e atriz, que conheceu o poeta, se é significativo por um lado, padece de pragmatismo do outro:

Não vejo nada de romântico na personagem. Era um bêbado, destruído pelo álcool. Encontrei-o várias vezes, disse-me sempre a mesma coisa. Assobiava uma ária de Donizetti, “Una furtiva lagrima” – assobiava muito bem, isso é verdade – e contava uma anedota, fingindo que era verdade. [...] Eu via-o, a chover, e ele a arrastar-se por aí acima, a agarrar-se às coisas... Não tinha nada de romântico. Era preferível que não tivesse escrito poesia nenhuma, e que fosse uma pessoa normal, e feliz (MOURA, 2011).

Alba aceitou o ônus de sua vivência. Seu *ritmo* de vida e obra decididamente não se enquadrariam na chamada normalidade. Se era preferível não tê-lo experimentado, e que por tal via teria sido feliz, é mera inferência da depoente, que, ao escolher a banalidade do homem *sem poesia*, pressupõe que *as pessoas normais são felizes*. Mas o fato de Sebastião Alba ter realizado sua obra literária, dentro das condições que viveu, é o que me interessa, sobretudo porque este estudo surgiu da vontade de compreender as especificidades que marcam o ritmo de sua poesia que se entrelaça com o ritmo de sua vida.

Para Octavio Paz:

Ao batermos num tambor a intervalos regulares, o ritmo aparecerá como tempo dividido em partes homogêneas. A representação gráfica de semelhante abstração poderia ser a linha de traços: —————

–. A intensidade rítmica dependerá da velocidade com que as batidas caíam sobre o couro do tambor. O intervalo menor corresponderá uma redobrada violência. As variações dependerão também da combinação entre as batidas e intervalos. Por exemplo: –I– –I–I– –I–I– –I–I– –I–I– – etc. Embora reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em partes. A sucessão de batidas e pausas revela uma certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anseio. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos algo que não conseguimos dar nome. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier esse “algo mais”. Nos coloca em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ir em direção a algo, embora não saibamos o que pode ser esse algo. Todo ritmo é sentido de alguma coisa. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. A medida não é tempo, mas modo de calculá-lo (PAZ, 2011, p.56-57).<sup>14</sup>

As delimitações e inferências sobre o ritmo feitas pelo poeta e crítico mexicano podem ser, em alguns aspectos, aplicadas à cadência existencial e estética que Sebastião Alba imprimiu à sua própria vida e obra. Quando o poeta luso-moçambicano, no livro *Ventos da minha alma*, afirma que: “Ando pelo avesso do quotidiano. A minha vida é um processo de deseducação./Aonde isto me levará, não sei. Mas sei aonde a educação dos outros os tem, historicamente, levado [...]”(ALBA, 2006, p.32), ele possibilita uma leitura de que possuía uma consciência do *ritmo* que deu à sua vivência radical. E essa afirmação de Alba está em estreita ligação com o que ele descreveu numa nota que se encontra na quarta capa do seu livro *O ritmo do presságio*: “[...] Escrevo com terrível dificuldade: reescrevo, colo, interpo, publico um poema como quem o espelha. Armo a oficina em qualquer parte, sem tabuleta que o indique. Ninguém sabe, mas ali sua-se.” (ALBA, 1981, p.122) Assim, o caminhar pelo avesso do cotidiano e o árduo trabalho de composição do poema se tornam, para falar com Octavio Paz, “o tempo original” que Alba buscou transmitir em sua vida e obra.

<sup>14</sup> “Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: – – – – – – – – –. La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también de la combinación entre golpes e intervalos. Por ejemplo: –I– –I–I– –I–I– –I–I– –I–I– –, etc. Aun reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectativa, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo.”

A postura diante da realidade faz com que o ritmo seja uma cosmovisão, uma forma de viver, uma *decisão*, como a define Mariás: “Se num certo sentido o homem é *o que pode ser*, em outro e também dentro de certos limites, é *o que quer ser*.” (1966, p.225) Esse propósito aparece no poema “O espanto do menino”, como o título e o conteúdo indicam:

O espanto do menino  
 é o único ingrediente  
 do poema da sua infância  
 No jardim em que foi posto  
 faz com a urina e a terra  
 o mapa dum país  
 de que já no sexo a memória lhe dói  
 Acolherá sob a língua  
 uma blasfêmia privada (ALBA, 1996, p.31).

Aquele estado inaugural de susto que se tem diante do mundo vai permanecer durante toda a vida do poeta. Os escritos deixados e publicados postumamente confirmam esse *espanto* diante do real. O lugar na vida já lhe foi concedido – “No jardim em que foi posto” –, verdade é que onde se nasce e na família em que se nasce não são uma preferência anterior do indivíduo, porém, a atitude a ser tomada, a ação a ser praticada e os aportes escolhidos para tal gesto são da escolha da *pessoa* – “faz com a urina e a terra/o mapa dum país” –, pois intimamente decidiu acolher “sob a língua/uma blasfêmia privada.” A mescla de elementos leves e positivos – jardim, infância, terra – não confrontam outros mais densos e negativos, antes, põem em relevo as ações do sujeito dentro desse universo: o espanto do menino, a terra e a urina usadas para traçar o mapa do país, a memória que dói, a blasfêmia acolhida na língua.

No poema “[*Se for estável a cumplicidade*]”, o autor presume que “na velhice retorne, ileso, a infância/e, das descobertas de então, duas, em sua redoma:/os ventos nocturnos sem domicílio”. (ALBA, 1996, p.134) O último verso é indicador de que a memória do poeta não se equivoca: o seu ritmo de vida já aparece na infância denotando um nomadismo futuro na descoberta dos “ventos nocturnos sem domicílio” – a imagem profundamente lírica como uma recordação decisiva que será gravada, na alma de Alba, como um divisor de águas. O poeta, como os ventos, também não terá endereço certo, seu domicílio será a palavra. Essa maneira de não se fixar numa habitação – casa paterna, apartamentos, quartos alugados, de familiares, de amigos, praças, ruas etc. – é o *ritmo* de vida que Alba assume desde cedo, e que é possível identificar em sua poesia a-

través de sua dicção. Sua busca é pelo revés linguístico, o que, em termos musicais, se pode chamar de acordes dissonantes, no intento de alterar a tonalidade existente. Desse modo, a dissonância poético-linguística e a errância civil são vividas simultaneamente, e parece indicar a quem as observa que não há uma separação.

A metapoesia, o poema que tem como referência o próprio universo da poesia, é um procedimento diverso em Alba do comumente encontrado na poesia moderna e pós-moderna. Diverso porque, em sua dimensão, o poeta abarca vida e fazer criativo num todo vivencial. Não há fissuras para um distanciamento ou independência entre sujeito lírico e empírico. Também não há no poeta luso-moçambicano uma filosofia ou ensinamento de como se deve fazer poesia, conforme vemos em outros poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que muito bem poetizaram sobre seus ofícios. Em Alba não há didatismo estético *stricto sensu*, pois quando sua linguagem fala da própria linguagem traz uma realização diretamente ligada à cadência da existência nômade que o homem levou. Nesse sentido, seu universo se aproxima mais do que afere Meyer:

De algum modo, quando se afirma que o estilo é o homem, há uma preocupação de considerar exclusivamente a singularidade característica da sua expressão, e daí a observação de Thibaudet: “Non seulement le style c'est l'homme, mais le style c'est un homme, une réalité physique et vivant.”<sup>15</sup> Porém logo a seguir acrescenta, num remate que torna a postular a complexidade da questão: “Les lignes et la marche d'une phrase rendent pour un artiste les lignes et la marche de son corps idéal, du corps qu'il se serait donné s'il s'était créé (MEYER, 2007, p.16).”<sup>16</sup>

A dissonância rítmica é conquistada através da opção de um vocabulário peculiar, da imagem moderadamente surreal, da fuga do lugar comum, e da habilidade de parcial ocultamento do tema tratado no poema. No livro *A noite dividida*, que reunião de sua produção poética, há construções e termos que corroboram o dito acima – o vocabulário, a imagem, o incomum e o ocultamento –, tais como: “sono mane”, “palheta irisa”, “sarcófagos de conchas”, “o espaldar desune”, “aspam de brancura”, “caca dos gaios”, “um frémito cinde”, “oleadas lâminas”, “ígnea chave algures”, “melancolia que os goma”, “monótono som singra”, “tumulto azul”, “mãos marginam a fadiga”, “músculo que

<sup>15</sup> “Não somente o estilo é o homem, como o estilo é *um* homem, uma realidade física e viva.”

<sup>16</sup> “As linhas e a execução de uma frase para um artista traduzem as linhas e o desenvolvimento do seu corpo ideal, do corpo que lhe seria dado se ele o tivesse criado.” Traduções minhas.



madruga”, “desmastrados alguns versos”, “isco o sorriso”, “a Roberval axilar”, “cores que a neblina desembrulha”, “os ócios entrenublam-se”, “inacessibilidade transparente”, “deus instantâneo”, “versos espigam”, “aranha sesga”, “vespas já ocas”, “asas de tremulina” etc. Há ainda os termos menos usuais, como: “dessorar”, “tejadilho”, “poalha”, “nimbou”, “nidificação”, “titilar”, “aprestos”, “uxoricídio”, “aquilino”, “deiscente”, “giba”, “huri”, “lingam”, “cia”, “doba-se”, “incuba”, “cibo”, “roçagar”, “alígero”, “cornacas”, “andaina”, “manguito”, “ungulado”, “expungem”, “perla”, “ocelada”, “velino”, “azebre”, “jeira”, “nado” etc. Essas duas seleções estão em ordem cronológica de aparecimento dos poemas no livro citado e evidenciam uma constante da obra poética de Alba.

A disposição singular das palavras – principalmente os verbos – e as inversões frasais fazem com que o verso ganhe um desenho musical único, o que, inicialmente, dificulta a apreensão do poema. Esse não se dá com docilidade, é preciso mais de uma leitura e alguma convivência a fim de se adentrar na harmonia de forma e conteúdo, na dicção do poeta. Mas se assim é para o leitor, assim também o é para o poeta ao compor seu poema. O difícil convívio, a peleja com as palavras, que, algumas vezes, na definição dele é uma labuta inútil, mas necessária, a dignidade respeitosa, a ironia delas e dele, enfim, a relação é árdua, pois o tema da metalinguagem é o eixo de vários poemas, no mínimo, uns dezessete. Indiretamente, perpassa outros tantos poemas na figura de aves, nomes de poetas, ventos etc. Alba reconhece que “A tinta das canetas/reflui de antipatia/e impregnadas, assíduas/cambam as borrachas” (1996, p.13), deseja somente as

Palavras de ponta e mola  
que anavalham  
as roçagantes capas  
de velhos mestres  
de grácil esgrima  
oleadas lâminas  
nos umbrais dos becos  
rasgando rápidas  
a embuçada desumanidade  
de quem passa  
sórdidas, surtas  
a reflectir o âmago  
das sombras  
Navalhas que alvejam  
fantasmas forasteiros  
em busca de más mulheres  
com terços taciturnos  
Ruelas em roda  
Pedras da periferia

Sevilhanas palavras  
de ponta e mola. (ALBA, 1996, p.29)

No poema destacado acima, o eu lírico sugere que suas palavras sejam como a lâmina de uma navalha de ponta e mola espreitando e prontas para atacar aqueles considerados como alvo a ser desmascarado. Assim, proporciona uma leitura de quem não vê com bons olhos certas figuras do imaginário literário ocidental – “velhos mestres/de grácil esgrima” –, as figuras de “embuçada desumanidade”, pois passam “sórdidas, surtas” e refletem “o âmago/das sombras”, os “fantasmas forasteiros” que, com seus “terços taciturnos” vão à procura de “más mulheres”. Em ordem de aparecimento no poema, essas três figuras podem ser lidas como os escritores e poetas anteriores a Alba, os homens de má índole e os estrangeiros dissimulados. A palavra “terço” sugestiona dois significados – religiosos e soldados, pois possui também essas duas acepções. Se o poema se inicia com a aspiração de que as palavras sejam de ponta e mola, no décimo quarto verso, elas já se transformaram no próprio objeto perfurocortante; e que é toponimicamente nomeada – “Sevilhanas palavras/de ponta e mola”. Nesse poema, a incisão dos versos curtos, o ritmo agudo apoiado na aliteração – “Palavras de ponta”, “grácil esgrima”, “oleadas lâminas”, “umbrais dos becos”, “rasgando rápidas”, “fantasmas forasteiros” etc. –, a disposição do poema na página, fazem com que essa peça alcance um mimetismo preciso do instrumento que o eu lírico aspira que suas palavras se tornem.

No poema “[*Quando escreve descalça-se*]”, se o poeta demonstra certa humildade ao iniciar seu ato “Quando escreve descalça-se/à entrada do poema” e “encurvado cisma”, logo sarcástico “inala/o flato dos fiéis”, mas da poesia “[...] não terá a huri/que lhe perfume o lingam,/lhe remova os estigmas”. (1996, p.103) Se no poema “[*Deixa entrar no poema*]”, ele permite e “Deixa entrar no poema/alguns clichês”, sabe que “Submetidos à experiência inefável,/sua carga (eléctrica?)/escoar-se-á”, ironiza voluntariamente: “Vê:/não suportando a beleza/que as circunda, abismam-se/em seu ridículo.” (1996, p.105) O vínculo será sempre contraditório como no poema “[*Às vezes uma palavra toma-me*]” porque “Às vezes uma palavra toma-me/de assalto a frase; ou por tolo?/Olho-a muito: dissipa-se,/e a lacuna fica em órbita,/rondando o poema”, mas aquele desejo permanece inflamado: “Palavras só as mais altas, digo,/as que põem ao teu alcance o silêncio” e é inescapável a confirmação material do valor poético e, até mesmo filosófico, da poesia: “uma pedra ao lado de sua evidência.” (1996, p.125) No poema “Epílogo”, o poeta sustenta que “[...] O verso apenas é,/transversal e findo,/o poleiro

evocativo/da ave do meu canto”, no entanto, tal afirmação de teor negativo resulta na “[...] ave em que o outono/se perfila/e, cada vez mais exígua/no rumo e nas vigílias/do seu bando,/de súbito, espirala/até sumir-se/num país imaginário.” (1996, p.131) Como visto, não é uma convivência tranquila, mas, no poema “[*Na sua primordial inocência*]”, reconhece humildemente que “Movo-me nos bastidores da poesia/e coro se de leve a escuto”, sabe o poeta que “O lado para que durmo/é um limite diáfano:/aí versos espigam./Isso me basta.” (1996, p.141) Porém, conforme já assinaléi acima, nem tudo é contenda, pois reconhece que “Na sua primordial inocência/a poesia deixar-me-á da ternura/só o que é defensável”. (1996, p.123)

A metalinguagem poética coaduna-se com as vivências – seu *ritmo* de vivência e poesia – feitas pelo poeta luso-moçambicano, e esse duo indissolúvel dá origem e fundamento à ideia-metáfora da *supracasa*. Esse viver na linguagem poética, porém não tendo um espaço concreto e fixo, faz do escrever poesia um estar no mundo inteiro, abarcando as ruas, os lugares, as avenidas por onde se deslocou o poeta, mas faz, também, com que sua criação seja uma espécie de lugar nenhum, uma vez que seu deslocamento diário é constante. Superior a qualquer possibilidade de se fixar, esse domicílio móvel, para dizer como Alba, é um eterno “Estar comigo/é o meu nativo/modo de estar”. (1996, p.113)

Pensando no conceito como uma abstração verbal de uma ocorrência ou fenômeno, pode-se definir *supracasa* como um domicílio mental no qual o homem Dinis funde-se ao poeta Sebastião Alba e vão habitar esse espaço imaginário que é o mundo das ruas – sem portas, sem horários, sem regras, sem impostos, contas, compromissos, mas, também, sem amparo para os dias de chuva, o frio do inverno, as doenças, as necessidades básicas. Trata-se de uma casa inexistente no plano objetivo, mas que se faz presente nos versos e na obsessão de Alba de abandonar todas as casas reais onde poderia viver. Chamo-a de *supra* porque é um espaço simbólico, que está acima de todas as outras casas reais onde homem e poeta já habitaram empiricamente. Considero que é esse lugar simbólico que, hierarquicamente, engole todas as outras moradas possíveis as quais o poeta se recusou a viver. As marcas dessa impossibilidade de viver num espaço concreto, seja no lar familiar, seja em quartos alugados, surgem nos depoimentos de amigos e familiares que atestam uma profunda negação de Alba em viver num espaço fechado. Sua permanência nos quartos que a mãe, e depois que essa morre, a irmã, Maria Carlota, arranjavam-lhe não duravam muito tempo, pois Dinis logo provocava situações que tornavam insustentáveis sua estada: chegava de madrugada arrastando coisas,

cantando, produzindo, enfim, todo tipo de barulho, até que os demais habitantes do lugar e seu senhorio, cansados, o mandavam embora. Dessa forma, ele voltava a não ter abrigo no mundo e, em verdade, retornava ao seu super-espço mundano, praticava um tipo de nomadismo.

Michel Maffesoli afirma que “O nomadismo é totalmente antitético à forma do Estado moderno.”<sup>17</sup> (2004, p.23) Apesar de ter vivido em duas nações – Portugal e Moçambique –, a vida errante de Alba não se enquadrou nas limitações dos seus respectivos Estados. Sandro Ornellas, num trabalho sobre Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto, mostra que o nomadismo é um permanente desvio de rota. De acordo com Ornellas: “O nômade é o estrangeiro definitivo, na deriva permanente dos entre-lugares, no fio da lâmina que risca o chão e demarca territórios, arriscando e errando por recusas e desejos de inventários inventados.” (2005, p.97) A *supracasa* de Alba é um desvio de rota, pois é um estar nessa dimensão linguística que se desloca permanentemente. No entanto, como indica Michel Maffesoli:

[...] o nomadismo não está determinado unicamente pela necessidade econômica ou pela simples funcionalidade. Seu movimento é totalmente distinto: desejo de evasão. É uma espécie de “pulsão migratória” que incita o homem a mudar de lugar, de hábitos, de companhia, para alcançar plenamente as diversas facetas de sua personalidade (MAFFESOLI, 2004, pp.52-53).<sup>18</sup>

Na vida errante e à margem de Sebastião Alba podem ser indicados alguns aspectos nas observações feitas acima pelo sociólogo francês. Se não exatamente o desejo de evasão, talvez problemático de indicar na obra e vida de Alba, mas a *pulsão migratória* é verificável nos seus poemas, principalmente os ligados à infância e os que têm como tema os pássaros. Essa pulsão não é vista como evasão existencial, mas elemento basilar para edificar a *supracasa*. Desse modo, como sugere Michel Maffesoli: “O nomadismo é, assim, um tipo de ascetismo.”<sup>19</sup> (2004, p.164) No poeta lusomoçambicano, não se encontra uma mortificação dos sentidos, que seria típica de uma vida ascética, no entanto, estão presentes a contemplação e o isolamento da vida social.

<sup>17</sup> “El nomadismo es totalmente antitético a la forma del Estado moderno.”

<sup>18</sup> “[...] el nomadismo no está determinado únicamente por la necesidad económica o la simple funcionalidad. Su móvil es totalmente distinto: el deseo de evasión. Es una especie de ‘pulsión migratoria’ que incita al hombre a cambiar de lugar, de hábitos, de pareja, para alcanzar plenamente las diversas facetas de su personalidad.”

<sup>19</sup> “El nomadismo es, así, una suerte de ascetismo.” Traduções minhas.

O trecho do poema “Mais do que do outro”, que consta já da primeira edição d’*O ritmo do presságio* (1974), pode ser lido como forma indireta de falar de Moçambique, mas pode também ser lido como uma indicação do que viria a ser sua *supracasa*:

[...]  
 Mais do que do outro meu reino é deste mundo  
 mas duma província de incerta geologia  
 com uma história sem crónicas ou reis absolutos  
 a única a que a constituição se refere numa clave de sol  
 onde os cidadãos de todos os burgos  
 pulam à rua das mãos estendidas de deus  
 dessa nenhuma anexação polui a virgindade civil (ALBA, 1996, p.24).

