

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v12.n26.07>

---

## Um estudo da metapoesia miacoutiana

*A study of Miacoutian meta-poetry*

**Claudia Mentz Martins\***

### Resumo

O escritor Mia Couto é reconhecido internacionalmente pelo conjunto de seus romances, contos e textos de opinião. Todavia, sua produção também é composta por livros de poesia, dentre os quais se destaca *Idade cidades divindades*, publicado em 2007. Ao longo dos poemas que integram essa obra e que datam do primeiro decênio do século XXI, verifica-se que em vários deles há um eu lírico que aborda sua relação com o fazer poético, bem como em outros menciona como o poeta se relaciona com diferentes sujeitos e a influência que seus versos têm sobre ele próprio e sobre os outros. A partir de tais poemas, intenta-se esboçar aspectos da metapoesia miacoutiana presentes no livro citado.

### Palavras-chave

Mia Couto. Literatura moçambicana. Poesia. Metapoesia. Século XXI.

### Abstract

The writer Mia Couto is recognized internationally by the set of his novels, short stories and texts of opinion. However, his production is also composed by books of poetry, among which stands out *Idade cidades divindades* published in 2007. Over the poems, which integrate this work and dating from the first decade of the 21<sup>st</sup> century, we can observe that in several of them there is a poetic persona, that addresses its relationship with the poetic do, as well as in others mentions how the poet relates to different subjects and the influences that his verses have on himself and on others. From such poems, we aim to sketch aspects of miacoutiana meta-poetry present in this book.

### Keywords

Mia Couto. Mozambican literature. Poetry. Meta-poetry. 21<sup>st</sup> century.

---

\* Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

*Lá vem o poeta dizem.  
E abrem alas, receosos.<sup>1</sup>*

É pelo conjunto de seus romances, contos e textos de opinião que o escritor Mia Couto é (re)conhecido internacionalmente. Todavia, em sua produção também há livros de poesia, inclusive tendo estreado no prelo com um deles, *Raiz de orvalho*, em 1983. O seu trânsito pelas diferentes tipologias textuais é constante ao longo da carreira e cabe-nos lembrar que o próprio autor não possui uma visão rigorosa a respeito da delimitação entre os gêneros literários, servindo de exemplo sua fala numa entrevista cedida a Nelson Saúte e recuperada por Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco: “nem sequer acredito na fronteira entre poesia e prosa” (SAÚTE apud SECCO, 2006, p. 268). Considerando a produção de Couto, Secco corrobora essa afirmação quando explicita que “Essa não delimitação rígida dos gêneros se nota em praticamente quase toda a escritura do autor, onde prosa e poesia se mesclam tanto na linguagem das crônicas e reportagens, como na dos contos, romances e entrevistas.” (SECCO, 2006, p. 268).

Com o intuito de deter o olhar sobre uma pequena parcela da obra miacoutiana, a proposta deste texto é discorrer sobre alguns aspectos que compõem a sua metapoesia a partir de poemas pertencentes ao livro *Idade cidades divindades*<sup>2</sup>. A intenção é de verificar como, ao longo dos poemas selecionados, é apresentada a arte do fazer poético e como se constitui o ser-poeta, ou seja, de como esse sujeito se relaciona com o ato de compor poemas e com o mundo que o cerca.

Com relação às questões vinculadas à metapoética, devemos recordar que, no século XX, nela está contida a necessidade de afirmação do poeta, ao mesmo tempo em que intenta redefinir o próprio espaço teórico. Desse modo, verificamos que busca o estabelecimento de uma aproximação entre o sujeito e sua produção artística. Segundo Hugo Friedrich (1991), a partir do século XIX, e adentrando-se no século XX, o poeta descobre a razão de sua existência por meio da criação artística. O poeta volta-se cada vez mais para si mesmo, numa introspecção e concentração

---

<sup>1</sup> Versos do poema “Medo”. In: COUTO, Mia. *Idades cidades divindades*. Lisboa: Caminho, 2007. p. 31.

