



KISALA KADIANGU

KIBAIA KIWENE

Lendo Angola

LAURA CAVALCANTE PADILHA
MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO (1985)



KABILA KANGO

NZUMBA IA POXI

Edições
Afrontamento

Lendo Angola
pelas Vozes dos Seus Escritores

A Escrita Literária de um Contador Africano

Boaventura Cardoso

Antes de tecermos algumas reflexões sobre nossa própria escrita literária, gostaríamos de, uma vez mais, repetir o que por diversas vezes reafirmamos, ou seja, o importante papel que a literatura de nosso país, Angola, exerceu – e ainda exerce – na construção de nossa própria formação nacional. É público e notório o papel desempenhado pela intelectualidade angolana em todo o processo que conduziu à independência nacional e posteriormente, na salvaguarda de Angola, enquanto realidade geopolítica una e indivisível.

Angola, permitimo-nos afirmar, é um caso *sui-generis*. Em momento algum, o fenómeno terrível da guerra implicou o silêncio dos artistas em geral.

Agora que estamos na fase de «arrumar a casa» (passe a expressão), podemos encarar de forma mais confiante e tranqüila o enorme salto que obrigatoriamente teremos de dar, num País cuja realidade multi-étnica e multi-cultural nos leva também a considerar com grande optimismo o futuro próximo e longínquo da terra que nos viu nascer. Diríamos que estamos numa fase em que é necessário «redescobrir Angola», como há mais de 50 anos alguns corajosos intelectuais angolanos estabeleceram como meta para si próprios.

Queremos crer que seremos capazes disso. Em paz e com a melhoria sensível das condições de vida dos cidadãos, com o arranque económico que Angola está a sofrer, não temos dúvidas de que cada vez mais o nome do nosso País será reconhecido pelos seus escritores, artistas plásticos, músicos, bailarinos, artesãos e por todos quantos de uma forma ou de outra ajudam a criar, na feliz expressão do poeta Agostinho Neto, «a paz com os olhos secos».

Já agora, debruçamo-nos, como nos foi solicitado, sobre a nossa escrita literária, o que para nós se constitui um desafio, pois preferimos a posição confortável de sermos lidos e criticados a ter de nos pronunciar sobre o que escrevemos. De qualquer

modo, e para honrar o compromisso assumido, diremos algo sobre o nosso percurso como homem das letras angolanas.

Como em várias ocasiões o declaramos, assumimo-nos como um escritor angolano que, através da sua angolanidade literária, intenta dar primazia aos mais variados e complexos valores da cultura africana, na sua profundidade e na sua expressão.

A dimensão sociológica de factos, protagonismos, dramas, tragédias do dia a dia; a filosofia banto do vitalismo, inspirada na força vital, transmitida por um ente supremo sobrenatural, superior aos seres humanos e da natureza, e na transmissão recíproca dessa força entre as pessoas e todas as coisas; a envolvência da linguagem banto do maravilhoso e fantástico em nosso discurso ficcional – constituem, entre outras, as componentes-chave que enformam a identidade da nossa escrita angolanizada.

E, para ilustrarmos alguns desses aspectos da angolanidade, a seguir transcreveremos um breve excerto do conto intitulado «O Sol nasceu no poente», inserto na obra *A Morte do Velho Kipacaça* (Cardoso, 1987):

Tinha só meio tempo: o passo. Capinzal começava a se espreguiçar zé e o orvalho a molhar os passantes (...) Mundo todo a se despertar zé: capinzal, pássaros, bicharada toda a se fundumunar: katutu tui tui tui, katutu tui tui tui, cócórico. O miúdo na mira fsgou o passarinho – buzukutu! A flecha zuniu deixou o arco e trouxe a presa. Titico crescia. No continente. (...) nossa imaginação traquina voando acrobacias trepando mafumeiras gigantes, viajando na asa duma borboleta. Chegamos: eu, Mãe Fina e Titico no crescimento. Titico crescia. No continente. Tinha uma vez Titico deitado na cama viu a porta do quarto a se abrir sozinha a montanha a entrar: sorrateira.

Embora evidentes os recursos estilísticos utilizados nos excertos da narrativa atrás transcrita, sejam-nos permitidas algumas achegas sobre a matéria. Sem pretendermos influenciar a apreciação do leitor sobre o nosso processo de escrita, gostaríamos, no entanto, de frisar a linguagem gramaticalmente angolanizada, a sintaxe reinventada para surtir ritmos sincopados dos falares africanos, o recurso a linhas curvilíneas dos fios da história e a constante repetição de frases, o que é uma das componentes de fundo da narrativa afro-banto.

A linguagem do fantástico reside na mulher grávida transfigurada em «montanha» pela metáfora; na atribuição de acção ao bebé Titico, como se já menino andando, entrando dentro do quarto, dormindo na cama e ainda na teatralização dos gestos fantasiados entre a mãe, o bebé, a montanha e o narrador.

O recurso ao maravilhoso, na nossa escrita, constitui também uma das nossas maiores obsessões, como parece ser evidente no protagonismo empenhado de Nossa

Senhora de Fátima no romance *Maio, Mês de Maria* (Cardoso, 1997). A narrativa intitulada «A Árvore que tinha batucada», parte integrante do livro *A Morte do Velho Kipacaça*, realça toda ela os valores do animismo e do vitalismo africano. Trata-se de uma árvore gigante de um bairro da cidade de Malange, à qual os seus moradores atribuíam poderes mágicos, tais como deitar sangue, ser possessa de kanzumbis e vozes estranhas que os atormentavam às noites. Apostado em varrer a árvore para acabar com quanto a si a suposta lenda atribuía, a autoridade colonial manda derubá-la, mas os seus kapangas não conseguem. Só o Velho Cinquenta e Um tinha poderes sobrenaturais para o derrube – advertiram os populares circunstantes –, mas o desfecho causou grandes surpresas, como revela a história, na breve transcrição do seu desenlace:

O Velho se ajoelhou diante da árvore e ficou assim algum tempo. E gente atenta. E depois subiu em cima da árvore e toda gente começou a ouvir então gente conversando em cima da árvore: lá. E tempo depois, da árvore começaram então a cair trapos, pernas de galinha, ossos. E caíram então as cabaças, muitas cabaças. Ninguém se atreveu a falar. Não dava mesmo para falar. Eh! Eh! Eh! O Velho desceu e ordenou então que os homens que começassem então a cortar a árvore. E os homens começaram pum! pum! pum! E a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai! E o grito vinha do fundo das raízes e subia pelo tronco e se espalhava pelos braços da árvore. E a gente viu: o sangue. A árvore jorrava então sangue ai! ai! ai! Seis da tarde a árvore batucante estava ainda de pé. E o Velho estava então transpirar no olhar furioso do Sô Administrador. Cinquenta e Um desconteve: a represa. Desembrulhou então a língua, enfureceu o cavalo marinho, atçou a besta e o rio arrastou pedras, cada pedra, pedradas, pedregulhos e rebentou então: o dique. O Velho foi nas águas.

Esta narrativa, de que transcrevemos uma pequena parte, pertence a um tipo de histórias míticas e mágicas que ouvimos contar, quando éramos adolescentes e jovens. A expressão literária, com que a recriamos, é reflexo, quer da sua importância no quadro do imaginário banto-angolano, quer da sedução por si exercida sobre nós, como linguagem cultural digna de nota.

Respeitando a mais douda percepção dos elementos antropológicos, históricos, de gíria, etc., sejam-nos permitidas algumas achegas sobre os mesmos, porventura mais esotéricos. Diríamos, assim, que o conto «O sol nasceu no poente» privilegia o fantástico e seu discurso estético alegórico, enquanto a narrativa «A Árvore que tinha batucada» assenta mais na atmosfera da visão africana do mundo sob a óptica do animismo, da possessão de forças sobrenaturais encarnadas por pessoas e seres do mundo animal, vegetal, mineral, dos astros, dos fenómenos meteorológicos, etc.

Para tornar tais elementos mais perceptíveis aos leitores, procuramos dar grande realce à recriação dos falares angolanos da língua portuguesa por parte dos nossos personagens, sempre membros da população etnolinguística Kimbundu. A recriação que fazemos dos seus falares valoriza muito todos os aspectos morfo-sintáticos, semânticos, assentes nos empréstimos da língua banto-kimbundu, a que mais adiante nos referiremos.

Inspiramos a nossa escrita na mais ampla dimensão da cultura banto-africana, em geral, e na literatura oral, nomeadamente, a sua estrutura narrativa, a sua narrativa, a sua linguagem estética. Linguagem onomatopaica em lugar do verbo, quando elegemos o enunciado «E os homens começaram pum! pum! pum!» em vez da frase «os homens começaram a cortar a árvore»; na frase «e a cada machadada a árvore gritava ai! ai! ai!», a interjeição de dor teatraliza a linguagem, recuperando o estilo banto de narrar, imitando vozes de pessoas, de pássaros, gestos de animais quando correm ou franzem a testa para intimidar os seus adversários.

Fiéis à cultura banto, na forma de conceber o texto oral e de o narrar, assumimo-nos como o contador africano, na sua exuberante expressividade dramatizadora, na sua preferência pela linguagem-espectáculo, tornando-a uma polifonia de linguagens idiomáticas, gestuais, de imitação de sotaques dos personagens, dos seus estados de espírito. Estes elementos fazem parte de toda a nossa prosa ficcional, de que é exemplo a seguinte passagem do romance *Maio, Mês de Maria*:

Que se falava assim de um coxo estava sentado desequilibrado na quietação dele sossegada, as tranquilas águas, orando, zolhos na miragem da imagem santa, de repente que ele começou então estava a sentir tinha mais gente ao lado dele, de repente que ele começou então estava a sentir perna dele mancante estava embora quente, formigante sensação, a se mexer sozinha eh! eh! eh! parecia dono da perna não era coxo, mas quê isso, então ouviu dentro dele o Senhor estava lhe falar, «levanta-te e caminha», se levantou então estava a caminhar.

A associação das linguagens do fantástico e do maravilhoso confere uma fisionomia de narrativa africana, que assumimos como marca do nosso estilo literário. Com efeito, os povos afro-banto assumem essas linguagens como meios privilegiados de percepção e interpretação do cosmos. Forma de pensar e de sentir que nos colocam frente a dois modos diferentes de olhar o mundo: um, pela lógica dos números e o outro, pela lógica da afectividade, suscitada pelo fascínio que a imaginação criativa sente frente ao encanto do mundo visível e invisível, que a envolve.

Mas os dois mundos (o visível e o invisível) estão em permanente interacção. O imaginário do homem banto tradicional está povoado de entidades sobrenaturais a

que comum e arbitrariamente se chamam «deuses», «semi-deuses», «espíritos dos antepassados», etc. É a essas entidades que o africano banto recorre no seu relacionamento com Deus que, apesar de ser o «Ser Supremo», é distante e, por isso, abstracto. Noutros termos, «Dieu est trop loin des hommes». E justamente por Deus estar distante, o banto africano carece de mediadores para O contactar, para O sentir mais próximo. Quanto mais Deus parece distante, mais Ele é ansiosamente procurado e intensamente interpelado a interceder na solução de problemas do mundo visível. Trata-se de uma distância necessária, porque o «Ser Supremo» é transcendental, onisciente e omnipresente. O Profeta Simon Ntangu António, em *Mãe, Materno Mar* (Cardoso, 2001), assume-se como um desses mediadores no relacionamento com Deus.

É assente nesta fascinante e fascinada cosmovisão, através dos olhos da sensibilidade estética e não da secura matemática dos teoremas, que a literatura oral banto-africana, nossa fonte de inspiração, é expressão do génio criador dos africanos.

O conto «Mahura, a jovem que trabalhava demasiado», que a seguir transcrevemos, ilustra bem a dimensão cultural da narrativa oral africana:

Nesse tempo, o Céu vivia na Terra. As Nuvens, suas filhas, turbilhonavam e voltavam junto do solo, prendendo-se aos ramos das acácias. A sua filha Chuva gostava de molhar as pessoas do cimo de grandes palmeiras e o seu maior prazer era juntar-se às alegres águas dos rios. A Terra e o Céu prestavam pequenos serviços uma a outra, como bons vizinhos. Por exemplo, quando a seca era prolongada, a Terra dirigia-se directamente ao Céu, pedindo-lhe que regasse os campos e desse-dentasse os animais. E o Céu enviava-lhe a Chuva...

Mas um dia, a Terra teve uma filha, Mahura. Tão inteligente como bela, só tinha um defeito: trabalhava demasiado. Todas as noites, à mesma hora, Mahura tirava o almofariz da cubata materna e punha-se a esmagar os grãos de milho e as raízes de mandioca. E trabalhava, trabalhava incansavelmente. Mas o pilão era comprido, tão comprido que, cada vez que ela o erguia, ele batia dolorosamente na cabeça do Céu.

Oh, desculpa, Céu! – excusava-se ela. – Fazes o favor de te afastar um pouco? Não tenho espaço suficiente para o meu pilão!

E o Céu, resmungando e a esfregar o alto que ela lhe fizera na testa, erguia-se um pouco. Mahura continuava a trabalhar. Uma, duas, três pancadas de pilão!

– Ah, desculpa, Céu! – exclamava a bonita jovem, continuando a sua tarefa – Queres afastar-te um pouco mais?

E o Céu erguia-se mais um pouco, tão furioso como embaraçado: realmente que se poderia fazer a uma rapariga que trabalhava com tanto entusiasmo?

E Mahura continuava a esmagar os grãos. E quanto mais pilava, mais o pilão crescia e batia no Céu, que, cada noite, se afastava mais, levando com ele as engraçadas Nuvens e a Chuva, que chorava, chorava continuamente ...

E todos os dias acontecia a mesma coisa. O Céu já estava desesperado! A sua testa estava cheia de nódoas negras e altos, feitos pelo pilão de Mahura.

Um dia, o Céu decidiu pôr cobro àquilo. Tinha acabado de receber uma pancada que o havia aborrecido muito.

– Está decidido, vou abandoná-la. Fiquem com a vossa Terra para vocês! À fé de quem sou, juro que o pilão não voltará a bater-me. Adeus!

E chamando os milhares de pequenas Nuvens e a Chuva, desolado por abandonar os rios e os charcos, o Céu subiu, subiu tão alto que a Terra ficou preocupada: iria desaparecer?

Quanto a Mahura, continuou, junto de sua mãe, a trabalhar com o almofariz e o pilão, a esmagar os grãos e as raízes da mandioca. No entanto chegou um dia em que se sentiu falta do Céu. As Nuvens cumprimentavam-na de muito longe e a Chuva já não conversava, cansada de cair de tão alto. Então Mahura pretendeu fazer-se perdoar: tirou do leito do rio uma pepita de ouro e arrancou de uma caverna um pedaço de prata. À pepita deu o nome de Sol e à prata o de Lua. Depois atirou-os muito, muito alto, com mensagens de amizade para o Céu.

Se não acreditam nesta história, levantem a cabeça numa noite de Verão: podem verificar que as estrelas, tão brilhantes no firmamento, não são mais que as cicatrizes das pancadas que Mahura deu na cabeça do Céu!

Além disso, não se diz que a Lua brilha tanto como a prata e o Sol como o ouro? Mas o Céu nunca mais voltou à Terra!...

Esta fábula pertence ao género da literatura oral africana, que atrás definimos como expressão da forma de olhar o mundo com os olhos criativos da afectividade estética, encantatória. Mas o fabulário banto tem outras dimensões culturais. O seu acervo é composto por pedagogia, através de parábolas que ensinam os membros da comunidade cultural a pautarem-se por regras codificadas pela sabedoria dos Mais Velhos, a quem incumbe ensinar a moral da história.

Quando o avô africano pretende que os meninos não comam frutos verdes, para evitar problemas de saúde ou até a morte por envenenamento, ele conta-lhes a parábola do kasule, em quem cresceu em seu corpo um mamoeiro, por comer papaias ainda não maduras. E o que importa na fábula não é a sua conformidade com o real, mas o efeito intimidatório que exerce sobre o imaginário ingénuo da criança.

Conforme atrás o referimos, a nossa escrita emerge tanto da linguagem do fantástico, como a que é expressa na parábola do menino que virou mamoeiro por

comer frutos verdes, como da linguagem do maravilhoso. Esta decorre do pensamento banto-africano inspirado no princípio do Vitalismo, do Animismo, da Magia, do Totemismo, do Feiticismo. O banto africano vive em permanente relação com o Ente supremo, sobrenatural, fonte por excelência de sinergias de revitalização da vida, a todo o momento ameaçada por doenças naturais e impostas por forças ocultas do mal, pelos campos contaminados de calamidades como a seca; por chuvas mágicas destruidoras das plantações; pelas pestes devastadoras dos animais domésticos, etc. O banto africano sente-se, por isso, em estreita harmonia com o universo, com Deus, em comunhão com génios e antepassados, entidades estas que podem mais ou menos interferir na sua vida, no seu mundo visível.

No nosso último romance – *Mãe, Materno Mar* (Cardoso, 2001) – o tema recorrente é, precisamente, o das religiões africanas. Nas religiões negro-africanas, que são essencialmente esotéricas, a magia e a religião aparecem estreitamente interligadas, de tal forma que a magia se opera sempre em ambiente religioso. No fundo, a magia é uma «religião pragmática», na medida em que é através dela que o afro-banto busca «apropriar-se do sagrado». Essa atitude religiosa resulta, assim, da fusão de elementos da cultura tradicional com elementos cristãos, para além ainda da incorporação de elementos aculturados que resultam, por seu turno, do contacto entre culturas (a europeia e a africana). O sincretismo torna-se, assim, uma componente fundamental das religiões africanas em geral.

Para perpetuar a existência e garantir a felicidade e a harmonia, o banto-africano vive suplicando a protecção de Deus, através dos génios, dos antepassados, dos Imbanda.

Através do sonho, por exemplo, as almas dos antepassados protectores parecem a avisar os sobreviventes sobre perigos à vista ou reclamar culto. A cor branca ou negra simboliza prenúncio de paz, de morte, doença grave ou calamidade.

Mas as almas dos antepassados conversam em sonho com os seus protegidos através não de uma linguagem directa, referencial, mas de uma fala simbólica. Um tio falecido aparece em sonho a dizer ao irmão que um gato mordeu a perna do sobrinho, mas ele já arrancou o animal sinistro da carne do filho comum. A dentada do bichano mau simboliza, neste caso, perigo de morte.

Os nossos antepassados têm, assim, uma vida participativa muito activa, convivem connosco. Eles, no fundo, «não estão mortos» como nos diz o poeta senegalês Birago Diop:

*Os que morreram nunca partiram
Estão na sombra que se adensa
Os mortos não estão debaixo da terra:*

*estão na árvore que estremece
estão no bosque que geme
estão na água que corre
estão na água que dorme
estão na cabana, estão na multidão
os mortos não estão mortos.*

De qualquer modo, a sobrevivência dos antepassados depende da atenção que os vivos lhes prestarem. Assim, a maior ou menor actividade dos antepassados está em estreita ligação com a frequência e a intensidade dos cultos a eles consagrados. Quando os antepassados deixam de merecer a atenção e a veneração dos vivos, o seu poder de intervenção social diminui ou desaparece por completo, o que, na prática, significa o seu abandono ou esquecimento.

Em síntese, o culto aos antepassados interessa tanto aos vivos como aos defuntos, ou seja, o mundo visível e o mundo invisível. Esse culto tem, assim, uma natureza ambivalente na medida em que se realiza na interacção dos dois mundos.

A cultura banto-africana é um mundo complexo de linguagens-símbolo, de sinais. O simbolismo ritual em África tanto pode dar um certo sentido a objectos familiares, apresentando-os a forças divinas, como dar um sentido ao invisível, associando-o a coisas visíveis, o que coloca o homem africano em geral e o afro-banto em particular face a um conjunto de causas e situações cujo significado ele não chega a compreender perfeitamente, mas que gostaria de dominá-las, ou pelo menos utilizá-las.

O canto de coruja poisada na árvore do quintal é uma mensagem que avisa que alguém de casa vai morrer. Mas uma mulher mais velha de casa, a mãe, a tia ou a avó imediatamente saem fora e aí despejam na ave de mau agoiro uma série de xingamentos especializados na afugentação quer da ave feia, quer do seu cântico fúnebre. No quadro das falas misteriosas dos sinais, a mulher banto-africana, a primeira vez que de manhã sai para o negócio, para a lavra ou por qualquer interesse, prefere voltar a casa, quando a primeira pessoa com quem se avista é uma mulher, sinal de azar.

Os membros da comunidade em geral dialogam com divindades e génios da natureza, através de máscaras e estatuetas mágico-religiosas, mas também o fazem no campo da linguagem dos gestos. Assim, quem bate as mãos no chão contra uma pessoa, está a praguejar e a solicitar castigos, desgraças, enfeitiçamento, etc.

Todos estes valores culturais aqui por nós apresentados fazem parte do nosso discurso ficcional, nomeadamente nos livros de contos *Dizanga dia Muenhu* (1977), *O Fogo da Fala* (1980), *A Morte do Velho Kipacaça* (1987) e nos romances *O Signo do Fogo* (1992), *Maio, Mês de Maria* (1997) e *Mãe, Materno Mar* (2001). Esses valores,

representados imaginariamente em nossa escrita, se transformam nos elementos estruturais e expressivos que enformam a nossa assumida angolanidade literária, projecção de nossa forma de estar no mundo e de viver esse mundo em sua plena intensidade. Escrevendo, fazemo-nos um contador africano cuja fala se inscreve na folha do livro, ele mesmo um pedaço de nossa cultura e um modo de não deixar vazio o lugar de nossos ancestrais.

BIBLIOGRAFIA

- Cardoso, Boaventura (1977), *Dizanga dia Muenhu*. Lisboa: Edições 70.
Cardoso, Boaventura (1980), *O Fogo da Fala*. Lisboa: Edições 70.
Cardoso, Boaventura (1987), *A Morte do Velho Kipacaça*. Mafra: Rolo & Filhos.
Cardoso, Boaventura (1992), *O Signo do Fogo*. Porto: Asa.
Cardoso, Boaventura (1997), *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras.
Cardoso, Boaventura (2001), *Mãe, Materno Mar*. Porto: Campo das Letras.

Eu e o Outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto

Manuel Rui Monteiro

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto. 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 intentavas 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.

Mas agora sinto vontade de me apoderar do teu canhão, desmontá-lo peça a peça, refazê-lo e disparar não contra o teu texto não na intenção de o liquidar mas para exterminar dele a parte que me agride. Afinal assim identificando-me sempre eu/ até posso ajudar-te à busca de uma identidade em que sejas tu quando eu te olho/ em vez de seres o outro.

Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. Por exemplo o espantalho silencioso que coloco na lavra para os pássaros não me comerem a massambala passa a ser o outro que não

Agradecemos a Manuel Rui a autorização para publicação deste texto, anteriormente publicado *in* Medina, Cremilda de Araújo (1987), *Sonha Mamana África*. Coleção Letras Mágicas 3. São Paulo. Edições Epopéia Ltda, pp. 308-10.

fazia parte do texto. Também vou substituir a surucucu cobra maldita. Surucucu passa a ser o outro. E cobra no meu texto inventado agora passa a ser bela e pacífica se morder o outro com o seu veneno mortal.

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser outro, aliás como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de cantos guerreiros. Mas a escrita. A escrita. Finalmente apodero-me dela. E agora? Vou passar o meu texto oral para a escrita? Não. É que a partir do momento em que eu o transferir para o espaço da folha branca, ele quase que morre. Não tem árvores. Não tem ritual. Não tem as crianças sentadas segundo o quadro comunitário estabelecido. Não tem som. Não tem dança. Não tem braços. Não tem olhos. Não tem bocas. O texto são bocas negras na escrita quase redundam num mutismo sobre a folha branca.

O texto oral tem vezes que só pode ser falado por alguns de nós. E há palavras que só alguns de nós podem ouvir. No texto escrito posso liquidar este código aglutinador. Outra arma secreta para combater o outro e impedir que ele me descodifique para depois me destruir.

Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já comporta? Isso não. No texto oral já disse não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. Não posso matar o meu texto com a arma do outro. Vou é minar a arma do outro com todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste a partir do instrumento escrita um texto escrito meu, da minha identidade. Os personagens do meu texto têm de se movimentar como no outro texto inicial. Têm de cantar. Dançar. Em suma temos de ser nós. «Nós mesmos». Assim reforço a identidade com a literatura.

Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido para o defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando a minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós

também para a desalienação do outro até que um dia e virá «os portos do mundo sejam portos de todo o mundo».

Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor!

(São Paulo, 23/5/1985)

Literatura Angolana: estoriando a partir do que não se vê

José Luandino Vieira

Como já nos cumprimentámos, dispenso o «bom dia». Depois destes três dias, de tudo quanto ouvirem nesta sala, e também lá fora em torno da mesa de café, o que é que eu posso dizer que possa ter algum interesse? Acho que, pelo tempo que estive aqui e por aquilo que ouvi, sou sincero em dizer-vos que não posso acrescentar rigorosamente nada. O que posso é, talvez, tirar coisas a tudo quanto foi aqui dito. Mas não queria fazer isso porque foram aqui ditas coisas muito importantes para o que um dia se vai chamar a História da Literatura Angolana. Essa história será apenas um grão, um grãozinho da História de Angola e um grãozinho da História de África e da História da Humanidade... Porque, pese embora haver comités e comissões, grupos de trabalho, colóquios, seminários, conferências, etc. para a «famosa» Literatura Angolana, sou sincero quando digo que muito poucas vezes ouvi uma exposição tão bem ordenada, sustentada por um esqueleto de muita investigação, muito conhecimento e muita reflexão sobre a nossa literatura, a minha literatura, como foi feito aqui há pouco pela Paula Tavares. E se posso já lho ter dito de uma maneira um pouco brincalhona, queria-lhe dizer que o estou a fazer agora, de forma comovida. Também com um pouco de vaidade, porque no que a Paula foi dizendo eu estava lá por dentro... Não é sequer nos alicerces, é só na areia que fica por baixo da pedra dos alicerces. Estava lá, porque se a ela lhe chamaram «pornógrafa de serviço», podem imaginar o que me terão chamado a mim sendo o editor do caderninho, e ainda fiz a capa, etc., etc. Isto num conjunto de vinte e tal membros dos corpos directivos da União dos Escritores Angolanos, que tinha que enfrentar de vez em quando, quando não era a comissão de controle do MPLA, ou mesmo pessoalmente o Presidente Neto a perguntar, por exemplo, «Mas tu concordas com a Ondina, do *Mayombe*?»; «Presidente, então se eu estivesse lá não concordava?» Que é uma resposta do tipo: «És tu o rei dos judeus?»; «Tu o dizes». Não podia responder de outro modo.

Então não tenho de facto praticamente nada a dizer, a não ser o agradecimento que se impõe. Agradeço sinceramente ao CES, e não só sinceramente mas comovidamente à Margarida que teimosamente, no bom sentido, há muitos anos, tem sempre, sempre a tranquila coragem de telefonar, e dizer «Luandino, desculpe...». E aqui estou a prestar homenagem. E também à Doutora Laura Padilha que continua a chamar-me surdo, não sei porquê; e à Paula Tavares; e sobretudo a todos vós, que, pelos semblantes se vê que estão com uma infindável paciência para ouvir o que vou dizer, e não sei dizer-vos nada: vou esperar que me façam perguntas...

O que poderia dizer vou ler.

Vi tratada a literatura angolana como um universo, e o que há, na verdade, é muita matéria fluida. É quase tudo. Há umas constelações, há umas galáxias, uns sistemas, uns sóis, uns planetas, a maioria é de matéria gasosa, portanto... não contam. Luandino, Pepetela, Agualusa, etc., etc., isso são apenas meteoritos, asteróides, quando muito... Não sei! Mas a matéria intersticial de todo esse universo é que é importante. É importante porque nela estarão os famosos buracos negros. Sabemos que existem mas ainda são teóricos... (estou aqui a alardear uma cultura que não tenho, que é da astrofísica, mas também vejo os programas da *National Geographic*). Nessa matéria se situam os famosos buracos negros que, ao que dizem os astrofísicos, têm uma massa tão poderosa que exercem um poder de atracção, e é sobre essa força de uma matéria extensa, não detectável ainda ao conhecimento tecnológico (do Ocidente, «of course»...) que se organiza todo o universo. Portanto, um universo organizado a partir do que não se vê... e nós falamos do planeta Terra (disse Eagarine: «a Terra é azul»). Parece assim uma coisa fantasmagórica... Mas quando pensamos no Universo, nem a Via Láctea conta, quanto mais a Terra; pouco do visível conta...

Os buracos negros da História da Literatura Angolana, que exercem sobre a parte visível ou detectável, uma força que não sabemos ainda explicar, podem ser por exemplo as cartas do Rei Afonso do Congo, anteriores, portanto, a Cadornega. Ou cartas daqueles malandros daqueles Capuchinhos que faziam as grandes farras em Mbanza Koongo, vendiam os escravos, vendiam os sobrinhos do próprio rei à revelia do tio, etc., etc., e que estão todas em vários e enormes volumes, já publicados. Ou o próprio Cadornega, que nós conhecemos pelos três volumes das *Guerras* graças ao Padre Delgado, e a Monsenhor Alves da Cunha. Mas há, por exemplo, um buraco negro enorme que é o século XVIII. De 1680 até 1845 quem encontramos por lá? O Lopes de Lima? E deve haver aí uma força de atracção fantástica, no período que vai do fim da conquista propriamente dita, portanto do desmembramento dos reinos tradicionais e o começo da unificação daquele território, com o marco da batalha de Mbwila, em 1665. Deve haver aí matéria que, se calhar, vai pôr em causa tudo quanto depois o grande Mário António, com a sua paciência de formiga, foi arrumando no

livro fundamental que é *A Formação da Literatura Angolana, e Angolana*, um volume de documentos para a história angolana.

Um buraco negro já foi posto hoje aqui a nu. A Paula referiu: as Brigadas Jovens da Literatura. Porque referiu várias, mas havia mais, em N'dalatando, em Mbanza Koongo... Apareceu-me uma vez um jovem a dizer que ia formar uma brigada em Caconda, legitimamente, porque ao que me disse, Caconda chegou a ser capital de Angola. Tal como o Golungo Alto! Mas o Golungo Alto era porque havia de lá nascer o António Jacinto... que afinal nasceu em Luanda.

Tenho pena que os cursos que há (e tenho que aplaudir que haja cursos de literatura angolana, ou mesmo aplaudir que haja cursos de literatura africana de língua – ou expressão, ou lá o que é – portuguesa) não sejam cursos de História e Literatura Angolana. Porque assim, em vez de se estarem a ocupar com esses enredos de telenovela do Pepetela, com aquelas agualusices todas de que «Angola morreu», com a pirotecnia verbal dum tal Luandino, ... iam aos maços de documentos, como já tive, com as minhas mãos trémulas (e naquela altura eu ainda não tremia porque ainda não tinha *delirium tremens*, nem era a idade) com uma carta de D. Francisco Sottomayor, uma das cartas do governador que morreu enfeitado em Massangano e que deixou espólio referido pelo padre que lhe deu a extrema unção e depois fez o inventário, mas que não referiu o maço de documentos onde havia poemas de D. Francisco de Sottomayor! Quando estava no arquivo histórico e vi aquilo, pensei, «Bom! Eu se tivesse uma tenda de campanha, acampava aqui no jardim em frente e passava aqui os meus dias até ver tudo, porque está tudo nos avulsos!». Fiquei com as minhas mãos trementes a segurar uma coisa que um homem qualquer, que dizem que morreu roído de febres, e do forte de Masangano tinha escrito ao Conselho Ultramarino... Ora, como é possível, quando temos aqui trezentos e tal anos da nossa História? Quer queiramos quer não, é a nossa História! E esse é outro buraco negro. Quem é que fala dos escritores ditos coloniais? Alguém leu o romance chamado *Sangue Kuanhama*, de um senhor natural de Angola chamado António Pires?...

Portanto, uma provocação está feita, é a dos buracos negros.

Outra provocação é por que é que Kamba Riami só se atribui a um senhor chamado Heli Chatelain? Por mais que tenha feito, e fez muito, e fez o fundamental, de tal modo que sem o Chatelain e Óscar Ribas a literatura angolana seria outra, mas ninguém se lembra daquele que não é o Kamba Riami (Chatelain ficou conhecido como o nosso amigo, e ele próprio fundou um jornal, o «Kamba ria Angola» – o «amigo de Angola»). Mas o nosso grande amigo, aquele que não é o «Kambadia Angola» – é o Kamba Rietu, «o nosso» – é um senhor chamado Nga Tonho Kado-neka, António de Oliveira Cadornega! Ao escrever aquelas histórias todas... Como muito bem disse a Paula, foi para lá um miúdo soldado, e portanto lá é que fez a sua

educação, com todos os riscos que isso comporta, lá é que ele se transformou em Angolano – e a palavra Angolano já é dele que, nas descrições, diz que havia a gente da conquista, e nos soldados, o exército angolano, os moradores etc., e os gentios. Essa distinção entre angolanos e gentios (gentios, «obviamente», eram os que estavam do lado do reino, dos reis, os que vinham combater a conquista portuguesa...) é tão forte, que a primeira vez que a li foi em Cadornega, e a última vez que a li foi em 1982, num livro que foi escrito nos anos 30, já perto dos anos 40 do século XX, por um escritor angolano que nós muito respeitamos, e que é um dos nossos precursores: António de Assis Júnior. António de Assis Júnior tem um livro, *Relato dos Acontecimentos de Dala Tando e Lucala*, onde, para sua defesa, faz também essa distinção. Ele não era gentio! Havia os angolanos e os gentios! Portanto, essa visão das forças em campo que estavam a construir uma nação, a delinear um país, a ultrapassar ou a formar ou a manter fronteiras, já vem de muito longe!...

Acho eu que estes buracos negros são muito mais importantes para o estudo da literatura angolana do que o que disse, um pouco jocosamente, sobre três colegas, e sobre mim próprio. Tinha na minha memória fazer jus, fazer o elogio da Paula Tavares por um trabalho que foi a publicação anotada das cartas dos secretários dos sobas, apenas aquele bocadinho do século XIX, onde há peças de literatura excelente! Desafio qualquer escritor de hoje a escrever alguns períodos como estão nessas cartas. Para não desafiar qualquer um a descrever o Rio Kwanza como faz o Cadornega! Não se consegue chegar lá já! Sei, porque viajei no Kwanza com nove anos, para cima e para baixo com o meu pai. Mas o meu olhar não podia ser o olhar do Cadornega ao ver aquele rio. Ele tinha visto outros rios, e portanto o olhar dele... Eu não! Dizem os meus pais que eu nasci em Portugal (eu acredito, porque sempre acreditei no que os meus pais me disseram, e o resultado está à vista...). Mas o rio que eu via era só o Kwanza; portanto, para mim, o Kwanza, ou uma lagoa, ou um riacho, era a mesma coisa. Até porque em Angola era muito difícil ver outro como aquele caudaloso rio Kwanza. Quando, muitos anos mais tarde, em Brazzaville, subi o Congo, ou o Zaire, dei-me conta de que, pelo menos aí, não é superior ao Kwanza. Pelo menos aí!... É outra coisa.

Feito o inventário de alguns buracos negros, peço a quem tem a responsabilidade que vá desviando um pouco da energia dos seus alunos para a pesquisa e investigação dos arquivos, porque isso era um trabalho que mereceria no 10 de Junho uma boa condecoração.

E posto isto, vou falar do meu alter-ego, chamado António de Oliveira de Cadornega. Vou ler um texto. Dois textos, pequeninos. E depois vão me dizer qual deles é o do Cadornega. Mas, claro que há pistas: reis, vassalos e outras coisas que indicam; mas o estilo a prosódia e os acontecimentos...

Estando já o dito Rey perto do nosso Arrayal dizendolhe os seus o pouco poder e campo que occupava, mandou ao seu Capitão Geral Duque de Bamba com um bom troço de gente, com Armas de fogo e Adargueiros, dizendolhe que aquillo era huma sanzala de gente, que qualquer de seus Vassallos a tinha mayor, que fosse elle e amarrasse aquelles poucos brancos! (...) Neste intervallo que houve se confortarão os nossos com algum comer preparandose todos de muniçoens quando nisto vem aquella turba multa (...); e havia de inimigos para hum Portuguez não hum cento, se não milhares (Cadornega, 1972, vol. II: 208-211).

Mas vejam que é o Cadornega, que está escrevendo isto: «não de gente pusillanime, se não de Nação Muxiconga e arrogante». Se entendermos o que queria dizer arrogante – de arrojo – no século XVII, eu nunca vi um elogio (se calhar desmerecido) aos Muxicongos como o Cadornega logo faz ali. Podem dizer: «Ah, isso era para exaltar os portugueses que um só vinha e combatia...» Está bem! Mas «não de gente pusillanime». Sabia do que falava. Continuando: «Saqueou-se-lhe o seu Arrayal em que se acharão algumas couzas de valor e papeis antigos (...)». O rei vinha com o seu tombo atrás; trazia os confessores todos, o cónego Reboreda e outros, e vinha com a papelada toda.

(...) que como vinha com animo de se apoderar desta jornada até desta Cidade de São Paulo da Assumpção [Luanda] se pudesse se entende, ou nella faltára o valor portuguez; arrogancia Muxiconga, do que já tinha feito muitas merces e promettimentos, repartindo tudo o que occupava a Corôa Luzitana, fazendo a conta sem a hospeda, como lá dizem.

A este respeito trazia em sua Companhia as couzas que mais estimava como quem vinha assentar sua Caza e Corte no Dominio alheyo (Cadornega, 1972, vol. II: 213).

O rei do Congo vinha para derrotar aquela «sanzala de gente», e a maioria daquela sanzala de gente eram angolanos, um terço de gente, os portugueses do quadrado eram realmente só meia dúzia, o resto era os famosos «terços da guerra preta» (esses é que combatiam) e eles vinham com tudo para se instalar no que já tinha sido o domínio dele: a Ilha de Luanda era o Banco emissor do Reino do Congo. Foram derrotados «obviamente» porque o exército português estava comandado por um angolano: Luís Lopes Sequeira.

O outro texto é este:

Com profunda honra e imenso prazer, aceitei escrever esta breve introdução à presente crónica sobre a histórica e gloriosa batalha de Quifangondo. Mais além do seu

maior significado, o papel decisivo que desempenhou no futuro da guerra, e provavelmente na Pátria que nascia, a batalha de Quifangondo começava uma das mais belas páginas da luta de libertação do povo angolano e do seu braço armado, as gloriosas FAPLA. No espaço de poucos dias, cinco combates sucessivos fortaleceram a homens inexperientes mas confiantes dos seus ideais revolucionários. No espaço de poucos dias, cinco combates sucessivos uniram na mesma trincheira homens e mulheres angolanos e combatentes internacionalistas cubanos. Por todas estas razões, e por aquelas outras de dimensão política e militar que o tempo permitirá analisar profundamente, assim como pela definição do papel de cada homem, de cada revolucionário que teve a honra de estar presente, constitui para mim um grande privilégio expressar estas palavras aqui na primeira das tantas obras que a proeza de Quifangondo há-de inspirar nos analistas, historiadores, épicos, e na causa inapagável de heroísmo de angolanos, e felicito o autor pelo brilhante trabalho com o qual enriquece um dos momentos mais álgidos da nossa luta pela independência da Pátria.

O Cadornega podia ter escrito isto, ou o autor o escreveu seguindo um estilo à Cadornega? Isto é um texto do General António dos Santos França, a quem eu continuo a chamar por respeito o nosso Comandante «Ndalú», comandante da guerrilha. Trezentos e dez anos separam estes dois textos! O Ndalú podia ser o Cadornega, e o Cadornega era o Ndalú. Isto só para pedir, reforçar este pedido de investigação dos buracos negros da história da literatura de Angola. Para terminar, já não vou mais fazer provocações. Há aqui uns poemas que seriam, ou são de certeza, do Cadornega, e que ele atribui a António Dias de Macedo (antecipando, portanto, Fernando Pessoa com os heterónimos) porque seria a maneira dele escapar no meio daquilo tudo. Inclusivamente diz que irá também «cifrar de tudo em uma obra ou sátira, que fez um poeta curioso das calamidades destes reinos, que com isso lhe não tiram sua grandeza e estimação. Só o que foi um pouco mordaz dizer para si à justiça por não haver quem a entendesse.» Isto é frase de alguém que foi juiz em Massangano. Ele próprio. Sendo juiz, portanto homem bom daquela vila, escreveu o máximo que pode, e o que não pode calou, e outras coisas atribuiu a um tal António Dias de Macedo que tinha a sua veia de poeta. Ele depois volta aqui a dizer que «irá um homem que tinha veia de poeta» e fez o tal poema onde diz que Angola era, na parte da gente que lá estava, o «monturo de Portugal». Penso que o tenho aqui, posso ler:

*Nesta turbulenta terra,
Armazém de pena e dor
Confusa mãe de temor*

*Enferma e vida
Terra de gente oprimida
Monturo de Portugal.*

Não é preciso continuar, para se ver bem quem era o tal António de Oliveira Cadornega, natural de Vila Viçosa, capitão de cavalos, reformado, e cidadão de São Paulo da Assunção, de Luanda.

O último buraco negro que deixo por provocação (e depois prefiro as vossas perguntas) é que a literatura, a história da literatura angolana, deve começar pelo primeiro texto escrito. E o primeiro texto escrito, não sei quem foi, ninguém sabe, mas alguém escreveu numa pedra: «Aqui chegaram as naus do esclarecido rei dom João», e puseram as cruces, e fizeram-no nos rápidos de Yalala. E começou a aventura com o reino do Congo. E quando Paulo Dias Novais, um século depois, chegou a Luanda, estava convencido que era o primeiro, e como sucede quase sempre a quem pensa que é o primeiro, vai e encontra lá outro. E lá estava um tal António Vieira que já tinha comércio na Ilha, na Ilha que era do Reino do Congo, e quando o Paulo Dias chegou já o António estava lá, obviamente com a sua família (poligamia à parte).

E portanto, deixo como sinal esta inscrição nos rápidos de Yalala. Não penso que isso seja documento fundador de nada, é apenas uma pequena anedota para mostrar que, como quer o meu grande mestre, Guilherme Shakespeare, «há mais coisas no céu e na terra do que pensa a nossa vã filosofia, Horácio».

Muito obrigado.

BIBLIOGRAFIA

Cardonega, António de Oliveira de (1972), *História Geral das Guerras Angolanas. 1680-1681*. (Anotado e corrigido por José Matias Delgado). Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 3 vols.

Contar Histórias

Ana Paula Tavares

Tinha pensado em começar com a voz de uma mulher, porque ontem ficou aqui no meu ouvido a pergunta, que não foi bem uma pergunta, foi uma pergunta e uma resposta, de uma jovem que estava aqui, e que disse, depois de a Laura ter falado, salvo erro, «Bom, mas isso parece assim... O vosso passado parece assim uma coisa tão arrumadinha...» E realmente, não é! E eu lembro Emily Dickinson, quando ela diz «O passado é uma criatura tão curiosa: olhá-lo no rosto pode ser para nós um transporte, ou um desgosto». E, realmente, a relação com Angola... Difícil é esclarecer em que qualidade é que eu estou aqui – não sei muito bem. Porque ontem pensei uma coisa, hoje, quando vinha a pé, pensei outra. Porque isto é estranho, transformar o amador em coisa amada, e o amado, e tudo misturado é uma grande confusão... Mas eu vou tentar que a historiadora não perturbe a poeta, e a poeta não perturbe a historiadora. O que normalmente não dá bom resultado.

Mas então, eu dizia que este passado realmente não é esse mar manso e arrumado, com uma data de nascimento, inclusive com certificado de baptismo, que foi passado à poesia angolana. O problema é que, como há várias hipóteses de certificado de nascimento, a discussão também põe as várias hipóteses: Então afinal, é mil oitocentos e quarenta e tal, quando o José da Silva Maia Ferreira publicou *Espontaneidades da Minha Alma. Às Senhoras Africanas*¹, que é o certificado de nascimento? Ou há o antes, muito antes? Começa com o Cadornega², o homem da *História Geral das*

(1) Livro de poemas de José da Silva Maia Ferreira, publicado em 1849. Alguns especialistas ligam o aparecimento da literatura escrita angolana ao aparecimento da imprensa em 1845 (1.º Boletim Oficial).

(2) Referimo-nos a António de Oliveira Cadornega, natural de Vila Viçosa, autor de *História Geral das Guerras Angolanas*, 1680-1681.

Guerras Angolanas? E que muitos angolanos, ainda hoje, dizem, «Não, não: mas isso é um olhar de fora, para dentro». Eu quero dizer-vos que Cadornega chegou a Angola com 17 anos, em 1639 e, nessa altura, ninguém olha de fora para dentro – aprende a olhar no lugar onde se insere, e sobretudo aprende a olhar pelos olhos dos angolanos, que ele chamava os seus «antigoalhas ou negros noticiosos» (Cadornega, 1972, vol. I: 25). Enfim!

Mas, como vos disse, há este problema do certificado do nascimento. Não vos vou falar outra vez desse arrazoado todo da literatura. Ontem, estávamos nas origens, nos princípios, também não é por aí que eu vou. Proponho-me contar-vos um pouco como é que esta atrapalhação toda de lidar com o passado funcionou no pós-independência. Não se esqueçam, também já passaram alguns anos: é altura de os historiadores começarem a olhar para esse tempo, enquanto uma história que se pode já fazer. Não é muito fácil, porque, logo a seguir à independência, o que se procurou foi arranjar uma mitologia de referência. Foi preciso construir os nossos mitos. Precisávamos de mitos para sermos os homens, para sermos os Angolanos. E, então, nessa altura, praticou-se o exercício – actos de ser saudável, como todos os exercícios de matar o pai e a mãe, essas coisas todas que existem e que já os teóricos todos exploraram, embora agora estejam um bocadinho ultrapassados – mas todas essas teorias funcionaram na altura. E então, recuperaram-se nomes para a história da literatura angolana, ao mesmo tempo que se excluíram nomes dessa mesma história. Por exemplo, Castro Soromenho³, que nasceu em Moçambique e viveu em Angola como administrador colonial, tendo, depois, sido expulso de todos os territórios então ultramarinos, acabando por falecer no Brasil, foi rapidamente incorporado como escritor angolano. E, em relação à obra do Soromenho, partiu-se a obra como se, em vez de um escritor, Soromenho fosse dois. Soromenho primeiro era um, porque também escreveu sobre os heróis portugueses, e de repente começou a ver os angolanos. A Laura falou ontem de um livro que é um livro de excepção, *Homens sem Caminho*, que foi inclusive premiado pelas instituições do império, que não perceberam que ele, ao escrever aquele livro, lavrava uma página de crítica ao colonialismo. Dizia que o colonialismo que, até essa altura, até uma determinada altura, tinha participantes africanos em quase pé de igualdade – e aqui lá voltamos ao problema dos abismos, e à participação africana em tudo quanto foi escravatura, tráfico, comércio da borracha – mas, há uma altura em que os africanos são realmente excluídos da sua história, e aí começa o colonialismo propriamente dito. E é isso que Castro Soromenho dá conta, e é isso que ele escreve em *Homens sem Caminho*, um

(3) Fernando Monteiro Castro Soromenho.

livrinho que raramente é lido, e raramente é lembrado. Quando ele descreve a conquista das terras do Mwant Yav⁴ pelos Cokwe (Tucokwe), no fundo ele está a marcar uma data, porque isso acontece, e não por acaso, na mesma altura em que decorria, na Europa, a Conferência de Berlim. Enquanto os europeus traçavam fronteiras em Berlim, mal sabiam eles que se traçavam outras fronteiras africanas, em África e, nomeadamente, em Angola.

Portanto, eu queria dizer-vos que, no pós-independência, se viveu com esse passado de uma maneira – eu não queria dizer esquizofrénica – mas de uma maneira esquisita. Mário António⁵, não têm como deixá-lo de fora. Ele, que é um poeta angolano – um poeta notável em alguns dos seus poemas – não têm como o deitar fora. Mas Mário António paga caro a diáspora que escolheu numa altura da sua vida – o facto de ter vivido em Portugal. E, até hoje, ainda não foi recuperada toda a sua contribuição para a literatura angolana, mas também a sua enorme e incomparável contribuição para a história de Angola. Escrevendo e publicando, lentamente, documentos, um atrás do outro, ele foi juntando *Angolana* (1971), que é, à falta de melhor, uma grande parte da nossa história escrita, e que está ali arrumadinha. Só está à espera que alguém lhe deite a mão⁶.

Mas como eu dizia então, há todo esse período que dura até aos anos 80, mais ou menos, de relação com esse mesmo passado. Não se esqueçam de que, mesmo os escritores como o Pepetela – e isso também foi referido pela Laura, e depois reforçado pela Inocência – tinham uma obra escrita mas que não podia ser publicada. Realmente, *Mayombe* – e aqui vocês podem reconhecer essas profundas relações de abismo entre a história e a literatura e, no caso de Angola, podem pensar sempre: «a literatura consegue andar à frente. A história é muito mais medrosa!» – E, até hoje, *Mayombe* é a única coisa que está escrita sobre a história da luta de libertação nacio-

(4) O Senhor do Império Lunda cuja capital a Musumb (Mussumba) foi ocupada pelos Tucokwe em 1887. Um explorador e viajante português, Henrique Dias de Carvalho, testemunhou o acontecimento. Ver *Descrição da Viagem à Mussumba do Muatiânvua, 1890-1894*, Lisboa: Imprensa Nacional. A literatura trabalha este acontecimento histórico. Ver, além do livro de Castro Soromenho citado no texto, *Lueji – O Nascimento de um Império*, de Pepetela, escrito em 1988 e cuja 1.^a edição é de 1989, da União de Escritores Angolanos.

(5) Mário António Fernandes de Oliveira nasceu em Maquela do Zombo em 1934. Colaborou nos Movimentos em torno das Revistas *Mensagem* e *Cultura* de Luanda. Vive em Lisboa a partir de 1963.