Os dados da metáforas-guia que eu chamo de *supracasa* já aparecem aí. A “província de incerta geologia”, origem, características e constituição da terra desse lugar não podem ser qualificadas com exatidão, se há história, não há autoridade máxima, mas algumas leis regem e são simbolicamente musicais: “a única a que a constituição se refere numa clave de sol”. Nessa aberta província-país-reino, “os cidadãos de todos os burgos” são livres e “pulam à rua das mãos estendidas de deus”, o que já marca o desejo do sujeito de se despojar de amarras e limitações sociais. Outro poema que está já quase no final da seção *O limite diáfano*, que é a última parte de *A noite dividida*, oferece mais informações sobre o posicionamento do poeta como habitante da *supracasa*:

Por um recuado desígnio,  
 eu nada mais fiz  
 que opor à visão peregrina  
 um caixilho, vidraças,  
 a casa e seu reboco.  
 E (nem curo de sabê-lo)  
 talvez com materiais  
 de duvidosa origem...  
 Chamem-lhe estilo; digam  
 que tão cultivada  
 parcela do mundo  
 por certo o inclui;  
 que os rios nascidos  
 a montante do poema,  
 irrigando-o, cantantes,  
 se me engolfarão nas pupilas  
 mal, na empena, cesse  
 o vento narrador.  
 Só eu sei que sou agora  
 estranho ao reino  
 como bicho à flora (ALBA, 1996, p.148).

Sua pátria é o poema. Uma pátria tantas vezes incerta, quantas vezes irônica. A visão é peregrina, de quem não sabe o caminho, mas sabe que há caminho, como nos versos antológicos de Antonio Machado<sup>20</sup>. A essa visão, o poeta opôs a própria casa e seus materiais, que, logo em seguida, com clareza e objetividade, ele nomeia – o estilo. Esse, na verdade, será sua morada. Tudo isso irrigado de conscienciosa ironia. Se o poeta enumera algo de mundano – “digam/que tão cultivada/parcela do mundo/por certo o inclui” –, e a maravilha de que é capaz de acontecer na dimensão do poema – “os riso nascidos/a montante do poema,/irrigando-o, cantantes,/se me engolfarão nas pupilas/mal, na empena, cesse/o vento narrador” –, não obstante, será sempre duplamente estrangeiro: naquele reino em que nasceu, e naquele que fundou – mundo real e *supracasa*.<sup>21</sup>

Atitude em linha reta, o desinteresse funde o homem ao poeta, o poeta ao homem, dois em um. Também Sebastião Alba faz da palavra seu reduto itinerante e intransferível, entendendo esse último vocábulo como a tomada sobre si do custo de sua vivência, e não de incompreensibilidade ou não poder ser lido por outrem. Não por acaso, no poema “[*Vergo sob o peso*]”, de si mesmo declara: “Vergo sob o peso/do feixe/dos sentidos./Sou o meu único habitante na terra.” (1996, p.73) Alba pôde dizer como Mario Quintana, que *morava em si mesmo*. Numa das notas ao livro *Albas*, Maria de Santa-Cruz, ao comentar as várias versões de um poema, diz que “Entre a primeira e a ‘última’ versão passaram 22 anos... a burilar o verso [...]” (2003, p.268), o poeta ergueu e mobiliou sua *supracasa* para morar no seu desconforto. O poema tomado como epígrafe deste capítulo é simbolicamente modelar:

<sup>20</sup> “Caminante, son tus huellas/el camino, y nada más;/caminante, no hay camino,/se have caminho al andar./Al andar se hace camino,/y al volver la vista atrás/se ve la senda que nunca/se ha de volver a pisar./Caminante, no hay camino,/sino estelas en la mar.” MACHADO, Antonio. **Poesías completas**. Espanha: Espasa Calpe, 2007, pp.232-233.

<sup>21</sup> De acordo com o depoimento de Maria Carlota, Dinis Albano não obedecia a horários e entrava nas pensões, quartos alugados e casas de amigos e familiares, a qualquer momento do dia ou da noite, o que provocava muitos conflitos. Sua forma de responder a esses conflitos, no entanto, era indo embora sem sequer se despedir. Algumas vezes, a irmã mantinha o pagamento do quarto e depois descobria que o poeta não dormia ali já há dois ou três meses. Nas estações frias e chuvosas, disse-me Maria Carlota que Sebastião Alba vinha a sua porta e lhe pedia quase todas as noites uma manta nova para se agasalhar, porque ele já havia perdido o cobertor dado anteriormente. Seu irmão Jorge Manuel Gonçalves, piloto aposentado, numa dessas ocasiões, ponderou com Dinis que se continuasse a proceder daquele modo, seriam mais de duzentas mantas por ano, e que a irmã não poderia arcar com uma despesa desse tipo. Alba concorda, contudo, sua forma de resolver a questão não foi cuidando de manter a salvo as mantas já doadas pela irmã, mas, sim, deixando de lhe pedir novos cobertores e optando por solicitá-los no apartamento do vizinho de Maria Carlota, atitude que só depois de alguns dias, quando o vizinho fez uma reclamação, os familiares de Alba ficaram sabendo.

Enceto as viagens que faço  
 com escassos aprestos  
 as mais das vezes  
 o coto do lápis o invólucro  
 do maço de cigarros e uma jangada  
 de fósforos  
 A ironia desarma-me à partida  
 alui desde logo a magnitude  
 do que me proponho fazer  
 Mudado o arquétipo dos camaleões  
 na lonjura em penumbra  
 da meninice que os achava  
 o seu olhar de basilisco  
 fosforesce e a ironia estala  
 oiço-a como se o vento  
 a incorporasse à voz É claro  
 desmastrados alguns versos afundam-se (ALBA, 1996, p.74).

Os “móveis” são poucos, seus “escassos aprestos” – pedaço de lápis, o papel do maço de cigarros e os palitos de fósforos – para se deslocar com e na *supracasa*, e nela se entregar ao duro combate com as palavras. Consciente do seu ofício, sabe de antemão que será custosa essa “viagem” – “A ironia desarma-me à partida”. A ironia desfaz a solidez, se alguma havia, das pretensões criativas do poeta. Essa consciência está desde os primórdios na vida de Alba, que na infância descobriu “os ventos nocturnos sem domicílio” – imagem que pode ser lida como chave inicial da constante indisciplina futura do autor. É o “olhar de basilisco” – da faina poética antevisto pelo menino Dinis Albano nos “camaleões” –, transmudado na vigilância incansável e zombeteira das palavras com as quais manterá sua luta. Apesar da tensão negativa entre poeta e palavra, é uma atenção que possui luz (fosforesce) e som (estala). É uma relação na qual cada um acusa o outro de gestos contraproducentes – sarcasmos, contradições, golpes duvidosos, inutilidades, ridículos, crueldades etc. –, mas faz com que a poesia seja vivida em sua totalidade. Alba era intransigente com a própria obra, pois sabia que sua autocrítica eliminaria mais da metade dela, conforme ele mesmo declarou “[...] fujo de abrir um livro meu! No primeiro, já eliminei 30 poemas e, dos outros, talvez só escolha alguns, em 1998.” (2003, p.40) Esse não poder ler a si mesmo, sem que tal gesto resulte em corte, em mutilações de uma escrita que, bem ou mal, preservaria justamente aquele sujeito que ele um dia foi, harmoniza-se perfeitamente com o homem que não podia criar raízes nas casas que o acolhia.

O imperativo da escrita deixa evidente que Alba viveu noutra dimensão, no espaço abstrato da *supracasa*. Essa foi incorporada na própria carne do poeta e pode ser desenhada a partir dos signos de sua errância: de escrever em qualquer lugar, e ao longo da vida com lentidão e acurado rigor, elaborando e reelaborando seus textos como um náufrago em terra, usando-os como tábua de, se não salvação, ao menos de apoio, e descurando da ordem social vigente.

No poema “[*Não sou anterior à escolha*]”, lê-se o sujeito afirmar: “Não sou anterior à escolha/ou nexa do ofício” (1996, p.71), o que aponta para não apenas uma dose de determinismo e outra de livre-arbítrio, mas, sobretudo, para a ideia de que o poeta e o homem são inseparáveis, nascem com a consciência do ato extremo ou escolha. O termo “anterior” parece determinar, mas o vocábulo “escolha” presume a capacidade individual de autodeterminação. Alba *recebe* o signo da errância e *decide* executá-la. Contudo, o poeta infere que “Nada em mim começou por um acorde”, ou seja, o ritmo dissonante que imprimiria à sua vida já está intuído desde o início. No entanto, tomar a decisão é fazer desse ritmo sua morada, empreitada nada fácil, porém, compreendida pelo sujeito como fundamental. No livro *Ventos da minha alma*<sup>22</sup>, que pode ser lido como uma extensão de *Albas*, há um bilhete para as filhas no qual o autor confessa a amargura dessa escolha: “Queridas filhas: Vou deixar-vos à mamã com se fossem crias. Este gesto vai escurecer a minha vida mas, numa tragédia social destas, fá-lo-ei, *sem piedade*.” (2006, p.38) Nos dois derradeiros livros que vieram à luz após sua morte – *Albas* e *VMA* –, há vários textos endereçados às filhas, Neide e Sónia. Em determinado momento de sua vida, o autor confia as duas filhas à esposa Felisberta e vira vagamundo, mas sem perder de vistas seus pequenos portos: “Vou, uma vez por semana, a casa da Tina, mudar de roupa. Deixo papéis, trago sandwiches. Ando em média, 20 km por dia, estou queimado de sol e bebo água das fontes [...]”. (2006, p.39) Tina é sua irmã Maria Carlota e a anotação é um registro, entre tantos outros, dessa impossibilidade de se cortar completamente os laços com os entes queridos.

Parece não haver outro caminho a não ser o da literatura, como entrega sem concessão de qualquer ordem. Se tal fato possui um aspecto imperioso, é, também, imprete-rível. Desde o primeiro momento, o menino Dinis Albano – como já demonstrado em passagens anteriores deste capítulo – deseja a liberdade do nomadismo. Sebastião Alba/Dinis Albano, substantivo alcançado pela palavra e na palavra, vaga pelos lugares do

---

<sup>22</sup> Daqui por diante *VMA*.



mundo, de seus dois mundos – Moçambique e Portugal –, unindo a dissonância do seu ritmo de viver e ver a vida com a obliquidade rítmica de sua poesia, para condensá-los na síntese da *supracasa*. O homem, que vai a contrapelo de tudo e de todos, não quer se ligar a nada, a não ser à sua dolorosa liberdade individual, mesmo que os efeitos não sejam nada agradáveis para ele e para as pessoas do seu convívio. Contudo, sua liberdade é paradoxal, pois Alba se torna escravo dela. Conforme Santa-Cruz, no prefácio no livro *Albas*: “*Albano* não será um mero alter-ego, o do sem pátria que renega as que conheceu, mas uma personagem (simulada e dissimulada),” ou talvez um “fragmento de personalidade que criou e viveu, nos últimos anos, dia a dia, como se escrevesse a si, desprezando a metáfora.” (2003, p.11)

No livro *Albas*, o poeta anota que “a Literatura não é pretexto para um convívio social mais elevado”. (2003, p.30) Ou seja, antes de qualquer possibilidade de socialização num meio literário, Alba pensa a escrita artística como um mergulho completo, radical. Ou era isso ou não era nada. Esse mergulho, contudo, não o leva ao egoísmo ou alheamento total do outro, como ele registra no livro *Albas*:

A poesia não é só o domínio da língua, até porque ela é indomável. Mas a ternura pelos fracos: as crianças, as mulheres (tão vulneráveis), os velhos já senis. E os pobres animais bravios. Às vezes acordo, às quatro da manhã, a pensar em pardais nos ramos, com o bico sob a asa, fustigados pela chuva, à espera de que o sol raie (ALBA, 2003, p.39).

A consciência de que escrever não representa um encarceramento na linguagem aponta, no trecho acima, para a percepção do rebuliço do mundo, donde não apenas se extrai matéria (“a ternura pelos fracos” etc.), mas, também, onde mente e sentidos são apurados (“acordo, às quatro da manhã, a pensar em pardais”). O conceito de *supracasa*, ainda que seja abstrato, aqui se coloca a partir da compreensão desse lugar que está acima do concreto e é deslocável com quem o assume: é o *habitat* simbólico e criativo que funciona como um suporte incorpóreo que o poeta e o homem carregam dentro de si; parte de seu abrigo mental para o desabrigo externo, para a falta não só de casa, horários, vida rotineira com mulher, filhas, faturas a pagar de água, luz, telefone etc., mas, também, morada móvel na qual se acolhem valores, como acordar às 4h para “pensar em pardais e esperar que o sol raie”, além de conter, ainda, sua visão ética e estética.

A *supracasa*, impalpável, foi construída na radicalidade das decisões existenciais, mas deixa entrever na concretude do dia a dia as agruras desse movimentar-se in-

cessante. A referência à matéria, ao palpável, tendo a literatura como uma intermediadora não é fortuita, no livro *Albas*, o poeta sustenta que “Tipos como nós, fazem amor com a literatura, e há horas em que se esquecem das mulheres, que os esperam na cama.” (ALBA, 2003, p.47) No recinto da *supracasa* não há espaço para frivolidades estéticas. Luís Costa demonstra que

Sebastião Alba é um poeta da entrega total. Um poeta da liberdade total e dos limites do ser. Tal como o homem, que por opção, se tornou num romeiro ou Manuch (homem livre), liberto de todas as correntes sociais, também o poeta assim o fez. Incondicionalmente ele entrega-se à palavra poética. É um poeta vertical, um poeta de carne e osso (COSTA, 2007).

Essa vivência nas ruas, no entanto, teve também suas crises. Após a morte da mãe, segundo o depoimento de Maria Carlota, Dinis Albano tentou parar de beber, e se “internou” (conforme ele dizia) num dos quartos da casa da irmã. A desintoxicação foi terrível, tornou-o mal-humorado e impaciente, mas só durou cerca de três meses. A sombra do alcoolismo não se despegou do seu espírito nem do seu corpo. Carlota relatou que foi com pesar que ele *sumiu de novo*, e um dia, ao encontrá-la na rua, ouviu-o dizer com tristeza que havia sucumbido ao álcool novamente.

No livro *Albas*, quando o poeta escreve que anda “[...] pelo avesso do quotidiano. A minha vida é um processo de deseducação.//Aonde isto me levará, não sei” (2006, p.32), podemos inferir que, longe de estar fazendo pose de artista incompreendido e marginal, está, de fato, registrando uma experiência dolorosa e consciente. E é conscientemente que confessa, no mesmo livro citado acima, do seu renhido combate interior: “Quero dizer-te uma coisa muito séria: luto contra o demónio (que sou eu) há mais de meio século.” (2003, p.173)

### 3.2 PERSONAGEM DE SI MESMO

Os livros *Albas* e *VMA* são compostos de trechos de cartas, bilhetes, poemas, rascunhos, crônicas, pensamentos, meditações, aforismos, fatos autobiográficos, instantes biográficos de amigos e familiares. Na grande maioria das vezes, os textos são como cartas endereçadas às vezes nominalmente a alguém, às vezes não. *Albas* foi organizado por Maria de Santa-Cruz, que também fez a introdução e as notas, e está dividido em

sete seções, chamadas de livros – “Poéticas”, “Quebra-nozes”, “Guerrillas”, “Flagrantes”, “Ritmos”, “Alba y yo (y los demás)” e “Ícones” –, fragmentos que perfazem um mosaico do homem e do poeta. No prefácio, Santa-Cruz explica porque assim procedeu:

*Poéticas* (poemas e *modos* dele e dos *modelos* lembrados); *Quebra-nozes* – crônicas do peregrinar do andarilho [...]: Quebra-nozes, não só pelas suas repetidas referências à deambulação e à Música que o alimentou desde sempre e o acompanhou até ao fim, mas também porque num dos fragmentos [...] diz ter estado a “partir nozes para o padre Bom” [...]; *Guerillas* – as menos numerosas na escrita, luxos de subversão e denegação, pensamentos sempre crítica e ironicamente ligados a uma realidade exterior de que pretendia afastar-se mas que não lhe passa despercebida, rápidas crônicas de revolta, quase sempre ingénua ou crédula (não esquecer o humor cáustico e, contrariando-o, as idealizações dos anos 60 de que nunca quis se *libertar*); *Flagrantes* – os fragmentos mais breves, também semelhantes a crônicas, ou meditações do instante [...]; *Ritmos* – os que mais directamente dizem respeito à Música [...]; *Alba y Yo* – diálogos, ou pior, monólogos dialógicos, consigo ou com um outro mais ou menos fantasmado; [...] *Ícones*, onde se colocaram os fragmentos que lembram com maior intensidade as figuras *icónicas* (palavra sua) que mais o obcecaram [...] (SANTA-CRUZ, 2003, p.9-10).

Já o livro *VMA* leva prefácio de Francisco Noa. A organização e os títulos dos fragmentos foram feitos por seu irmão Jorge Manuel Gonçalves.<sup>23</sup>

O carácter de fragmento do livro *Albas* não diz respeito apenas aos pedaços de papéis – aqueles, no momento, disponíveis ao poeta; foi neles que o autor escreveu seus textos: papel higiênico, guardanapo, maço de cigarros etc. – nem só ao tamanho dos textos – nos dois livros somente um ultrapassa pouco mais de uma lauda –, mas também à forma de composição, pois a estrutura interna é fragmentária. Se a organizadora deu alguma ordem aos textos, esses, por sua vez, foram sendo escritos de acordo o movimento randômico da errância interna e externa de Alba, ou seja, a forma aleatória do ir e vir de sua atenção, nas obsessões temáticas – literárias, musicais, políticas, sociais etc.

Se *Albas* e *VMA* não se enquadram dentro dos limites teóricos da autobiografia nem da autoficção, como a demarcaram seus dois precursores – Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky –, possuem, todavia, alguns aspectos importantes presentes desses dois conceitos. Esses aspectos reforçam os pontos-chaves sobre os quais me debrucei neste

<sup>23</sup> Essa informação não consta no colofão do livro, mas me foi passada por Maria Carlota.

capítulo – o ritmo fundante de vida e obra, a ideia-metáfora da *supracasa*, e a metalinguagem.<sup>24</sup>

No texto *O que é o pacto autobiográfico?*, Lejeune busca delimitar:

É a promessa que faz com que um autor conte sua vida de forma direta (ou parte, ou um aspecto dela) num espírito de veracidade.

O pacto autobiográfico é o contrário do pacto ficcional. Alguém que nos propõe um romance (mesmo que tenha sido inspirado em sua própria vida) não nos pede para acreditar de fato naquilo que ele relata: mas simplesmente entrar no jogo e crer.

A autobiografia, por sua vez, promete que o que ela vai dizer é verdade, ou, pelo menos, é o que ela acredita que é verdade. Seu comportamento é como o de um historiador ou um jornalista, com a diferença de que o objeto sobre o qual ela promete dar uma informação verdadeira – é ela mesma.

Se você, leitor, julgar que a autobiografia esconde ou altera uma parte da verdade, você considerará que ela *mente*. Em contrapartida, é impossível dizer que um romancista mente: não faz sentido, uma vez que ele não se comprometeu em dizer a verdade. Você poderá julgar que o que ele diz é verossímil ou inverossímil, coerente ou incoerente, bom ou mal etc., mas isso escapa à distinção entre o verdadeiro e o falso (LEJEUNE, 2006).<sup>25</sup>

As delimitações propostas acima pelo autor francês oferecem perspectivas de leitura para o que Sebastião Alba escreveu em *Albas* e *VMA*. As notas que compõem estes dois livros possuem como base a biografia de Alba e suas circunstâncias. Nelas, o poeta parece lançar mão do efeito de contrato entre ele o possível leitor. Ainda que, em muitos momentos, Alba utilize recursos da ficção – o diálogo imaginado, vivências cotidianas reelaboradas com a linguagem poética etc. –, ele parece sugerir que o que relata está ancorado no “espírito de veracidade”, o conteúdo de suas observações insinua o pacto autobiográfico.

