

Despojos de indeciso uso: poesia e epistemologia

Spoils of uncertain use: poetry and epistemology

Julia Goulart Silva 

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
E-mail: juliagoulart@letras.ufrj.br

Resumo:

Este artigo propõe reflexões sobre inovações epistêmicas vigentes na obra poética *Lavra* (Poesia Reunida 1970/2000), do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010). Com base na leitura crítico-analítica do poema “De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental”, o texto abordará a temática do tempo e as ferramentas formais da linguagem utilizadas para desconstruir os paradigmas tradicionais acerca de determinadas narrativas históricas. Por meio de aportes teóricos, como Thiong’o (1994), Benjamin (1996), Achebe (2016), Mignolo (2003), Mbembe (2014 e 2023), e Martins (2021), o artigo busca pensar um projeto ético-estético que repensa a história a partir de novas epistemes, pautadas no erotismo, na imagem poética e na técnica cinematográfica.

Palavras-chave:

Angola; Poesia; Epistemologia; Ruy Duarte de Carvalho.

Abstract:

This article proposes reflections on the current epistemic innovations in the poetic work *Lavra* (*Collected Poems 1970/2000*) by the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho (1941–2010). Based on a critical-analytical reading of the poem *De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental* [*On How the Europeans, in the 15th Century, Violated Western Sudan*], the text will address the theme of time and the formal language tools used to deconstruct traditional paradigms surrounding historical

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editoras convidadas

Lanie Miller
Fernanda Oliveira da Silva

Recebido: 28/04/2025

Aceito: 17/11/2025

Como citar: SILVA, Julia Goulart. Despojos de indeciso uso: Poesia e epistemologia. Revista Diadorim, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, e 68142, 2025. DOI: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n2a68142>

narratives. Through theoretical contributions from authors such as Achebe (2016), Benjamin (1996), Mbembe (2014 and 2023), Mignolo (2003), Thiong'o (1994), and Martins (2021), the article seeks to envision an ethical-aesthetic project that rethinks history through new epistemes, grounded in eroticism, poetic imagery, and cinematographic techniques.

Keywords:

Angola; Poetry; Epistemology; Ruy Duarte de Carvalho.

O texto busca tecer algumas considerações acerca das investidas epistemológicas presentes na obra poética *Lavra* (Poesia Reunida 1970/2000) do autor angolano Ruy Duarte de Carvalho¹ (1941-2010). A partir da análise crítica do poema “De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental”, examinarei a questão do tempo histórico, bem como o gesto crítico da linguagem poética, empenhada na desconstrução dos paradigmas narrativos da história.

Um estudo instigante sobre a História da África e de seus processos é a obra *Crítica da razão negra* (2014), de Achille Mbembe. A base teórica do conceito de tempo histórico que pretendo explorar ancora-se em parte no pensamento do filósofo camaronês. *Crítica da razão negra* fornece uma abordagem teórica, filosófica e sociológica que lê o inverso da história oficial, escrita pelos colonizadores. Já de início é possível identificar gesto semelhante ao que dá voz aos silenciamentos abordados na obra poética de RDC, embora Mbembe apresente uma visada sociológica distante da poesia. Aqui, evidentemente, só abordarei as questões mais importantes para a minha argumentação. Mbembe empreende a análise profunda da posição da razão negra no mundo. Através de linguagem convincente, ele critica os discursos sobre os silenciados. Penso, tomada por essa última observação e pelas reflexões estabelecidas nos anéis espiralares anteriores, que o trabalho de rever e repensar discursos se manifesta cristalino na poesia de RDC.

Tais ponderações relacionam-se com o conceito de “volta paradigmática”², desenvolvido por RDC, e com a noção de “giro decolonial”, elaborada por Nelson Maldonado Torres no artigo “Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas”. A noção de Maldonado Torres insere-se no contexto do movimento intelectual do decolonialismo³, que entende a necessidade de uma

¹ Utilizarei a abreviação “RDC”.

² O conceito de “volta paradigmática” foi consolidado por RDC na obra *A terceira metade* (2009) e pode ser definido como um gesto literário, político e social de escrita que abrange novas formas de sentir, ouvir e pensar o outro, afastando-se dos modelos ocidentais.

³ À guisa de observação, ressalto que não? me aprofundarei nas teorias do pensamento pós-colonial. Acredito que elas não apreendem com máxima eficiência os contextos angolanos. Além disso, meu enfoque concentra-se no estudo vertical e cerrado de poemas, e não na discussão minuciosa de teorias.

reformulação teórica, epistemológica e política na América Latina e na África, já que a descolonização é um processo em andamento mesmo depois das independências conquistadas. Em oposição ao descolonial, grafado com a letra “s” e entendido como urgência de incidência e ação, o movimento decolonial enfatiza a atualização do pensamento crítico. As palavras são conceitos distintos, uma vez que o descolonial se refere ao momento histórico de questionamento do colonialismo, enquanto o decolonial critica as colonialidades vigentes após as independências. O giro mencionado por Maldonado Torres é atitude crítica de problematização das relações históricas atuais, dando voz às experiências históricas marginalizadas na construção da identidade latino-americana. A volta paradigmática de RDC é gesto epistemológico, crítico, artístico, social e político que acrescenta ao paradigma humanista ocidental europeu outras visões de mundo, desfazendo juízo de valores preconceituosos sobre as culturas dominadas pelo colonialismo.