<sup>2</sup> Todas as citações referem-se à edição publicada pela Editorial Caminho, em 2007. Informamos ainda que todos os poemas aqui analisados também se encontram em COUTO, Mia. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

profunda, a fim de identificar sua singularidade. Esse processo autorreflexivo, que está no cerne da metapoesia, deve ser descoberto pelo leitor que necessita perceber os elos existentes entre o poeta, o poema, a poesia e o seu contexto. Friedrich (1991) ainda aponta para o fato de que mais do que sentir e observar, o poeta deve ter um comportamento transformador no que se refere à língua e ao mundo. Nas suas palavras:

Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, *transformar* – é essa última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua. [...] [O artista] não mais participa de sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que *experimenta os atos de transformação* de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo.” (FRIEDRICH, 1991, p. 17, grifos nossos)

A fim de verificarmos a metapoesia miacoutiana proposta a partir do livro *Idade cidades divindades* foram selecionados poemas que, a nosso ver, explicitam algumas das reflexões mais significativas realizadas pelo poeta. Iniciamos com o “Biofagia”:

Biofagia

Meu vício  
é vitalício: comer a Vida  
deitando-a entontecida  
sobre o linho do idioma.

Nesse leito transversal  
dispo-a com um só verso.

Até chegar ao fim da voz.

Até ser um corpo sem foz

*Maputo, 2006.*

(COUTO, 2007, p. 29)

De imediato, apontamos para o título “Biofagia” que significa, segundo o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 456), “s.f. BIO ação ou hábito de alimentar-se de seres vivos. ETIM. *bio* - + - *fagia*”. Essa ideia proposta no título – isto é, de sobrevivência a partir de uma existência viva – se confirma de forma incisiva, pois o poeta necessita de modo dependente e para sempre, por ser um vício vitalício, da Vida para permanecer vivo, como se ela fosse um ser personificado e não inerente a ele. Para

além disso, essa sobrevivência por meio da Vida se dá pela sua devoração – “comer a Vida” – numa dinâmica bem dizer ritualística, pois ela está deitada “entontecida/sobre o linho [...]”, que é o do idioma. Percebemos que este linho é o da língua utilizada no processo comunicativo ou de forma mais pontual na criação literária que é, figurativamente, como uma tessitura (o linho, portanto) das palavras de um determinado idioma. Ou seja, a dependência, que se perpetua por toda a vida do sujeito poético, é devorar a Vida em sua plenitude. Não podemos deixar de indicar a presença de um teor erótico, pois a Vida é deitada num “leito transverso<sup>3</sup>” e despida “com um só verso”, tal como uma amante que se transfigura em poema, ao estar no espaço propício para isso. Na sequência, o sujeito poético mostra-se satisfeito por devorá-la, tendo chegado “ao fim da voz”, que pode ser entendido como tendo composto o poema e já o ter lançado ao mundo numa menção à “foz”, que é onde deságua o rio, no caso, os versos. Além de desenvolver simultaneamente a referida imagem erótica com a consumação do ato sexual entre os amantes: o poeta e a língua/o idioma.

A ação de produzir versos por meio da Vida e da utilização da presença da palavra “voz” permite-nos relacionar o poema “Biofagia” com o “O poeta e a cigarra”:

O poeta e a cigarra

O mundo sabe  
que, para ser belo,  
necessita ser escrito.

Carente,  
o Universo,  
nos pede confirmação  
do nosso incondicional amor.

A diferença  
entre o poeta e a cigarra  
é apenas a sinceridade

*Maputo, 2006.*

(COUTO, 2007, p. 98)

Destacamos a primeira e terceira estrofes, pois nelas estão nítidas duas proposições da arte literária que aparecem relacionadas entre si. A primeira, a de que é por meio da arte, no caso específico, da Poesia, isto é, da palavra escrita e

---

<sup>3</sup> Destaque nosso.

trabalhada pelo poeta, que se obtém o Belo perseguido pelos artistas ao longo dos séculos. A segunda é obtida por meio da referência expressa no título que nos remete à fábula “A cigarra e a formiga” de Esopo. A nosso ver, o eu lírico explicita uma similitude entre a formiga e o poeta, por ambos exercerem um trabalho árduo e contínuo. Mas entre eles também há uma diferença a ser considerada: enquanto viva, a cigarra canta, sendo-lhe natural e espontânea essa ação; já o poeta também canta, com a diferença de que o seu canto é pensado, articulado, demandando-lhe determinação, sem que seja necessariamente de sua natureza. Para a cigarra, a tarefa de emitir o som que lhe é característico é inata; para o poeta, o ato de poetar é um trabalho a ser meticulosamente refletido. Destacamos ainda a segunda estrofe em que está expresso o quanto é imperativa a demonstração de um “incondicional amor” que o sujeito deve ter pelo Universo, ou seja, pela totalidade de coisas existentes no mundo; mas que também pode ser lido como Universo<sup>4</sup>: o verso singular, perfeito e belo a ser escrito por ele, poeta.