<sup>24</sup> Para explicá-los, não delinearei um quadro do longo e ainda aberto debate teórico do que seja pacto autobiográfico e autoficção, suas fronteiras, indefinições, pormenores etc. Ao leitor que desejar conhecer esse quadro, indico o segundo capítulo da tese de doutorado de Anna Faedrich Martins – *Autoficções, do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* –, defendida em 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, trabalho que explora tais conceitos e com os quais dialogo.

<sup>25</sup> “C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité.//Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte: mais simplement de jouer à y croire.//L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.//Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il *ment*. En revanche il est impossible de dire qu'un romancier ment: cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux.” Tradução minha a partir do original disponível no site do autor.

*Albas* e *VMA* possuem elementos tão variados que os tornam livros *sui generis*. Não seguem uma cronologia. Se o escritor desejava ser lido, e isso é indicado no fato de estar sempre conversando com um interlocutor (as filhas, a irmã, os irmãos, amigos, consigo mesmo etc.), seu estilo só é direto enquanto literariamente considerado, dentro daquela “economia verbal” de qual se orgulhava – o máximo de expressão com o mínimo de recursos. No entanto, o poeta deseja que o que ele diz contenha a veracidade de sua vida. Confrontei os fatos autobiográficos e biográficos, esparsamente narrados pelo poeta e dos que com ele conviveram, com os depoimentos desses e foi possível verificar a autenticidade deles. Nesse sentido, há o pacto defendido Phillipe Lejeune.

Também o tratamento literário jamais é descuidado em Sebastião Alba, a meta almejada e quase sempre conseguida era a da originalidade expressiva. Suas notas eram trabalhadas e retrabalhadas. Uso a palavra “nota” não por acaso, mas porque são notas de um diário *improvável*. Ao longo de sua errância nômade, ele fez dos amigos e familiares depositários de suas *frações* escritas, pois como sua *supracasa* não possuía endereço nem abrigo às intempéries, o poeta tratava de deixar seus manuscritos com pessoas em quem confiava. Vergílio Alberto Vieira, que organizou a antologia *Uma pedra ao lado da evidência*, foi um dos que recebiam esses papéis. Para facilitar a guarda desses textos, Vergílio fez uma pequena abertura horizontal, na porta de sua casa, em Braga, por onde Alba podia enfiar suas anotações e, assim, mantê-las a salvo.

Devido às especificidades dessas anotações e dos diálogos ali travados pelo poeta com seus entes queridos, os leitores de *Albas* e *VMA* podem não compreender certas referências que surgem nos textos reunidos.<sup>26</sup>

Esses elementos biográficos formam a coincidência entre o nome da capa e o sujeito ou personagem principal dos livros *Albas* e *VMA*, o que está de acordo com a percepção de Lejeune acerca de autobiografia e diário. Dessa forma, pode-se afirmar que essas duas publicações são autobiográficas e também pequenos diários, pois nasceram desses registros que Sebastião Alba materializou e tratou de espalhar entre familiares e amigos. Mas se Lejeune é um dos pioneiros do estudo dos diários, as balizas traçadas

---

<sup>26</sup> Maria Carlota, por *e-mail*, me informou sobre os interlocutores familiares que mais aparecem nos livros *Albas* e *VMA*: “Entre família e amigos, alguns de nós somos tratados por diminutivos. Assim, deixo-te esses nomes, para saberes a quem ele se referia. Quanto aos irmãos, o Jorge é tratado por Cheina ou Mané, o António por Anton ou Toni, eu sou a Tina e ainda temos outro irmão em Moçambique que é o João. As filhas são a Sonia e a Neide. A esposa é a Felisbela ou Felis. A madrinha era uma tia nossa, irmã mais velha do pai, que viveu sempre em trás os montes (Torre de D. Chama) onde está sepultado o Dinis.”

por Marcello Duarte Mathias captam de modo menos rígido certas nuances desses dois livros póstumos de Alba. Diz o embaixador e escritor português:

Em sentido mais amplo, e atendendo à prática comum, a autobiografia é uma composição de conjunto, tem começo, meio e fim. Em contrapartida, o jornal é uma página aberta a que se recorre consoante as circunstâncias ou as motivações de momento. E em qualquer idade, outra das suas particularidades. Não há normas, regras, ou horários. É o recurso da permanente disponibilidade. Linha visível, a da autobiografia; linha descontínua, a do diário. Diferenças estas patentes no próprio acto da leitura, já que a do diário, à semelhança de sua elaboração, é saltitante e irregular. Não assim com a autobiografia, que se lê de ponta a ponta, porque compõe um todo e aspira a um fio de coerência, invariável na prosa diarística (MATHIAS, 1997, p.45-46).

As notas em *Albas* e *VMA* são sem normas, regras ou horários. Muitos manuscritos estão datados, mas quase nenhum leva data nos dois livros. Se suas *linhas* estão marcada pela descontinuidade, e podem ser lidas de modo irregular e saltadas, não necessariamente perfazem um diário, apesar de possuírem traços em comum com ele. Contrariamente ao que define Marcello Duarte Mathias: “a realidade parcelar que é o diário resulta do sentimento de uma identidade pulverizada” (MATHIAS, 1997, p.46), em Alba não é exatamente assim que acontece, pois as partes arrematam um todo identitário, que deseja ser reconhecido como tal: rebelde, que não se dobra a sociedade de consumo; homem livre, que não se “deixa pegar” pelas regras sociais burguesas; indivíduo errante; sujeito amoroso para com as criaturas pequenas e desprotegidas. Não somente em *Albas* e *VMA*, mas em tudo que deixou escrito e foi publicado, o poeta sustenta e procura firmar a autonomia de sua identidade como homem e artista.

Para Mathias, a escrita diarística socorre-se “de uma contensão expressiva próxima da linguagem poética ou do aforismo” (1997, p.46), o que se aplica aos livros *Albas* e *VMA*. O poeta luso-moçambicano quantas vezes é lapidar em seus aforismos e passagens poéticas, das quais destacamos: “[...] poeta. Quer dizer: alguém cujas emoções são vigiadas pela sua inteligência crítica” (VMA, 2006, p.64), e em “Certo dia, viajando pela Serra do Marão vi, deitado no cimo de uma alta escarpa rochosa, um lobo. Coberto de neve, ele vigiava a paisagem...//Senti um arrepio: a liberdade era aquilo – uma solidão total.” (VMA, 2006, p.15) Esses dois aforismos apontam para a consciência jamais adormecida do autor, capaz de se reconhecer metaforicamente na pele o lobo, um espelho do próprio desejo, e, ao mesmo tempo, um sujeito duplicado, pois se sabe

ator e vigilante de suas emoções. Também sua condição de quem viveu à margem aparece em aforismos como “O cartesianismo, por via ibérica, a voltar-me as costas: não penso, logo existo” (VMA, p.26) e em “Estou sem comida, cama, roupa. Já não é uma queixa: é um grito de alegria que começo a ouvir. Mas ensurdece-me.” (VMA, p.27) Ou em: “Qualquer artista sério sabe que a felicidade não é mais que a sua mesma evocação encantatória. Perpetua um logo.” (VMA, p.30)

Mas não me parece que a escrita diária e em forma de diário, em Alba, esteja de acordo com o que Mathias defende (1997, p.47): “Exorcisar o tempo é adiar a morte, até porque não há *progressão* possível na escrita diarística, já que todos os momentos, do primeiro ao último, se equivalem”. Em *Albas* e *VMA*, o tempo não é estático, há o que se pode chamar de *acúmulo vertical* que leva, sim, a uma progressão: as camadas e camadas de sua personalidade ganham clareza com a passagem temporal e o exame crítico que faz da sua *deseducação*, mostra que o despojar-se do que ele julgava serem cadeias, que impediam sua liberdade, ia sendo alcançado dia a dia. O *acúmulo vertical* – as notas dos dois livros citados cobrem de 1972 até o ano da morte do poeta, ou seja, quase três décadas de anotações – torna inteligível o caos organizado do espírito de Sebastião.

Se nomeei de *diários improváveis* e também *aforismos autobiográficos* os livros *Alba* e *VMA* é porque ambos não se adéquam ao rol dos diários íntimos e da narrativa autobiográfica, pois não foram escritos com tal intenção, embora tragam das escritas assim nomeadas tanto *a coincidência entre nome do autor e narrador*, apontada por Lejeune como um aspecto-chave da autobiografia, quanto os *eus pulverizados* da diarística, de que fala Mathias. Contudo, os inúmeros papéis deixados por Alba com seus depositários podem também ser lidos como as lajes daquelas sílabas com que o poeta foi assentando a sua *supracasa*, dentro de seu *ritmo* existencial-linguístico jamais descurado.

Os seus próprios atos – quer considerados por ele bons ou maus – entram no embate da consciência: “Cometo um erro; durante longos dias sofro as suas ‘consequências aflitas’. Porque é que, no decurso desse tempo, tudo quando fiz de bom me não ocorre? Ou, quando o faço me não congratulo? [...]”(ALBA, 2003, p.166), o que o leva a se agastar “Mas toda a gente se indigna manifestamente por actos que me visam. É como se tivesse apenas uma face.” (ALBA, 2003, p.166) Essas descidas investigativas no próprio eu, levam o poeta a criar os *monólogos dialógicos*, expressão justíssima criada por Maria de Santa-Cruz, para essas conversas do poeta consigo mesmo “ou com um outro mais ou menos fantasmado”. (SANTA-CRUZ, 2003, p.10) É nesse embate que as

fronteiras entre o Dinis e o Alba se dissipam, e o desfronteriço invade ou se deixa invadir por alguns elementos que os estudos literários contemporâneos por vezes nomeiam de autoficção.

Doubrovsky, na contracapa do seu livro *Fils*, de 1977, ironiza distinguindo:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem dum aventura a aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer (DOUBROVSKY, 1977).<sup>27</sup>

Desde seu surgimento até os dias atuais, o conceito de autoficção ampliou sua bibliografia crítica de tal modo que, para uma melhor economia desta dissertação, irei me ater à proposta de Anna F. Martins, que tem por base, entre outros, o teórico francês Vincent Colonna. Segundo a crítica, o melhor aproveitamento desse conceito seria o de “pensarmos nos *graus da autoficção*, marcando assim a sua pluralidade”. (MARTINS, 2014, p.129)

Nos *monólogos dialógicos*, o poeta se refere a si mesmo quase sempre em terceira pessoa, como se dividisse em dois e até três a si mesmo, mas curiosamente é com esses fragmentos que converge o molde identitário. Alba não conta uma história de si mesmo nessas notas, mostrando sua vida, seja cronologicamente, seja a partir de eventos biográficos, mas traz vislumbres autobiográficos de seu perambular pelo mundo, costurando fatos com ironia e ambiguidade. O sujeito poético pergunta a Alba e este o responde. O *eu* se desdobra para se conhecer através, quase sempre, da ironia. A máscara do personagem que se apresenta na escrita do poeta se desdobra em crítico literário, comentador musical, político, observador da vida portuguesa e europeia, seus costumes, profundo conhecedor de sua língua de origem, no entanto, é uma máscara de fundo dolorosamente real: o homem se despojou, se desfez de quase todas as convenções sociais, viveu a vida errante sem pouso certo, em muitos sentidos, está à margem, é um pária

---

<sup>27</sup> “Autobiographie? Non. C’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” Tradução minha.



social, o que não o impede de ser duro consigo mesmo e com o seu entorno humano. A personagem que Sebastião Alba faz de si mesmo não dramatiza no sentido pejorativo do termo, isto é, não exagera na representação ou evocação de fatos, situações, estados, sofrimento. Pode-se dizer que o personagem Alba vive realisticamente a sua condição de poeta pária, o que é um gesto paradoxal, pois sua máscara não quer mentir. Não há um sentir-se outro para sentir-se vários, mas, antes, uma subdivisão minuciosa de eus para se chegar ao todo. O personagem que Sebastião Alba faz de si mesmo encarna a vida real: “Personagem que sou, quando a angústia vem, represento-a. Talvez ela seja mais assumida que real. Mas existe” (2003, p.166), porém, sem jamais esquecer que essa encarnação é um jogo necessário para a sobrevivência.

Como já expressei anteriormente neste capítulo, o poeta faz do seu ofício um *modus faciendi*. Os recursos literários estão intrinsecamente ligados aos gestos cotidianos e sua condição de morador de rua fornece elementos irônicos e dialógicos, com os quais, além de fazer funcionar as já mencionadas estratégias autobiográficas e de diário, também assumem um caráter de autoficção:

Querem ver que chego aos 60 anos?  
 Regimens, celas, hospícios, noites sob o halo da lua!  
 Tudo isto com um metro e setenta e seis e magro. Andava com as calças na mão há uma semana, valeu-me o cinto da Tina.  
 “Olha lá, tu e a morte andam a piscar o olho um ao outro?” Esta é do António Quadros. “São folguedos de namorados, como sempre, é ela que acaba por lixar-nos.”  
 “Ó Alba, onde vais arranjar esses chocolates? Lê, a seguir, o que me disse a minha avó: tantas vezes vai o cântaro à fonte... lembras-te do resto?”  
 “Lembro.”  
 “E então?”  
 “Não é por ti que me arrisco, embora isso me agrada. Perigos espreitam-nos de todos os lados, é divertido piscar-lhes o olho.”  
 “Ainda não falaste, Alba, de mim. As íris dos olhos da Marta são de um negro que, nos contornos se esfuma. Que achas da centelha que se desprende, agora, dos meus?”  
 “Daqui a cinco anos falamos nisso.”  
 “Ó Alba, cinco anos? Entretanto, morres com uma bebedeira!” (Albas, 2003, p.241).

O trecho pode fazer entender que a imaginação está desligada da realidade, mas é um engano momentâneo. Nas brechas que o real oferta, ele se questiona, se diminui, se ironiza, mas também se rende pouco. Todo poeta parte sempre da realidade, jamais escapa do seu fundo insubornável, no entanto, Sebastião Alba prefere lidar com esses

elementos da realidade de forma irônica (“Andava com as calças na mão há uma semana, valeu-me o cinto da Tina” – como já assinalado antes, Tina é o apelido da irmã Maria Carlota), porém, sem perder o fundo metafísico, pois coloca sua condição num quadro mais amplo da existência humana, falando de si como se falasse em terceira pessoa, o outro sendo ele mesmo: “Não é por ti que me arrisco, embora isso me agrade. Perigos espreitam-nos de todos os lados, é divertido piscar-lhes o olho.”

Esse monólogo, travestido em diálogo, que faz da consciência do autor palco e plateia, consegue se autoanalisar com uma lucidez muitas vezes ácida. A autoironia é uma das ferramentas da qual o poeta faz uso não para camuflar a emoção, mas para filtrá-la e também compreendê-la, pois esse personagem vivido assombra a própria consciência do sujeito, e não apenas o entorno de onde o homem Dinis se separou. Se há máscaras, elas não ocultam a identidade do homem conjugada ao do poeta, antes, funcionam como o coro das antigas tragédias, vigiando os atos do personagem, questionando-os, antecipando seus erros: “Ó Alba, cinco anos? Entretanto, morres com uma bebedeira!”

Como se disse acima, o pessoal e o poético caminham juntos sem disfarces porque a própria condição humana é vivida no mundo real com o suporte da linguagem literária. Em alguns momentos, a voz do autor participa do diálogo, e entre Sebastião Alba e seu personagem, essa voz se encaixa. Para destacar esse processo complexo, as aspas não são utilizadas. Um *eu* fala consigo mesmo, e há a intervenção do autor como uma terceira voz ou coro grego. Assim, Alba se multiplica, como no excerto abaixo:

“Hoje andei toda a manhã com um ouriço-cacheiro para oferecer a um sobrinho a quem eu o tinha prometido há 2 anos. Quando cheguei lá a casa disseram-me que estava na quinta! Aos 13 anos, já tem duas quintas, uma dos pais; outra dos avós paternos. E o Alba nem um quartinho.”

“E os sapatos ainda te apertam?”

“Ainda, e estou com uma grande constipação.”

“Pobre Alba!”

“O ouriço dá-te muito que fazer?”

Durante o dia, não, dorme é um animal noturno. Mas à noite não pára, mexe em tudo, quando acendo o isqueiro nunca sei onde está, se o vejo e lhe toco fico logo com gotículas de sangue nos dedos. Ele será portador de algum vírus? “Ando cheio de medo! Nem mesmo sua Santidade está imune.”

“Pobre Alba!” (ALBA, 2003, p.183).

Fragmentação que não se dispersa, mas se contrai para conter uma identidade robusta, ou cheia de camadas. É com ela que o poeta pode asseverar “Se não me querem assim como sou, que vão para o inferno. Ou para o céu.” (2006, p.41)

Os elementos mapeados até aqui – ritmo fundante de vida e obra, a ideia-metáfora da *supracasa* e a metalinguagem como tema axial para o poeta luso-moçambicano, que se ampliam no duo Sebastião Alba/Dinis Albano enquanto personagem de si mesmo –, e sobre os quais procurei fundamentar teoricamente e com exemplos do poeta luso-moçambicano, possibilitam elucidar um pouco a sua complexa personalidade literária. Pode-se somar ainda a perspectiva amorosa, a infância, o vínculo com o pai, a mãe e os irmãos, com os amigos, os fatos mais corriqueiros do cotidiano, as pequenas coisas – luzes, lugares, fauna, flora, a mulher amada em foco pormenorizado, isto é, o cabelo, as ancas, a luz dos olhos etc., sentimentos variados, a relação com os grandes nomes da tradição literária, musical e pictórica do Ocidente, e, permeando o seu dizer, a ironia, são temas que retornam à sua lírica.

Da lírica de Sebastião Alba, pôde dizer José Craveirinha: “O que nos levaria à iconoclastia perdoável de chamar aos verdadeiros poetas como é Sebastião Alba: *os grandiosos deuses humildes da palavra*.” (1981, p.113) Essa humildade diante da palavra é ambígua, pois entre elas e o poeta há uma dualidade tensional incessante, se “Quando escreve descalça-se/à entrada do poema” (ALBA, 1996, p.103), entretanto, o contato entre eles é custoso e cáustico:

Deixa entrar no poema  
alguns clichés

Submetidos à experiência inefável,  
sua carga (eléctrica?)  
escoar-se-á.

Não há uma vala comum para as palavras  
decaídas,  
um dicionário do inferno;

mas deixa-as vir à tona  
da claridade,  
e nada lhes insufles. Vê:

não suportando a beleza  
que as circunda, abismam-se  
em seu ridículo. (ALBA, 1996, p.105)

O poema acima, no original, leva como epígrafe o provérbio Burundi: “Uma palavra que está sempre na boca transforma-se em baba.” Todo esse poema, incluindo sua epígrafe, sugere uma ironia corrosiva contra sua própria matéria-prima – as palavras. Nos dois primeiros versos, o eu lírico insinua disfarçadamente um ato cruel, o imperativo exorta – “Deixa entrar no poema” –, para, nos três próximos versos, sujeitar as palavras ao fardo estético de participarem do ato criador, pois os “clichés”<sup>28</sup> não vão suportar a “carga (eléctrica?)” dessa participação, porque o poema é uma “experiência inefável”. Esse poema pode ser lido como um dos aspectos da arte poética de Alba – a labuta quase física na oficina da criação literária. Se não há um “dicionário do inferno” para as “palavras/decaídas”, aquelas que pelo excesso do seu uso acabam “transformando-se em baba”, porém, é necessário fazê-las vir “à tona/da claridade”, deixá-las vir, talvez de modo espontâneo – “nada lhes insuffle” –, ao branco da página, para que as palavras, em contato com a realidade do poema, deem-se conta do “seu ridículo” ao serem contrapostas à “beleza/que as circunda”: a realidade de eletricidade inefável do poema que está sendo realizado.