Algo tocante em *Crítica da razão negra* é a visão histórica de Mbembe. O colonialismo, apesar da libertação das colônias, deixou reminiscências, as tais “colonialidades internas” destacadas por Walter D. Mignolo, que define a diferença colonial como “o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempos do planeta” (2003, p.10). Esse pensamento aproxima-se das ideias de Mbembe, para quem o poder colonial é um poder das sombras, na medida em que o colonizador é visto como fantasma e espectro, cuja violência, fantasmal, ainda incide no chão do tempo-espaço. Segundo Mbembe,

Perante as múltiplas significações das estátuas e dos monumentos coloniais que ocupam ainda as fachadas dos lugares públicos africanos, muito tempo após a proclamação das independências, importa portanto relacioná-los com uma forma de poder e de dominação. Estes vestígios do potentado são os sinais da luta física e simbólica que esta forma de poder se obrigou a infligir ao colonizado (2014, p.218).

Lavra, a meu ver, é também o ato poético de retirar, na lavragem da terra, a poeira reminescente e as fuligens fantasmagóricas do chão do tempo-espaço. Lavar e lavar o chão, a fim de o preparar para a “luta física e simbólica”. É dessa luta no plano simbólico que se ocupam os poemas de RDC. Aproximo, assim, três visões históricas: as de Mbembe, Mignolo e RDC. Todas elas percebem a insistência subterrânea de um ex-poder colonial, revigorado com o neoliberalismo e a ocidentalização muitas vezes imposta no período pós-independência. Se inúmeras cidades do continente africano conservam uma arquitetura de simbolização remetente à guerra, à violência e ao poder colonial, é imprescindível haver um trabalho artístico capaz de ressignificar as memórias.

Com isso em mente, evoco o pensamento de Jacques Rancière presente em *A partilha do sensível*. Segundo o filósofo francês, a partilha do sensível é a divisão do comum. Ela “faz ver quem pode tomar parte no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2005, p.17). Afirmar é importante para o entendimento de que o poder está nas mãos de quem possui o tempo. Assim, a partilha do sensível, das relações de poder vigentes no real, não constitui divisão perfeita e justa do ponto de vista cultural, social e econômico. Creio que o conjunto de obra de RDC me proporcionou enxergar outra partilha possível. A antropologia e a poesia do escritor angolano, verdadeiros gestos críticos, fazem sociedades marginalizadas, como a dos *kuvale* no ensaio *Vou lá visitar pastores* (1999), emergirem na superfície do sensível, questionando o silêncio até então imposto a povos subjugados pela ocidentalização. De acordo com Rancière, literatura e política reconfiguram o mapa do sensível e instauram novos modos de dar a ver e de dizer.

O pensamento de Rancière aponta para o entrelaçamento da ética com a estética nas produções artísticas, já que elas põem em relevo as malhas do sensível. Nas artes renascentistas, por exemplo, a tridimensionalidade do espaço, a profundidade e a centralidade das figuras humanas, é uma resposta à partilha do sensível. O uso da profundidade tinha como objetivo dar vivacidade à manifestação da ação. A tridimensionalidade refletia a própria organização política e o pensamento dos indivíduos renascentistas. Levando em consideração a relação intrínseca entre a materialidade da forma artística e a partilha do sensível, gostaria de demonstrar como essa questão se apresenta no contexto angolano e, mais particularmente, no espaço textual de *Lavra*. A obra de RDC é escrita que estabelece a tessitura vital de ética e estética. Assim, o tempo histórico dialoga abertamente com a política, devido às polêmicas da partilha do sensível suscitadas pelo acontecer da história e de seus processos. Desejo abordar a história não através de seu significado rotineiro e cronológico, e sim de modo a dar a ver os seus impactos produzidos na coletividade.

Já que menciono a definição de tempo histórico, recorro ao filósofo Giorgio Agamben e à sua obra *Infância e História*: destruição da experiência e origem da história, em que o filósofo italiano constrói um pensamento que reflete sobre as diversas noções de sujeito surgidas na história da Filosofia, bem como sobre as relações múltiplas dos seres humanos com a apreensão do real, em trajeto que vai do conhecimento pela experiência até o conhecimento científico experimental. Tais reflexões procuram oferecer suporte à nova proposta de interpretação do conceito de história por ele buscada. Segundo Agamben⁴, a relação dos indivíduos com a his-

⁴ Os historiadores dos Annales já pensaram, antes de Agamben, um tempo histórico não-linear. Na própria origem da tradição ocidental, no pensamento pré-socrático, o tempo era concebido de forma não-linear, como atestam as proposições de Tales de Mileto, Heráclito e Parmênides. Filósofos como Descartes e cientistas como Newton impuseram outra visão de tempo, definindo-o de forma linear. Heidegger, no século XX, influenciado por Nietzsche, repensa essas visões de tempo na obra *Ser e tempo* e busca ampliar os sentidos da palavra “tempo”. Os historiadores dos Annales rompem com a visão cartesiana e positivista da história e a concebem por uma perspectiva temporal não-linear.

tória mudará somente quando o próprio conceito de tempo no Ocidente se alterar. Trago a voz ao filósofo no seguinte fragmento:

As noções de processo, de desenvolvimento, de progresso, com as quais o historicismo procura reintroduzir, como um sentido aparente, <<a história da saúde>> cristã em uma história que ele mesmo reduziu a pura cronologia, devem ser criticamente demolidas. Ao tempo vazio, contínuo, quantificado e infinito do historicismo vulgar, deve ser oposto o tempo pleno, partido, indivisível e perfeito da experiência humana concreta; ao tempo cronológico da pseudo-história, o tempo *caiológico* da história autêntica (2005, p.166).

