

O RITMO NA POESIA DE AGOSTINHO NETO

Francisco Soares
CITCEM

Decidi falar aqui sobre o ritmo na poesia de Agostinho Neto. Parece-me que é uma vertente fundamental dessa poesia e que tem sido ignorada, ou relegada para segundo plano.

O estudo do ritmo na lírica de Agostinho Neto revela, para além da importância do efeito que provoca no leitor, um poeta muito consciente da sua arte – que, portanto, não compôs apenas por intuição musical ou por imperativo político, mas também com preocupações artísticas próprias, articuladas às outras vertentes.

Vou me concentrar, principalmente, no poema “Fogo e Ritmo”, um título conhecido por todos. Antes, porém, gostaria que víssemos outra composição, também conhecida, “Caminho do mato”. Os poemas de que falarei podem ser lidos no sítio da Fundação Dr. Agostinho Neto em rede e convém lê-los antes de prosseguir neste ensaio.¹

“Caminho do mato” foge às soluções rítmicas mais comuns na lírica do poeta porque está modelado pelas canções tradicionais da oratura angolana. Isso nota-se, desde logo, pelo paralelismo estruturante, característico das nossas oraturas em geral e de muitas outras, oraturas e escrituras, das mais diversas paragens. Encontrámo-lo, por exemplo, na lírica medieval portuguesa e peninsular (Península Ibérica), tanto quanto nos versos da corte *nahuatl* no México (BRINTON, 2019).

Esta estrutura paralelística aponta geralmente para um modelo rítmico de fraca variação, ou de variação suave. A tendência para a repetição revela-se

¹ <https://www.agostinhoneto.org/>

ao mesmo tempo ao nível da sintaxe, do léxico, das soluções estróficas, da métrica, das cesuras. Em grande parte, ela sugere a emoção contida, pausada, melancólica, obsessiva também, que não é a mais comum das escolhas poéticas do autor.

Não sendo característico também, o recurso à marcação gráfica do ritmo tem, no entanto, a vantagem de sinalizar para o cantor (visto que, no sistema oral, o poema seria cantado) e para o leitor a exata medida musical do coro, reduzido a uma vogal que se alonga. A preocupação demonstra a consciência de um autor preocupado com a *performance* do poema. Atente-se no 4.º verso:

Óóó – oh.

Três sílabas, com acento, uma pausa (indicada pelo hífen) e mais uma sílaba, que não tem acento, mas tem a letra [h] a seguir ao [o], indicando intensidade e acento.

Esse refrão serve também de contraponto, podendo os outros versos ver-se como solo, voz individual. No fim, por evidentes ligações ao conteúdo, à estória que se conta, o coro retira-se e o refrão desaparece, ficando a estrofe só com três versos.

Passando, agora, ao poema “Fogo e ritmo”.

Temos, aí, dois tipos de estrofe, basicamente. O primeiro (estrofes 1, 2 e 4) com maior número de versos, alternando longos e curtos; o segundo marca o ritmo graficamente para isolar palavras (caso da terceira estrofe) ou uma frase (caso da última), tornando as suas estrofes voco-visuais.

Temos aí, também, uma estrutura interseccionista, característica do modernismo e de algumas vanguardas posteriores. Observe-se a primeira estrofe. Dá-se uma primeira sugestão visual e sonora: “sons de grilhetas nas estradas”. Sem que haja uma articulação definida, explícita, ao nível sintático (ou qualquer outro), são-nos oferecidas, em seguida, mais duas imagens, cumulativas sem dúvida, sonoras e visuais também:

Cantos de pássaros
Sob² a verdura húmida das florestas

² Porquê *sob*? Devia ser *sobre*...

Frescura na sinfonia adocidada
Dos coqueirais

As imagens sucedem-se, portanto, como fragmentos, estilhaços de paisagem atirados para o interlocutor em série, catadupa. Jogadas assim de chofre parece que são próprias de um poeta casual, despreparado, que nem teve o cuidado de as ligar. Mas é claro que a sequência não tem nada de casual e o que por agora me interessa reter (sendo o sentido da sequência fácil de perceber) é a montagem, a linha de montagem das imagens, sobrepostas simplesmente, saindo em série, sem aparente ligação. São pedaços de uma paisagem de conotações opostas que se jogam para a percepção do recetor uns pelo meio dos outros, ou simplesmente uns a seguir aos outros, com mudanças bruscas, como a que se segue a essas duas imagens e que podia ser outra estrofe já:

Fogo
Fogo no capim
Fogo sobre o quente das chapas do Cayatte

Convenhamos: nada adocicado. Nem verde. Mas vamos ao que importa. Nesta sucessão, tão brusca é a mudança que ela parece formar uma sequência (uma estrofe) própria. Reparando no conteúdo, ela se liga ao primeiro verso e, juntos, formam uma unidade semântica muito coesa:

Sons de grilhetas nas estradas
Fogo
Fogo no capim
Fogo sobre o quente das chapas do Cayatte

O que fica entre o primeiro e os três últimos versos é a descrição-*pastiche* (ainda não paródia) característica do exotismo colonial, já denunciado por Geraldo Bessa Victor em “Adeus, irmão branco” (VICTOR, 2001: 270-271).