A ironia, às vezes amarga, às vezes, risonha, tantas vezes sutil, quantas escancarada, é um dos recursos utilizados engenhosamente pelo poeta ao longo da sua obra. No poema abaixo é emblemático o uso da ironia e o da imagem como auxiliares do seu percurso poético:

Luz eliminatória.  
Nunca fiz um poema ao meio-dia.  
O meio-dia é o anti-poema.  
Se te amo, digo:  
entro em tuas ancas pela pele.

E enquanto o abecedário borboleteia  
e obceca, ilusões se destrangam,  
ou empolam já  
os fundilhos das calças, percorro  
as lojas. O comércio  
desvela-se mais que, em amor,  
a cútis, esconde  
a Roberval axilar, doseando  
o aperto de mão,  
com recuos que me visam  
de seus recessos nos sapatos, e eis  
o poema. Pela galhofa, dreno  
a mágoa arterial e incurável. (ALBA, 1996, p.84)

<sup>28</sup> No original, a grafia francesa – *cliché* – não está em itálico.

A relação entre a luz do meio-dia, o poema, o corpo da amada – “entro em tuas ancas pela pele” –, o desprezo, disfarçado em crítica irônica, por homens de negócio, e que não conseguem esconder o que são – “O comércio/desvela-se mais que, em amor/a cútis” –, pois eles escondem o objeto símbolo do capital – “a Roberval axilar” (balança pequena que leva o nome do seu inventor francês) –, e calculam maquiavélicos os encontros humanos – “doseando/o aperto de mão” –, e é dessa mistura improvável que nasce o poema, que funciona como mapa das dificuldades relacionais entre o poeta e as palavras, ajuda-o “Pela galhofa” a drenar, escolha de verbo nada fortuita, “a mágoa arterial e incurável”.

Ritmo fundante, *supracasa* e personagem de si mesmo são três elementos que podem ser observados na obra e vida de Sebastião Alba: o andamento da errância vivida, a vida à margem, que se entrelaça à elaboração rítmica que o poeta imprimiu ao seu construto artístico – a música poética dissonante encontrada nos seus versos; a *supracasa*, lugar, talvez idealizado, pois não é fixo nem possui concretude geográfica no espaço social. Desse modo, o vocábulo *supracasa* é entendido e aplicado à vida errante e a obra escrita e sempre retrabalhada de Alba como uma vivência na linguagem poética. Como dito neste capítulo, *supracasa* é um domicílio mental, e nele o poeta e o homem fundem-se em um mesmo molde para vivenciá-lo. Assim, esses dois elementos – ritmo fundante e *supracasa* –, num equilíbrio tensional, dão motivos para que o pseudônimo Sebastião Alba e o seu nome civil Dinis Albano se expressem como personagem de si mesmo, principalmente nos dois livros póstumos *Albas* e *Ventos da minha alma*. Neles, o poeta luso-moçambicano, encena a si mesmo, sem, no entanto, se desvincular da própria biografia.

O construto imagético – as relações com a paisagem, com a mulher amada, com os pássaros e a tensão entre imanência e transcendência –, da escrita de Sebastião Alba, recebe um tratamento mais detido no próximo capítulo.

#### 4 CAPÍTULO III

#### *O LIMITE DIÁFANO*

*Deito-me na rede atada  
aos pináculos do fuso horário.*

*Tivessem meus dias um dono  
ao alcance da voz  
que por mim cora; sem pejo  
o adularia.*

*Este o sulco em minha mão  
que enruga a testa das ciganas:  
não vai mais longe o seu cavalo cego.*

*Sebastião Alba*

“No soy retor de nada/no dirijo/por eso atesoro/las esquivaciones de mi canto” é a epígrafe, colhida na obra de Pablo Neruda, que abre *A noite dividida*, de Sebastião Alba.<sup>29</sup> Esta epígrafe diz muito sobre o fazer poético de Alba. Não reger nem guiar nada e, assim, salvaguardar o que é mais valioso, no caso, os equívocos da sua própria escrita, é uma atitude ambígua na qual humildade e altivez se imiscuem, revelando firmeza de caráter, bem como conhecimento do que se vai fazer, além de domínio do que já foi feito.

A força original das imagens conciliada ao ritmo que Alba imprimiu aos seus poemas gera um tipo de agudeza e intensidade originais. Nos versos do poema “Praia”: “a cidade oculta-nos/a lisa permanência do vento/e ele rectifica uma duna” (ALBA, 1996, p.19), a acuidade do efeito do vento na minúcia de alinhar, ou fazer uma correção, na areia da duna é magistral e ilumina o trabalho criativo. Será assim por toda a sua obra poética. A antítese “permanência do vento” pode ser vista como o labor literário do poeta; no caso de Alba, que foi andarilho grande parte de sua vida, se possuía suas rotas na disposição geral do mundo, poderia mudar e mudava conforme sua errância. A linha de areia de uma duna é a matéria, ou seja, as palavras, da sua tarefa artística. Areia que, por sua inconstância de forma, é moldável às situações climáticas, mas pode escapar – e, segundo a insistência do autor no assunto, escapa quase sempre – das investidas do artífice, não obstante, o feito realizado no próprio poema. Note-se que enquanto criador, esse poeta escolhe areia e vento para seus moldes, evitando usar os elementos bíblicos, barro e água.

Susanne K. Langer, ao estudar o simbolismo das imagens, diz que:

A melhor garantia de sua função essencialmente simbólica é sua tendência para se tornarem metafóricas. Elas não apenas são capazes de conotar as coisas das quais a nossa experiência sensorial originalmente as derivou, e talvez, pela lei da associação, o contexto no qual foram derivadas [...], mas apresentam também uma tendência inalienável para ‘significar’ coisas que têm apenas uma analogia lógica com seus significados primários. [...] As imagens são, portanto, nossos instrumentos mais disponíveis para abstrair conceitos da corrente trôpega de impressões reais. Elas nos produzem nossas abstrações primitivas,

<sup>29</sup> Citados com algum deslize, talvez uma rasteira da memória, talvez pelo fato de na *supracasa* de Alba não haver oportunidade de consultar os livros lidos, já que não se podia mantê-los, os versos de Neruda fazem parte do poema “La verdade”, do quinto volume de *Memorial de Isla Negra*, e, corrigidos conforme a publicação, são: “No soy rector de nada, no dirijo,v por eso atesoro/las esquivaciones de mi canto (NERUDA, 2014, p.443).” Os deslizes são, além do sublinhado e em negrito, a divisão dos versos, que é tal como reproduzi acima.

são as corporificações espontâneas de ideias gerais (LANGER, 2004, p.150).

Referências à luz, e logo, ao seu contrário, às sombras, às aves, à mulher amada e os afetos familiares e fraternos, à paisagem urbana e também rural, são símbolos encontrados na poesia de Alba, sobre alguns dos quais me deterei neste capítulo, no intuito não de esgotá-los, o que é impossível em literatura, mas com a intenção de explicitar que, mesmo numa estreita faixa de atuação, a obra de Alba possui uma abrangência das mais relevantes no cenário da poesia portuguesa de sua geração.

Carlos Bousoño, em seus estudos sobre imagem e metáfora na poesia, discrimina o “caráter racionalista da imagem tradicional e do irracionalista da imagem visionária. Pois [...] a primeira exige uma intervenção racionante que a segunda, por sua vez, não exige”<sup>30</sup>. (1956, p.93) Ele complementa que:

A emoção da qual a imagem visionária é sustentadora em poesia pretende ser *universal*. Quero significar com esse adjetivo que, se a imagem está poeticamente lograda, todo homem sensível há de experimentar, ainda que de modo obscuro, sem raciocínio, a semelhança emotiva que existe entre os dois planos da metáfora, o real e o fantástico; por exemplo, entre um passarinho e um arco-íris. Se esse contato emocional não é experimentado de modo geral, foi porque o artista, apesar de sua vontade em prol, fracassou em seu intuito (BOUSOÑO, 1956, pp.96-97).<sup>31</sup>

O que me leva a reafirmar a sentença de Souza e Silva: “Há, em Sebastião Alba, a estranhíssima capacidade de fundir a alucinação perceptiva à quase geometrizada racionalidade expressiva.” (1996, p.98) Tal afirmação não poderia ser mais condizente com a forma poemática de Sebastião Alba.

Hugo Friedrich ao discorrer sobre a lírica espanhola do século XX, informa que os poetas foram buscar não só em Góngora, mas também no romance da poesia popular, e dessa confluência surge “Um estilo obscuro, pleno de laconismos e alusões,” e que essa inclinação a “abandonar tudo à intuição, a suprimir os liames objetivos e lógicos sempre fora peculiar a este patrimônio primitivo da poesia espanhola. A lírica moderna

<sup>30</sup> “[...] del carácter racionalista de la imagen tradicional y del irracionalista de la imagen visionaria. Pues [...] la primera exige una intervención racionadora que no exige la segunda.”

<sup>31</sup> “La emoción de que la imagen visionaria es sustentadora en poesía pretende ser *universal*. Quiero significar con esse adjetivo que, si la imagen está poeticamente lograda, todo hombre sensible ha de experimentar, aunque de modo oscuro, sin raciocinio, la semejanza emotiva que existe entre los dos planos de la metáfora, el real y el fantástico; por ejemplo, entre un pajarillo y un arco iris. Si esse contacto no se experimenta de modo general, es que el artista, pese a su voluntad en pro, ha fracasado en su menester.”



se apropria deste estilo.” (1978, p.146) Esses e outros mecanismos podem ser percebidos na poesia de Sebastião Alba. O cuidado extremo de uma palavra modula todo um significado como é perceptível no poema “Ao crepúsculo”: “Sob uma galinha que cisca,/a paisagem desliza/para a nossa intimidade.” (1996, p.86) Os versos imprimem uma miniaturização da paisagem para melhor expressá-la. É a liberdade da imagem na construção metafórica angariada na lição surrealista, como é possível ler no poema “A um filho morto”: “Ontem a comoção foi da espessura dum susto/duma árvore correndo/vertiginosamente para dentro do desastre.” (1996, p.38)

Carlos Bousoño chama a atenção para o deslocamento de visão que prepondera na imagem poética elaborada pela modernidade:

Diríamos com a crueza e insuficiência de toda generalização que, salvando notáveis exceções, a evolução da lírica consistiu em deslocar-se para uma visão de mundo mais sentimental desde uma visão mais sensoria. Isso não significa que no passado *todos* os poetas fossem principalmente sensoriais, nem que hoje escrevam *todos* afetivamente (BOUSOÑO, 1956, p.101).<sup>32</sup>

Se a poesia de Sebastião Alba não sofreu de forma panfletária os influxos dos acidentes históricos sob o qual ele viveu, não obstante, a ambiência desse período são visíveis, em muitos momentos, no construto imagético de sua obra. Manuel de Souza e Silva faz uma leitura dos seus dois livros iniciais – *Poesias* (1965) e *O ritmo do presságio* (1974) – voltada para os anos da guerrilha moçambicana, que podem ser resumidos na luta da FRELIMO contra o poder colonial português. (1996, pp.98-103) O crítico se detém no clima de opressão, desamparo e impotência desses anos, flagrados pelas imagens poéticas de Alba. Em passagens como – “Lustrais as descargas/Soam e vê-se nos muros/na pele de sombra que parece/da gordura dos que tombam/água a marejar”, “as intenções dos fuzilados”, “Sob o trem de presa/dos ju-87”, “a salvo da garra dos gatilhos”, “a incomunicabilidade das casas/sob os bombardeios”, “‘slogans’ que violam/os espaços aéreos de países castos” – fica patente esse clima de enfrentamento. Todavia, Alba, além de descartar inúmeros poemas desses livros, mas não só, retrabalhou-os enormemente. Assim, a carga de informações pontuais ou inscritas em determinados nichos de tempo, cultura e espaço desaparecem ou são sutilmente ocultados. É certo que

---

<sup>32</sup> “Diríamos con la crueza y bastedad de toda generalización que, salvando notables excepciones, la evolución de la lírica ha consistido en deslizarse hacia una visión del mundo más sentimental desde una visión más sensoria.” Tradução minha.

os expedientes imagísticos e metafóricos usados pelo poeta estão impregnados pelas informações do seu entorno imediato, mas Alba transpõe essas circunstâncias espaço-temporais através de recursos poéticos como elisão, metonímia, paradoxos etc.

Começo a destrinchar alguns aspectos ou elementos desse êxito com a análise de alguns tópicos recorrentes na poesia de Sebastião Alba. O primeiro é a paisagem.

#### 4.1 DA PAISAGEM

Na maioria das vezes ao citar ou descrever um lugar – país, cidade, rua, casa, colina, morro, praia, mar, o espaço etc. –, um objeto ou coisas – copo, carro, barco, ovo, estátua etc. –, Alba reflete, critica ou medita sobre si mesmo, sobre sua condição enquanto homem e poeta diante da realidade do mundo. Essa estratégia analítica é resultado de uma operação analógica mental que mostra que, em seu cerne, houve qualquer idealização entre os modelos comparados, já que o poeta força a aproximação entre coisas (ele e o mundo) que não guardam, na aparência, semelhanças entre si.

A denominação toponímica praticamente quase não acontece, e quando o poeta nomeia um lugar, como no verso “Da **Mafalala** estorva-nos/a memória dos gregos” (1996, p.67), bairro da periferia de Maputo, ou no título de um poema que cita de forma derivativa a província da Zambézia “Almoço à zambeziana sob uma árvore” (1996, p.46), ou ainda “[...] uma brisa/agita as árvores do **Canhimbe**” (1996, p.109), ilha próxima à cidade de Tete (todos os topônimos referenciando Moçambique), assim procede para partir da concretude de um local e o expandir, através do corpo imagético do poema. Nesse sentido, o poema “Ícaro” é exemplar:

Da Mafalala estorva-nos  
a memória dos gregos  
É um anjo negro segregado  
e assim goza  
de asas sussurrantes  
Desce por entre  
intervalos do vento  
e findo o voo refunde  
o modelo de cera  
Como qualquer pássaro faz ninho  
ele no vestido das mulheres  
Sem céu fixo  
exala a plumagem  
da comum nudez interrompida (ALBA, 1996, p.67).

Como em outros poemas – “Pégaso”, “Aqueço-me a um fogo” etc. –, Alba reconta, à sua maneira e em poucas linhas, o que se pode chamar de pequena fábula sem fundo moral. O toponímico Mafalala é um lugar que, para o povo moçambicano, é o bairro de nascimento do poeta José Craveirinha, do futebolista Eusébio da Silva, e de figuras da política, como os dois ex-presidentes da República, Samora Machel e Joaquim Chissano, e o ex-ministro Pascoal Mucumbi, que nele viveram parte de suas vidas. O título é irônico já que o anjo é negro, logo, segregado, mas isso é uma vantagem, pois “assim goza/de asas sussurrantes”, ou seja, por consequência do negativo, pode passar quase despercebido. Se o título remete à “memória dos gregos”, que é um impedimento contrastante para a economia dessa fábula, pois “estorva-nos”, porém, a toponímia nomeada cresce nessa antítese, através dessa herança helênica ganha valor próprio e “Desce por entre/intervalos do vento/e findo o voo refunde/o modelo de cera.” Esse Ícaro/anjo negro, que partiu do bairro Mafalala, amplia seu escopo simbólico, pois não possui um “céu fixo” e nem morreu tentando escapar do labirinto construído por seu próprio pai Dédalo – por ter a cera derretida pela proximidade do sol. (BRANDÃO, 1993) Não representa a *hýbris*, a desmedida grega, mas possui algo de amor mundano porque “Como qualquer pássaro faz ninho/ele no vestido das mulheres”. A analogia com o mito grego trágico remete à obsessão do próprio poeta por liberdade, por asas que não fossem controladas por conselhos ou limitações, mas que fossem inteiramente suas. A paisagem é usada como um mote ou estímulo inicial para formação das imagens, basta um topônimo – Mafalala – e tal círculo imagético se faz.

O poema “Almoço à zambeziana sob uma árvore” é outro exemplo no qual a indicação de um local não fica circunscrito em si mesmo:

Conto as anedotas que oiço  
noutras reuniões  
aos meus amigos de subúrbio,  
os menos designados. E nenhum ri.

Amo essa frondosa  
melancolia que os goma:  
eles o meu contrário incompleto  
amor maravilhado (ALBA, 1996, p.46).

A primeira estrofe descreve como uma crônica a informalidade do ambiente entre amigos, que o poeta faz questão de indicar de que vivem à margem – subúrbio, os menos designados. Se esses não riem do que foi contado pelo poeta, e que pode ser lido como um contraste cultural, de pessoas pertencentes a classes e universos diferentes, entretanto, sendo os amigos o oposto do sujeito poético, são um “incompleto/amor maravilhado.” O título dá subsídios para ler o poema. Num efeito de contaminação positiva, a copa, da árvore do título, está implícita na “frondosa melancolia” e também no substantivo “goma”, que é seiva vegetal. Ou seja, a figura da árvore que se encontra no título espraia o conteúdo inerente ao seu símbolo para todo o poema. Desse modo, o qualificativo toponímico “zambezião” não reduz, antes dilata em significação a paisagem.

No poema “[*Pela manhã* brotamos]”, outro lugar é nomeado: Canhimbe, ilha moçambicana situada na província de Tete, e a toponímia é utilizada para situar a memória fraterna. Cito o poema inteiro não somente por sua beleza, mas para que o possível leitor possa avaliar o modo compositivo de quase ocultamento de Alba sobre a afeição mnemônica familiar:

Pela manhã brotamos  
do sono sem saber  
e assim adormecemos  
porque sobre a terra  
o dia mudou de face  
e a vida de mãos  
Acordados na noite  
empenhamo-nos mais  
na tua decifração  
Nossa humildade insolúvel  
debate-se e o silêncio ainda é  
uma solução pavorosa  
Primeiro eles: um fio obscuro  
doba-se interminavelmente  
na tua matriz  
e a clara nudez do velho (em teu louvor)  
faz por dentro um barulho dos demónios  
Quanto a nós  
a demora na atenção  
dada a nossos filhos  
é ainda em memória tua  
que nela uma brisa  
agita as árvores do Canhimbe  
e inextinto um rumor  
sobe do teu sangue  
que ermo de ombros nos escolta  
para sempre (ALBA, 1996, p.109).

O início do poema é grave (“pela manhã brotamos”), como a preparar o leitor para os outros dados da estranha e, ao mesmo tempo, familiar condição humana que será reorganizada a partir do pronome *nós*. Embora esse *nós* – “brotamos”, “adormece-mos”, “empenhamo-nos”, “nossa” – não receba de imediato uma referencialidade às experiências ou fatos vividos pelo poeta, podendo, obviamente, funcionar como captura para qualquer leitor que se sinta dentro da abrangência sedutora desse pronome pessoal, os versos – “o dia mudou de face/[...] e a vida de mãos” – traz alusão à situação política moçambicana, e aqui eu faço essa inferência me valendo da data de publicação do livro, que é de 1982. Como informa Pires Laranjeira, na recensão crítica que fez de *A noite dividida* para a revista *Colóquio/Letras*, o livro possuía quatro seções internas subtintitadas de “livros”, e o crítico discrimina o que trata cada um (1982, pp.108-109). Numa das seções, a quarta, “fala da morte [...], do sangue e da saudade. [...] poemas de homenagem, de filiação”, logo, é possível ler todo o poema como uma paisagem indireta de Moçambique e, ainda, uma elegia ao irmão António Carneiro Gonçalves, falecido num acidente de carro nessa época. (LARANJEIRA, 1982, p.108) A paisagem é um lugar de afeto na memória de ambos, pois foi tantas vezes partilhada pelo elo fraternal, e é nela que “uma brisa/agita as árvores do Canhimbe”.

Além da relação com o contexto sócio-político-cultural de Moçambique, com as perdas afetivas e a memória da infância, a paisagem em Alba também pode dar formas a poemas em que natureza e entorno se misturam à mulher amada, perfazendo um todo coeso musical, como no poema “O que não se disse das paisagens”:

O que não se disse das paisagens  
e elas incluem dos teus olhos:  
o vocábulo de trigo, as folhas cedidas ao ritmo  
nascendo, com a canção, de espiga  
em espiga; doce rudeza. Contacto.