(6) A contribuição de Mário António para o conhecimento da História da Literatura Angolana é vasta. A título de exemplo vamos reter *A Formação da Literatura Angolana*, sua tese de doutoramento em 1985, publicada em Lisboa pela Imprensa Nacional em 1997.

nal naquela região⁷. O resto está por escrever. Há, felizmente, muita documentação já publicada, testemunhos, e testemunhos assombrosos como o de Deolinda Rodrigues (2003, 2004), que a mim me espantou, e tinha que ser uma mulher. Da mesma maneira que tinha que ser uma mulher – como ontem citou a Margarida, evocando as entrevistas que fez às mulheres que acompanharam os maridos na Guerra Colonial – que disse essa frase lapidar: «o dia mais feliz, e o dia mais triste da minha vida», referindo-se ao dia em que abandonava Moçambique. Porque uma mulher conhece e reconhece esta relação de pertença à terra, e pode reclamá-la ou não. Então, até aos anos 80 há essa relação ambígua com todo o passado, porque os heróis tinham que ser grandes heróis de referência. Não podíamos apresentar guerrilheiros na sua face humana e humanizada, como o Pepetela faz: o guerrilheiro que roubava as mulheres dos outros, não combinava «a bota com a perdigota», como se costuma dizer em português de Portugal. Aparecer uma personagem relatada daquela maneira não combinava muito bem com a ideia que nós tínhamos do homem novo, do homem completamente diferente. Não participava nas tarefas domésticas; roubava as mulheres dos outros. Hoje diz-se, e em Luanda dir-se-á muito bem, «Mas isso é normal». Mas então, até aos anos 80, isso era impensável. E, portanto, o livro do Pepetela não podia ter saído antes. E mesmo quando ele saiu, instala-se a polémica, e ele tem que ir explicar a muita gente, sobretudo aos soldados, por que é que tinha relatado e contado aquelas histórias. É verdade que as mulheres, na altura, ficaram com muita raiva, porque acharam que as personagens femininas tinham sido minorizadas no *Mayombe*. Eu penso que o Pepetela escreveu *Lueji* um pouco como resposta a essa crítica das mulheres, que vos posso dizer, foi feroz. Não foi fácil! Enfim... Mas isto para vos dizer como é que se faz e refaz permanentemente a História.

E queria voltar aos anos 80 e a esses dois acontecimentos fundamentais: a publicação de *Mayombe* e a publicação de um pequeno livro, que é um livro que fez muito bem ao país, foi muito salutar, e fez muito mal ao autor, pobrezinho, que continua até hoje a ser recordado por causa desse livro, apesar de ter escrito obras-primas posteriores. Estou a referir-me ao *Quem Me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui, que é publicado também nessa mesma altura e ninguém ainda tinha percebido que com o presente se podia brincar daquela maneira. De qualquer forma, fica mais uma vez a coragem da Literatura a adiantar-se à História. Não é possível fazer a história do presente, mas é possível fazer a literatura sobre o presente. E se nós ainda hoje recordamos que o garrafão de vinho se chamava «Ramalho Eanes», e que o copo de cerveja

(7) Referimo-nos ao quotidiano, à vida dos guerrilheiros, uma vez que para a História já existem trabalhos de grande importância. Veja-se por exemplo Jean-Michel Mabeko Thali (2001). Ver especialmente o primeiro volume.

se chamava «Búlgaro», e que existiu o «Carnaval da Vitória», em vez do Carnaval, Carnaval – como hoje se faz regularmente em Luanda – quero também dizer-vos que houve uma altura, um pequeno período intermédio, em que se fizeram os dois. Porque do Carnaval nós gostamos. E então, se havia a possibilidade dos dois, era o da Vitória e o outro. Mas hoje já estava esquecido, se não fosse o pequeno livro de Manuel Rui. Portanto, mais uma vez nós temos a literatura a marcar a diferença.

O que eu queria dizer é que não podemos falar dos famosos anos 80, quando realmente as vozes das mulheres se começaram a ouvir, sem falar de todos estes acontecimentos que marcaram a literatura angolana nessa altura. Poderão dizer, «são pequenas coisas». Não são pequenas coisas, quando há livros que as contam! Assim, o livro ganha, depois, uma outra dimensão. Ontem, discutíamos aqui a voz, as vozes, a escrita, a letra, mas os livros ganham uma outra dimensão. A literatura é escrita; é escrita numa língua – hoje é uma língua nacional como as outras; nessa altura ainda não era bem; ainda era muito a língua do colonizador – mas depois, passa a ser contada, de boca a orelha. Quem não leu, ouve: «O *kota* Manuel Rui escreveu um livro que diz mal de tudo! Fala mesmo as coisas pelo próprio nome!» E isto foi muito mais importante, por vezes, do que a dimensão do próprio livro. Transcendeu a dimensão do próprio livro.

Uma outra história, ocorrida mais ou menos no mesmo período, talvez um pouco depois, envolve o escritor Uahenga Xitu⁸, que tinha sido temporariamente Ministro da Saúde. Depois deixou de ser, com muitos episódios engraçados à volta, e começou a circular, por Luanda e regiões circunvizinhas, o seguinte: «O *kota* Uahenga Xitu está a escrever um livro. Desta vez é que é! ‘Tá tudo ali! ‘Tá tudo ali! E não vale a pena, porque ele fala mal de toda a gente. Fala mal do presidente, fala mal dos ministros, fala mal de toda a gente, pronto!» E toda a gente ficou na ansiedade do livro de Uahenga Xitu. De tal maneira que os livros – nessa altura nós não tínhamos editoras; a editora era a União de Escritores Angolanos e os livros eram feitos em Portugal, não podiam ser feitos em Angola – quando chegaram, o contentor foi roubado. Então, quando nós fomos ao lançamento do livro *O Ministro*, de Uahenga Xitu, tivemos que ir primeiro aos mercados paralelos comprar os livros – nessa altura ainda havia o S. Paulo, e outros – o que custava uma diferença abissal, porque a União de Escritores vendia um livro, por exemplo, a 100 kwanzas, e no mercado paralelo custava 1000, o que na altura era assim caríssimo! – para depois irmos todos ao lançamento do livro. É evidente que o livro, se vocês o lerem, constituiu um certo desapontamento. Mas o livro deixou de contar! O que conta é tudo o que se disse

(8) Nome literário de Agostinho Mendes de Carvalho.

antes e depois acerca dele. E foram tudo coisas que mudaram esta mentalidade, este olhar sobre a história, este olhar sobre a poesia.

Entremos, então, definitivamente nos tais anos 80, e temos uma tradição, isto é, escritores que continuam a escrever como já escreviam, e que muitas vezes, sem se dar conta, legam às novíssimas gerações uma outra forma de pensar sobre as coisas, e escritores que de repente descobrem «Mas eu posso falar deste país sem nomear para sempre o ‘homem novo’, a revolução», e todas as palavras que rimavam com *ão* e que eram muito cultivadas, na altura. Estávamos na época em que éramos «Angola, um só povo uma só nação»; «Trincheira firme da revolução – cá vem – em África». E «em Angola, e na Namíbia e na África do Sul estava a continuação da nossa luta». África ainda não estava libertada, e nós tínhamos uma responsabilidade nisso. E, portanto, havia um certo chamamento «cantalutista» como dizia o grande poeta cabo-verdiano João Vário, ou Timóteo Tio Tiofe, ou Varela⁹. Havia assim um certo chamamento cantalutista, que depois realmente se perde, ou se começa a perder exactamente nos anos 80. Mas eu quis falar-vos dos outros livros – não percam, por favor esses livros como referência. Isto é, houve escritores, e nem todos poetas – no caso de Manuel Rui ele era simultaneamente poeta; no caso do Pepetela pelo menos nunca se assumiu enquanto tal, era um romancista – houve toda uma ambiência que criou a possibilidade de os escritores apresentarem projectos diferentes.

A União de Escritores Angolanos foi a única associação não partidária criada em Angola no tempo do socialismo, logo um mês depois da independência, e que era simultaneamente editora, e revisora, etc. Em torno da União de Escritores, os jovens começaram a aparecer, mas os jovens começaram a aparecer com um desejo de autonomia. Isto é, os escritores começavam a parecer um bocadinho «mais velhos». Vocês não esqueçam que Angola é um país de gente muito jovem. Não é um país jovem. Nós já somos velhos, realmente. Angola é velha. Mas as gentes são jovens. Não é por nada: é que morremos muito cedo (salvo raras excepções, que já estamos aqui a dever uma data de tempo ao que estava estabelecido, mas enfim... e não falo da pessoa que me proibiu de falar; estou só a falar de mim!) Angola é um país de gente muito jovem, que começou realmente a distanciar-se dos escritores, com um projecto que ainda tinha um nome e todo um estatuto cantalutista, que foram as Brigadas Jovens de Literatura. De qualquer forma, foi um projecto que inseriu os jovens e que possibilitou que estes jovens seguissem os seus próprios caminhos. As Brigadas surgem, primeiro, em Luanda, e é espantoso que o primeiro conjunto de textos, o primeiro

(9) João Vário, Timóteo Tio Tiofe, João Varela, entre outros, foram nomes literários de João Manuel Varela, médico, nascido em 1937 no Mindelo. Viria a falecer, já depois da realização deste Curso de Literatura Angolana, em Agosto de 2007.

manifesto aparece como uma homenagem a Agostinho Neto, e depois pequenos jornais começam a surgir – eram papelinhos, panfletinhos, mais ou menos – com poemas publicados da Brigada Jovem de Luanda, da Brigada Jovem do Lubango, da Brigada Jovem do Huambo, da Brigada Jovem de Malange (estas são as de que eu me lembro assim com mais força). A possibilidade de outros jovens, de outras vozes começava a surgir em Angola. As Brigadas Jovens são uns projectos que surgem delineados em torno da União de Escritores Angolanos. Os projectos eram muito ambiciosos: autonomia, liberdade, e coisas assim. Muito deles não se cumpriram, mas há evidentemente alguns poetas que, a partir daí, conseguem, com o seu percurso pessoal, mostrar que era possível. Eu destaco alguns nomes: João Maimona; Lopito Feijó, que está esquecido, mas eu gostaria de deixar e até trouxe um livrinho escrito por ele, que se chama *Me Ditando*¹⁰. Lopito Feijó era dos mais jovens deste movimento, e é muito engraçado, porque ele conseguiu, muito cedo, ser amador e cousa amada. Isto é, ele percebeu: «se eu não escrever isto rápido, isto desanda para outra coisa qualquer e ninguém vai saber que nós tivemos estes projectos». Ele é realmente o primeiro, ainda muito antes de Luís Kandjimbo, que se afirma mais tarde, o primeiro que reflecte sobre esta possibilidade, sobre os jovens, sobre o trabalho dos jovens. E também é muito curioso que ele publica uma antologia, a *Antologia dos Novíssimos* – já vos vou contar uma história sobre a *Antologia dos Novíssimos* – e que se chama *No Caminho Doloroso das Coisas* (Feijó, 1988), citando um verso de Maimona que por sua vez cita Drummond de Andrade. E Drummond já tinha ido buscar os antigos. É muito engraçado que ele chama a esta primeira antologia dos Novíssimos «No Caminho Doloroso das Coisas». E isto é um marco realmente para perspectivar aquilo que de novo se fez nesses famosíssimos anos 80.

Eu prometi que vos contava uma história, mas a história tem a ver com vaidades femininas e masculinas. Eu ganhei um prémio por causa de um livro – deviam estar distraídos na Fundação Calouste Gulbenkian, mas deram-me um prémio – *ex aequo* com um escritor cabo-verdiano, esse sim muito jovem. Achava eu! Na RDP África chamaram-nos, – eu não sabia ao que ia – e depois comunicaram-nos que tínhamos ganho o prémio. E eu, maternalmente, abraço o jovem e digo, «Ainda bem, um jovem! Que honra para mim partilhar o prémio com um jovem!» E ele diz-me, «Jovem? Eu não sou jovem! Já tenho muita coisa feita, e não sei quê, e não sou jovem!» E eu fiquei espantada porque era o seu primeiro livro, tanto quanto eu sabia. Mas... E eu continuei «Jovem...»; «Eu não sou jovem!» Depois, quando fomos entrevistados, eu disse, «Eu tenho a grande felicidade de ser jovem *ad eternum*, eu vou ser muito velhinha, e vou ser sempre jovem porque eu estou na geração dos Novíssimos.

(10) Publicado em Luanda em 1987.

Graças ao Lopito Feijó, eu sou sempre dos Novíssimos, e portanto isso já ninguém me tira. O resto é a idade, e a decadência». Foi isso que eu pensei dizer ao jovem, mas ele não percebeu. Enfim, ficou-me o rótulo «geração dos Novíssimos», integrada num grupo de gente muito jovem.

E realmente esse facto de ser um jovem que vai buscar vozes tão diferentes para juntar nesse caderninho dos Novíssimos teve uma certa importância. E é também muito engraçado que é esse momento que despoleta uma sucessão de equívocos que depois se vêm a espalhar, mas isso são os nossos mitos de referência. Como vos disse, essa nossa tendência para o abismo é uma coisa estranhíssima. Eu fiquei muito assustada quando aqui se falou em abismo, e me detive a olhar a História de Angola. António de Oliveira Cadornega começou lá a escrever a *História Geral das Guerras Angolanas*. Mal sabíamos nós, que só terminariam no ano de 2002, portanto em pleno século XXI. Foram guerras sucessivas e para contar... Esta é a nossa tendência para o abismo.

Mas voltemos a coisas mais agradáveis, e que foi o facto de os jovens, nesse projecto que eles chamaram «dos novíssimos», quererem dizer no fundo que havia outra forma de dizer! Existem outras formas de dizer! Existem pessoas que nomeiam as coisas de uma outra maneira! E aí são incluídas três vozes de mulheres, realmente, que tinham feito pequenos caderninhos numa colecção da União de Escritores chamada «Lavra & Oficina», e eram mulheres que realmente tinham começado a pensar diferente. Já vos vou contar os equívocos a que isso tudo conduziu. E essas mulheres foram Ana de Santana (Ana Paula de Santana), Liza Castel e Paula Tavares (Ana Paula Tavares).

É claro que falar de mim é uma coisa muito, muito complicada, mas parece que não tenho outro remédio. Mas eu vou tentar falar o menos possível. Eu sempre escrevi, sempre tomei notas, mas não sentia necessidade de publicar. Era como se o «eu colectivo» fosse mais importante – era tão importante escrever as actas; eu era uma grande escritora de actas, porque, apesar de depois me ter convertido ao computador, nunca deixei de escrever à mão. Acho que há uma relação, não só elegante, mas uma relação quase de amor entre a mão e o papel. E então todo o labor da escrita é papel, papel, depois passa para o computador, imprime, volta a corrigir... Eu peço imensa desculpa porque vos estou aqui a dizer o quanto eu maltrato o ambiente. Podia poupar, porque no computador a gente corrige, e corrige. Mas pronto, não dá! Eu só sei corrigir no papel, e depois voltar outra vez para o computador, e voltar a corrigir... Enfim. Essas danças. E eu tinha muita coisa escrita, mas publicar era uma coisa do território dos sagrados, dos consagrados. E os consagrados eram Arlindo Barbeitos, Ruy Duarte de Carvalho, Herberto Helder, outros nomes que eu tinha aqui... Mas eu dizia, «um dia talvez... Mas acho que não. Acho que nunca vou ser

assim grande...». Ah, e repararam que há aí um nome que eu não disse, mas isso é porque estou proibida. Entende-se. Então, a partir de uma certa altura, e por tudo aquilo que eu vos disse, as novas publicações, os novos livros que surgiram, as novas tertúlias, as brigadas, etc., eu pensei: «Ou agora, ou nunca!». E resolvi mostrar um caderninho de poemas a uma pessoa, cujo nome não posso dizer, e que tratou de tudo o resto, e publicou, e portanto, graças a essa «pessoa-cujo-nome-não-posso-dizer» deixei de ser um poeta de gaveta para passar a ser uma pessoa publicada.

Agora, vamos à parte engraçada. Vocês imaginem, uma mulher, na altura considerava-me já muito velha, mas tinha 30 anos – hoje tenho uma filha com 30 anos – e então uma mulher que resolve nomear as coisas, porque eu tinha uma grande necessidade de nomear a terra, os frutos, e chamar as coisas pelos nomes, sem aqueles rodriguinhos, e das flores, e disto e daquilo, no meio daquela Angola, daquele tempo, da guerra que continuava, da seriedade das grandes pessoas, e imediatamente surge uma ideia: «Aquilo não é poesia; é pornografia». E vocês podem acreditar que até hoje não me libertei, apesar de eu nunca mais ter pegado no caderninho que saiu então, e que se chamava delicadamente *Ritos de Passagem*, nunca mais me consegui libertar do rótulo: «Coitada! Ela não funciona bem. Deve ser falta de homem! Não é educada segundo as normas, não respeita as nossas tradições porque diz coisas que são interditas às mulheres», e então comecei a ser olhada de forma esquisita. Felizmente, tinha marido, e era muito feliz nessa relação porque senão as coisas poderiam ter sido mais graves. Mas enfim, ainda há muito pouco tempo um especialista da Galiza, cujo nome não vou dizer também, pensando que me estava a fazer um grande elogio, diz, numa assistência com imensas pessoas: «... Porque realmente a pornógrafa Ana Paula Tavares... – Não sei se em galego isso quer dizer outra coisa diferente mas eu fiquei (podem imaginar) – trouxe uma diferença para a poesia angolana...» e começou a dizer coisas. E eu pensei, «Meu Deus, ali não está nada! Penso eu... Não está nada assim de muito pornográfico! Até podia ter sido pior, mas enfim...». O que é facto é que eu esqueci aquele caderninho, e ele só me volta às mãos este ano, por insistência de várias pessoas, de quem eu também não vou dizer o nome. Enfim...

Bom, o que é que eu fiz, o que é que eu tentei fazer? Eu tentei, porque me impressionaram sempre as mulheres, as vozes das mulheres. E aqui voltamos ao princípio: os passados, as literaturas nunca podem ser assim tão arrumadinhas, porque há sempre aqueles silêncios tão grandes que gritam no meio desse arrumadinho. E eu pensei, «Este país é um país das mulheres. Mas onde estão as mulheres? Não estão». Não estão, a não ser como sujeito ou como objecto da poesia que se faz no país. Mesmo na poesia feita por mulheres. Há muitas mulheres com vozes peculiares, com vozes extraordinárias. Alda Lara escreveu e eu penso que ela teria um projecto que infelizmente ficou por cumprir; um projecto poético que ficou por cumprir. Mas

realmente ela sempre escreveu como se olhasse, ou como se tivesse necessidade de ser companheira de alguém que ia criar a terra prometida para onde voltar. E era possível então dizer as coisas. Eu tinha vantagens. Não inventei nada, não inventei a pólvora. Tinha muitas vantagens: eu tinha nascido numa sociedade colonial propriamente dita, uma vez que ela foi fundada só quando o colonialismo começou a sério, portanto já depois da Conferência de Berlim, e já quando foi obrigatório a Portugal ocupar o território, e quando Portugal começa com uma política de povoamento branco para Angola. E foi um grupo de madeirenses que, mandados para a minha região, se fixou no Lubango (então chamada Sá da Bandeira). Portanto, eu tinha acesso a muitas visões. Era uma sociedade em muitas sociedades. Primeiro, eu tinha a visão de brancos pobres, o que não era muito comum numa situação colonial. Estes madeirenses eram pobres, andavam descalços, coisa que havia outras pessoas daquela sociedade que não andavam. Havia estes madeirenses pobres e descalços, que só calçavam sapatos uma vez por ano, na altura das festas de Nossa Senhora do Monte – que eu depois muito mais tarde, quando fui à Madeira, descobri por que é que eram as festas de Nossa Senhora do Monte. Calçavam as botas que, aliás, levavam a tiracolo até à entrada da festa, e depois aí calçavam-se – o homem, porque a mulher e os filhos iam descalços. Portanto, havia estes brancos pobres. Depois, havia uma meia dúzia de brancos, proprietários mais ricos, e comerciantes. E havia ainda toda uma sociedade de pastores à minha volta que parecia não fazer parte daquela sociedade. E se vocês pensarem, cada um daqueles Nyaneka, que é assim que se chama o povo, teria cabeças de gado suficientes para ser decretado «Ele é um homem rico». Mas ninguém via, ninguém via; e nem eles próprios muitas vezes. Porque a eles também não lhes interessava que a parte branca os considerasse ricos. Não lhes interessava. Agora, eles, sim, sabiam que eram ricos. Eles, sim, sabiam que o seu gado lhes dava estatuto. E eu cresci no meio dessa confusão toda, e sem perceber muito bem o que é que se passava ali. Depois, não se esqueçam que o Lubango é sul de Angola, e que a Namíbia, a actual Namíbia, que na altura era uma colónia da África do Sul, estava muito perto. Portanto, o Apartheid transitava a fronteira muito rapidamente. Eu andei num liceu onde tive um colega negro, o Vahekeny, hoje com um lugar importante na UNITA – partido político angolano – e mulatos éramos três. Portanto, para vocês verem como a situação era. E foi este privilégio, o privilégio de ter nascido ali, de ter uma avó negra do Kwanyama, e uma avó branca de Castelo Branco, e pobre, muito pobre, que me deu essa fala, a outra fala. Do que é que elas falavam, aquelas duas mulheres, à noite, quando estavam ali sozinhas, quando a criançada toda – muita, muitos! – já estava a dormir, de que é que elas falavam? Havia o ruído de fundo de que eu fui à procura. E, por grande sorte minha, descobri que, também no século XIX, alguns missionários tinham perseguido esse ruído. Bem ou mal,

tinham percebido, e tinham fixado formas desse ruído em narrativas, em poemas, mitos de fundação, epopeias... E assim eu pude ler, sabendo que havia ali uma traição, porque todas as traduções são traição. Havia traição à memória daqueles povos, mas pelo menos eram um indicador, eram um motivo, eram uma ideia. E então eu pensei: «Este é o meu caminho. Se eu conseguir fazer alguma coisa, é por aqui que eu vou». E perguntam vocês: «Mas então a senhora faz poemas etnográficos?» Bom, eu já sou a pornógrafa de serviço, etc., etc. Por favor, não me chamem mais nomes! Eu faço ficção. Eu não vejo a minha terra como Sembène Ousmane, o grande realizador senegalês, dizia a Jean Rouch, o homem grande do outro cinema: «Tu filmas os africanos como gafanhotos, e só ficamos em pé de igualdade quando um dia eu conseguir filmar os europeus como gafanhotos». Eu não vejo a minha terra, estas mulheres, estes homens, estes pastores, como gafanhotos. Eu e a minha terra não nos separamos. Ou é isso que eu procuro não separar. E, portanto, não queria terminar sem dizer que também não uso todo este material a que felizmente tive acesso como uma fonte, onde eu vou debicar aqui, ou debicar ali. Eu tento incorporar muito deste material. Eu, que não fui uma mulher que passei pela iniciação como eles; eu, que sou uma mulher que, ao contrário da pessoa não nomeável neste momento, só fala línguas imperiais, mas que tem no ouvido o som de outras línguas; portanto, eu não faço cópias: trabalho, canibalizo e devoro como muitos outros africanos fizeram. Não esqueçamos o grande escritor sul-africano, André Brink, como ele devorou o «Adamastor» de Luís de Camões, e o transformou numa divindade africana, num livro maravilhoso que vos recomendo, *A Primeira Vida do Adamastor* (Brink, 1993) – não sei se há tradução portuguesa. De qualquer forma, esse é realmente o trabalho que eu tento fazer, essa incorporação de vários patrimónios. E se o meu olhar de ver o mundo é aquela terra, aquele espaço, também não estou cega ao resto do mundo: eu leio poesia do mundo. Estou aberta a todas as experiências do mundo. Ler Edith Södergran – a poetisa que não foi finlandesa, que não foi russa, embora fosse nascida na Finlândia e tivesse escrito em russo, etc. – que disse, «a mim ninguém me há-de fazer mais pequena do que aquilo que sou» – e eu tenho mesmo que me pôr em pontas dos pés, porque sou muito baixinha – foi tão importante como ler estes legados da tradição oral. O que eu procuro é não confundir as coisas, nem confundir os níveis, mas trabalhar com um legado que a sorte pôs à minha disposição.

Muito obrigada!

BIBLIOGRAFIA

- António, Mário (1971), *Angolana (Documentação sobre Angola)* (Fixação dos Textos e Anotações de Mário António e Carlos do Couto para os 1.^{os} volumes). Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola.
- António, Mário (1997), *A Formação da Literatura Angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brink, André Philipus (1993), *The First Life of Adamastor*. New York: Simon & Schuster.
- Cadornega, António de Oliveira de (1972), *História Geral das Guerras Angolanas. 1680-1681* (anotado e Corrigido por José Matias Delgado). Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 3 vols.
- Carvalho, Henrique Dias de (1890-94), *Descrição da Viagem à Mussumba do Muatiânvua, 1890-1894*. Lisboa: Imprensa Nacional, 4 vols.
- Feijó, Lopito (1987), *Me Ditando*. Luanda.
- Feijó, Lopito (1988), *Antologia de Jovens Poetas Angolanos: no Caminho Doloroso das Coisas* (organização, selecção e notas de J.A.S. Lopito Feijó K). Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Ferreira, José da Silva Maia (1849), *Espontaneidades da Minha Alma. Às Senhoras Africanas*. 1.^a edição. Luanda: Imprensa do Governo (2.^a edição. Lisboa: Edições 70, 1980).
- Pepetela (1980), *Mayombe*. Luanda: União dos Escritores Angolanos; Lisboa: Edições 70.
- Pepetela (1989), *Lueji – O Nascimento de um Império*. 1.^a edição. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Rodrigues, Deolinda (2003), *Diário de um Exílio sem Regresso*. Luanda: Editorial Nzila.
- Rodrigues, Deolinda (2004), *Cartas de Langidila e Outros Documentos*. Luanda: Editorial Nzila.
- Rui, Manuel (1982), *Quem me dera ser Onda*. Lisboa: Edições 70.
- Soromenho, Castro (1966), *Homens sem Caminho*. Ulisseia.
- Tavares, Ana Paula (1985), *Ritos de Passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Thali, Jean-Michel Mabeko (2001), *Dissidências e Poder de Estado: o MPLA perante si próprio (1962-1977)*. Luanda: Editorial Nzila. Xitu, Uanhenga (1989), *O Ministro*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.

«As Raízes do Arco-íris» (Ou: O camaleão que gostava de frequentar desertos)

Ondjaki

*Raízes e asas. Mas que as asas enraízem e
as raízes voem.*

Juán Ramón Jimenez

Cresci num tempo e num lugar onde havia gente de todas as cores e peles para todos os tons.

Nesse tempo, um mais-velho era um mais-velho. Na Luanda em que cresci respeitávamos os gestos, as vozes e as estórias dos mais velhos.

Nós, as crianças, éramos crianças de inventar tudo outra vez. Como se inventássemos, entre nós, um modo de contar as coisas, e de as sabermos dizer já aumentadas. Os mais-velhos sorriam, descansados, porque esse era o modo de as coisas acontecerem tranquilamente, de boca para ouvido, de voz para sorriso.

Tudo isto se passava numa cidade muito urbana, cheia de políticos ocos e de uma ideologia que se experimentava ali para ver se resistia aos fortes ventos internacionais mais ou menos comunistas, mais ou menos imperialistas.

Os meus mais-velhos eram mais-velhos de cidade. A Avó Maria da Praia do Bispo que vendia kitaba e falava um kimbundu que nós, as crianças de Luanda dos anos 80, não sabíamos falar. A minha avó de sangue, mãe da minha mãe, que falava um português correctíssimo e cujas estórias, contadas e aumentadas ao longo dos anos, falavam de casos urbanos, do Sul e do Centro, de traições, de feitiços preparados e acontecidos em cidade, de mulheres que pariam sacos de formigas ou bebês com cabeça e asas de pássaro que fugiam da maternidade porque a janela estava aberta e voar era talvez melhor destino que ser simplesmente humano. O meu avô de sangue deixou a escola porque a professora lhe batia demais e com doze anos decidiu ser pescador

como o pai dele. Passou cinquenta e cinco anos no mar, mais de treze horas por dia a navegar, primeiro navegou a vento, depois navegou a diesel, e no fim dos seus dias todas as suas palavras, os seus sonhos, os seus provérbios e as suas verdades, eram construídos a partir de universos molhados e cheios de sal. Se recuar um pouco mais no tempo, chego ao meu bisavô holandês loiro de olhos azuis que chegou a Cabinda e se juntou à minha bisavó negra de olhos escuros para fazerem a minha Avó, mãe da minha mãe, que um dia me disse que o futuro não era um segredo, só que para chegar a ele tinha que se saber olhar muito para trás.

Cresci nesse lugar cheio de estórias urbanas, portanto a oralidade que conheço e que me foi passada, aconteceu num cenário urbano, alimentado pelas constantes faltas de água, de luz, e referências a todas as guerras que aconteciam muito mais a Sul de Luanda. A escola foi, verdadeiramente, a minha segunda casa, e naquele tempo, em pleno socialismo angolano, disseram-me – e eu acreditei – que a caneta era a arma do pioneiro.

Sem querer, ou porque era já o destino, a caneta transformou-se em algo tão importante para mim, quanto íntimo. Escrevi porque me era urgente escrever; falava do que sentia, não para contar realidades angolanas, ou africanas, mas para ouvir e ler o eco de tudo o que eu tinha ouvido ou visto. Mais tarde, confrontado com as perguntas daqueles que julgam que o continente africano é um só país, algumas reflexões me foram chegando e tive que as frequentar.

Entendi que um lugar, mesmo que demarcado geograficamente, era e seria sempre um espaço de variedades linguísticas que apontavam, obviamente, para variedades étnicas e culturais. Entendi que a modernidade e todas as suas consequências, as boas e as más, não eram exclusivo da América ou da Europa. Todo o continente africano, nas suas múltiplas crenças, cores, tradições, ideologias, expressões tradicionais e expressões tradicionais revistas pelos criadores actuais, todo esse continente era uma entidade viva e dinâmica. Secular e complexa. Sofrida e ternurenta. Cheia de estórias contadas e repleta de estórias secretas.

Os autores africanos que eu lia, ou pelo menos assim eu os li, iam murmurando verdades suaves: que a literatura se fazia dos lugares, das geografias, das cores e das gentes, mas que os lugares eram, também, coisas internas; que o escritor, africano ou outro, podia falar do seu lugar e partir das suas tradições para se reinventar na sua ficção, mas não esquecendo que no acto sagrado da escrita, as geografias que mais gritam, são as de dentro; as que abordam a sua proveniência, que fazem falar criativamente sobre as verdades do continente com a habilidade de não ferir a dignidade da nossa casa e dos nossos mais-velhos. Os autores que eu lia ensinavam-me a respeitar os deuses inventados e os deuses de verdade – porque os deuses afinal não passam de espectadores ávidos de encontrar um bom sonho ou uma boa estória. E as

boas estórias são os nossos trilhos internos, as nossas verdades sociais e a nossa capacidade de saber contar o que é sagrado e tem de ser dito – para mais tarde ser repetido. Ou como diria o poeta Juan Ramon Jimenez, «as árvores não estão sós: estão com suas sombras.» Eu penso que todas as vozes e todas as estórias também podem ter sombras.

Certa ocasião, no sul de Angola, encontrei um mais-velho pescador que dava costas ao mar para ficar, quieto, a olhar o deserto. Mas olhando como quem pesca. Em busca de um camaleão. Um camaleão de um corpo só e mil cores nas suas escamas, e mil sonhos que aparecem escondidos no seu olhar; um só olhar com muitas coisas contempladas; apenas quatro patas, mas milhares de marcas desenhadas na areia.

Dizia o mais-velho, como quem pescava palavras:

...o camaleão não repete as pegadas dele, não é porque não sabe o caminho de volta; é porque lhe interessa mais estar sempre a pisar um chão que ainda nunca tinha pisado...

Sou de um país onde um mais-velho é um mais velho. Onde cada gesto e cada olhar pode ser uma verdade ou um segredo. Para mim, um camaleão solitário de rosto virado para o chão, não esqueceu nunca a cor do Sol. Ele apenas busca a certeza daquilo que já pressentiu: que é num chão profundo que o arco-íris esconde e inventa as suas raízes.

Lendo Angola
pelas Reflexões Críticas

Literatura Angolana, suas Cartografias e seus Embates contra a Colonialidade

Laura Cavalcante Padilha

Em seminário proferido, há algum tempo atrás, no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, me foi solicitada uma reflexão sobre os pós-colonialismos e a minha visão sobre eles, como pesquisadora das literaturas africanas. Comecei minha abordagem, deixando claro que, para mim, o termo que enforma o significante – «colonialismo» –, muitas vezes é pensado como que cobrindo realidades e/ou procedimentos históricos distintos, o que não me parece corresponder à verdade, pois todos os colonialismos, em sua base epistêmica e ética, são absolutamente iguais.

Essa minha perspectiva se sustenta em outra que gostaria de esclarecer, ou seja, o fato de que algumas teorias, como aponta Walter Mignolo (2003), têm – porque sempre tiveram – passaportes para atravessar as diferenças, sem que nada lhes barre a passagem ou exija documentação complementar. Assim, ao pensar os «pós-», não creio ser possível deixar de lado os «neo-», principalmente o neoliberalismo que conduz, de modo inexorável, aos neocolonialismos e suas diversas formas de camuflagem e de manutenção da violência contra «periféricos e subalternos», principalmente se estes dispõem das matérias-primas que, afinal, movem o mundo.

Já agora, depois dessa breve nota inaugural, aproximo-me de meu objetivo mais imediato, ou seja, refletir, em certo sentido, sobre o processo de formação da literatura angolana, para tentar surpreender seus pontos de resistência ou suas quase invariantes. Suas cartografias, enfim. A tarefa não é fácil, sobretudo porque os balizamentos temporais do início da produção literária de Angola ainda suscitam controvérsias, mormente no que se refere à inclusão, ou não, no cânone, da *História Geral das Guerras Angolanas* (1680) de António de Oliveira de Cadornega, texto, aliás, que alimenta a narrativa do último romance de Luandino Vieira, *De Rios Velhos e Guerrilheiros. O Livro dos Rios – I* (2006), pelo fato mesmo de ambas as obras representa-

rem – como uma espécie de metáfora identitária – os rios de Angola que se projetam como as veias abertas da própria terra. No presente texto, o século XIX será o baliizador, embora o faça por fins meramente didáticos, por assim dizer.

Creio ser pertinente, ainda, esclarecer que me vejo como uma pesquisadora estrangeira que escolheu as literaturas africanas e, de modo muito especial, a angolana, para objeto de estudo e que, nesse já longo caminho percorrido, sempre pus em xeque, ou tentei fazê-lo, qualquer forma de exercício da «colonialidade do poder e do saber», voltando a Mignolo (2003). Quero lembrar que tal exercício foi o responsável pelo fato de a África ter sido expulsa, por muito tempo, do espaço acadêmico brasileiro. O neocolonialismo teórico a cobria, em passado nada remoto, com um manto de silêncio e apagamento, ou seja, não se permitia que se reconhecesse em sua história, filosofia, literatura, etc., manifestações de formas sedimentadas de conhecimento e cognição, para retomar Mignolo que remete a Rorty (2003: 48). O «a-menos» era o lugar em que se situavam tais formas e foi dura e longa a caminhada para fazer do absolutamente invisibilizado algo visível para as «teorias dominantes e universais» prevaletentes em meu universo acadêmico. Tais teorias, por confiarem demais em si próprias, como já aqui afirmado, atravessaram, e ainda atravessam, as mais diversas fronteiras do conhecimento, sem verem ou se darem conta de que seria possível enxergar e/ou compreender as diferenças por que passavam e as porosidades daquelas mesmas fronteiras.

Para finalizar este primeiro movimento de meu texto, apetece-me recorrer a Antonio Cornejo Polar, lembrando que, em sua opinião, se deveria criar, na América do Sul, «uma crítica de signo latino-americano» que, evitando qualquer forma de isolacionismo, constituísse um espaço teórico de reflexão própria pelo qual se reforçassem as diferenças culturais. Para tanto, ela necessariamente deveria estabelecer uma troca com «o conhecimento e a assimilação discriminada do exercício crítico próprio de outros âmbitos» (Polar, 2000: 22). Polar postulava ainda que, para que tal crítica se fizesse desocultadora, «teria de cuidar do rigor científico de suas formulações e desenvolver cuidadosamente uma metodologia coerente e eficaz» (2000: 22). Só desse modo ela poderia vir a fazer «parte integrante do processo de libertação de nossos povos», cumprindo «uma importante tarefa de descolonização» (2000: 23).

Posso e quero estender para a crítica africana o que Polar preceitua para a de «nossa América». Assim, reafirmo que, hoje, vê-se que os estudiosos das literaturas produzidas em África já se podem valer, com segurança, dos instrumentais críticos produzidos por africanos, instrumentais que se sustentam, de modo cada vez mais competente, em signos africanos. Tais signos expõem e desenvolvem outras formas de pensamento que, por um lado, enfatizam a diferença colonial e, por outro, reve-

lam o investimento desses sujeitos do conhecimento em suas histórias locais. Um exemplo paradigmático desse processo poderia ser buscado em Kwame Anthony Appiah, filósofo ganês, principalmente em sua obra, já clássica, *Na Casa do meu Pai: A África na Filosofia da Cultura* (1992). Também gostaria de lembrar Joseph Ki-Zerbo que aponta a importância de se resgatarem esses signos que, sendo plenamente introjetados, podem conferir à África, citando-o,

Um ter autêntico, não um ter de esmola, de mendicidade. Trata-se do problema da identidade e do papel a desempenhar no mundo. Sem identidade, somos um objeto da história, um instrumento utilizado pelos outros, um utensílio (Ki-Zerbo, 2006: 12).

Isto posto, passo a debruçar-me sobre alguns momentos da literatura angolana, tentando neles surpreender a força das cartografias identitárias que sustentam essa literatura, a sua própria necessidade simbólica de estabelecer novas negociações de sentido, sem o apelo do exotismo e, de modo cada vez mais deliberado, sem essencialismos redutores. Os espaços e os tempos por essa literatura atravessados, e que se projetam pela fala de seus produtores, se sustentam no lugar liminar onde se cruzam várias memórias e diversas matrizes, daí emergindo outros modos de significação e outras negociações de sentido, como em vários ensaios e/ou artigos venho reiterando. Vale a pena citar Ruy Duarte de Carvalho que, na obra não por acaso intitulada *Hábito da Terra* (1988), nos ensina que:

*Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se, além, as falas de um lugar,
no encontro da memória
com a matriz.
A ausência, só,
impõe ao corpo a urgência do equilíbrio
não entre o corpo e as formas
da paisagem
mas entre as margens
da permanência a haver*

(Carvalho, 1989: 12)

É sobre essas formas, essas paisagens, essas «margens da permanência a haver» que gostaria de me voltar um pouco, a partir de agora, pensando a questão do atravessamento de espaço-temporalidades que enforma as cartografias identitárias e sua

memória em letras encenadas. Creio que tal encenação cartográfica significa um modo de confrontação e de embate contra as teias da colonialidade nas quais se camuflam os neocolonialismos de nosso tempo.

NEGAR, PARA AFIRMAR

Atendendo ao marco balizador aqui proposto, convoco dois poetas do século XIX e suas tentativas de ressignificação de paisagens e espaços, pela utilização de um instigante jogo semântico de negativas: José da Silva Maia Ferreira (1827-1881) e Joaquim Cordeiro da Matta (1857-1894).

A questão que se põe e, em seqüência, a resposta: Por que ir até o século XIX? Porque me parece que a recuperação da memória cultural, como forma de encontrar um possível ponto de equilíbrio para o sujeito cindido entre dois mundos, começa a ganhar corpo quando a literatura angolana ganha igualmente consciência de si, o que se torna factível depois, principalmente, que Portugal, tendo perdido o Brasil, primeiro pela independência em 1822 e, mais adiante, pela república em 1889, se volta de modo mais deliberado para Angola, o que faz com que haja um incremento cultural, sobretudo no fim desse século, como adiante será retomado.

Na obra *Espontaneidades da Minha Alma. Às Senhoras Africanas* (1849), de Maia Ferreira, já se percebe que o imaginário do sujeito começa a querer, em certo sentido, confrontar o outro invisibilizador. Estabelece-se, desse modo, uma relação de oposição que ganha forma em poemas como «A minha terra», no qual prevalece um jogo de negativas que classifico, repito, como instigante. Convém, neste ponto, resgatar, com Homi Bhabha (1998: 77-78), a questão da busca, pelo sujeito colonizado, de ruptura da invisibilidade provocada pelo olhar redutor do outro que denega a presença de um eu como diferença. Parece-me que, nesse poema em particular, já se verifica que Maia Ferreira projeta uma outra forma de relação com seu local de cultura. Surge, assim, um «contra-olhar» que, para Bhabha, «devolve o olhar discriminatório» (1998: 80), abrindo espaço para que outros modos de percepção ganhem corpo. Cito o início do poema, chamando a atenção para o sentido de posse que se reforça no título, sobretudo pela adição do artigo definido, anteposto ao pronome possessivo. Não se trata, assim, de «Minha terra», mas de «A minha terra» –

*Minha terra não tem os cristais
Dessas fontes do só Portugal
Minha terra não tem salgueirais,
Só tem ondas de branco areal.*

*Em seus campos não brota o jasmim,
Não matiza de flores seus prados,
Não tem rosas de fino carmim,
Só tem montes de barro escarpados.*

*Não tem meigo trinar – mavioso
Do fagueiro, gentil rouxinol,
Tem o canto suave, saudoso
Da Benguela no seu arrebol.*

*Primavera não tem tão brilhante
Como a Europa nos sói infiltrar,
Não tem brisa lasciva, incessante,
Só tem raios de sol a queimar.*

*Não tem frutos por Deus ofertados,
Qual mimoso torrão português,
Não tem rios por Bardos cantados,
Qual Mondego, nos factos de Inês*

(Ferreira, 1980: 12-13)

Já quase no final do poema, embora ainda insista em reforçar o que a sua terra não tem, o poeta mostra a urgência de se encontrar nova modelização literária, que ele buscará fora da metrópole. O lugar eleito é o Brasil e, nele, se resgata uma outra voz não portuguesa, a de Gonçalves Dias (lembro que, ao escrever seu texto, em 1849, Maia Ferreira estava no Rio de Janeiro):

*E tu, Poeta bem fadado
Que na gentil Guanabara
Tantos cantos tens cantado
À tua pátria preclara,
Recebe este meu canto
De amargor e de pranto,
Sem belezas, sem encanto,
À minha pátria tão cara.*

*Vi as belezas da terra,
Da tua terra sem igual,
Mirei muito do que encerra
O teu lindo Portugal;*

*E se invejo a lindeza,
Também é bem portuguesa
A minha terra natal*

(1980: 18)

Fica claro que, no «inconsciente político» – no sentido trabalhado por Fredric Jameson – do sujeito lírico, tanto o Brasil como Angola, «são Portugal», não havendo elementos diferenciadores pelos quais a pertença se problematizasse. Para ele, o objectivo é cantar a pátria, embora reconheça ser a metrópole a matriz cultural. Não há, ainda, o «sistema» literário, mas o que ganha vulto é uma espécie de subsistema, a convergir, como ensina Polar, «para um determinado eixo unificador» (Polar, 2000: 29). Naquele momento histórico do dezenove, por conseguinte, patenteia-se que, se o sujeito não tem como deixar de introjetar uma espécie de «complexo de subalteridade», a «terra» já se representa em forma de um paisagismo dissonante.

Um dado importante a ser aqui resgatado: para o incremento cultural que ganha força no século XIX, muito contribuiu o adensamento das vozes dos chamados «filhos da terra», principalmente no âmbito do jornalismo, aliás, para Mário António, «a primeira porta aberta às vocações literárias que surgiram na sociedade de Angola» (1968: 67). Tais vozes ganham especial relevo na chamada geração literária de 1880, sobretudo porque, por ela, se fortalece um movimento de problematização cultural, em cujo bojo ganha força o desejo de fundação de uma literatura própria, tal como posto por Cordeiro da Matta, uma das principais figuras desse grupo de 1880.

Com as produções do poeta, percebe-se um avanço no sentido da intensificação das cores da diferença, como, com insistência, venho mostrando em vários trabalhos. Seu poema «*Kicôla!*», com título em quimbundo seguido por uma exclamação, mostra claramente que se erige, por sua voz poética, um distinto lugar de fala literária, marcado por uma dissonância proposital. Cito, rapidamente, três estrofes do texto já bastante conhecidas dos leitores da literatura angolana:

Kicôla!
*Nesta pequena cidade,
vi uma certa donzela
que muito tinha de bela
de fada, huri e deidade –
a quem disse: – ‘Minha q’rida,
peço um beijo por favor,
bem sabes, oh meu amor,
q’eu por ti daria a vida!’*

– Nguami-âmi, ngana-lame
'não quero, caro senhor'
disse sem mudar de cor; –
– macûto, quangandallâmi
'não creio no seu amor' –
[...]

.....
Depois falei-lhe ao ouvido
e me respondeu: – 'Kicôla!
não pode ser! ... 'Ai! que tola!
por quem o foi proibido?!

.....
(Matta, 2001: 56)

O poema demanda, em vários sentidos, um movimento de tradução ou um suplemento para o gesto de leitura, sobretudo se se pensa em leitores «não-filhos da terra», daí o cuidado do produtor em gerar, no corpo do texto, esse movimento intradiscursivo de tradução que passa a funcionar como efeito estético. A negação já se projeta desde o título, com a exclamação a intensificá-la e a tornar mais denso e tenso o movimento em direção à diferença. Os que conhecem o significado da palavra «kicôla» compreendem o gesto de negação de partida; os que não o conhecem precisam esperar pelo final do texto para decodificar o sentido daquela mesma negação. Uns, portanto, estão dentro da diferença e outros, irremediavelmente, fora dela.

Se entendo, com Milton Santos, geógrafo brasileiro, que paisagem e espaço não são termos sinônimos, uma vez que, citando o autor, «a paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima» (Santos, 2004: 103), posso dizer que há uma mudança cartográfica do primeiro para o segundo poeta, por essa vida humana que o segundo encena. A outra fala e o outro corpo (não por acaso de mulher, sempre duplo da terra) são formas sensóreas e imagísticas de trazer o «não» para a cena poética.

Um edifício conceitual diverso começa a projetar-se e se passa a questionar a hegemonia imposta pelo dominador. Com isso, destacam-se «formas de temporalidade e historicidade irreduzíveis» às branco-ocidentais, aqui pensando com Serge Gruzinski (2001: 56). Há um outro imaginário em viagem pelo texto. O que seria um poema fundado em processo de cópia – pois Cordeiro da Matta adverte, ao abrir «Kicôla!», serem os seus versos «Imitação d'uns versos de João E. da C. Toulson» (português de origem) – se transforma em deliberado movimento para capturar, pela linguagem poética, a diferença, o «a-mais», o suplemento, enfim. Por tal proce-

dimento discursivo, o próprio da terra, invisibilizado pelo outro estrangeiro, encontra formas de se fazer olhar. Ganha força, assim, o contra-olhar de que fala Bhabha e o caminho para o enfrentamento da colonialidade encontra novos rumos, sem, no entanto, poder ainda rompê-la, naquele momento histórico de prevalência da dominação colonial.

OS EMBATES DE UM DESAFIANTE ENFRENTAMENTO

O movimento de problematização do fim do século XIX vai ganhando outras dimensões significativas, até explodir, já quase na segunda metade do século XX, na famosa palavra de ordem emitida pela geração dos «Novos Intelectuais de Angola», ou seja, «Vamos descobrir Angola!» (1948). Esta espécie de «grito» ecoa aquele que fora dado em *Voz de Angola Clamando no Deserto* (1900), obra que claramente defende os direitos de cidadania do homem negro-angolano. Também corresponde aos ideais políticos de António de Assis Júnior que tanto se manifestam no *Relato dos Acontecimentos de Dala Tando e Lucala* (1917), quanto se projetará no romance *O Segredo da Morta* (1929). Ambos os textos abrem caminho para a sedimentação de uma «nova literatura» angolana tal como postulada por Antonio Gramsci. Ao definir o que nomeia como «nova literatura», diz Gramsci que ela «não pode deixar de ser histórica, política, popular», aprofundando «suas raízes no húmus da cultura popular tal como é, com seus gostos, suas tendências, etc., com seu mundo moral e intelectual» (1978: 14-15).

Esse projeto de ruptura e reconstrução ganha força, na metade do século XX, em vozes de poetas como Viriato da Cruz, António Jacinto, Agostinho Neto e tantos outros que, como diz este último em «Criar», buscam, naquele momento

*Criar criar
criar liberdade nas estradas escravas
algemas de amor nos caminhos paganizados do amor
sons festivos sobre o balanceio dos corpos em forcas simuladas*

*criar
criar amor com os olhos secos*

(Neto, 1979: 125)

Esse desejo de «criação» tem claramente uma face estética e outra ideológica. A primeira sustenta-se na necessidade de se buscarem outros modelos artísticos, para que, através deles, a diferença de uma dicção ficcional angolana se evidenciasse; trata-se de uma deliberada garimpagem de outras formas artístico-verbais que desa-

fiassem as manifestações hegemônicas do outro europeu. Concomitantemente, essa face reflete e realça a que lhe dá sustentação ideológica, ou seja, o inadiável desejo de libertação do jugo colonial e sua conseqüência, isto é, o projeto de construir uma nação livre e soberana. Esse «grande desafio» é assim posto por António Jacinto:

*quando todos os que isoladamente padecemos
nos encontrarmos iguais como antigamente
talvez a gente ponha
as dores, as humilhações, os medos
desesperadamente no chão
[...]
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças
vamos fazer então um grande desafio*

(Jacinto, 1985: 55)

É tal «desafio» o movente das obras que se tornam paradigmáticas deste momento literário angolano. Dentre elas, escolhi uma coletânea de contos, *Luuanda*, de Luandino Vieira (1964), por considerá-la um dos mais expressivos embates do que chamo de desafiante enfrentamento, embate que, em certa medida, aprofunda aquele que foi travado, em 1929, pelo romance *O Segredo da Morta* de António de Assis Júnior.

Abro aqui um parêntese para trazer à cena deste texto algumas breves reflexões sobre o romance de Assis Júnior. Em minha visão, é com esse escritor e homem de idéias que se inaugura um processo romanesco no qual se pode colocar o sinete de angolano, processo pelo qual o gênero romance ganha outra vestimenta.

Rapidamente gostaria de lembrar que o subtítulo da obra, em um olhar mais inocente, nos poderia levar a incluí-la no âmbito da chamada «literatura colonial»: *Romance de costumes angolenses*. No entanto, ela ultrapassa, quando a lemos, essa catalogação redutora, pois nela não há o traço de exotismo; a insistência de tudo ver como pacto com o mistério ou a magia da terra e, sobretudo, porque se percebe que o olhar a mover as engrenagens da efabulação se pode caracterizar como aquele contra-olhar a que atrás me referi, citando Bhabha.

Assis Júnior procura representar, quase testemunhalmente, a sociedade angolana, tal como se apresentava, no final do século XIX e início do XX, na região do Dondo, exatamente como o fará Arnaldo Santos no fim do século XX. Ele como que inaugura o sistema romanesco angolano, criando um lugar de força que será, em certo sentido, revisitado pelos ficcionistas a ele posteriores. Sua obra significa tanto um início – a fala ficcional do século XX – quanto uma continuidade, a da geração de 1880. Já se estabelece, assim, um sistema literário em Angola que ultrapassa o sub-

sistema em que as produções anteriores, aqui incluindo a novela de Alfredo Troni, *Nga Mutúri* (1882), se podem colocar.

