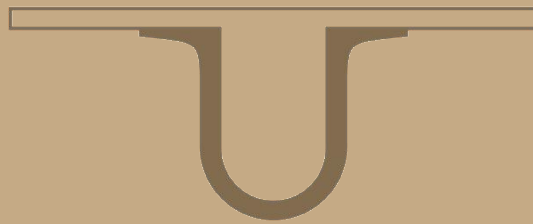




UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA



Peilin Yu

O NEO-REALISMO EM JOÃO-MARIA VILANOVA:  
HERANÇA DA REVOLTA CONTRA A OPRESSÃO

Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa, orientada pelo Professor  
Doutor J. L. Pires Laranjeira, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e  
Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2020

# FACULDADE DE LETRAS

## O NEO-REALISMO EM JOÃO-MARIA VILANOVA: HERANÇA DA REVOLTA CONTRA A OPRESSÃO

### Ficha Técnica

<b>Tipo de trabalho</b>	Dissertação de Mestrado
<b>Título</b>	O neo-realismo em João-Maria Vilanova: herança da revolta contra a opressão
<b>Autor/a</b>	Peilin Yu
<b>Orientador/a(s)</b>	Professor Doutor J. L. Pires Laranjeira
<b>Júri</b>	Presidente: Doutora Maria João Albuquerque Figueiredo Simões
<b>Identificação do Curso</b>	Vogais: 1. Doutora Doris Wieser (Arguente) 2. Doutor José Luís Pires Laranjeira (Orientador)
<b>Área científica</b>	2º Ciclo em Literatura de Língua Portuguesa
<b>Especialidade/Ramo</b>	Literatura
<b>Data da defesa</b>	Literatura Africana de Língua Portuguesa
<b>Classificação</b>	27-11-2020
	17



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA







## Agradecimentos

A motivação pela qual escrevo esta dissertação de mestrado tendo como objeto de estudo a obra poética de João-Maria Vilanova pode remontar a vários acontecimentos comigo em 2019, inclusive a cadeira “Literaturas Africanas de Língua Portuguesa” no segundo semestre do ano lectivo 2018 --- nessa cadeira, tinha escolhido no início a obra do escritor angolano Ondjaki como o trabalho final; contudo, quando eu lia as cópias dos textos literários que o Professor Pires Laranjeira nos mandou, “Mbeji Ni Jitetêmbua”, cativou-me este poema de João-Maria Vilanova. O título do poema significa em língua portuguesa “a lua e as estrelas”. Naquele tempo, ao ler pela primeira vez o poema, o meu conhecimento sobre o poeta e a sua poesia era totalmente vazio, porém, fui impressionada profundamente pela cadência e imagens poéticas do poema.

Agora, após a conclusão desta dissertação, finalmente sou capaz de dizer: ao lê-lo novamente, já consigo tocar, saber, até analisar os significados mais amplos dentro da sua expressão poética, em vez de somente sentir a beleza exótica, musical e verbal (mas todos os amadores da poesia partem desta beleza, não é? A aparência formal estilística é também a distinção da poesia de Vilanova). O poema faz-me lembrar os nomes brilhantes da história da poesia angolana que não devem cair no olvido: Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Alda Lara. É muito curioso que, no processo da escrita da dissertação, entrei em contacto com a poesia de David Mestre, o que é, para mim, uma outra nova descoberta, pois a sua linguagem é diferente da vilanoviana, com outra textura; entretanto, fiz a comparação das duas e até diria que obtenho alguns resultados interessantes. Enfim, o que quero manifestar é que, Vilanova constitui, de fato, o ponto de partida da minha vinculação com a história da poesia angolana, ajudando-me a conhecer, descobrir e investigá-la. Pelos vistos, este ponto de partida é demasiado alto, difícil e ininteligível, como o que o Professor Pires Laranjeira me contou e enfatizou quando ouviu que iria fazer o trabalho final sobre João-Maria Vilanova: Quer verdadeiramente escrever sobre ele? A sua obra é

bastante difícil e não é fácil estudá-la, até para um português que tem a formação linguística e cultural.