O que não se disse das paisagens:  
colinas em acordo  
a abrir os vales aos sons que coleiam  
(ou a cacofonia dum casco nas pedras?)  
e aninham o sorriso  
no teu colo; a flauta; o ouvido sobre a saia.  
O que não se disse da (in)corpórea  
música, e se disse (ALBA, 1996, p.59).

É longa a tradição da poesia amorosa que descreve ou compara o corpo da mulher com a paisagem, mas uma outra feição conseguida por Alba é reunir e conciliar com imagens portentosas da lírica de todos os tempos – “o vocábulo do trigo”, “folhas cedidas ao ritmo”, “com a canção, de espiga a espiga”, “doce rudeza”, “colinas em acordo/a abrir os vales aos sons que coleiam”, “aninham o sorriso/no teu colo” – o componente erótico não explícito, a mulher amada feita já paisagem – “O que não se disse das paisagens/e elas incluem dos teus olhos” –, e mulher e paisagem como construtos da música que o próprio poema realiza – “O que não se disse da (in)corpórea/música, e se disse”. A síntese musical entre paisagem, mulher e música é alcançada através de um jogo retórico e de sintaxe, em que o sujeito poético nega inicialmente um ideia, mas vai dando corpo a ela a cada verso. Esse recurso de negação do ato que está sendo presentificado (sustenta-se que algo não se disse, porém, se está dizendo-o) remete às estratégias da retórica, e é mais trabalhado por poetas aos quais se acostumou, dentro dos estudos literários, a se nomear de logopaicos – devido à predominância de uma estruturação dos poemas a partir de seus elementos intelectuais, que não excluem, mas se sobrepõem aos melódicos e imagéticos. (POUND, 1990)

Outro poema em que a mulher amada ilumina o ângulo de observação de quem olha a paisagem é “Hoje encontrarei os teus olhos”:

Hoje encontrarei os teus olhos  
além da primeira esquina da cidade  
é uma dessas certezas fechadas  
na mão como as aves da infância  
ou o facto dos astros não terem  
peso em nosso olhar

As cidades possuem  
um rosto que denominámos  
E eu sei que só através do teu  
suas luzes transparecem  
Quando chego do mar vejo altas marcas  
da tua presença por sobre as cabeças  
de desconhecidos habitantes

Mas se parto já todos os rumos  
dividem as águas e é notória  
a ausência de inflexões nas vozes  
das coisas que me é grato reencontrar  
Não há chaminé ou harpa a que o vento recorra  
nem se regenera o canto  
erguendo ainda uma vez  
a agitação pousada no fundo  
do sono das sereias (ALBA, 1996, p.48).

A paisagem citadina comparece através de signos urbanos universais, como esquinas, luzes, chaminé, habitantes desconhecidos, cidade. Essa, não obstante a atmosfera um tanto quanto enxuta do poema, não é inóspita. O dualismo irresolúvel a partir de Baudelaire, mas que já se encontra em William Blake, entre campo e cidade, não expõe necessariamente seus conflitos nem um decalque de sua geografia. (HAMBURGER, 2007, p.375) No poema de Alba, há, na verdade, certa resignação serena ao lidar com esses signos, como se, uma vez presentes diante do olhar do sujeito, tais elementos precisassem apenas ser nomeados, enquanto o ser se desloca por entre eles, cuidando, antes, de dizer o mais difícil de ser dito: do decalque ou desenho desse rosto de quem se procura: “As cidades possuem/um rosto que denominámos/E eu sei que só através do teu/suas luzes transparecem”.

Não é demais observar que o poeta passou grande parte de sua meninice em uma região com características bastante rurais, em Torre de Dona Chama, interior de Portugal, e, assim, é possível contrastar as imagens “além da primeira esquina da cidade” com “é uma dessas certezas fechadas/na mão como as aves da infância”. Duas percepções táteis, mas em espaços e tempos distintos, sendo que a segunda imagem reforça o caráter sensorial da primeira. Há o domínio visual do poeta logrado através do seu poder verbal – “As cidades possuem/um rosto que denominámos” –, mas é a imagem da mulher amada que elucida e dá sentido ao real que a cidade é – “E eu sei que só através do teu/suas luzes transparecem”. No primeiro verso, o verbo no futuro do presente – “encontrarei” – sugere a sombra da ausência da figura feminina que, apesar da sutileza de percepção do poeta – “Quando chego do mar vejo altas marcas/da tua presença por sobre as cabeças/de desconhecidos habitantes” –, não desfaz, mais corrobora aquela falta, e se estende por todo o poema. A falta é, na verdade, um guia, pois se presentifica através das altas marcas capturadas pelo olhar afetivo do sujeito.

O amor e suas afinidades, nos poemas de Alba, podem funcionar enquanto parte harmoniosa ou guia da paisagem. Contudo, há também outros aspectos que acompanham o tratamento que esse poeta dá ao amor, como o distanciamento, a ironia. Por isso, trato separadamente desse tema.

## 4.2 DO AMOR

Pires Laranjeira acertadamente infere sobre o tema do amor na poesia de Alba – que chamo aqui de lírica amorosa por falta de uma melhor designação –, quando considera que o “Amor [é] tratado a golpes de ironia, distanciamento, mas sempre com ternura.” (1982, p.108) Não há o romantismo com o objeto amado, como comumente é reconhecível na literatura Ocidental, quando a abordagem do amor representa um tipo de projeção que não se realiza no plano concreto, porque fundado numa crença de que a pessoa amada possui a resposta para as indagações do amante, num jogo de projeção em que jamais se chega à posse dessa felicidade, uma vez que essa consiste no devir e não porvir.

Em Alba, não obstante a ternura apontada por Laranjeira, na maioria das vezes há uma materialização com teor geralmente erótico, sem, entretanto, descuidar da imagem líricamente composta e apoiada na metalinguagem. A forma feminina enquanto parceira da criação poética está em alguns poemas e é interessante perceber como os fragmentos ou *insights*, contendo elementos amorosos ou mesmo cantadas à amada, se estruturam em versos nos quais a reflexão acerca do fazer poético salta logo aos olhos, como se a amada fosse mais que musa, uma coautora. Essa abordagem pode ser percebida nos versos do poema “Ao crepúsculo”: “Tuas ancas – uma só forma/bivalve, deiscende./E a quietude da aragem na área destes versos/que, sob as aparências,/te suga para os pés a roupa de cama.” (1996, p.86) A mulher é adjetivada como fruto amadurecido para o ato sexual, no sossego metalinguístico do poema, cuja síntese do ato sexual é admirável. Assim é também nos versos iniciais de “Parêntesis”: “Nunca soubemos dizer/o que nos disse mais/Por exemplo o amor/em vez do salto em cima/dizemos: verso a verso/te encordoo, completo/a viola das ancas!” (1996, p.26) O conhecido paradoxo da poesia moderna – a impotência ou limites do dizer artístico – é resumido formidavelmente nos dois primeiros versos, e passa, logo em seguida, para os circunlóquios de teor negativo dos modos de objetivar o amor. Ultrapassada a tendência de perceber o amor “no salto para cima”, o sujeito o aprisiona no “verso a verso” e na forma sedutora do objeto, “a viola das ancas!”

Denis de Rougemont, no clássico *História do amor no Ocidente*, diz que “Nossa noção do amor, compreendendo em si a noção que temos da mulher, está, pois, ligada a uma noção do *sofrimento fecundo* que favorece ou legitima obscuramente, no recôndito da consciência, o gosto da guerra.” (2003, p.329) Esse sentido de batalha aparecerá mi-



nimamente em Alba, mas, geralmente, eivado de ironia. No entanto, no poema “Ninguém meu amor”, o alto lirismo é sustentado pela afirmação do laço amoroso do casal de amantes e a coautoria, de que falo acima, se faz mais clara:

Ninguém meu amor  
ninguém como nós conhece o sol  
Podem utilizá-lo nos espelhos  
apagar com ele  
os barcos de papel dos nossos lagos  
podem obrigá-lo a parar  
à entrada das casas mais baixas  
podem ainda fazer  
com que a noite gravite  
hoje do mesmo lado  
Mas ninguém meu amor  
ninguém como nós conhece o sol  
Até que o sol degole  
o horizonte em que um a um  
nos deitam  
vendando-nos os olhos (ALBA, 1996, p.57).

De estrela de quinta grandeza, imprescindível à existência da Terra, o sol passa a representar um código específico do casal: independentemente de existir e brilhar para todos, há uma instância (saber) emanado por ele que somente os amantes conhecem. Os sentidos desse poema se derramam a cada leitura e o signo *sol*, quando relacionado com a condição de morador de rua de Alba, também modula esse conhecimento das ruas, de sobreviver sem endereço nem abrigo certo, modo de vida que une tragicidade e livre-arbítrio até a derradeira hora: “Até que o sol degole/o horizonte em que um a um/nos deitam/vendando-nos os olhos”.

De modo conotativo, o clima antitético do contexto de guerra moçambicano transparece na parceria do casal de amantes (conhecedores do sol) *versus* o mundo, os outros, designado como “eles”. Contudo, tal contexto histórico é transcendido pela elaboração poética que privilegia a universalidade ou tendência ao presente, apagando referências de tempo e espaço, o que é uma das práticas do gênero poesia: pensar os grandes temas a partir de um eterno presente ou gerúndio, como se experiências, imagens, emoções ou ideias estivessem sempre acontecendo. (STAIGER, 1997) O vínculo afetivo, no poema, se torna uma couraça de proteção contra a ameaça do ambiente ou “deles” que, ao final, se mostrará parcialmente efetiva. O uso de certo poder desse “eles” é estampado em imagens recorrentes da lírica de todos os tempos – espelhos, barcos, lagos, casas,

noite, sol –, mas elencadas com peculiar encanto, por sua vez, geradoras de simplicidade e confiança. O sol – símbolo da apreensão cognoscente – pode até ser manipulado, mas se impõe como autoridade exterior e se comunica de forma única com os que o sabem ler ou conhecer. Assim, o amor expresso em “nós”, não obstante sua relação imperativa – “Ninguém meu amor/ninguém como nós conhece o sol” – se revela impotente diante de tal realidade – “Até que o sol degole/horizonte em que um a um/nos deitam/vendendo-nos os olhos”. Mas essa impotência não é capaz de romper o liame nem a forma amorosa dos amantes, porque o poder do “eles”, visível no “um a um/nos deitam/vendendo-nos os olhos”, não consegue desfazer o vínculo da parceria.

Não será assim com “Passamos longas horas conversando”, que é, de certa maneira, conteudisticamente falando, o antípoda do poema “Ninguém meu amor”:

Passamos longas horas conversando  
e mal a noite desce  
subimos de elevador para os sepulcros

defendem-nos aí  
a lápide do tecto  
os muros com que ao meio coabitamos  
e os soalhos em andaime

sonoros  
rendemos homenagem uns aos outros  
a cada patamar

ceamos em roda  
com as sopas suíças fumegando  
sem avó  
e os nervos como franjas de toalha  
quando a brisa não corre

fundos, rentes  
dormimos  
e luas amorfas  
idas as gôndolas!  
velam publicamente

fornicamos  
para que alguém nos renda (ALBA, 1997, p.34).

O *nós* do poema possui uma carga crítica geracional, supera a denominação de casal ou par amoroso, remetendo, antes, à postura de uma coletividade: a geração de Alba, em determinada época, diante da falência da família e do casamento como representações sociais. Rougemont, ao inferir sobre as relações amorosas modernas, aponta:

“Eis o dilema que o conceito moderno de felicidade introduz em nossas vidas: o tédio resignado ou a paixão. O que de todas as maneiras resulta na ruína do casamento enquanto instituição social definida pela *estabilidade*.” (2003, p.377) Para Alba, o mundo burguês é estruturado no tripé: lassidão, insipidez e tédio – apartamentos vistos como sepulcros, o teto como lápide, nervos como franjas moles, as luas são amorfas, e o ato sexual é pragmático, fisicamente esvaziado. Dormir sem culpa e comprar “Idas as gôndolas!” (a interjeição não disfarça o sarcasmo) se torna a grande aventura desse mundo profundamente enfadado. Como procurei demonstrar no capítulo II, Alba, em vida e obra, e sofrendo as consequências de tal posição, foi ferrenho crítico do ideal burguês de família. Para o poeta luso-africano, essa concepção de vida era um obstáculo para sua desejada liberdade. No poema acima, o homem, enquanto espécie, é reduzido a uma repetição desumanizadora, fechado a uma imanência que gera aqueles três estados – lassidão, insipidez e tédio.

Nos vários gêneros da literatura moderna – romance, teatro, poesia, conto etc. – essa visão de mundo, reproduzida pelo poema, é quase uma unanimidade. Rougemont divisa duas potências conflituosas, e de um lado distingue “uma moral da espécie e da sociedade em geral, mais ou menos impregnada de religião” (2003, p.372) – aquilo que se chama de moral burguesa; do outro, o crítico francês aponta “uma moral inspirada pelo meio cultural, literário, artístico – é a moral passional ou romanesca.” É possível ver essa oposição de forma miniaturizada e com ingredientes típicos de Alba no poema “Envelheces, rapaz”:

Palavras, cascalho desabrido  
 que em cada manhã, suspirando,  
 realinho nos canteiros  
 e que, sem fé, sagro  
 de cal idílica.  
 A vizinha chega-se ao muro,  
 diz “bom dia”.  
 Vem duma comunidade  
 com juízo; apercebe-se  
 de que a minha saudação  
 carreta as pedras  
 dum mutismo lavrado.  
 Acabará por julgar  
 que há ali uxoricídio, e eu velo  
 para que ele não fique a descoberto.  
 Há-de ver  
 o meu bilhete de identidade, auge  
 de quem sou,  
 santo-e-senha, vínculo

que nem a morte pui.  
 Nada feia. No dia em que  
 um giro de andorinhas nos aureole,  
 dir-lhe-ei que tive  
 relações conjugais, sim!,  
 mas com a beleza, etc...  
 Não tardará que ela me escolha  
 as palavras e os chinelos  
 a seu gosto (ALBA, 1997, p.77).

Calculando seu pendor para a narrativa “disfarçado entre metáforas e *enjambements* imprevistos” (LARANJEIRA, 1982, p.108), o que pode parecer contraditório num poeta de escrita concisa e elíptica, o sujeito poético narra uma crônica doméstica perpassada de indissimulável ironia. O gerúndio – “suspirando” – do segundo verso como que dá o tônus ao texto inteiro. É verbo que desfaz o ar de gravidade das primeiras cinco linhas e irradia sua causticidade pelo poema. A ritualização profana – porque há uma –, é intrascendente, e afirma que seus elementos para celebrar são caseiros: cascalho, canteiro e cal. A palavra é desejada como matéria e traz alguma harmonia para quem se empenha em empregá-las artisticamente. Sem esquecer que uma das acepções de idílico é “suavemente amoroso”. E, a partir daí, inicia-se a *narração* de um encontro entre vizinhos, sendo que o *narrador* cumprirá a função irônica de ser um desses vizinhos, mas, também, o sujeito que fala, como ator a piscar o olho desde os bastidores para o leitor, buscando sua cumplicidade. A personagem *vizinha* é descrita ironicamente pelo meio social – “Vem duma comunidade/com juízo” –, pela desconfiança psicológica – “Acabará por julgar/que há ali uxoricídio” –, pela confiança ingênua nas instituições estatais – “Há-de ver/o meu bilhete de identidade, auge/de quem sou” –, pela imposição de sua futura autoridade doméstica – “Não tardará que ela me escolha/as palavras e os chinelos/a seu gosto”. Ou seja, uma adjetivação nada auspiciosa. No entanto, o *narrador* num lirismo dolorosamente irônico – “No dia em que/um giro de andorinhas nos aureole” – promete a confissão do seu ser mais íntimo – “dir-lhe-ei que tive/relações conjugais, sim!./mas com a beleza, etc...”.

É significativo que o *encontro* entre os vizinhos aconteça separado por um muro. Sobre a dificuldade de definição da felicidade conjugal, segundo Rougemont a questão fica ainda mais problemática quando é anexado a ela o desejo do homem moderno “de tornar-se senhor de sua própria felicidade, ou o que talvez seja equivalente, de *sentir* de que estofa ela é feita, de analisá-la e de experimentá-la a fim de aperfeiçoá-la através de retoques bem calculados.” (2003, p.376) Nesse poeta tão ácido com o que representa a

instituição do casamento de índole burguesa o idealizado é o amor-paixão. Esse sentimento, segundo Rougemont, desde os seus primórdios, no século XII, “se revelou hostil ao casamento; as finalidades de Eros e de Ágape estão em relação de antinomia sistemática”. (2003, p.526) O poeta Sebastião Alba e o civil Dinis Albano atados em vida e obra expressaram suas visões de mundo de modo indissociável: ambos eram contrários à vida conjugal, embora nos escritos de *Albas* existam vários fragmentos lamentando a perda de Felisbela, sua esposa, e louvando a pureza de seu amor de poeta enamorado, como numa espécie de compensação à falha do homem. Esse amor-paixão é visível nos dois poemas seguintes “Serenata” e “Meu amor!”. Neste último, não é exagero designar de anáfora o verso levemente modificado que abre as três estrofes e que assevera, através da repetição, o enleio afetuoso de fundo erotizante.

Para sempre há agora em cada veia  
um barco nocturno com a festa a bordo  
um grande tumulto azul no coração  
do mar

para sempre sei agora mudar  
no teu olhar a luz das estações acolher  
húmidas asas aos teus cabelos quando já  
imóveis nossas mãos marginam a fadiga

para sempre agora o sol se ergue  
do horizonte ainda escurecendo  
a tua nuca ao lado e o despertar  
do mundo se confunde<sup>33</sup> no sonho  
com o rumor da tua respiração (ALBA, 1997, p.62).

A fulguração do instante captada após o cansaço pós-coito – “quando já/imóveis nossas mãos marginam a fadiga” – deixa entrever um contentamento não somente de ordem física, mas que se deixa penetrar por rudimentos do mundo espiritual, detectáveis nas linhas sentenciosas “Para sempre há agora”, “para sempre sei agora” e “para sempre agora”, que, de algum modo, exprimem o desejo do eterno na fugacidade do presente. Denuncia também fixar a duração do momento, o *nunc et semper* encontrável nos estados da mística contemplativa, mas que, no poema de Alba, almeja a materialização do inefável.

---

<sup>33</sup> No original, a concordância verbal se encontra como está no poema citado.

Ao examinar as razões que levam as pessoas a crerem na precedência do sentido material sobre o espiritual de uma palavra, Rougemont diz que “Esse preconceito consiste em crer que o físico é *mais verdadeiro* e mais *real* do que o espiritual; que está, portanto, na *base* de tudo; que é através dele que tudo se *explica*.” (2003, p.229) E completa citando o estudo dos autores Minkowski e Arnaud Dandieu:

Segundo esses dois autores, o chamado sentido “próprio” e o sentido “figurado” não poderiam ser “reduzidos” um ao outro, pois ambos traduzem “propriamente”, em domínios diferentes, uma realidade indivisível, mais profunda, anterior aos seus aspectos sensoriais ou espirituais. Caso contrário, como explicar que a mesma palavra possa servir para designar fenômenos tão diversos? Na verdade, a dor não é menos amarga do que o gosto do sal, e o que designamos nos dois casos pela mesma palavra é uma mesma maneira de ser afetado, quer pelos sentidos, quer pelo pensamento, na totalidade de nossa existência (ROUGEMONT, 2003, p.230).

Apesar de certa exaltação nos versos – “em cada veia/um barco nocturno com festa a bordo” e do “grande tumulto azul no coração/do mar” – e da alegria um tanto quanto árdua e severa – “mudar/no teu olhar a luz das estações acolher/húmidas asas aos teus cabelos” e “o sol se ergue/do horizonte ainda escurecendo” –, o sentimento é de satisfação sossegada. No entanto, a vida em fuga quer ser detida pelo poder evocativo das anáforas.