O tempo *caiológico* refere-se ao tempo oportuno: “o tempo da história é o *kairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade” (*ibidem*). Em oposição às palavras gregas *chronos* e *aeon*, *kairós*, outro termo grego, é sugerido pelo filósofo como ponto de partida para a reconciliação com a história. Penso que o conceito de tempo histórico aqui refletido se aproxima da ideia de tempo *caiológico* defendida por Agamben. Encontro em *Lavra* uma visão de tempo histórico que se revela como o tempo oportuno por meio da experiência criativa da palavra e da poetização das etnografias inscritas em Angola. RDC realiza em sua *poiesis* o recorte sincrônico do acontecer da história do país.

Com o intuito de empregar no texto poético as ideias teóricas discutidas, introduzo a leitura do poema e transcrevo o texto “De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental”, de RDC:

De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental

As colunas quebradas, que é tudo quanto resta das catedrais antigas, estão projectadas contra o fim da tarde.
A cidade está morta. E nela a ausência deu lugar à luz de um chão vermelho, exausto de derrotas e de perpétua entrega.
Há uma fadiga imensa na paisagem toda.
As casas são de terra, todas baixas, e é muito extensa a sucessão dos tectos. As paredes reflectem uma cor madura que é a dos frutos sãos quando se apuram num lento esmorecer, expostos ao sol.

O mar é uma toalha posta a prumo aonde brilha a pincelada larga das correntes frias. E o céu escurece, desde aqui ao mar, premeditando tenebrosas gestas.

As colunas estão nítidas e próximas. Há nelas a memória de uma figura esguia que repartiu pelo mundo a sua inquietação e foi deixando a marca do que lhe estava para além da carne. Só a ruína lhe desvenda a essência.

Os capacetes brilham na ladeira. São os conquistadores, que tudo ignoram, a progredir num chão que os desconhece. As armaduras tinem, percutindo o esforço. São cavaleiros sujos, descuidados, batidos pela ausência, temerosos do tempo, mudos de estranheza.

Penetram nas casas e ressurgem tensos. Nas mãos trazem despojos de indeciso uso. Ensaíam movimentos que os definam, extraem-lhes sons que os tronem praticáveis.

Um mancebo severo vem junto com a tropa. Desdenha do saque. Do cimo da ladeira dilata em volta um gesto de atenção. Virado ao mar, recua agora em direcção ao templo. Volta-se breve e pára

para erguer a fronte e receber no rosto a saturada luz do fim da tarde. Tremem-lhe as pernas e descobre o peito que é branco e plano com um portal antigo. Um princípio de ventre

denuncia a carne. Ajoelha-se humilde na escadaria limpa. Deixa que as vestes tombem para revelar-se nu. O rosto exprime a rapidez do encanto. Verga-se dócil para beijar a pedra. Em silêncio vem vindo um cavaleiro adulto. Liberta o corpo da armadura fria e acomete erecto aquela carne branca.

Escorre um caudal de choro pela vertente.

(Carvalho, 2005, p. 125-126)

Os dois primeiros versos do poema oferecem-me a paisagem em ruínas. Vejo-me diante da arquitetura de “colunas quebradas”. As “catedrais antigas” são projetadas “contra o fim da tarde”. Assim, evoco a dupla competência do espaço e do tempo. Ressalto o uso do substantivo “fim” acoplado às “ruínas” e ao adjetivo “quebradas”. Palavras que compõem o campo semântico da queda, da finitude e da morte. A ordem cronológica e linear tradicional é invertida, e o fim torna-se o começo do poema. Em gesto cinematográfico, o poeta conduz a leitura do poema

e estende-se sobre o espaço, à maneira de uma cena de horror, já que “a cidade está morta”. A ausência, então, faz surgir uma “luz de um chão vermelho”. A cor vermelha diz-me mais dessa cena de horror, em que o chão ensanguentado se encontra “exausto de derrotas e de perpétua entrega”. É quando o título do poema “De como os europeus, no século XV, violaram o Sudão Ocidental” ilumina o chão do texto que percebo o violar dos versos, por meio, também, dos *enjambements*. Sintagmas e versos atravessados, a sintaxe violada.

Saliento que esse poema está presente no livro *Exercícios de crueldade* (1978). Sendo assim, não foge à organicidade da obra, que pensa os desdobramentos da violência no próprio corpo da palavra, atravessando o corpo da nação recém-liberta. Liberdade conquistada por um conflito bélico de dez anos de duração, que ocasionou um cenário de guerra e de morte. A história é marcada por barbáries. Fatos e eventos violentos são apreendidos pela linguagem e pela epistemologia historiográfica, cercada de construções neutras, apáticas e imbuídas de semânticas científicas e específicas do jargão da área, o qual não parece absorver com eficiência o peso da barbárie.