Quanto ao aspecto ‘fingidor’ do poeta, ao cantar/compor, há o seu retorno no poema “O poeta”. Nos versos que seguem não apenas essa feição ganha destaque, mas também o ato da escritura. Analisamos o poema por partes:

O poeta

O poeta não gosta de palavras:  
Escreve para se ver livre delas.

A palavra  
torna o poeta  
pequeno e sem invenção.

[...]

(COUTO, 2007, p. 117)

De imediato é salientada a luta que o poeta trava com o idioma. O sujeito lírico declara que o poeta – apesar de ser um indivíduo que trabalha com as palavras – não gosta delas, ocorrendo um estranhamento que lhe incomoda. Escrever surge como possibilidade de libertar-se das palavras que, sabemos, expressam emoções, sentimentos, ideias, reflexões, etc., que o perturbam. Portanto, o poeta é um ser em conflito dado que, ao mesmo tempo que necessita das palavras por serem seu instrumento de trabalho, ao querer se ver livre delas, ele nada é.

---

<sup>4</sup> Encontramos no *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2805) que “un(i) – el.comp.antepositivo, do lat.unus, a, ‘um; apenas um, único’, [...] comp.latinos [...] ‘só, sem rival, singular, querido, caro’, [...]”.

Ademais, dependendo do uso que faz da palavra pode se revelar um sujeito inapto para o ofício de versificar ou que não consegue extrair do vocábulo a potência que contém. O fato é que o poeta só existe mediante a palavra. O poema segue:

[...]

Quando,  
sobre o abismo da morte,  
o poeta escreve *terra*,  
na palavra ele se apaga  
e suja página de areia.

Quando escreve *sangue*  
o poeta sangra  
e a única veia que lhe dói  
é aquela que ele não sente.

[...]

(COUTO, 2007. p. 117, grifos do autor)

Nas estrofes, temos a demonstração do quanto a processo criativo literário é doloroso e, ao mesmo tempo, impregnado do signo da falsidade. Apreendemos que, ao traçar as palavras no papel, o poeta abre mão de seu próprio existir, pois aquilo que escreve é o que realmente tem valia ou importância. Não é o poeta que permanece nas páginas, mas os seus versos, o conteúdo que expressa. Tanto é assim que ao grafar o vocábulo ‘terra’ o que permanece no papel é a imagem da ‘areia’, não a do sujeito que a registrou. Além disso, o eu lírico é explícito ao apontar as limitações do poeta. Acrescentamos a essas ponderações, a intertextualidade presente nos dois versos finais com o poema “Autopsicografia”<sup>5</sup>, de Fernando Pessoa. Se para o poeta português a poesia está no fingimento da dor, que acaba sendo sua dor real – “a dor que deveras sente” –, para o poeta moçambicano o sofrimento é gerado pelo processo de escritura que lhe faz sangrar; sendo-lhe a dor ocasionada pelo fingimento de sentir ou pela sensação de que não é capaz de experimentar todas as dores – “a veia que lhe dói/ é aquela que ele não sente”. Desse modo, não há arte sem emoção, sem sensibilidade, sem que o real se torne expresso e tenha uma concretização artística. Ao poeta cabe conferir novas dimensões à realidade que vive e sente e, ao recriá-la, transfigurá-la. Ele é um homem que sente a dor e que a finge. Ao mesmo tempo que parece ser igual a seus semelhantes, revela-se diferente.

---

<sup>5</sup> Interessa-nos a seguinte estrofe, em especial: “O poeta é um fingidor./Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente.// [...]” (PESSOA, 2016, p. 152),

Seguem os últimos versos:

[...]

Com raiva,  
o poeta inicia a escrita  
como um rio desflorando o chão.  
Cada palavra é um vidro em que se corta.

O poeta não quer escrever.  
Apenas ser escrito.