Contudo, fiz e concluí-o. O tema do meu trabalho final daquela cadeira é sobre as imagens poéticas sucintas de *Vinte Canções para Ximinha* e a angolanidade vasta contida nelas. Foi a partir do meu entusiasmo, admiração, gosto, conhecimento ambíguo e dúvidas em relação aos poemas vilanovianos que determinei o tema. Ao longo desse percurso, mais tarde, comecei a penetrar no estudo e lá buscar o próprio poeta e os seus poemas e contos. Assim sendo, no final, o que se demonstra está nesta dissertação.

Outra coisa que aconteceu em 2019 foi uma jornada em Junho com o Professor Laranjeira para Vila Nova de Cerveira. Lá, foi publicado bem-sucedido o novo livro poético de Vilanova *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*; a família do poeta compareceu no encontro de publicação, bem como o escritor angolano Luandino Vieira, que fez a dedicação oral ao livro junto com Laranjeira. No regresso, o Professor disse-me que, segundo a esposa de Vilanova, o retorno para Portugal foi para o poeta uma tristeza profunda que durou os últimos trinta anos da sua vida, e que a data quando se suicidou também significa muito. Esta mensagem, tenho que dizer, torna-se depois um fulcro para o meu trabalho e estudo. Ao mesmo tempo, o mistério de João-Maria Vilanova, ou seja, a sua personalidade e “as suas virtudes”, por palavras de Laranjeira, são também uma razão pela qual me encantou a obra dele e insisti em fazer a dissertação. Aliás, preciso de mencionar o Professor brasileiro João e a sua esposa, que foi pós-doutoranda em literatura, pelo que o casal também participou nessa jornada para Vila Nova de Cerveira. Durante a viagem, dei-me bem com eles e o Professor João, depois de ouvir que eu iria fazer o estudo relacionado com o poeta, conversou comigo, encorajando e dando-me inspirações. Vimo-nos ainda no ano passado, no Colóquio de Sexualidades e Género nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, promovido pelo Centro de Literatura Portuguesa e organizado pelo Professor Pires Laranjeira. Infelizmente, logo depois do colóquio, o

Professor João faleceu de cancro, o que me leva a sentir-se muito espantada e triste, pois aquelas conversas simpáticas deram-me realmente a coragem.

Portanto, tudo isso que tem a ver com a minha leitura e lembrança pode expressar a minha gratidão às pessoas e experiências. Com certeza, ainda há muitas palavras que não manifesto, mas já não cabem nas páginas. Agradeço sinceramente ao meu orientador, Professor Doutor Pires Laranjeira, a todos os docentes do curso de mestrado em Literatura em Língua Portuguesa, ao Professor João e à sua esposa, aos excelentes colegas de mestrado, à Biblioteca Geral e à biblioteca da FLUC, aos dois anos que passei a estudar e viver em Coimbra e, no fim, agradeço ao poeta angolano João-Maria Vilanova, à sua obra poética, à Literatura e à História, que são eternamente belas.

## Resumo

Uma corrente literária da determinada época histórica pode exercer a influência profunda não apenas sobre a obra literária da mesma altura no mesmo país, mas também sobre a criação literária de autores do outro tempo e em outros lugares. Aliás, essa influência traduz-se em várias vertentes da obra literária, inclusive, dito de modo mais geral, as temáticas e as formas exteriores, enquanto se transforma em diversas características inovadas da obra através das mãos do autor.

Baseada nesta consideração, a partir do ponto de vista de divulgação, influência e evolução do neo-realismo literário, esta dissertação pretende analisar o reflexo de dois princípios fundamentais do neo-realismo, que giram em torno do compromisso sociopolítico da obra literária, em diferentes fases da história da poesia angolana, assim como a sua influência sobre as temáticas de opressão e de revolta da obra poética de João-Maria Vilanova, tendo como objetivo procurar, numa perspetiva comparatista das gerações literárias, vozes da história que ecoam em textos literários vilanovianos. As teorias que a dissertação aplica aos textos poéticos são principalmente o pós-colonialismo, as teorias antropológicas e as marxistas, auxiliando a investigação das realidades de opressão e da revolta violenta na poesia e contos de João-Maria Vilanova. Para além disso, esta dissertação também indaga as características da linguagem poética de Vilanova, destacando a discrepância das formas poéticas vilanovianas com as neo-realistas e demonstrando a angolanidade que a sua linguagem poética nos transmite de forma inovada.