O título do poema faz-me rememorar os textos escritos pelos europeus durante as viagens e as invasões dos países da África, América, Ásia e Oceania. No artigo “Viajantes brancos na África negra do século XV”, Silveira e Correa citam os nomes desses escritores, como pode ser observado neste fragmento:

Além do interesse pelo ouro e por outras riquezas, demais interesses foram apontados pelos cronistas dos séculos XV e XVI, como Rui de Pina, Gomes Eanes de Zurara, Duarte Pacheco Pereira e João de Barros. Estes mencionam os diversos motivos dos portugueses em seu périplo africano. Assim, a formação de um império, as alianças com grupos africanos e a tentativa de cristianização de populações costeiras foram práticas dos portugueses e de outros europeus a serviço ou com a licença do Infante D. Henrique, durante as primeiras expedições lusas à África (2008, p.86).

A literatura do século XV registra as empreitadas portuguesas à costa atlântica do continente africano, ao território atual da Guiné-Bissau. Local estratégico tomado pelos portugueses que poderia fornecer a rota necessária de acesso à região do Sudão. A seriedade e a consciência da língua para tratar uma realidade que se implode de crueldade. Crueldade que também atravessou a propagação da visão exótica atribuída aos países do continente, devido a narrativas distorcidas e fetichistas. Constatado, então, um movimento dentro de *Lavra* questionador da tarefa da escrita como decodificadora do tempo-espaço. Como falar da guerra de forma mais

grata com o intuito de apreender a voz dos silenciados e a energia afetiva do horror? A poesia tenta responder a essa pergunta. E os demais versos que seguem o fazem.

Dando prosseguimento à leitura, percebo que a paisagem está fadigada. A sensação da fadiga representa o corpo da paisagem cansado de violações. O corpo-paisagem é, assim, descrito pelo olho-câmera do poeta: “As casas são de terra, todas baixas, e é muito extensa/ a sucessão dos tectos”. O olho-câmera percorre a paisagem e revela as temporalidades inscritas em seu relevo: a data de publicação de *Exercícios de crueldade*, o ano de 1978, marcado pelo início de conflitos internos em Angola; a data da edição de *Lavra*, 2005, concernente ao contexto de maior abertura econômica no país; e a referência às invasões europeias no século XV, tematizada pelo poema desde seu título. A movimentação entre tempos e espaços distintos e fragmentados demonstra a absorção crítica da história no poema e enseja uma linguagem arruinada, marcada por cortes de versos abruptos, por imagens de destroços e por determinadas escolhas lexicais. O poeta fabrica uma atmosfera histórica retalhada, composta pela justaposição de elementos arruinados. Assim, a linearidade da história é rasgada e inaugura a epistemologia da ruína.

A paisagem percorrida apresenta certa tranquilidade, assinalada por diferentes fatores, como o tom descritivo dos versos narrativos, a sintaxe alongada de alguns versos, a inserção da cena do poema no tempo-espaço do entardecer de uma paisagem em ruínas e o lento movimento do olho-câmera, a transitar entre o plano aberto e o plano detalhe na captação da paisagem. Destaco os versos “As casas são de terra, todas baixas, e é muito extensa/ a sucessão de tectos”. O uso dos adjetivos “baixas” e “extensa” demonstra inofensividade. Ideia que contrasta com a cenário marcado de violência e morte. Mas, ainda que as ideias sejam opostas, a convivência dos contrários, característica da linguagem poética, suscita o entendimento de outra perspectiva acerca do evento da tomada do espaço. Estou diante do corpo da paisagem e dos sujeitos infringidos pela morte retratados imgeticamente e da forma textual rasgada pelo *enjambement*, formando a massa corpórea mutilada da história. O texto do poeta angolano justapõe temporalidades, memórias e histórias e através do labor do dizer instaura a reflexão a respeito daquela inabalável hegemonia do discurso histórico oficial. A segunda estrofe reforça o caráter narrativo, despertado já na primeira estrofe pelo movimento cinematográfico⁵ da linguagem. A viagem no/do tempo provocada pela imagem da ruína.

Esta economia da ruína é cortada pela imagem poética das paredes que “reflectem uma cor madura/ que é a dos frutos sãos quando se apuram num lento esmorecer,/ expostos ao sol”, que invoca a vivacidade e a fecundidade. A paisagem arrebatada o leitor pela sua imensa beleza, evidente em todo o trecho, como nos versos “O mar é uma toalha posta a prumo aonde brilha a pincelada larga/ das correntes frias”. As ruínas também aparecem embelezadas pela qualidade descritiva do poeta,

⁵ O movimento cinematográfico refere-se ao enredo do filme, ou seja, à forma como a técnica fílmica narra o assunto.

e assim a natureza conserva o tempo de maneira mais grata — o tempo cairológico de Agamben —, não imolado pelas violações da história. Uma nova ruptura é estabelecida em sequência, por intermédio da imagem preditiva do céu escurecido. Interpreto as “tenebrosas gestas” como as violações que serão acometidas ao corpo da paisagem no futuro do pretérito. Sinais e premonições espelhados na superfície marinha, prevendo que é do mar de onde vem o conquistador.