Escrever, talvez,  
apenas enquanto dorme

*Maputo, 2006*

(COUTO, 2007, p. 117-118)

Nas três últimas estrofes, a atividade de escrita não é indicada como tranquilizadora para o poeta, nem algo que consegue conter – vide o “rio desflorando o chão”. A escrita, isto é, a sequência de palavras que forma o verso e o poema, assemelha-se ao rio que vai desvirginando a página. A partir do seu ato de escrever, o poeta configura-se como um violador da virgindade existente no papel, marcando-o indelevelmente. Mas o ato de escrever também lhe é doloroso, cada palavra o machuca e o faz sangrar; o que nos remete à ideia, que paira na imaginação coletiva, do artista lutando com seu material, de o escritor e/ou de o poeta estar em constante combate com seu idioma. No caso do trecho em análise, isso está explícito no verso “Cada palavra é um vidro em que se corta”. Juntamos ao exposto, a consideração do eu lírico de que “o poeta não quer escrever/apenas ser escrito”, ou seja, o poeta não intenta ser passivo, mas almeja se registrar, deixar escrito o que pensa, o que sente. O desejo de ele querer escrever consiste em não apenas ter a intenção de fazer os versos, mas de se ver marcado na escritura; em síntese, é compor e se compor por meio das palavras. Provavelmente a maneira de ele obter isso de forma mais precisa é quando não se deixa dominar pela razão, é quando permite o fluir do conteúdo de sua mente e de suas emoções a semelhança do momento em que dorme.

O poema “A condenação” desenvolve de forma mais detida a referida dor da composição dos versos. Um dos primeiros aspectos que destaca isso está no próprio título que adianta uma sentença que foi proferida e que impõe uma pena, no caso, ao poeta.

Observemos o início do poema:

A condenação

Cansado da poesia,  
o poeta levou seus poemas  
para junto de um rio.

Queria rasgar os versos  
um por um  
dilacerar a palavra,  
truncar a ideia  
desfibrar o coração.

[...]

Já na primeira estrofe, vemos um sujeito lírico que se declara cansado de sua atividade e desejoso de se afastar de seus versos, jogando-os no rio, o qual, pelo exposto na segunda estrofe, está associado à destruição, pois “rasgar os versos”, “dilacerar a palavra”, “truncar a ideia” e “desfibrar o coração” revelam-se como ações violentas. Esses atos do poeta demonstram tanto um sentimento de insatisfação quanto uma vontade de negar o que escreveu, mas, por outro lado, essas ações estão regidas por um verbo no pretérito imperfeito: “queria”. Esse tempo verbal se caracteriza para falar de hábito ou acontecimento que ocorria com frequência no passado, o que não significa que ainda tenha valia as intenções descritas ou que tenha alcançado seu intento.

Neste poema, o rio é um elemento constante, ressurgindo nas estrofes seguintes:

[...]

Para o fim da poesia  
procurou um rio que não tivesse nome.  
Teria que ser assim:  
junto a um rio sem nome.

Nele afogaria a letra,  
dissolveria a tinta,  
liquefaria rima e metáfora.

Andou, cirandou: mas onde quer  
que corresse um fio de água  
fluía junto um nome  
como se toda a água nascesse da palavra.

Deu volta ao mundo,  
chegou onde não havia mais mundo:  
em nenhum lado  
figurava o inominado riachinho

[...]

(COUTO, 2007, p. 119-120)

Não somente a imagem rio é fundamental para essa composição, mas de modo geral a água se mostra de suma importância porque seu significado consiste basicamente na necessidade que o poeta tem de destruir a poesia. Os verbos empregados – ‘afogar’, ‘dissolver’, ‘liquefazer’ – também carregam uma carga semântica de violência e aqui estão associados tanto à escrita em si, quanto ao poema em específico, pois a ‘letra’, a ‘tinta’, a ‘rima’ e a ‘metáfora’ são explicitamente mencionadas. Para o poeta, a destruição só seria possível junto à água não nomeada, portanto, desconhecida; ou seja, naquela água que o homem ainda não teria enunciado e impressa a palavra. Todavia, ele percebe não haver essa possibilidade. Inferimos que a água e o nome estão interligados e que, se um dos simbolismos da primeira se vincula ao nascimento<sup>6</sup>, ao ser aproximada do segundo, a existência do poeta se dá com a palavra. É marcante ainda a peregrinação do poeta por esse rio não-nomeado: “Andou, cirandou: [...]” e “Deu volta ao mundo,” são os versos iniciais de estrofes que falam desta busca contínua e incessante, mas que por outro lado se desenha circular e sem sucesso, afinal o poeta não consegue encontrar o que procura.