Palavras-chave: Neo-realismo literário; Geração de 50; João-Maria Vilanova; Colonialismo; Revolta violenta.



## Abstract

A literary stream from a particular historical period can exert a profound influence not only on the literary work of the same time in the same country, but also on the literary creation of authors from another time and elsewhere. In fact, this influence translates into various aspects of the literary work, including, more generally speaking, the themes and outer forms, while at the same time becoming various innovative features of the work through the hands of the author.

Based on this consideration, from the point of view of dissemination, influence and evolution of literary neo-realism, this dissertation intends to analyze the reflection of two fundamental principles of neo-realism that revolve around the socio-political commitment of the literary work in different phases of the history of Angolan poetry, as well as its influence on the themes of oppression and revolt in the poetic work of João-Maria Vilanova, with the aim of seeking, from a comparative perspective of the literary generations, voices from history that echo in Vilanova's literary texts. The theories that the dissertation applies to poetic texts are mainly post-colonialism, anthropological and Marxist theories, helping to investigate the realities of oppression and violent revolt in the poetry and tales of João-Maria Vilanova. In addition, this dissertation also investigates the characteristics of Vilanova's poetic language, highlighting the discrepancy between Vilanova's poetic forms and neo-realist forms and demonstrating the angolanity that his poetic language conveys to us in an innovative way.

Keywords: Literary neo-realism; Generation of 50; João-Maria Vilanova; Colonialism; Violent uprising.

# Índice

Introdução.....	1
1. O neo-realismo nas literaturas africanas de língua portuguesa, na poesia angolana e em Vilanova .....	4
1.1 O neo-realismo e o seu reflexo nas literaturas africanas de língua portuguesa.....	4
1.2 A linha de influência histórico-literária: o neo-realismo, a <i>Mensagem</i> , a <i>Cultura</i> (II) e a arte poética de Vilanova.....	10
2. O reflexo do primeiro princípio do neo-realismo em Vilanova: a representação das realidades do negro individualizado .....	26
2.1 Uma máquina de opressão destinada ao negro individualizado e as duas realidades.....	26
2.2 A realidade de opressão colonial .....	30
2.3 A realidade de <i>ghetto</i> pós-colonial .....	46
3. O reflexo do segundo princípio do neo-realismo em Vilanova: a incitação à revolta anti-colonial e a revolta violenta do indivíduo.....	65
3.1 Dois géneros da revolta e a questão sobre a identidade do opressor e o tempo histórico na obra vilanoviana.....	65
3.2 A incitação à revolta anti-colonial.....	69
3.3 A revolta violenta do indivíduo.....	79
Conclusão.....	88
Bibliografia.....	91

---

## Introdução

Uma corrente literária da determinada época histórica pode exercer a influência profunda não apenas sobre a obra literária da mesma altura no mesmo país, mas também sobre a criação literária de autores do outro tempo e em outros lugares. Aliás, essa influência traduz-se em várias vertentes da obra literária, inclusive, dito de modo mais geral, as temáticas e as formas exteriores, enquanto se transforma em diversas características inovadas da obra através das mãos do autor. Baseada nesta consideração, a dissertação pretende abordar a vinculação entre o neo-realismo e os textos literários de João-Maria Vilanova, girando em torno de duas temáticas da obra deste poeta angolano, a de opressão e a de revolta, e tendo como objetivo investigar como se refletem nelas os dois princípios do neo-realismo que se concentram no compromisso sociopolítico da literatura.