O Segredo da Morta é uma narrativa que «engana» o leitor de várias maneiras. Explicando-me melhor: se este leitor não conhecer o arquivo das produções orais angolanas, lerá o romance, vendo-o como uma obra de clara filiação a produções portuguesas como as de Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, ou mesmo, a do brasileiro Machado de Assis. Isso se dá, principalmente pela escolha discursiva do procedimento estilístico designado de «ironia romântica», ou seja, pelo escancaramento da efabulação. Se o leitor, no entanto, conhece o arquivo literário «nacional» ele vê outra coisa, ou seja, ele dimensiona a tentativa de oralização do romance, pelo fato de o autor visitar várias formas tradicionais de narrar, como o missosso, a maka, a malunda, ou mesmo, pela utilização de adivinhas, provérbios, etc. Tal revisão ganha vulto, por outro lado, com o adensamento do corpo simbólico da terra, metonimicamente representado por corpos de mulheres, a exemplo do que fora realizado por Cordeiro da Matta. Enraízam-se, desse modo, as matrizes de um outro imaginário e se precisa recorrer a um também outro jogo de simbolizações.

A história de Ximinha Belchior representa uma construção muito bem elaborada do sentido da exploração e da pilhagem coloniais. À tal exploração e pilhagem, o produtor romanescos responde com os «hábitos da terra», aqui usando o título de Ruy Duarte. Vejamos: o filho de Ximinha é levado pelo pai para Portugal; as aprendizes em quem confia roubam suas economias, ou seja, impedem-na de ir em busca do filho. Ela é traída, assim, duplamente. Por outro lado, ao morrer, ela não desaparece. Pelo contrário: seguindo a tradição, volta em sonhos para as mulheres mais velhas da terra; ameaça, ainda em sonhos, aquelas que a roubaram e, por fim, parece estar por trás da série de mortes das ladras e da loucura da aprendiz de que mais gostava. Tais ações e desdobramentos narrativos sustentam, de um lado, a contra-ideologia do texto e, de outro, o arcabouço simbólico que a alimenta, sem exotismos, sem concessões, o que demanda do leitor uma competência fundada em «um outro conceito ‘representacional’ de conhecimento e cognição», voltando a pensar com Walter Mignolo (2003: 48).

Lembro, também, que o fato de o ficcionista se valer de técnicas romanescas ocidentais, revestindo-as com a roupagem da fala narrativa da terra – sempre minimizada pelas formas hegemônicas do conhecimento –, como que estabelece um engodo representacional para o outro dominador, apanhado em uma teia de não-saber que vai além de sua cognição, como já analisado em relação ao poema «*Kicôla!*». Confortavelmente instalado em sua hegemonia epistêmica, política e ética, o leitor do romance, cuja formação seja puramente européia, não percebe estar frente a frente com uma manifestação concreta de uma fala em diferença que o expulsa da

cidade fortificada na qual imperava uma outra forma de conhecimento e cognição. Invertem-se os papéis e o até então sujeito da fala hegemônica perde o seu confortável lugar.

Por fim, pode-se concluir que, com *O Segredo da Morta*, ficamos frente a frente com um romance vestido com outra roupagem, como já afirmei. Assim, sendo o que é – romance – já não é mais só o que era – «romance ocidental» –, fazendo-se também uma outra forma expressional. Nesse novo corpo, as vozes se sobrepõem, outras alianças são propostas e se realizam novos modos de intercâmbio, aqui pensando, uma outra vez, com Cornejo Polar. A literatura surgida nesse jogo de sobreposições e alianças se faz migrante, para usar o conceito descrito pelo mesmo Polar, forjando-se através da «produção de discursos encavalados em várias culturas, consciências e histórias» (2000: 133) e proliferando «em variantes» (2000: 137), com outros locais e tempos a se reinventarem pela memória ancestral. Por outro lado, tal literatura insiste em cenarizar viagens, deslocamentos e migrações. Patenteiam-se modos outros de representação imagística que acabam por demandar uma tradução.

Fechado o parêntese, retorno a *Luuanda*, para reafirmar que, desde sua aparição, em 1964, esta obra significa uma ruptura na série literária angolana. Primeiramente isto se deve à forma de projeção da espacialidade física e simbólica nela figurada, ou seja, ao novo modo de cartografagem imagística da cidade de Luanda. Tal cidade deixa de ser um espaço colonial branco, para fazer-se um lugar angolano por excelência, como tão bem analisa Tania Macêdo. Sua areia vermelha se pode tomar como metonímia explícita do sangue da própria terra, sangue que em suas veias geográficas corre, de modo mais rápido e tenso, nesse momento político em que, citando Macêdo, «a colônia começa a tornar-se sujeito de sua história» (2002: 70).

De outra parte, a ruptura também, ou sobretudo, se dá no universo discursivo, quando, com grande senso de seu ofício artístico, Luandino cria um texto que – se se faz uma abordagem de leitura mais ligeira – parece muito simples, em termos de expressão lingüística, mas, na verdade, representa um produto literário altamente sofisticado, no que tange à sua elaboração estética. Em outra dimensão, ele retoma o procedimento de Assis Júnior, alargando-lhe o campo de ação.

Pelo exercício discursivo proposto e realizado por Luandino, a territorialidade física da cidade ganha outra projeção, transmutando-se em uma territorialidade humana por excelência, o que faz fletir os valores que a sustentavam até então. O efeito causado sobre o leitor se torna de pura fruição. Recorro a Barthes e ao que diz acerca do que chama de efeito de fruição estética. Para ele, tal processo, ao atingir o leitor, «faz vacilar [suas] bases históricas, culturais, psicológicas [...], a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem» (Barthes, 1977: 22).

O trabalho de recomposição imagística da cidade de Luanda, clara metonímia de Angola, é fascinante. Desaparece o espaço colonizado, por assim dizer, e o local da cultura ganha uma forma absolutamente própria de cartografagem. Nasce, nessa geografia imaginária, feita de «casas, ruas, paus, mar, céu e núvias, ilhinha pescadórica» – como em texto futuro dirá a personagem João Vêncio (Vieira, 1987: 81) –, uma espécie de nova ancoragem simbólico-cultural cujo motor é um gesto, mais que tudo, amoroso. Por ele, no caso de *Luuanda*, a própria palavra nomeadora do lugar de pertença do sujeito ganha uma espécie de prolongamento gozoso, com a letra dobrada pela qual se suplementa. Não é apenas Luanda, mas *Luuanda*, a lembrar os tempos passados. Aninham-se, nessa repetição da letra, as marcas do amor por tudo àquilo que na cidade descalça se institui e a constitui, a começar pelos elementos de uma natureza animizada cujas ações, sentimentos, formas de ser, enfim, duplicam os traços característicos dos seres humanos que, na comunidade formada na obra, essa mesma natureza ampara e sustenta.

A vida humana em expansão transforma a paisagem da cidade e, por extensão, de Angola. O leitor depara-se com um espaço quase sacralizado, daí a ligação fundante entre os tempos, erigida pelos contos. O «antigamente», em todos os sentidos, é percebido como o útero onde o presente se gera e, para além disso, projeta-se como a gênese de qualquer promessa de futuro. Os três contos de *Luuanda*, ou seja, «Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos», «Estória do ladrão e do papagaio» e «Estória da galinha e do ovo», funcionam metaforicamente, assim, como uma espécie de rito de iniciação pelo qual os neófitos leitores, sobretudo se não angolanos, ingressam nos segredos e mistérios comunitários. Tais segredos e mistérios foram sempre elididos na visão dos antigos senhores da letra, com seu saber redutor, e contra eles outros já se haviam levantado, a exemplo de Cordeiro da Matta e Assis Júnior.

Fica evidente um embate no encontro de culturas que se dá em *Luuanda*. Não renegando o legado do outro europeu, o que é absolutamente impossível, Luandino reforça a cultura da terra. As duas margens do rio cultural angolano deixam entrever a promessa de uma terceira margem em que um novo sujeito do conhecimento já pode projetar-se como diferença. A palavra de ordem, por isso mesmo, é resistência e enfrentamento, pois o sujeito histórico já sabe o que quer e o que precisa ser feito para ultrapassar os limites a ele impostos. Nesse sentido, ganham força as idéias de travessia e de suplementação.

Não gostaria de deixar de lado o fato de que, também no espaço das manifestações poéticas, encontramos esse processo de atravessamento e reconversão que surpreendemos em *Luuanda* e em outras produções narrativas de Luandino. É o que acontece, por exemplo, em obras de Ana Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho. Nelas, vê-se que o passado e sua reinvenção pela memória se tornam uma fonte pro-

dutores de sentidos e uma espécie de estrada a se oferecer como via de acesso às margens e águas dos rios da história, dos mitos, dos ritos, dos saberes sociais, enfim, dos lugares onde os sujeitos culturais africanos podiam, e ainda podem, matar sua sede de alteridade, sempre posta em questão pelo processo colonizatório e/ou pelo neocolonialismo e suas formas de achatamento das diferenças.

Ouçamos dois modos de reconversão dessa memória pela materialidade do gesto poético e pela força da letra que o enforma:

Ruy: *A memória do sangue
só pode estar onde circula o sangue.
Não pesa o nome para quem herda um corpo
e um corpo vale o sangue que o gerou.*
(«Katoki», in Carvalho, 1989: 48)

Paula: *Guardo a memória do tempo
em que éramos vatwa,
os dos frutos silvestres.
Guardo a memória de um tempo
sem tempo
antes da guerra,
das colheitas
e das cerimônias.*
(«Origens», in Tavares, 2001: 10)

Nesse processo ritual de revisita ou reinvenção, configura-se uma espécie de espaço de dissidência e enfrentamento em cuja arena os saberes se cruzam e os sentidos encontram seus limites. Cornejo Polar refere-se, assim, à literatura produzida nesse lugar de atravessamentos, desde o instante em que o colonizado transformou-se em sujeito partilhador de um processo cultural de que em princípio fora excluído. Para o crítico peruano, tal literatura se torna

um campo aberto à insalvável heterogeneidade de vozes e letras plurais e dissidentes, aos muitos tempos de uma história mais assombrosa e densa que a linear, às várias, matizadas e confusas consciências que a cruzam e lhe conferem atordoante consistência (Polar, 2000: 84).

Desde sua chegada ao mundo da letra, portanto, os produtores africanos se esforçaram para pôr em circulação sua «heterogeneidade de vozes e letras plurais». Atualizam, dessa forma, o que Stuart Hall chama de «vocabulários culturais», única via possível para que se pudessem produzir enunciações outras, traduzindo-se, por elas,

temporalidades distintas daquelas com as quais o ocidente se acostumara a lidar (Hall, 2003: 83 e 61). Outras cartografias identitárias se projetam no mapa das textualidades desenhadas por sujeitos produtores de novos sentidos, bem como de enunciações culturais em diferença.

AINDA E SEMPRE, A FORÇA DE UMA VELHA CASA E SUAS CARTOGRAFIAS

A fim de concluir, esquematicamente, gostaria de me debruçar sobre o romance de Arnaldo Santos, *A Casa Velha das Margens* (1999), uma espécie de ponto de chegada do processo aberto no dezenove angolano e um reforço identitário, em todos os sentidos, uma vez que pela obra se propõe uma espécie de viagem pela alteridade angolana, tanto no que concerne ao vetor espacial, quanto ao temporal. Por isso mesmo, a personagem central, Emídio Mendonça, se plasma com um ser em trânsito, já que vem da metrópole para Luanda, daí vai para o Dondo e suas margens e, depois, volta a Luanda. Por outro lado, igualmente o romancista, ele próprio, insiste em projetar os lugares de força históricos, literários e simbólicos erigidos no e pelo século XIX e também pelo início do XX. Ou seja: Arnaldo Santos reconstrói a velha casa chamada Angola, ao mesmo tempo em que recupera a força simbólica de suas margens.

Há, assim, um impulso de revitalização de antigas heranças culturais cobertas ou encobertas pela pátina do tempo. Não é por acaso que Luandino Vieira vê, nas viagens de Emídio, uma forma de a personagem «reconhecer seu território de origens, recuperar património herdado, esclarecer um passado» (Santos, 1999, contra capa). Igualmente o romance, como construção imaginária, se faz, por sua vez, um modo de reconhecimento das «origens, património e passado» de toda uma comunidade de pertença, daí Luandino também afirmar: «Chegaremos então, nós, leitores, com o personagem, à lição das coisas naquela vida e sociedade – procurando seu passado, só o futuro encontra; e, nele, resposta para a busca de sentido e identidade» (Santos, 1999, contra capa).

A viagem de Emídio se caracteriza, pois, por essa espécie de desejo de encontrar sentido para «os vários sentidos das falas» (Santos, 1999: 97). Tais falas foram por ele adquiridas tanto na metrópole, lugar da vivência portuguesa a que lhe obrigara o pai, quanto na colônia, pela experiência da infância vivida com a mãe, uma negra quis-sama, filha da terra, falante do quimbundo, língua da terra, como se mostrou no poema «*Kicôla!*», por exemplo. Também essa mulher se projeta, como sabemos, em outro poema de Cordeiro da Matta que tem como título, justamente, «Uma quis-sama» (1877). Nele o sujeito lírico diz ter visto

*[...] formosa, correcta,
não sendo européia dama
a mais sedutora preta
das regiões da Quissama*

(Matta, 2001: 109)

Emídio se faz assim, o duplo metafórico do homem angolano, ser de dois mundos – como Angola, aliás, o é também –, a buscar as origens, sem poder deixar de lado o saber do outro. Esse deslizamento lingüístico e cultural é assim sintetizado neste pensamento da personagem:

a maneira como ele viria a se exprimir só mesmo passaria ser clara para quem lhe comungasse os seus pensamentos mais secretos. Pressentia que só podia ter uma linguagem ou, talvez, uma de cada vez [...] A seu tempo falaria a cada um da sua própria maneira (Santos, 1999: 97).

A personagem-núcleo do romance *A Casa Velha das Margens* se projeta ficcionalmente, portanto, como um sujeito «migrante» – e aqui volto a Cornejo Polar –, sujeito que já não quer negar apenas, como parece acontecer com os poetas oitocentistas, mas, a exemplo das figuras criadas por Assis Júnior e por Luandino, tenta suplementar os saberes adquiridos, para, desse modo, encontrar uma forma de, ao mesmo tempo, transitar pelos mundos europeu e africano, sempre percebidos como mundos em tensão, e reafirmar sua angolanidade. Emídio busca, com tal travessia, encontrar a sua margem e, a partir dela, exibir a força de seu contra-olhar e a certeza das várias memórias e das várias matrizes que será preciso «ordenar» para atingi-la.

Encerro meu texto, ecoando a busca de Emídio que leio também como uma metáfora do pacto literário angolano e sua tentativa de ordenamento das memórias e matrizes que o alimentam. Por isso mesmo é que tal pacto aciona a herança transplantada pelo outro europeu, embora insista, igualmente, em recuperar as velhas cartografias identitárias cuja força sempre sustentou o corpo simbólico de Angola e, em ricochete, suas próprias manifestações artístico-verbais. Vejo em *A Casa Velha das Margens*, de Arnaldo Santos, uma proposta clara de busca de reforço da alteridade, para o que se mostra como urgente a travessia para uma terceira margem do conhecimento, o que se dá, dentre outras, nesta passagem do texto:

estava sozinho nas margens, qual delas seria a sua? [...] Sentia-se subitamente enlevado para uma outra margem que não era essa do terreno onde ele balançava as pernas sobre um tronco oco, sentia-se enlevado para uma outra margem que

também não era a do outro lado do rio cujas árvores e quissassas ele lhes via dali; era a mesma margem do terreiro, ao mesmo tempo que era a outra, uma terceira-margem do rio na qual ele se queria refugiar em pensamento (Santos, 1999: 107, grifo meu).

E eu acrescentaria: em pensamento e pela elaboração artística dos produtores literários de Angola, desde sempre desafiadoramente a apontar que o centro sempre acaba por ceder lugar às margens e que a colonialidade pode, deve e tem como ser enfrentada.

BIBLIOGRAFIA

- António, Mário (1968), *Luanda, «Ilha» Crioula*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- Appiah, Kwame Anthony (1997), *Na Casa do Meu Pai: A África na Filosofia da Cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto (edição original, 1992).
- Assis Júnior, António de (1979), *O Segredo da Morta: Romance de Costumes Angolenses*. 2.^a edição. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland (1977), *O Prazer do Texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Bhabha, Homi (1998), *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Dávila e outros. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Cadornega, António de Oliveira de (1972), *História Geral das Guerras Angolanas. 1680*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar (anotado e corrigido por José Matias Delgado), 3 vols.
- Carvalho, Ruy Duarte (1989), *Hábito da Terra*. Porto: Asa para a União dos Escritores Angolanos.
- Ferreira, José da Silva Maia (1980), *Espontaneidades da Minha Alma. Às Senhoras Africanas*. Lisboa: Edições 70 (org. Gerald Moser) (1.^a edição, 1849).
- Gramsci, Antonio (1978), *Literatura e Vida Nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gruzinski, Serge (2001), *O Pensamento Mestiço*. Trad. Rosa Freire da Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hall, Stuart (2003), *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Trad. Adelaide la Guardia Resende e outros. Belo Horizonte/ Brasília: Editora da UFMG/ Representação da UNESCO no Brasil.
- Jacinto, António (1985), *Poemas*. 2.^a edição. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Jameson, Fredric (1992), *O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática.
- Ki-Zerbo, Joseph (2006), *Para Quando a África? Entrevista com René Holenstein*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas.

- Macêdo, Tania (2002), *Angola e Brasil – Estudos Comparados*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Matta, Joaquim Cordeiro Dias da (2001), *Delírios*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda (org. Nelson Pestana).
- Mignolo, Walter (2003), *Histórias Locais/ Projectos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Neto, Agostinho (1979), *Sagrada Esperança*. 9.^a edição. Lisboa: Sá da Costa.
- Polar, Antonio (2000), *O Condor Voa*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG (org. Mario Valdés).
- Santos, Arnaldo (1999), *A Casa Velha das Margens*. Porto/ Luanda: Campo das Letras/ Chá de Caxinde.
- Santos, Milton (2004), *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: EDUSP.
- Tavares, Paula (2001), *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*. Lisboa: Caminho.
- Troni, Alfredo (1973), *Nga Mutúri: Cenas de Luanda*. [Lisboa]: Edições 70.
- Vieira, José Luandino (1982), *Luanda. Estórias*. São Paulo: Ática (Autores Africanos, 10).
- Vieira, José Luandino (1987), *João Vêncio. Os Seus Amores*. 2.^a edição. Lisboa: Edições 70.
- Vieira, José Luandino (2006), *De Rios Velhos e Guerrilheiros. O Livro dos Rios – I*. Lisboa: Editorial Caminho.

Narrando a Nação: da retórica anticolonial à escrita da história

Inocência Mata

Como pode o pensamento crítico-histórico enfrentar uma literatura que desdobra com tamanha evidência suas radicais contradições, sua tenaz e englobadora heterogeneidade?

Cornejo Polar

Não é raro encontrar-se expressa a ideia de que a escrita angolana pós-colonial é uma escrita de ruptura. Um dos sinais dessa ruptura, adianta-se, é a viragem para a escrita da História, que assinalaria um novo *locus* de gestação textual, diferente des-soutro fundacional do sistema angolano (a natureza, a sociocultura e as realizações mundivivenciais do quotidiano), em momento coincidente com a pulsão nacionalista que lhe deu uma feição peculiar e «consagrou» a substância da angolanidade literária.

Porém, torna-se necessário situar a escrita da história no contexto de uma literatura que, por razões exteriores ao texto, continua a «escrita da nação», embora não já numa perspectiva nacionalista. Porém, fazendo implodir a «higiénica» (imagem da) nação e da identidade, com o objectivo de propor um outro modelo que busca nas margens e nos *loci* fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural. Esse processo, de que a obra de Pepetela é uma instância modelar, já denota não apenas uma visão evolutiva em relação à «visão colonial», mas ainda um solapamento da «visão nacionalista», através da estratégia de ab-rogação própria da estética pós-colonial, com recurso à sátira, à paródia, ao multiperspectivismo e à História.

Para compreender esse processo, vale a pena retornar às representações da «escrita da nação» na poesia angolana nacionalista, tomando como instâncias representati-

vas desse período a poesia de António Jacinto, de Agostinho Neto, de Viriato da Cruz e de Ernesto Lara Filho, para rastrear imagens e vinculações discursivas, imaginárias e simbólicas da natureza que vão operar a actualização discursiva da imaginação utópica. E se depois da independência, em período de rescaldo pós-colonial, a «desorientação» do «mapa da nação» assinala caminhos da distopia (de que *Mayombe* e *A Geração da Utopia* podem ser exemplos), a literatura angolana ainda continua a buscar outros rumos substanciais e discursivos na espessura prospectiva (da escrita) da História.

Com efeito, embora se possa pensar, com Saramago¹, que toda a ficção literária é inevitavelmente histórica (pelo que a expressão «romance histórico» pode ser considerada uma tautologia), a dialéctica da relação entre literatura e história na escrita que tem a História como material substantivo é de complementaridade entre os dois discursos. O escritor, mormente o romancista, interage com o passado como um historiador cujo objectivo visa uma «refamiliarização» com os eventos que, por contrangimentos da história, foram esquecidos ou foram estrategicamente obscurecidos. Já não se trata, neste final do século XX, de «exumar» factos e personagens da história para lhes dar uma espessura celebrativa, como na escrita romântica e na escrita nacionalista (que tem, pela sua dimensão teleologicamente transformadora, uma contaminação romântica), mas de convocá-los para proceder à sua revisitação e perceber a sua lógica a fim de que possam ser compulsadas o sentido das suas ressonâncias no presente.

Vê-se, por isso, que a «escrita da história» continua a ter uma função tão ideológica quanto a «escrita da terra» (Mota, 2001: 93-110) tinha no período colonial. No vazio de um período roído pelo desencanto político-ideológico – anos 80 e 90 do século XX –, e pelo questionamento das verdades absolutas de que resultaram perdas físicas, culturais, afectivas para o país, a literatura angolana (mormente a ficção, porém também a poesia) encetou uma busca de um sentido nacional com recurso a estratégias, por vezes aparentemente centrifugantes, e, deste modo, uma demanda problematizante sobre a construção de uma história com base numa só versão, fosse de matriz colonial(ista) ou anticolonial-nacional(ista). A actual produção persegue, e realiza, um «inventário de diferenças e conflitos» para se insurgir contra a privatização da História pelas sucessivas dominâncias, tanto do tempo colonial como do pós-independência, sempre em função de interesses, valores e crenças do grupo dominante. Como já demonstrei em outro lugar (Mata, 2006 e 2007), se compulsarmos a poesia celebrativa da «terra» e da «pátria» dos poetas da geração da *Mensagem* (Luanda) com

(1) José Saramago afirma que «toda a ficção literária (e, em sentido mais lato, toda a obra de arte) não só é histórica, como não poderia deixar de ser» (1999).

a dos poetas da «geração das incertezas», veremos que existe um tenso diálogo ainda sobre a «terra» e a «pátria». À celebração da certeza de que um dia se voltaria às muitas riquezas da *terra*, em «Havemos de voltar» (*Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto), ou «Quando a minha mãe vier» (*Meu Amor da Rua Onze*, de Aires de Almeida Santos), José Luís Mendonça, porventura o poeta mais dialogante com os «consagrados», apresenta o seguinte cenário pós-regresso, em que à eufórica previsão de uma vida livre, rica e feliz se segue, afinal, uma completa expropriação da própria vida:

*O africano está a escorrer
como um saco de sal
somos filhos do crude e a cinza
de um sol eterno negoceia nossos ventres
quando nos deitamos noite e dia
de orelhas cortadas pela guerrilha.
A preto e branco nos cassumbularam
os dentes no siso e no
maximbombo dos mortos a infância
do pólen sitiado toma assento.
E içam gruas de vazias bocas o porão
dos nossos sonhos a escorrer
como um saco de sal.*

(Mendonça, 1997)

Outro exemplo de interlocução é-nos dado pelo poema ainda de José Luís Mendonça «Sangrantes pedaços de metal» (*Ngoma do Negro Metal*) que «responde» de forma agressiva a essoutro de Agostinho Neto, «Sangrantes e germinantes» (*Sagrada Esperança*), que termina com uma disposição claramente – melhor, profeticamente – utópica,

*Pelo futuro eis os nossos olhos
Pela Paz eis as nossas vozes
Pela Paz eis as nossas mãos
da África unida no amor.*

(Neto, 1976)

– o de José Luís Mendonça é claramente de desesperança:

*sonhos do meu mundo reciclado
por quimeras de pombas terebintinas.*

(Mendonça, 2000)

A dominação da visão eufórica de uma pátria futura que reporia o equilíbrio quanto ao tempo presente é transversal na poesia nacionalista e anti-colonial, como na poesia de Ernesto Lara Filho, claramente sugestiva de um novo mundo mesmo se não visivelmente nacionalista (como o entendem os teóricos, pela vinculação entre o político e o histórico-cultural), por exemplo nesse poema «Um poema do ciclo vegetal», em que o casamento remete semanticamente para uma (nova) cosmogonia nas relações humanas:

*Até das flores brancas
com que as papaeiras se vestiam
para anunciar o noivado, o casamento.*

*Tio José:
eu espero.*

Nós esperamos.

Huambo, Dezembro de 1963
(Lara Filho, 1988)

Um outro *exemplum* dessa réplica hoje, face à disponibilidade utópica de antanho, é a marcação distópica do tempo de uma «dissinфонia» que também a poesia de José Luís Mendonça anuncia em «Reconstrução Nacional» (1997), aqui em subtil interlocução com «O grande desafio», de António Jacinto:

1974
*Quimbanguleiros² de todos os muceques
erguem o verde despertar das cidades
com blindagens de óleo palma
no eco encardido das nádegas*

1994
*Nossas crianças roem os dentes
neste céu etílico de balas perfumadas*

(2) Quimbanguleiros eram estivadores das construções dos grandes edifícios do tempo colonial. Eram operários não qualificados que misturavam o cimento à areia e transportavam a argamassa, os tijolos e outros materiais pelos andares acima – daí a kimbangula (carregar às costas). Ao lado de cada edifício e construção, as mulheres dos bairros pobres chegavam, instalavam as suas cozinhas, panelões e carvão, para vender funge com peixe de óleo palma, por um preço muito módico, à altura do bolso do kimbanguleiro – daí a expressão «com blindagens de óleo palma/ no eco encardido das nádegas» (Mata, 2006: 106-107).

2004

*Nossa Senhora Santa Ana da Muxima
ainda marmoriza o país do rio Bengo
mas os deuses já não escarram mais o mel
da angústia em nossas bocas de papel*

(Mendonça, 1997)

Esta ideia de dominância adequa-se à dinâmica da apropriação dos factos e da sua gestão. Com efeito, por ela se pode chegar à ideia de que, mesmo no tempo colonial, se esteve perante pelo menos duas esferas de dominância: a do poder colonial, dos autores do processo de desestruturação identitária africana, e que intentaram o apagamento da história cujos protagonistas e destinadores eram africanos – em suma, o colonialismo português; e a do «contra-poder», isto é, da elite nacionalista que igualmente procedeu à apropriação das representações colectivas, integrando-as numa narrativa cujos ingredientes tiveram como fim a busca de um (único) sentido de nação que constituiu o objectivo do seu labor, muitas vezes através de uma «geografia da coragem» (Jorge Macedo), como se vê em *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*, de Luandino Vieira:

[Domingos Xavier] só queria o bem do seu povo, e da sua terra (...) se portou como homem, não falou os assuntos do seu povo, não se vendeu (...) começa hoje a sua vida de verdade no coração do povo angolano... (Vieira, 1974: 128).

O «relato da nação», em que se incorporou a função unificadora, fez-se, por necessidade pragmática, pela apropriação de factos e actos, primeiro para fazer contraponto à representação de uma temporalidade passada e presente, cuja estrutura social se fundamentava na violência da exploração económica e na subjugação cultural e, depois, para legitimar a previsão de um futuro cívico:

(...)

Havemos de cantar!...

*Ah! Quando a minha mãe vier
E trazer os meus irmãos
Arderá uma oгуqira
À beira
De cada trilho
E o brilho*

*De cada estrela
Será ainda maior...
(...)*

(Santos, 1987)

Um futuro que se realizou, porém, em «evento» na contramão do «advento» anunciado, como «denúncia» Aníbal, o Sábio, em *A Geração da Utopia*, em «esperança disfórica», desesperança insinuada pode até dizer-se (não será bem explícita?), na (recente) poesia de Adriano Botelho de Vasconcelos:

*Nos escombros as razões arrastam-se
pelos mesmos farejos das ratazanas ou se pegares
num castiçal d'oiro não vão as suas luzes
poder espalhar a aurora porque essa chaga
não se cura só por olhares
demoradamente o quarto de um hospital
até que te caíam as lágrimas por ahares
sem valor todos os poços de petróleo que rodeiam
os condomínios de Talatona³.*

(Vasconcelos, 2007)

Na verdade, embora não sejam recorrentes, há na literatura angolana obras que tematizam a repressão pós-independência aos críticos do poder instituído, em *Maió, Mês de Maria*, de Boaventura Cardoso (em que os jovens do bairro do Balão desapareciam misteriosamente, numa explícita remissão à repressão que se seguiu a 27 de Maio de 1977), ou *A Geração da Utopia*, que refere explicitamente esse comportamento do exercício musculado do poder. Numa passagem bem enfática, Mundial, o ministro ex-guerrilheiro que, através dos esquemas de competências relacionais, dá cobertura política a negócios espúrios, enraivecido com a lucidez de Orlando, o namorado de Judite, diz ao seu sócio Malongo:

- *Se não fosse teu genro, amanhã estava preso por ofensa a um dirigente.
(...) Malongo deu-lhe uma palmadinha no joelho e serviu uísque.*
- *(...) Esse tempo já passou, Vítor, em que podias meter um gajo no kuzuo por ofensa real ou imaginária.*
- *Essa é que é a merda, essa é a merda* (Pepetela, 1992: 273).

(3) Talatona: região de Luanda onde está projectada uma cidadela com todas as infra-estruturas de uma urbe moderna.

FICÇÃO ANGOLANA: UM PROJECTO NACIONAL FEITO DE HISTÓRIAS LOCAIS

Pegamos no passado para sabermos como os nossos pais aqui chegaram com as mesmas utopias em algum pátio do tempo maltratado.

(Vasconcelos, 2005)

É neste contexto, de reinterpretação de um corpo nacional que se apresenta fracturado em termos de memórias, que a ficção angolana tem sido expedita no processo de cerzimento identitário: Pepetela, Boaventura Cardoso, Manuel Rui; mais recentemente, João Melo, Roderick Nehone, João Tala, Ismael Mateus, Ondjaki, entre poucos outros. No entanto, de entre estes, não é temerário afirmar que a obra de Pepetela tem sido aquela que se revela mais sistemática neste processo de interrogar a história para a compreensão do presente. Na verdade, como qualquer narrativa histórica do tipo auto-reflexivo, a ficção de Pepetela não se limita a reproduzir os acontecimentos que o discurso da História registou como factos, mas intenta também «des-circunstanciar» os símbolos através dos quais se construiu, na literatura, uma estrutura icónica desses eventos, uma imagem através da qual um acontecimento fica registado na memória colectiva e funciona no imaginário cultural, de que a literatura constitui sempre uma vertente fundamental – sobretudo num país jovem. Porém, se tal acontece, vale dizer que nesse diálogo existe um outro interlocutor, que é o próprio sistema literário angolano.

Herdeira da tradição nacionalista (no sentido de construção de uma nação angolana), a obra de Pepetela transmite uma exigência que, num país em que ter esperança é resistir a todo o pessimismo, remete para a inadequação de se pensar o futuro enquanto a memória colectiva da história for impeditiva do passado.

A opção de Pepetela em adoptar um referencial histórico para a reconstituição do tecido narrativo da nação tem uma dupla eficácia: por um lado, faz implodir a narrativa fundacional da nação, feita de um nivelamento de olhar(es) e, por outro, critica a privatização dos factos históricos para a construção de uma outra história oficial, essa de uma elite que chegou ao poder pela acção política gerenciada pelo pensamento utópico. Se Pepetela, o escritor, está consciente disso, explicitando esta ideia em muitas entrevistas, os seus duplos, personagem em gestão de *alter ego*, explicitam essa ideia:

(...) continuo a defender que a luta pela independência era para criar uma sociedade mais justa e não para substituir uma elite (colonial) por outra. E aconteceu

que uma classe dominante substituiu a outra classe dominante. O capitalismo selvagem que temos em Angola não leva a lado nenhum, tal como dantes não levava (Pepetela, 2002: 3).

Por seu turno, é Aníbal, o Sábio, quem afirma que se trate de uma «elite que nunca soube aliar-se às elites rurais tradicionais» e cujos agentes foram «intermediários da colonização, embora gritando contra ela» (Pepetela, 1992: 304-305).

A nação que, então, essa busca instituiu, sobretudo narrativamente (por via da *narração* ou da *narrativização*⁴), embora tivesse surgido de uma síntese elaborada a partir de um *saber* mais do que de um «sentir», seguiu um modelo que respondeu a um fim nacionalista: a sua unicidade, de mais fácil controlo (leia-se *Muana Puó*). Para o que era necessário actualizar a imagem de uma nação sem conflito de qualquer ordem, simplesmente porque os elementos dela participantes não comportavam diversidades, antes participando todos de uma mesma natureza, que era a identificação com a causa libertária e a perfilhação à ideologia nacionalista de suporte marxista. Por isso *Ele*, contrariando as expectativas, dela e dele próprio, opta por regressar à montanha porque não se adaptava à perfeição do mundo conquistado aos Morcegos (*Muana Puó*); e o Comandante Sem Medo, «interpretante» de Ogum, o Prometeu africano, sucumbe na floresta do Mayombe, final anunciado pela voz da sua amarga consciência de que «não tinha lugar numa Angola independente» – e, acrescentava, em que o partido funcionaria como uma igreja...

A mim não me vejo [na Angola independente]. Talvez noutro país em luta... quem sabe se na cadeia? Não me vejo em Angola independente. O que não me impede de lutar por essa independência (Pepetela, 1985: 138).

Com o labor implosivo da actual produção angolana, a nação está a emergir como corpo fracturado, dilacerado por «dissensos», crises e guerras, porém mostrando as suas várias vozes e margens e diferenças de que as suas diversas agências já não abdicam. Negros, brancos e mestiços (*A Geração da Utopia*); a urbe e o campo (*Parábola do Cágado Velho*); os assumidos neoliberais, antes marxistas, e os que se mantêm fiéis aos ideais de antanho (*A Geração da Utopia* e *O Desejo de Kianda*); os

(4) Segundo Hayden White, existem duas estratégias para a actualização da escrita da história: a narrativização em que o romancista adopta uma perspectiva para olhar o mundo e, através dela, o relata, e a narração em que o romancista busca fazer o mundo falar por si próprio através de uma história; Dessa ambivalente condição discursiva pode resultar uma fusão da consciência mítica com a histórica, embora os processos de urdidura tropológica que as estimula possam ser diversos (ver White, 1992).

de origem bantu, pejorativamente referidos como «autóctones», e os luso-descendentes, luso-falantes ou os inusitadamente auto-intitulados crioulos, da «corrente crioulista» (João Melo, *Os Filhos da Pátria*); os «camaradas» e os «manos» (Sousa Jamba, *Patriotas*); os que intentam o discurso da «reconciliação» (a operar como sinónimo de esquecimento) e os que, como Boaventura Cardoso (*Maio, Mês de Maria*), Adriano Botelho de Vasconcelos (*Tábua*), e E. Benavena (*Os Limites da Luz*), intentam inscrever o medo no mapa do «relato de nação»... Esses diferentes sujeitos e agências buscam legitimar seus «locais de cultura» na instituição literária que, cumulativamente, vem reinterpretando o *corpus* consagrado sob a punção – e a punção – de segmentos e diferenças de vária ordem, tanto substanciais quanto agências, agora retirados dos arquivos do silêncio. Esse «dissenso» actancial e material e essa dissonância são rasurados tanto no discurso literário quanto no oficial (político, ideológico e cultural), através da simbólica expressão «de Cabinda a Cunene, um só povo uma só nação», que, para além da sua ilusão de performatividade discursiva, dá a dimensão dessa visão (ainda) «higiénica» de nação.

Por isso, a questão enunciada na epígrafe, pela voz de Antonio Cornejo Polar, que parte de uma reflexão sobre a literatura peruana, pode aplicar-se ao sistema literário angolano, que, no contexto da heterogeneidade acima considerada, funciona também como «totalidade contraditória». No entanto, se o crítico peruano aconselha que «unidade e coerência» não obliterem o «contraste e ruptura» que o sistema manifesta, em nome de um monolítico sentido nacional, também a nação não deve submeter-se à lógica de um qualquer «desmembrado pluralismo étnico» (Polar, 2000: 292). Assim, assiste-se hoje, na contramão «daquele» sentido nacional, a uma busca do (re)conhecimento da pluralidade de uma entidade heteróclita mas total, marcada pela contradição interna, ao mesmo tempo em que se reafirma o lugar do «literário» para o conhecimento do país. A propósito de *Parábola do Cágado Velho*, disse Agualusa:

Nesta aldeia [a Munda], que não é geograficamente localizada, acumulam-se referências culturais, topográficas, toponímicas, comuns a todo o país. As personagens, por exemplo, respondem por nomes de diferentes etnias ovimbundu, mbundu, tchoquê⁵, etc., e recordam mitos que tanto podem ser do Norte como do Sul. Esta aldeia, evidentemente, é Angola (Agualusa, 1996).

Note-se ainda que a heterogeneidade da literatura angolana não é apenas de sujeitos históricos etnossocial e ideologicamente em «dissenso», diferentemente do que

(5) Tchokué que, segundo o alfabeto africano de referência, seria cokwe, como se escreve em Angola.

antes acontecia, como também em termos de género e de mundividência: por exemplo, ao lado de um João Maimona, de origem rural, um dos maiores representantes da contemporânea poesia angolana, enfileiram tanto Fernando Kafukeno que, em similitude «macro-étnica» com Maimona, com ele opera em *dissenso* social, enquanto João Melo e Paula Tavares, em convergência étnica, têm uma origem social diversa, como o comprova o substrato cultural das suas poéticas – e isso para só referir entidades metonímicas de uma mesma contemporaneidade etária e geracional. Convém ainda referir que a diversidade dessa totalidade não reside no que à superfície se mostra – o «dissenso» social em si ou a semelhança étnica – mas no que resulta; isto é, e recorro de novo a Polar:

[A] *Construção de vários sujeitos social e etnicamente dissímiles e confrontados, de racionalidades e imaginários distintos e inclusive incompatíveis, de linguagens várias e díspares em sua mesma base material* (Polar, 2000: 296).

Pode dizer-se, por isso, que a literatura angolana contemporânea traz implícita uma substância de origem múltipla, originária de espaços socioculturais diversos: disso são exemplos a galeria dos guerrilheiros do Mayombe e das chanas do Leste e a estirpe diversa dos nacionalistas, assim como a origem de «simples» pensadores – os «heróis-ideólogos» (Bakhtine) – que se disseminam pela galeria de sujeitos actanciais, como na obra de Pepetela (por exemplo, *Lutamos, Sem Medo*, Aníbal, Mukindo, Honório, Ulume), agências históricas, como a mulher na obra de Paula Tavares, ou político-ideológicas, como na obra de Boaventura Cardoso ou E. Bonavena, que «elegem» o medo e a dor como substância da sua poética, ou escritores que fazem da matéria «agorística» (*o que está a acontecer agora*) a base para a reflexão sobre a realidade do pós-guerra, quer através de uma escrita satírica, como em João Melo, ou, como em João Tala, através de uma escrita metafísica e introspectiva. Tal como Manuel Rui em *O Manequim e o Piano* (2005), em que dois amigos, Alfredo e Vander, tentam reagenciar suas vidas depois de desmobilizados e de regresso à sua martirizada ex-Nova Lisboa, também João Tala é um ficcionista que vem textualizando a realidade do pós-guerra. Como já disse em outro lugar (Mata, 2005), em *Os Dias e os Tumultos*, uma colectânea de dez contos muito irregulares no modelo da sua urdidura diegética, com a qual o autor ganhou a primeira edição (2004) do Prémio de Ficção UEA, João Tala dá o mote da sua escritura:

Recomeçavam os tumultos logo após o pleito eleitoral. Iam tão longe os acontecimentos, espalhando-se por cidades, vilas e quimbos. Os nossos caminhos estavam perdidos e cada um de nós era apenas um elemento num cerco (Tala, 2004: 13).

Se acima se disse que Pepetela se erige aqui a instância de fundamentação reflexiva, tal se deve, apenas, ao facto de ser no equilíbrio entre a heterogeneidade actancial que resulta da observação não apenas empírica, mas fundamentada no saber científico, a diversidade temática, e a unidade, que a operação ideológica prescreve, que se situa a escrita da ficção de factualidade histórica pepeteliana (e nesse sentido os dois romances «policiais» e essoutro, «bastardo» em termos genológicos, que é *Predadores*, não deixam de ser romances históricos). A preocupação de Pepetela é, neste sentido, patriótica – não obstante a temeridade de que se reveste, hoje, essa ideia e esse sentimento: patriótica, por articular esses diversos espaços, decorrentes de segmentos diferentes e diversos, num só lugar discursivo que se pretende total, embora heteróclito. Por isso, podemos afirmar – de novo com José Saramago – que «o patriotismo é uma noção passada, desvalorizada, mas há ocasiões em que a palavra volta quase ao estado puro, sem todos os aspectos suspeitos e mesmo sujos que a contaminam frequentemente» (Saramago, 1998: 43).

Ao questionar as próprias bases das certezas e prescrições da sua própria escrita e da tradição literária, a escrita daí resultante – que, também por analogia com a reflexão sobre a «cultura pós-moderna», chamei pós-colonial – mostra que Pepetela não apenas desafia os modelos do «centro» e as categorias a eles associados (ordem, homogeneidade, exclusividade, «totalização»), como também opera um «movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras» e «um afastamento em relação à centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade (...) e monumentalidade» (Hutcheon, 1991: 85).

Na ficção auto-reflexiva em que o histórico se totaliza como âncora na trama romanesca, o periférico não se move para o centro sob pena de, tornando-se dominante, deixar de funcionar como propulsor da diferença. É o centro que é deposto pela própria história das margens que vão inundando o universo com as suas estórias e individualidades históricas, incluindo as suas «falas de estórias», num «pseudo-todo» em que o fluxo particularizante abre as malhas da superfície e o transforma em corpo plural. Que se pretende, apesar de tudo, coeso. Mas isto é outra utopia...

BIBLIOGRAFIA

- Agualusa, José Eduardo (1996), «*Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela. Uma guerra demasiado longa», *Público*, 19 de Outubro de 1996.
- Cardoso, Boaventura (1997), *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras.
- Hutcheon, Linda (1991), *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

- Lara Filho, Ernesto (1988), *O Canto de Martrindinde*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Mata, Inocência (2001), *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, Luanda/Lisboa: Kilombelombe/ Mar Além.
- Mata, Inocência (2005), «O Valor de um Prémio», *Semanário Angolense* (Luanda), n.º 94, 1-8 de Janeiro de 2005.
- Mata, Inocência (2006), *Laços de Memória & Outros Ensaios Sobre Literatura Angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Mata, Inocência (2007), «Under the Sign of a Prospective Nostalgia: Agostinho Neto and Postcolonial Poetry», *Research In African Literatures*, vol. 18, n.º 1, Spring, pp. 54-67.
- Mendonça, José Luís (1997), *Quero Acordar a Alva*. Luanda: INALD.
- Mendonça, José Luís (2000), *Ngoma do Negro Metal*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.
- Neto, Agostinho (1976), *Sagrada Esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos/Lisboa: Edições Sá da Costa.
- Pepetela (1985), *Mayombe*. 3.ª edição. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Pepetela (1992), *A Geração da Utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Pepetela (2002), Entrevista a Maria Augusta Silva. *Diário de Notícias – DNA* (Lisboa), 9 de Fevereiro de 2002.
- Pepetela (2005), *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote.
- Polar, Antonio Cornejo (2000), *O Condor Voa: literatura e cultura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Rui, Manuel (2005), *O Manequim e o Piano*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Santos, Aires de Almeida (1987), *Meu Amor da Rua Onze*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Saramago, José (1998), «Entrevista a Antoine de Gaudemar: ‘Saramago concede um Prémio ao Nobel’», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 3, Outubro/Dezembro de 1998, pp. 42-44.
- Saramago, José (1999), «O Tempo e a História», *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 27 de Janeiro de 1999.
- Tala, João (2004), *Os Dias e os Tumultos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Vasconcelos, Adriano Botelho (2005), *Olímias*, Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Vasconcelos, Adriano Botelho (2007), *Luanary*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Vieira, Luandino (1974), *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. Lisboa: Edições 70.
- White, Hayden (1992), *The Context of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press.

Os Itinerários da Identidade Individual de Agostinho Neto, um Poeta da Geração Literária de 40 (1940-1960)

Luis Kandjimbo

O discurso poético inaugurado pela geração literária de 40 representa uma dupla ruptura na história da literatura angolana. Em primeiro lugar, relativamente ao discurso nativista produzido pelas gerações que surgem nas primeiras décadas do século XX. Em segundo lugar, perante a literatura colonial institucionalizada a partir de 1926 através dos concursos promovidos pela Agência Geral das Colónias, cuja finalidade era a «propaganda do império português de além-mar», que «melhor contribua para despertar, sobretudo na mocidade, o gosto pelas causas coloniais»¹. Tomás Vieira da Cruz era então o expoente máximo da literatura colonial em Angola.

Como veremos mais adiante, é contra os cânones da poesia colonial que a geração de Agostinho Neto subverte a ordem das coisas trazendo novas propostas estéticas à literatura angolana. De tal modo que a leitura e a interpretação da produção literária dos autores dessa geração sugere a recusa da mera auto-referencialidade do texto literário. Somos, pois, confrontados com a «estética da utilidade», como diria Jean Pierre Makouta Mboukou (2003: 327). É uma estética fundadora de um modernismo que comporta várias tendências. Algumas pretendem adoptar modelos do modernismo brasileiro. Outras mais atentas às correntes literárias provenientes do continente africano e das diásporas negras das Américas, designadamente o Harlem Renaissance. Além das que aspiravam simplesmente a instauração de uma dicção diferente da poesia portuguesa. Na historiografia literária a referência a esta geração é habitualmente associada à revista da Associação dos Naturais de Angola, sendo conhecida como «Geração da *Mensagem*». A *Mensagem* era publicada em Luanda nos anos 50. Esta relação metonímica reduz demasiadamente o espectro da análise,

(1) Ver Portaria n.º 6119 de 1926, que fixa as normas que regulam o Concurso de Literatura Colonial, in *Boletim Oficial da Colónia de Angola*, I.ª série, n.º 7.

na medida em que o associativismo autóctone contava ainda com a Liga Nacional Africana que herdara um intervencionismo mais activo da Liga Angolana nas duas primeiras décadas do século XX, e que reunia referências da maior importância na formação das elites intelectuais angolanas.

Da geração literária que estou a apresentar fazem parte os seguintes poetas: Aires Almeida Santos, Agostinho Neto, Alexandre Dáskalos, Antero de Abreu, António Jacinto, Cochat Osório, Ermelinda Xavier, Lília da Fonseca, Mário Pinto de Andrade, Maurício Gomes e Viriato da Cruz.

Agostinho Neto nasceu em 17 de Setembro de 1922. Filho de Agostinho Pedro Neto, pastor da Igreja Metodista e de Maria da Silva Neto, professora primária. A sua personalidade foi basicamente formada à luz de padrões cristãos do metodismo americano, implantado em Angola desde a segunda metade do século XIX. Foi presidente do Centro Evangélico da Juventude Angolana. Em 1943, conclui os estudos liceais e ingressa no funcionalismo público, tendo sido colocado, sucessivamente, em Malanje e Bié. O pai morre em 1946. No ano seguinte parte para Portugal onde vai prosseguir os estudos. Matricula-se na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra. Participa em associações como a Casa dos Estudantes do Império e o Clube Marítimo Africano. A par da literatura desenvolve igualmente uma intensa actividade política, tendo pertencido ao MUD-Juvenil. Foi várias vezes preso pela PIDE, condenado em 1955 a dezoito meses de prisão pelo tribunal do Porto. Cumprida a pena, em 1957 já em liberdade, retoma os estudos. É licenciado em Medicina pela Universidade de Lisboa em 1958. Regressa a Angola no ano seguinte. Abre o consultório médico em Luanda e envolve-se na actividade política clandestina. Após a sua eleição, em 1960, como líder do MPLA, no interior de Angola, volta a ser preso e deportado para Cabo-Verde em trânsito por Bissau e Lisboa. Desencadeia-se uma campanha internacional para a sua libertação. Transferido para a cadeia do Aljube em 1962, passa depois ao regime de residência fixa. Em 30 de Junho de 1962, concretiza-se a sua fuga de Portugal. Um ano depois, é eleito Presidente do MPLA.

Em vida e até 1974, Agostinho Neto publicou: *Quatro Poemas de Agostinho Neto*, Póvoa do Varzim, 1957; *Poemas*, 1961; *Con Occhi Ascitti (Sagrada Esperança)*, edição bilingue, Milão, 1963; *Sagrada Esperança*, Lisboa, 1974; *Sacred Hope*, edição em inglês, Dar Es Salam, 1974.

O percurso de leitura que tracei compreende mais de uma década da vida de um poeta cujos poemas e outros textos o imortalizam em cada instante de 1945 a 1960. É um período de tempo que corresponde a uma parte significativa da biografia de Agostinho Neto.

Portanto, o presente trabalho está estruturado em três secções. Na primeira, tratarei de fornecer alguns elementos que contribuam para uma melhor compreensão

do processo de formação da geração literária de 40 a que Agostinho Neto pertence. A segunda incide particularmente sobre a evolução dos ideais deste poeta no contexto da transição geracional que se regista em Angola entre as décadas de 20 e 40 do século XX. Na terceira secção, procedo à análise do texto poético com o objectivo de determinar o fio condutor de uma identidade individual.

A FORMAÇÃO DE AGOSTINHO NETO: GERAÇÃO LITERÁRIA, CONTEXTOS POLÍTICOS, IDEOLÓGICOS E CULTURAIS

Ao operar com o conceito de geração literária torna-se necessário dilucidar os seus contornos para o aplicarmos a um trabalho como este.

Do ponto de vista teórico o conceito de geração literária atrai a atenção daqueles que privilegiam a análise do fenómeno literário numa perspectiva histórica e sociológica. No dizer do filósofo espanhol Ortega y Gasset, «a geração não é um punhado de homens ilustres, nem simplesmente uma massa: é como um novo corpo social íntegro, com a sua minoria selecta e com a sua multidão, lançado sobre o âmbito da existência com uma trajectória determinada» (1981: 78). No plano estritamente literário, e seguindo a proposta de Julius Petersen (1946), a geração comporta um conjunto de factores que importa destacar: a data de nascimento; comunhão de orientações pedagógicas (o processo de formação); a vivência de problemas comuns; a existência de um guia intelectual, figura muitas vezes carismática que lidera posicionamentos e intervenções; a criação de uma linguagem própria; a desagregação da geração precedente. A estes aspectos acrescentaria a efectiva experiência de interiorização individual dos problemas comuns e a articulação de estratégias de grupo.