Se o desejo do poeta em matar o seu ofício não aconteceu, vemos sua batalha no momento da composição, a qual ocorre junto a um pequeno ribeiro – numa explícita referência ao universo das águas. Novamente, verbos contentores de violência estão presentes – “decepo”, “desmembrou”, “afogou” – e personificam o universo da escritura – “cadernos”, “escrita”, “papéis” – e conduzem ao verso final que revela a morte da escrita: “até que [os papéis] deixaram de respirar”:

[...]

Cansado  
o poeta regressou à sua aldeia  
e reincidiu na sua inicial angústia,  
Ali, no pequeno ribeiro de sua terra natal,  
ele sentou o seu desespero  
e decepo os cadernos,

---

<sup>6</sup> Segundo consta no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (1996), um dos simbolismos da água é ser um reservatório de energia de onde se obtém uma nova força, além de poder ser “origem e veículo de toda a vida”. (p. 15-16)

desmembrou a escrita e  
afogou os papéis  
até que deixaram de respirar.

[...]

(COUTO, 2007, p. 120)

Porém, num episódio de renascimento, um peixe<sup>7</sup> – ser habitante das águas – dá vida a um verso e muda sua própria condição tornando-se pássaro que voa a perder de vista, numa alusão às mudanças que a poesia pode ocasionar nos seres. E desse fato os papéis já afogados e mortos ganham vida e fazem surgir parte de uma mulher que afasta o poeta de suas angústias: o que não o impede de continuar a tentar matar a poesia por meio da sua própria escritura. Verificamos que o ato de escrever é tratado como se fosse capaz de acabar com a agonia que atormenta o poeta. Entretanto, ele não pode impedir que a vida siga seu rumo e, em meio à sua luta, acaba adormecendo sem perceber, por estar inconsciente, que a poesia está dentro de si. E o rio sem nome que procura está nele, mas não como uma possibilidade de término da poesia, mas justamente o contrário, isto é, como fluxo poético, alimentando mesmo sem desejar a sua arte e sendo responsável por sua vida e por ser poeta (ainda que relute contra isso, pois conforme o título desse poema anunciou, este sujeito está condenado a fazer versos enquanto viver):

[...]

Chegou-se um peixe  
e, de um golpe, comeu um verso.  
No seguinte instante,  
lhe cresceram asas  
e o peixe soltou um voo de garça  
para ganhar os vastos céus.

Dos papéis  
que restavam em suas mãos  
emergiu um braço de mulher  
que, em dissolvente carícia,  
por sonhos o fez viajar.

Nessa noite,  
de regresso a si mesmo,  
o poeta  
escreveu derradeiros versos  
para matar de vez a poesia.

---

<sup>7</sup> Novamente nos valem do *Dicionário de símbolos* para lembrar que o peixe, ser habitante das águas, considerando-se o cristianismo, contém em si a ideia de regeneração ao ser associado ao Cristo e ao cristão que re-nasce no momento em que é batizado. (1996, p. 703-705). O peixe, a partir dessa perspectiva, simboliza aquele que renasce ou ainda ganha uma nova existência.

Acedeu, por fim,  
à pequena morte do sono  
desconhecendo  
que, mesmo adormecido,  
dentro de si  
seguia fluindo  
o único rio sem nome

*Boane, 2005.*

(COUTO, 2007, p. 119-121)

Nas estrofes finais de “A condenação”, averiguamos que o verso, o poema, a poesia existem no mundo psíquico do poeta ainda que ele não tenha consciência disso e nem consiga se expressar de modo poemático. O problema com o qual se defronta é que ele, poeta, é “um ser de palavras”<sup>8</sup> e sem elas não compreende a si e ao mundo. Para além de desejar encontrar o que não é conhecido, ele almeja nomeá-lo e, logo, tornar-se um demiurgo por excelência<sup>9</sup>. Apropriando-nos da imagem da água reiteradamente presente, é possível inferir que, no mundo inconsciente e subjetivo do poeta, há um oceano de elementos poéticos, estando os poemas latentes, mas ele não os consegue capturar<sup>10</sup>. A escolha da imagem do rio ou riachinho é significativa. Se a água pode ser associada à vida, à renovação, ao renascimento, o rio simboliza as suas potencialidades mediante a fluidez do movimento das águas sempre a seguir rumo em direção à foz, referida no primeiro poema analisado. Portanto, a poesia e a vida são indissociáveis. Sobre a relação entre poesia e vida, Jorge Luis Borges (2019) faz a seguinte declaração que vem ao encontro de nossa explanação: “Passamos à poesia; passamos à vida. E a vida, tenho certeza é feita de poesia. A poesia não é alheia – a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante.” (BORGES, 2019, p. 10)