Efetivamente, em termos da identidade de João-Maria Vilanova, a incorporação do “estrangeiro” com o “local” já contém significados inegotáveis. Uma vez que “poeticamente não era português” enquanto nacionalmente português (Laranjeira, 2020: 300), João-Maria Vilanova criou, com vários pseudónimos (Laranjeira, 2020: 299), um conjunto de textos literários revolucionários, anti-coloniais e angolanamente nacionalistas e nunca revelou a sua identidade pessoal até ao falecimento: tudo isso em relação à vida, à identidade e às qualidades individuais do poeta leva as realidades de opressão e revolta do negro na sua escrita a não se entender tão facilmente como o que sempre acontece com textos de autores simplesmente nascidos e criados em Angola. Na poesia é João-Maria Vilanova, enquanto na realidade, João Guilherme Fernandes de Freitas. João de Freitas nasceu em 1933 na Madeira e suicidou-se em Vila Nova de Gaia, a 25 de maio, no Dia Mundial de África, em 2005. Estudou, na juventude, no Liceu Salvador Correia em Luanda, e outra fase do seu estudo académico ocorreu durante os anos 50 até 1963 em Coimbra, onde fez o curso de direito, o qual tinha relação com o seu cargo profissional de magistrado de que se incumbiu em Angola. Finalmente, em 2010, cinco anos após a sua morte, teve lugar um colóquio sobre a sua vida e obra na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em que a sua família também compareceu. A relíquia literária de Vilanova, incluindo os poemas e as correspondências, não foi cabalmente descoberta e publicada até hoje em dia. As suas poesias e os contos que já apareceram aqui em Portugal são *Poesia* (2004), em que se compilam dois livros publicados na década de 70 em Angola, *Vinte Canções para Ximinha* e *Caderno dum Guerrilheiro*, mais *7 Poemas da Acácia Rubra Florindo* (2013), *7 Flagrantes da Verde Savana* (2013), *Os Contos de Ukamba Kimba* (2013) e *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover* (2019). Para além desses textos, Vilanova organizou, em

---

1974, o único número da revista cultural *Ngoma*, e escreveu um poema longo de 100 páginas que ainda não surgiu ao público, *Kwanza*. Visto que escreveu tão densamente desde a década de 50 à década de 90 do século passado, o caráter vanguardista e revolucionário da sua obra tem origem no cruzamento frequente e reprodutivo de impactos de diversas escolas ou correntes literárias, a sagaz consciência sociopolítica do autor e a tradição cultural angolana. Portanto, é inegável que o neo-realismo não é a única corrente literária que forma a repercussão em seus textos; entretanto, do ponto de vista de coincidência periodológica e do de conformidade temática, indicam-se, pelos vistos, os vestígios do neo-realismo na obra vilanoviana.

A dissertação contém no total três capítulos, correspondentes aos três fulcros do seu título: o neo-realismo, a opressão em Vilanova e a revolta. O primeiro capítulo procura pesquisar a gênese do neo-realismo nas literaturas africanas de língua portuguesa e sobretudo o seu percurso na literatura angolana, dividido em duas partes. Na primeira parte, abordam-se duas questões: porque é que o neo-realismo, em comparação com o realismo e o naturalismo, pode constituir uma das duas bandeiras literário-culturais nas literaturas africanas de língua portuguesa, junto com a negritude; quais são os dois princípios fundamentais do neo-realismo. E na segunda parte, investigam-se duas gerações literárias na história da literatura angolana entre o início da década de 50 e o princípio da década de 60, a de *Mensagem* e a de *Cultura* (II), bem como a ligação delas com o neo-realismo e a interligação com a criação literária de Vilanova. Ao mesmo tempo, na segunda parte, ainda se vai fazer a análise sobre as diferenças entre as formas poéticas de Vilanova e a poética neo-realista, tendo como finalidade mostrar os aspetos pioneiros e inovados da arte poética vilanoviana.

O segundo capítulo vai investigar o reflexo do primeiro princípio do neo-realismo em textos literários de Vilanova e as realidades de opressão do negro individualizado em diferentes alturas, do qual as três partes são: na primeira parte, demonstram-se principalmente as identidades plurais do negro individualizado, a teorização da opressão antropológica do Ocidente, assim como a apresentação das duas representações da realidade de opressão conforme os períodos históricos; na segunda parte, a partir das políticas da opressão colonialista, analisam-se as repressões multidimensionais nos continhos que a colonização branca europeia impôs ao colonizado negro; na terceira parte, a análise concentra-se nos poemas de *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, objetivando investigar a realidade de *ghetto* do negro na época pós-colonial e as estratégias do neo-colonialismo. Note-se que a realidade de opressão analisada na terceira parte não se encontra em Angola da época pós-colonial, o que tem a ver intimamente com a questão da identidade de Vilanova, sendo explicado detalhadamente no próximo capítulo.