Retorno às ruínas, acometida pela sensação do mau augúrio: o recado do céu escurecido. O poeta olha mais de perto as colunas e percebe que “Há nelas a memória/ de uma figura esguia”. À maneira do *flashback* cinematográfico, a imagem das colunas incita a memória. E no verso seguinte, surge “uma figura esguia”. Outro corte: outra cena e outro verso. O personagem aparece inteiro e firme, qualificado como alguém “que repartiu pelo mundo a sua inquietação”. Leio a “figura esguia” como o conquistador, porque a colonização, o imperialismo ou qualquer outra ação de dominação prevê a disseminação e a imposição de ideologias e de dogmas. A repartição da inquietação do conquistador pelo mundo deixa “a marca do que lhe estava para além da carne”. Resolução que me faz recordar destas palavras de Thiong’o:

Mas a maior arma, empunhada e lançada diariamente pelo imperialismo contra essa ousadia coletiva é a bomba cultural. O efeito de uma bomba cultural é a aniquilação da crença de um povo nos seus nomes, suas línguas, seu ambiente, sua herança de luta, sua união, suas capacidades e, finalmente, em si mesmos [...] O resultado esperado é o desespero, o desânimo e um desejo de morte coletivo (2025, p.36-37).

O fragmento do verso “a marca do que lhe estava para além da carne” pode ser analisado por meio do suporte das ideias de Thiong’o, já que o autor ressalta outra consequência devastadora — como uma bomba — do imperialismo. A marca inscrita para além da carne são os efeitos da política histórica de dominação imposta pelo/no plano cultural. Algo que pressupõe escarificações na carne violada e na mente e na identidade dos sujeitos. Não é em vão que Frantz Fanon se apoia na psiquiatria para estudar os efeitos da colonização⁶. A paisagem do horror, da violação e da ruína, presente no poema, dialoga com o desejo coletivo de morte referido por Thiong’o. A ruína, reverberada no verso “Só a ruína lhe desvenda a essência”, corresponde ao índice, àquilo que restou, capaz de desvelar as intermitências das marcas da violência.

Mbembe também faz afirmação similar no ensaio *Necropolítica*, contida nestas palavras: “Em configurações como essas [a tomada do território do colonizado], a

⁶ Refiro-me à obra do autor *Pele negra, máscaras brancas* (1952).

violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania. Cada estágio do imperialismo também envolveu certas tecnologias-chave[...]” (2016, p.135). A morte e a violência constituem a essência do real, “a forma original do direito”, na colônia. O assassinato e a injúria corporal e mental são pontos basilares da relação com o outro, configurações da necropolítica como verdade absoluta. Todas as tecnologias-chave do horror usadas em cada estágio do imperialismo envolvem a crueldade. RDC expõe, poeticamente, esses exercícios de crueldade e deixa a denúncia efetuada pela imagem poética materializar, no corpo do texto, a máquina de tortura colonial.

O brilho e a luz constantes na oração “Os capacetes brilham na ladeira” revertem a lógica da violação da carne pelo jogo de superfície e fundo, já que a cena desmedida da carnificina é atravessada pela delicadeza e pelo brilho da luz refratada nos capacetes. O sujeito poético então afirma: “São os conquistadores”. A presença dos conquistadores, com seus capacetes e fúrias de metal, parece violar a paisagem natural e lânguida da toalha do mar. O capacete invoca os sentidos bélicos. Os conquistadores “tudo ignoram, a progredir num chão que os desconhece.” Penso em uma lavra às avessas. O chão quando violado pelo conquistador não recebe a lavra produtiva, com os fins de fecundação e de reprodução dos alimentos, mas sim o aniquilamento e a ruína. A guerra e seus instrumentos metálicos ressoam na pele do poema, enquanto “As armaduras tinem, percutindo o esforço”. O som agudo e vibrante, o estalo, das armaduras é performado no corpo textual pelo alteamento da consoante oclusiva /t/, pela explosão da oclusiva /p/ e pela assonância entre as vogais nasalizadas /ĩ/ nas formas verbais “tinem” e “percutindo” (na variante carioca do português brasileiro). O som da guerra produzida pelo conquistador ensurdece, cega e emudece a sociedade conquistada, à maneira da bomba cultural.

O desconhecimento mencionado no poema é característica primeira dos conquistadores, “cavaleiros sujos,/ descuidados, batidos pela ausência, temerosos do tempo,/ mudos de estranheza.” Se mencionei a lavra às avessas, ressalto outro movimento invertido elaborado nesses últimos versos. A literatura colonial descreve o colonizado como figura exótica, suja e selvagem. Chinua Achebe discorre sobre a imagem do colonizado em *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, no artigo “An Image of Africa: Racism in Conrad’s Heart of Darkness” e fornece a seguinte meditação: “*Coração das trevas* fornece uma imagem da África como sendo um ‘outro mundo’, antítese da Europa e, em consequência, da civilização, um lugar onde o refinamento e a inteligência ostensivos do homem são finalmente ridicularizados por uma bestialidade triunfante” (2016, p.15, tradução nossa⁷). A descrição do colonizado é circundada da ideia de bestialidade e da antítese negativa, o que é cri-

⁷ No original: “*Heart of Darkness* projects the image of Africa as “the other world,” the antithesis of Europe and therefore of civilization, a place where man’s vaunted intelligence and refinement are finally mocked by triumphant bestiality.”

ticado por Chinua Achebe em seu artigo de forma primorosa por meio da análise de algumas passagens do texto de Conrad.