Mas há também traços artísticos a observar. A sonoridade nos três últimos versos é diversa da dos anteriores. Os sons dominantes e recorrentes diferem. A métrica e o ritmo radicalizam o jogo de cortes versiculares. Essa radicalização é típica da poesia de Neto e serve, como o corte versicular entre

os poetas nacionalistas, o propósito de nos concentrar em palavras ou metáforas que são chaves ou mães para desdobrar o sentido político do poema.

O sentido do ritmo na estrofe alarga-se também à sucessão das sugestões visuais, acelerada nos três últimos versos. Em todos eles, porém, parece reger-se a sintaxe das imagens por um princípio simples (e não menos importante): uma sugestão genérica inicial e as suas especificações, outra sugestão genérica inicial e suas especificações.

Assim, por exemplo, temos a primeira sugestão genérica: “sons” (imagens auditivas, portanto), que se desdobra no das grilhetas nas estradas, nos cantos de pássaros, na sinfonia adocicada; em seguida a segunda sugestão genérica e genésica: “fogo”, que se desdobra em “fogo no capim” (que alastra vertiginosamente, com ritmo sonovisual assustador) e nas “chapas do Cayatte”. Passamos à segunda estrofe e a metáfora-mãe reforça o aspeto visual: “caminhos largos”, que se desdobram em três imagens sucedâneas. Ao saltarmos para a quarta estrofe temos o ritmo, em anáfora ao longo de toda a estrofe, sintetizando as sugestões imagéticas anteriores e coroado com o verso final, isolado pela apresentação gráfica. Se atentarmos à progressão, percebemos a estruturação do conjunto: sons, fogo, caminhos, ritmo – “Ó vozes dolorosas de África!”

O processo está consubstanciado na passagem das duas primeiras para a quarta estrofe. Uma sucessão de sugestões audiovisuais a partir da ideia de fogo e de cultura local, que se sintetiza em “ritmo” – demonstrando que, para o poeta, essa é uma chave de composição. Também no conjunto resulta a visão de uma poesia que se pensou, que se organizou, se ordenou, orquestrando-se a partir da noção de ritmo, tomada nas suas várias manifestações (gráfica, visual e sonora). De onde concluirmos pela consciência artística do autor, que não escreve só por inspiração, mas antes por uma espécie de dedução poética, de raciocínio dedutivo ao mesmo tempo que literário e analógico, elegendo um lema, um ponto nevrálgico, irradiante, central, o ritmo. Isso me leva a suspeitar de que o ritmo, também na poesia e na consciência poética de Agostinho Neto, se concebe como um todo englobante, que estrutura as diversas vertentes ou componentes do poema. Não seria, portanto, justo estudarmos a sua lírica ignorando o ritmo para nos concentrarmos exclusivamente na mensagem partidária – de resto evidente.

Façamos em conjunto uma análise mais detalhada e comecemos por essa estrofe que chama logo a nossa atenção porque se apresenta com ritmo sono-

ro, mas também visual, imediatamente sentido por versos e manchas gráficas escassos, ou seja, concentrados em poucos itens. É o momento culminante da concentração artística do poema – não da emotiva, essa (que se acelera aqui) está em chave de ouro. Fixa-se uma intencional progressão visual, sonora, gráfica, semântica, substituindo-se a sintaxe pela paralaxe e jogando-se uma interseção de imagens atiradas de chofre sobre o leitor – como, na oralidade, atiradas pela voz para os ouvidos dos interlocutores, algo semelhante ao que se faz com palavras de ordem nos comícios.

Ao vermos com mais imaginação, percebemos também que essa progressão se torna circular, pois a estrofe pode ser lida a partir de baixo (“ritmo”) para cima, obtendo-se o mesmo resultado estético e a mesma sugestão semântica, só com uma ligeira diferença de posicionamento: na leitura habitual (de cima para baixo) o “ritmo” é a síntese; na leitura invertida (de baixo para cima) o “ritmo” é a gênese.