O conceito de geração literária supõe a existência de uma elite angolana moderna. Essa minoria selecta que se distingue da multidão de que fala Ortega y Gasset é na verdade uma elite². Portanto, todas as gerações literárias angolanas, incluindo a geração de 40, representam a elite cultural moderna, na medida em que constituem categorias de indivíduos detentores de uma capacidade intelectual, adquirida ou não num sistema formal de ensino, e, por isso, susceptível de exercer uma certa influência presente ou futura na sociedade a que pertencem, onde funcionam instituições de origem ocidental.

(2) Interessa chamar a atenção para o texto de Oliveira, 1963. Por elite angolana moderna entendo aquele grupo de indivíduos que, apropriando-se de comportamentos, instrumentos e conceitos da modernidade ocidental, articulam estratégias discursivas a que subjazem interesses endógenos. É a partir desta ideia que elaboro a esquematização cronológica que começa com a primeira elite de que faz parte José de Fontes Pereira.

É essa geração literária de 40, a que pertencem aqueles poetas angolanos, que realiza a ruptura no plano do discurso literário, inscrevendo-o no quadro de uma intervenção política mais sofisticada, realizando a transição do nacionalismo nativista ao nacionalismo cultural e político dos anos 50 e 60, através da constituição de partidos ou movimentos políticos no contexto do Estado Novo e das suas instituições de vigilância política.

Dos acontecimentos mais relevantes ocorridos em Angola no princípio do século XX e que constituem marcos de referência em matéria de educação e ensino, destacam-se a criação de liceus em duas das mais importantes cidades do território: em 1919, o liceu central de Luanda que viria a designar-se «Liceu Salvador Correia»; dez anos depois, em 1929, no Lubango o «Liceu Nacional da Huíla»³. Agostinho Neto matricula-se no Liceu Salvador Correia em 1934, sendo um dos raros negros a frequentar aquele estabelecimento de ensino.

Aos jovens dessa geração cuja formação liceal ocorre na década de 30, são inculcados valores humanísticos assentes na tradição portuguesa. Os programas escolares e a estrutura curricular dos liceus da época – como de resto todos os programas do ensino colonial até 1974 – obedecem a dispositivos legais obrigatórios que definem as balizas que conformam o cânone colonial (o conjunto de obras da literatura portuguesa e de outras literaturas europeias recomendadas no sistema de ensino oficial, durante o período colonial). Trata-se de um cânone que se funda em critérios legíveis no quadro de uma cultura colonial. No que diz respeito ao ensino das disciplinas de literatura e língua portuguesa e história e geografia de Portugal, há uma uniformidade em todo o chamado Império Colonial Português. As orientações pedagógicas, como se pode concluir, não se adequam ao universo cultural dos povos colonizados.

No terceiro ano do liceu, recomendava-se que os textos de apoio ao ensino da língua acentuassem o predomínio dos assuntos portugueses. O programa do 7.º ano sustenta «a ilustração do espírito e também a educação cívica dos alunos, por meio da exposição metódica da história da literatura portuguesa, à luz de numerosos documentos que permitam acompanhar a evolução dos sentimentos, das ideias e da arte, bem como da linguagem, numa síntese da vida mental da Nação»⁴.

Será contra esse cânone colonial, institucionalizado a partir de 1919, que as gerações literárias de 40 e 50 se propõem fundar uma verdadeira e autónoma literatura

(3) Os companheiros de geração Agostinho Neto, tais como António Jacinto, Viriato da Cruz, Alexandre Dáskalos, Aires Almeida Santos frequentaram, respectivamente, o Liceu Salvador Correia de Luanda e o Liceu Diogo Cão do Lubango. Mário Pinto de Andrade é uma excepção. Fez parte dos estudos no Seminário de Luanda.

(4) Decreto-lei n.º 27085 in *Boletim Oficial da Colónia de Angola*, I.ª série n.º 9 de 27 de Fevereiro de 1937, pp. 75-111.

angolana. Como veremos em seguida, os textos publicados por Agostinho Neto nos primeiros anos da década de 40 inscrevem-se nas manifestações de protesto contra a impositividade dos valores portugueses. Esta imposição, pela sua natureza perniciosa, está na origem da alienação que não escapa às críticas deste autor.

A ressaca da Segunda Guerra Mundial, os ventos do Pan-Africanismo, na sua matriz norte-americana, os ecos do nacionalismo nas antigas colónias britânicas e francesas, e a expansão dos partidos comunistas europeus e latino-americanos, são factores de renovação das estratégias ideológicas e literárias da geração de 40. Verifica-se a recorrência de interrogações que vão sendo tematizadas nos textos publicados na imprensa local.

Atentos ao ambiente de reconstrução da Europa e à evolução da política internacional, conscientes dos efeitos catastróficos da guerra e interpretando os sinais de mudança que se desenhavam no horizonte, a geração de Agostinho Neto começa a dar consistência à sua formação ideológica e a construir a sua obra literária. Nesse período, regista-se a presença de uma expressiva comunidade de estudantes oriundos das então colónias portuguesas nas cidades de Lisboa e Coimbra. Pode dizer-se que, para o caso de Angola, na década de 50, os escritores distribuem os focos da sua actividade intelectual pelas cidades de Luanda, Benguela, Huambo e Lubango, e pelas cidades de Lisboa e Coimbra, os dois centros da vida universitária em Portugal. Na extensa entrevista concedida a Michel Laban (1997), Mário Pinto de Andrade considera que a década de 50 representou na verdade o ponto culminante de uma actividade intelectual nunca vista em gerações anteriores. Prova disso é a criação do Centro de Estudos Africanos em Lisboa, nos anos 50.

AS IDEIAS NATIVISTAS DE AGOSTINHO NETO: SUA EVOLUÇÃO ENTRE 1940 E 1959

O nativismo é um conceito que designa a forma como a ideologia nacionalista se manifesta no espaço territorial angolano, em finais do século XIX e princípios do século XX⁵ até à década de 40. Numa perspectiva periodológica pode dizer-se que a geração literária de Agostinho Neto se inscreve no «terceiro nativismo»⁶ ou «nacionalismo nativista».

(5) Ver Wheeler, 1972. Este autor chega mesmo a considerar que a primeira fase do nacionalismo angolano ocorre entre 1860 e 1930.

(6) O primeiro nativismo tem lugar no século XIX, sendo José de Fontes Pereira o representante da primeira geração a que se seguiu a geração de Joaquim Dias Cordeiro da Matta.

Segundo Mário Pinto de Andrade, o nativismo era uma ideia projectiva «veiculada pelos letrados africanos desde os anos 80 do século XIX (...) era um termo pelo qual o segmento intelectual dos “filhos da terra” (...) exprimia o sentimento colectivo de ser portador de valores próprios, o referente de identificação e confluência das suas aspirações a uma autonomia e futura independência» (Andrade, 1997: 110).

Se o nativismo conforma ideias e valores de autonomia, secessão e independência, no contexto da organização do Estado colonial, é o associativismo que exprime a concretização de desígnios políticos colectivos, neste caso através da acção colectiva de associações como a Liga Angolana, dos jornais existentes e que se filiam nesta corrente ideológica.

O associativismo nativista da década de 40 contava com duas associações importantes sediadas em Luanda, a Liga Nacional Africana e a Associação dos Naturais de Angola. Na senda da tradição jornalística do fim do século XIX, na década de 40 publicam-se jornais que, inaugurando um discurso assente em estratégias retóricas adequadas às circunstâncias políticas, ostentam ainda as marcas da ideologia nativista. *Farolim* e *O Estandarte* são apenas duas das publicações periódicas dessa década das quais Agostinho Neto é colaborador. Entre 1942 e 1944, publica alguma poesia no jornal *O Estandarte*, designadamente «Natal do Mundo – Salvação»; «Da Oração»; «Mais Alto»; «Canto Congregacional». Em 1940, publica dois artigos, entre os quais, «O Segredo de Viver» e, em 1943, publica «As multidões esperam» em *O Estandarte*. Neste mesmo jornal pontificou seu pai, o reverendo Agostinho Pedro Neto com textos como «O Segredo da Paz», em 1936 e «É preciso divertir a Juventude Evangélica», em 1944.

De 1944 a 1953, publica nove textos de opinião, nomeadamente: «A Nova Ordem começa em nossa casa» (1944); «A Paz que esperamos» (1945); «Instrução ao nativo» (*Estandarte*, 1945); «Uma Causa Psicológica: a ‘Marcha para o Exterior’» (1946); «Uma Necessidade» (1946); «Da Vida Espiritual em Angola» (*Meridiano*, 1949); «O Rumo da Literatura Negra» (*Centro de Estudos Africanos*, 1951); «A propósito de Keita Fodeba» (*Angola, Revista da Liga Africana*, 1953); «Introdução ao Colóquio sobre Poesia Angolana» (1959). O objecto da presente perquirição é constituído por quatro destes textos.

Em «A Nova Ordem começa em nossa casa» (1944), Agostinho Neto define a igualdade e a liberdade como sendo os pilares de uma ordem que é antiga. Para ele a ordem vigente assenta num alicerce que, por não ser a Bíblia, discrimina os filhos do mesmo Pai. Por isso, defende que «Quando a igreja ainda põe ricos dum lado e pobres doutro; sábios aqui e ignorantes ali, quando uma igreja não considera ainda a todos filhos do mesmo Pai, não pode contar que o mundo, em que a maioria não reconhece Deus, estabeleça normas melhores».

A concentração desses valores de inspiração bíblica conduziriam àquilo que denomina por «paz cristã», inserida num contexto ideal em que deve existir uma «irmandade real». E lança, em primeiro lugar, o repto aos evangélicos, à igreja metódista, pois se «a nova ordem começa em nossa casa», então «nada de separações, de distinções, de escadarias em que uns ficam acima e outros abaixo». A analogia entre a igreja e a casa aplica-se à família. Se «a mulher é escrava, os criados são máquinas e os filhos motivos de aborrecimento, não lhes dando o lugar de pessoas que também carecem de carinho, de amor, de um pouco de liberdade, não esperemos que a nova ordem nos liberte de sermos subjugados pelos nossos superiores» (Neto, 1944).

Agostinho Neto faz aqui a apologia de uma justiça ancorada à igualdade que se deve traduzir na concretização dos princípios morais cristãos. A lógica das hierarquias e da estratificação social colide com a visão da antropologia teológica segundo a qual todos os homens são criaturas de Deus, num mundo de sua criação.

No texto «A Paz que esperamos», escrito em 28 de Agosto de 1945, publicado em *O Estandarte* (n.º 113), Agostinho Neto medita sobre as consequências da Segunda Guerra Mundial. Diz, por exemplo: «Minorar o espectro da fome e da subalimentação; afastar o espectro do desemprego; afastar o desconhecimento que revolta; reconciliar as nações; impossibilitar a consumação de novas guerras – é o que nós todos profundamente ansiamos se acorde».

E continua: «Melhoramento das condições de vida e facilidade de transporte – promessa do formidável avanço da ciência –; barateamento da energia a empregar nos locomóveis – promessa optimista da era atómica –; aumento da produção agrícola; encurtamento da distância; rapidez; segurança; tranquilidade – é o que nós estamos esperando».

Demonstra um conhecimento das ideologias e doutrinas em voga, ao referir que a «recompensa justa do trabalho ao grego e ao troiano; o fim do despotismo capitalista; o acesso igualmente concedido a judeus e a gentios, pela inteligência e pela capacidade de produção de cada um, o término das classes privilegiadas e das desprezadas; as facilidades igualmente concedidas a todas as raças para que todas igualmente possam progredir – é o que nós sinceramente desejamos» (Neto, 1945a).

Antes de proceder à articulação do que se diz aí com as ideologias em voga, chamo a atenção para a retórica da repetição neste último trecho do vocábulo «igualmente» e para a sua semântica associada à afirmação e ao desejo de se abolir as «classes privilegiadas» e as «classes desprezadas». Está-se novamente perante um discurso da justiça distributiva e igualitária de inspiração religiosa. Todavia, já não é a «paz cristã» que defende. Agora é a *paz civil*. Ainda assim, afirma: «A PAZ não virá de além fronteiras, como vem a guerra; ela nos não aparece de fora; deve começar interiormente». E acrescenta: «Nós entendemos assim» (Neto, 1945a).

Em «Instrução ao nativo», publicado em 1945 no jornal *O Estandarte*, volta a tematizar a justiça, estendendo-a agora a um bem essencial para os nativos ou naturais tal como é necessária «ao povo de todas as regiões de Portugal». Agostinho Neto levanta aqui «o problema do aumento do nível de instrução aos naturais».

Aos seus olhos é visível a discriminação cuja abolição defende no texto anterior. É por isso que observa: «À parte o desenvolvimento escolar que se vem notando nos grandes aglomerados de população europeia e o interesse posto na educação da criança branca, nada, no sentido de se instruir o natural tem sido feito».

Como exemplo de iniciativas que contribuía para a alteração desse estado de coisas, aponta o que faziam as Missões Religiosas, particularmente as Missões Evangélicas de cujas escolas «têm saído muitos dos nativos que hoje exercem funções públicas, são professores, pastores de igreja e uma boa parte da massa do operariado nativo, bem como alguns europeus» (Neto, 1945b).

Portanto, diante dos exemplos das igrejas que entretanto se debatiam com problemas de ordem financeira e a indiferença das autoridades do chamado «Império colonial», no entender de Agostinho Neto, mais poderiam estas fazer «desde que haja verdadeiro interesse em resolver-se, ou, pelo menos em aumentar o número de possibilidades de o nativo se instruir, contratar mais professores e abrir mais escolas» (Neto, 1945b). No entanto, continuando a revelar a sua qualidade de membro da igreja evangélica, insiste no papel da sociedade metodista, cujo Fundo a criar não fora consentido pelo governo colonial, mas que deveria ser aplicado em benefício dos nativos.

Os textos precedentes, publicados em *O Estandarte*, podem eventualmente ter sido escritos pelo autor tendo no horizonte a comunidade metodista evangélica como destinatários, apesar de o seu teor ser de alcance mais geral.

O texto que marca a sua colaboração num jornal que, na década de 40, seguia ainda as tradições do século XIX, tem um título sugestivo «Uma Causa Psicológica: A 'Marcha' para o Exterior».

Trata-se de um texto publicado no jornal *O Farolim*, em 1946. É deste texto que fala Domingos Van-Dúnem, que era secretário de redacção, em entrevista concedida a Michel Laban (1990: 181-227). Lido e situado no seu contexto temporal é um texto que revela maturidade. Com ele, Agostinho Neto dá consistência às ideias anteriores, ao diagnosticar a falta de unidade entre «os elementos da classe nativa» que têm tendência para se isolarem uns dos outros. Palpitando em si um tipo de ideal, Agostinho Neto constata o perigo que espreita: «É paradoxal a desunião entre nós, nativos, que, para não citar outros aspectos do interesse comum têm que lutar coesos pela sua economia e pelo aumento do seu nível cultural» (Neto, 1946).

Do seu ponto de vista, uma das mais graves fraquezas da classe nativa é a «psicologia distorcida» que, entre outros aspectos, se analisa no seguidismo cego das modas

entre os jovens. Mas tal facto não é fortuito. Deriva da «desunião entre os nativos». E esta é concomitante «à fabricação em série do rapaz moderno». Verifica-se ainda o caso da «mulher africana moderna assimilando a inobjectividade da vida, disseme-lhando-se da avozinha pacatamente crocheteante, adoptando a despreocupação, o bâton, a sola de cortiça e a saia ascendente; deixou-se apenas arrastar pelo movimento geral que transformou o homem, que (digamo-lo de passagem) é difícil ser-se rebelde!» (Neto, 1946).

A distorção da psicologia colectiva e a desunião não acontecem em vão. Têm a sua causa nos conteúdos do sistema de ensino. Por isso declara:

Os nativos são educados como se tivessem nascido e residissem na Europa. Antes de atingirem a idade em que são capazes de pensar sem esteio, não conhecem Angola. Olham a sua terra de fora para dentro e não ao invés, como seria óbvio. Estudam na escola, minuciosamente, a História e Geografia de Portugal, enquanto que, da Colónia, apenas folheiam em sinopses ou estudam levemente (Neto, 1946).

E qual é a consequência disso?

Agostinho Neto responde:

Os indivíduos assim formados têm a cabeça sobre vértebras nativas, mas o seu conteúdo escora-se em vértebras estranhas, de modo que as ideias, as expirações do espírito são estranhas à terra. Daí o olhar-se esta, a sua gente e hábitos, o mundo que os rodeia, como estranhos a si – de fora. (...)

Produz-se no nativo uma distorção na sua personalidade que se reflecte na vida social, desequilibrando-a (Neto, 1946).

A POESIA DA RUPTURA EM SAGRADA ESPERANÇA NUMA BREVE LEITURA DE CINCO POEMAS

A leitura dos livros de poesia de Agostinho Neto, *Sagrada Esperança* e *Renúncia Impossível*, este publicado a título póstumo, permite efectivamente detectar os vários sinais de descontinuidade que dão origem ao discurso poético de ruptura. Vou ocupar-me do primeiro.

Ao pretender traçar o perfil identitário do poeta vou iniciar tal exercício pela identificação dos grupos temáticos em que se organiza o livro:

a) Temas libertários: *Adeus à hora da largada, Consciencialização, Assim clamava esgotado, Noites de cárcere, Aqui no cárcere, O içar da bandeira, Depressa, Luta, Campos verdes, Havemos de voltar, Criar, Não me peças sorrisos;*

b) Temas radicalmente líricos: *Um aniversário, Mussunda Amigo, Poema, Um bouquet de rosas para ti, Para enfeitar os teus cabelos, Dois anos de distância, Desterro, Sombras, Desfile de sombras*;

c) Temas da relação do homem angolano com a sua paisagem: *Sinfonia, Caminho do Mato, Kinaxixi, O verde das palmeiras da minha mocidade*;

d) Temas da miséria social colectiva: *Desfile de sombras, Civilização Ocidental, Noite, Para além da poesia, Meia-noite na quitanda, Quitandeira, Crueldade, Sábados nos Musseques, Contratados*;

e) Temas panafricanistas: *Velho negro, Comboio africano, Confiança, Aspiração, Saudação, Pausa, O caminho das estrelas, A reconquista, Sangrantes e germinantes, Na pele do tambor, Massacre de S.Tomé, As terras sentidas, Bamako, Fogo e Ritmo, Mãos esculturais, O choro de África, A voz igual*.

A classificação apresentada é apenas um expediente de análise crítica. Deste ponto de vista, o livro na sua macroestrutura reúne um conjunto de poemas predominantemente épicos, ostentando uma regular narratividade em que a enunciação discursiva cabe a um sujeito reconhecível, particularmente pelo uso do pronome da primeira pessoa do plural ou da primeira pessoa do singular num registo sinedóquico, além de uma constante referencialidade a determinados sujeitos colectivos.

Procederei em seguida a uma leitura aleatória de alguns poemas.

1. «Adeus à hora da largada», o primeiro poema de *Sagrada Esperança*, é desde logo revelador de uma descontinuidade que pretende instaurar um devir. Vivendo longe da pátria, o sujeito lírico enuncia uma profissão de fé e personifica o destino colectivo dos filhos que iam «em busca de luz». No primeiro verso do poema, «Minha Mãe» é um enunciado que apresenta o interlocutor do sujeito poético:

*Minha mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste paciente nas horas difíceis*

*Mas a vida
matou em mim essa mística esperança*

*Eu já não espero
sou aquele por quem se espera*

(Neto, 1974: 35)

Invertem-se as expectativas na medida em que sobre os filhos que iam em busca de luz e em busca de vida impendem agora responsabilidades de vulto. Infere-se que o poeta tem consciência da exaustão a que chegara a mãe pátria. Ao mesmo tempo, revela uma fina percepção das contingências inscritas no tempo efectivamente vivido e suas projecções:

Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas do mato
os garotos sem escola a jogar a bola de trapos
nos areais ao meio dia
somos nós mesmos
(...)
Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

(Neto, 1974: 35, 36)

Os dêicticos «hoje» e «amanhã» marcam a temporalidade de uma interlocução fundada em constatações e certezas. Os nexos entre o presente e o futuro estabelecem uma descontinuidade e uma continuidade, simultaneamente. Nas estrofes em que ocorrem os dêicticos são enumeradas as situações que numa lógica temporal traduzem uma dialéctica, a negação e a mudança. As crianças nuas das sanzalas do mato (hoje) entoarão hinos à liberdade e comemorarão a data da abolição da escravatura (amanhã). A enunciação realiza-se na primeira pessoa do plural, exprimindo-se assim a relação entre uma identidade colectiva e um sujeito colectivo.

Merece particular atenção a relação que, na primeira estrofe e na terceira, se estabelece entre o sujeito enunciador (eu) e o seu interlocutor (tu): «(...) tu me ensinaste a esperar (...) Eu não espero/ sou aquele por quem se espera». Estamos perante uma «correlação de subjectividade», no dizer de Emile Benveniste (1995: 255). A relação dialógica evidencia a identidade de dois sujeitos.

2. «O içar da bandeira» é um texto que se integra no espectro de sentidos para que aponta o poema com que abre o livro:

Quando voltei
as cassuarinas tinham desaparecido da cidade

*E também tu
Amigo Liceu
voz consoladora dos ritmos quentes da farra
nas noites dos sábados infalíveis*

*Também tu
harmonia sagrada e ancestral
ressuscitada nos aromas sagrados do Ngola Ritmos*

*Também tu tinhas desaparecido
e contigo
os Intelectuais
a Liga
o Farolim
as reuniões das Ingombotas
a consciência dos que traíram sem amor*

(1974: 119)

O amanhã torna-se presente quando o sujeito poético regressa à pátria. Mas a satisfação não é plena. Verifica-se a ausência dos objectos, pessoas e valores que identificam o lugar. O recurso à anáfora sintáctica da flexão do verbo «desaparecer», conjugado na forma composta, cria uma intensidade da carência através da reiteração do advérbio «também» e da enumeração dos elementos conexos.

A ausência de amigos e pessoas conhecidas bem como de objectos familiares do mundo natural é um sintoma que denuncia transformações na sociedade angolana da década de 50:

*Cheguei no momento preciso do cataclismo matinal
em que o embrião rompe a terra humedecida pela
chuva
(...)*

*Cheguei para ver a ressurreição da semente
a sinfonia dinâmica do crescimento da alegria nos
homens*

*E o sangue e o sofrimento
eram uma corrente tormentosa que dividia a cidade*

*Quando eu voltei
O dia estava escolhido
e chegava a hora*

(1974: 119, 120)

O «cataclismo matinal» e a «ressurreição da semente», duas metáforas que aludem ao nascimento de algo novo, articulam-se aos versos da estrofe seguinte:

*Quando eu voltei
qualquer coisa gigantesca se movia na terra
os homens nos celeiros guardavam mais
os alunos nas escolas estudavam mais
o sol brilhava mais
e havia juventude calma nos velhos
mais do que esperança era certeza
mais do que bondade era amor*

(...)

*Tudo todos tentavam erguer bem alto
acima da lembrança dos heróis
Ngola Kiluanji
Rainha Ginga
Todos tentavam erguer bem alto
a bandeira da independência.*

(1974: 120, 121)

No regresso à pátria celebra-se a transformação, o futuro torna-se presente: «qualquer coisa gigantesca se movia na terra». O poeta evoca a memória colectiva, recorre a uma História que não vem nos livros oficiais cujos heróis são Ngola Kiluanji, Rainha Njinga celebrados pela tradição. A teleologia da História remete para a independência do território, do espaço físico e social habitado por mulheres e homens que manifestam o seu orgulho e reivindicam a glória desses heróis. Esse território é Angola. De resto, o texto do poema inscreve uma dedicatória suficientemente eloquente: «Poema dedicado aos Heróis do povo angolano».

As alusões feitas às personagens referenciais realizam o jogo da representação memorial, porquanto a memória colectiva, que é transmissível, actualiza-se assim através da memória individual do poeta. Quando o indivíduo perscruta a sua memória individual está a manifestar um sentimento de pertença a uma comunidade, a um lugar. Talvez seja interessante mencionar o facto de «Içar da bandeira» ser um poema

escrito em 1960, na Cadeia do Aljube, em Lisboa, numa circunstância em que é necessário convocar a memória social.

3. «Desterro». Este texto é dedicado a entes queridos do poeta, nomeadamente, a mãe, as irmãs (provavelmente as sobrinhas) e o avô⁷.

*Para ti também
mamã
há uma só palavra
nesta nova partida para o desterro
– Coragem, voltaremos a encontrar-nos*

*Irene, Elisa, Dady
nomes duma ternura de sangue
– Coragem, voltaremos a encontrar-nos
(...)*

*Meu pobre Kajokolo
poeta frustrado duma existência de evasões
não será sobre a sepultura
que nossas lágrimas derramadas cairão
será na alegria do grande abraço
ao festejarmos o ressurgimento
(1974: 129)*

Mas na terceira estrofe constata-se que o poeta reitera a perspectiva de uma identidade colectiva, ao alargar o espectro dos destinatários do poema, dedicando-o igualmente ao seu povo:

*O que no meu coração existe por todos vós
irmãos do meu sangue, da minha raça, do meu povo
Para ti «Ti Duiá», rei no Cemitério Novo
é esta palavra de luta e de fogo
– Coragem até o regresso.*

(1974: 129)

(7) A propósito da referência ao avô, «pobre Kajokolo», Costa Andrade afirma que na linguagem local da região de Catete, no princípio do século XX, os camponeses eram conhecidos por Kajokolos. O avô de Agostinho Neto que se chamava Pedro Agostinho «manteve em vida esse nome pelo sempre foi conhecido: Petele Kajokolo (...) é o Avô, a quem Agostinho Neto rende homenagem» (Andrade, 2007: 180).

Trata-se de um poema datado em que o autor exalta radicalmente o «eu». Exprime um sentimento de nostalgia, vivendo o poeta uma situação de desterro. Noutros trechos observa-se o pronome possessivo da primeira pessoa do singular «meu», sobredeterminado pelo pronome possessivo do plural, «nosso». Na última estrofe, lê-se: «No meu coração de exilado/ todos vós com o vigor do nosso povo». O registo autobiográfico subjacente permite chegar a essa conclusão, pois Agostinho Neto era um preso político isolado na Ponta do Sol, no Arquipélago de Cabo Verde, para onde fora transferido após a sua detenção pela PIDE em Luanda.

No entanto, a repetição da palavra «coragem» no fim das três primeiras estrofes e do último verso das duas primeiras produz um belo efeito do ponto de vista rítmico, mas sobretudo pela intensificação afectiva que se imprime ao poema.

4. «Desfile de sombras». Partindo de uma introspecção que se socorre da memória, o poeta projecta a sombra material da negação. E para tal elabora uma antítese frásica instituída pela relação sintáctica disjuntiva entre os dois termos das frases que formam os versos da primeira estrofe:

*Lembro-me dos caminhos que ninguém pisou
ouço as vozes longínquas
dos homens que não cantaram
recordo dias felizes que não vivi
existem-me vidas que nunca foram
vejo luz onde só há trevas.*

(1974: 61)

Repare-se no verbo «existir» do quinto verso conjugado na forma reflexiva que, fora da liberdade poética, configuraria um erro gramatical. Mas o que está aí subjacente é uma ideia que aponta para uma experiência de aniquilamento e alienação total, reiterada na quinta estrofe: «viver nas coisas, nos rumos fechados».

A conclusão a que se chega após a leitura resume-se no oxímoro da estrofe seguinte: «Sou um dia em noite escura». Esta semântica da anulação que encontramos igualmente noutra lugar – «vejo luz onde só há trevas» – não permite a lembrança nem a saudade. O poeta interroga-se: «Nunca vi o sol/ que tenho a recordar?».

Na verdade, quem imagina estar despojado da sua memória e da sua identidade, dominado pela noite e pelas trevas só pode exclamar:

*Ah!
esta mania de imaginar
e de inventar mundos
homens, sistemas, luz!*

*viver nas coisas, nos rumos fechados
na escuridão das noites
a palpitante existência
dos dias de sol.*

(1974: 61)

Tudo isto é da ordem do sonho, numa circunstância de absoluta reclusão, porque para o poeta «esta saudade do nada» é ao mesmo tempo «esta loucura». Mas importa enfrentar a realidade, observar a sorte do homem de carne e osso. E assim percebe que:

*Lá vai ele
o homem
com os olhos no chão.
Vê-se-lhe o dorso sob a camisa rota
e carrega o pesado fardo
da ignorância e do temor.*

*Não grita seus anseios
no receio de perturbar um mundo
que o ofusca
com o falso brilho dos seus ouropéis.*

(1974: 62)

Todavia, este homem humilhado que caminha com os olhos no chão, «já foi senhor/ foi sábio/ antes das leis de Kepler/ foi destemido/ antes dos motores de explosão».

Com este homem, que personifica o sofrimento dos filhos de África espalhados pelo mundo nas mais diversas e trágicas circunstâncias, se confunde o destino do poeta:

*Esse mesmo homem
essa miséria...*

*É dos seus dias de glória
que tenho saudade
Saudade sim!
(...)*

*De ti meu irmão
de mim
em busca de todas as Áfricas do mundo.*

(1974: 62, 63)

5. «O verde das palmeiras da minha mocidade» é um poema no qual o sujeito poético projecta no tempo imagens de um passado marcado indelevelmente pelo regime sazonal do rio Kwanza de que dependia o ritmo de vida das populações ribeirinhas. Acompanhamos o poeta que revisita os lugares da mocidade no momento da inclemência do Kwanza transbordante, quando escreve:

*Eu fugia do verde
do verde-negro das palmeiras
da minha mocidade*

*Todos os deuses da mística dos séculos
e os seus sacrifícios
cruentos ou incruentos
o sopro metafísico das florestas sagradas
a inspiração divinizada dos xinguilamentos
e dos feiticeiros
ficavam, ficavam encharcados nas águas
da insegurança que me dançava no peito.*

(1974: 102, 103)

Se partirmos do postulado teórico segundo o qual no texto poético entre o autor textual e o autor empírico existe uma relação de implicação, podemos estar em presença de uma referência à pequena povoação de Kaxicane, situada na margem do rio Kwanza.

*O Cuanza transbordante
de ameaça e despotismo
avançava sobre a terra
num parto alastrante de chuvas torrenciais
e os crocodilos
vencido o elemento
iam banquetear-se nos currais abandonados.*

(1974: 102)

Nada resistia ao poder esmagador do rio. Nem mesmo «os deuses da mística dos séculos e os seus sacrifícios» ou «a inspiração divinizada dos xinguilamentos». Com o vocábulo *xinguilamento* (do verbo da língua Kimbundu *Kuxingila*- evocar os espíritos, os mortos) faz-se alusão aos rituais realizados em homenagem a Kituta ou a Kianda, divindades das águas e dos rios, revelando um conhecimento que lhe é transmitido pela experiência vivida na comunidade étnica Kimbundu de que é originário como pode ser comprovado pelos excertos de uma oração na língua Kimbundu:

Tata ietu uala ku diulu
Fukamenu!
Lengenu!
O ituxi! O ituxi!
(...)

(Pai Nosso que estais no céu
Ajoelhem-se
Fujam
Pecados!
Pecados!
(...)

(1974: 103)

O universo referencial daquele poema remete para o espaço físico e social de uma determinada região de Angola.

Como se pode determinar a identidade de um poeta numa sintética apresentação das referências biográficas e na leitura de alguns dos seus poemas?

Num trabalho como este não é possível dar respostas definitivas a esta pergunta. No entanto, procurei lançar alguma luz sobre esse poeta angolano da geração literária de 40, numa tentativa de revelar as ideias, os sentimentos e os valores que impregnam o seu pensamento e a sua poesia ao longo de duas décadas.

Se por identidade individual entendermos a expressão da diferença como resultado do processo de socialização a que se submete a personalidade do indivíduo numa complexa tensão entre os filtros da memória do próprio indivíduo, dos grupos a que pertence (família, amigos, associações), no itinerário do poeta Agostinho Neto detectamos fortes traços de uma consciência individual fundada na memória colectiva do povo angolano. A sua poesia está marcada pela afirmação de um conhecimento da história dos povos africanos e das suas diásporas. Mas a recordação das experiências colectivas em termos simbólicos, pois é no campo da literatura que nos situamos, permite compreender a emergência de uma intencionalidade estético-literária e a instauração de um novo discurso legitimador em sentido amplo. Ora, ao inscrevermos o poeta na sua época, esse discurso legitimador dá origem a filiações identitárias de outra ordem. As peripécias biográficas de Agostinho Neto, e o tipo de discurso poético que constrói, rapidamente nos conduzem ao retrato de uma personalidade ávida por assumir uma postura de engajamento do ponto de vista ético.

Com uma acção que propende para a denúncia da injustiça, da opressão e do colonialismo vemos o poeta abraçar a ideologia nacionalista. O poeta vai em busca da identidade nacional num esforço que anula a ameaça do esquecimento e da alienação, defendendo uma dignidade colectiva e um destino partilhado.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Costa (2007), *Opiniões, Critérios. Ensaios, Palestras, Conferências sobre tudo e Coisa Nenhuma (1993-2006)*. Luanda: Kilombelombe.
- Andrade, Mário Pinto de (1997), *Origens do Nacionalismo Africano*. Lisboa: Dom Quixote.
- Benveniste, Émile (1995), *Problemas de Linguística Geral I*. 4.^a edição. Campinas: Editora da Universidade de Campinas.
- Farolim*, Luanda, (1932-1952).
- Gasset, Ortega y (1981), *El Tema de Nuestro Tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Laban, Michel (1990), *Angola. Encontro Com Escritores*, vol. I. Lisboa: Fundação Eng.º António de Almeida.
- Laban, Michel (1997), *Mário Pinto de Andrade. Uma Entrevista*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Makouta-Mboukou, Jean-Pierre (2003), *Systemes, Théories et Méthodes Comparés en Critique Littéraire*, vol. II. Des nouvelles critiques a l'éclectisme négro-africain. Paris: L'harmattan.
- Neto, Agostinho (1944), «A Nova Ordem começa em nossa casa», *O Estandarte*, n.º 102-103. Luanda, Setembro e Outubro, p. 1.
- Neto, Agostinho (1945a), «A Paz que esperamos», *O Estandarte*, n.º 113. Luanda, Agosto, p. 1.
- Neto, Agostinho (1945b), «Instrução ao nativo», *O Estandarte*, Luanda, Novembro, p. 7.
- Neto, Agostinho (1946), «Uma causa psicológica: a marcha para o exterior», *Farolim*, Luanda.
- Neto, Agostinho (1974), *Sagrada Esperança*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Neto, Agostinho (1998), *Poesia*. Luanda: Inald.
- O Estandarte, *Luanda*, (1938-1950).
- Oliveira, Mário António Fernandes de (1963), «Factores de 'Elitização' de Naturais de Luanda na segunda metade do século XIX», *Mensário Administrativo*, n.º 186 a 191, Janeiro/ Junho, pp. 89-91.
- Petersen, Julius (1946), «Las Generaciones Literarias», in E. Ermatinger (Ed.), *Filosofia de la Ciencia Literaria*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, pp. 164-188.
- Wheeler, Douglas (1972), «Origins of African Nationalism in Angola: Assimilado Protest Writings, 1859-1929», in Ronald Chilcote (Ed.), *Protest & Resistance in Angola & Brazil. Comparative Studies*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 67-87.

LEGISLAÇÃO

Portaria n.º 6119, in *Boletim Oficial da Colónia de Angola*, I.ª série, n.º 7 de 1926.

Decreto-lei n.º 27085, in *Boletim Oficial da Colónia de Angola* I.ª série n.º 9 de 27 de Fevereiro de 1937.

Leonel Cosme: um romance sobre a Independência de Angola na perspectiva dos brancos no Sul

Pires Laranjeira

O romance *A Separação das Águas (Angola, 1975-1976)* (2007a) é a obra-prima da narrativa de Leonel Cosme (que viveu 30 anos em Angola), que aparece após terem sido publicados, durante um período de 30 anos, outros três volumes de uma pentalogia começada a divulgar no início dos anos 60, se bem que a ser escrita desde os anos 50. Independentemente de Leonel Cosme ser um escritor português, o livro interessa, literária, política e culturalmente, também a Angola. Daí que se justifique um olhar sobre ele num volume sobre Angola.

A actividade divulgatória principiou mais cedo, quando saíram dois livros de novelas e um de contos, na viragem dos anos 50, com a marca das edições Imbondeiro da Huíla, que Leonel Cosme co-fundou com o seu amigo, o escritor e «professor de meninos» Garibaldino de Andrade, um neo-realista alentejano. Trata-se de uma espécie de saga dos colonos, burocratas, administrativos, intelectuais e trabalhadores brancos em geral que se estabeleceram na Huíla e em Moçâmedes, com carácter de projecto regional, sobretudo a partir dos anos 40 do século XIX, e cujo esforço de implantação no terreno o próprio Leonel Cosme documenta através dos seus estudos e ensaios, expressão de uma vida participativa nesse projecto de construção de uma «terra da promessa», de uma nova realidade a partir de uma base de colonização agrícola, mas também urbana, em territórios mais susceptíveis de receber tal empreendimento, o que não implicava o regime de grande propriedade – das roças –, nem a alienação generalizada dos espaços e serventias das populações africanas. Cosme tem abordado, ensaística e ficcionalmente, as aspirações, práticas sociais e familiares, angústias e dramas dos brancos do Sudoeste de Angola, nesse território que engloba, como disse, o deserto de Moçâmedes e o planalto da Huíla. Tratou-se sempre de um processo de colonização, é verdade, no que isso implica de invasão do território alheio, seguindo, aliás, procedimentos do tempo em que as potên-

cias imperiais justificavam com argumentação histórica, económica e religiosa, mas, do mal o menos, desculpabilizaram-se sempre todos os que, aproveitando a situação *de facto e de jure*, se predispuseram a encetar uma nova vida, procurando não causar danos fulcrais nem colaterais aos nativos das terras que elegiam como promissoras, arrancando-as, tantas vezes, às inclementes dificuldades do deserto e da altitude. Foram colonizadores, sim, mas apresentando-se como humanistas e, dentro de certos limites, como respeitadores dos naturais e residentes.

Sem exagerar o espírito de balanço (provisório), sempre me permito avançar com a minha escolha pessoal da obra de Leonel Cosme, tanto no ensaio quanto na crónica e na narrativa. Destaco, pois, este romance, *A Separação das Águas*, os ensaios de *Muitas são as Áfricas*, a biografia política e intelectual de Agostinho Neto (Cosme, 2004), que constitui uma soberba defesa da vida e do legado do líder-fundador de Angola, pela lucidez e despreconceito da análise, que tanto poderia aproveitar a políticos, jornalistas e cidadãos se este não fosse um país, como todos os outros, de preconceitos variados (preconceitos que, aliás, Cosme identifica num outro livrinho delicioso acabado de publicar e que refiro mais adiante), e o livro *Crioulos e Brasileiros de Angola*, como um contributo original, denso e resgatador de aspectos obscurcidos, distorcidos ou desconhecidos da história política e social de Angola e também da sua história cultural. Claro que o seu livrinho *Cultura e Revolução em Angola*, que surgiu no período revolucionário em curso na década de 70, nos alertou a todos para o manto de esquecimento, por exemplo, das próprias Edições Imbondeiro, que Leonel Cosme co-organizara nos anos 60, portanto, a caminho agora de meio século. Com o auxílio das investigações e «recuperações» de Leonel Cosme, temos verificado como é importante duvidar, em permanente estado de alerta, das ideias e dos saberes que parecem sólidos, mas que se podem desfazer no ar às mais simples e ingénuas interrogações ou às mais fundas e irreverentes questionações. Pois o tal livrinho de poucas páginas, mas de forte sustentação informativa, reflexão desempoeirada e frontal questionação, surgiu em 2007, intitulado *Os Portugueses*, publicado pela Profedições, organização editorial e cultural que edita um mensário notável sobre ensino, educação e cidadania, a *Página da Educação* (Porto), onde o escritor assina regularmente crónicas de opinião, e que fica servindo, na tradição dos similares ensaios curtos de Jorge Dias e José Mattoso, para avaliar o que representa «ser português». Um notável, lapidar e impiedoso questionamento sobretudo dos defeitos do povo português e seus governantes e intelectuais, no decurso da extensa história, porém, como é apanágio do autor, com sua pitada de ressarcimento quanto a obras valorosas que os portugueses empreenderam ao longo dos séculos, e nelas incluindo, como é óbvio para quem o conhece no íntimo ideológico e doutrinário, a obra máxima do trabalho esforçado e contínuo dos cidadãos anónimos para sobrevive-

rem aos infortúnios da vida, no terrunho pátrio ou nas aventurosas desventuras das sete partidas. Devemos ler aí nessa cronística impenitente, mas compreensiva, assim como no romance, o louvor canhestro da «epopeia dos portugueses no mundo»? Não creio. É mais do que isso, muito mais a intenção de perceber como foi que este país e este povo, que são noções progressivas e dialécticas, refazendo-se historicamente, se desenvencilharam das dificuldades e lutaram pela sobrevivência, afinal questão simples e fulcral para qualquer ser humano ou sociedade. Como português que saiu da Europa para enfrentar o desafio de viver e «quase» ser africano em África, Leonel Cosme experimentou as facetas múltiplas de sonhar um lugar para si em Angola e acabar por ter de regressar à «pátria» com o sentimento de não pertença africana e, mais ainda, com a provação intelectual de que o seu lugar era definitivamente em Portugal. Talvez pudesse ter sido no Brasil, que os seus escritos louvam como a «hipótese académica» e por duas vezes vivenciada na realidade, mas essa possibilidade frustrou-se, face aos acasos e necessidades da vida. Restava-lhe ser português por inteiro, torcendo pelo F. C. do Porto e pela «selecção nacional» de futebol, como sinal exterior de riqueza identitária, uma entre outras componentes mais fundas (mesológicas, biológicas, culturais, costumbristas, históricas, ideológicas) que nos mostram que a sua indagação das raízes ou do rizoma da identidade interessava-lhe a ele, mas serve, de igual modo, para que os portugueses do mundo afora e os que nunca saíram se interroguem sobre este estranho arbítrio de ter de sair querendo ficar e esta desabusada esperança numa vida melhor.

O protagonista Nestor (nome que tem similaridade, através do processo de «corruptela», com o nome de um personagem real que viveu na Huíla, além de, como foi intenção do autor, remeter para o herói da antiguidade clássica), no romance *A Separação das Águas*, é uma figura selecta, isto é, não banal, não comum, por ser professor, activista, enfim, um intelectual, dito «orgânico», que não representa a totalidade dos portugueses que estiveram em África, no sentido em que o velho Luckács entendia a representação de uma totalidade social através da ficção. Funciona como ícone de uma consciência aguda do sentido da história, do caminho que Angola seguia – o que acarretava a perda de ilusões quanto à possibilidade de ser aceite na sua inteireza de português em processo de se tornar ex-português ou um «português outro», como também já ouvi dizer a Leonel Cosme, que desejava ser recebido sem complexos pelos angolanos – consciência crítica essa que poucos tiveram, na realidade do tumultuado processo da independência de Angola. Outros, que ficaram, não tiveram essas dúvidas existenciais e políticas, essas hesitações próprias de gente intelectualizada que procura desesperadamente o peso e a medida exactos para avaliar o rumo a seguir, estando representados nas figuras dos portugueses que, no interior da Huíla, trataram das terras, como sempre o haviam feito, homens e mulheres de trabalhar a

terra e lidar com os animais, e aí permaneceram para sempre, até que a terra os comesse e a muitos assim já aconteceu, ficando, então, na terra que puderam eleger como sua (aqui, no meu discurso, tanta terra tem razão de ser, para reforçar essa semântica telúrica, representativa de uma realidade económica, social, cultural). O romance, de facto, aborda também, de modo subtil e expresso, a legitimidade de optar pela terra e pela nova pátria angolana e, mais do que isso, a vontade e a capacidade de poder concretizar tal projecto de vida pessoal. Porque se trata disso, de um projecto de vida pessoal, uma vez que, constata o autor neste romance, o projecto de vida colectiva do povo angolano já estava há muito tempo definido pelos seus líderes, o maior e mais importante deles, Agostinho Neto, desde os idos de 40, nos seus textos doutrinários de juventude e na sua poesia, que deve ser lida como documento histórico para que se possa ter a noção exacta de como, não estando os brancos fora desse projecto, era necessária uma predisposição cultural e ideológica para aceitar viver num novo país de negros. Outros também saíram, por outras razões, as menores das quais não serão, por certo, o medo perante a incógnita do futuro e o desejo de tranquilidade, bem como o desconhecimento do que era a história do mundo e de África, que os empurrava para o não-lugar de não-africanos e de «meio-portugueses» recebidos em Portugal com desconfiança (e uso aqui o conceito de não-lugar criado por Marc Augé para lugares como os aeroportos e estações de comboios), esses também referidos no romance.

O livro estratifica claramente os diversos grupos sociais e raciais, mostrando a complexidade do factual histórico da Huíla, de Benguela e de Luanda. Fundamentalmente, aborda o mundo dos brancos «aliados, oportunistas e reaccionários arrependidos» (Cosme, 2007a: 316), segundo palavras da própria narrativa. Constitui, além do mais, um testemunhar sobre os colonos brancos, aqueles trabalhadores e empreendedores da Huíla, abandonados por Portugal e pelo poder angolano, quando desejavam permanecer em Angola com condições para trabalhar com seriedade. Por outro lado, contém uma crítica aos militares de Abril de 1974, que não apoiaram resolutamente o MPLA na independência, sendo essa a visão que descola do romance, quando persiste ainda hoje, na sociedade portuguesa, exactamente a noção contrária, de que o MFA favoreceu, de modo faccioso e lamentável para os interesses portugueses, o movimento liderado por Agostinho Neto.

A intriga gira em torno do percurso de um jovem intelectual nascido em Portugal, Nestor, que assumiu a luta nacionalista dos angolanos e esperava ser tratado, em igualdade de circunstâncias, como mais um angolano, pelo menos «honorário», pelo mérito da sua luta e empenho. Trabalhando como professor no ensino médio e, depois, ligado à (re)organização da universidade, em Sá da Bandeira, no período de transição para a independência, onde actua também na rádio, no sector da informa-

ção, esse voluntarista de uma revolução imaginada e real apaixonou-se por uma portuguesa, que se considera viúva de um militar português desaparecido, talvez morto em combate, que conquista definitivamente para a causa do MPLA ou, no mínimo, contribui para o reforço das suas convicções.

Este romance não tem paralelo na contemporaneidade portuguesa (e, já agora, angolana). A sua estrutura respeita a ordem lógica temporal em sequência clássica, sem qualquer transgressão do fluxo tradicional de causa-efeito, no que parece a continuidade da herança assumida do realismo e do naturalismo (e do neo-realismo), muito típica no autor, associada à vontade manifesta de, através da ficção, fornecer um testemunho histórico sobre a independência de Angola vista na perspectiva de portugueses brancos, ideológica e politicamente de esquerda, que, mesmo nessas circunstâncias de companheiros de luta, não encontraram um ambiente favorável à assunção completa de Angola como «pátria de adopção». Podemos sempre questionar se as personagens não mostram, afinal de contas, uma faceta escondida de ambiguidade, incapazes de renunciar à «portugalidade», pois se quisessem, de facto, assumir a nova pátria até às últimas consequências, ficariam em Angola, sem olhar às consequências. Por outro lado, todo o cidadão tem o direito de abandonar a sua terra se a situação o puser em perigo ou se nela não encontrar futuro digno ou razoável. E a leitura do protagonista Nestor quanto à independência é, em meu entender, que ele, enquanto ser idealista e revolucionário, antevia ou pressentia, com o saber histórico e a experiência acumulada, embora jovem, que não havia lugar para indivíduos assim no novo país que via nascer e em cujo parto também achava ter participado.

O discurso em que tal conteúdo se nos apresenta segue o modelo de clareza esclarecedora das acções sob nítido recorte histórico, em que a linguagem reporta os factos que vai criando como se ela não oferecesse qualquer resistência ao acto de leitura. Leonel Cosme é um estilista da simplicidade eficaz, construída a golpes de perfeição funcional, onde cada frase se insere na coerência da mensagem, da acção e do sentido último do romance. Nota-se a noção clara de que o leitor não pode sentir dificuldades de compreensão da primeira instância do discurso, sem que tal gesto signifique que o autor se assume como paternalista ou hipócrita por achá-lo incapaz de decodificar a complexidade. A noção é de que o acto de leitura deve ser um prazer vertiginoso, sustentado numa intriga apaixonante, não por acaso, havendo uma intriga amorosa, paralela à intriga da luta final pela independência, no conturbado cenário da invasão de Angola por tropas da África do Sul e do Zaire, auxiliadas por destacamentos da UNITA, da FNLA e de mercenários de variada extracção, desde ex-comandos norte-americanos a agentes da polícia fascista portuguesa, enquanto o MPLA se apoiava na ajuda internacionalista dos militares cubanos e dos conselheiros soviéticos.

Toda a obra de Leonel Cosme se inscreve numa tradição portuguesa e estrangeira que não recolhe já infelizmente o aplauso mediático, e que foi conduzindo, ao longo do século XX, quantas vezes, ao desconhecimento e ao ostracismo, quando não ao desdém disfarçado pela escusa de que caíram em desuso. Estou a falar de ensaístas como Fidelino de Figueiredo ou Alfredo Margarido e de escritores como Ferreira de Castro, ou, no plano internacional, de Axel Munthe, Pitigrilli, Blasco Ibañez ou Roger Martin du Gard, todos eles, penso, do agrado do autor de *A Separação das Águas*.