Em movimento crítico semelhante, RDC inverte o estereótipo e agora quem é sujo e bestial não são os colonizados, e sim os colonizadores. O poeta penetra o corpo da história oficial para virá-la às avessas, realizando o movimento da volta paradigmática. Não é à toa que no capítulo “Uma grande volta paradigmática”, de *A terceira metade*, constante na trilogia *Os filhos de Próspero*, RDC se dedica a estudar a volta paradigmática como gesto crítico e epistemológico que repensa as ruínas das ideologias falhadas. Sentidos que busco concretizar com esta passagem:

..... e desse também oportunidade, até, a uma reformulação universal de utopias, hipótese que parece ter-se esgotado perante os resultados absolutamente falhados de todas as utopias humanistas ensaiadas, tanto socialistas como liberais..... as ideologias ruíram e ninguém acredita mais em projetos (2009, p.399).

No seio da ruína, é preciso haver a Volta⁸, constatada na leitura deste fragmento:

..... por isso só mesmo uma grande volta..... Nambalisita, herói ecológico e da alma comum..... na nossa cultura tem portanto um herói que se adapta aos tempos presentes e imperativos de uma chamada consciência ecológica moderna..... [...] não terá nada nas culturas animistas daqui e em outras do resto do mundo para inscrever no programa que passou a ser global, a partir do modelo ocidental? não dará para utopificar uma volta na maneira de olhar para o mundo que admitisse, readmitisse, reintroduzisse, reaproveitasse a perspectiva animista sobre o corpo e a alma como uma novidade, um salto quântico, uma mutação, um clinamen capaz de inspirar um novo quadro de relações entre as pessoas com o resto da criação e o mundo todo em geral muito diferente daquele que o programa humanista desenhou para o futuro do mundo e lhe está agora a perturbar o presente de uma maneira que assusta a todos..... (Carvalho, 2009, p.404).

⁸ Em alguns momentos do texto, realizei a referência ao conceito de “volta paradigmática” por meio do termo “Volta”.

RDC evoca a figura do herói Nambalisita (Nelisita)⁹ para ilustrar a sua argumentação em torno do conceito. A inclusão da perspectiva animista no modelo ocidental de pensamento revela-se como lição a ser apreendida para além dos moldes da educação ocidental oficial. Uma lição para repensar o futuro do mundo. Para o poeta angolano,

..... os cientistas ocidentais só nos respeitarão mesmo quando se virem obrigados a incorporar na ciência deles, como aconteceu com a música, alguma coisa que saia de uma ciência nossa e não daqueles sucedâneos que o saber ocidental impõe aos nossos intelectuais e eles adotam sem hesitação nenhuma, entrando precisamente no jogo do outro, porque é aí que encontram o terreno de uma afirmação pertinente para eles e para o mundo que impera..... (Carvalho, 2009, p. 405).

Essa lição atravessa a postura científica e epistemológica. O giro decolonial, apontado por Nelson Maldonado Torres, está presente de novo. A inclusão do saber animista como epistemologia na ciência ocidental é o giro da grande volta paradigmática. Identifico nesse poema e nos outros que serão lidos alguns giros e algumas voltas paradigmáticas. Por ora, o gesto de virar ao avesso o estereótipo e de atribuir ao conquistador o lugar do sujo e do selvagem exemplifica a ideia. Além disso, acredito que o tempo espiralar¹⁰ do poema é o material — o fio ondulado — que conduz o giro e a volta. Lição trabalhada com excelência em *A terceira metade*, baseada em argumentos sólidos e acadêmicos, atravessada de lirismo e apreendida por mim no fluir espiralado do tempo do poema, inaugurando outra epistemologia. A imagem poética veicula, na vibração do seu trânsito ou transe interno, outra epistemologia do saber. Lavrar o chão da poesia é o aprendizado em constante processo de aquisição.

Retomo o final da primeira estrofe do poema e identifico o uso da palavra “tempo”. Os cavaleiros sujos temem o tempo. Interpreto o tempo, aqui e agora, no sentido arruinador e desgastante de seu caráter devorador, à maneira da tirania de *Chronos*¹¹, cuja essência contrasta com a do tempo espiralar. Eles “penetram nas casas e ressurgem tensos”. Identifico a polissemia do verbo “penetrar”, que denota

⁹ O mito de Nelisita circula na região habitada pela sociedade *Nyaneka* e em seus arredores próximos. Na narrativa, o herói gerou a si mesmo e apresenta a capacidade de comunicar-se com os animais. Assim, ele detém o poder de reequilibrar as dinâmicas das forças cósmicas.

¹⁰ Leda Martins define o tempo espiralar de acordo com este trecho: “As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e desconstrução, simultaneidade das instâncias presente, passado ou futuro, como experiências ontológicas e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (2021, p.23).

¹¹ Martins, 2021, p.24.

ao mesmo tempo a penetração sexual e a entrada no espaço. Os conquistadores são descritos desta maneira: “Nas mãos trazem despojos/ de indeciso uso. Ensaíam movimentos que os definam,/ extraem-lhes sons que os tornem praticáveis.” Os despojos de indeciso uso indicam objetos e armas não identificados pelos colonizadores por não pertencerem a sua cultura, à semelhança de outras armas, menos convencionais e tão eficazes quanto, como a língua, a religião e a cultura. O adjetivo “indeciso” evoca o abismo existente entre invasor e invadido, abismo que tentará ser preenchido pela “missão civilizatória” forçada pelo colonizador, ao impor a sua cultura ao outro, colocando em questão a sua veracidade. Manuel Rui concretiza essa reflexão no seguinte fragmento:

É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence (2011).