---

No terceiro capítulo, vai-se pesquisar o reflexo do segundo princípio do neo-realismo em Vilanova, relacionado com a temática de revolta. Na primeira parte deste capítulo, abordam-se várias questões cruciais e importantes, que são as duas representações de revolta, a pluralidade da identidade do opressor e o tempo histórico em que os textos vilanovianos se inserem. Esta parte visa ilustrar as razões pelas quais o poeta não dedicou a descrição literária à realidade de Angola pós-colonial, e por isso, em vez de corresponder às diferentes épocas históricas, a temática de revolta em Vilanova divide-se, nas duas partes seguintes, na revolta anti-colonial da época colonial e na revolta anti-opressiva e violenta do indivíduo.

A preocupação de João-Maria Vilanova com a realidade de opressão colonial da população angolana, com a luta anti-colonial e com a realidade de repressão do negro em outras regiões do mundo, refletida em textos literários criados numa enorme largura periódica, demonstra-nos a coerência e a densidade das temáticas de opressão e revolta na sua obra, enquanto que as duas temáticas são encarnações dos princípios básicos do neo-realismo. Por tudo isso, a partir desta perspetiva, a dissertação destina-se a desenterrar uma parte minuciosa no âmbito da pesquisa da obra literária de João-Maria Vilanova e então a desafiar uma das possibilidades do estudo comparatista das literaturas de língua portuguesa.

---

# 1. O neo-realismo nas literaturas africanas de língua portuguesa, na poesia angolana e em Vilanova

## 1.1 O neo-realismo e o seu reflexo nas literaturas africanas de língua portuguesa

Como é que entendemos a literatura duma época determinada, ou seja, uma corrente literária? A afirmação de Sartre é, “em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (Sartre, 2004: 120). Consultando esse estudo de Sartre sobre a relação entre o público do leitor, o escritor e a literatura, a “subjetividade” refere-se à subjetividade do “público virtual”, que faz parte de certo estrato social ou de uma classe social, correspondente muitas vezes a uma determinada corrente literária, enquanto que “uma sociedade em revolução permanente” significa, numa perspetiva do materialismo histórico marxista, a proliferação, a movimentação e a deslocação de elementos no interior da sociedade, refletindo uma circunstância socio-histórica em enorme mudança, onde as camadas sociais também se envolvem em transformações. Essa asserção revela o ponto de vista da constatação de Sartre em relação à evolução das correntes literárias ocidentais. Segundo Sartre, o reforçar da consciência coletiva, a necessidade emergente e a invocação crescente à liberdade do certo público virtual / classe social exercem a influência considerável sobre vários aspetos da literatura, desde o conteúdo até as formas literárias, enquanto as lutas entre diferentes classes e comunidades sociais acarretam a revolução da sociedade e, por isso, indiretamente resultam na mudança, viragem ou até desaparecimento duma corrente literária. Este capítulo vai aplicar a cadeia de articulações idêntica à metodologia analítica de Sartre --- a classe social e a literatura, a classe social e a revolução social, a revolução social e a literatura --- à investigação em relação ao neo-realismo na história literária europeia e à sua metamorfose e desenvolvimento após a sua transportação para as literaturas africanas de língua portuguesa.

Alexandre Pinheiro Torres, grande literato neo-realista português, na sua antologia literária, *O Neo-Realismo Literário Português*, a partir da delineação eloquente de outras correntes literárias relacionadas com o neo-realismo, remeteu-nos às problemáticas pertinentes do realismo e do naturalismo, tendo como objetivo distinguir a proeminência revolucionária, dialetal e humanista do neo-realismo.

Ao tratar-se do realismo, Torres ilustrou que entendido amplamente como “a aceção mais vasta de categoria literária” (Torres, 1977: 27), o realismo atravessa vários âmbitos, desde o da

---

escola literária ao do método literário, em lugar de apenas se considerar como uma das correntes literárias. Entretanto, apesar da sua historicidade quase atemporal, o realismo não pode tornar-se uma representação literária de qualquer classe social, uma vez que o realismo enquanto instrumento literário altamente aplicável, destina-se mais à reprodução imitativa das “meras aparências ou de exterioridades” (*idem*, Torres, 1977: 28) do ser e da coisa do que à intencionalidade subjetiva duma comunidade histórica determinada. É inegável que não há menos obras literárias realistas que se preocupam com diversos sujeitos na história, contudo, de acordo com Torres, no sentido mais geral, é bastante difícil para o realismo ser capaz de injetar a energia mais fresca e veemente no complexo de dependência entre uma literatura e o seu público virtual --- ou seja, a classe determinada<sup>2</sup>.