Leonel Cosme não escreve, não pensa por e para estar na moda, nem para obter o que quer que seja, e muito menos para obter poder, mediático, monetário ou simbólico. Quando escreve, não é para agradar a este sector social ou àquele *lobby* intelectual, e sabemos que há quem o faça como «prostituta» digna da função. Cosme escreve por imperativo ético e social de dar a conhecer temas e problemas que pensa não serem suficientemente conhecidos ou não o serem da melhor maneira e porque esses problemas interferiram em definitivo com a sua vida (e a de outros), mudando-lhe o rumo, fazendo-o perder as ilusões de uma «terra da promessa» e reconduzindo-o, num movimento dramático e catártico, ao seu lugar antigo, de português reencontrado com a terra-mãe portuguesa, reconciliado consigo próprio, afastada a hipótese de ser outro noutra terra e com outro povo, em última análise sendo essa a condição social e política de uma colectividade em época de charneira radical da história. Como se vê, tratando-se de uma longa narrativa que dá a ler um fundo político e social, mas com estrutura e ritmo de aventuras, policial e paixão, leva o leitor à avidez de saber como evoluirá o relacionamento entre Nestor e Magda, ou seja, qual será o destino de ambos. Ficarão em Angola, juntos ou separados? E o destino de ambos cruza-se justamente com o destino de Angola e de Portugal: juntos ou separados? O romance inclui, portanto, não como formulação explícita, mas enquanto mensagem subliminar, a noção de que o que aconteceu naqueles anos de «aceleração histórica, isto é, psicológica», marcou irremediavelmente as vidas de pessoas como Leonel Cosme e todos os que retornaram a Portugal ou aqui aportaram pela primeira vez, do mesmo modo que afectou até hoje as relações institucionais entre os dois países. Ler o romance como livro de aventuras ou como fonte de conhecimento histórico e político não altera a sua qualidade, porque se lê de uma assentada, com enorme prazer estético e político, mesmo por quem esteja muito familiarizado com a matéria de que é feito.

Escrever com clareza, na base de um compromisso com a matéria que se domina, como forma de esclarecer um tema ou uma questão importante, por localizada que seja, enquadrando-a na totalidade social, histórica, económica e cultural, e acrescentando-lhe a autenticidade da experiência vivida, eis um princípio que não está ao

alcance de muitos, ao contrário do que se quer fazer crer com a actual voga dos *best-sellers* históricos, mas frios e distantes, e dos que tratam de seitas e receitas. Não dar asas à imaginação solta, sem finalidade relacionada com o conjunto, desligada de qualquer função utilitária de melhor conhecer aspectos colectivos do mundo, eis um objectivo do «escritor-repórter» que é Leonel Cosme. Ou seja, para ele, a ficção é também um instrumento do saber que se quer objectivante.

Dou aqui o meu testemunho honesto e frontal: não gosto de romances grandes e abusivamente complexos, que me obriguem a esforços suplementares de consulta para ver em que ponto está a intriga ou para conseguir perceber de que personagem está o narrador a tratar. É por isso que os exemplos de romances que marcaram a minha história pessoal de leitura, quando era muito jovem, são, entre outros, *O Estrangeiro*, de Albert Camus, curiosamente um autor de referência de Leonel Cosme, e *O Hóspede de Job*, de José Cardoso Pires, além de *O Delfim*, este mais complexo. Tenho desistido de ler muitos romances consagrados de autores consagrados, por fastio e irritação, por falta de paciência, por não conseguir avançar na leitura, pela afrontosa teia barroca de retórica delirante e compulsão ensimesmada. Não se trata de fazer favores literários a um grandíssimo amigo do coração e do intelecto, gesto muito legítimo neste e noutros contextos, implicando outros intervenientes. Há muito, muito tempo que não lia de um fôlego qualquer romance, grande ou pequeno. Isso aconteceu com *A Separação das Águas*, um grande romance grande, que somente não será consagrado como *best-seller* porque não tem a suportá-lo uma máquina de propaganda. E um leque alargado de leitores potenciais perderá a oportunidade de o ler, pelo menos por enquanto, enquanto não passar as malhas do ostracismo e do desconhecimento, repousando na sua elegância discursiva, com seu sentido de justiça e sua avaliação historicamente honesta.

BIBLIOGRAFIA

- Cosme, Leonel (2001), *Crioulos e Brasileiros de Angola*. Lisboa: Novo Imbordeiro.
Cosme, Leonel (2004), *Agostinho Neto e o seu Tempo*. Porto: Campo das Letras.
Cosme, Leonel (2007a), *A Separação das Águas (Angola, 1975-1976)*. Porto: Campo das Letras.
Cosme, Leonel (2007b), *Os Portugueses*. Porto: Profedições.
Cosme, Leonel (2007c), *Muitas são as Áfricas*. Lisboa: Novo Imbordeiro.

Os Anos de Pólvora: narrativas sobre a guerra na ficção angolana contemporânea

Tania Macêdo

Porque a literatura é memória. A literatura o que faz é resgatar os mortos. (...) É como Orfeu buscando Eurídice no inferno. É arrancar os mortos à morte. E é também como se os mortos se agarrassem a nós com todas as forças, para não morrer de vez. A literatura não pode ser outra coisa a não ser isto. Uma batalha contra o esquecimento, contra a morte. Porque as palavras não morrem. Porque a linguagem não morre.

Javier Cercas

A citação de Javier Cerca, que serve de pórtico a este texto, remete ao papel fundamental da memória enquanto escrita para a preservação do vivido, na medida em que, na senda do «arrancar os mortos à morte» a que alude o escritor espanhol, pode-se dizer que vida e recordação transfigurados em letra se entrelaçam no texto literário como forma de des-velar a realidade. É dessa forma que o texto pode, visitando o passado (reino do esquecimento, mas também semente de conhecimento), transfigurar-se no canto que projeta o futuro.

As formas de veiculação desse canto capaz de ultrapassar as brumas do olvido são variadas e, conforme nos lembra Alfredo Bosi, podem assumir um caráter de resistência e, nessa vertente, tornar-se texto nostálgico, crítico ou utópico. Se as maneiras com que o passado se apresenta literariamente são numerosas, vale ressaltar que uma delas merece destaque, na medida em que podemos pensar o romance com a sua capacidade de articular e formar-se a partir de várias vozes/ formas/ discursos, e a possibilidade que abre para tornar possível a presença dos «mortos que se agarram» a nós, a fim de garantirem a sua perenidade. No caso do romance angolano contemporâneo, que nos interessa particularmente, podemos dizer que assistimos a uma

forte tendência de aproximação com a história, no esforço de reconstruir um passado a partir dos quadros sociais do presente e, sob esse particular, iluminar uma «memória coletiva» (para utilizarmos a expressão de Halbwachs), de forma a que a recuperação do passado projete um futuro, na medida em que as vivências apresentadas nas narrativas apontam para a construção de um herói, o guerrilheiro, que se projeta acima das fissuras do corpo social e aponta para um devir utópico.

Vale aqui lembrar que a forma romance é bastante flexível para abrigar essas questões expressas em linguagens diversas, já que, conforme nos lembra Bakhtin, este é:

o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (Bakhtin, 1998: 397).

Dessa forma, o romance em que confluem a memória e a história, assim como os tempos de guerra e de paz, pode não só nos situar frente ao autor que o elabora, frente ao estilo em que é vazado, como também à sociedade em que ele está inserto. E, graças à flexibilidade do gênero, poderá inclusive abrigar formas de expressão próprias da oralidade no corpo da escrita.

É o delicado caminho cortado constantemente por essas tortuosas veredas que o presente texto – ainda que rapidamente – propõe-se trilhar, buscando refletir sobre o mundo que pode ser descortinado a partir de um tipo de narrativa particular: o romance de guerra.

O ROMANCE E A GUERRA

Mergulhando suas raízes na épica clássica, da qual os seus frutos se afastariam, conforme afirma Luckács, o romance teria como fonte primeira do relato tradicional de guerra a *Iliada* e a *Odisséia*, que constituem dois modelos, o primeiro deles projetando o herói solar, guerreiro cujas qualidades de nobreza – herdadas da família – assim como a coragem e a força física predominam, enquanto que no relato de Odisseus a inteligência e a moderação – atributos do espírito – tendem a ultrapassar a força física e a valentia.

São, pois, dois modelos que se impõem nas narrativas das guerras. No primeiro, imperam descrições genealógicas que permeiam a narrativa, de forma que, não raro, o narrador «suspende» a apresentação da batalha para enumerar os antepassados dos heróis. Já no segundo, a sabedoria e a prudência ultrapassam a valentia.

Dessa forma, a nobreza, «espécie de dignidade transmitida pelos antepassados, que consiste na virtude da estirpe», conforme nos lembra Aristóteles, modela não apenas o herói da *Iliada*, mas criará um parâmetro que estará presente em uma nova forma literária, o romance. O mesmo se pode dizer da *Odisséia*, com seus heróis mais humanos, sábios, astutos e prudentes.

Se esses modelos de heróis, base da epopéia clássica, ultrapassaram-na e se projetaram como paradigma nos romances de nosso tempo, parece-nos interessante interrogar de que maneira (ou não) esses mesmos *patterns* seriam apropriados nos textos produzidos hoje em África. Ou, em outras palavras, interessa-nos o processo dialético de «integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão)» (Candido, 1985: 109).

É dessa maneira que a questão da genealogia do herói das narrativas de guerra africanas e, mais especialmente, em romances angolanos pode, segundo nossa perspectiva, ser iluminada não apenas como filiação a modelos tributários de uma tradição ocidental, mas também como resultado de narrativas orais veiculadas em todo o continente e da qual *Sundjata, uma epopéia mandinga* é exemplar, na medida em que se inicia com o delinear da linhagem do herói, destacando o papel de cada um dos primeiros reis que governaram o povo mandinga (estabelecendo a genealogia dos Keita).

Trata-se aqui de pensar a narrativa como uma tensão (não resolvida) entre *patterns* ocidentais e narrativas orais de modo a que os romances tornam-se a arena em que se enfrentam dois modelos de relatos e duas maneiras de produzir e transmitir cultura: a letrada e a escrita. É interessante frisar que a tensão a que aludimos não é rasurada; antes, pelo contrário, o texto explicita-a e, no embate de duas ordens de saberes, aflora a experiência que se apresenta também como experiência da mudança e da história.

DO ACONTECIMENTO AO «FEITO»

Os romances angolanos de guerra, que aqui examinamos e nos quais se faz presente a figura de um herói solar guerrilheiro, valem-se de estratégias discursivas que realizam a passagem do acontecimento ao «feito» e uma delas é a genealogia extraordinária.

Creemos que, no caso da literatura contemporânea de Angola, não é difícil pensar os guerrilheiros do romance *Mayombe* (1980), de Pepetela, a partir desse modelo, na

medida em que Sem Medo, Wevê, Teoria e os outros homens na floresta são construídos muito próximos das figuras de Prometeu e Ogum – ou seja, uma genealogia nobre que lhes permite dominar as artes da guerra e da floresta, e os torna divinos¹.

Essa indicação está presente desde as palavras iniciais da narração, muito próximas do contar tradicional mas que, ao mesmo tempo, constituem a primeira presença de um dos narradores do texto escrito:

*Aos guerrilheiros do Mayombe,
que ousaram desafiar os deuses
abrindo um caminho na floresta obscura,
Vou contar a história de Ogum,
o Prometeu africano.*

(Pepetela, 1985: 11)

A tensão a que há pouco nos referíamos entre oral e escrito é aqui acrescida do par mito e história, além da díade Semideus grego, ocidental (Prometeu)/ Deus do panteão ioruba, africano (Ogum). Mas essa díade aponta também para um elemento importante no texto: a forma como a guerra é focalizada, ou seja, um conflito levado a efeito por homens que «desafiam os deuses», de forma que eles próprios tornam-se sobre-humanos e o acontecimento torna-se «feito» a partir da ação dos heróis. Dessa forma, a guerra, sob os auspícios de Prometeu e Ogum, transforma-se em gesto inaugural de civilização e o guerrilheiro o agente da mudança:

E os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu.

(...)

Assim é o Ogum, o Prometeu africano (Pepetela, 1985: 80).

É interessante notar que, se por um lado a crítica política comparece ao relato e a presença de vários narradores constrói a polifonia, no que concerne à elaboração das personagens, realiza-se uma projeção mítica e lendária que os cerca de uma aura solar e redentora, ainda que o texto insista na sua humanidade.

De certa maneira, é o mesmo movimento que podemos identificar em um outro romance angolano publicado doze anos depois de *Mayombe*. Referimo-nos a *O Signo do Fogo* (1992), de Boaventura Cardoso, em que a guerra é focalizada a partir da metáfora do fogo e as personagens – nacionalistas e habitantes do musseque – graças

(1) A respeito do papel da guerra na ficção de Pepetela, remetemos ao texto de Inocência Mata (2005).

à resistência e luta, tornam-se eles próprios deuses, sob o patrocínio de Hefestos, o ferreiro divino que aparece em vários trechos da narrativa, forjando o ferro e pontuando, com seu trabalho, a narrativa:

O ferreiro suspende o movimento e limpa o suor a lhe escorrer pelo peito musculado (Cardoso, 1992: 107).

O ferreiro reduz a velocidade da manivela da forja, olha para o fogo em brasa e, discretamente, se põe atento na conversa dos dois amigos (Cardoso, 1992: 110).

Não se pode deixar à margem que o deus grego, artesão por natureza e capaz de transformar o ferro em obra de arte, remete o leitor também ao fazer artístico e, dessa maneira, a guerra de libertação e a luta por uma expressão que transmude o metal bruto das palavras em arte do romance são tematizados ao longo do texto. Mas não é apenas Hefestos que comparece na narrativa. Veja-se a passagem em que a população dos musseques, que saiu de Luanda como forma de estruturar a luta, é desenhada a partir do parentesco com um outro herói grego:

O comandante do navio e toda a sua tripulação estavam admirados por a carga ter sido descarregada em tão pouco tempo assim. Não era normal, dizia o comandante, que a descarga do navio tivesse sido feita em tão poucas horas, que a população da Ilha era muito robusta, que tinha de certeza uma forma sobrenatural, que eram Hércules, gigantes poderosos, que quando chegasse no porto de origem iria dar conta nos seus superiores e assim (Cardoso, 1992: 348).

Trata-se de estender a todas as personagens o caráter divino, de forma a que a população de Luanda, tomada como metonímia dos angolanos na narrativa, torne-se heroicamente divina. E aqui temos o traço que une os dois romances a que nos referimos: a luta de libertação, dado histórico, assume um caráter mítico e o acontecimento torna-se mais que fato, um «feito».

Vale citar ainda um outro romance de guerra, em razão de seu pioneirismo na temática da luta de libertação angolana: *As Lágrimas e o Vento*, de Manuel Santos Lima. Publicado em 1975, a ação concentra-se na trajetória do alferes do exército português Almi Boaventura que deserta e parte para a guerrilha nacionalista angolana, auxiliando, assim, no «fenômeno espantoso e complexo que era a gestação de uma pátria» (Lima, 2004: 172).

No livro, a forma de focalização do fenômeno da guerra de libertação aproxima-se bastante das duas narrativas antes mencionadas, na medida em que no romance de Santos Lima também se faz referência a uma genealogia nobre do herói, como se

pode aquilatar pelo trecho em que pela primeira vez o leitor tem contato com o protagonista da narrativa, Almi Boaventura:

É uma luta de libertação. Numa guerra deste tipo há os que a começam, os que se batem, os que morrem e os que se aproveitam. Os tipos como tu são os primeiros a morrer, porque são os patriotas inflamados que encarnam o sentimento do dever, da justiça e dos objetivos superiores da luta, porque são os que querem mudar rapidamente defeitos políticos e sociais seculares. (...) Estiveste entre os escravos revoltados; comandaste rebeliões nos navios negreiros, nos algodoais, nos engenhos de açúcar, por toda a parte onde o povo oprimido ansiava por liberdade (Lima, 2004: 19).

Ainda que essa genealogia do herói nos remeta à questão do tempo da História, reafirmando uma espécie de teleologia, não há como deixar à margem que a apresentação do parentesco de heróis guerreiros precede a entrada em cena de Almi e lhe confere uma temporalidade que atravessa o tempo de uma vida, para inserir-se no movimento mais amplo das lutas humanas.

Vale ressaltar, no entanto, que os textos não se esgotam nesse traço, já que cada um desses romances lança mão de estratégias narrativas que os remetem para fora do círculo do reducionismo.

Em *O Signo do Fogo* a recorrência ao fogo em suas mais variadas formas (chama, sol, ar quente, luzes, armas, febre) vai além da presença de Hefestos, já que esse elemento também organiza o relato: estabelece a passagem entre momentos diversos da ação, dá forma às personagens, assim como também estabelece um caráter coletivo para os feitos heróicos. Nessa medida, acaba por redimensionar o herói pois, ainda que Guima seja o protagonista, a ação ganha fôlego no coração dos musseques – onde habitam o sofrimento e a resistência – e onde se forjam os numerosos heróis que realizarão o movimento de libertação do colonialismo.

Sob esse aspecto, o romance ganha um tom épico, na medida em que se debruça sobre a luta dos angolanos para conquistarem a liberdade e se tornarem sujeitos de sua história.

Em *As Lágrimas e o Vento* – ainda que de forma menos sofisticada que em *Mayombe* – há também uma proposta de iluminar a narrativa sob perspectivas diversas e, assim, «tugas» e «turras» têm a palavra fazendo com que os acontecimentos ganhem em densidade. Na mesma senda, um certo humor corrosivo, que desmascara discursos sobre a guerra, auxilia o questionamento de um sentido único dos relatos, como por exemplo no trecho em que um repórter reflete sobre a forma como construirá o seu texto:

Essa guerra era uma excelente oportunidade para que o seu nome fosse retido pelo grande público. Estava lançado, dizia para si, o coração dilatado. Devia dar um tom epopáico à sua narração. Era preciso reacender a chama da pátria, reinventar a gesta lusíada e servi-la quente e fumegante como um prato novo (Lima, 2004: 19).

Esses dois elementos, entre outros, indiciam um movimento rumo à quebra do modelo nomológico do herói guerreiro grego e mesmo da epopéia mandinga atrás referida e, destarte, permitem aproximar o texto de Santos Lima dos acima citados.

Vale determo-nos mesmo que rapidamente na maneira de constituição das personagens dos romances a que aludimos, pois se, por um lado, diferentemente de outros heróis, a genealogia é alargada para todos os angolanos, por outro os deuses do Olimpo grego estão presentes nos romances e nos obrigam a pensar em um certo momento da literatura angolana que pretende representar o gesto inaugural da nação, ou seja, a guerra. Segundo entendemos, tratar-se-ia aqui de uma operação que visa – nas sendas de toda literatura de fundação e consolidação da nacionalidade – colocar em relevo uma universalidade do relato, o que redundaria em salientar imagens que se aproximem de modelos de decodificação reconhecíveis pelo leitor letrado, além de apresentar uma face homogênea da nação.

Para iluminar uma outra proposta sobre o romance de guerra angolano, vale mencionar um texto cuja atmosfera, de certa maneira, se afasta das narrativas acima referidas: referimo-nos a *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira em que o dilaceramento do sujeito está em lugar das certezas de outros heróis e em que a sua genealogia, longe de vincular-se aos deuses, prende-se a uma origem humilde.

Neste romance escrito em 1967, no campo de concentração do Tarrafal, a ação da guerra não aparece diretamente, já que se trata do longo discurso de um narrador, nomeado apenas como Mais-Velho, expresso durante o trajeto que separa sua casa, a igreja onde está sendo velado o corpo de seu irmão e o cemitério em que Maninho, morto no exército colonial, será enterrado.

O caminho percorrido por Mais-Velho vai desnudando ao leitor uma Luanda mescla de musseque e Baixa, de sonho e realidade tornada pesadelo pela guerra de libertação, de monumentos e misérias, de «antigamente» da infância e do presente da maturidade, sobrepondo planos, misturando ruas e tempos, re-velando o caráter simbólico dessa cidade onde deambula um homem esfacelado pelos contrastes do colonialismo e da guerra, mas que se recusa a deixar de lado sua humanidade e a origem no Makulusu (antigo musseque luandense) para, refletindo, encarar o futuro.

Se Mais-Velho é o herói dilacerado, a outra face da moeda é o seu irmão Maninho, que

Tinha a mania dos heróis, pensava era capitão-mor e era eu o culpado, deixara ler As guerras do Cadornega para ver se ele aprendia e então me ensinou e devia de estar agora no lugar dele porque ele era o melhor de todos nós, aquele a quem se estendiam os tapetes da vida (Vieira, 1975: 3).

Muito próximo de uma imagem solar (e não é gratuito que as referências à personagem remetam sempre a luz, ao calor e ao sol) o caráter de Maninho dobra-se também à ambigüidade que percorre todo o relato, na medida em que a sua atuação, diferentemente de Guima ou Sem Medo, é ao lado dos «tugas» e, portanto, a exaltação do herói guerrilheiro foge aos parâmetros que vimos examinando, para instalar-se no terreno do questionamento e das incertezas.

Também no terreno das incertezas inscreve-se *Actas da Maianga... dizer das guerras, em Angola* (2003), de Ruy Duarte de Carvalho, em que a partir de fragmentos – trechos de crônicas, diário, reflexões – avalia-se o papel da guerra no horizonte da constituição e do cotidiano de Angola.

Para o papel dessa forma de dizer a guerra, aponta o próprio autor quando, nas páginas iniciais deste longo texto, diz:

Talvez apenas só principalmente, e sobretudo, e o drama é esse, porque é preciso refazer legitimidades, reordená-las, reformulá-las e adequá-las tanto do ponto de vista interno como externo e a favor da tal ordem mundial de relações, de prestações e de domínios, esgotadas que estão as manobras possíveis para reproduzir a 'legitimidade' em que Angola encalhou depois das eleições de 1992 (Carvalho, 2003: 11).

Não há heróis nessa narrativa que refaz, reordena e reformula formas de dizer, em um tempo sem heroísmo. Não há «feitos» grandiosos, apenas a constatação da precariedade de uma guerra que, substituindo a luta pela construção da nação, dilacerou o país:

Temos vivido em Angola, como noutras partes do continente e não só, o curso de uma situação «anormal» que se sedimenta e segrega um clima de perpétua precariedade a todos os níveis, e em que a lógica da guerra passou a «orquestrar todos os ritmos da vida» e a sedimentar uma «normalidade» que abre lugar à violência, à coacção, à intimidação, à extorsão e à chantagem como modo de produção [económico mas também político] (Carvalho, 2003: 12).

Como se pode verificar, as duas narrativas referidas não constroem a face vitoriosa do conflito ou a genealogia do herói e, sob esse aspecto, reescrevem a guerra e Angola com outras tintas.

À guisa de conclusão precária, pois o ciclo das narrativas de guerra em Angola é bastante amplo e os tempos de paz acrescentam novas perspectivas, vale uma definição sobre a guerra nos tempos do dilaceramento e da reação da memória a um longo período em que heróis se bateram para construir um país. Para tal definição, leia-se o romance publicado em 2005, *O Manequim e o Piano*, de Manuel Rui, que fala deste tempo sem heróis:

O general meu parente Alfredo tem e não tem razão. Os combates da guerra acabaram. Só que agora temos estes combates de vida ou morte que são os combates comerciais. Todos querem dominar todos e quem adormecer morre. Vocês os combatentes da guerra uniram-se e estão aí. Agora quando chega o combate do dinheiro não há pazes, quer dizer, esta é que é a guerra da paz. Mas então vamos para a frente e mais um brinde que estou quase a acabar os mosaicos da minha casa para vos oferecer uma festinha como deve ser (Rui, 2005: 68).

Creio que se pode dizer que a literatura produzida hoje em Angola recusa-se a nos «oferecer uma festinha como deve ser». Com um senso de missão que sempre animou a produção literária do país, as narrativas de guerra tentam recuperar a história de um tempo passado de construção como forma de resistir às ruínas do presente e, penosamente, fazer ver as incertas possibilidades de um tempo futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Bakhtin, Mikhail (1998), *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance*. 4.^a edição. São Paulo: EDUNESP.
- Candido, Antonio (1985), *Literatura e Sociedade*. 7.^a edição. São Paulo: Cia Editora Nacional.
- Cardoso, Boaventura (1992), *O Signo do Fogo*. Porto: Asa.
- Carvalho, Ruy Duarte (2003), *Actas da Maianga... Dizer da(s) Guerra(s) em Angola*. Lisboa: Cotovia.
- Chaves, Rita; Macêdo, Tania (orgs.) (2005), *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde.
- Lima, Manuel Santos (2004), *As Lágrimas e o Vento*. Luanda: Chá de Caxinde.
- Mata, Inocência (2005), «Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução», in Rita Chaves, Tania Macêdo (orgs.), *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, pp. 129-141.
- Pepetela (1985), *Mayombe*. 3.^a edição. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Rui, Manuel (2005), *O Manequim e o Piano*. Lisboa: Cotovia.
- Vieira, José Luandino (1975), *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Sá da Costa.

Entre Passos e Descompassos, a Alquimia e a Resistência do Canto – reflexões sobre a poesia angolana hoje

Carmen Lucia Tindó Secco

O historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que o precedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar discontinuidades mais do que antes; pois a descontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote.

Hayden White

É, justamente, com este dote que opera grande parte da atual poesia angolana. Aparentemente desligada da história, descortina, não obstante, em suas entrelinhas, perplexidades, sentidos e sentimentos que apontam para um contexto histórico de crises, rupturas e incertezas. É uma poética que parece abdicar da história, mas que, sendo canto e memória, penetra nos recônditos da alma humana e consegue apreender o pulsar dos corações e das consciências.

Segundo Joseph Ki-Zerbo, «onde quer que haja humanos, há história» (Ki-Zerbo, 2006: 15). Portanto, essa poesia voltada para temas universais, filosóficos, existenciais, estéticos também participa da história.

Durante séculos, o Ocidente afirmou não ter a África uma história. Mas, com o Renascimento Negro e a Negritude, surgiram historiadores africanos, cuja preocupação foi a de provar que havia uma história africana, uma história oral, uma história presente nas esculturas e demais artes existentes no continente africano.

Os historiadores africanos começaram por denunciar o tráfico negreiro, a exploração, o colonialismo. Abraçaram a bandeira da descolonização, combatendo os preconceitos étnicos, defendendo uns o socialismo democrático, e outros o marxismo, ideologia sustentadora dos ideais libertários nas então colônias portuguesas de África.

Nos anos 1940-1950, a história e a poesia em Angola acompanharam, de modo geral, os movimentos de afirmação das raízes africanas. Na década de 1960, ocasião das lutas descolonizadoras, tornaram-se os poemas, em grande parte, armas de combate. Revolução e poesia se irmanaram à volta de um engajamento político de orientação marxista, cujos princípios visavam à libertação das colônias do jugo português. Havia o desejo da criação do «homem novo», cidadão capaz de corrigir as injustiças existentes no mundo. Tal ideologia vigorou, intensamente, até à independência angolana, mantendo-se ainda nos primeiros anos após a libertação. A década de 1980 representou uma virada significativa em relação ao sonho libertário, pois parte dos discursos revolucionários não se cumpriu inteiramente. Houve, em Angola, com a independência, forte desestabilização do poder instituído. A guerra civil desencadeada entre o MPLA e a UNITA dilacerou o país recém-libertado e o caos se instalou no contexto histórico angolano, fragmentado pelos longos anos de luta armada e pelo prenúncio do fim da Guerra Fria assentada, principalmente, na oposição entre capitalismo e socialismo, bipolarização que, a partir de 1989 e 1990, começou a se diluir, com a emergência do neoliberalismo no cenário mundial.

De 1980 em diante, e, especialmente, nos anos 1990 e 2000, predomina, na cena literária angolana, uma poesia que incorpora «paisagens culturais» silenciadas durante o colonialismo, embora importantes poetas da geração de 1970 – Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre, Arlindo Barbeitos e alguns outros – já tenham feito isso, produzindo uma poesia de grande elaboração estética, afastada do panfletarismo característico da poética guerrilheira. Na *poiesis* pós-1980, um olhar melancólico atravessa, com uma certa recorrência, a vacuidade das distopias, a dispersão dos sonhos interrompidos. A memória passa a ocupar «lugares de enunciação» antes reprimidos. Os nacionalismos heróicos cedem lugar a novos pactos, novas imagens, novos pensamentos e sentimentos, gerando uma produção poética voltada para seu próprio fazer literário e para as singularidades interiores e locais. Tal poética se tece, todavia, em conexão com a história, não uma história explícita, mas uma história que se volta para as trilhas da invenção. Invenção da arte que se oferece como resistência a um mundo dominado pelo mercado, pelo lucro e pela ganância exacerbada.

De acordo com Ki-Zerbo,

a história anda sobre dois pés: o da liberdade e o da necessidade. Se considerarmos a história na sua duração e na sua totalidade, compreenderemos que há, simultaneamente, continuidade e ruptura. Há períodos em que as invenções se atropelam: são as fases da liberdade criativa. E há momentos em que, porque as contradições não foram resolvidas, as rupturas se impõem: são as fases da necessidade. Na minha compreensão, os dois aspectos estão ligados. A liberdade representa a capacidade do

ser humano para inventar, para se projetar para diante, rumo a novas opções, adições, descobertas. E a necessidade representa as estruturas sociais, econômicas e culturais que, pouco a pouco, vão se instalando, por vezes de forma subterrânea, até se imporem, desembocando à luz do dia numa configuração nova. De uma certa maneira, a parte da necessidade da história escapa-nos, mas pode-se dizer que, mais cedo ou mais tarde, ela há de se impor por si própria. Assim, não podemos separar os dois pés da história – a história-necessidade e a história-invenção –, como não podemos separar os pés de alguém que anda: os dois pés estão combinados para avançar. Como a história tem esse pé de liberdade, que antecipa o sentido do processo, existe sempre uma grande porta aberta para o futuro. A história-invenção reclama o futuro; incita as pessoas a se impelirem para algo inédito, que ainda não foi catalogado, que não foi visto em parte alguma e que, subitamente, é estabelecido por um grupo. Isto significa que nem tudo está fechado a cadeado pela história-necessidade: continua sempre a haver uma abertura (Ki-Zerbo, 2006: 17).

Durante as lutas pela independência, observamos que a história angolana caminhava com seus dois pés: havia o sonho da liberdade, a invenção da pátria; e, paralelamente, existia a história real, a *praxis* guerrilheira sustentada pela ideologia marxista que buscava, com ações concretas, transformar a realidade social e histórica. Havia o presente revolucionário conjugado à utopia de um futuro livre. Com a guerra civil, os pés da história se descombinaram; houve atraso e desencanto: descompasso. Grande parte dos ideais da história-necessidade se perdeu, a abertura para o futuro se fechou e o pé da liberdade se quebrou. Com as guerras, a fome, as mortes, as leis do mercado neoliberal chegando também à África, a invenção não mais se ocupou dos sonhos de liberdade, se transformando, na verdade, em uma invenção da barbárie. A invenção, fonte de cultura e criatividade, se afastou, assim, do perímetro da realidade social, mas, felizmente, sobreviveu no imaginário das letras e artes.

Mesmo com a paz, em Angola, os pés da história ainda não se cadenciaram inteiramente, pois é preciso tempo para cicatrizar feridas profundas deixadas por tantos anos de colonialismo e guerras. Contradições, ambivalências e descompassos persistiram, impedindo um livre e desembaraçado caminhar da história. Os ritmos velozes da modernidade ainda se chocam com modos de pensar da tradição nas aldeias e quimbos. Há muitas questões a serem sanadas e avaliadas para que a história de Angola avance harmoniosamente sobre seus dois pés: o da invenção e o da necessidade², que não devem andar separados.

(2) A interpretação acerca da metáfora dos «dois pés da história», de Ki-Zerbo, aqui apresentada e aplicada ao contexto de Angola, pertence, originalmente, à autora deste ensaio.

Cinco anos depois do fim da guerra que, praticamente, a colocou no fundo do poço, Angola vive uma situação ambígua. Economicamente, o momento é de grande dinamismo, roçando mesmo, aqui e ali, o entusiasmo. Desde logo, o Estado está a fazer, inquestionavelmente, a sua parte, como está patente nas acertadas medidas macroeconómicas tomadas nos últimos anos pelas autoridades do país (...). Contudo, essa dinâmica observada, sobretudo no plano económico, está longe de ser acompanhada no plano político geral (Melo, 2007: 96).

Nesse artigo, João Melo alerta para a ambigüidade que atravessa a sociedade angolana atual e para o fato de uma «elite endinheirada» se seduzir com negócios especulativos de ganho fácil, quando questões básicas como as da energia elétrica, da água, do saneamento básico não foram totalmente resolvidas. Há, pois, um desequilíbrio entre a ânsia de reconstruir Angola e uma opção mais comprometida com o término dos grandes problemas que ainda desestabilizam o contexto social angolano.

Após essa reflexão sobre a história e, em particular, sobre a história angolana, buscar-se-á deprender traços recorrentes do lirismo atual produzido em Angola, a partir das seguintes questões: a par da distopia no social e do avanço da economia de mercado em Angola, a poesia contemporânea ainda consegue ser uma leitora privilegiada da história? De que tipo de história? Como o atual lirismo consegue conciliar dispersão e heterodoxia, tradição e modernidade, corrosividade e memória, desencanto e erotismo?

Para indagar acerca dessas questões, centrar-se-á este ensaio em quatro livros de poesia angolana, publicados depois de 2002 (ano da assinatura da paz): *A Luz Mínima* (2004), de João Melo; *O Brilho do Bronze* (2005), de Lopito Feijóo; *Um Voo de Borboleta no Mecanismo Inerte do Tempo* (2006), de José Luís Mendonça; *Manual para Amantes Desesperados* (2007), de Paula Tavares.

Esses quatro poetas começaram a publicar em 1980. Entretanto, seguiram, em muitos aspectos, os poetas de 1970, perseguindo, como estes, um constante labor da palavra literária. Claro que um amargor profundo recobriu, em muitos momentos, o lirismo desses poetas surgidos após 1980. Embora estes tenham optado por um mergulho no eu, desligando-se do coletivo, há, em vários de seus poemas, uma intensa alegorização do social, um ecoar de sentimentos que expressam a dor profunda sentida na carne de seus poemas.

Conforme bem demonstra Adorno em seu célebre artigo «Lírica e sociedade», «a grandeza das obras de arte consiste em deixar falar o que a ideologia oculta» (Adorno, 1980: 195). É justamente isso que ocorre com os poemas de João Melo, Lopito Feijóo, José Luís Mendonça, Paula Tavares, pois a poesia, mesmo a mais lírica, sempre «faz parte do movimento histórico, é um dos seus modos de manifestar-se, e

não um seu epifenômeno» (Bosi, 1996: 37). E é por fazer parte da história que esta, segundo Alfredo Bosi, é um «discurso de resistência» (1996: 36).

No livro *A Luz Mínima*, de João Melo, o caminho trilhado pela poesia segue as pegadas de Eros. Refazendo, pela memória, as lembranças da infância, o sujeito poético repensa seu universo individual, existencial. Pelo viés mítico, traz a imagem alegórica dos «tambores» que clamam pelas raízes ancestrais, «estilhaçando o verniz da história». Penetra, assim, nos avessos da história, trazendo à luz sentidos originais de uma África que, durante tantos séculos, foi calada e reprimida. Porém, tais significados não vêm estereotipados por uma africanidade folclorizada; ao contrário, são sensorialmente plasmados e expressam elementos da cosmicidade africana que a modernidade esgarçou, tendo esta gerado grandes desequilíbrios e incertezas.

Ao usar uma epígrafe tirada do poeta brasileiro Paulo Leminski, o eu poético de *A Luz Mínima* encontra seu fio condutor: «a sombra máxima pode vir da luz mínima». Essa imagem remete a zonas sombrias do inconsciente, à descida ao fundo da *psique*, ao poço interior de cada um, o que, numa linguagem psicanalítica, simboliza um mergulho nas profundezas de cada ser para a conquista da luz, metáfora do autoconhecimento. Luz polifônica, que ilumina os percursos não só do saber, mas da própria poesia.

O sujeito poético começa ironizando a própria poesia: «salada de frutas», rimando-a com um rei que construiu um vasto império e um jardim de prazeres e delícias. O sentido ambíguo do sintagma «salada de frutas» revela não apenas a mistura, a heterogeneidade de tendências, mas também a mescla de várias heranças, gozos e sabores: da melancia, da pitanga, do sape-sape, do maboque, da laranja. Gostos da terra angolana escorrem, então, pelos versos e a poesia se derrama em acres e doces memórias: da infância e do próprio país. O estar no mundo revela ao sujeito poético a dor de se ver crescendo. Apagam-se as lembranças coloridas das frutas da casa do avô e o corpo torna-se dolorido, apesar de aberto a novas descobertas. Sente os sinais no corpo: «pêlos, cópula, carapinha». A partir daí a identidade do sujeito poético rompe com o espelho narcísico de uma memória apenas individual. O poeta, dessa forma, se procura em «papéis, letras, dossiês, monografias; arde em paixão, em corpos lívidos», porém acaba encontrando-se na relação morte-vida e cobra desta o seu desfecho. É uma poesia que reinventa o real e a história, buscando, nas profundezas do ser, *uma luz mínima*, capaz de olhar liricamente o presente, impondo-se, desse modo, ao caos que prevalece ao redor. Optando por uma escrita minimalista, condensada, a poesia de João Melo consegue com um mínimo de palavras, um máximo de qualidade estética.

Essa contenção da linguagem é um traço recorrente no atual lirismo angolano. Encontramos também em Lopito Feijóo que, n' *O Brilho do Bronze*, elege o *haikai* como forma poética dos poemas deste livro, na linha do que praticou Arlindo Bar-

beitos já nos anos 1970. Lopito começa com *Haikais Angolenses*, fundindo, assim, duas tradições: a da literatura oral angolana e a da poesia japonesa que escreve poemas de três versos, perfazendo um total de dezessete sílabas. Contudo, os atravessamentos culturais não param aqui, pois, se de um lado celebra a natureza de Angola, de outro, tece um lirismo universal, do tipo praticado por poetas como, por exemplo, o português Ramos Rosa, citado à página 56.

Conhecedor dos mestres dos *haikais*, Lopito também se seduz com o bronze, símbolo da arte marcial japonesa ou de seu grande tambor que anuncia o Ano Novo. Metáfora polissêmica, o bronze também acena para o brilho da própria poesia, significando um trabalho estético apurado.

O Brilho do Bronze se organiza em ciclos. O primeiro é o da terra, «*jinguna*», cujo sentido remete a nascimento, à sementeira. A terra angolana é semeada pelo poeta sob o brilho do sol. Cruzam-se imagens dissonantes: a nostalgia das cartas de um jovem poeta que circula na África Austral; o vôo da gaviota, representando a obstinada busca do pássaro africano que não mais quer só «da arma o cano» (Feijóo, 2005: 46). Há aí a clara recusa da memória das guerras que estilizaram Angola. Entretanto, pesadelos invadem a cena dos poemas do segundo ciclo intitulado «*kibanza*», a terra incendiada, violentada. É o momento em que a poesia se dá conta dos imensos prejuízos deixados pelas guerras: a morte, o sofrimento, «os cemitérios» (Feijóo, 2005: 49), «o vento virulento» (2005: 50), «não há sol, não há lua, não há ruas e rios» (2005: 52); torna-se, então, necessário inventar um poema numa «página em branco» (2005: 58). Percebe-se, assim, que a história aí delineada anda sobre o pé da invenção para não sucumbir ao vazio e ao caos circundantes.

O terceiro ciclo de *O Brilho do Bronze* é o do «*dibôbô*». Representa a resistência dos mitos locais. Mesmo com todos os problemas, Luanda não esquece a sedução da Kianda (2005: 63). A par do lixo, da morte, da «carcaça cravada», resta a literatura como espécie de «pão para o leitor» (2005: 67). Tal imagem demonstra que Lopito concebe a poesia também como resistência, conceituando-a de modo semelhante ao do crítico literário brasileiro Alfredo Bosi.

O quarto ciclo, o do outono, é a ocasião das reflexões acerca dos sofrimentos e perdas, mas, ao mesmo tempo, é o momento em que, «sorridente em seu galho, a viuvinha contempla o porvir e o atalho» (2005: 70). Aqui a história, por entre as malhas da poesia, caminha sobre seus dois pés, mesmo que descompassadamente: há a denúncia do real histórico, abalado pelos estragos da guerra, porém há a invenção de um futuro, ainda que sonhado e imaginado pela metáfora da avezinha empoleirada contemplando o porvir. Invenção e necessidade se misturam.

O quinto e último ciclo é o da colheita, o da trompa (instrumento de arte marcial, canto que pode ser de vitória) e o da tromba (é através dela que o elefante afri-

cano assinala sua percepção e sensibilidade). Tromba e trompa alegorizam, assim, o diálogo entre a tradição e a modernidade, entre a carne e o bronze, entre o som dos provérbios recriados e o brilho da poesia que deseja novos rumos para a sociedade e a história angolanas.

José Luís Mendonça é outro poeta angolano atual que também possui profunda consciência do caos não só vivido por Angola, mas pelos demais países do mundo contemporâneo. Em seu livro *Um Voo de Borboleta no Mecanismo Inerte do Tempo*, reflete sobre essas questões, começando com uma epígrafe de Ilya Prigogine, cientista e autor de obras como *O Fim das Certezas, Do Caos à Inteligência Artificial*, entre outras. Essa epígrafe serve como fio condutor do referido livro de José Luís Mendonça. Calcado na idéia de que «a questão do tempo está na encruzilhada da existência e do conhecimento» (Prigogine, 1996: 9), o sujeito poético trabalha com noções de flutuação, instabilidade, quebra de simetria temporal, complexidades e incertezas. No primeiro poema, «a asa da borboleta» é fruto de grandes transformações, advindas de uma *lagarta-ovo-sol*, alquímica imagem que flecha o tempo e se liberta para se metamorfosear em tantos outros poemas.

Outros versos e poemas expressam elementos de sonho, como frutas e licores que, de certa forma, apesar do desencanto social, acenam para tênues esperanças e utopias: «mordiscar na raiz o mistério do maboque pisado sobre a mesa», o «doce desse maboque na tua garganta a tecer esse licor que renova», «a copa do teu sangue com rudimentos de uma seiva de luz sem idade entre cantares de semba» (Mendonça, 2006: 19).

Pedras, orvalho, rosas, signos da natureza relacionam-se com a humana poesia: «pedra esculpida a talhe do olhar pedra que caminha/ sob a epilepsia côncava/ do seio azul de Deus» (Mendonça, 2006: 20). A poesia voa com imaginação erótica, a se cobrir e se redescobrir antes do *big-bang*, pré-existência irreversível. Por intermédio de dissonantes alegorias, o sujeito poético busca um erotismo primordial: «ser o sexo sujo de espuma e de paixão/ de um anjo na orla da praia» (2006: 27). Ar e água compõem a «imaginação material», conforme ensina Gaston Bachelard, e são matéria dessa poesia líquida e aérea. José Luís Mendonça constrói seu texto na instabilidade e na ambivalência da vida contemporânea, embora persiga ritmos bem angolanos como o semba, assim como gostos e sabores antigos impressos na memória de seu povo.

Como Angola hoje, sua poesia se mistura de «artes venatórias» e de «pirilampos» (2006: 29), de «sol e cão rafeiro» (2006: 31), da «púrpura florescência da carne/ (...) ao cheiro acre das rosas de porcelana» (2006: 33). Não é por acaso que as «marimbas de granizo» encerram o livro; a água empedrada da chuva cai sobre uma poesia-cidade que «abre as asas à permanente maturação», às diferenças, «à possibilidade de mundos paralelos», «num fim de tarde de um dia de finados...» (Mendonça, 2006: 52).

A par das recorrentes imagens de morte, gelo e vazio, alguns ritmos da tradição resistem por meio dos sons ancestrais das marimbas, assim como por intermédio da metáfora do «útero da kituta» (Mendonça, 2006: 52), a mãe das águas angolanas. Tais figuras alegorizam o permanente renascer dos mitos locais que não morrem, mesmo que sob o «granizo de um dia de finados». Por meio de uma poesia dissonante que conjuga símbolos da tradição com incertezas da contemporaneidade, o sujeito poético aponta para a inevitabilidade do tempo, da morte, para a ordem incomensurável do caos. Porém, simultaneamente, sinaliza para a importância da vida, para a velocidade da luz e dos segundos, para a leveza do «voo de uma borboleta» que, como a poesia, fixa, «no mecanismo inerte do tempo», instantes fugazes de rara beleza, ensinando a pensar o presente a partir do futuro. Nesse sentido, o lirismo de José Luís Mendonça mantém uma porta aberta ao porvir e à liberdade, operando, assim, também com uma história-invenção.

Procedimento semelhante ocorre em *Manual para Amantes Desesperados*, de Paula Tavares. Nos poemas desse livro, o sujeito lírico revisita ritos e rituais de povos pastores do sudoeste angolano, deixando «encostada a porta do Kalahari», deserto que fica na Namíbia, país vizinho a Angola, fazendo fronteira com a província angolana do Cunene, ao sul da região da Huíla, terra natal da poetisa.

Colocando-se como manual, o livro se institui como guia, como algo a ser tocado pelas mãos, como orientação para lidar amorosamente com o corpo. O corpo dos amantes. O corpo do poema e as mãos da poesia. Em meio ao vazio, ao deserto, à distopia, faz-se necessário aprender a lidar com o amor através de seu avesso – o desespero.

Herdeiro tanto das tradições orais angolanas, como da poesia de David Mestre em sua modernidade literária, o lirismo de Paula Tavares funde provérbios ancestrais dos povos de Angola com dissonantes figuras de linguagem que primam por elaborado trabalho estético. Não é por acaso que o *Manual para Amantes Desesperados* se inicia com duas significativas epígrafes: um dito umbundo e a citação de um trecho de um poema de um dos mais importantes poetas angolanos, representante da «geração» de 1970, David Mestre, cujos versos remetem à relação entre corpo, vinho, memória e pensamento. Esses quatro elementos também percorrem a poesia de Paula Tavares. Além deles, há ainda a recorrente imagem da duna, metáfora do deserto e metonímia de Angola em suas metamorfoses ao longo da história.

A duna, areia que se move ao sabor do vento, instaura dissipação e rupturas. Polissemicamente, aponta não apenas para as transformações vividas pelo contexto social e político angolano, mas para as discontinuidades próprias da poesia contemporânea. A ambivalência da paisagem arenosa confunde-se com a da *poiesis* de Paula, cujos poemas do livro em questão são perpassados por profunda ambigüidade, osci-

lando entre a tranqüilidade e a tempestade, entre o vento e o calor abrasador das areias desérticas: «deixe a mão pousada na duna, enquanto dura a tempestade de areia» (Tavares, 2007: 12).

A duna, nesta obra de Paula Tavares, é plurissignificativa. Ora expressa «equilíbrio no corredor do vento» (2007: 9), «corpo e gotas da salvação» (2007: 10), ora representa sede e ardência, loucura e desespero. A duna também pode ser lida como lume, rede, manual de memórias. A voz poética enunciadora é a grande tecelã, a «aranha do deserto/ a tecer a teia/ de seda e areia» (2007: 11) de sua própria poesia.

As perguntas que atravessam o *Manual* são as seguintes: Como deixar «encostada as portas do Kalahari» e encontrar o equilíbrio? Como acompanhar o movimento constante das areias empurradas pelo vento? Como apreender a dialética do tempo em sua historicidade? Como alimentar as memórias e as tradições, sem abrir mão das inovações trazidas pela modernidade?

O vaivém das dunas, figuradamente, representa o ir e o vir do presente e do passado, o deslocamento de histórias e estórias. Alegoriza também descobrimentos por detrás das dunas: lembranças da infância, da cultura. O vento traz o ensinamento de provérbios *nyanekas*, a tradição das velhas mulheres a prepararem a farinha, a tecerem os cestos e a debulharem o milho. A memória dos rios deságua no Atlântico, onde o sangue das raparigas desvirginadas foi atirado. Nódoas de violência ainda hoje bóiam na superfície dessas águas salgadas.

As reminiscências da história trazem *gritos em feixe*, no âmago da voz lírica enunciadora, a dor se materializa em escarificações; cicatrizes marcam a pele do poema. *Laços e espuma* tecem redes de poesia. Das entrelinhas dos versos emerge a lição: amantes desesperados e povos desesperançados devem lavar as feridas, embriagar-se no vinho para liberar palavras e sonhos.

A loucura é palavra interdita.

Ficam os sonhos a voar,

Pássaros na boca do vento.

(Tavares, 2007: 27)

Percebe-se, por conseguinte, que a poética de Paula Tavares trabalha com a tradição como lume e rede, guia e tecedura para os desesperados e desesperançados. O sujeito lírico revisita ritos da puberdade da tradição de raparigas do sudoeste angolano:

Debaixo da árvore da febre

ardo devagarinho

sem as palavras, o silêncio

os óleos de proteção

*os cantos de atravessar desertos
o fogo sagrado dos antepassados.*

(Tavares, 2007: 32)

Abrindo e fechando as portas do Kalahari, a poesia de Paula adentrou a noite, viu estrelas, foi ao fundo da vida e da morte, remontou à tradição, construiu novos fios para a linguagem e se libertou da escravidão dos limites brancos do papel. Nesse movimento, recriou mitos, reviveu rituais, reinventou a história, libertou as palavras do silêncio, convertendo-as em sonho e poesia.

Concluindo, observa-se que, nas obras dos quatro poetas aqui analisados, apesar do desencanto dominante na esfera social, prevalece, através da arte e da poesia, a busca de uma história-invenção. Os quatro, ao mesmo tempo que repensam o passado e as tradições, refletem acerca do presente, deixando entreabertas as portas do futuro. Nota-se, portanto, que a poesia deles se mantém como leitora privilegiada da história, operando com a corrosividade do tempo, a ambigüidade, o minimalismo. Em meio à dispersão e à heterodoxia, às rupturas e transgressões, ouvem-se suas vozes poéticas que se impõem como antídoto à crescente paralisia contemporânea dos sonhos. Insurgindo-se contra a inércia dos tempos, a poesia desses autores se faz canto e memória, dor profunda no âmago dos poemas, «pouso delicado de borboleta», cuja fragilidade e beleza representam tanto as da arte, como as da própria vida.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (1980), «Lírica E Sociedade», in *Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Marx, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Abril Cultural.
- Bachelard, Gaston (1989), *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, Gaston (1990), *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bosi, Alfredo (1983), *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix.
- Bosi, Alfredo (org.) (1996), *Leituras de Poesia*. São Paulo: Ed. Ática.
- Feijóo, Lopito (2005), *O Brilho do Bronze*. Luanda: Kilombelombe.
- Ki-Zerbo, Joseph (2006), *Para Quando a África? Entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Melo, João (2004), *A Luz Mínima*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Melo, João (2007), *Revista África 21*, n.º 4, Abril de 2007.
- Mendonça, José Luís (2006), *Um Voo de Borboleta no Mecanismo Inerte do Tempo*. Luanda: Inald.
- Prigogine, Ilya (1996), *O Fim das Certezas: Tempo, Caos e as Leis da Natureza*. São Paulo: Unesp.
- Tavares, Paula (2007), *Manual para Amantes Desesperados*. Lisboa: Caminho.
- White, Hayden (2001), *Trópicos do Discurso*. 2.ª edição. São Paulo: Edusp.

Literatura e Direito: pluralismo jurídico em Grande Sertão: Veredas e Luuanda

Élida Lauris

O modelo de Estado-nação consolidado a partir do século XIX repousa em duas premissas principais: homogeneidade de seus integrantes e posse exclusiva da violência. O poder político é legitimado através da construção de uma burocracia de funcionários especializados cuja existência e atividade difundem a crença na racionalidade e legalidade das ações estatais (legitimidade legal-racional, em termos weberianos). A sustentação dessa estrutura depende do monopólio da produção das normas jurídicas pelo Estado e da afirmação de seu direito como único instrumento de controle e transformação social.