Ampliando a leitura e ultrapassando os objetos da cena textual retratada por RDC em seu poema, afirmo que a própria escrita — toda uma cultura — pode ser interpretada pelo viés ambíguo dos “despojos de indeciso uso”. O colonizador não sabe o que fazer com tudo aquilo que pertence ao outro, tanto no campo material quanto no cultural. Assim, ao efetuar o desmonte do “canhão” da língua portuguesa, a escrita de RDC completa a volta paradigmática, promovendo a recriação e ressignificação da língua portuguesa.

Prosseguindo, eis então que outra cena, outro corte, abre a segunda estrofe. O olho-câmera do poeta modifica seu ângulo visual e aproxima a imagem, em mais um movimento cinematográfico. Vejo-me diante de um novo personagem: “Um mancebo sereno vem junto com a tropa”. O poeta-cineasta mais uma vez coloca sua câmera em movimento e passa a descrever os atos do personagem. Os verbos, conjugados no tempo presente, presentificam os acontecimentos da narrativa, à semelhança do efeito produzido pelas imagens em movimento projetadas na sala de cinema. A sintaxe coordenada, destacando cada ato do personagem, intensifica o caráter gestual e cenográfico. O mancebo desdenha do saque. Observo a posição geográfica da cena no seguinte verso: “Do cimo da ladeira dilata em volta um gesto de atenção”. Ele procura algo com atenção, colocando-se no alto da ladeira.

Então, “Virado ao mar, recua agora em direcção ao templo”. Versos que incitam o mistério e a posição de alarde no leitor, ao mesmo tempo que estimulam a sedução: o desejo de despilar as palavras para lhes descobrir a continuidade narrativa. Nesse ponto, quem se torna o violador é o próprio leitor, que anseia por violar os versos e desnudar o fim da trama. Erotismo e violência são conjugados no seio da poesia.

O trabalho cinematográfico de RDC com a linguagem faz-me recordar de uma passagem do seu livro *Os papéis do inglês*. O narrador deseja contar uma das versões da história do inglês que assassinou os seus companheiros. Com o intuito de criar uma versão angolana para a narrativa, o narrador cerca-se da criatividade da linguagem e diz o seguinte: “Ocorre-me com uma precisão cinematográfica a cena que vai seguir-se” (Carvalho, 2007, p. 72). O capítulo seguinte chama-se “Como num filme” e nele são elaboradas cenas irrigadas de mistério e sedução perante a história do inglês. Destaco no romance de RDC outra volta paradigmática, produzida pela ficcionalização da versão oficial da crônica de Henrique Galvão, que ganha uma versão angolana.

Essa afirmação estende-se ao poema, devida à ficcionalização, dessa vez no formato da poesia, do fato histórico da colonização do Sudão ocidental do século XV. Além disso, a presença do fazer cinematográfico na forma do texto, diante dos apontamentos estabelecidos pela leitura, também pode ser encarada como ato crítico propulsor da Volta. O texto literário e a imagem cinematográfica questionam os valores de verdade das narrativas oficiais. Rancière distingue dois regimes de historicidade, marcados pela revolução antimimética: a oposição entre a democracia literária e a ordem da representação clássica (p.35). Ele afirma que, para além da influência da Literatura na História, em novo regime de visibilidade, vigora ainda o diálogo com a arte cinematográfica, o que noto a partir da leitura deste fragmento:

Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significâncias e os valores de verdade. E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao “real” é, nesse sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de “ficção”, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos (2005, p.57).

O regime estético da Modernidade torna possível a ascensão do cinema. Rancière também reconhece que: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (*idem*, p.58). Segundo o historiador Marc Ferro, a utilização do filme como suporte de análise historiográfica advém de uma característica específica do cinema. Em suas palavras,

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiriam ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmara revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar (1992, p.86).

A capacidade de desestruturação das instituições de poder e do pensamento dominante faz-me crer na vocação da poesia e do cinema como instrumentos de problematização de paradigmas epistemológicos.

Em relação ao terceiro verso da segunda estrofe, percebo que o mancebo “Volta-se breve e pára”. O poeta é detalhista e descreve os mínimos movimentos de seu personagem, ampliando a concretude da cena. E o verso para simultaneamente no término da linha embora sua sintaxe continue no verso seguinte. O mancebo estaca “para erguer a fronte e receber no rosto a saturada luz/ do fim da tarde.” A luz toca-lhe a fronte e ilumina a paisagem lúgubre do poema. Tomado por um sentimento de angústia e medo, suas pernas tremem. Seu corpo prevê o que acontecerá. Vejo seu peito desnudo, momentaneamente fundido com o templo: “branco e plano como um portal antigo”. A cor vermelha do chão e o branco da pele compõem o a textura das imagens poéticas. O branco é a cor da pele do conquistador e o vermelho demarca o rastro de violência e de ruína deixados nas paisagens por ele violadas. O branco marca a posição de conquistador e de poder. O ventre exposto “denuncia a carne”. O mancebo em seguida “Ajoelha-se humilde na escadaria limpa.” A sintaxe telegráfica dos versos prepara devagar o leitor para o clímax do poema: o ato de violência física cometido contra o mancebo. Ele deixa suas vestes caírem e fica completamente nu.