Em “Serenata” prevalece também o fulgor da existência da figura amorosa plasmada na imagética da efemeridade figurada no vento, na brisa e na ave:

Que transparência no meio  
dos teus cabelos doía  
quando as brisas os alavam  
as brisas que então corriam  
quando as noites se apressavam

ainda há na brisa um descampado ondeando  
que o vento não tardou a arborizar  
mas por chegares já apto por um bando  
de modos de ave para te deixar (ALBA, 1996, p.60).

O desejo ganha translucidez com as imagens de leveza aérea. As duas únicas referências aos elementos terrestres – “descampado” e “arborizar” – estão condicionadas à dimensão eólica. Essa “transparência”, todavia, é dolorosa. E o verbo *doer* no pretérito

imperfeito já sinaliza a imigração ou desistência que o poeta revela nos dois derradeiros versos. Na segunda estrofe, a falta de pontuação dificulta uma melhor leitura do poema e o ritmo interno não desfaz essa dificuldade. A constatação “mas por chegares” leva a interpretar que a presença do objeto amado interfere nos versos anteriores – “ainda há na brisa um descampado ondeando/que o vento não tardou a arborizar” – e não nos seguintes. Para que a interferência aconteça nas linhas posteriores falta um complemento. Toda essa leveza, no entanto, que se pode dizer tendendo a uma espiritualização, não evita que o sujeito lírico abandone o objeto amado – “já apto por um bando/de modos de ave para te deixar”. O poeta, como os pássaros, prefere emigrar.

A imagem do pássaro é também significativa na obra de Alba, implicando não apenas metáfora de liberdade, mas servindo de analogia para a fragilidade existencial do homem Dinis Albano (que voa dos lares e pátrias) fundido ao poeta Sebastião Alba (que canta). É o que tento explicitar abaixo.

### 4.3 DOS PÁSSAROS

Sebastião Alba demonstra ternura e identificação com os animais e, principalmente, com as aves. Esse comentário não é circunstancial ou meramente biográfico, é um fato detectável em seu modo compositivo. Na obra que aqui examino são encontráveis nomes como: gaivota, gaio, canário, melro, gralha, cisne, galo, galinha, pombo, cardeal, corvo e mocho. Às vezes podem ser citados somente para reforçar a simbologia de liberdade do verso, ou, ainda, compor o ambiente livre descrito, mas há também o uso da ave como analogia de uma identificação para um sujeito que se quer livre (por isso voa dos espaços aprisionadores), embora seu deslocamento adquira, por vezes, a fragilidade das aves – paradoxo muito pertinente quando se pensa na condição de pária do próprio Dinis Albano, que, com sua fuga, rejeitou suas duas pátrias, bem como os laços do lar.

É o que ocorre no poema “Um anjo erra”, em versos como: “seguiu de cor a revoada das pombas” e “cisnes deságuam/do teu olhar em fio/e vogam ao redor, pelo estuário da sala”. (ALBA, 1996, p.63) Tanto as pombas como cisnes dão suporte imagético, por analogia, com o anjo do título. Nesse poema de cinco versos – “Antes que se inflame o seu vôo/na esteira dos caças/a noite se reate a seus pés/cada pássaro recolhe/a um poema sitiado” (1996, p.92) – a atmosfera opressiva da situação política moçambi-

cana é denotada por meio do sugerido ninho que “cada pássaro” busca como abrigo em um “poema sitiado”. Numa clave literária, a descrição do voo também pode ser não fuga, mas uma espécie de *bunker*, uma busca por um reduto de proteção.

Poeta e pássaro, na obra de Alba, são símiles – seja pela capacidade canora, seja pela condição de fragilidade existencial. Mas a visão de Sebastião Alba, ao se fixar na carne das palavras, quase nunca é repetitiva ou lugar-comum, antes disso, procura penetrar tanto nas coisas do mundo, quanto nas próprias emoções e experiências, com um jeito oblíquo, como nos versos do poema “Anoitecer”: “Nem as aves clinicam:/o vento encrespando as gralhas/contra o céu que se exila”, (ALBA, 1996, p.50) em que o uso da forma alada caracteriza um clima extremo de coação do sujeito poético: doente (de que doença padece?) o vento (ou a própria poesia que se faz “encrespando as gralhas”) nem mesmo as aves (espelho seu) o clinicam.

Na homenagem à Cecília Meireles, os versos “Um visco/demorou o sabiá/contíguo aos seus ouvidos/(que a permeara, a esposara)” (1996, p.116) citam a ave símbolo habitualmente utilizada pela poetisa carioca e típica da fauna brasileira. O “visgo” representa a capacidade técnica de gerar sortilégio artístico, pois o sabiá, logo seu canto, e por proximidade, a aptidão lírica, “a permeara”, a transpassa como um esposo.

Há, ainda, versos em que a relação, que se quer intrínseca entre o poeta e as aves, se mostra mais clara, como no poema “Epílogo”: “O verso apenas é,/transversal e findo,/o poleiro evocativo/da ave do meu canto.” (1996, p.131) É manifesta a ideia de que o poeta é ave, por isso voa, por isso canta, é definida como um produto ou fruto que tem começo e fim, tal qual o gesto diário das aves de se deslocar de um canto a outro. O verso, aqui tomado como metonímia do ato de escrever poemas, possui propriedades físicas para que nele se converta o que realmente importa para os desígnios do poeta – a (in)corpórea música e lugar de evocação. Nesse mesmo poema, na estrofe seguinte, Alba registra

Essa ave em que o outono  
se perfila  
e, cada vez mais exígua  
no rumo e nas vigílias  
do seu bando,  
de súbito, espirala  
até sumir-se  
num país imaginário (ALBA, 1996, p.131).



Novamente, de forma concisa (na linguagem) e oblíqua (na forma com que escolhe adentrar nos temas), o autor une metalinguagem e a analogia das aves para nomear a relação de começo (exíguo, mas persistente), ápice (rumo e vigília no bando, ou seja, seu lugar no conjunto com as outras produções) e declínio do poema (“espirala/até sumir-se/num país imaginário”). A trajetória, qual deslocamento de um pássaro, por mais bela que seja, leva ao desaparecimento e, portanto, à necessidade de criar outro e outro poema a cada dia. É um mimetismo refinado, onde o outono também tem leveza e perfila-se como pássaros voando em formação. A real natureza da criação poética adquire uma gradação: de pequena, inicialmente, vai ganhando contorno, chega à plenitude, quando pode fazer corpo com as outras iguais, e, por fim, espirala-se, na insatisfação que qualquer criação, por mais bela que seja, traz ao criador. Abarcados pela imagem da ave que, através do seu perfil, desenha a estação, também se pode ver, pelo alongamento dos sentidos dos signos desses versos, uma época de transição: a juventude ficou para trás, logo, essa ave se torna “cada vez mais exígua/no rumo e nas vigílias/do seu bando”, e, assim, ela possui certa autonomia, apesar de que seus recursos são cada vez mais escassos, e por isso mesmo, é ave tão esmerada e sutil que “espirala/até sumir-se/num país imaginário.” Como não poderia deixar de ser, leio esse país imaginário para onde migrou a ave do seu canto, como a *supracasa* na qual Alba viveu, conceito que tratei no capítulo anterior.

Michael Hamburger, ao tratar da poesia inglesa produzida na primeira metade no século XX, afirma que alguns poetas ao escreverem sobre animais praticam o zoomorfismo em relação aos seres humanos, e que “as comparações, implícitas ou explícitas, entre o comportamento humano e não-humano chegaram a favorecer as ordens não humanas.” (2007, p.392) Alba não escapa de certa intenção zoomórfica em alguns dos seus poemas sobre e com aves. Contudo, não se restringe a esse quadro.

“Na morte do canário” é um poema emblemático da produção do autor:

Dos céus, coube-me  
esta porção na gaiola.  
Bicho assim  
requeria um poema  
também alígero,  
alface azul –  
mas com surto  
de folhas, viço.  
Nunca numa só pata  
seu olho erigiu  
a dúvida em sistema,

redondo.  
 Água, alpista,  
 o diário enlevo  
 de meus filhos,  
 e nenhum espólio!  
 Amotinado,  
 a quem, maior do que eu,  
 usurpo a solidão,  
 pedindo um fim de fábula? (ALBA, 1996, p.127).

Nos dois primeiros versos é inequívoca a “voz” do canário. É ele quem lamenta o pouco que lhe coube da liberdade da imensidão celeste. É só aí que ele *fala*, pois a “outra voz” é a do eu-poético que dará informações sobre o ser e estar da ave. O poema concretiza em parte o que, de certa maneira, promete – “Bicho assim/requeria um poema/também alígero” –, pois é curto, direto e agudo, porém, não obstante o caridoso olhar elegíaco sobre a ave, não deflagra o “surto/de folhas, viço”. A comparação desfavorável com outro ser humano é dissimulada com leve ironia na passagem – “Nunca numa só pata/seu olho erigiu/a dúvida em sistema,/redondo” –, o pássaro que é possível de canto e harmonia está isento das qualidades negativas que são conquistas humanas. De todas as indicações positivas na ave – por sua simples existência é merecedor de coisas boas, a isenção de incertezas, o mínimo para viver – apenas a última é verificável na obra e vida de Sebastião Alba. O “nenhum espólio”, no caso econômico, o poeta foi se esmerando ao longo da vida em nada deixar; o imaterial, a obra, seguiu por uma via contrária, é o seu grande legado, e valoriza-se cada vez mais a cada leitor que a descobre.

No poema “Os cardeais chegaram”, a descrição realista, com conhecimento de observador contumaz, se efetiva numa rara peça de cor e gesto com conotações de contentamento:

Os cardeais chegaram  
 Já distintas  
 as cores do verão nas suas asas  
 pelas lufadas mais baixas sobem  
 a corrente verde do capim

Nidificarão a sua cidadela  
 lá onde os ventos da planura  
 acampem nas ramagens

E nem o bruxo golpe de vista  
 dos falcões

lhes lobrigará no colo titilado  
os ovos moldáveis (ALBA, 1996, p.58).

A vinda da ave assinala uma mudança de estação, e a paleta do colorista une cor e ato – “as cores do verão nas suas asas”, “Nidificarão a sua cidadela” – num tipo de falsa aquarela para expor uma identidade entre o poeta e o comportamento dos cardeais. Distinguindo tipos de relações causais na poesia, Bousño infere que “A objetividade da poesia não é a mesma da pedra ou da árvore. Se parece mais a objetividade que tem, por exemplo, a *igualdade* de duas coisas, que só se produz em uma relação.” (1956, p.325) Desse modo, a objetividade do poema acima parece contraditoriamente esconder a identificação do sujeito poético aos dos pássaros. Esses “Nidificarão a sua cidadela/lá onde os ventos da planura/acampem nas ramagens” e “Nem o bruxo golpe de vista/dos falcões/lhes lobrigará no colo titilado/os ovos moldáveis”. Essas duas estrofes permitem uma leitura para além do descritivismo com pendor naturalista. A escolha do local instável e temporário para construir o ninho, a cidadela – a *supracasa* – é significativo, pois é onde os ventos vagueadores infatigáveis acampam “nas ramagens”. Mas não é porque é um lugar de passagem que não oferece proteção, pois nem “o bruxo golpe de vista/dos falcões” – todos aqueles que sugeriam a Alba algum empecilho à sua liberdade? – poderá alcançá-lo. Tais “falcões” por mais que possuam uma visão aguda de rapina, logo, predatória, não enxergarão aqueles “ovos moldáveis”, o produto mais precioso dos cardeais, que, por proximidade simbólica, podem ser lidos como os versos do poeta.

Já no poema “A um velho galo”, que figura na última seção de *A noite dividida*, e, a que tudo indica, é uma peça da produção final de Alba, o tom elegíaco predomina e é possível fazer uma relação aproximativa entre o fim da capacidade criativa que se avizinha da ave e do poeta. Não é demais lembrar que depois da seção *O limite diáfano*, Alba praticamente não escreveu mais poesia. Na antologia *Uma pedra ao lado da evidência*, de 2000, consta apenas de um inédito:

De cobre, o seu canto  
debrua ainda o horizonte,  
mas nele já o azebre  
se insinuou.

Foi-se a cauda núbil.  
Nenhum de meus dons lhe aplanava  
o acesso às galinhas  
íngremes.

Há jeiras em que o destino  
se não revela  
de cenho e faca.

Sob telha vã,  
expirará docemente,  
fisgado  
por um raio de luar (ALBA, 1996, p.146).

A perda de intensidade de atuação da ave é o eixo do poema: constatá-la é sua força de resistência, pois antes de ser lamento é também permanecer. O seu canto ainda possui a competência metálica do cobre, mas já se oxida. Na primeira estrofe, o poeta engenhosamente guarda as correlações semânticas – cobre e azebre. Alfredo Bosi ao traçar o processo no qual a imagem se realiza, seja ela da nossa mente ou inscrita, estabelece que a imagem mantém com o visível uma relação de mão dupla, que “os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, parece, abre-se (lat. *Apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele.” Logo, por conseguinte, “com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.” (BOSI, 1977, p.14) Apesar da constatação que sei polêmica<sup>34</sup>, parece não haver brechas no mimetismo entre ave e sujeito lírico. Explico: é óbvio que o galo é visto figurativamente, o que desejo realçar é a semelhança identitária entre a imagem-galo e o eu-poético. Este, na segunda estrofe, salienta-se momentaneamente, na dosada ironia de teor erótico – “Nenhum dos meus dons lhe aplanar o acesso às galinhas/ingremes” –, e expõe a impotência física não só da ave, mas pode ser vista também como a já chegada incapacidade criadora do artífice. A forma exterior do galo foi um ponto de partida para a mimese criadora do poeta.

No poema “[Súbdito só de quem não reina]”, Alba manifesta de modo objetivo sua ligação imageticamente intrínseca com os animais:

Súbdito só de quem não reina,  
aqui louvo os animais.  
Há, entre mim e eles, uma funda  
relação de videntes:  
as paisagens que fendem  
e a minha, sepulta,

<sup>34</sup> Refiro-me a longa e interminável discussão entre miméticos e antimiméticos, mapeada por Compagnon, n’*O demônio da teoria*.

perfazem um mesmo habitat.  
 Desde que os não sondo,  
 fez-se luz em nosso convívio.  
 O ar inicial  
 que ensaiava, icárico  
 nas bolas de sabão,  
 mas não atina com o vácuo  
 da cidade, vem-me  
 dos seus pulmões arborescentes.  
 Alheios à sua pele  
 na osmose dos textos,  
 ignoram que nas águas  
 por correr, desta página,  
 cruzam, saudando-se,  
 o “Beagle” e a Arca de Noé (ALBA, 1996, p.149).

O diálogo se dá através do silêncio e da contemplação – “Desde que os não sondo,/fez-se luz em nosso convívio” –, numa visão utópica de um servo sem rei, o foco da atenção sobre o real voltado para os seres que se pode, de um certo ponto de vista, considerar como simples e livres. O poeta admite uma identificação profunda com os animais – “uma funda/relação de videntes” –, e o lugar de encontro e vivência “perfazem um mesmo habitat”, mas cada um, como não poderia ser de outra maneira, se relaciona com o entorno de formas distintas. É sintomática a passagem – “O ar inicial/que ensaiava, icárico/nas bolas de sabão,/mas não atina com o vácuo/da cidade, vem-me/dos seus pulmões arborescentes” – e estão concentrados nesses versos a sua trajetória de vida e também a poética: a liberdade incondicional, mas também trágica como a de Ícaro, de viver e escrever, o “ar inicial” originado nos “pulmões arborescentes” dos bichos, o seu ser “icárico” ensaiado na infância, aquele que busca o voo para longe das orientações racionais e tem de se responsabilizar por sua própria queda.

O verso “as paisagens que fendem” lembra outros processos idênticos de construção imagética que em Alba sempre me chamou a atenção: o desejo de integrar, unir coisas, ideias, emoções, vivências, contemplações, a partir de um olhar enviesado, incomum. É o que se pode ver em: “**Gosto dos amigos/que modelam a vida/sem interferir muito;/os que apenas circulam/no hálito da fala/e apõem, de leve,um desenho às coisas.**” (1996, p.82) Negritos meus. A interferência na realidade acontece de modo tão sutil como se desejasse participar dela quase anonimamente: gostando desse tipo de amizade, era Sebastião Alba/Dinis Albano um exemplo dessa forma de amizade? Em outras palavras: seus amigos podem testemunhar esse seu modo de ser amigo? Nos versos, está a delicadeza de detalhar um aspecto do real de forma antirretórica e, assim,

fazer dela um desenho sombreado. De certo modo, praticamente todo o fazer poético de Sebastião Alba é uma utilização desse recurso – a imagem geométrica e musical usada com extrema acuidade em delineio com as coisas, as pessoas e o mundo à sua volta. Não por acaso, o verbo modular – variar a altura ou intensidade da voz – é usado com precisão pelo poeta.

As duas visões de mundo completamente distintas concentradas no “Beagle” e na “Arca de Noé” – pondo em contraposição respectivamente darwinismo e criacionismo – com um toque de ironia, pois “cruzam, saudando-se”, leva a pensar sobre a tensão dual entre imanência e transcendência, que analiso na próxima seção. Trata-se de uma tensão que deixa entrever um estado de conflito ou de crise que não se resolve, e que pretende se esconder sob as camadas de referências que o poeta faz ao real concreto. No cerne dessa tensão se revezam os polos da imanência e da transcendência vazia.

#### **4.4 NÃO HÁ NADA LÁ, MAS...**

O poeta luso-moçambicano, apesar da visível tentativa de uma horizontalidade imanente na fatura final da sua obra, deixa entrever os dados de quem escuta a voz de um provável oráculo íntimo, ou se preferir, de uma sibila doméstica. Alba intenciona dessacralizar os seus temas, descarná-los não apenas esteticamente, no que ele chamava de “economia verbal”. (2003, p.267) Mas se trai ao introduzir, em diversos momentos, os seus anjos, a exemplo de: “(Se bem que da infância suba até mim o coro/admonitório dos anjos)” (1996, p.38), ou “Chegamos/e logo os anjos retornam/as suas esculturas”. (p.110) Outros exemplos são: “Certo de que voltas, canção,/a incerta hora,/espero como quem mora/só, a visitação./Sei por sinais e anjos desviados [...]” (p.61); e “Um anjo erra/nos teus olhos diurnos” (p.63); ou ainda “É um anjo negro segregado/e assim goza/de asas sussurrantes”. (p.67) É certo que não são os anjos bíblicos, tampouco o anjo terrível de Rilke, nem o anjo da história de Klee, mas, talvez, sejam herdeiros e possuam resquícios de todos esses três. Sua forma é figurada, mas já vazia, um anjo preso na imanência, reflexo de uma transcendência perdida ou evitada. A imagem do anjo que se degrada, converte-se numa horizontalidade: perde a função do mensageiro bíblico, ganha feição do sagrado sem o divino (Rilke), para habitar o alegórico preso na história humana (Klee). Entretanto, ao longo da obra, essa perquirição por um horizonte calcado

na concretude estará sempre *manchada* pelos vestígios primeiros da figuração angélica, bíblica ou não, no seu exílio consentido.

Na seleção e organização que fez dos papéis dispersos do poeta, intitulado *Albas*, Maria de Santa-Cruz aponta pistas para corroborar o dito acima: “Das várias religiões e ideologias, com que convivera na infância e em que acreditaria na juventude, evoca um sincretismo ou criptocristianismo por vezes dramático, com algo de masoquista [...]”. (2003, p.11) Não seria exagerado nem cometeria equívoco se opto por destacar como personagem – sutil, é verdade, mas sua força se projeta por toda a obra de Alba – o que ele nomeia de “a voz”. O poeta afirma que: “Como dos deuses, descreio/da inspiração”, entretanto, “entre mim e a voz,/há um convívio silente”. (1996, p.152) Essas duas passagens, entre outras, demonstram que Sebastião Alba deseja se converter em um veículo ou instrumento verbal para essa “voz”. Deseja ou parece querer negar qualquer noção extraordinária ou sobrenatural ao ato de escrita, contudo, a insinuação de uma presença invisível e incorpórea é constante: é uma presentificação – por sua própria natureza e pela índole um tanto quanto descrente do poeta – rarefeita, mas discretamente dominante.