Cria-se um certo consenso em torno da ideia de ordem jurídica como aquela ditada pelas normas estatais. Estas normas, através de formulações genéricas e abstratas, tentam prever, regular e sistematizar em códigos, todos os aspectos relevantes da vida. A esta tendência de deglutição e simplificação da vida pelas normas do Estado corresponde uma concepção muito particular de sociedade e de ser humano extraída do ideário iluminista. A sociedade é vista como um agrupamento de indivíduos livres e iguais, sujeitos que, em uma situação hipotética de insegurança e ameaça às suas propriedades, abririam mão de sua liberdade para submeterem-se ao domínio do Estado¹. O ser humano aparece como uma mônada isolada cujo viver assenta em uma unidade e coerência absolutas.

A consolidação, adoção ou imposição desse modelo de Estado serviu, na verdade, para ocultar as clivagens existentes na sociedade. De fato, a homogeneidade em que o Estado-nação se sustenta é aparente. Por baixo desta cobertura, está uma diversidade de expressões económicas, políticas e culturais que enunciam outras normati-

(1) Essa ideia está subjacente nas teorias contratualistas que justificam a criação do Estado e da Sociedade Civil, nomeadamente nas obras de Locke e Hobbes.

vidades e cindem a exclusividade do direito estatal. Qualquer investigação que se faça mais a fundo vai revelar um ser humano envolvido em permanentes contraditórios e enredado em um conjunto amplo e diversificado de legalidades do qual o universo jurídico do Estado é apenas uma parte. Do mesmo modo como é impossível simplificar e prever a totalidade dos atos humanos, as sociedades também não podem ser simplificadas e são social, cultural, política, jurídica e judicialmente plurais.

Neste ensaio, descarto a suposta unidade deste conceito de nação e, apoiada em Guimarães Rosa e Luandino Vieira, desloco o olhar para os espaços de diversidade. Minha principal hipótese é que, se o direito desconcentra-se do estudo dos códigos e observa a vida, dando atenção para as narrativas que compõem a sociedade, a constatação da insuficiência da ordem jurídica estatal é inevitável, decorrendo daí a existência natural e cotidiana de um pluralismo jurídico.

As obras *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (2001), e *Luuanda*, de Luandino Vieira (2004)², servem-me particularmente nesse desiderato. Rosa e Luandino apresentam um espaço de alteridade (o sertão e o musseque, respectivamente) e convidam a refletir sobre como as desigualdades económicas e sociais associadas a uma política oficial de discriminação e abandono colaboram para a criação de locais de segregação que acabam por desenvolver recursos normativos e institucionais próprios.

Ambos escritores ensejam uma reflexão a partir das margens. A margem de Rosa é delimitada pelo colonialismo interno do Estado brasileiro cujas estratégias de desenvolvimento se concentraram nas áreas litorâneas, desprezando o interior. Em Rosa, o interior insurge-se na figura do sertão.

Luandino fala da margem construída pela imposição do Estado colonial. Na intervenção colonial, o direito é instrumentalizado para gerar a discriminação e inferiorização dos colonizados, nomeadamente, com a promulgação de estatutos que distribuíam direitos e estabeleciam restrições segundo critérios de classificação étnicos e raciais. A criação de instrumentos e categorias jurídicas como o assimilado ou o estatuto do indigenato, por exemplo, serviu para separar no conjunto de direitos e deveres os «civilizados» dos «indígenas», colaborando para a criação da ideia de um «selvagem», inferior, desprovido de saber e cultura, cabendo à ação europeia conduzi-lo a um estágio superior do desenvolvimento humano (Santos, Nunes, Menezes, 2004: 25).

Esses dois autores elevam em importância, não só porque têm as margens como ponto de inflexão, mas também porque usam a linguagem de suas personagens como

(2) *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, foi publicado pela primeira vez em 1956; e *Luanda*, de José Luandino Vieira, foi publicado pela primeira vez em 1965.

estratégia narrativa que permite a essas margens falarem por si e, nesse sentido, encerram em suas obras um projeto político de reconhecimento e autonomia daqueles que em suas obras estão a contar e criar a própria história.

São essas personagens que, mais abaixo, colaborarão com meu objetivo de analisar as hipóteses de pluralismo jurídico destes dois romances. Para cumprir esse propósito, inicialmente, esboçarei o debate teórico que envolve a questão do pluralismo jurídico. Em um segundo momento, extrairéi as características da narrativa de Rosa e Luandino que me permitirão sustentar porque as obras desses dois escritores são um terreno fértil para a minha busca por alteridade jurídica. A análise das hipóteses de pluralismo jurídico será feita extraindo duas passagens dessas narrativas: o julgamento de Zé Bebelo, em *Grande Sertão*, e «Estória da galinha e do ovo», em *Luuanda*. O objetivo final é estabelecer uma comparação entre as hipóteses de pluralismo de ordens jurídicas encontradas e a ordem jurídica estatal.

PLURALISMO JURÍDICO: O DEBATE TEÓRICO

As primeiras manifestações em defesa da existência de um pluralismo jurídico aparecem no século XIX e têm como figuras proeminentes os juristas Friedrich Karl von Savigny e Eugene Erlich. Savigny aparece como o primeiro opositor ao movimento de codificação do direito, alertando para os injuriosos efeitos que a codificação teria sobre as práticas costumeiras; para este jurista alemão, a lei codificada tornar-se-ia distante das relações sociais que ela pretendia representar. Erlich, por sua vez, contrapunha-se à ascensão do direito positivo argumentando que a lei positiva contaminava o senso de sociabilidade sobre o qual o direito descansava, já que, com o positivismo jurídico, o direito deixava de sustentar sua autoridade sobre a prática costumeira para associá-la à prática e à doutrina jurídica (*apud* Tie, 1999: 47-48).

Na argumentação destes dois autores destaca-se a crítica ao centralismo, profissionalismo e isolamento das instituições legais. Esse ataque à redução do direito ao direito estatal também pode ser lido como a defesa de uma realidade empírica contra uma imposição política. De fato, na vida socio-jurídica das sociedades europeias do século XIX, o direito estatal não ocupava o lugar central, foi imposto politicamente (Santos, 2003: 53; 2002: 89-90).

Com a expansão, a consolidação do Estado e a transformação do positivismo jurídico em uma prática hegemônica, a sustentação do pluralismo jurídico deixou de repousar sobre a defesa da realidade empírica e o trabalho dos pluralistas passou a se concentrar na busca por um conceito de direito que sustentasse a existência de

outras ordens jurídicas que não apenas a estatal. A partir da década de 70 do século XX é esse o debate teórico que ocupará sociologia e antropologia jurídica com o tema do pluralismo: o conceito de direito.

De maneira geral, sociologia e antropologia do direito detinham uma divisão do trabalho científico na qual aquela dedicava-se ao estudo das sociedades industrializadas, metropolitanas; e esta encarregava-se das sociedades primitivas. Ocorre que, a partir da década de 60 do século XX, essa especialização do campo de conhecimento de ambas disciplinas foi alargada. Desse modo, a sociologia passou a se dedicar ao estudo das sociedades ditas subdesenvolvidas, de terceiro mundo, e a antropologia voltou sua atenção também para as sociedades metropolitanas (Santos, 1979: 65-66).

Se a sociologia, por se concentrar inicialmente no estudo das sociedades metropolitanas, tendeu a absorver os conceitos da ciência jurídica, a antropologia, ao virar-se para o estudo destas sociedades, teve a necessidade de formular um conceito autônomo de direito. Ora, os antropólogos estavam anteriormente ocupados com o direito das sociedades sem ciência jurídica e, dadas as diferenças entre este e a regulação das sociedades metropolitanas, os conceitos da ciência jurídica metropolitana não tinham sentido para os seus propósitos analíticos.

Alguns antropólogos mais pragmáticos identificam um elemento do comportamento universal, por exemplo a disputa, para a análise dos sistemas jurídicos. Contudo, como Sousa Santos argumenta, essa estratégia analítica não consegue fugir da necessidade de dar um conceito ao direito. Basta pensar que uma investigação sobre o sistema jurídico de determinado agrupamento social não há de analisar todos os tipos de disputa, mas só aquelas que têm caráter jurídico, «normativo». Daí que os estudos que queiram nomear outras ordens como jurídicas e, assim, afirmar a pluralidade dos sistemas normativos, necessariamente têm que dar resposta a questão: o que é direito?

De maneira geral, as tentativas de conceitualizar o direito, a partir dos questionamentos da antropologia, têm variado entre um posicionamento mais genérico que pode identificar o direito com qualquer tipo de controle social, aproximando-se da noção de Malinowski, e um posicionamento mais específico que dá características essenciais ao que se denomina direito. Esta segunda posição segue as linhas teóricas de Radcliffe-Brown para quem o direito se definia como «o controle social através da aplicação sistemática da força da sociedade politicamente organizada» (*apud* Santos, 1979: 71), o que permite inferir que numa sociedade em que não apareçam essas características não há direito (Santos, 1979: 70-72).

Nesse passo, para defender que a diferenciação de classe pode gerar diferentes expressões jurídicas e, desse modo, sustentar a existência de pluralismo jurídico no interior das sociedades capitalistas, Santos investigou a juridicidade da prática social

numa favela no Rio de Janeiro/ Brasil (o direito de Pasárgada³ assim denominado pelo nome fictício dado à favela) e, para tanto, adotou o seguinte conceito de direito: «conjunto de processos regularizados e de princípios normativos, considerados justificáveis num dado grupo, que contribuem para a criação e prevenção de litígios e para a resolução destes através de um discurso argumentativo, de amplitude variável, apoiado ou não pela força organizada» (Santos, 1979: 72)⁴.

O conceito de Santos adequa-se aos propósitos da análise que pretendo fazer aqui por dois motivos. A partir desse conceito, o autor enuncia três elementos estruturais que compõem o direito: a burocracia, a retórica e a violência. Assim, por exemplo, o direito estatal é marcado por um predomínio da violência e da burocracia com uma baixa incidência de retórica. O direito visto a partir desses três elementos, permitir-me-á, mais abaixo, caracterizar o direito do sertão pelo domínio da violência com algum recurso à retórica e, no mesmo sentido, o direito do musseque poderá ser dimensionado pelo predomínio da retórica, em detrimento da violência e da institucionalização.

De outro modo, a conceitualização de direito feita por este autor também é útil porque permite que se adjective um controle social como jurídico pela identificação de uma terceira parte que, com base na burocracia, violência ou retórica, está encarregada de prevenir ou solucionar os litígios. A noção de terceira parte de que lança mão tem um sentido muito amplo: pode envolver juízes estatais, chefes, padres, conselhos tribais, etc. Refere-se a qualquer tipo de autoridade concebida casuisticamente como aquela com razoabilidade para a aplicação de princípios a casos individuais de conflitos entre partes⁵. Como se verá mais abaixo, a afirmação que faço da existência de um direito nos dois romances analisados deve-se à presença, nas narrativas, de uma autoridade encarregada da resolução de conflitos. No direito do sertão, os chefes jagunços; no direito do musseque, a vavó, pessoa mais velha.

A delimitação de um conceito de direito resolve o primeiro problema de abordagem do pluralismo jurídico: definir o que é jurídico para afirmar a existência de múltiplas ordens normativas num mesmo espaço. Contudo, ainda fica por resolver o problema do pluralismo jurídico propriamente dito, isto é: como afirmar a pluralidade de ordens jurídicas se isso contraria os pressupostos do Estado constitucional

(3) Para mais detalhes sobre a caracterização do direito de Pasárgada, ver Santos, 2002: 99-162.

(4) Esse conceito é depois aprimorado em obras futuras: Santos, 2003 e 2002, onde o autor aprimora a hipótese de que o direito está composto de três componente estruturais (violência, retórica e burocracia), variando de acordo com o tipo de articulação entre elas.

(5) Este conceito está apoiado na obra do jurista Kantorowicz. Ver Santos, 2002: 100.

moderno que garante o monopólio da produção jurídica ao Estado (Santos, 1979: 72)?

Seguindo a pista de Griffiths, o pluralismo jurídico se impõe como um fato empírico-antropológico ou como uma circunstância política derivada da colonização ocidental de povos não europeus. Sally Merry, por sua vez, reconhece como condições geradoras da pluralidade socio-legal: condições políticas associadas à dominação colonial e condições políticas resultantes da dominação socio-política presente nas sociedades capitalistas modernas (*apud* Tie, 1999: 50).

Como se pode notar pela abordagem desses dois autores, o colonialismo foi um fenômeno de particular interesse para revelar a existência de uma pluralidade de ordens jurídicas. Nesse caso, é explícita a vigência, num mesmo espaço, do direito do Estado colonizador e dos direitos tradicionais. Por um lado, quando houve cooptação jurídico-institucional dos direitos costumeiros (sistema de governo indireto, por exemplo), a ciência jurídica teve que fornecer elementos ao direito colonial. Por outro lado, nos casos em que a coexistência das ordens jurídicas foi um fenômeno ignorado pelo direito do colonizador, a antropologia e a sociologia do direito foram acionadas para contribuir para a pacificação dos territórios colonizados investigando as clivagens existentes (Santos, 1979: 73-75).

O pluralismo ainda pode ser identificado como fato empírico em outras situações não relacionadas à dominação colonial, como por exemplo: países com tradição cultural não europeia que adotam o direito europeu como instrumento de modernização, como aconteceu por exemplo com a Turquia; num contexto de revolução, em que o direito tradicional entra em conflito com a nova legalidade; populações autóctones, nativas ou indígenas que em certos domínios continuam a seguir seus costumes em detrimento do direito dominante; sociedades cuja diferenciação de classe gera uma homogeneidade precária e as contradições sociais, políticas, culturais e económicas propiciam diferentes expressões jurídicas, o caso das sociedades capitalistas. Nesse caso, em geral, as contradições podem gerar espaços segregados com recursos normativos e institucionais próprios.

Conforme o exposto, posso explicar as duas hipóteses que analiso como pluralismo jurídico com os seguintes argumentos: (1) Direito do sertão – decorrente de uma homogeneidade precária corroída pelas contradições sociais, políticas e culturais oriundas, sobretudo, do eixo de colonialidade interna, existente na sociedade brasileira, do litoral para o interior; (2) direito do musseque – resultante das diferenciações provocadas pela dominação colonial. Antes de entrar nesse item, entretanto, analiso primeiramente as características narrativas que aproximam Guimarães Rosa e Luandino Vieira.

ROSA E LUANDINO: DAR A CONHECER OUTRAS ORDENS JURÍDICAS

Para além de escritores de língua portuguesa, Guimarães Rosa e José Luandino Vieira são comparados na análise literária por conta da força comunicativa, do uso da linguagem e da oralidade em seus textos⁶. O trabalho de reinvenção da linguagem em ambos representa um marco na literatura de seus países de origem: em Luandino, o trabalho de construção literária de um discurso angolano; em Rosa, o fortalecimento ficcional do romance brasileiro através da linguagem e da invasão da ficção com poesia (Rosa, s/d).

A renovação da linguagem nesses dois autores autonomiza as personagens, legitimando-as como detentoras de conhecimentos para contar e decidir sua história; o relato que fazem mostram uma vida em movimento, um amálgama complexo de culturas dominantes e dominadas em um contínuo processo de identificação e negação do ser (Carmo, 2000). Essa movimentação da vida vivida de cada personagem pode ser percebida na construção narrativa de *Grande Sertão: Veredas* e de *Luuanda*.

Em *Grande Sertão* a voz narrativa é de Riobaldo, velho fazendeiro assentado às margens do Rio São Francisco, que decide contar a um «doutor» da cidade, em visita em sua casa por três dias, seu passado como integrante de um bando de jagunços que percorriam a paisagem sertaneja. A narrativa é dialógica, uma conversa ortograficamente simbolizada com o travessão que inicia a história. A única voz que se ouve é a de Riobaldo, mas o diálogo permanece nas questões que o ex-jagunço lança ao longo do texto, na esperança de encontrar resposta no receptor. A necessidade de contar a história e a busca de um interlocutor letrado⁷ são justificadas por Riobaldo por duas

(6) Em entrevista a Michel Laban, Luandino narra o encontro com a obra de Guimarães Rosa e sua influência para o emprego da linguagem no texto literário. Após afirmar que o primeiro contato com a obra de Rosa se deu através do livro *Sagarana* e quando estava finalizando a segunda história de seu livro *Luuanda*, Luandino comenta: «Era a *Sagarana* de João Guimarães Rosa que eu li uns meses mais tarde. E então aquilo foi para mim uma revelação. Eu já sentia que era necessário aproveitar literalmente o instrumento falado dos personagens, que eram aqueles que eu conhecia, que me interessavam, que reflectiam – no meu ponto de vista – os verdadeiros personagens a pôr na literatura angolana. Eu só não tinha ainda encontrado o caminho (...). Eu só não tinha percebido ainda, e foi isso que João Guimarães Rosa me ensinou, é que um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que os seus personagens utilizam: um homólogo desses personagens, dessa linguagem deles» (Laban *et al*, 1980: 27).

(7) Antes do «doutor», Riobaldo afirma ter contado a história a seu compadre Quelemém, adepto do espiritismo, cujas ponderações deram-lhe algum conforto, mas não solucionaram todas as questões.

razões principais⁸: o intuito de preservar a história e memória dos acontecimentos; o afã de encontrar na figura de uma pessoa intelectualizada conforto às inquietações que se foram avolumando ao longo de sua travessia⁹ pela vida.

Assim, a história é contada na linearidade em que as lembranças e as dúvidas aparecem a Riobaldo e com a ilusão de que a instrução do doutor pudesse aclará-las ou fazê-lo compreendê-las melhor:

O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração naquelas lembranças. (...) Às vezes não é fácil. Fé que não é (Rosa, 2001: 151).

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que tem certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem nos lugares (Rosa, 2001: 159).

Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma douturação (Rosa, 2001: 7).

Riobaldo, ao mesmo tempo em que admira e conta com a formação intelectual de seu interlocutor, não se coloca em menor valia diante dela, consciente que há entre ambos apenas conhecimentos diferentes:

O senhor saiba: eu toda minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: pra pensar longe, sou cão mestre – o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém! (Rosa, 2001: 8).

Ao criar uma narrativa da memória legitimada pela vivência como conhecimento e pelo artifício ficcional de um «doutor» interlocutor cujo silêncio demonstra a

(8) Uma terceira razão poderia estar na vontade de Riobaldo de ter a memória perpetuada através da escrita, o que o doutor poderia fazer (Soares, 2000).

(9) A palavra travessia encerra a obra e aparece em outros momentos centrais ao longo do texto; é uma palavra-chave para entender a obra em que o Sertão aparece como metáfora para a narrativa das perplexidades de Riobaldo em sua travessia pela vida. Nesse sentido, o sertão é um estado mental, a narrativa de um mar interior de conflitos em ser e não ser, o sertão de todas as pessoas que atravessam a vida (Torres, 2000).

impossibilidade de se dar uma resposta às questões colocadas, Guimarães Rosa dá a Riobaldo não só o poder de narrar uma história, mas também a possibilidade de dar a conhecer no momento em que a história é contada e Riobaldo conta a manifestação da vida na busca do sentido e da verdade pelo sertão, espaço de conflitos, onde eclodem valores morais contrastantes que cindem um mesmo ser e um mesmo espaço com normas e ditames éticos contraditórios, não sendo possível vislumbrar certeza e segurança para/ sobre o homem humano:

Mas, mal acabei de pronunciar, eu despertei em mim um estar de susto, entendi uma dúvida, de arpejo; e o que me picou foi uma cobra bibra. Aqueles, ali, eram com efeito os amigos bondosos, se ajudando uns aos outros com sinceridade nos obséquios e arriscadas garantias, mesmo não refugando a sacrifícios para socorros. Mas, no fato, por alguma ordem política, de se dar fogo contra um desamparo de um arraial, de outra gente, gente como nós, com madrinhas e mães – eles achavam questão natural, que podiam ir salientemente cumprir, por obediência saudável e regra de se espreguiçar bem. O horror que me deu – o senhor me entende? Eu tinha medo de homem humano (Rosa, 2001: 357).

Luuanda é um romance dividido em três contos: «Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos», focada na relação de uma avó com seu neto adolescente; «Estória do ladrão e do papagaio», que narra as agruras da personagem Garrido com o papagaio Jacó que humilha-o, palreando sobre sua deficiência física e «Estória da galinha e do ovo» em que a comunidade é mobilizada em torno da disputa de posse do ovo da galinha Cabíri.

A atenção do autor recai sobre a periferia da cidade, o «musseque», onde as personagens são retratadas em sua vida cotidiana, seja dentro das «cubatas», seja no interior da delegacia ou nas ruas do bairro. Ao enquadrar as figuras narradas em seu dia-a-dia, o autor as individualiza através da linguagem que empregam. Se dá autonomia ao personagem em sua maneira própria de falar, Luandino não abre mão da figura do narrador e, nesse sentido, consegue um equilíbrio ideal entre o sujeito que narra e aqueles que participam da história¹⁰. O narrador faz um movimento de incorporação das expressões em quimbundo das personagens e desloca-se para sua

(10) Em entrevista, Luandino declara: «Era claro nos seus livros (de Guimarães Rosa) que se a linguagem não fosse aquela, não alcançaria o que queria dizer com aquelas personagens e o que aquelas personagens queriam dizer da sua relação com o mundo (...) penso que em *Luuanda* consegue uma relação harmoniosa entre a fala das personagens e a voz do narrador» (Ribeiro, 2006).

realidade, reconhecendo, nesse deslocamento, que os sujeitos da história não são fantoches aprisionados à fala do narrador e só o próprio vivente tem conhecimento e legitimidade para contar a sua própria história¹¹.

O romance é escrito como um testemunho de fatos vividos e contados e, por essa razão, as histórias são relatadas pelo narrador como verdadeiras, ainda que não se tenham passado. Qualquer dúvida sobre a verdade dos fatos não pode ser admitida pois, ao se colocar em causa a possibilidade real de existência de personagens como as descritas, questiona-se a realidade da vida diária do próprio povo angolano. Essa é a advertência presente ao fim da «Estória do ladrão e do pagagaio»:

Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem. Mas juro me contaram assim e não admito ninguém que duvida de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado (...).

E isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado (Vieira, 2004: 120-121).

Nesse sentido, a obra cinde o cenário literário angolano. A partir dela, o povo da colônia passa a contar sua própria história o que se faz através do esforço imagético do narrador que ao transferir a imagem de Luanda, outrora sede e cidade colonial, para um espaço de alteridade, o musseque e suas cubatas, configura uma outra cidade que passa a ser grafada com um duplo «u» (Luuanda). Os cenários desta cidade são constantemente alterados com o relato de uma vida em expansão, cujas contradições, ambições e desafios das personagens representam o caminho de consolidação da própria identidade angolana (Padilha, 2006).

É na vida em expansão dessas figuras que perpassam as três «estórias» do livro em que está depositada uma esperança de projeto político para Angola, metaforizado na imagem de um cajueiro de galhos diversos e retorcidos cuja existência nunca se extingue, pois está sempre a se reproduzir por meio dos seus frutos, como diz a imaginação do prisioneiro Xico Futa na «Estória do ladrão e do papagaio»:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, quando dá sombra e cajus inchados de sumo e os troncos grossos, tortos, recurvados, misturam-se, crescem uns para cima dos outros, nascem-lhes filhotes mais novos, estes fabricam uma teia de aranha em cima dos mais grossos (Vieira, 2004: 70).

(11) Nesse sentido, há quem afirme que o trabalho de Luandino com a linguagem é transgressor, representando, pela incorporação dos falares do povo, um engajamento com a luta pela soberania do povo angolano e denúncia do sistema colonialista (Fonseca, 2000).

O cajueiro é apresentado como a causa primeira de um fio da vida que nunca se rompe. Um fio da vida que se mantém nessa «Luuanda» contada, seja no respeito e reconhecimento dos mais velhos, apresentados como fonte de sabedoria, que orientam e transferem conhecimentos aos mais novos, seja na esperança depositada na geração mais nova, o que é ressaltado nomeadamente na «Estória da galinha e do ovo», em que as crianças Beto e Xico salvam a galinha que também simboliza as riquezas de Angola.

Como se vê, o trabalho com a linguagem e reconhecimento da ordem de conhecimento das personagens impulsionado nas obras de Rosa e Luandino, ao aproximar o narrador/ escritor da existência e dilemas daqueles que estão na história, contam um incessante devir no qual não é compatível a figura de um sujeito unívoco e coerente. Essas narrativas partem de sujeitos multifacetados e, quando os expõem, demonstram uma realidade social também plural, contraditória e impossível de ser apreendida por um único ordenamento jurídico.

Essa realidade complexa possibilita diversos caminhos de interpretação das duas obras e dos seus significados, pois revela uma totalidade social cindida, e portanto, inexistente enquanto todo, e assim impossível de ser apreendida por uma única expressão normativa. Daí poder-se inferir que a travessia do sertão e a expansão da vida em *Luuanda* constituem relatos da existência de um pluralismo jurídico naqueles espaços e demonstram, estruturalmente, os conflitos entre diferentes ordens jurídicas. A seguir, far-se-á a análise de hipóteses de pluralismo jurídico presentes em *Grande Sertão: Veredas* e em *Luuanda*.

A LEI DO SERTÃO

Guimarães Rosa, ao apresentar o sertão como travessia em busca do sentido e da verdade da vida em espaços de conflitualidade em que tanto é possível ser como não ser, afasta-se da estigmatização do sertão como terra árida, estéril, seca e invoca a consciência de ser plural, desterritorializando o sertão e transformando-o em qualquer lugar que compreenda um itinerário: «O sertão está em toda a parte» (Rosa, 2001: 1). Esse entrelugar rosiano está dentro de cada um e é essa noção de «sertão dentro da gente» que permite que se construa a partir da obra de Rosa lugares, linguagens e laços que permitem falar do sertão individual, regional, nacional e mundial.

Assim o sertão tanto é transterritorializado como é um espaço que pode ser singularizado através de símbolos e referências: relações de fidelidade, traições, mandos, desmandos, amor e ódio (Santos, 2000).

Na travessia de Riobaldo entre os vários grupos de jagunços, a sobrevivência e a imposição do mais forte era regulada pela proeminência do chefe de cada bando, este com autoridade para ditar ordens e decidir os conflitos, com base no costume e em seu juízo de razoabilidade. O bando e seu chefe estavam constantemente ameaçados pela guerra permanente entre a jagunçagem e pela peleja com os soldados do governo. Estruturalmente, há uma hibridação jurídica entre a normatividade dos diferentes bandos de jagunços e o ordenamento jurídico estatal.

O entrelaçamento entre as representações do direito de cada chefe jagunço e a contradição com o ordenamento estatal é bem visualizado, na obra, durante o julgamento de um dos chefes: Zé Bebelo.

Nessa passagem, a jagunçagem do sertão estava empenhada em uma guerra interna entre vários bandos sob a liderança de Joca Ramiro, chefe maior, e o bando de Zé Bebelo, cujo objetivo era exterminar os jagunços e moralizar o sertão. Zé Bebelo é surpreendido em tiroteio e derrotado. Por ter sido mantido vivo, pede, então, que seja submetido a julgamento. Como narra o jagunço Diadorim:

– *«Aposto que sei. Aí foi ele mesmo quem quis. O homem estúrdio! Foi defrontar com Joca Ramiro, e, assim agarrado preso, do jeito como desgraçado estava, brabo gritou: – Assaca! Ou me matam logo, aqui, ou então eu exijo julgamento correto legal! ...e foi. Aí Joca Ramiro consentiu, o praz-me, prometeu julgamento já...»*
(Rosa, 2001: 221)

Na sequência do julgamento, sob a direção de Joca Ramiro foi dada a palavra a cada chefe de bando, assim como ao jagunço que desejasse se manifestar. Nas opiniões proferidas, pode-se atestar que entre aqueles bandos irmanados na luta contra um inimigo comum residem diferentes concepções de crime, de pena, de justiça ou de qual deve ser a lei do sertão.

Para o chefe Hermógenes, primeiro a falar, não deveria ter acusação, tampouco consideração sobre os crimes cometidos, devendo se dar a morte àquele que se considerasse inimigo e viesse guerrear. Sô Candelário, na sua vez, dá uma definição do que considera crime: fazer traição, ser ladrão de cavalo ou não cumprir a palavra dada; guerra não pode ser considerada crime: é a vida do jagunço: «A gente não é jagunços? A pois: jagunço com jagunço – aos peitos, papos. Isso é crime?» (Rosa, 2001: 232), votando que o réu fosse libertado para reunir exército e poder recomeçar a guerra. Nas palavras do terceiro chefe, Ricardão, existem crimes na conduta do réu nos prejuízos e perigos que provocou e na conta dos companheiros mortos ou imobilizados por determinação do acusado, aconselhando um tiro de arma para resolver a questão.

Na intervenção de Titão Passos aparece a distinção entre a ordem jurídica do sertanejo e a ordem do direito oficial do Estado, alertando que, embora aquela primeira não tenha a guerra e suas consequências como crime, também não tem autoridade para matar arbitrariamente:

(...) este homem não tem crime constável. Pode ter crime para o Governo, para o delegado e juiz-de-direito, para tenente de soldados. Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! (...) Mas o refrêgo de tudo já se passou. Então, isto aqui é matadouro ou talho?... Ah, eu, não. Matar, não (Rosa, 2001: 235).

Ouvidos todos os chefes presentes e mais quem se manifestou, Joca Ramiro determinou, em sentença válida em todo o norte, o consentimento para que o réu fosse embora sem direito de voltar enquanto aquele chefe vivo fosse.

A partir do exemplo do julgamento pode-se constatar que a realidade jurídica do sertão, para além da contraposição entre os usos e a regularidade da vida do jagunço e ordem jurídica oficial, é a da concorrência entre diversas ordens sustentadas nas diferentes concepções de bem dos chefes de cada bando, cuja harmonização era alcançada na figura máxima de autoridade representada no chefe Joca Ramiro.

É o reconhecimento dos chefes jagunços como autoridades que solucionam as controvérsias que me permite afirmar a existência de um direito do sertão. Esse direito tem uma base retórica, mas está predominantemente sustentado na violência. A retórica empreendida pelos chefes jagunços para liderar não tem nenhum reforço institucional; sustenta-se apenas na aceitação pelo bando de suas qualidades como homem sábio e valente. É o que se vê na descrição feita por Riobaldo de um dos chefes que teve, Medeiro Vaz:

Chefe nosso, Medeiro Vaz, nunca perdia guerreiro. Medeiro Vaz era homem sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras. Nunca relatava antes o projeto que tivesse, que marchas se ia amanhecer para dar. Também, tudo nele decidia a confiança da obediência. Ossoso, com a nuca enorme, cabeçona meia baixa, ele era dono do dia e da noite – que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passos, calçado com suas boas botas de caititu, tão antigas. Se ele em honrado juízo achasse que estava certo, Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo, eu apreciei aquela fortaleza de outro homem (Rosa, 2001: 22).

Note-se que, no julgamento, todos os chefes manifestam-se mas a palavra final é de Joca Ramiro, a quem todos reconheciam como superior em força e astúcia. Entre-

tanto, na lei do sertão, a crença nas qualidades de razoabilidade e no bom juízo do líder está submetida à intimidação que ele causa como guerreiro. Em última instância, o elemento estrutural do direito que impera no sertão é a força: «O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinho de metal...» (Rosa, 2001: 11).

Não é difícil concluir que um ordenamento em que a normalidade é o uso arbitrário e indiscriminado da violência tem uma arquitetura frágil e pode desabar a qualquer momento. Assim, na sequência da narrativa, o chefe Hermógenes impõe-se sobre boa parte dos jagunços assassinando Joca Ramiro. O assassinato de Joca Ramiro encerra as possibilidades de a retórica voltar a regular os bandos de jagunços e a história converte-se em um épico de vingança do bando de Riobaldo contra aqueles liderados por Hermógenes.

O menoscabo dos elementos da retórica e da burocracia no direito do sertão explica-se porque esse é um espaço de conflituosidade para ser vivido e lembrado e as dinâmicas que contem e as travessias que implica não podem ser declaradas ou institucionalizadas. Qualquer tentativa de verbalizar e regularizar a verdade do sertão não construirá nada além de mera verosimilhança¹².

Daí, o julgamento ser um momento excepcional na trama. Ocupa uma das maiores passagens da obra e funciona como um divisor de águas. Passado o episódio, a história passa a correr numa perspectiva mais ou menos linear. Ora, o ato de julgar implica necessariamente algum procedimento (burocracia), o emprego de argumentação (a manifestação das partes e dos interessados) e a declaração de uma verdade (a sentença). Julgar paralisa a lógica do sertão e, por isso, contraria o curso incessante da sua verdade. Uma decisão nada mais é que uma versão dessa verdade, não a compreende no total.

Riobaldo, então, repugna a idéia de julgamento por limitar-se a uma versão recortada e passada da realidade; como a sentença não consegue abarcar a vida em seu curso, é sempre defeituosa:

Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Loas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo (Rosa, 2001: 234).

(12) As reflexões sobre verdade e verosimilhança na literatura brasileira são extraídas da obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, onde Bentinho tenta descobrir se foi traído pela esposa e os indícios não lhe garantem a verdade, dão-lhe apenas possibilidade de construir várias versões sobre ela. Ver Macedo, 1991.

Em alguns momentos da vida, admite Riobaldo, declarar uma verdade (julgar) é necessário. O julgamento, entretanto, adequa-se à vida. A vida é verosimilhança, a verdade está no sertão.

AS AUTORIDADES DO MUSSEQUE

Um dos esforços literários de Luandino em *Luuanda* é introduzir o leitor nas peculiaridades daquele espaço recriado, isso porque, ao romper com os padrões da escrita e da imagem colonial, o autor é desafiado a apresentar que costumes, que leis e que reis acompanham esse povo angolano que dá a conhecer (Padilha, 2006). De fato, o musseque não é um lugar onde impera o direito colonial, uniformizador e classificatório. Nesse espaço de alteridade, as experiências, vivências e representações sociais das personagens conduzem-nas em uma intrincada rede de interlegalidade de acordo com o reconhecimento e aceitação das autoridades existentes para a solução de suas demandas.

Nesse sentido, a «Estória da galinha e do ovo» é exemplar. A história gira em torno da disputa entre Zefa e Bina pelo ovo da galinha Cabíri. Cabíri pertence à Zefa, mas, todos os dias, alimenta-se no quintal de Bina. Apesar das inquietações com a mobilidade da galinha, Zefa não interfere em seus passeios, já que a galinha está a se alimentar bem e sempre deixa os ovos para Zefa. Entretanto, Bina, grávida e movida pelo desejo de comer ovo, aprisiona Cabíri e esta acaba por deixar o ovo no quintal da vizinha. A partir desse ponto, surge o conflito de propriedade: a quem pertence o ovo de Cabíri? À Zefa sua legítima proprietária? Ou à Bina que alimenta a ave e teve o ovo depositado em seu quintal?

A busca de solução para o caso é capitaneada por Vavó Bebeca, reconhecida e respeitada por todos como autoridade por acumular sabedoria como mais-velha. Como se lê, nas palavras de Bina: «– Então vavó?! Fala então, a senhora é que é nossa mais-velha» (Vieira, 2004: 132).

Vavó Bebeca, diante da complexidade da questão, decide escutar outras autoridades vizinhas na busca da melhor solução para o caso. Primeiro, consulta-se Sô Zé, dono da quitanda cuja autoridade reside no fato de ser branco, que opina para que o ovo fique com ele já que a galinha foi alimentada com o milho que Bina lhe comprou e ainda não pagou. Azulinho, seminarista, reconhecido no musseque como esperto e estudioso, decide levar o ovo para a autoridade acima dele, o Padre Júlio, ideia rejeitada pelas partes em conflito. Sô Vitalino, senhorio de algumas cubatas do musseque, desejou levar o ovo com ele já que tinha sido colocado em quintal seu arrendado para Bina, sendo empurrado por Vavó para seguir seu caminho. Depois

de se livrarem do risco de perder a galinha por apreensão policial, Vavó Bebeca, com anuência de Zefa, decide entregar o ovo à Bina.

Através da história da galinha e do ovo¹³, vê-se que existe um direito do musseque na medida em que as autoridades do lugar são vistas pelas partes como competentes para dar solução a seus litígios. Trata-se de um direito dominado pela retórica em que os elementos de burocracia e violência não aparecem.

O recurso ao Estado e ao ordenamento jurídico oficial passam ao largo dos procedimentos normativos dos quais a população lança mão para a solução dos seus casos, o que traz sérias indagações sobre a legitimidade estatal para a detença do monopólio da violência. No caso da galinha e do ovo, o elemento força aparece com a presença accidental da polícia devido a um patrulhamento que está a ser feito no bairro. O comentário de um dos policiais demonstra a restrição de direitos pela ordem jurídica estatal e a ameaça que a pluralidade jurídica do musseque representa:

– Vocês estavam a alterar a ordem pública, neste quintal, desordeiras! Estavam reunidas mais de duas pessoas, isso é proibido! E, além do mais, com essa mania de julgarem os vossos casos, tentavam subtrair a justiça aos tribunais competentes! (Vieira, 2004: 149).

A existência de um direito no musseque baseado na retórica sem o reforço da força ou de instituições não significa que a ordem social tenha bases de sustentação fracas. A argumentação empreendida na busca por uma decisão segue um trâmite que a fortalece em legitimidade. É de se notar, por exemplo, que Vavó Bebeca mesmo tendo autoridade para solucionar a demanda desde o início, opta, primeiramente, por ouvir outros vizinhos. A decisão de Vavó (convencer Zefa a dar o ovo à Bina) acaba, então, por se fortalecer naturalmente em meio a um auditório de outras autoridades que só almejavam realizar seus interesses particulares.

A solução de conflito por Vavó Bebeca reforça a lógica de funcionamento do musseque, seu papel de autoridade é um princípio da organização social do bairro: o respeito pela sabedoria das pessoas mais velhas. A decisão é verdade à medida que o reconhecimento que Vavó tem como mais velha faz parte da verdade daquele lugar. Como se verá mais abaixo, os elementos força e burocracia na forma do direito estatal são alheios à realidade desses moradores e, por isso, não detém legitimidade.

(13) A história da disputa da galinha encerra a metáfora: De quem são as riquezas de Angola?

PLURALISMO JURÍDICO E O DIREITO ESTATAL

Em *Grande Sertão: Veredas* a relação das ordens jurídicas dos jagunços e a ordem jurídica estatal é a do confronto, o que permite caracterizar o predomínio das normatividades dos chefes de bando no sertão como um episódio de banditismo social.

A existência do bandido social relaciona-se com os limites do controle e presença do poder político em relação as populações que desejam subordinar. O bandido, por definição, está fora do alcance do poder do Estado convertendo-se ele mesmo em detentor do poder. É, assim, um fora da lei, leia-se: lei do Estado (Hobsbawm, 2000). Esse é o caso da jagunçagem no sertão: os meios de controle das autoridades estatais não são adequados para subordiná-la à sua legalidade, daí o Estado aparecer como instância rival e a diferença entre os códigos jurídicos estatais e os do jagunço representar a disputa em torno do controle do poder. Assim, enquanto o soldado, representante do Estado, tem a lei (ordem jurídica estatal) para operar, o jagunço opera em uma hibridação jurídica que tem a força como estratégia de comando, sobrevivência e legitimidade, o que o leva a uma situação de guerra permanente e incerteza.

Essa lógica está expressa no diálogo entre Riobaldo e Zé Bebelo em torno da relação do jagunço e do soldado em situação de guerra. Embora Zé Bebelo reconheça que a lei do Estado poderia ter eficácia genérica – o que colocaria jagunço e soldado do lado da mesma lei –, ao se pensar na condição de jagunço vê a impossibilidade de ambos estarem do mesmo lado por representarem ordens rivais, declarando-se, portanto, dependente da valentia e da sorte dos homens que estão a seu comando.

Ele disse: – «Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...»

(...)

Eu disse: – «Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...»

Eu disse: – «Então, estamos juntos.»

Ele disse: – «Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...»

Eu disse: – «Pois nós, a gente, pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...»

Ele disse: – «Minha lei, sabe qual é que é, Tatarana? É a sorte dos homens valentes que estou comandando...» (Rosa, 2001: 293).

Em *Luuanda*, o Estado exerce o controle dos recursos do poder e subordina a população do musseque através da repressão, seja no Estado que efetua as prisões em «Estória do ladrão e do papagaio», ou na autoridade policial que determina a apreensão da galinha na «Estória da galinha e do ovo». Contudo, nesse caso, como a onipotência da ordem jurídica estatal é feita tendo como elemento fundamental a força,

a ação do Estado sofre um descrédito diante da população que não o reconhece como autoridade, preferindo recorrer aos seus próprios sistemas de legalidade.

Um bom exemplo da deslegitimação do emprego da força pelo Estado pode ser encontrado na «Estória do ladrão e do papagaio» na relação dos prisioneiros com o auxiliar de polícia Zuzé. Este é apresentado pelo narrador como o auxiliar que não tinha ordem de ser bom. De fato, ao longo da narrativa, o auxiliar, a despeito de apresentar uma certa caridade com os prisioneiros, impunha sua autoridade através do abuso: acertou uma chapada em Dosreis quando este entrou na delegacia e costumava dar ordem aos presos com berros.

Contudo, as investidas autoritárias de Zuzé não geravam nos presos um maior apego à obediência, tampouco maior respeito. A reação dos prisioneiros era sempre de indiferença e sequer reconheciam em Zuzé uma autoridade. A declaração de Xico Futa ao aconselhar o novo preso Dosreis sobre o cotidiano da prisão é emblemática do sentimento de descaso ante as aspirações de mando do auxiliar. Xico Futa afirma sobre Zuzé:

– O rapaz não é mau, sabe, mano. Lhe conheço bem... Mas não deve lhe refilar... ele quer é mesmo mandar, a gente deixa... (Vieira, 2004: 60).

Em «Estória da galinha e do ovo» a ação do Estado ganha outras duas faces: o desconhecido e a exclusão. O Estado desconhecido aparece na tentativa de resolver a contenda sobre a posse do ovo a partir da linguagem da ordem jurídica estatal: os envolvidos não entendem o que se explica e não admitem que o ovo saia para que o caso seja resolvido por um juiz de direito. O Estado que exclui, por sua vez, protege Sô Vitalino em detrimento dos moradores do musseque, pois o remediado senhorio conta com o apoio de amigos polícias para achacar os residentes do musseque com suas exigências. Assim, dispõe indevidamente da força policial para despejar os arrendatários em dívida, inclusive, ameaçando recorrer a ela para garantir a posse sobre o ovo.

Neste artigo parti da hipótese da existência de uma diversidade jurídica subjacente a qualquer ordem social para investigar as hipóteses de pluralismo jurídico em *Grande Sertão: Veredas e Luuanda*. Assim, depois de explicar o debate teórico que ocupa a sociologia e a antropologia do direito com a questão do pluralismo opto pelo conceito de direito de Boaventura de Sousa Santos para identificar aquilo que denominei direito do sertão e direito do musseque.

O conceito de Sousa Santos serviu-me sobretudo porque enuncia o direito a partir de três elementos estruturais: a violência, a burocracia e a retórica. Essas categorias permitiram-me indicar a predominância do elemento violência no direito do sertão, enquanto o direito do musseque vai se caracterizar pela maior incidência de retórica. Em decorrência dessas características, afirmei que a legalidade do sertão encontra-se fragilmente estruturada e avessa à pacificação. O curso de uma conflitualidade que não pode ser apreendida é a verdade do sertão. O direito do musseque, por sua vez, apresenta uma arquitetura mais coesa por estar baseado no princípio de autoridade da pessoa mais velha e contar com uma estratégia argumentativa que legitima as decisões antes de declará-las.

A relação dessas ordens jurídicas com a ordem jurídica estatal ou conduz ao confronto ou a relega ao esquecimento, isso porque o pluralismo jurídico do sertão é um episódio de banditismo social e de disputa pelo controle do poder entre os jagunços e o Estado; o pluralismo jurídico do musseque não reconhece os elementos força e burocracia como fontes de legitimidade.

Rosa e Luandino autonomizam em suas obras identidades subalternas que não almejam o reconhecimento ou a inclusão na ordem estatal. Esta representa um inimigo, no sertão, ou uma presença destabilizadora das relações sociais, no musseque. Em Rosa estamos na presença da afirmação de um estado de conflitualidade que não existe senão enquanto eterno confronto, confronto que se nutre e é mantido pela memória de um ex-jagunço para quem esquecer é o mesmo que perder dinheiro. No musseque de Luandino está depositada a esperança de um outro projeto político para Angola e, por isso, na «Estória da galinha e do ovo», a galinha é salva da ameaça de apreensão policial pelas crianças do bairro, uma nova geração em que se deposita a confiança de zelar pelas riquezas do país.

BIBLIOGRAFIA

- Carmo, Maurício Martins do (2000), «Invenção Linguística e Formação Identitária em Luandino Vieiras (as fontes rosianas em sua escrita)», in Lélia Duarte (org.), *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, pp. 518-521.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares (2000), «Escritores Africanos em Veredas Rosianas», in Lélia Duarte (org.), *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, pp. 482-488.
- Hobsbawm, Eric (2000), *Bandidos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Laban, Michel; Everdosa, Carlos *et al* (1980), *Luandino: José Luandino Vieira e a sua Obra (Estudos, Testemunho e Entrevistas)*. São Paulo: Edições 70.

- Macedo, Helder (1991), «Machado de Assis: entre o lusco e o fusco», *Colóquio – Letras*, n.ºs 121/122, Julho/ Dezembro, pp. 7-24.
- Padilha, Laura (2006), «Luuanda 40 anos: A Força das Palavras mais Velhas», *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 9, pp. 307-322.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2006), «E Agora José, Luandino Vieira? Entrevista a José Luandino Vieira por ocasião dos 40 anos da publicação De ‘Luuanda’», *Portuguese Literary & Cultural Studies*, Edição Especial, Outubro.
- Rosa, Patrícia Simões de Oliveira (s/d), «João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira: A Palavra em Liberdade», Extraído da Internet no endereço http://www.catjorgedesena.hpg.lg.com.br/html/textos/patricia_rosa.pdf em 14/06/2006.
- Rosa, João Guimarães (2001), *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Santos, Boaventura de Sousa (1979), «O Discurso e o Poder: ensaio sobre a sociologia da retórica jurídica», in *Separata do Número Especial do Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra – Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor José Joaquim Teixeira Ribeiro*.
- Santos, Boaventura de Sousa (2002), *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization and Emancipation*. Londres: Butterworths.
- Santos, Boaventura de Sousa (2003), *Conflito e Transformação Social: uma Paisagem das Justiças em Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa; Nunes, João Arriscado; Meneses, Paula (2004), «Introdução: para Ampliar o Cânone da Ciência: a Diversidade Epistemológica do Mundo», in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Semear outras Soluções: Os Caminhos da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivaís*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 19-101.
- Santos, Edna Maria (2000), «Grande Sertão: Veredas – do Régio-Nacional à Mundialização (a Invenção da História)», in Lélia Duarte (org.), *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, pp. 197-199.
- Soares, Cláudia Campos (2000), «A Constituição da Voz Narrativa em Grande Sertão: Veredas», in Lélia Duarte (org.), *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, pp. 137-141.
- Tie, Warwick (1999), *Legal Pluralism: Toward a Multicultural Conception of Law*. Aldershot: Ashgate Dartmouth.
- Torres, Wagner (2000), «O Grande Sertão de Rosa», in Lélia Duarte (org.), *Veredas de Rosa: Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC, pp. 700-703.
- Vieira, José Luandino (2004), *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho.

Choques e Poéticas In-betweeness nos Atlânticos Sul: modernidades em trânsito na formação da poesia angolana

Roberto Vecchi

1. Nos estudos canónicos de literatura comparada, o conceito de influência ocupou sempre um espaço relevante, junto com uma constelação de outras metáforas – de maneira geral e, curiosamente, de figuração «líquida» – para representar o processo de incorporação de signos, temas, imagens de uma outra literatura na própria. Um processo metaforicamente de tradução, dir-se-ia. Dentro desta moldura convencional, o meu ensaio poderia ser classificado como um estudo de algumas influências, ou seja, de como uma literatura alheia como a brasileira para a angolana contribui para os autores locais com materiais – digamos assim, por outra metáfora – construtivos para as suas obras, dentro duma lógica de re-uso. Preliminarmente, no entanto, julgo oportuno destacar os limites desta perspectiva. De facto, pergunto-me se faz ainda algum sentido falar, hoje, de acordo com os velhos esquemas comparatistas, de influências literárias, num quadro onde outros jogos de força se sobrepõem, e se não seria mais adequado desmetaforizar o termo e defini-lo pelo que efectivamente é: leituras, pura e simplesmente. A objecção que se poderia opor a tal abordagem simplificadora é que, assim, se inscreveriam numa dimensão subjectiva (do leitor) processos que, às vezes, têm dimensões mais amplas, interessando a gerações, ou a grupos, como também no presente texto de certo modo se esboça.

Na verdade, o intuito é justamente o contrário. Marcar a historicidade do termo influência vai na direcção de assinalar como, na abertura dos estudos literários para a cultura, os elementos em jogo se multiplicaram e ficaram fora de um alcance completo. As dinâmicas literárias são sempre mais marcadas por elementos como o poder (do cânone ou de outras autoridades e instâncias) ou a modernidade (do sistema de produção e recepção da imaginação literária) que subtraem qualquer raciocínio sobre o peso das influências a uma ponderação suficientemente exaustiva. O acto de leitura, de facto, possui um poder por assim dizer desistoricizador: não se

lêem só obras sincrónicas e contemporâneas, mas a leitura sempre actualiza e desactualiza o texto. Por isso, se por um lado a obra de Gérard Genette (*Palimpsestes*) repõe a questão das influências, ou, para melhor dizer, das relações transtextuais, uma contribuição decisiva como a de Antonio Candido sobre a formação de uma literatura, na conexão da estrutura literária com a função histórica, evidencia o papel de uma tendência genealógica baseada na leitura, o que torna o papel da influência sempre por reformular em função de variáveis complexas.

Depois desta ressalva inicial, torna-se mais claro por que um tema como o que estou a propor induz logo um exercício ou um contorno de certo modo obrigatório. Falar em fluxos e confluências culturais, ainda por cima modernas, entre Brasil e Angola, significa assumir um ponto de vista de subalternidade radical. O espaço em jogo é o dos Atlânticos Sul, ou seja, aquele apêndice colonial – mas com um forte vínculo entre colónia e cultura – que se forma na época moderna e configura um dos espaços mais densos e complexos do edifício ultramarino português. Um espaço, no fundo, se bem pensarmos, trágico, no sentido em que é atravessado por uma história que nunca poderemos integralmente resgatar, pois as origens e as linhas ficarão sempre dispersas. Por isso, julgo adequado pensar nesse espaço bem mais conceptualmente, no sentido em que se trata de um «espaço desagregado» (Gramsci, 1971: 15)¹, cujas relações remetem sempre para uma condição intersubjectiva, ou seja, funcionam como uma dualidade que reenvia sempre para uma relação cujos termos nem sempre são para nós, em sede de interpretação, inteligíveis. É por isso que o Atlântico Sul se torna, figural e substancialmente, o «black channel» da diáspora afro lusófona (para usar a definição de Paul Gilroy (2003: 18) de «um sistema de interacção e comunicação histórica, cultural, política e linguística que foi originado pela própria escravidão»).