O processo de desnudamento inicia-se com a nudez da parte superior do corpo e encerra-se com a nudez total. O erotismo está encarnado no poema. Recorro às palavras de Georges Bataille:

A violência, que não é em si mesma cruel, é, na transgressão, o feito de um ser que a *organiza*. A crueldade é uma das formas da violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é meditado. A crueldade e o erotismo se ordenam no *espírito* possuído pela resolução de ir além dos limites do interdito (2014, p.103).

Bataille aproxima crueldade e erotismo pela ótica do desejo transgressor. O rosto do mancebo “exprime a rapidez do encanto”. Ele parece estar em estado de encantamento e “Verga-se dócil para beijar a pedra”. Reparo a posição inclinada do

seu corpo e a boca colada à rocha. O movimento é adjetivado como “dócil”. O final da estrofe surpreende o leitor. Surge um cavaleiro adulto na cena, que protagoniza, junto com o jovem, o clímax do poema: depois de retirar a “armadura fria”, ele “acomete erecto aquela carne branca”.

O uso do verbo “acometer” sugere a ambiguidade que transita entre a crueldade e o erotismo. O sintagma “acomete erecto” faz-me pensar sobre a possibilidade de ser um golpe praticado pelo cavaleiro, talvez com arma, “na carne branca”, gesto efetuado em posição ereta, o que não exclui, pelo contrário, fomenta, a ideia fálica. Interpreto a posição ereta como o pênis em estado de excitação sexual. Os interditos do erotismo concretizam-se nos hiatos da palavra poética, colocando em questão os exercícios de crueldade. O erotismo adquire contornos de polissemia e de teor político no contexto da obra *Lavra*. A flexibilização e expansão desse termo para além do sentido denotativo revelam conotações criadas pela palavra e pela imagem poética, que buscam ilustrar também outro ato desviante — a Volta — dentro do paradigma da língua portuguesa.

Se há relação sexual, é preciso apontar a possibilidade do estupro, haja vista o verso “Escorre um caudal de choro pela vertente”. A presença anterior do adjetivo “dócil”, em uma primeira leitura, poderia descartar essa possibilidade. A docilidade, todavia, advém da necessidade de submissão à hierarquia de alguém que conserva uma posição de poder privilegiada. Não é por acaso que há diferença de idade, estabelecida no contraste entre a palavra “mancebo”, que suscita jovialidade, e a construção “cavaleiro adulto”, que sugere maturidade.

Bataille, teoricamente, discute algumas semelhanças entre o ato erótico e o ato cruel, mostrando que a crueldade é exercida pela posse do outro. RDC assim o faz na poesia. Nesse sentido, a glória dos conquistadores, tão inflamada pela história oficial, bem como o caráter benevolente e imaculado da “missão civilizatória” e catequizadora, é acometida pela ação de um erotismo tirânico, da maneira mais vulgar possível, porque escancara a crueldade. O prazer é criticado pela religião do colonizador. O continente africano foi considerado pela literatura colonial como lugar da perdição moral. A bomba cultural implode sobre si mesma. O poeta viola a história, por um movimento a contrapelo, ou como diria Walter Benjamin, escova a história a contrapelo, em referência à posição política e artística que destaca a luta das sociedades oprimidas (1996, p. 225). Os papéis de conquistador/conquistado são colocados em jogo quando a lógica da crueldade é interna e abundante no mundo do colonizador, atravessando outras lógicas hierárquicas de poder vigentes. Aquele que domina também é dominado e violado. A violência é a dialética primeira da estrutura de saber e de poder do colonizador, que fere não somente o outro, como também os seus próprios semelhantes. A barbárie não pertence apenas ao outro lado.

O contradiscurso engendrado pelo erotismo, a poetização crítica de eventos históricos e a absorção de técnicas cinematográficas são as linhas das texturas que

urdem a poesia de RDC. O olhar do poeta que lavra o tempo histórico e a volta paradigmática são instrumentos basilares do seu labor com a linguagem e de seu projeto ético-estético. A barbárie e a violência da imposição histórica atravessam o real com ferocidade, mas o sujeito poético que pensa e produz à luz de outras epistemes e filosofias — sem desconsiderar a cultura ocidental, porém se impondo sobre ela — amplia o paradigma do conhecimento humano e inaugura uma relação mais grata com a história.

Referências:

ACHEBE, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. **Massachusetts Review**. Massachusetts: Volume 57, nº 1, Spring 2016, p. 14-27. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/612953>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 17, 166.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Organização e tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 103.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 225.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Lavra** (poesia reunida 1972-2000). Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. **A terceira metade**. Lisboa: Cotovia, 2009, p. 399, 404, 405.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 86.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p. 23, 24.

Mbembe, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014, p. 218.

_____. Necropolítica. **Arte e ensaios**. Rio de Janeiro: ano XXII, nº32, dezembro 2016b, p.122-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/669/showToc>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 10.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005, p.17, 57.

RUI, Manuel. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Disponível em: <http://negritudeeliteratura.blogspot.com/2011/01/manuel-rui-eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em.html>. Acesso em: 28 de set. 2023.

SILVEIRA, E., e CORREA, SMS. Viajantes brancos na África negra do século XV. In: MACEDO, JR., org. **Desvendando a história da África** [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 86. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/yf4cf/pdf/macedo-9788538603832-07.pdf>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

THIONG'O. Ngugi Wa. **Descolonizando a mente**: a política linguística na literatura africana. Tradução de Hilton Lima. Porto Alegre: Dublinense, 2025, p.36-37.