Como o anjo, a voz aparece em outras formas: “Em alguns de nós, o olhar/queda-se paralelo/ao do mocho/que há muito do ombro/nos voou” porque “Em seu retiro, velam//separando/a luz das trevas.” (1996, p.144) E há também momentos nos quais essa postura se torna mais severa – a do poeta-homem autônomo que não necessita de intervenções externas de musas, anjos ou qualquer outro fulcro – como na pequena obra-prima que é o poema abaixo:

Aqueço-me a um fogo  
que só a minha  
respiração ateia  
Ao sabor dela  
se expande e contrai  
o círculo de luz  
em que armo a tenda  
Acaba aqui o rasto  
Meu clã deixou-me  
este lote de bruma  
Com a manhã sobrevém  
uma pausa  
encho-a até cima  
de víveres lenha  
Na terra saciada  
de sua forma  
a cada giro  
volve o instante

de reacender o lume  
que detém por agora  
os lobos (ALBA, 1996, p.138).

Trata-se de uma peça de cunho extremista, na qual o poeta proclama sua autossuficiência estética – e por que não dizer também social? –, bastando-se com o fogo provocado por sua própria respiração, e que, na clareira de luz aberta por ela, ergue sua tenda, porque retornará “o instante/de reacender o lume/que detém/por agora/os lobos”. O poema realiza-se como fábula, se não com fundo moral, que realmente não há, mas com o indicador de proteção e resistência, uma morada linguística, a *supracasa*. Os termos escolhidos simbolizam um lugar – tenda, clã, lote de bruma, víveres, lenha, lume que afastará o perigo (os lobos) –, e confere a esse lugar uma temporalidade quase mítica. Se se não está falando de uma mítica dos contos de fada da tradição ocidental, pode-se pensar na dos costumes e folclore de Moçambique, onde ele morou por mais de três décadas e constitui sua outra pátria, posteriormente rejeitada por ele. Essa inferência se torna possível devido ao uso da palavra clã e o legado que o sujeito acusa receber dele: “Meu clã deixou-me/este lote de bruma”.

Na perspectiva de desertor e autossuficiência de Alba, no entanto, não importa mapear referências, porque tanto na herança cultural europeia, quanto na africana, tal fabulação só foi possível pelo respeito sacro que o poeta tem pelas palavras. Ele mais uma vez se *trai* em sua tentativa radical de dessacralizar sua escrita. O próprio Alba indica caminhos que mostram a confusão de direções aqui apontada (o itálico é do autor): “Escrever um poema é, para mim, além de doutras coisas, um acto de rebeldia [...]. E, simultaneamente, um acto de submissão a uma instância superior que *não sei qual é*. Porque não escrevo, agora? Sublinhadas algumas palavras acima, talvez o descubra”. (2006, p.18) Ele desconhece o contorno e o nome, mas indica a possibilidade de sujeição a uma “instância superior”. A junção de polaridades, do ponto de vista da influência dos movimentos ou escolas literárias que abriram tendências e dominaram a poesia moderna, é definida por Michael Hamburger:

Sem contrários não haveria poesia de nenhum tipo. Todo poeta moderno digno de ser lido contém um antipoeta, assim como todo antipoeta moderno digno de ser lido contém um poeta romântico-simbolista. Quanto mais amplo e carregado for o campo de tensão entre eles, maiores serão as potencialidades de realização e progresso de um poeta (HAMBURGER, 2007, p.387).



Pensando na ideia de Hamburger, que, mesmo generalizante, guarda um fundo realista e fácil de ser observado na literatura: a dualidade tensional de vestígios dos opostos, que o crítico britânico chama de antipoesia, e o romantismo-simbolismo estão presente na criação poética de Alba. Hugo Friedrich detecta uma idealidade vazia naquilo que ele designa como um cristianismo em ruínas – tendo Baudelaire como princípio e divisor de águas da poesia moderna e o alcance de sua influência em todo século XX e nesse início do XXI. (1978, p.47) Da mesma forma que em Baudelaire persistem resquícios do cristianismo, mesmo o poeta dizendo-se não cristão, em Sebastião Alba existe um jogo entre imanência e transcendência, ainda que o poeta, na maioria das vezes, mostre o vazio do centro dessa transcendência. Essa impotência de abrir-se ao transcendente com plenitude, Friedrich atribui ao fato de que

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até à neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos (FRIEDRICH, 1978, p.49).

Como creio ter demonstrado anteriormente, na obra de Sebastião Alba não há exatamente uma fuga delineada, embora existam resquícios de deslocamentos, mas esses traçam não um escape e, sim, os rastros de um ir e vir consciente e escolhido. O que permanece e jamais se resolve é o conflito entre imanência e transcendência, que não quer ser mostrado, deseja ocultar-se, mas acaba escapando da própria vigilância do poeta, embora em boa parte de sua obra a opção pela imanência seja clara, como no poema “Como os outros”, quando o sujeito se vê como “discípulo da noite”, e constata que é “um e baço”. (1996, p.15) Esse “um” não parece revelar unidade, antes, dualidade, pois sustenta que “há entre mim e mim um escuro limbo”, expressando certa coesão egoísta e autossuficiente – “dou-me as mãos na estreita/passagem dos dias”. Outro exemplo dessa opção ou abordagem está numa passagem de “Mais do que do outro o meu reino é deste mundo”:

[...]  
 Mais do que do outro meu reino é deste mundo  
 mas numa província de incerta geologia  
 com uma história sem crônicas ou reis absolutos  
 a única a que a constituição se refere numa clave de sol

onde os cidadãos de todos os burgos  
 pulam à rua das mãos estendidas de deus  
 dessa nenhuma anexação polui a virgindade civil (ALBA, 1996, p.24).

O “deus” alheio, registrado sem maiúscula, de onde o mundo organizado vem (“cidadãos de todos os burgos”), confirma a utopia dos ateus que vêm de uma “província de incerta geologia”, da “história sem crônicas ou reis absolutos”, signos que mostram a aposta numa dimensão autônoma. Segundo João Adolfo Hansen, ao ler o último livro de Cecília Meireles publicado em vida, *Solombra*, a obsessão ou labor do poeta em torno da transfiguração de sua própria escrita cria o paradoxo de se tentar uma superação do mundo concreto através da palavra, alçada a entidade, força ou deus: “Diria [...] que os poemas [...] têm a transcendência por assim dizer imanente do aqui e agora da experiência da dor transfigurada como mundo puro da arte [...]”.(2005, p.44) Não há transcendência imanente, pois são conceitos que mutuamente se excluem; a dor se transfigura, é certo, mas fica presa na redoma da própria arte, do fazer poético, contudo, o que chama atenção é a eleição da arte enquanto poder maior, que ocuparia, assim, o lugar de Deus. Ou seja, o centro está vazio e se pode colocar nele qualquer outro valor que funcionará como um guia e pode, inclusive, bastar ao sujeito, mas a satisfação é tensa e precária, pois a consciência do sujeito não lhe permite esquecer que *não existe deus lá*.

Segundo Olavo de Carvalho a condição humana mais geral e permanente, “a estrutura fixa por trás de toda variação local e histórica”, pode ser resumida em seis interrogações elementares e “articuladas em três eixos de polaridades, cujas tentativas de resposta, estas sim temporais e variáveis, dão as coordenadas da orientação do homem na existência.” (2007, p.115) O primeiro eixo é origem-fim. O segundo eixo é natureza-sociedade. O terceiro, e é o que nos interessa aqui, é imanência-transcendência. A citação é longa, mas necessária para entendimento desse terceiro eixo:

Cada ser humano sabe que ele próprio existe, que tem um “mundo” interior de experiências, recordações, desejos, temores. Mas sabe também que esse poço é sem fundo, que ninguém pode compreender-se ou ignorar-se totalmente, que cada alma encontra dentro de si algo de estranho e atemorizante, que cada um se conhece e se desconhece quase tanto quanto aos demais. Buscamos na nossa intimidade o abrigo contra a maldade alheia, assim como buscamos no outro, no amigo, na esposa, a proteção contra nossos fantasmas interiores. Cada um de nós é próximo e estranho a si mesmo. Por outro lado, para além de tudo o que se pode conhecer da realidade, para além de toda experiência

alcançável, cada homem e cada cultura pressente um fator “x”, que, desde acima ou desde o fundo do fluxo dos acontecimentos, faz com que as coisas sejam o que são e não de outro modo. “Por que existe o ser e não antes o nada?”: assim formulava Schelling a interrogação suprema. Podemos tentar respondê-la pela concepção de um absoluto metafísico, de uma divindade ordenadora ou de uma fantástica autorregulação de coincidências. Podemos até expulsá-la da discussão pública, deixando-a à mercê do arbítrio privado [...]. Mas mesmo então sabemos que não escapamos dela. Entre a imanência e a transcendência, várias articulações são possíveis, mas nenhuma satisfatória. Podemos conceber o transcendente à imagem do nosso ser íntimo, como divindade bondosa que nos compreende e nos ama – mas isso fará ressaltar ainda mais o que a vida tem de estranheza fria e hostilidade demoníaca. Podemos imaginá-lo com os traços impessoais e mecânicos de uma fórmula matemática – mas isso não nos impedirá de amaldiçoar ou bendizer o destino, subentendendo nele uma intencionalidade humana quando nos oprime ou nos reconforta (CARVALHO, 2007, pp.116-117).

Em João Adolfo Hansen, o paradoxo imanência-transcendência pode não favorecer a compreensão da complexidade de algumas obras poéticas *onde não há nada lá, mas... há!* Na verdade, ainda que se fale em paradoxo, o uso da figura de linguagem pode tornar até mais confuso, no corpo a corpo com o poema, o ponto de encontro de uma transcendência na imanência. Todavia, o crítico paulista talvez tenha desejado cunhar um sucedâneo contraditório para o resultado promovido pela experimentação da transcendência (presente na ideia de que a materialidade do mundo não é suficiente para o fazer poético) que vem elaborada, nalguns poetas, a partir de uma negação de sua origem mística ou teológica.

Essa negação de um poder superior aliada a uma insatisfação com a matéria, em Alba, é percebível através de tentativas contraditórias de materialização do espiritual e espiritualização da matéria. Tais contradições ocorrem quase sempre de forma indireta, camuflada, ora consciente, ora inconscientemente, e podem ser comprovadas pelo uso engenhoso das imagens. Aquele seu criptocristianismo, discernido por Santa-Cruz, intenta, mas não logra se ocultar com tanto esmero. Nos versos de “Uma certa dignidade” esse processo se desnuda: “De nossos olhos/uma palheta irisa a fenda/que há nos céus sujos/da terra.” (1996, p.17) O matiz está e parte do *nós* que o sujeito lírico assume, mas a “brecha”, a passagem estreita se encontra no céu. Estes céus, no entanto, são *da* terra e não *de* terra. A preposição não é nada insignificante. Ela sugere que a dimensão metafísica se reduza ao mundo fechado da imanência terrestre. Desse modo, é difícil não detectar em Alba traços do gnosticismo de raiz moderna.

O poeta luso-africano foi leitor fervoroso de Fernando Pessoa, dedicou-lhe os poemas “Papillon” e “Lendo Álvaro de Campos”. Claudio Willer, no seu livro *Um obscuro encanto*, amplo estudo sobre a gnose, o gnosticismo e os seus vínculos profundos com a poesia moderna, diz que o autor de *Mensagem* estudou, foi um iniciado esotérico e escreveu inúmeras séries de poemas tendo como influxo o gnosticismo. Este, em Pessoa, de acordo com Willer “é da modalidade mais pessimista”. (2010, p.398) Willer não somente evidencia a gnose em Pessoa como demonstra que sua geração estava relacionada “a um meio caracterizado pela forte presença do esoterismo.” (2010, p.416) Os elementos gnósticos são visíveis em Alba, ainda que ele não tenha sido um iniciado, como Pessoa, ou escrito poemas adotando essa perspectiva. Entendo que tais aspectos chegam de forma indireta na obra de Sebastião Alba, são resíduos oriundos do difundido uso desse conhecimento, difusamente espalhado em inúmeros artífices no século XX.

O gnosticismo é, em síntese, uma reunião sincrética de princípios variados de seitas esotéricas dos primórdios dos séculos I e II da era cristã. Para os gnósticos, a criação como um todo foi um equívoco maligno provocado por um deus menor, ou Demiurgo, contra a decisão de um deus superior. O gnosticismo é um tipo de conhecimento de caráter esotérico da chamada verdade espiritual, e, dessa forma, combina mística, sincretismo religioso e especulação filosófica. Segundo Willer:

[...] gnósticos [...] alteraram o sentido do demiurgo platônico e rebaixaram o monoteísmo do Deus judaico-cristão. Questionando a Bíblia, ofereceram uma terceira opção: no lugar de Jeová, o severo Deus justiceiro, e do misericordioso Deus cristão, postularam o deus ignorante, por isso responsável pelos males do mundo (WILLER, 2007, p.118).

A dimensão celeste rebaixada à condição terrestre, aquela de algum modo diminuída, com perda considerável de sua potência, e o fechamento imanente com estreitas e difíceis aberturas para o metafísico, é o que se percebe em muitas composições de Alba. Aquele criptocristianismo – sem esquecer que o elemento de composição “cripto” exprime o que está oculto – apontado por Santa-Cruz, pode ser entrevisto em versos como “nos céus nocturnos/sabe que há uma ígnea/chave algures”. (1996, p.38) O advérbio resume drasticamente a concepção de mundo do luso-moçambicano. Se nesse “algum lugar” não há nada, é esvaziado, no entanto, a insistência em remeter-se a ele através da engenhosidade imagética é reveladora da tensão entre imanência e transcendência anali-

sada aqui. Para a noturnidade dos céus, há uma chave incandescente algures. Se o dualismo tensional não é explícito, subjaz nos poemas de feição materialista e desponta aqui e ali. É o que também se pode ver nas duas passagens seguintes de dois poemas: “Não circulando em ti com a sua mistura/o ar atravessará o esqueleto//E tudo será sem data e sem prenúncio [...]// (Se bem que da infância suba até mim o coro/admonitório dos anjos.)” (1996, p.39) e “Se for estável a cumplicidade/entre o meu anjo da guarda e minha mãe//espero que na velhice retorne, ilesa, a infância”. (1996, p.134) A figura do anjo, recorrente em Alba, destaca-se e vem da infância, que é o “lugar de ausência”, diretamente citado no primeiro verso e implícito no segundo. A substância mais sutil – o ar – penetra a matéria mais compacta do corpo humano – o osso –, mas está separada do eu-poético, que anseia pureza, numa afirmação de esperança num futuro em que “Tudo será sem data e sem prenúncio”. A utopia não é política de um mundo melhor sob determinado regime social, mas é um não-lugar, uma dimensão outra que não a habitada no presente. O último verso do poema “Sem título” – “(Se bem que da infância suba até mim o coro/admonitório dos anjos.)” (ALBA, 1996, p.39) – é inegavelmente um tipo de advertência que o eu lírico faz a si mesmo, não por acaso, vem salientado entre parêntesis.

A infância é outro tema que volta e meia retorna e que, se é “lugar de ausência”, é também um dos âmbitos de fruição maravilhada, espanto de ser e estar no mundo, liberdade inocente e protegida, enfim, uma *região* a qual o poeta regressa e garimpa imagens preciosas que vão compor os polos de sua dialética entre imanência e transcendência. No trecho de “Memória” – “Hoje, equilibramo-nos mal, de infância/a tiracolo. É de lado que apoiamos a mão/no rictus dessa acuada divindade” (1996, p.44) – a infância como um pequeno deus, com seu riso forçado, acossada, mas que é ainda um tipo de fulcro. É de notar a contaminação positiva da qualidade de “a tiracolo” sobre o significado de “infância” e esta, no tempo do poema, atravessada pendurando-se no corpo do poeta.<sup>35</sup>

Como visto, os anjos estão espalhados por vários poemas de Alba. Em “Certo de que voltas canção”, o anjo surge como efeito metalinguístico ao simbolizar seu vínculo com o ato da escrita: “Sei, por sinais e anjos desviados,/que rebentas dos sonhos desolados/em flores no chão.” (1996, p.61) Já em “Um anjo erra”:

---

<sup>35</sup> “Memória”, na edição de *O ritmo do presságio*, de 1981, trazia a dedicatória “para o Cheina”, apelido familiar de Jorge Manuel Gonçalves, irmão de Alba, inscrição que reforça o plural de quem fala – “equilibramo-nos” – e a partilha mútua da *região* que a infância é.

Um anjo erra  
 nos teus olhos diurnos

humedecido do véu  
 (ao fundo, a íris entardece)  
 seguiu de cor a revoada das pombas

místico  
 um arroubo ascende a prumo  
 do plano em que me fitas

cisnes deságuam  
 do teu olhar em fio  
 e vogam ao redor, pelo estuário da sala

e ao sol-poente  
 os vitrais das janelas  
 ardem na catedral assim erguida (ALBA, 1996, p.63).

O olhar da mulher amada se torna um espaço idealizado de feição religiosa, e essa idealização romântica da figura feminina é indisfarçável mesmo na forma compositiva profundamente moderna de Alba – “os vitrais das janelas/ardem na catedral assim erguida.” Antes, entretanto, no verso inicial, é o termo anjo que modula todo o poema com sua simbologia espiritual. Ele é o mensageiro entre as duas dimensões, a celestial e a terrestre. Olhos, íris, olhar são vocábulos que se inserem no campo da carnalidade do objeto amado, mas, aqui, estão submetidos à conotação abstrata da categoria angélica – “místico/um arroubo ascende a prumo/do plano em que me fitas”. A luz da amada promove a fantasia, por sinal, belíssima – “cisnes deságuam/do teu olhar em fio/e vogam ao redor, pelo estuário da sala”. A referência a aves – pombo, cisne – corrobora o aspecto abstrato do poema.

Na obra poética de Alba, há um irresistível lançar de pontes entre a concretude das pessoas, paisagens e coisas e a diafaneidade do mundo, pois “O lado para que durmo:/é um limite diáfano.” (1996, p.141) O sono, que é pausa na vida diurna, em Alba é espaço mínimo de fortaleza e liberdade, porque “O sono foi a isenção de mim,/como a dos pássaros é o voo cessante”. (1996, p.134) Ou ainda, unido à infância, o sono vem representar uma pequena fuga: “Eu escapei,/dormindo, ao rente/desvelo materno./Solto no sono, ria.” (1996, p.140)

O poema “A visita” traz no último verso uma ideia que pode ser lida como uma declaração de princípios da tensão entre os dois opostos, transcendência e imanência, analisados nesta seção:

Chegamos  
e logo os anjos retomam  
as suas esculturas

Quem foi logo nos olha  
do esmalte dos retratos

Inçamos esta lacuna de lápides  
e ei-la interior à vida  
com seus sortilégios

Mascaramos um sentido inavegável (ALBA, 1996, p.110).

O movimento repentino plasmado na primeira estrofe como que surpreende os seres angélicos quando se encontram na ausência de humanos. Esses três primeiros versos dizem muito do que aqui analiso sobre a poesia de Alba: as esculturas, como matéria estática, são animadas pelas entidades espirituais que nelas se escondem ao primeiro sinal da presença humana. Por que chegamos (nascemos, viemos, estamos aqui), os anjos viram pedra ou, ainda, voltam-se para as pedras? É desse movimento de negação (“mascaramos um sentido”) humano que se constrói a inconsciência da *lacuna de lápides* (“interior à vida”)?

Para enxergar através do “limite diáfano” e distinguir os dois lados da “noite dividida”, e pressentir o “ritmo do presságio”, é preciso *surpreender* o poeta em sua solidão contraditória. Os contrários à sua visão de mundo “cruzam, saudando-se,/o ‘Beagle’ e a Arca de Noé.” (1996, p.149) O espaço é o de um cemitério e os mortos parecem saber quem os visitam – “Quem foi logo nos olha/do esmalte dos retratos” –, e os vivos recordam suas perdas preenchendo “esta lacuna de lápides”, mas sabem, por sua vez, que se a vida é feita de privação e dores, ela também está repleta de magias e mistérios, por isso é necessário *mascarar* “um sentido inavegável.” Tácitas ou declaradas, conscientes ou inconscientes, os laços entre imanência e transcendência vazia estão dados. Assim, a irresolução tensional entre os dois polos é que enriquece, sem, contudo, esgotar, a poesia de Sebastião Alba.