A intersecção de espaços em relação no vórtice diaspórico dos Atlânticos Sul, cujo elo único e múltiplo – material, biológico, simbólico – é o escravo, articula um emaranhado de relações fora da perspectiva das histórias nacionais como se recorta já precocemente num espaço transnacional, desprovido portanto de narrativas congruentes.

Talvez isso ainda não seja suficiente para motivar os reparos acima formulados, mas pelo menos, deve tornar o contexto crítico menos confuso. Falar em influências culturais, de facto, é sempre assumir o risco de uma abordagem parcial e redutora. Que influência pode reverter a corrente dos Atlânticos Sul e trazer de volta para

(1) A definição decorre da reflexão de Antonio Gramsci sobre o *Mezzogiorno* italiano, in «Alcuni temi della questione meridionale», in Gramsci, 1971: 15.

Angola fluxos culturais disseminados pelo Brasil? Ou como é que isto pode ocorrer sem um trânsito intermédio e intermediário de Portugal que é, no período em questão, por volta da década de 50, metrópole também do circuito cultural e, portanto, observatório necessariamente hegemónico (sempre dentro das correlações que fundam a dispersão/desagregação) dos Atlânticos Sul? Tudo se torna matéria de uma arqueologia interdita que pode manusear, sem muitas certezas, traços precários, rastros incertos, para tentar, através de uma narrativa, dar um sentido a indícios avulsos e errantes, desprovido de um código de segurança exegetica. Os reparos – supérfluos aliás – têm o único fim de frisar como a questão metodológica é crucial perante objectos tão exíguos, tão impalpáveis.

Não surpreende esta circunstância porque os espaços em jogo são espaços de subalternidade, aliás de subalternidades plurais, onde Angola se conjuga com o Brasil, o Brasil com Portugal, Portugal semiperiférico, centro só por imaginação. O elo possível que costura todos esses espaços desagregados é então o da condição subalterna, pela qual – já Gramsci avisava no «Caderno especial» n.º 25 de 1934 onde projectava, do cárcere, uma história à margem da história, uma história dos grupos sociais subalternos (que tanto incidirá na formação da vertente indo-inglesa dos Subaltern Studies) – para o historiador integral, cada rasto de iniciativa autónoma dos grupos subalternos possui um valor «inestimável», como observa Gramsci, (1934: 2284).

O traço da subalternidade conjuga-se aliás com outro que ainda mais complica a dimensão entrelaçada das periferias em jogo, como se todos os pontos que compõem o polígono dos Atlânticos Sul, com seu apêndice europeu, não passassem de periferias sem centro, onde as condições cumulativas e comparativas (tradutórias, dir-se-ia também) deste espaço tornam ainda mais opaca a tentativa de detectar um movimento linear, evolutivo, sequencial, inclusivé na circulação de materiais do moderno. Mais uma coexistência de tempos múltiplos, heterogéneos que já em si marcam uma condição involuntariamente moderna, em graus diferenciados de processo.

Enfim, pode-se acrescentar ainda mais um elemento de complexidade, relacionado com o carácter intersticial das dinâmicas culturais em jogo nos Atlânticos Sul. Tal carácter reposiciona a celebrada categorização do *in-betweeness* dos estudos culturais com que Homi Bhabha representa a hibridez como a irredutível *in-betweeness* da cultura diaspórica que não possibilita nenhuma experiência plena do passado e do presente, da visibilidade e da invisibilidade, do dentro e do fora, da pertença e do exílio; mas é no espaço indeterminado *entre* duas culturas que se podem negociar as diferenças (Bhabha, 1996: 56). Pense-se, por exemplo, na recente sociologia dos interstícios assim como a recorta Giovanni Gasparini que pode contribuir para reconfigurar a intersticialidade complexa dos Atlânticos Sul. O interstício, de facto,

tem uma dimensão dual, além da aparência que o limita ao espaço como distância normalmente mínima que separa dois corpos ou duas partes do mesmo corpo (*entre-deux, in-between, etc.*). Mas é a outra vertente, a temporal, enquanto intervalo, pausa, suspensão, que permite o resgate de momentos em geral compreendidos entre tempos socialmente marginais (Gasparini, 1998: 2) que estende suas possibilidades interpretativas. Numa rearticulação mais recente, Gasparini distingue entre dois grupos principais de interstícios: um primeiro que inclui os que remetem para a descontinuidade entre experiência, fenómeno e realidade, aproximando-se da ideia de *limes*, de limite, portanto com um valor distintivo claro; um segundo grupo, pelo contrário, implica a ideia de continuidade e de transição, definindo-se assim como *limen*, como limiar secundando o *continuum* ou o intercâmbio entre tempos, espaços (Gasparini, 1998: 2; 2002: 8-9).

Então, perante um quadro tão contorcido de problemas, será possível algum resgate, ainda que residuário, do nosso tema?

2. O estudo de caso aqui contemplado enfoca a relação entre uma literatura como a angolana do contexto ainda colonizado – na suspensão duma colónia literária em degradação e uma nação ainda por vir – com a modernidade novecentista da literatura brasileira. É um lugar comum na crítica que, entre as duas margens atlânticas, as conexões culturais e literárias são profundas. Tanto é que a afirmação que estudar a literatura brasileira é um modo dialéctico para estudar a angolana, é frequentemente proferida e atestada²).

De facto, tornou-se já um lugar comum do discurso historiográfico sobre as literaturas africanas de língua portuguesa que o Modernismo brasileiro exerceu uma influência profunda no processo de descolonização cultural e de formação da moderna literatura angolana³. Aliás, é necessário notar que o epísteme do fenómeno,

(2) «Estudar as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa é, de algum modo, estudar também a Literatura Brasileira» (Trigo, s.d.: 51). «E não podemos nos esquecer, comparando o Brasil com as nações africanas, que estas não se situam apenas lá, mas também em nosso próprio país, marcando nossa cultura. E, estudar as literaturas desses países é uma forma dialéctica de nos conhecer» (Júnior, 1989: 192).

(3) Veja-se a este respeito, entre outros, Costa Andrade, 1979: 26; C. Ervedosa, 1979: 105; M. Ferreira, «A emergência da intertextualidade afro-brasileira», *in* Ferreira, 1989: 140-146; A. Margarido, «A literatura angolana: da descoberta ao combate», *in* Margarido, 1980: 339-340; Laranjeira, 1976: 15; Laranjeira, 1985: 20; Laranjeira, «A cumplicidade luso-brasileira na identidade e identificação das literaturas africanas», *in* Laranjeira, 1992: 45-46; S. Trigo, «A emergência das literaturas africanas de expressão portuguesa e a literatura brasileira», *in*

no plano continental, resultou marcado por uma metaforologia própria, com o objectivo de evidenciar, em todo o seu alcance, a riqueza de tal dinâmica intercultural. Falou-se então, para rever as metáforas conceptuais dominantes, para além de «influências» (Mário António), de «cumplicidade» e «confluência» luso-brasileira (Pires Laranjeira), de «ressonância» e «ecos» das estéticas brasileiras nas literaturas africanas lusófonas (Maria Aparecida Santilli), finalmente, de «intertextualidade» afro-brasileira (Manuel Ferreira). Trata-se de um índice, de mobilidade classificatória, ainda que dentro de visões substancialmente convergentes sobre a função histórica de facto exercida pelas experiências artísticas brasileiras, que se esforça por dar plenamente conta da complexidade do processo. E é justamente na direcção dos eixos problemáticos, mais do que naquela de esclarecimentos resolutórios, que se movem as considerações aqui formuladas, forçosamente parciais sendo o tópico no seu conjunto, como dizia, tragicamente incontornável, mas – assim espero – de certo modo portador de estímulos e de sugestões.

De facto, afirmar que o Modernismo brasileiro condicionou a génese da modernidade literária angolana, para além de constituir a frequentação de um lugar comum suficientemente explorado, lança, a meu ver, um véu insidioso sobre a interpretação de tal processo. Há de facto uma pergunta, à qual não sei se conseguirei responder de modo exaustivo: «qual» Modernismo brasileiro efectivamente incidiu sobre o projecto de formação da nação literária – que coincide com o movimento de descolonização cultural – de Angola que, não nos esqueçamos, tem como traço peculiar aquele de coincidir, tanto nos factores quanto nas linhas de força ideológicas, pelo menos na sua fase histórica crucial, com o projecto histórico de descolonização (Ferreira, 1992: 96)? E isto porque falar de Modernismo e de modernidade cultural, sem distinguir no interior da sua pluralidade, o tempo heterogéneo e não raramente contraditório que os constitui, reduziria a reflexão em torno de uma hipóstase preliminar, proporcionando enfim uma análise crítica isenta de qualquer conhecimento relevante.

Parto de uma observação que serve para plasmar a minha prospectiva de leitura das dinâmicas de influências do Modernismo ou, melhor dizendo, dos Modernismos brasileiros na formação literária angolana.

Trigo, s.d.: 50-51; Trigo, 1979: 30-45; Junior, 1989: 17 e *passim*; Moser, 1977: 40-41; M. A. Santilli, «Poética da identidade nacional na literatura angolana: simbolização e emoção», in Santilli, 1985: 154-155. O levantamento, as considerações aqui aproveitadas como estudo de caso, desprovidas da presente moldura teórica, decorrem e datam duma comunicação apresentada num congresso e publicada em italiano (Vecchi, 1995).

Basta folhear as colecções de revistas ou as antologias poéticas anteriores e posteriores ao divisor epistemológico assumido como termo *a quo* colectivo da poesia moderna angolana, o movimento «Vamos descobrir Angola!», no final dos anos 40 (Ferreira, 1976: 62; Ferreira, 1986, vol. II: 18; Laranjeira, 1976: 15 e *passim*), para apreender um aspecto singular: as dimensões do interesse em relação às vanguardas estéticas brasileiras, ou, de modo mais geral, do sistema cultural brasileiro como um todo, deu-se por parte dos intelectuais da colónia ultramarina de cunho ideológico não apenas contraposto, mas irredutivelmente dicotómico, atingindo precursores, contemporâneos ou herdeiros da transição. Ou seja, tanto os intelectuais orgânicos do contexto cultural colonial, como aqueles que propugnavam os valores antagónicos a este sistema (ou seja, os valores da luta de independência política), consideravam a mesma referência cultural, ainda que com objectivos e modos diversos entre si, mas de maneira igualmente radical.

Cito, apenas a título exemplificativo, a colectânea «Alguma poesia do Brasil», publicada no número 11 de 1947 da primeira série de *Cultura*, revista, como observou Manuel Ferreira, «incharacterística do ponto de vista da angolanidade» ainda que ao lado de algum tímido sinal de uma nova estação cultural (Ferreira, 1976: 175), que reproduz uma curiosa e heteróclita miscelânea de lírica brasileira com o neoparnasiano Olegário Mariano, o anónimo Araújo Jorge, o pós-crepuscular Guilherme de Almeida e os modernos Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. E sempre na mesma revista, torna-se indicativo de uma visão totalmente passadista, francamente antimoderna e orientada para uma imagem reflexa do luso-tropicalismo, o artigo de Augusto Castro Júnior, de 1949, que celebra uma suspeita, ainda que no mesmo registo retórico, «espiritualidade una indivisível e eterna de Portugal e Brasil» (Junior, 1949: 14). Ou então, o caso já menos ambíguo mas sempre complexo de um precursor imerso seja como for na mesma atmosfera cultural, como Geraldo Bessa Víctor que, ao referir-se ao Brasil e à sua modernidade literária, reivindica «a consciência duma Arte Literária vivificada nos temas e motivos da África», sem prejudicar com tal instância (mas tornando-a aliás compatível através da inscrição da colónia como apêndice do circuito cultural metropolitano) a compacidade do discurso colonial: «É já hoje vulgar dizer-se que o futuro económico de Portugal está, de facto, nas suas parcelas africanas. Mas pode e deve vir de lá também o grande impulso animador para a revivescência cultural do nosso País imperial» (Victor, 1948: 16). Além do mais, deve-se notar que tal atitude subentende já a adesão de Bessa Víctor às teorias sociológicas do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre (Venâncio, 1987: 65), para cuja obra aliás remete o próprio ensaio do poeta angolano, fruto também da experiência moderna brasileira – pense-se no regionalismo tradicionalista do Manifesto de Recife de 1926 – que, pelo viés freyriano, será depois absorvido

e oportunamente instrumentalizado como cobertura ideológica da retórica do colonialismo salazarista.

Tal convergência de interesses pelo Modernismo e, mais em geral, em relação ao pensamento autóctone brasileiro por parte de intelectuais do sistema cultural da colónia – especular em termos de intensidade à atenção que de seguida lhes será dirigida por parte da corrente anticolonialista de *Mensagem* – justifica-se com a tradicional sensibilidade angolana orientada em relação às experiências de além oceano, dos Atlânticos Sul, talvez das inovações formais e linguísticas mais do que dos conteúdos das produções literárias [embora tenha havido quem observasse que «os africanos cultores das musas eram mais atraídos pelo exotismo linguístico e imagético de seus companheiros e mentores brasileiros do que pela mensagem social dos seus textos» (Trigo, s.d.: 47)].

Acrescenta-se depois um outro elemento que prejudica e fragmenta ulteriormente a homogeneidade da imagem do Modernismo brasileiro nas dinâmicas culturais e literárias angolanas: trata-se da selecção completamente parcial – e dos prováveis critérios a esta subjacentes – efectuada sobre os autores e as estéticas de referência, que ofusca a complexa totalidade do fenómeno impetuoso do novo ordenamento cultural induzido pela modernidade no Brasil. De facto, verificamos que apenas um número restrito de autores – ainda desta vez transversalmente – é considerado na cena literária dos anos 40 e 50: a prevalecer são sobretudo Ribeiro Couto e Manuel Bandeira (Maurício de Almeida Gomes), Jorge de Lima e José Lins do Rego (Viriato da Cruz), Jorge Amado (Mário António) numa selecção que Costa Andrade dilata depois também a Graciliano, Drummond, Mário e Guimarães Rosa. Tal escolha, que parece francamente parcial em relação ao processo dialéctico de acumulação que marca desde a raiz a maturação do Modernismo brasileiro (não só justamente o da semana de Arte Moderna de 1922, mas também os outros) forja – é evidente – uma certa imagem dos modernistas brasileiros como vanguarda, que servem à cultura angolana colonizada como um vector de modernidade.

Por isto, juntamente com a recepção literária que remete para a dinâmica cultural, falaria com mais propriedade de uma certa percepção, uma certa leitura do Modernismo brasileiro, onde claramente a subjectividade do receptor responsável pela selecção efectuada dos fragmentos do outro sistema desempenha um papel tão decisivo quanto a força de ruptura, tanto formal como temática, dos códigos da tradição por parte do emissor.

Depois destas considerações preliminares, retomo com maior precisão a pergunta que tinha anteriormente formulado: que Modernismo ou que Modernismos brasileiros, ou ainda, que imagens ou que percepções destes, são decisivos para o processo de gestação da modernidade literária angolana? Aquele dos jovens, incendiários e

conservadores, de São Paulo de 1922 ou aquele radicalmente ideológico da geração de 1930? O regionalismo que sanciona a ordem da cultura patriarcal de Gilberto Freyre, ou o comunismo sísmico de Oswald de Andrade? Mário Andrade iconoclasta da *Semana* ou Mário de Andrade melancólico e demissionário da revisão de 1942? Ou, na série histórica, 1922 que faz de estufa ao movimento integralista ou 1922 que assiste à fundação do Partido Comunista Brasileiro?

A multiplicidade de «ismos» contidos no processo dialéctico do Modernismo brasileiro revela como praticamente a cada tese corresponde uma antítese. Para além de motivar no contexto angolano as dimensões de interesse em relação ao Brasil, tanto por parte da consciência colonizadora, como por parte da consciência colonizada, tal consideração expõe os limites da interpretação crítica que, de modo genérico, anexa ao Modernismo brasileiro uma função em si decisiva na formação e no desenvolvimento da literatura moderna angolana, prescindindo de um exame minucioso que tenha como objecto dinâmicas polimorfos e externas sobre o sistema cultural. No caso específico de Angola, o discurso é mais complicado visto que não esgota o próprio alcance num âmbito exclusivamente estético, mas a simultaneidade dos processos de formação de nacionalidade e de autonomia literária, consciência nacional e independência política, confere a tal reflexão uma mais-valia no campo histórico-político.

Além do mais, tal perspectiva viabiliza uma outra consideração de fundo: a potencialidade por parte do leitor de conferir às formas estéticas um certo valor ideológico – o que revela a polivalência da forma estética apresentada – o que por si atribui, ao acto de recepção, uma funcionalidade outra. O foco do discurso pode então ser deslocado da especificidade das influências externas para os modos de apropriação dos elementos culturais exógenos por parte do sistema de cultura nacional numa fase mais ou menos madura de articulação ou de expansão, que para assimilá-las a si deve transformar tais influências de estranhas em próprias, como aliás foi magistralmente constatado por Lotman, numa das suas últimas obras (Lotman, 1993: 166-171). A percepção do Modernismo brasileiro, dentro da dinâmica cultural delineada, forma então uma imagem peculiar e única radicada no contexto específico de recepção que resulta também na substância divergente uma vez que está inscrita dentro de processos – históricos, culturais, políticos – heterogéneos. A imagem decorrente desta selecção – um núcleo restrito de autores e de experiências artísticas, alguns códigos temático-formais prevaletentes – pode então oferecer elementos de algum interesse para a historicização dos processos do sistema cultural, angolano no nosso caso. Isto sem contar com as condições objectivas, ligadas a problemas por assim dizer «fáticos» do circuito cultural, que incidem também elas no movimento de apropriação selectivo de algumas estéticas em relação a outras. Pense-se, no caso

lusófono, na circulação que por exemplo Manuel Bandeira e Jorge Lima possuem em Portugal, no âmbito metropolitano do sistema colonial, em relação a outros autores menos lidos e divulgados e, portanto, destinados a incidir em menor medida devido às circunstâncias problemáticas de difusão das suas obras (Saraiva, 1986, vol. I: 300).

Um interesse mais complexo e consciente, enriquecido por motivos que vão muito além das simples ordens estéticas, em relação ao Modernismo brasileiro (transformado assim, como pregava o próprio Oswald de Andrade da poesia *Pau Brasil*, «de exportação») toma corpo sob o impulso do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que adopta como palavra de ordem o performativo «Vamos descobrir Angola!». Como justamente assinalou Mário António no seu ensaio pioneiro sobre as relações entre o Brasil e a África lusófona do Atlântico tropical, a afirmação constitui um «lema que por si só sugere influência de um dos caminhos da arrancada modernista no Brasil» (Oliveira, 1968: 124). Tal descoberta das raízes autóctones (que correspondem mais exactamente à «invenção» – também em termos etimológicos – da angolanidade) já metabolizava antropofagicamente, na síntese dos próprios objectivos, a lição do Modernismo brasileiro: oposição aos valores culturais do Ocidente, primazia das expressões colectivas, nacionalização dos êxitos produzidos pelas correntes estéticas estrangeiras (o modelo antropófago, justamente), valorização do âmago africano mais autêntico e menos reificado (do ponto de vista do exotismo colonial), ou, como diz Viriato da Cruz, «Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas» (*apud* Andrade, 1975: 6).

No entanto, esta tomada de consciência da realidade político-social, que renova a leitura da experiência moderna brasileira privilegiando nesta os traços mais homogéneos com o novo projecto de identificação da nacionalidade literária e política, encontra como correspondente a nível do plano estético formas convencionais ainda bastante confusas na articulação dos códigos de ruptura (pelo menos aparente) do *continuum* da tradição composta com base nos valores europeus. Ao explorar as pistas literárias da modernidade e da expressão emancipada presumivelmente percorridas também pelos poetas brasileiros, as primeiras vozes da poesia moderna angolana operam uma remessa à estética modernista do além Atlântico já arbitrariamente selectiva, que elide a dimensão complexa do processo a que inicialmente acenávamos, mas que em simultâneo, na restrição de campo (e aqui, em particular refiro-me à sistemática referência à obra de Manuel Bandeira), revela já um interesse dirigido para poéticas funcionais para a construção de uma nova consciência cultural, ou seja, orientadas para o contexto autóctone de produção do discurso.

O longo poema «Exortação» de Maurício de Almeida Gomes provavelmente encerra em si a primeira alusão ao Modernismo brasileiro naquela perspectiva inovadora que subentende já uma transformação nítida de temas e códigos, mas o tri-

buto explícito do exórdio a Ribeiro Couto e Manuel Bandeira é um tributo altamente selectivo de um certo paradigma de Modernismo brasileiro, que é importado em chave diferencial (ou, há quem tenha observado, equivocada) e reorientado em direcção à dinâmica endógena do processo cultural angolano. Limitando-me a citar apenas alguns fragmentos exordiais de um poema dos mais divulgados:

*Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram:
«– É preciso criar a poesia brasileira,
de versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada.»*

Angola grita pela minha voz pedindo a seus filhos nova poesia!

*Deixemos moldes arcaicos,
ponhamos de lado,
corajosamente,
suaves endeixas,
brandas queixas,
e cantemos a nossa terra e toda a sua beleza.*

*Angola, grande promessa do futuro,
forte realidade do presente,
inspira novas ideias, encerra ricos motivos.*

É preciso inventar a poesia de Angola!
(...)

Desenvolvendo-se depois o poema num vibrante aprofundamento descritivo, com a tonalidade de um certo «ufanismo» nacionalista, para reiniciar-se em seguida, nas estrofes conclusivas, dos elementos do contexto àqueles do texto poético idealizado como desembarcadouro da nova poesia angolana:

(...)
*Poesia inconformista,
diferente,
será revolucionária,
como arte literária,
desprezando regras estabelecidas,
ideias feitas, pieguices, transcendências...*

*Poesia nossa, única, inconfundível, diferente, quente, que lembre o nosso sol,
suave lembrando nosso luar...*

(...)

Uma poesia onde se fundem completamente os dois planos – contexto e texto; espaço e verso – que assim criam, precisamente, e de modo peculiar e inequívoco, a «poesia de Angola».

No intertexto subjacente à lírica de Maurício de Almeida Gomes, percebem-se nitidamente os palpites dos dois poetas brasileiros mencionados no verso inicial, mas o confronto entre a composição do angolano «A invenção da poesia brasileira» de Ribeiro Couto, «Poética» e «Evocação do Recife» de Manuel Bandeira, de *Libertinagem*, que o poeta de «Exortação» utiliza sem dúvida como arquétipos (Trigo, 1979: 54; Oliveira, 1968: 129), revela a apropriação parcial e diferenciada, tanto na selecção temática como na selecção formal, por parte de Maurício Gomes.

De facto, em Ribeiro Couto (e cito aqui apenas alguns excertos):

*Eu escutava o homem maravilhoso,
O revelador tropical das atitudes novas,
O mestre das transformações em caminho:*

*«É preciso criar a poesia deste país de sol!
Pobre da tua poesia e da dos teus amigos,
Pobre dessa poesia nostálgica,
Dessa poesia de fracos diante da vida forte.*

(...)

Eu quero o sol na tua poesia a na dos teus amigos!

O Brasil é cheio de sol!

O Brasil é cheio de força!

É preciso criar a poesia do Brasil!»

(...)

E aqui o poeta cria um irredutível contraste entre a situação evocada e o contexto de enunciação, através do elemento da chuva (praticamente inevitável em Ribeiro Couto que foi historicizado justamente como «o poeta da chuva»): «Por acaso, começou a chover docemente (...) / E lá em baixo passou uma mulher sob a chuva.».

Em Manuel Bandeira, o sabor da vanguarda é muito menos diluído, em relação ao tom do epígono angolano. Também neste caso, cito alguns versos de vários pontos da celeberrima «Poética»:

(...)

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si

[mesmo.

(...)

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Na composição angolana assistimos à transposição praticamente directa de versos integrais do poeta brasileiro (por ex.: «macaquear a sintaxe lusíada») de «Evocação do Recife», mas, vendo bem, estes versos são extrapolados do seu contexto relativo – «A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo/ Língua certa do povo/ porque ele é que fala gostoso o português do Brasil» – e, assim, repropostos na sua essência programática em prospectiva nacionalista.

A disparidade evidente entre a composição de Maurício Gomes e os seus aclamados ascendentes brasileiros, em particular Ribeiro Couto, junto à assimetria reveladora de uma palavra poética ainda não inteiramente libertada – mesmo que percorrida por uma energia e por uma emoção sem fracturas – induziram Mário António a reduzir a importância de «Exortação» ao único valor das suas intenções. E é, justamente porque a imagem do Modernismo reproduzida é o fruto de uma formalização arbitrária intercalada em versos que, aqui como noutra lugar, «nos melhores momentos, quando muito, recordam uma poesia brasileira recuada de meio século em relação aos poetas invocados na «exortação»» (Oliveira, 1968: 129-130). Um atraso que se torna actual, noutra contexto.

Deslocando-nos depois entre as vozes da *Mensagem*, observamos que Mário António, desta vez no papel de autor e não de crítico, dá outros interessantes indícios sobre o enraizamento de uma certa imagem adoptada pelo Modernismo brasileiro (cuja origem e desenvolvimento parecem marcados de modo decisivo pelo tipo

particular de percepção já manifestado por Maurício Gomes), uma imagem de modalidades próprias de funcionalização das formas estéticas externas a um contexto peculiar angolano dos anos 50, em pleno processo de reestruturação expressiva em diversas bases descolonizadas e mais congruentemente nacionais. A plena adesão a códigos de uma composição como «Rua da Maianga», a «Evocação do Recife» de Manuel Bandeira sempre em *Libertinagem*, ou os ecos também presentes de *Estrela da Manhã*⁴ por exemplo, deixa patente que Mário António, antes de ser um autor, é um leitor da produção moderna brasileira. Ou melhor, é como se o próprio texto poético de Mário António proviesse directamente de uma certa experiência estética do Modernismo brasileiro – aquela de Manuel Bandeira neste caso concreto – fazendo com que a rua da Maianga da infância do «meu passado inutilmente belo» do poeta angolano coincida quase perfeitamente com a rua da União de uma Recife igualmente ingénua onde «tudo lá parecia impregnado de eternidade». O espírito evocativo que remete para uma idêntica matriz memorialística entrelaça os motivos da infância e a impossibilidade pungente do seu regresso mesmo que procurado, de um tempo que apenas a recordação põe a salvo, investido como é pela modernização violenta – seja esta devida ao aprofundamento do projecto colonialista (no caso de Angola), ou à reestruturação moderna em sentido nacionalista (no caso do Brasil). Isto cria os pressupostos de uma contiguidade não só poética ou afectiva, confinada no limbo memorial, mas sempre ideológica, que abraça também uma consistência solidária, perante a modernidade.

Os dois exemplos fugazes, aliás amplamente glosados, de Maurício Gomes e de Mário António, permitem-me formular uma hipótese de leitura sobre a congruência que se verifica na apropriação de formas estéticas exógenas, neste caso obtidas da experiência moderna brasileira, na fase crucial de rearticulação das figuras sobre as quais se plasma a nova consciência literária e nacional angolana. Porque o código do moderno pré-escolhido pelos angolanos, mais do que o não código que provoca a fractura com a tradição da fase incendiária da *Semana*, é o Modernismo para maturação, o Modernismo enquanto processo de um Ribeiro Couto moderno crepuscular, e sobretudo de um Manuel Bandeira sincronicamente irónico e participativo, no momento em que pratica e em simultâneo olha com devida distância crítica a experiência de vanguarda. O Modernismo afinal que mais do que ruptura da tradição se articula como tradição da ruptura, consciente das próprias raízes pré-modernas e tardo-românticas que não repudia, mas que, pelo contrário, actualiza os códigos renovados.

(4) A este respeito vejam-se as notas e as considerações autobiográficas propostas pelo próprio Mário António, in Oliveira, 1999: 89-90.

Voltemos então à interrogação anterior: por que é que a busca do moderno se funda a si própria não sobre o Modernismo retumbante e transgressivo da *Semana*, mas sim sobre a modernidade mais terna e intimista, mas nem por isso menos consciente, do quotidiano; aquele Modernismo que, com uma definição auto-irónica, Bandeira chama de «poeta menor» (Bandeira, 1990: 40)?

Tal escolha estética de campo, conjeturo, não é de modo nenhum casual ou atribuível em modo redutivo às possibilidades objectivas de fruição de certos textos em relação a outros, mas corresponde a uma orientação precisa não apenas de ordem estética mas, acrescentarei, também ideológica, que já se antepõe de modo completo ao enraizamento de um sentido renovado de nação, literária e política. De facto, para Manuel Bandeira, a transposição poética da realidade comum, mais prosaica do que lírica, do «humilde quotidiano», a hibridização da poesia com um género menor e apenas problemáticamente literário como a crónica, o género da «vida ao rés-do-chão», como diz Antonio Candido (1992), transforma justamente o quotidiano anónimo e banal em matéria literária, fundando um novo sublime pelo prosaico, o banal, abalando assim as convicções que anteriormente determinavam uma selecção hierarquizada de temas e de formas poéticas⁵. E daí, a modernidade de Bandeira, que nos versos aparentemente modestos todavia inscreve os sinais da realidade brasileira além das estilizações, redescobre-a através duma poética despojada, que a refunda enquanto mito – que representa mas não transfigura –, dando-lhe voz através da transcrição da língua despida e coloquial do quotidiano das multidões, que, depurada de todas as retóricas, permite a incorporação versilibrista de interferências folclóricas, modos de dizer, provérbios, canções, de outro modo condenados à extinção, mas que assim ficam inscritos no registo da memória, individual e colectiva. Nesta prospectiva de opção por uma «história natural» (Vecchi, 2005), a especificidade deste código moderno, longe de todos os experimentalismos das horas incendiárias, mas abertamente comprometido com a realidade contra os artificialismos, favorece plenamente o movimento interno que está em curso na cultura angolana na fase de rearticulação das figuras da própria identidade diferencial.

A descoberta do «Vamos descobrir Angola!» torna-se assim metáfora de uma (re)descoberta – e metáfora das mais complexas da historiografia literária angolana (Carvalho, 1993: 13 e *passim*), justamente porque, mais do que denotar, conota uma condição de consciência anteriormente apenas em estado latente – redescoberta esta, alimentada pela recuperação das raízes históricas e culturais através de uma nova consciência emancipada. Sobre estes pressupostos cruciais plasmar-se-ão depois os

(5) As observações principais em torno da obra de M. Bandeira são tributárias da acurada reflexão crítica que a este autor dedicou Davi Arrigucci Jr., 1990: 52-55 e *passim*.

emblemas de auto-reconhecimento e identificação que constituirão os alicerces do projecto por vir. A re-territorialização do passado relido, evocando os ecos que recordam a infância, a mãe, a terra, em chave já de franca modernidade⁶, atestam como, no limiar da *Mensagem*, a orientação estética inovadora não era aquela incendiária da destruição de cada tradição residual, mas sim aquela que busca – ou redescobre, justamente – elos com o passado, uma estética de recomposição de uma tradição autêntica e não reificada pelo colonialismo, cuja definição origina ela própria a passagem para a modernidade.

Sempre nesta prospectiva, pode-se ler e compreender então como a selecção de elementos operada não era de facto ocasional. Ela correspondia pelo contrário a um pré-projecto, a um determinado código moderno na evocação da infância de um António Jacinto («O grande desafio») onde reemerge a matriz modernista de Manuel Bandeira, ou de um Viriato da Cruz de «Sô Santo», «Makezú» ou «Mamã Negra (canto da esperança)», de onde aflora também o *sinházismo* de um outro modernista brasileiro paradigmático para esta geração angolana, o sincrético cantor da negritude afro-brasileira, Jorge de Lima, também ele, como aliás Bandeira, arauto de um moderno que brota sem oclusões da tradição. Do Modernismo que refunda os inícios e recria os mananciais do novo projecto de identificação, descende a fase de aprofundamento e de enraizamento ideológico do projecto de nacionalidade, e também a escolha de núcleos temáticos de protesto e de denúncia – a alienação, a violência, o «contrato», a repressão – mediado pelo romance telúrico da geração da década de 30, em particular pelo Jorge Amado mais comprometido de *Jubiabá*.

Emerge então, por parte dos poetas e dos escritores angolanos nesta conjuntura uma apropriação «interessada» de formas e de temas derivados da experiência do Modernismo brasileiro, portanto necessariamente fragmentária, porque orientada a não repetir tautologicamente⁷ o mesmo processo de reforma cultural e estética, mas sim a obter deste, os elementos funcionais para o novo projecto de literatura moderna: é esta selecção antropófaga que deglute a mesma experiência do Modernismo brasileiro que, obtendo o Moderno do Moderno, transforma as influências exógenas do Brasil em tensões internas de renovamento para a cultura nacional. É através desta devoração simbólica da alteridade moderna que nasce a nova identi-

(6) Sobre a centralidade da convergência temática na formação da angolanidade, consulte-se Margarido, 1980: 359-365.

(7) Em termos teóricos, sobre a complexidade da ideia de cópia ou tautologia, remete-se para as considerações de Gilles Deleuze, de acordo com o qual a repetição superficial implica sempre uma diferença profunda; portanto a diferença é sempre dupla, insinuada como está entre duas repetições, uma superficial e outra profunda (1997: 367).

dade da cultura angolana, da qual evidentemente o Modernismo brasileiro representa apenas uma das componentes constitutivas (junto ao neo-realismo português, ao afro-americanismo, à negritude, etc.): uma modernidade que, assimilada e metabolizada – sempre para permanecer na metáfora deste «caliban-canibalismo» ritual – conduz à (re)descoberta de uma realidade e de uma verdade antes interditas e dum corpo poético, literal e metafórico, novo, como António Jacinto expressa ao configurar a plena identidade entre as dimensões poética e corpórea que prenuncia já a próxima passagem da palavra à acção, da potência ao acto: «Não é este ainda o meu poema/ o poema da minha alma e do meu sangue/ não/ Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema/ o grande poema que sinto já circular em mim» (*apud* Ferreira, 1976, vol. II: 136).

3. Como avaliar, então, o trânsito de modernidades entre Brasil e Angola, dentro do complexo xadrez das relações dos Atlânticos Sul e a Metrópole portuguesa? Há um tema que abordo para finalizar estas considerações – um repositório de problemas mais do que de soluções –, a meu ver significativo para reconfigurarmos as relações complexas e impossíveis de serem reconstruídas, pelo menos integralmente.

Pelo viés da poesia moderna brasileira chega à poesia angolana da década formativa de que estamos a falar um determinado repertório de «choques» poéticos. Então a pergunta a ser feita poderia ser esta: pode-se articular uma reflexão entre os choques poéticos de matriz baudelairiana que marcam o limiar da modernidade poética urbana – apoiando-se numa famosa e controversa leitura de Walter Benjamin⁸ – e os outros choques, os outros traumas relacionados com a condição histórica de Angola nessa conjuntura, ou seja, o trauma colonial?

A resposta é, *a priori*, negativa. Choque poético e trauma são obviamente objectos distintos e irreduzíveis nesta fase de reconstrução poética. No entanto, e é a hipótese que aqui se esboça, faz sentido justapô-los, embora de modo complexamente combinado e não redutivamente contrastivo ou comparativo, mas projectando-os no pano de fundo do atlantismo angolano-brasileiro.

As principais poéticas das modernidades brasileiras fundam-se de facto na centralidade que nelas exerce o «choque». Aliás no «mais do que presente» provocado pela experiência do choque que proporciona um acesso «impensado», aparentemente inviável, ao «real». Poder-se-ia pensar em *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, ou no «acontecimento» na lírica de um poeta enorme como Carlos Drummond de Andrade. Mas limitamo-nos de novo a Manuel Bandeira, pela densidade da

(8) W. Benjamin, «De alguns motivos em Baudelaire», *in* Benjamin, 1962: 89-130.

apropriação intertextual a que é submetido. Na construção poética – cumulativa e sem rupturas gritantes – Bandeira pelo *sermo humilis*, pelo estilo humilde, pode «desentranhar» (Arrigucci, 1990: 16) do real prosaico pelo instante fulgurante do «alumbramento» – como ele próprio define a percepção-intuição do instante poético – um «sublime oculto». Deste modo, confere às coisas quotidianas e banais, em instantes sempre dominados pela iminência contraditória, uma aura mítica, todavia combinada da «volúpia» e da «morte» (que compõem o «alumbramento», no claro-escuro que o próprio termo produz entre o nível morfológico com o infixos «-umbra-» e o nível semântico).

O acesso ao «real», como observa Lacan, é de facto sempre impossível, pelo menos integralmente, na sua totalidade. O «real» subsiste só por fragmentos, cacos, rastros. Aqui é importante retomar o ensaio de Walter Benjamin sobre Baudelaire (1962) para evidenciar uma tensão – para não dizer uma contradição, como faz Franco Moretti. De facto, o ensaio capital de Benjamin seria condicionado pela leitura de *Para Além do Princípio do Prazer*, de Freud que o induz a uma assimilação problemática do choque como trauma (o pano de fundo problemático de Freud, lembramos, é o da excepção da Grande Guerra). Referido só à experiência moderna e particularmente urbana, a combinação torna-se problemática, como observa Moretti (1987: 147).

Pelo contrário, nos poetas da *Mensagem*, o que se nota nitidamente é que o funcionamento do choque como vector privilegiado da poesia, na revelação do «real», do moderno, amadurecido também pelo contacto com o Brasil, fica muito claro e absorvido, diria naturalizado, com perícia exemplar. Há, por exemplo, um poeta cuja adesão ao modo lírico de Manuel Bandeira é, em certos momentos, relevante, e que exhibe lucidamente o tratamento do choque poético. Veja-se, por exemplo, excertos de António Jacinto, como «Era uma vez»: «Teresa Mulata/ – alumbramento de muito moço – pegada por um pobre d’Ambaca/ fez passar muitas conversas/ andou na boca de donos e donas// Quê da mulata Teresa?», que parece decalcar o *topos* do «Ubi sunt?» de «Profundamente» bandeiriano de *Libertinagem*. Mas os casos citáveis em que o dispositivo é exibido no seu funcionamento são inúmeros, mostrando a sensibilidade de leitura, a fineza da apropriação estética, a percepção da modernidade em todo o seu porte complexo. Ora, o trauma colonial não se confunde com o choque poético. Poderia ocorrer uma assimilação dentro duma poética ressentida. Mas, continuando com o mesmo autor, se retornarmos ao já citado «Poema da alienação», de certo modo configurando-se como um manifesto – qual a «Poética» de Bandeira – percebemos que as duas dimensões traumáticas coexistem e interagem a partir da sua diferença.

A impressão de que estamos, pelo menos nesses casos, além daquela fase de passagem que Fanon define no capítulo sobre a «cultura nacional» de *Les Damnés de la*

Terre – definindo-a como a fase onde «explode o ritmo do tam tam poético» (Fanon, 2000: 155) – torna-se forte. Existe então, também nos momentos em que as vertentes pedagógicas e performativas da nação narrada prevalecem, uma multiplicidade de traumas que constituem forma e conteúdo poéticos que a frequência angolana de algumas margens da poesia moderna brasileira, junto com outras, contribui a explorar.

O poema funciona assim – para exemplificar melhor – duplamente como imagem. Ou seja, mostra como perante uma imagem estamos sempre perante o tempo, de acordo com a reflexão crítica de Georges Didi-Huberman quando aponta que, na pintura, há uma montagem de tempos heterogêneos fundando anacronismos que a crítica é chamada arqueologicamente a decifrar (2006: 11; 19). E funciona também como imagem e, mais especificamente, como a imagem fotográfica, lembrando aqui um elemento do famoso par, *studium* e *punctum* de Roland Barthes em *Câmara Clara*, onde o segundo efeito, o *punctum*, é produzido por um detalhe de certas imagens que pode logo deflagrar o sentido de conjunto (Barthes, 1980: 27-28), mostrando um potencial de perigo da fotografia.

A proximidade entre imagem e poesia modernas, aliás quase escusado lembrar, é considerável. Essa reformulação pelo viés traumático da imagem «violenta» ao carregar com enorme força a vista – ou de modo geral, a imaginação – recoloca de imediato a questão da relação entre o objecto e o tempo, funcionando como uma espécie de bloqueio do tempo cujo tempo gramatical não é o pretérito mas o aoristo (um passado sem aspecto, absoluto) (Barthes, 1980: 92); uma contra-lembrança não morta do passado prevaricando as lembranças individuais que exhibe um outro aspecto do *punctum* relacionado com a sua intensidade: o tempo. É o tempo, a sua figuração pura, que é no fundo, para Barthes, o *noema* da fotografia banal. Um propósito, um «foi», um «ça a eté» que coloca a questão do tempo como um fluir, transformando-o numa espécie de «alucinação velada pelo real», o que o torna obviamente ambíguo e escorregadio (Barthes, 1980: 95; 115). No entanto, é importante assinalar que não há coincidência entre choque e trauma, entre as duas experiências traumáticas. O trauma poético dá acesso, pelo excesso do trauma e da poesia, a um «real» por sua vez traumático e inapreensível, pelo menos como um todo.

Será que estas considerações críticas, intersemióticas dir-se-ia, ajudam, por esse suplemento irredutível, a repensar as relações, alimentadas pelo contacto com a poesia moderna brasileira, entre projecto poético e projecto nacional (e as disjunções com outros projectos, cultural, político, etc.) cuja coincidência não é absoluta porque fica sempre algo de fora, residualmente, como um resto que não se dissolve?

Entre a nação poética e a nação histórica haverá sempre um «quase» – advérbio diferencial e necessário – telescópico no sentido que se distancia e se aproxima em

função da circunstância histórica mas sem nunca se confundir totalmente (a não ser como projecto ou retórica). No entanto, fica claro como o choque revela outros traumas, menos de índole poética e mais de matriz histórica, que a nação poética – como potência e faculdade – sempre destilará para a nação histórica por vir. Nação histórica sempre incompleta e fora das palavras inteiramente realizadas, como só a poesia consegue dizer, pela sua exiguidade expressiva, de maneira muito mais eficaz do que qualquer raciocínio crítico. Por isso é bom deixar-lhe sempre a «voz» e as palavras finais:

..... *Mas talvez um dia
quando as buganvílias alegremente florirem
quando as bimbis entoarem hinos de madrugada nos capinzais
quando a sombra das mulembeiras for mais boa
quando todos os que isoladamente padecemos
nos encontrarmos iguais como antigamente
talvez a gente ponha
as dores, as humilhações, os medos
desesperadamente no chão
no largo-areal batido de caminhos passados
os mesmos trilhos de escravidões
onde passa a avenida que ao sol ardente alcatroámos
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças
vamos então fazer um grande desafio...*

(António Jacinto, *apud* Freudenthal, 1994, vol. 1: 155)

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Costa (1979), *Literatura Angolana (Opiniões)*. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, Mário de (1975), *Antologia Temática da Poesia Africana*. vol. I: «Na Noite Grávida de Punhais». Lisboa: Sá da Costa.
- Arrigucci, Davi (1990), *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bandeira, Manuel (1990), *Poesia Completa e Prosa*. 4.^a edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Barthes, Roland (1980), *La Camera Chiara. Nota Sulla Fotografia*. Torino: Einaudi.
- Benjamin, Walter (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. de R. Solmi. Torino: Einaudi.
- Bhabha, Homi K. (1996), «Culture's In-Between», in Stuart Hall, Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Candido, António (1992), «A Vida ao Rés-do-Chão», in AA.VV., *A Crónica: O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas – Rio de Janeiro: UNICAMP – Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 13-22.

- Carvalho, A. (1993), «A Propósito de uma Historiografia Literária Angolana», *Vértice*, 55.
- Deleuze, Gilles (1997), *Differenza e Ripetizione*, tr. it. de G. Guglielmi. Milano: Raffaello Cortina.
- Didi-Huberman, Georges (2006), *Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ervedosa, Carlos (1979), *Roteiro da Literatura Angolana*. 2.^a edição. Lisboa: Edições 70.
- Fanon, Frantz (2000), *I Dannati della Terra*, tr. it. de C. Cagnetti. Torino: Edizioni di Comunità.
- Ferreira, Manuel (org.) (1976), *No Reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Seara Nova.
- Ferreira, Manuel (1986), *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. 2.^a edição. Lisboa: ICALP.
- Ferreira, Manuel (1989), *O Discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora.
- Ferreira, Manuel (1992), «Da Colonialidade à Nacionalidade Literária e Política», *Vértice*, 47.
- Freudenthal, A. et al (org.) (1994), *Antologias de Poesia da Casa do Estudantes do Império: 1951-1963*. ACEI.
- Gasparini, Giovanni (1998), *Sociologia degli Interstizi: viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*. Milano: Bruno Mondatori.
- Gasparini, Giovanni (2002), *Interstizi: una sociologia della vita quotidiana*. Roma: Carocci.
- Gilroy, Paul (2003), *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, tr. it M. Mellino e L. Barberi). Roma: Meltemi.
- Gramsci, António (1934), «Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)», *Quaderno 25 (XXIII)*, in *Quaderni del Carcere*, ed. critica a cura di V. Gerratana. Torino: Einaudi, v. III.
- Gramsci, António (1971), *La Costruzione del Partito Comunista 1923-1926*. Torino: Einaudi.
- Junior, Augusto Castro (1949), «Espiritualidade una de Portugal e Brasil», *Cultura*, V, 18, p. 14.
- Junior, Benjamin Abdala (1989), *Literatura: História e Política*. São Paulo: Ática.
- Laranjeira, Pires (1976), *Antologia da Poesia Pre-Angolana (1948-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Laranjeira, Pires (1985), *Literatura Calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento.
- Laranjeira, Pires (1992), *De Letra em Riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento.
- Lotman, J. M. (1993), *La Cultura e l'Esplosione: prevedibilità e imprevedibilità*, tr. it di C. Valentino. Milano: Feltrinelli.
- Margarido, Alfredo (1980), *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Moretti, Franco (1987), *Segni e Stili del Moderno*. Torino: Einaudi.
- Moser, G. M. (1977), «Relações das Literaturas Lusófonas de África com a Ásia e as Américas», *Colóquio/ Letras*, 39, pp. 40-41.

- Oliveira, Mário António de (1968), «Influência da Literatura Brasileira sobre as Literaturas Portuguesas do Atlântico Tropical», in *Brasil. Curso de extensão universitária, ano lectivo 1966-67*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina.
- Santilli, Maria Aparecida (1985), *Les Litteratures Africaines de Langue Portugaise: a la recherche de l'identite individuelle et nationale*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais.
- Saraiva, Arnaldo (1986), *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Porto: S.E.
- Trigo, Salvato (s.d.), *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega.
- Trigo, Salvato (1979), *A Poética da «Geração de Mensagem»*. Porto: Brasília Editora.
- Vecchi, Roberto (1995), «Avanguardie e Coscienza Nazionale: alcune note sulla percezione del modernismo brasiliano nella moderna letteratura angolana», in Piero Ceccucci (org.), *Coscienza Nazionale nelle Letterature Africane di Lingua Portoghese*, Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. Roma: Bulzoni, pp. 39-60.
- Vecchi, Roberto (2005), «As Dissonâncias da História Natural. Manuel Bandeira e a Poesia Modernista», in Abel Barros Baptista, Osvaldo Silvestre (org.), *Seria uma Rima, não seria uma Solução: A poesia modernista*. Lisboa: Cotovia, pp. 313-333.
- Venâncio, José Carlos (1987), *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana*. Lisboa: Ulmeiro.
- Victor, G. Bessa (1948), «África, Fonte de uma Arte Nova», *Mensagem Angolana*, Número Único, ano do tricentenário da Restauração. Edição da Casa dos Estudantes do Império/ Secção de Angola, p. 16.

Um Desafio a Partir do Sul: uma história de literatura outra

Margarida Calafate Ribeiro

Numa entrevista que tive o privilégio de fazer à poeta angolana Ana Paula Tavares perguntei-lhe a certa altura quais eram as suas heranças, qual era a sua memória literária autobiográfica. Olhando-me a partir do Sul, falando-me a partir do Sul, disse-me:

Em Angola a nossa relação com o passado histórico-literário não é esse mar manso e arrumado das histórias da literatura europeia, com uma data de nascimento e certificado de baptismo. Há várias hipóteses de certificado de nascimento, e a discussão inicia-se: será mil oitocentos e quarenta e tal, quando Maia Ferreira publicou Espontaneidades da Minha Alma – Às Senhoras Africanas? Ou será antes 1680, com Cadornega, que escreveu a História Geral das Guerras Angolanas? E o que muitos angolanos, ainda hoje, dizem seria: «Não, não: Cadornega tem um olhar de fora, para dentro». Cadornega chegou a Angola com 17 anos, e nessa altura, ninguém olha de fora para dentro – aprende a olhar no lugar onde se insere, e sobretudo aprende a olhar pelos olhos dos angolanos, a quem ele chamava os seus «pretos informantes».

[...]

Após a independência, em 1975 – dizia-me ainda Ana Paula Tavares – houve a necessidade de arranjar uma mitologia de referência e praticou-se o exercício clássico, que já todos os teóricos exploraram, de matar o pai e a mãe, excluir uns, incluir outros na literatura, na história, na nação. Foi assim que recuperámos para a história da literatura angolana, Castro Soromenho, que tinha nascido em Moçambique, vivido em Angola como administrador colonial, e depois de expulso de todos

* Agradeço a Helder Macedo e a António Sousa Ribeiro as leituras críticas que fizeram deste texto e as suas valiosas sugestões.

os territórios então ultramarinos, acabou por morrer no Brasil. E foi assim que também rapidamente excluímos Mário António – um poeta notável em alguns dos seus poemas – mas que pagou caro a diáspora que escolheu. E até hoje, ainda não foi recuperada toda a sua contribuição para a literatura angolana, nem a sua enorme contribuição para a história de Angola. Escrevendo e publicando documentozinhos, um atrás do outro, ele foi juntando Angolana, que constitui, à falta de melhor, uma grande parte da nossa história escrita (Ribeiro, 2007: 147).