Esta circularidade, não digo que resulte de uma influência particular, mas ela articula-se perfeitamente, quer com vanguardas modernistas e experimentações concretistas, quer com os provérbios-imagem sona, da região leste – uma das frentes da guerrilha do MPLA – e que veiculam, do mesmo passo, conceitos matemáticos e geométricos complexos. Esse tipo de escrita circular, aliás, com ou sem conceitos matemáticos complexos, podemos ir buscá-lo à história cultural em território hoje angolano desde as pinturas rupestres do Tchitundu-hulu (WILLCOX, 1984) até à pintura de quadros de Viteix (OYEBADE, 2016: 44), com uma imagem central (às vezes multimodal, ambivalente) e faixas, ou simples imagens, em torno contando ou sugerindo narrativas contextuais; em literatura também a notamos, em particular na lírica de Arlindo Barbeitos, acumulando provérbios e adivinhas tradicionais numa montagem, ora circular, ora espiral. A estrofe em causa é passível de geometrização semelhante à dos provérbios-mitos sona desenhados no chão, tanto quanto os poemas de Barbeitos ou as pinturas acima referidas.

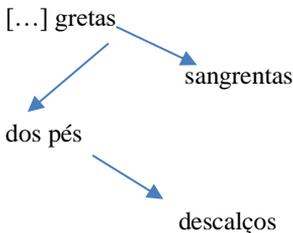
Olhemos agora com mais atenção a estrofe seguinte, em que a palavra “ritmo” dá suporte a uma anáfora englobante. Ele é o mote, o motor da estrofe e do poema, sintetizando ou simplesmente juntando, encaixando, as imagens distribuídas pelas outras estrofes. O que nos dá, simultaneamente, condições para deduzirmos o conceito de ritmo em Agostinho Neto.

Já vimos, na estrofe anterior, que ele desenvolve sugestões visuais, gráficas e sonoras ritmadas, construindo, portanto, um ritmo gráfico, outro visual,

outro sonoro e outro, ainda, semântico. Na estrofe de que falo agora, o poeta liga o seu motor estruturante (o ritmo), explicitamente, à “luz”, à “cor” (uma progressão lógica: sem luz não há cor), ao “som” (o conotador habitual do conceito motriz), ao “movimento” (palavra ambígua, que tanto assinala a condição básica do ritmo quanto evoca processos políticos e sociais), à opressão (pelo trabalho forçado e pela tortura). Se dúvidas houvesse, esta estrofe mostra claramente qual o conceito englobante, aglutinador e, não só: para nós, críticos literários, mostra-nos que o conceito de ritmo em Agostinho Neto é holístico, manifesta-se estruturando as vertentes todas de um poema.

Se é justo e ajustado analisarmos um poema à luz, também, da concepção de poesia do seu autor, então não podemos estudar a poesia de Agostinho Neto ignorando esse conceito englobante, estruturante e omnipresente até no próprio processo histórico, determinando-o também. Temos que levar em conta as sequências visuais, sonoras e gráficas, a progressão sintática e paratática das imagens e das conotações políticas e ver, a partir daí, como o poema se formou e se re-forma em nossa recepção.

Veremos então mais do que temos sido habituados a olhar. Por exemplo que a semântica do poema também alterna entre unidades curtas, expressas por palavras-conceitos básicas (som, cor, luz, fogo, movimento), aglutinadas em parataxe, por justaposições, alternando com frases (portanto extensões, em sintaxe, com coordenações ou subordinações) que alongam e tornam preciso o campo semântico, descrito e não somente sugerido. Formam, por isso, parte com o ritmo versicular, alternando entre versos curtos (curtísimos) e versos longos, versos dissílabos e outros com períodos longos estruturados em árvore na segmentação e concreção da imagem, ou da sugestão visual:



Para compreendermos e estudarmos a poesia lírica de Agostinho Neto precisamos, igualmente, recorrer ao conhecimento dos procedimentos característicos dos modernismos e do concretismo, como o da figuração gráfica do ritmo. Simultaneamente, veremos que tais procedimentos se articulam com naturalidade a outros oriundos de tradições que circularam e se reproduzem hoje ainda no território angolano, incorporadas ou não por movimentos artísticos de vanguarda. Se compararmos com as leituras habituais dos seus poemas, percebemos que há um trabalho profundo a fazer até reaproximarmos a receção dos poemas da sua total estruturação poética.

Fica lançado o desafio.

Obras citadas

- BRINTON, Daniel Garrison (2019). *Ancient nahuatl poetry*. Frankfurt am Main: Outlook Verlag, 3 vols.
- OYEBADE, Adebayo (2016). “Angola”. In FALOLA, Toyin; DANIEL, Jean-Jacques, coord. *Africa: An Encyclopedia of Culture and Society*. Santa Barbara: ABC-CLIO, vol. I, pp. 24-48.
- VICTOR, Geraldo Bessa (2001). *Obra poética*. Lisboa: IN-CM.
- WILLCOX, A. R. (1984). *The Rock Art of Africa*. Londres: Croom Helm.