Todavia o sujeito lírico revela que o poeta tem dificuldades em encontrar a poesia, e a estratégia que esse utiliza para expressá-la é falar sobre ela ou ainda

---

<sup>8</sup> A expressão é encontrada em *O arco e a lira*, de Octavio Paz (1982, p. 36).

<sup>9</sup> Nesse sentido, quando Mia Couto diz a Vera Maquêa (2005, p. 209) que “Por via da poesia vou traduzindo aquilo que não está dito, aquilo que não pode ser palavra.”, expressa que a poesia se lhe configura como sendo capaz de enunciar o indizível, mas que esse – uma vez proferido e/ou escrito – passa a existir linguisticamente. O poeta torna-se assim um Criador.

<sup>10</sup> Consideramos exemplares desse nosso olhar as estrofes finais do poema “Sementeira”, localizado em *Poemas escolhidos* e originalmente integrante do livro *Tradutor de chuvas*: “[...] No final da lavoura/o poeta não tem conta para fechar: ele só possui /o que não se pode colher.// Afinal,/ não era a palavra que lhe faltava.//Era a vida que ele, nele, desconhecia.” (COUTO, 2016, p. 164).

sobre o discurso, o poema. Ao longo dos seus versos, confessa sua incapacidade em dar corpo à poesia por meio das palavras que, uma vez grafadas, geram versos metapoéticos. Sob esse enfoque, de acordo com Maria Bochiacchio (2012, p. 155),

no texto metapoético é a própria poesia que é questionada, nas suas matrizes culturais e referenciais, nos seus pressupostos e nos seus objetivos, no elenco de interpretações ou de enigmas que suscita, no que afirma explicitamente e no que supõe ou omite.

A reiterada luta do poeta com o idioma é compartilhada com alguns de seus pares. Octavio Paz, em *O arco e a lira*, explicita o quão brutal pode ser a relação daquele que cria com seu material de trabalho. Diz ele:

A criação poética se inicia como *violência sobre a linguagem*. O primeiro ato dessa operação consiste no *desenraizamento* das palavras. O poeta *arranca-as* de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vacábulo se tornam únicos, como se acabassem de nascer. (PAZ, 1982, p. 47, grifos nossos)

Compreendemos, assim, que Couto segue a trilha apontada por Paz no que tange ao desmonte da ideia de que o processo criativo é uma atividade serena para o poeta. Para o autor moçambicano, o indivíduo não nasce poeta, ele se encontra nesse estado criativo, segundo expõe à Vera Maquêa, em entrevista:

A escrita não se resume ao momento em que deitamos palavras para um papel. A escrita é todo um modo de estar, de viver com atenção no lado invisível do cotidiano. Implica uma relação de criatividade que se mantém com os outros e com o mundo. Nesse ponto de vista, ninguém “é”, ninguém é escritor por essência. Tu “estás” escritor, porque tens esta relação criativa com os outros e com o mundo. (COUTO apud MAQUÊA, 2005, p. 216, grifos do autor)

Nos poemas aqui escolhidos, o eu lírico mostra o poeta como um indivíduo que não é arrebatado pela poesia e que trava continuamente uma luta corporal – ele sangra em vários momentos – com as palavras no processo da criação. Ele não sente a poesia *in natura*, não vive o estado poético e, mediante isso, descreve o fenômeno poético focando na palavra como expressão da poesia e, desse modo, construindo a metapoesia.