Posteriormente ouvindo de novo Ana Paula Tavares e José Luandino Vieira no curso sobre literatura angolana que esteve na origem deste livro, o escritor do tão aguardado, quão fabuloso *Livro dos Rios*, lançava na sua intervenção, publicada neste livro, um pronunciamento sereno, mas potencialmente revolucionário sobre a escrita da história da literatura do seu país (Vieira, 2008)¹. Após falar do que designou como «buracos negros» da literatura angolana, trazendo a lume o que classificou como o primeiro texto escrito em Angola registado sobre uma pedra, onde se anunciava a chegada das «naus do esclarecido rei D. João II», as cartas do Rei Afonso do Congo, a *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, as cartas de D. Francisco Sottomayor, governador de Massangano, ao Conselho Ultramarino e dos seus poemas referidos no espólio pelo padre que lhe deu a extrema-unição, Luandino Vieira perguntava: «Não é isto testemunho, de trezentos e tal anos da nossa História? Quer queiramos quer não, é a nossa História!» E continuava identificando outros «buracos negros» na historiografia da literatura angolana mais recente: «Quem é que fala dos escritores ditos coloniais? Alguém leu um romance chamado *Sangue Kuanhama*, de um senhor natural de Angola chamado António Pires?» E ainda na historiografia mais recente relativamente às Brigadas Jovens da Literatura questionava: «Fala-se das Brigadas Jovens da Literatura de Luanda ou de Benguela, mas também houve as Brigadas Jovens da Literatura de N'dalatando, ou em Mbanza Koongo».

Finalmente citando um belo trecho de Cadornega sobre as batalhas nas terras dos Muxicongos em que Angolanos lutavam em defesa do seu reino, Luandino lançava mais um desafio à historiografia literária angolana ao de seguida citar um discurso de 1982, proferido pelo General António dos Santos França, sobre a importante batalha contemporânea de Quifangondo. Vale a pena citar de novo um passo do texto para ver o tom de crónica à maneira de Cadornega, que Luandino captou:

(1) Colóquio-curso de Literatura Angolana, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, 22 e 23 de Junho de 2007.

Com profunda honra e imenso prazer, aceitei escrever esta breve introdução à presente crónica sobre a histórica e gloriosa batalha de Quifangondo. Mais além do seu maior significado, o papel decisivo que desempenhou no futuro da guerra, e provavelmente da Pátria que nascia, a batalha de Quifangondo começava uma das mais belas páginas da luta de libertação do povo angolano e do seu braço armado. (...) No espaço de poucos dias, cinco combates sucessivos uniram na mesma trincheira homens e mulheres angolanos e combatentes internacionalistas cubanos. Por todas estas razões, e por aquelas outras de dimensão política e militar que o tempo permitirá analisar profundamente, assim como pela definição do papel de cada homem, de cada revolucionário que teve a honra de estar presente, constitui para mim um grande privilégio expressar estas palavras aqui na primeira das tantas obras que a proeza de Quifangondo há-de inspirar nos analistas, historiadores, épicos, e na causa inapagável de heroísmo de angolanos.

Esta subtil aproximação de dois textos cronologicamente distantes – trezentos e dez anos separam estes textos – e de géneros diferentes – uma crónica de batalha e um discurso político circunstancial – revela porém um mesmo lugar de enunciação interior: Angola, e a luta de um povo identificado com um território.

O problema que este gesto de Luandino Vieira levanta liga-se a algumas questões fundamentais para a elaboração das histórias da literatura e, conseqüentemente, do cânone que elas constroem: a questão do princípio de inclusão e exclusão que está na base da concepção das histórias da literatura, das antologias ou das colectâneas de textos; a permeabilidade do género literário ao poder incluir como textos fundadores de uma literatura, textos historiográficos, mas que em si, como disse Luandino, são momentos únicos de literatura, e basta pensarmos na literatura brasileira com a *Carta de Caminha*, para ver que assim é; a questão da temporalidade cultural e literária ligada à identidade política e cultural de um país; e finalmente, como já referi, a questão de determinar a partir de que espaço social e geo-cultural a literatura em análise fala, ou seja, qual é o seu lugar de enunciação. No fundo, Luandino Vieira, mais do que chamar a atenção para o questionamento do cânone do género literário, estava de facto a chamar a atenção para o paradoxo dos nacionalismos literários, que se caracterizam por incluir e excluir autores e obras, misturando razões políticas e económicas com razões de ordem histórica, literária e estética, sob pena de assim estarem a eliminar algo que, do ponto de vista histórico-cultural, é constitutivo da sua identidade. Leyla Perrone-Moisés (1997), falando a partir dos nacionalismos literários latino-americanos, reconhece que este paradoxo matricial, que se caracteriza pela inclusão e exclusão de certos constituintes identitários, é típico de uma situação pós-colonial, entendendo aqui com Elikia M' Bokolo (2006), na esteira de Balandier, o pós-colonialismo com uma «situação» e portanto uma fase, da qual

eventualmente se poderá sair². Assim, o momento pós-colonial latino-americano situar-se-ia no século XIX, como aliás defendem vários teóricos reagindo à homogeneização do conceito e da situação, promovida pelas escolas norte-americanas relativamente ao Sul Global como um mundo pós-colonial. Basta pensar nas situações político-culturais da América Latina e a multiplicidade de situações em África, para perceber que assim não é. Mas voltando à questão lançada por Luandino Vieira, trata-se portanto de conceber a literatura angolana como uma literatura com quatrocentos anos, cujo certificado de nascimento, como diz Ana Paula Tavares, seria a *História Geral das Guerras Angolanas*, de Cadornega, ou até, como sugere Luandino Vieira, o texto anónimo inscrito junto com as cruces em Ielala, anunciando a chegada das naus do rei D. João II, ou ainda as conhecidas cartas do Rei Afonso do Congo, também anteriores a Cadornega, considerando-se assim fundador, e portanto constitutivo da historiografia literária angolana, o período de encontro com os europeus, a ocupação litoral, o tráfico escravagista e a colonização europeia moderna. Ou, de outro modo, e como até aqui se tem procurado fazer, considerar a literatura angolana como uma literatura com mais ou menos um século, o tempo em que se começa a esboçar uma identidade literária, de matriz europeia e africana, conectável com um desejo de autonomia proto-nacionalista e depois nacionalista, retrospectivamente percebido.

Daí que, e para voltar às palavras de Ana Paula Tavares, a geração de críticos angolanos ou moçambicanos pós-independência e de outros estudiosos destas literaturas se tenha dedicado não apenas a narrar a história destas literaturas, à maneira das histórias da literatura europeias tradicionais, ou seja, cronologicamente por períodos ou fases, mas sobretudo a identificar o objecto literário das novas nações.

Textos como «Literatura moçambicana o que é?», de Fátima Mendonça, *Império, Mito e Miopia. Moçambique como invenção literária*, de Francisco Noa, as crónicas de Luís Carlos Patraquim, em Moçambique ao longo da década de 80, a actividade da União dos Escritores Angolanos, sob a direcção de José Luandino Vieira até aos anos 90, os ensaios seminais de Mário António, Gerald Moser, Manuel Ferreira, Russell Hamilton, Michel Laban, Laura Padilha, Pires Laranjeira, Luis Kandjimbo, Inocência Mata entre outros, ou as mais recentes tentativas de sínteses de Patrick Chabal, Hilary

(2) Georges Balandier fala em 1951 de «situation coloniale», como uma situação razoavelmente estável que se poderia reproduzir durante algum tempo de uma forma idêntica; M'Bokolo fala de «situação pós-colonial», na esteira de Balandier, acrescentando-lhe a noção de temporalidade, de dinâmica, de fractura, de corte, e portanto de possível saída, como aliás, da situação colonial.

Owen³ e outros estudiosos, reflectem arduamente, e de forma diversa, sobre o possível cânone destas literaturas e para ele contribuem, ao identificarem aquilo que António Candido, referindo-se à literatura brasileira, designou como o «sistema literário». Mas a pedra de toque desta narrativa histórico-literária reside ainda na questão que Luandino subtilmente levanta, e que Ana Paula Tavares tão bem enuncia: qual é o certificado de nascimento, quando e como se começa a narrar a história literária de Angola, quem são os seus actores?

E volto então à imagem do «mar manso» a que se referia Ana Paula Tavares na entrevista que comecei por citar, falando das histórias das literaturas europeias, e vem-me à memória a história da literatura portuguesa por onde estudei, com o tal certificado de nascimento, baptismo e desenvolvimento posterior por fases ordenadas, possíveis de descrever como se aqui não houvesse – como há – sobressaltos. Refiro-me à *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva. Publicada pela primeira vez em 1953 e re-publicada inúmeras vezes em edições revistas ao longo de cinco décadas, esta *História da Literatura Portuguesa* – e apesar das conhecidas edições escolares que circulavam no ensino técnico e liceal durante o Estado Novo⁴ – tornou-se o instrumento de estudo e análise do imaginário histórico-literário português para gerações de portugueses. Curiosamente escrita por dois opositoristas ao regime de Salazar, esta história da literatura sobreviveu à ditadura, ultrapassou a revolução de 25 de Abril de 1974 e todas as sucessivas reformas de ensino e continua em 2007 a ser tida como referência, hoje ao lado das iniciativas de Carlos Reis (1993-2005) e de Isabel Allegro de Magalhães (1997-2007). Poderíamos pensar que as sucessivas reedições trariam grandes mudanças e daí a sua longevidade, e se é certo que há mudanças e actualizações (basta comparar os índices e as notas introdutórias), elas acabam por ser mais circunstanciais do que fundamentais. Todavia, esta história da literatura problematiza os períodos literários, e inclui e reflecte criticamente sobre grandes escritores que, numa visão mais apertada e esclarecida da censura durante o regime salazarista, poderiam ser considerados potencialmente subversivos e, portanto, excluídos do cânone, que, por inclusão e exclusão, qualquer história da literatura constrói⁵. Sem dúvida que o fechamento cultural e político do país provocado pela ditadura e a sua correspondente universidade, por um lado, e a versatilidade prática e a competência científica desta *História da Literatura Portuguesa*, por outro lado, contribuem para explicar o atraso e mesmo retrac-

(3) No caso do trabalho de Hilary Owen refiro-me apenas ao estabelecimento de um cânone de literatura escrita por mulheres em Moçambique (ver Owen, 2007).

(4) Sobre este assunto ver Teresa Seruya e Maria Lin Sousa Moniz, 2004.

(5) Ver Regina Zilberman, s/d.

ção da crítica portuguesa em abordar as questões que, no campo da literatura e da teoria literária, começaram a ser formuladas no final dos anos 60. O boom teórico desenvolvido trazia em si o questionamento do próprio objecto literário – o que era afinal literatura – e dos limites da disciplina. No domínio das histórias da literatura estas mudanças e questionamentos levaram a uma profunda desestabilização e problematização dos cânones, tanto na Europa, como, de outra forma, na América Latina. Consequentemente, a procura de tudo o que estava fora do cânone, por um lado, e, por outro lado, a leitura crítica da crítica literária até então produzida, avançando assim com leituras mais ousadas, menos positivistas, menos excludentes e sobretudo menos reprodutivas das já existentes, tornou-se uma prática. Em Portugal, este primeiro questionamento veio pela mão de vários estudiosos que se encontravam em academias estrangeiras. Relembro só, a título de exemplo, e muito rapidamente, a recuperação de textos e a atenção dirigida a áreas até então inexistentes, como a literatura escrita por mulheres, ou as leituras críticas de textos e escritores canónicos, como os cancioneiros medievais, as crónicas da Expansão ou de Fernão Lopes, Camões, Bernardim Ribeiro, Oliveira Martins ou Fernando Pessoa. As leituras então avançadas por críticos como Luís de Sousa Rebelo, Jorge de Sena, Maria de Lourdes Belchior, Helder Macedo, Eduardo Lourenço, entre outros, vieram desestabilizar o mar manso dos estudos portugueses medievais, renascentistas, modernos e contemporâneos e ainda hoje elas afirmam uma diferença crítica cultural dentro da crítica universitária portuguesa.

A partir do final dos anos 60, princípios dos anos 70, mercê das grandes transformações geo-políticas, sociais e culturais – a descolonização, primeiro na Ásia, depois em África, os movimentos sociais da América Latina, os feminismos, as lutas pelos direitos civis dos negros na América do Norte e tantas outras convulsões – o mundo abria-se à pluralidade⁶ e os grandes questionamentos teóricos impunham-se. Na literatura, na historiografia, na sociologia, e nas ciências sociais e humanas em geral começava-se a questionar, primeiro de forma dispersa e depois de maneira sucessivamente mais sistematizada, sobre tudo o que é que os «cânones» das várias disciplinas tinham deixado de fora e, consequentemente, sobre as próprias identidades das várias disciplinas. Assim começaram a surgir dentro da Europa, mas também fora dela, os pensadores alternativos, e desde então como ironicamente refere Regina Zilberman, «a reflexão sobre o que se deixou de fora tem sido matéria da história da literatura nos dias de hoje» (s/d).

Relativamente à literatura podemos mesmo dizer que para além do questionamento das histórias da literatura excessivamente eurocentradas, tratava-se da muta-

(6) Ver o ensaio de Ana Pizarro, «Delinear a história literária hoje?», in Pizarro, 2006: 26.

ção do próprio objecto de estudo da literatura, numa linha aliás próxima do que na historiografia se veio a designar como «nova história», em que, como assinala Le Goff, se lança o questionamento não só sobre as perspectivas e o modo de narrar a história, mas sobre o próprio objecto de estudo da história, ou melhor sobre a pluralidade de objectos de estudo (Pizarro, 2006: 28) que o estudo da história e, por extensão, acrescento eu, da literatura, envolveriam. A atenção que a partir de então se passou a dar à história dos homens e mulheres comuns e dos seus quotidianos contra uma história feita de heróis, reis e feitos militares, o reconhecimento das mulheres como sujeitos históricos nomeadamente na historiografia das grandes guerras mundiais e, no campo da literatura, a atenção que se passa a dirigir para uma literatura escrita por mulheres, o reconhecimento de uma literatura feminista, de minorias étnicas ou sexuais, de uma literatura de cordel e de outros textos anteriormente considerados exteriores à literatura, ou seja, um reconhecimento de tudo o que o cânone tinha excluído, são exemplos da mutação e da multiplicação do objecto de estudo. Estas aberturas teóricas reflectem também as novas textualidades ou textualidades emergentes que iam surgindo e que levaram Antonio Candido a falar de «textos indefiníveis»: «romances que parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas (...); autobiografias com tonalidade e técnica de romance; (...) textos feitos com justaposição de recortes, documentos, reflexões de todo o tipo» (Candido, 1995: 310). E penso que é de facto a partir do Sul, na pléiade de pensadores da cultura latino-americanos, que vão de Jose Martí a Roberto Fernández Retamar, de Antonio Candido a Angel Rama e outros desta importante geração, que inseriram as expressões literárias e culturais dos seus países nos respectivos contextos nacionais políticos e sociais, que é lançado o grande desafio global. Tratava-se de um desafio não só à América Latina – que então se descobre e se enuncia como sujeito e produtor cultural múltiplo – mas à própria Europa, onde os limites do literário se expandem e passam a incluir estas novas textualidades e estes novos sujeitos, não como ex-colonizados, mas como pares, criadores de expressão diferente, independente e perfeitamente autónoma de si própria, ou para usar uma expressão metafórica cara a esta «história de família»⁷, uma literatura produzida pelos «filhos de Colombo», que trasladados da Europa para o Novo Mundo e aí reterritorializados, «inventaram um outro Ocidente» (Lourenço, 2005: 16), transculturalizando-se, para assim voltar ao estruturante conceito veiculado por Angel Rama⁸.

(7) A expressão é de Doris Sommer, 1990, e é re-utilizada por Perrone-Moisés, 1997 e por Lourenço, 2005: 17.

(8) Refiro-me ao conceito desenvolvido pelo autor em Rama, 1987.

O trabalho de identificação, reconhecimento e posterior desconstrução e reconstrução dos factos histórico-literários que os trabalhos destes pensadores trouxeram, bem como as referidas convulsões teóricas europeias e a simultânea construção da América Latina como um espaço político alternativo à crescente hegemonia norte-americana, particularmente com a Revolução Cubana, foi sem dúvida o primeiro passo de emancipação cultural democrática dos intelectuais latino-americanos. Assim se construiu o húmus onde a cosmopolita e teoricamente viajada – até porque muitas vezes exilada – geração de Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Ana Pizarro, António Cornejo Polar, Beatriz Sarlo, entre outros, vai colher e erguer o passo definitivo da transformação na forma de dar conta da narrativa da história literária dos seus países e do continente. A partir do que Silviano Santiago irá definir como o entre-lugar latino-americano⁹ – que, ao romper com a noção eurocêntrica dos processos culturais latino-americanos, concede ao continente um lugar próprio de enunciação – tudo é posto em questão. O boom de teoria que caracteriza esta fase da vida cultural latino-americana reflecte a procura de caminhos para uma narrativa outra, que coloca sob suspeita a narrativa clássica da história e, no caso que aqui nos ocupa, das histórias da literatura, como se de uma hora zero se tratasse. Basta ler os interessantes ensaios de Ana Pizarro (2006) sobre esta matéria e sobre a construção da importante obra colectiva *América Latina: palavra, literatura e cultura* para ver a riqueza e a novidade dos debates em torno do lugar de enunciação de uma literatura, do fenómeno literário e a forma de o interpretar e historicizar, em resumo e para re-utilizar um conhecido título de Roberto Schwarz, para colocar as «ideias fora do lugar»¹⁰. Como refere Ana Pizarro, assinalando a ruptura promovida pela sua geração, ao propôr uma alternativa aos modelos críticos europeus da historiografia literária:

Devemos à historiografia tradicional a construção de um corpus. Ainda que discutível, ele é um ponto de partida fundamental. No entanto, na linha que viemos desenvolvendo, de ruptura com todo o tipo de determinismo, a grande referência é a Formação da Literatura Brasileira (1959), de Antonio Candido, um clássico de nossa historiografia contemporânea. (...)

Mas o problema agora é outro. «É possível», nos perguntamos com Beatriz Sarlo, «captar a densidade semântica feita de cruzamentos sociais, ideológicos e estéticos de um período?». Este é o grande problema que se impõe ao historiador da literatura e da cultura e parece não haver respostas definitivas: há tentativas de coerência, há propostas. Daí a importância de que existam sempre empreendimentos (Pizarro, 2006: 35).

(9) Ensaio de 1971, publicado em Santiago, 1978.

(10) Do ensaio «As ideias fora do lugar», in Schwarz, 1977.

Nos anos 80 com o advento dos estudos pós-coloniais, inspirados pelo pronunciamento crítico lançado por Edward Said e por outras vozes vindas de outras designadas periferias culturais, a reflexão crítica intensifica-se e espalha-se aos mais variados campos do conhecimento, procurando desta vez a história, a palavra e o rosto de todos aqueles sujeitos e produtores de cultura que ficaram excluídos da história do Ocidente, aquele que até então detinha o poder de narrar a história. Movimentos vários a partir de diferentes lugares de enunciação despoletam esta profunda revisão epistemológica do mundo: por um lado, os questionamentos teóricos inerentes à matéria em estudo advindos do mundo europeu e dos pensadores alternativos das suas grandes universidades, por vezes «perdidos» na redefinição não só do seu objecto de estudo, mas também das fronteiras do seu próprio campo de estudos¹¹; por outro lado, os questionamentos vindos da designada periferia, nomeadamente da América Latina, da Índia e da África, mas também da Austrália, ou seja, do que hoje designamos por Sul Global. Mas se em África os movimentos de intelectuais se congregavam à volta das lutas pela libertação do jugo colonial rumo a uma descolonização política, e se a Índia, a partir do grupo dos Subaltern Studies, visava o questionamento da colonialidade do poder e a luta pela autonomia total, os movimentos sociais e culturais da América Latina discutiam intensamente a sua identidade, interrogavam a sua «dependência cultural» (para re-utilizar a expressão de Silvano Santiago no seu importante título, *Uma Literatura nos Trópicos – ensaios sobre a dependência cultural*), e pugnavam por um quadro epistemológico capaz de descrever as suas diversidades e as suas especificidades.

A urgência em escrever a história dos excluídos da grande narrativa do Ocidente – aqui entendidos como sujeitos subalternos, sem história – e de analisar criticamente a historiografia influenciada pelo colonialismo, converteu-se no dado intelectual de luta por uma descolonização global: uma descolonização política, do saber e do poder em todo o mundo, como bem mostra Shelley Wallia, em *Edward Said y la Historiografia* (2004). Tratar-se-ia assim de conceber os estudos pós-coloniais como o grande desafio das novas modernidades emergentes – como defende o antropólogo Don Robotham (s/d) – ideia aliás confirmada por aquilo que se poderia chamar o segundo passo político – com grande visibilidade pública – do mundo pós-colonial: o momento em que o Ocidente quis comemorar Colombo e os cinco séculos da sua descoberta da América e a América quis «matar Colombo», não apenas pela mão daqueles que a chegada de Colombo exterminou, mas também por aqueles que a

(11) Refiro-me aos designados Estudos Culturais e toda a polémica envolvente, que não interessa aqui desenvolver. Sobre esta questão ver António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho, 1998.

aventura de Colombo trasladou da Europa para o Novo Mundo. Nesse momento, como sublinhou Eduardo Lourenço, o continente descoberto por Colombo «reescreve a sua própria história e remete-a para a hora-zero de uma ‘outra história’». Não se trata portanto do fim da História, mas de uma mudança da ordem da História, narrada a partir de múltiplos lugares e sujeitos, e do fim, sim, do Ocidente como mito, ou seja, como a luz do mundo que julgava ser quando chegou às terras de Porto Seguro (Lourenço, 2005: 16). Mas não se trata também da história narrada pelo Índio, o verdadeiro vencido da acção colonizadora instituída pela chegada da Europa ao Novo Mundo, nem do negro, involuntariamente trasladado para o Novo Mundo, mas a de um «ex-europeu perdido na sua Descoberta» (Lourenço, 2005: 27). As vozes da subalternidade índia e negra faziam parte do ruído de fundo de todo este passo, mas a sua luta era para que se fizessem também ouvir, uma luta inscrita na união de vozes de um subalterno Atlântico Sul que se une à dorida e dolorosa África em luta contra todas as formas de colonização de que é vítima, e cujos sujeitos não podem matar o pai, órfãos que foram de uma Europa colonizadora e hoje de um pós-colonialismo, também ele órfão, da Guerra Fria. Não se tratava portanto de defender a ideia, cara a alguns teóricos do pós-colonialismo, de que os subalternos não falavam ou não podiam falar, mas de, como defende Spivak (1988), mostrar que o seu lugar de enunciação no seio da diferença colonial, condenava o seu discurso à irrelevância por o oferecer a interpretações que o silenciam. Como referiu Laura Padilha, em sintonia com Spivak, na sua intervenção no Curso de Literatura Angolana, os subalternos sempre falaram, nunca foram ouvidos, o que é substancialmente diferente. Tratava-se antes, e portanto, de revelar o historicamente longo e profundo momento de surdez do Ocidente, que só quando viu o seu Colombo morto nas mesmas praias onde há cinco séculos aportara em ritmo de Descoberta, percebeu que havia outros actores desta história aparentemente comum, mas de memórias tão diferentes.

Assim, aquando deste apelo dos estudos pós-coloniais, se os latino-americanos tinham avançando para o que vieram a designar por «La Razon Postcolonial», nas palavras de Walter Dignolo (2005), a África de língua oficial portuguesa encontrava-se na fase que Elikia M' Bokolo (2006) designou como «situação pós-colonial», uma fase de inscrição no seu imaginário literário da diferença cultural que justificara e reclamara a independência política, formalmente obtida, mas não culturalmente sentida. E é este facto que leva a que nesta «situação pós-colonial» só sejam reconhecidos como textos canónicos da literatura angolana, por exemplo, textos que em si inscrevem essa diferença cultural imediatamente conectada com a emancipação política, e sejam rejeitados textos que liguem o território angolano à antiga potência colonizadora, gerando assim aquilo a que Luandino Vieira chamou de alguns dos

«buracos negros» da história da literatura angolana, que desta forma rasura partes constitutivas da sua identidade.

Mas como bem adverte Laura Padilha num ensaio significativamente intitulado «A diferença interroga o cânone», outros «buracos negros» são gerados por este cânone politicamente correcto. E denuncia, perguntando: «onde estão as mulheres, onde estão os negros? Será este ‘canône’ reproduzidor do tal outro ocidental masculino, branco, revestido de vestes e vozes africanas? Por que razão se insiste em apontar um centro que apaga as diferenças?» (Padilha, 2002: 169) Como o pronunciamento de Luandino Vieira inicialmente apontado, também a questão aqui lançada por Laura Padilha é potencialmente revolucionária. Ela contém em si o questionamento da própria definição de cânone, da língua em que esse cânone é veiculado (e que constituirá ela própria um cânone), e chama a atenção para muito que ele deixa de fora: toda a tradição oral, que como sabemos influencia o cânone literário escrito, tanto na Europa – e basta pensarmos nas vozes dos cancioneiros medievais – como em África – e basta, por exemplo, olharmos para o trabalho de etnologia convertido em literatura por Mia Couto, no texto oraturizado da voz literária de Manuel Rui ou no trabalho literário de Boaventura Cardoso.

Será que, por sua vez, a «razão pós-colonial» latino-americana contempla esta série de questões? Podemos dizer generosamente que está atenta a elas, mas não faz delas o seu centro de preocupações. A «razão pós-colonial» latino-americana, por oposição à razão moderna, revela o pensamento daqueles que vivem sobre fortes heranças coloniais, mas na verdade não se opõe à razão moderna, apenas reclama a sua inclusão na modernidade que define a Europa como centro das periferias que lhe conferem esse estatuto, ou seja, pretende a inclusão das periferias como parte da definição, como defende Enrique Dussel (2001). Um outro ponto importante da «razão pós-colonial» é o da deslocação não só do lugar da enunciação, mas também do sujeito da enunciação do conhecimento do primeiro mundo para o terceiro mundo, para finalmente concluírem antes que a «razão pós-colonial» surge de uma aliança entre a produção cultural do terceiro mundo e a imaginação teórica do primeiro. Ora esta ideia de que, por um lado, não há modernidade sem colonialidade e, por outro lado, da deslocação do sujeito de enunciação, mas nem sempre do local de enunciação, leva estes pensadores a reflectirem sobre a geopolítica do conhecimento, nos termos que António Quijano, filósofo mexicano, define como a «colonialidade do saber» e a «colonialidade do poder», ou seja do domínio do conhecimento do norte sobre o sul, reflexão que é hoje um dos objectos centrais do pensamento pós-colonial de inspiração latino-americana (Quijano, 2000). Ora todas estas questões trazem fundamentalmente outros aspectos da descolonização. Trata-se de uma descolonização do saber e do poder e de uma descolonização das representações dos

sujeitos, ou seja, uma descolonização da representação do descolonizado e da representação do descolonizador, como noutro contexto prefiguram Barnor Hesse e S. Sayyid (2006: 19-20). Consequentemente, estamos a falar de outro tipo de pós-colonialismo. Por isso, como bem adverte Roberto Morales (2006), precisamos de refletir sobre se somos todos pós-coloniais e em que sentido ou sentidos diferentes o somos, pois isso tem os seus profundos reflexos nas narrativas que produzimos, sejam elas histórias literárias ou de qualquer outra matéria.

Neste princípio de século em que o tempo europeu não é mais sinónimo de tempo universal, em que as teorias pós-coloniais e as práticas literárias de Garcia Marquez, Vargas Llosa, Guimarães Rosa, Assia Djebar, Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Sembène Ousmane, José Luandino Vieira, Manuel Rui, Mia Couto, Ana Paula Tavares, Conceição Lima, e tantos outros, têm transformado não só a nossa visão dos processos coloniais, como estão também desafiando o conceito ocidental de conhecimento ao estabelecer ligações epistemológicas entre o lugar geocultural e a produção teórica, ao contar o outro lado da história europeia, ao apresentar afinal toda a história da modernidade europeia como uma história local que se desenvolveu à escala planetária, como poderemos nós europeus continuar a não ouvir o «barulho» do mundo e a construir «mansamente» as nossas histórias da literatura, quando afinal grande parte da nossa história se passou fora da Europa, como nos dizem todos os desafios teóricos, narrativos e epistemológicos do Sul global?

O desafio lançado por José Luandino Vieira à historiografia literária angolana, e ao seu possível cânone, não se limita portanto à historiografia literária angolana, ele funciona também como uma espécie de «the empire writes back to the centre», na célebre expressão de Salman Rushdie tão cara aos teóricos do pós-colonialismo. Genuinamente interessado em perseguir as criações desse lugar que se enuncia como Angola, onde há muito se começam a tecer outras vozes em língua portuguesa escrita, Luandino Vieira subtilmente e, ao mesmo tempo, pisca o olho e parodia o «olhar sphyngico e fatal» de Fernando Pessoa, pelo que também ele deixa de fora, questionando-nos a nós portugueses: Como poderemos continuar a contemplar quase num capítulo à parte, como um apêndice incómodo e não constitutivo da nossa identidade, a literatura designada de colonial, que afinal nos conta grande parte da história de Portugal passada noutras paragens? Onde também nós portugueses colocaremos Cadornega, os poemas de D. Francisco Sottomayor ou os escritores ditos coloniais?

Como dizia Angel Rama (1974) referindo-se às histórias da literatura latino-americanas de inspiração europeia, «a organicidade rápida e mecânica das histórias da literatura europeia» – que geram a tal imagem de «mar manso» evocada por Ana Paula Tavares – «impediram-nos de avançar logo para uma interpretação local, pró-

pria e original dos sistemas literários designados como nacionais», mas foi esse o caminho traçado pelas gerações seguintes. No entanto, pós-colonialmente falando, ele enriquecer-se-á e produzirá novos sentidos quando em diálogo com um imaginário mais abrangente em que a língua e a tal história comum de memórias diferentes nos devolvam as imagens múltiplas de rostos pretensamente singulares. Cartografar o retrato destes rostos fundadores da nossa pós-colonialidade exige a abertura de outros arquivos literários, históricos e culturais e de outras leituras geograficamente deslocadas onde, para voltar a Camões, se vivem outros «costumes», onde se guardam outras «leis» e de onde se regista o poder de outros «reis»¹² e de outros «conhecimentos», que nos compõem a todos, como sempre me ensinou Laura Padilha.

BIBLIOGRAFIA

- Candido, Antonio (1995), *Textos e Comentários*. São Paulo: FCE.
- Dussel, Enrique (2001), «Eurocentrismo y modernidad», in Walter Mignolo (ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Ediciones del Signo.
- Hesse, Barnor; Sayyid, S. (2006), «Narrating the Postcolonial Political and the Immigrant Imaginary», in N. Ali; V.S. Kalra; S. Sayyid (eds.), *A Postcolonial People: South Asians in Britain*. London: Hurst & Company, pp. 13-31.
- Lourenço, Eduardo (2005), *A Morte de Colombo: metamorfose e fim do Ocidente como mito*. Lisboa: Gradiva.
- Magalhães, Isabel Allegro (coord.) (1997-2007), *História e Antologia da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- M' Bokolo, Elikia (2006), «Culturas Políticas, Cidadania e Movimentos Sociais na África Pós-colonial», aula inaugural do Programa «Pós-Colonialismos e Cidadania Global», Centro de Estudos Sociais/ Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, 3 de Fevereiro de 2006, in *Cabo dos Trabalhos – Revista electrónica dos Programas de Mestrado e Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*, Universidade de Coimbra, n.º 2 (<http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/>)
- Mignolo, Walter (2005), «La Razón Postcolonial: Herencias Coloniales y Teorías Postcoloniales», *Adversus*, Ano II, n.º 4, Diciembre.
- Morales, Roberto (2006), «Modernidade periférica e mestizaxe diferencial en America Latina», *Tempo Exterior*, n.º 13, xullo/ dezembro, pp. 131-154.
http://www.igadi.org/te/pdf/te_se13/te25_13_131mario_roberto_morales.pdf Acedido a 15 de Agosto de 2007.
- Owen, Hilary (2007), *Mother Africa, Father Marx. Women's Writing of Mozambique, 1948-2002*. Bucknell University Press/Associated University Presses.

(12) Evoco aqui os versos da epopeia camonianiana no Primeiro Canto: «Que gente será esta? (em si diziam)/ Que costumes, que Lei, que Rei teriam?» (Camões, 2003, I, 45: 12).

- Padilha, Laura (2002), *Novos Pactos. Outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Padilha, Laura (2006), «Protocolos de apresentação», *Metamorfoses* (Revista da Cátedra Jorge de Sena/ UFRJ), v. 7, pp. 147-158.
- Padilha, Laura (2007), «A África e as Américas: fluxos e refluxos», conferência proferida no âmbito do Programa de Doutoramento «Pós-Colonialismos e Cidadania Global», do Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, em 21 de Junho de 2007.
- Perrone-Moisés, Leyla (1997), «Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina», *Estudos Avançados*, vol. 11, n.º 30, May/ Aug.
- Pizarro, Ana (org.) (1993-1995), *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 3 vols.
- Pizarro, Ana (2006), *O Sul e os Trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Niterói: EDUFF.
- Quijano, Aníbal (2000), «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», in Edgardo Lander, et al (eds.), *La Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO Y UNESCO.
- Rama, Angel (1974), «Um Processo Autônômico das Literaturas Nacionais», *Revista Argumento*, Janeiro, pp. 37-49 (disponível em Banco de Dados Literários, org. César Giusti. Catalogação: BDL: CUL-4-008).
- Rama, Angel (1987), *Transculturación en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Reis, Carlos (coord.) (1993-2005), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 9 volumes. Lisboa: Editorial Verbo.
- Ribeiro, António Sousa; Ramalho, Maria Irene (1998), «Dos estudos literários aos estudos culturais?», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52-53.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2007), «A Heritage of one's own: a conversation with Ana Paula Tavares», *Ellipsis – Journal of the American Portuguese Studies Association*, 5, pp. 147-152.
- Robotham, Don (s/d), «El poscolonialismo el desafío de las nuevas modernidades», <http://www.cesc.cl/pdf/centrodedocumentacion/globalizacion-hibridacion-poscolonialismo/elposcolonialismoeldesafiodelasnuevasmodernidades.pdf>. Acedido a 15 de Agosto de 2007.
- Santiago, Silviano (1978), *Uma Literatura nos Trópicos – ensaios sobre dependência cultural*. Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.
- Saraiva, António José; Lopes, Óscar (1957), *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Schwarz, Roberto (1977), *Ao Vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Seruya, Teresa; Moniz, Maria Lin Sousa (2004), «História literária e traduções no Estado Novo. Uma introdução possível», in Carlos J. F. Jorge et al (coord.), *Estudos Literários/Estudos Culturais* (IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada). Évora: Universidade de Évora/ A.P.L.C.

- http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/historialiterariaetraducoesnoestado_novo.pdf. Acedido a 15 de Agosto de 2007.
- Sommer, Doris (1990), «Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America», in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London/ New York: Routledge.
- Spivak, Gayatri C. (1988), «Can the Subaltern Speak?», in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois.
- Vieira, José Luandino (2008), «Literatura Angolana: Estoriando a partir do que não se vê», in Laura Padilha e Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento.
- Walia, Shelley (2004), *Edward Said y la historiografía*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zilberman, Regina (s/d), «Discursos e Marginalidade», in Banco de Dados Literários, org. César Giusti. Catalogação: BDL: CUL-4-008 (disponível em <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Litbnkdata/hist.htm>).

Notas biográficas

Boaventura Cardoso

Boaventura Cardoso nasceu em Luanda em 1944, e passou parte da sua infância na região de Malanje. Fez os estudos primários e secundários em Luanda. É licenciado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade de São Tomaz de Aquino – «Angelicum» (Roma-Itália). Depois da independência ocupou diversos cargos de responsabilidade política, devendo ressaltar-se o exercício da função de Embaixador de Angola em França e Itália. É, actualmente, Ministro da Cultura da República Popular de Angola.

O início da sua carreira literária data de 1967, com a publicação de vários contos e poemas nos jornais luandenses. Tem publicadas as seguintes obras: *Dizanga Dia Muenhu* (1977), *O Fogo da Fala* (1980), *A Morte do Velho Kipacaça* (1987), *O Signo do Fogo* (1992), *Maior, Mês de Maria* (1997) e *Mãe, Materno Mar* (2001), com o qual ganhou o Prémio Nacional de Cultura e Arte – 2001 na categoria Literatura.

Manuel Rui

Manuel Rui nasceu em Nova Lisboa (hoje Huambo), Angola, em 1941. Com participação em diversas áreas (política, social, cívica, ensino), alia a prática da advocacia, que exerce em Luanda, à escrita. Detentor de uma vastíssima obra, tem colaboração dispersa em jornais e revistas, figura em antologias de ficção e de poesia, e os seus textos estão traduzidos em várias línguas. É membro fundador da União dos Artistas e Compositores Angolanos, da Sociedade de Autores Angolanos e da União de Escritores Angolanos. É cronista, crítico e ensaísta.

Publicou até ao momento nove livros de poemas e mais de uma dezena de ficção: entre muitos outros títulos, *Quem Me Dera Ser Onda* (1982, Prémio Caminho das Estrelas; adaptado para teatro e televisão e com várias reedições), *Da Palma da Mão*

(1998), *1 Morto & Os Vivos* (1992), *Crónica de um Mujimbo* (1989), *Sim, Camarada!* (1977), *Rioseco* (1997), *Um Anel na Areia* (2002), *Conchas e Búzios* (2003, Infantil-juvenil), *O Manequim e o Piano* (2005), *Estórias de Conversa* (2006), *A Casa do Rio* (2007).

José Luandino Vieira

José Luandino Vieira é cidadão angolano pela sua participação no movimento de libertação nacional e contribuição no nascimento da República Popular de Angola. Passou a sua infância e juventude em Luanda, onde fez o ensino primário e secundário. Foi preso pela PIDE em 1959, no âmbito do Processo dos 50. Foi preso de novo, em 1961 e condenado a 14 anos de prisão e medidas de segurança. É transferido, em 1964, para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde passou oito anos. Foi libertado em 1972, em regime de residência vigiada em Lisboa. Membro fundador da União dos Escritores Angolanos, exerceu a função de secretário-geral desde a sua fundação (10-12-1975) e em vários mandatos até 1992.

A sua extensa obra conta com títulos recentes como *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os Caçadores de Nuvens. Guerra para Crianças* (2006); *De Rios Velhos e Guerrilheiros – O Livro dos Rios* (2006); *Nosso Musseque* (2003); e com edições anteriores a 1974, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*; *Nós, os do Makulusu*; *João Vêncio: os Seus Amores*; *Luuanda* (Prémio Mota Veiga); *No Antigamente, na Vida*; *Macandumba*; *Velhas Estórias*; *Vidas Novas*; *Lourentinho Dona Antónia de Sousa & Eu*, entre outras obras. Em 1965 obteve o Prémio de Ficção da Sociedade Portuguesa de Escritores, que não pode receber por estar preso no Tarrafal. Na sequência desta atribuição, a Sociedade Portuguesa de Escritores foi encerrada pela PIDE. Em 2006, foi-lhe atribuído o Prémio Camões que, «por razões íntimas e pessoais», recusou receber.

Ana Paula Tavares

Ana Paula Tavares é historiadora com o grau de Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Arquivo Histórico de Angola. De 1983 a 1985, foi responsável pelo Gabinete de Investigação do Centro Nacional de Documentação e Investigação Histórica, em Luanda. Foi membro do júri do Prémio Nacional de Literatura de Angola entre 1988 e 1990. Tem participação com poesia e prosa em várias antologias em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha.

Publicou ensaios sobre História de Angola. Em Angola, publicou *Ritos de Passagem* (poemas), UEA, 1985, e em Cabo Verde, *O Sangue da Buganvília*, 1998. Na Editorial Caminho publica em 1999, *O Lago da Lua* (poemas), seguido de *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* (poemas) em 2001, e em 2003, *Ex-Votos* (poemas). A Editó-

ral Caminho viria a publicar também *A Cabeça de Salomé* (crónicas) em 2004, *Os Olhos do Homem que Chorava no Rio* em 2005 (com José Manuel Marmelo), e *Manual Para Amantes Desesperados*, em 2007. Com *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* obteve o Prémio Mário António de Poesia 2004 da Fundação Calouste Gulbenkian e, com *Manual Para Amantes Desesperados*, o Prémio Nacional de Cultura e Arte – 2007, na categoria Literatura.

Ondjaki

Ondjaki nasceu em Luanda, em 1977. Participou em antologias internacionais. Escreve para cinema e co-realizou um documentário sobre a cidade de Luanda (*Oxalá cresçam Pitangas*, 2006). É membro da União dos Escritores Angolanos. É licenciado em Sociologia.

A sua obra literária, traduzida em Espanha, Itália, Suíça, Uruguai, Inglaterra, Canadá e México, conta já com vários livros publicados em Portugal pela Caminho, a saber: *Momentos de aqui* (2001); *O Assobiador* (2002); *Há Prendisajens com o Xão* (2002); *Bom Dia Camaradas* (2003); *Ynari. A Menina das Cinco Tranças* (2004); *Quantas Madrugadas Tem a Noite* (2004); *E se Amanhã o Medo* (2005); *Os da Minha Rua* (2007); *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético* (2008). Recebeu em 2000 uma menção honrosa no prémio António Jacinto (Angola) pelo livro de poesia *Actu Sanguíneu* (2000). Em 2005 o seu livro de contos *E se Amanhã o Medo* obteve os prémios Sagrada Esperança (Angola) e António Paulouro (Portugal). É autor de uma página da Internet: www.kazukuta.com.

Laura Cavalcante Padilha

Laura Cavalcante Padilha é pós-doutorada em Letras pela Universidade de São Paulo, doutorada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (mesma área) e Professora Associada I da Universidade Federal Fluminense, na área de Literaturas de Língua Portuguesa, em particular nas Literaturas Africanas. É pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (BR) e investigadora associada do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Foi Presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras, Vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Directora da Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, e da Editora da mesma universidade.

Para além de inúmeros artigos publicados em revistas da especialidade, Laura Cavalcante Padilha é autora de *Entre Voz e Letra – a ancestralidade na literatura angolana* (1995), que recebeu o Prémio Mário de Andrade da Biblioteca Nacional do Brasil como o melhor ensaio do ano e de *Novos Pactos, Outras Ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras* (2001). Ambas as obras contam também com uma edi-

ção portuguesa pela Imbondeiro. Organizou com Inocência Mata, *Mário Pinto de Andrade: um intelectual na política* (2001), *A Poesia e a Vida. Homenagem a Alda Espírito Santo* (2006) e *Mulher em África – Vozes de uma margem sempre presente* (2007).

Inocência Mata

Inocência Mata é doutora em Letras, na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde lecciona Literaturas Pós-coloniais Comparadas, Língua Portuguesa e Linguagens Literárias e Multiculturalismo e Dinâmicas Interculturais. Como investigadora das literaturas africanas de língua portuguesa, particularmente das literaturas angolana e são-tomense, tem proferido conferências e participado em colóquios e congressos em Portugal, onde reside, Alemanha, Espanha, França, Inglaterra, Polónia, Angola, Burkina Faso, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Senegal, Índia, Brasil e Estados Unidos.

Tem colaboração dispersa em jornais e revistas da especialidade e é autora de livros de ensaios entre os quais *Emergência e Existência de uma Literatura: o caso Santomense* (1993), *Diálogo com as Ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe* (1998), *Literatura Angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001), *Laços de Memória & Outros Ensaios sobre Literatura Angolana* (2006); organizou com Laura Padilha, *Mário Pinto de Andrade: um intelectual na política* (2001), *A Poesia e a Vida: homenagem a Alda Espírito Santo* (2006) e *A Mulher em África: vozes de uma margem sempre presente* (2007) e com Rita Chaves e Tania Macêdo, *Boaventura Cardoso: a escrita em processo* (2005).

Luís Kandjimbo

Luís Kandjimbo nasceu na cidade angolana de Benguela em 1960. Poeta, ensaísta e crítico literário é membro da União dos Escritores Angolanos e da Associação para o Estudo das Literaturas Africanas de Paris (APELA). Tem-se ocupado da divulgação e investigação no domínio das literaturas africanas e da história da literatura angolana em particular. Fez estudos de Direito na Universidade Agostinho Neto e Línguas e Literaturas Modernas na Universidade Aberta de Portugal. Prepara actualmente um Mestrado em Estudos Portugueses, área de especialização em Estudos Literários, na Universidade Nova de Lisboa. Desempenha o cargo de Conselheiro Cultural da Embaixada da República de Angola em Portugal.

Além da colaboração dispersa em diversas publicações angolanas e estrangeiras (Alemanha, Áustria, Brasil, Espanha, Estados Unidos da América, França, Moçambique, Nigéria e Portugal), publicou: *Apuros de Vigília* (Ensaio e Crítica) (UEA, 1988);

Apologia de Kalitangi (Ensaio e Crítica) (Luanda, INALD, 1997); *A Estrada da Secura* (Poesia) (Menção Honrosa do Prémio Sonangol de Literatura) (UEA, 1997); *O Noctívago e Outras Estórias de um Benguelense* (Contos) (Luanda, Nzila, 2000); *De Vagares a Vestígios* (Poesia) (Luanda, INIC, 2000); «*Ideogramas de Nganji*» (Ensaio) (Novo Imbondeiro, Lisboa, 2003). É autor de uma página da Internet consagrada à literatura angolana: www.nexus.ao/kandjimbo.

Pires Laranjeira

Pires Laranjeira é Professor Associado da Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, onde é responsável pelas cadeiras de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e onde leccionou a cadeira de Literatura Brasileira. Da sua actividade académica, destaca-se ainda a direcção do Mestrado e da Pós-graduação em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora na mesma universidade, a docência no programa de mestrado em Relações Interculturais da Universidade Aberta (Porto), e a colaboração com universidades como a de Salamanca e de Macau. Os seus interesses actuais de investigação englobam história, sociedade e política nas literaturas africanas e também culturas orientais e do Médio Oriente.

Entre as suas publicações, destacamos *Literatura calibanesca* (1987); *A Negritude Africana de Língua Portuguesa* (1995); *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1995); «Le monde lusophone (chapitre V): la littérature coloniale portugaise», in Jean Sévry (ed.), *Regards sur Les littératures Coloniales. Afrique anglophone et lusophone*, tomo III (1999); *Estudos Afro-Literários* (2005, 2.^a edição).

Tania Macêdo

Tania Macêdo é livre-docente em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho». É professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (graduação e pós-graduação) na Universidade de São Paulo, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. É colaboradora no Mestrado em Letras da Universidade Agostinho Neto, de Angola.

É co-organizadora de *Portanto... Pepetela* (Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002) (com Rita Chaves); *Literaturas em Movimento – hibridismo cultural e exercício crítico* (São Paulo: Arte & Ciência, 2003) (com Rita Chaves); *Brasil/ África: como se o mar fosse mentira* (UNESP, 2006) (com Rita Chaves e Carmen Lucia Tindó Secco); *Boaventura Cardoso – a escrita em processo* (Alameda, 2005) (com Rita Chaves e Inocência Mata); *Marcas da diferença – literaturas africanas de Língua Portuguesa* (Alameda, 2006) (com Rita Chaves) e *A Kinda e a Misanga – encontros brasileiros com a literatura angolana* (UNESP, 2007) (com Rita Chaves e Rejane Vecchia). Publicou

Angola/ Brasil: estudos comparados (Arte&Ciência, 2002) e *Luanda, Literatura e Cidade*.

Carmen Lucia Tindó Secco

Carmen Lucia Tindó Secco é doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professora Associada da Faculdade de Letras desta Universidade, onde implantou, em 1993, o Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Foi Chefe do Departamento de Letras Vernáculas/ UFRJ de 2003 a 2004 e é Membro da *Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*. É consultora da FAPERJ e da CAPES, pesquisadora I do CNPq.

Tem publicações nas áreas de Literaturas Africanas e Brasileira, entre as quais: *Morte e Prazer em João do Rio* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976); *Além da Idade da Razão* (Rio: Graphia, 1994); *Guia Bibliográfico das Literaturas Africanas em Bibliotecas do RJ* (Rio: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1996); *Antologias do Mar na Poesia Africana* (Rio: Faculdade de Letras/ UFRJ, 1996, 1997, 1999. 3 v.). O vol. 1 desta Antologia, dedicado a Angola, teve uma edição angolana, em Luanda, no ano de 2000, sob a chancela do Editorial Kilombelombe, com o apoio do Ministério da Cultura de Angola. Publicou também os livros: *A Magia das Letras Africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique* (Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003); *Brasil/ África: como se o mar fosse mentira* (Luanda: Chá de Caxinde, 2006, em co-autoria com Rita Chaves e Tania Macêdo); *Entre Fábulas e Alegorias* (Rio de Janeiro: Quartet, 2007).

Élida Lauris

Élida Lauris é bacharel em Direito, mestre em Direitos Humanos e Relações Sociais e colaboradora do Observatório Permanente da Justiça do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. É estudante de doutoramento no programa «Pós-Colonialismos e Cidadania Global», CES/FEUC, bolseira para doutoramento pleno no exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil).

Roberto Vecchi

Roberto Vecchi, lusitanista, brasilianista, é professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira e de História das Culturas de Língua Portuguesa na Universidade de Bolonha. É também professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Milão. Em Bolonha, é professor do programa de doutoramento de Iberística, director do Centro de Estudos Pós-Coloniais (CLOPEE) desta Universidade e coordenador de vários projectos de investigação, nacionais e internacionais. No Brasil, é pesquisador

CNPq, actuando em vários projectos, entre os quais um sobre «Violência e Representação» coordenado por Marcio Seligmann-Silva e, em Portugal, é investigador associado do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde é investigador sobre a Guerra Colonial e a representação do trauma, coordenados por Margarida Calafate Ribeiro.

Entre as publicações recentes, destacam-se a organização, no âmbito da colecção «Extrema Europa» que coordena pela editora Diabasis, com Vincenzo Russo de Eduardo Lourenço, *Il Labirinto della Saudade. Portogallo come Destino* (2006) e Eça de Queirós, *La Corrispondenza di Fradique Mendes* (2008), a edição em Portugal da obra de Cornélio Penna, *A Menina Morta* (Lisboa, 2006), a publicação no Brasil do segundo volume de pesquisas sobre cultura brasileira e trágico com Ettore Finazzi-Agrò e Maria Betânia Amoroso, *Travessia do Pós-trágico. Os dilemas de uma leitura do Brasil* (São Paulo, 2006).

Margarida Calafate Ribeiro

Margarida Calafate Ribeiro é investigadora no Centro de Estudos Sociais, da Universidade de Coimbra. É docente nos programas de doutoramento do CES/FEUC «Pós-Colonialismos e Cidadania Global» e «Democracia no Século XXI». Responsável da cátedra Eduardo Lourenço, na Universidade de Bolonha; Visiting Researcher Associate do King's College, Universidade de Londres. Os seus actuais interesses de investigação incluem estudos pós-coloniais, literatura portuguesa e de países de língua portuguesa, e história do império português, em particular as Guerras Coloniais.

Das suas publicações, destacam-se os livros *África no Feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial* (Afrontamento, 2007); *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (Afrontamento, 2004); e *Fantasmias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo* (com Ana Paula Ferreira) (Campo das Letras, 2003).