À medida que se acelera o desenvolvimento da ciência e da tecnologia da sociedade burguesa, a pincelada realista culmina ao ser lapidada pelo naturalismo literário, dedicando-se ao relato extremamente especialista e detalhado. O olhar de observação dos escritores naturalistas agora penetra em todos os cantinhos da realidade, colocando sob a sua inspeção homens de camadas sociais mais variadas e objetos de gamas mais múltiplas, que se fabricam e acumulam duma velocidade ineditamente aumentada devido ao prosperar da economia burguesa. Existe ainda, todavia, uma espécie de incapacidade na substância do naturalismo. Citando o comentário de Ernest Fischer dirigido à obra de Zola, que é o escritor naturalista mais renomado, de que “Zola pintou a decadência da burguesia, a miséria do povo, a resistência da classe trabalhadora, sem esperanças numa resolução: como um pesadelo de que nunca nos poderemos libertar” (*apud*, Torres, 1977: 29), Torres indicou que o defeito essencial e letal do naturalismo é a falta de “um método dialético” (*idem*, Torres, 1977: 29), refletido sobretudo na indolência dos escritores e até na sua “recusa da dialética da Sociedade” (*idem*, Torres, 1977: 30), quando eles encaram e registam de modo indiferente o rosto mais corrupto e obscuro da sociedade burguesa, bem como a fragilidade da vivência dos proletariados. De fato, não são poucas as vozes críticas ao naturalismo e à obra literária de Zola, das quais o ponto de vista é igual ao de Ernest Fischer; por exemplo, Lucáks afirmou que o naturalismo é a “distorção do

---

<sup>2</sup> Outro crítico neo-realista, Raul Gomes, adotou outro ponto de vista para distinguir o neo-realismo do realismo, afirmando que “o Realismo era um método, o Neo-realismo é uma interpretação. O Realismo partia do pressuposto ingênuo de que a realidade era um dado imediato dos sentidos. O Neo-realismo admite que a verdadeira realidade é uma interpretação racional imposta a esses mesmos dados”. A sua conclusão é que “entre eles existe a diferença que vai de uma fotografia a um sistema de ideias”(GOMES, 1948: 74). Diferente da perspectiva de A. P. Torres, a enunciação de Raul Gomes parte mais da diferença epistemológica entre o realismo e neo-realismo do que da diferença da consciência ideológica entre os dois, e por isso, menos desprezo em relação ao realismo há na sua afirmação (Cf. Raul Gomes).

---

realismo” e que “Zola é o representante típico, que se limita a reproduzir fotograficamente os fenômenos superficiais da sociedade, sem penetrar nas suas essências significativas” (Eagleton, 1978: 46). Tendo por base essas críticas respeitantes ao naturalismo, Torres também comparou a demonstração da realidade do realismo com a do naturalismo e chegou à conclusão de que a realidade interpretada pelo naturalismo é, em parte, mais atroz, mais monstruosa e mais desesperada do que a no realismo, na medida em que, o estatismo, o utilitarismo e o psicologismo do naturalismo literário, gerados pela industrialização e urbanização intensificada, marcam um mundo moribundo onde se inscreve a consequência fatalista em cada ser e a sociedade lá não é senão um palco onde os espetáculos se exercem interminavelmente, “como se ela estivesse definida uma vez por todas” (Torres, 1977: 29).