**5 SOU O MEU ÚNICO HABITANTE NA TERRA**  
**(CONSIDERAÇÕES FINAIS)**

*Vergo sob o peso  
do feixe  
dos sentidos  
Sou o meu único habitante na terra.*

***Sebastião Alba***



Se o leitor prosseguiu na viagem crítica anunciada na introdução deste trabalho, chegou, espero que sem sobressaltos nem desapontado, à última estação. Sob o arco da obra e da vida de Sebastião Alba, fez o percurso através do panorama geracional, que tracei em pinceladas gerais, para uma contextualização histórica e para situar as predominâncias estéticas do período no qual viveu Alba. É inescapável permanecer imune ao contexto do seu tempo, desse modo, é possível perceber certos aspectos entre algumas linhas estéticas da época e a poesia de Alba – escrita econômica e extremamente depurada, ritmo alternando brusquidão e harmonia, imagem assimilada da técnica surrealista modelada antiteticamente com uma geometrização expressiva e uma quase irracionalidade dos sentidos. No entanto, para além do contexto, o poeta luso-moçambicano construiu uma trajetória independente de escolas e tendências geracionais, quer se esteja falando do turbilhão de tendências do período português – da *Poesia 61* à década de 1990 –, quer se esteja abordando as tantas nuances de alteridade e autonomia das produções moçambicanas.

Nos tópicos mais relevantes que salientei de sua vida civil detecta-se, desde o início, a inclinação para o viver errante e para o despojamento social. Como mostrei, é possível constatar essa predisposição em certos poemas que captam a atmosfera da infância na qual o seu ser estava imerso. O homem maduro enxerga retrospectivamente no menino que ele foi, suas escolhas futuras, e as realiza. É na infância que Alba apreende a lição dos “ventos nocturnos sem domicílio”. Essa postura radicalmente existencial, o leitor pôde averiguar no texto do segundo capítulo.

O alçamento da linguagem poética como território-outro gerando a ideia-metáfora da *supracasa*, a economia verbal aliada ao despojamento societário, a dissonância rítmica unida à errância vivida, tanto geográfica quanto espiritualmente, são fatores que contribuíram para a elaboração da personagem de si mesmo. Todos esses elementos fazem da obra-vida de Sebastião Alba um caso invulgar no panorama da poesia contemporânea em língua portuguesa. Vida e obra estão densamente entranhadas, mas essa junção não sofre jamais o reducionismo puramente biográfico. Se em *Albas* e *Ventos da minha alma*, o poeta deixa redigido manuscritos baseados em observações diretas de sua vida e do entorno tempo-espacial no qual se encontrava, compreendo que essas notas extrapolam o circuito da autobiografia e diário, tendo, por isso, usado, com certa economia, o conceito de autoficção a fim de entender essa complexidade poética. N’*A noite dividida*, de 1996, substratos de biografismo são mais gerais ainda. O viés linguístico despista os fatos e, como testifiquei em alguns que se permitem entrever, o engenho

criativo do poeta universaliza-os. A musicalidade frasal de como o poeta os realiza é sempre enviesado, diria mesmo em diagonal. Praticamente Alba jamais busca o conforto formal da língua e as formas óbvias de se adentrar num tema ou imagem. O tipo de música almejada, e quase constantemente conseguida, é a da dissonância. Esse ritmo é espelhado, isto é, a obra e a vida possuem a mesma cadência, uma refletindo a outra. Alba concretiza efetivamente a sentença do poeta Roberto Piva<sup>36</sup>, que dizia não acreditar em poesia experimental sem vida experimental. No entanto, como sinalizei, em Alba não é a vivência que se sobrepõe à escrita. Os dois sujeitos – o poético e o empírico – andam de mãos dadas, jamais se descolam. E Sebastião Alba, é bom que se frise, jamais descarta de uma alta realização estética.

No derradeiro capítulo, o leitor ainda embarcado, assim presumo, terá feito a comprovação de que, na obra de Alba, alguns temas são recorrentes. Dentre esses, elegi os que considerei mais produtivos: a paisagem, o amor, as aves e a relação conflituosa, mas subtendida, entre o imanente e o transcendente.

Apesar de ter criado seções para os seus livros *O ritmo do presságio*, primeira edição de 1974, e segunda de 1981, e *A noite dividida*, de 1982,<sup>37</sup> o poeta luso-moçambicano não foi um obsessivo em desdobrar um tema em várias nuances. Se o tema retorna em outro poema, e sob uma luz distinta, é preciso lembrar que cada poema enseja um fechamento sem gradações. Assim, a paisagem compõe um ponto de vista ou o reforça. Os toponímicos aparecem, e todos localizados em terras moçambicanas, no entanto, o topônimo jamais se reduz meramente ao regional.

Em poucos poemas, a mulher amada e aspectos paisagísticos se misturam, mas as relações conjugais propriamente ditas, em grande parte, são vistas com negatividade. Se o Dinis Albano, o homem civil, teve esposa e duas filhas, abandonou aquela e entregou estas à avó, a rejeição à instituição do casamento burguês, entretanto, é marcante em Sebastião Alba. A despeito de ser um sujeito (homem e poeta) contrário à convivência conjugal, não se pode deixar de ressaltar a louvação, presente em alguns poemas, do *encontro* entre o sujeito poético e seu objeto amoroso, às vezes vincado de erotismo. Esse louvor se manifesta na tentativa de captação do instante de fulgor ao ter ou observar a amante, mas também aparece de forma significativa em versos em que a mulher

<sup>36</sup> Entrevista com Roberto Piva (maio/2000), por Fabio Weintraub.  
<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>

<sup>37</sup> Ao resenhar este último, Pires Laranjeira (1982) lista por temática sua divisão interna que Alba designava por “livro”: a fixação da problemática da escrita, os temas do amor, da amizade e do afeto, os socio-políticos, o da morte, do sangue e da saudade.

amada é vista como parceira ou coautora. Os poemas dessa lavra desejam fixar a duração dessa mágica em que dois é um.

A observação acurada do ser e da vida dos pássaros é outro tema recorrente em Alba. E, como busquei demonstrar, há entre o eu-lírico do poeta e as aves uma identificação crucial. Esse é outro tipo de amor, pelas criaturas frágeis que possuem um dom fundado na fragilidade do canto, criaturas vulneráveis em sua sutilíssima liberdade; liberdade condicionada ao mínimo – o voo livre, quase nenhum pertence, alimentação frugal etc. Essa identificação leva a um leve zoomorfismo passageiro, mas de raiz irônica. Tanto o tema das aves quanto os outros temas possuem uma carga de metalinguagem, porque quase tudo em Sebastião Alba deságua na reflexão sobre o fazer poético. Assim também a paisagem, a mulher amada e os pássaros são formas de conhecer e explicitar o ato de escrever, bem como a matéria primordial da escrita, as palavras. Essa meditação metalinguística não é jamais convertida no circuito sem saída de arte pela arte – que é, de resto, mesmo com os seus exagerados refinamentos eruditos, o que veio a se tornar uma boa parte da poesia na modernidade. Ao pesar as intenções e conteúdos da metapoesia em Alba, os pratos da balança são desiguais – às vezes pendem para o poeta, outras vezes para as palavras. Contudo, até do negativo desse desequilíbrio, o autor luso-moçambicano lança alguma luz na relação entre mundo e ato de escrever.

Os anjos encontrados na lírica de Alba não se enquadram objetivamente na tradição bíblica, no angélico esvaziamento terrífico de Rilke e nem no altissonante anjo anunciador da história de Paul Klee, mas, como busquei delinear, há vestígios dos três. Uma figuração imanente, mas, por sua própria representatividade, com reflexos da dimensão transcendente, o que os torna paradoxais porque vazios. A imagem do anjo que se degrada converte-se numa horizontalidade: perde a função do mensageiro bíblico, ganha feição do sagrado sem o divino (Rilke), para habitar o alegórico preso na história humana (Klee). Entretanto, ao longo da obra, essa perquirição por um horizonte calcado na concretude estará sempre *manchada* pelos vestígios primeiros da figuração angélica, bíblica ou não, no seu exílio consentido. Mesmo sendo opaco, o mundo deixa ser transpassado por certa claridade. Como as faces de Jano, mas em vez de uma voltada para frente e outra para trás, as analisadas na poesia de Alba estão uma voltada para cima e outra para baixo, correspondendo aos dois lados da máscara – um transcendente e outro imanente. Aquele interferindo neste, e este tentando negar a existência daquele. De todo modo, Sebastião Alba foi e é um dos poucos poetas que, por sua efetivação radical no

ato de escrita e de vida, pode realmente parafrasear Fernando Pessoa (Bernardo Soares) e dizer que a sua *supracasa* foi a Língua Portuguesa.

Sua vivência nômade fez com que ele habitasse essa casa móvel, levasse-a consigo por onde errasse. Desse modo, pode-se dizer que Sebastião Alba desterritorializou-se como homem civil e, num ato linguístico por excelência, demarcou a dimensão em movimento da *supracasa*, pois, segundo Sandro Ornellas, “[...] tudo flutua sem fixidez, e o poeta compõe o cenário como elo móvel de uma sensibilidade que transversalmente corta o tempo com uma vontade nômade [...]”. (2005, p.102) Esta *vontade nômade* constatada pelo crítico e poeta baiano foi aplicada à *supracasa*, espaço fundado na linguagem literária, que, durante sua aventura existencial, Alba carregou consigo. Assim, como Michel Maffesoli estabelece, trata-se de uma “‘pátria desconhecida’ do artista, a pátria a que regressa cada vez que se retira, e lhe permite criar, ou melhor, fazer ressurgir [...] arquétipos com os quais todos nós poderemos comungar e nos reconhecer plenamente.”<sup>38</sup> (2004, p.190) Sebastião Alba, habitante da *supracasa* se deslocou entre duas nações – Portugal e Moçambique –, e, com isso, fez ressurgir poeticamente esse lugar outro onde seus leitores podem se encontrar e repartir os frutos de sua criação.

---

<sup>38</sup> “La ‘patria desconocida’ del artista, la patria a la que regresa cada vez que se retira, le permite crear, o más bien hacer resurgir [...] arquetipos con los cuales todos podremos comulgar y reconocernos plenamente.” Tradução minha.

## 6 REFERÊNCIAS

- ALBA, Sebastião. **Albas**. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- . **A noite dividida**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- . **Uma pedra ao lado da evidência**. Porto: Campo das Letras, 2000.
- . **O ritmo do presságio**. Maputo: INLD, 1981.
- . **Ventos da minha alma**. Vila Nova de Famalicão: Quasi edições, 2006.
- ALÓS, Anselmo Peres. **Uma voz fundadora na literatura moçambicana: a poética negra pós-colonial de Noémia de Sousa**. \_In: Todas as Letras, São Paulo, v.13, n.2, pp.62-70, 2011. Disponível em:  
<<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/4008/3199>> Acesso em: 13 de agosto de 2016.
- ALVES, Ida. **Cruzamentos urbanos na poesia portuguesa recente**. In\_ Via Atlântica, nº15, jun/2009. Disponível em:  
<<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50433/54547>> Acesso em: 13 de dezembro de 2016.
- BACH, Carlos Schwal, GONÇALVES, Jorge Carneiro, GARÇÃO, Paulo: depoimentos. [04 abril 2014]. Entrevistador: S.M.R. 1 CD (360 min).
- BARRENTO, João. **Um quarto de Século de Poesia Portuguesa**. In\_ Semear, Rio de Janeiro, n.4, 2000. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem\\_19.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_19.html)> Acesso em: 13 abril 2014.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Editorial Gredos, 1956.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- CABRAL, Rui Pires. **Morada**. Portugal: Assírio & Alvim, 2015.
- CAN, Nazir Ahmed. **Entre “uns” e “outros”. Considerações sobre a poesia de Helder Faife**. \_In: Abriu, n.4, pp.91-106, 2015. Disponível em  
<[revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/download/abriu2015.4.6/17567](http://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/download/abriu2015.4.6/17567)> Acesso em 24 de setembro de 2016.
- CARVALHO, Olavo de. **A dialética simbólica: estudos reunidos**. São Paulo: É Realizações, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA E SILVA, Alberto. BUENO, Alexei. (Org.) **Antologia da poesia portuguesa contemporânea: um panorama**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

COSTA, Luís. **Sebastião Alba ou o poeta total**. Disponível em:

<[http://www.revistazunai.com/ensaios/luis\\_costa\\_poetatotal.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/luis_costa_poetatotal.htm)>. Acesso em: 22 agosto 2010.

CRUZ, Gastão. **A moeda do tempo e outros poemas**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Disponível em: <[http://editions-](http://editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2812)

[galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=2812](http://editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2812)> Acesso em 08 de agosto de 2016.

FARIA, Joana Daniela Martins Vilaça de. **Mia Couto – Luandino Vieira, Uma Leitura em Travessia pela Escrita Criativa ao Serviço das Identidades**. Disponível em:

<<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3467/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>> Acesso em: 23 de setembro de 2016.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa II**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FERREIRA, Reinaldo. **Poemas**. Disponível em:

<<http://alfarrabio.di.uminho.pt/reinaldo/>> Acesso em: 24 de setembro de 2013.

FREUDENTHAL, A., MAGALHÃES, B., PEDRO, H., VEIGA PEREIRA, C. (Org.)

**Antologias de Poesia da Casa de Estudantes do Império, 1951-1963 v.II, 2014**. Disponível em: <[http://www.uccla.pt/sites/default/files/antologia\\_mocambique\\_finais.pdf](http://www.uccla.pt/sites/default/files/antologia_mocambique_finais.pdf)> Acesso em: 10 de setembro de 2016.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Fernando. **Um novo caminho na poesia portuguesa?** In\_Revista Colóquio/Letras, n.16, Nov. 1973, p.30-43 Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.585>>

Acesso em: 15 de julho de 2016.

GUIMARÃES, Fernando. **Revisão da moderna poesia portuguesa**. In\_Revista Colóquio/Letras, n.1, 1971, p.34-44. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.6&org=I&orgp=1>> Acesso em: 16 de julho de 2016.

- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. **Solombra ou a sombra que cai sobre o eu**. São Paulo: Hedra, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Schuck. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.
- HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Record/Altaya, 1995.
- JÚDICE, Nuno. **A literatura portuguesa: dos anos 70 à década de 90**. Disponível em: <file:///C:/Users/JOOFIL~1/AppData/Local/Temp/Rar\$EXa0.941/NUNO.HTM> Acesso em: 12 de março de 2016.
- KNOPLI, Rui. **Antologia poética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- LARANJEIRA, Pires (Org.) **Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.
- LARANJEIRA, Pires. **A noite dividida** de Sebastião Alba. In\_Revista, Colóquio/Letras, n.79, Maio 1984, pp.108-109. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?class&dom=OLLP&cod=ALBA,+SEBASTIAO&group=y&org=L&orgp=A+1>> Acesso em: 5 de dezembro de 2010.
- LANGER, Susanne K. **Filosofia em nova chave**. Trad. Janete Meiches e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique?** Disponível em: <[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)> Acesso em: 06 de agosto de 2016.
- LEJEUNE, Philippe. **Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa**. Trad. Ignacio Vázquez Diéguez. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.
- MACHADO, Antonio. **Poesías completas**. Espanha: Espasa Calpe, 2007.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **O ritmo do presságio**, de Sebastião Alba. \_In: Colóquio/Letras, n.36, 1977, p. 87. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/class?dom=COL&cod=ALBA,+SEBASTIAO&org=L&orgp=AA0>> Acesso em: 08 de novembro de 2010
- MAFFESOLI, Michel. **El nomadismo, Vagabundeos iniciáticos**. Trad. Daniel Cutiérriz Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MARÍAS, Julián. **Introdução à filosofia**. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1966.

MARTELO, Rosa Maria. **Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa**. In: Via Atlântica, n.3, 1999, pp.224-236. Disponível em:

<<http://revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/49019/53096>> Acesso em 23 de julho de 2016.

MARTINHO, Fernando J. B. **Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)**.

In\_Revista Colóquio/Letras, n.78, março, 1984. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.3596&org=I&orgp=78>> Acesso em: 19 de julho de 2016.

MARTINHO, Fernando J. B. **A poesia portuguesa depois de Pessoa**. Disponível em:

<<http://www.docfoc.com/martinho-fernando-jb-martinho-a-poesia-portuguesa-depois-de-pessoa-artigo>> Acesso em 21 de julho de 2016.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**, do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. Disponível em:

<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>> Acesso em 12 de julho de 2016.

MATHIAS, Marcello Duarte. **Autobiografias e diários**. In: *Revista Colóquio/Letras*. n. 143/144, janeiro, 1997, pp. 41-62. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=143&p=41&o=p>> Acesso em 07 de agosto de 2016.

MENDONÇA, Fátima. **Poetas do Índico – 35 anos de escrita**. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4863/3545>> Acesso em: 11 de setembro de 2016.

MEYER, Augusto. **Ensaaios escolhidos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MIRANDA, Francisco Sá de. **Poesias de Francisco Sá de Miranda**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

MOURA, Paulo. **Sebastião Alba – Uma furtiva lágrima**.

Disponível em:

<<http://paulomoura.net/?p=1200>> Acesso em: 6 de dezembro 2010.

NERUDA, Pablo. **Antología poética**. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. **Palavra-Imagem: a poesia portuguesa contemporânea**. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 17, n. 21, 1997. Dispo-



nível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/4610>>

Acesso em 14 de setembro de 2016.

ORNELLAS, Sandro. **Nomadismo poético nos anos 50-70: apontamentos de pesquisa sobre três poetas da desterritorialização em língua portuguesa.** Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2142>> Acesso em: 08 de outubro de 2016.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **O osso côncavo e outros poemas.** São Paulo: Escrituras, 2008.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira.** México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PEDREIRA, Maria do Rosário. **Poesia reunida.** Lisboa: Quetzal, 2015.

PITTA, Eduardo. **A noite dividida**, de Sebastião Alba. \_In: *Revista Colóquio/Letras*, n.153/154, Jul. 1999, pp. 314-316. Disponível em:

<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=153&p=314&o=>>

Acesso em: 10 de agosto de 2011.

**Poesia de combate.** \_In: Cadernos “25 de junho”. Disponível em:

<[http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201975/1975\\_06\\_25\\_A\\_Cadernos\\_25\\_Jun\\_Poesia\\_De\\_Combate.pdf](http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201975/1975_06_25_A_Cadernos_25_Jun_Poesia_De_Combate.pdf)> Acesso em: 16 de outubro de 2016.

POUND, Ezra. **ABC da literatura.** Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

ROUGEMONT, Denis de. **História do amor no Ocidente.** Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **Sonhos, paisagens e memórias na poesia moçambicana contemporânea.** \_In: Gragoatá, Niterói, n.12, 2002, pp.161-178. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/838/59>> Acesso em: 21 de setembro de 2016.

SILVA, Manoel de Souza e. **Do Alheio ao Próprio: A poesia em Moçambique.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Goiânia: Editora da UFG, 1996.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Poesia 61 um acontecimento na história da poesia do século XX em Portugal.** \_In\_ Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura, n.12, 1984. Disponível em:

<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9967/8875>> Acesso em: 17 de setembro de 2016.

SPINUZZA, Giulia. **A poética de Eduardo White.** Disponível em:

<<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/375>> Acesso em: 23 de setembro de 2016.

STAGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

WEYL, Francisco. **Um poeta não se pega 1 e 2**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Ita9PDvAX0g>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=AapS1cynC58>> Acesso em: 16 de agosto em 2015.

WILLER, Claudio. **Um obscuro encanto – gnose, gnosticismo e poesia moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.