Em vista do exposto, a partir dos poemas analisados que integram *Idade cidades divindades* buscamos identificar alguns elementos que compõem a metapoesia miacoutiana, a qual, a nosso ver, abarca questões da escritura do autor

que, apesar de estarem centrados no gênero lírico, o extrapolam. Interessante é constatar que o próprio poeta tem esse dissenhamento sobre sua obra, conforme declara a Ivan Marqus e a outros entrevistadores<sup>11</sup>:

Eu acho que, a certo momento, eu pensei que, sendo um poeta e mantendo-me como um poeta, eu queria contar histórias e, digamos, desrespeitando essa fronteira, essa margem, que é muito tênue. Eu não sei qual é [a fronteira], pelo menos, entre aquilo que é poesia e a prosa. Eu, hoje, acho que eu mantenho, de fato... Sou um poeta que visita histórias, que traduz esse tipo de linguagem, que é uma linguagem mesclada, entre a poesia e a prosa... (COUTO, 2007)

A percepção de que a poesia interfere no processo criativo dos textos em prosa miacoutianos também é corroborada por Carmen Lucia Tindó Secco, quando afirma: “Na poesia de Mia Couto, encontra-se [...] o germe criativo de sua artesanaria verbal.” (2006, p. 276).

Ao mesmo tempo que identificamos o indício da criatividade poética de Mia Couto na sua lírica, constatamos que seu processo de criação não é pacífico, mas possuidor de tormentos que o assolam e que são assumidos pelo seu eu lírico. Seja explícita ou implicitamente, de forma mais (ou menos) evidente, notamos nos versos de poeta moçambicano uma preocupação em discorrer sobre a atividade poética e em pensá-la constantemente. Essa reflexão contínua deve ser percebida por meio da compreensão das imagens e dos simbolismos utilizados, pois indicam o universo de onde retira a matéria-prima de sua atividade criadora. Contudo, frente à incapacidade de registrá-la no discurso poético acaba por referi-la através do desnudamento de sua escrita que acaba por inserir a si, a sua visão de mundo e a poesia no texto.

De acordo com Michael Hamburger (2007), nem sempre estão evidenciadas as propostas de um artista, ao falar de maneira generalizada sobre a produção literária a partir do século XX: “O importante para os leitores e críticos de poemas modernos não é esperar uma abordagem demasiado simples ou constante de muitos tipos de verdade [...]” (2007, p. 36). Hamburger discorre que não somente o que é dito pelo poeta deve ser observado, os seus embates, seus silêncios são essenciais: “A verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser

---

<sup>11</sup> Trata-se da entrevista que Mia Couto concedeu ao programa *Roda Viva*, transmitido pela TV Cultura, mediado por Ivan Marquês e gravado em 06 de julho de 2007, por ocasião da Festa Literária de Parati, a FLIP.

encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões.” (2007, p. 61)

Ao longo dos poemas selecionados, verificamos que Mia Couto apresenta uma composição metapoética que aborda tanto a linguagem quanto o poema e o próprio poeta. Ao mesmo tempo em que explicita o seu processo de escritura, também o questiona. Tal movimento aponta para a necessidade de refletir sobre o ato de poetar, gerando um movimento de *in-escrita* a partir do qual se aparta do mundo exterior e intenta expressar os sentimentos e as emoções que o assolam e não somente os comunicar<sup>12</sup>. Em sua metapoesia, Couto estabelece uma linguagem singular e define os princípios de sua criação, os quais possibilita ao leitor apreender o seu conceito de literatura, de poesia e de arte.

## Referências

BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise de consciência poética. *Biblos*, Coimbra, v.10, p. 154-172, 2012.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. 2. ed. Tradução de José Marques Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et all. 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COUTO, Mia. *Idade cidades divindades*. Lisboa: Caminho, 2007.

COUTO, Mia. *Programa Roda Viva: entrevista com Mia Couto*. [jul.2007]. São Paulo: TV Cultura. Entrevista concedida pelo autor por ocasião da Festa Literária de Parati. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=e0u3GWiAyOg>>. Acesso em: 24 abr. 2020.

COUTO, Mia. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

---

<sup>12</sup> Parece-nos que o poema “(Escre)ver-me”, originalmente integrante de *Raiz de orvalho e outros poemas*, é exemplar do exposto: “nunca escrevi// sou/ apenas um tradutor de silêncios// a vida/ tatuou-me nos olhos/ janelas/ em que me transcrevo e apago// sou/ um soldado/ que se apaixona/ pelo inimigo que vai matar”. (COUTO, 2016, p. 111)

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAQUÊA, Vera. Entrevista com Mia Couto. *Via Atlântica*, São Paulo, n .8, p. 205-217, dez. 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mia Cauto: e a “Incurável doença de sonhar”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. São Caetano, São Paulo: Yendis, 2006.

*Recebido em: 14/06/2020*

*Aprovado em: 29/07/2020*