Todas essas investigações de Torres sobre o realismo e o naturalismo concorrem para a mesma finalidade: atestar a positividade progressista do neo-realismo no qual ele próprio se situa. Esclareceu que, por um lado, o neo-realismo herda a agudeza da descrição literária que tem origem no realismo e se aprimora no naturalismo; por outro lado, ao enfrentar as problemáticas sociais redundantes que se centram na discrepância conflituosa entre as classes, em vez de as entender apenas como causas psicanalíticas, o neo-realismo literário assume a responsabilidade social da literatura, atuando como a voz literária através da qual grita o protesto sociopolítico. Igual aos dois ismos, o neo-realismo também se focaliza na realidade e na sociedade; entretanto, destacou Torres, que a diferença essencial entre o neo-realismo e os outros dois se situa no fato de que, em contraste com o realismo, o neo-realismo literário representa a aspiração da classe proletariada, enquanto que diferente do naturalismo, o neo-realismo nunca deixa de articular as proveniências da dicotomia drástica das classes sociais com a questão de opressão existente na relação de produção capitalista.

E a partir dessa articulação, o neo-realismo literário acredita na subjetividade do homem numa sociedade em mudança revolucionária. Pelos vistos, o “homem” aqui não significa de nenhum modo o Homem abstrato; pelo contrário, refere-se principalmente ao indivíduo subalternizado. Portanto, a realidade que o neo-realismo literário demonstra é pertinentemente a realidade desse tipo de homem, como afirmou Torres, “o homem do neo-realismo é certamente real, função do seu tempo, função das relações sociais, constrangido a plasmar a sua consciência individual em conjunção ou oposição com a ordem vigente” (*idem*, Torres, 1977: 33). Ou seja, o neo-realismo dá muita atenção à condição do indivíduo subalternizado, endossando a transformação dialética ou subversiva da vida por meio da sua própria revolta. Dito de modo mais conciso, invocar a auto-emancipação do homem da sua situação inferiorizada e oprimida torna-se uma das tarefas fundamentais do neo-realismo literário. O



---

neo-realismo, assim sendo, distingue-se de outros dois ismos. Afastando-se conscientemente da mera pintura da superfície ou da casca da realidade, o neo-realismo rejeita ser o espectro literário do mundo de frieza e tenciona desencadear lá um calor de movimentos e revolução, a fim de ajudar ao indivíduo subalternizado a renunciar à sua realidade existente e a solicitar a sua libertação verdadeira.

É no período do final dos anos 30 do século XX aos últimos anos da década de 50 que se encontra a passagem completa do neo-realismo português. Contextualizado no regime salazarista, o neo-realismo português suscitou-se e cresceu como “uma resposta a uma situação de supressão das liberdades políticas e de forte repressão” (Reis, 2005: 16). Em termos do apoio teórico, o neo-realismo português foi sustentado pelo marxismo, que lhe forneceu a orientação ideológica. Na medida exata em que o neo-realismo português se mergulhou nesse ambiente sociopolítico densamente sufocado, enquanto foi incentivado pela filosofia política do marxismo, elaboraram-se as formas e narrativas literárias do neo-realismo português basicamente “em textos doutrinários e, mais escassamente, em poemas” (*idem*, Reis, 2005: 16).

Apesar de ser oriundo do Continente da Europa e não se variar muito em diferentes países europeus, revitalizou-se o neo-realismo depois da divulgação intercontinental. À medida que se alargava a ressonância do neo-realismo português no Brasil e nas ex-colónias africanas de Portugal a partir dos anos 40, os princípios do neo-realismo português que põem em relevo o compromisso sociopolítico da literatura foram também promovidos e reforçados e, ao mesmo tempo, sucedeu a colisão do neo-realismo português com as novas sociedades e realidades coloniais, começando a misturar-se inevitavelmente com os elementos locais e a inovar-se por interpretações nacionalistas. Russell G. Hamilton enunciou que, dentro das correntes literárias ocidentais, cujo encanto e ensaio se transmitiram amplamente para os países africanos ex-colonizados de Portugal, nomeadamente para Angola, Cabo Verde e Moçambique, a qual projetou a luz mais brilhante “era o neo-realismo português, uma corrente literária que atingiu o seu auge na década de 40 e que combinava a consciência social com a reportagem estilizada” (Hamilton, 1981: 44). A grandeza da sua influência, de acordo com Russell G. Hamilton, reflete-se sobretudo na literatura angolana da década de 40 à década de 60, para a qual o neo-realismo português serviu como um dos fundamentos literários e culturais, que ainda incluíram a negritude e o pan-africanismo.

Em cotejo com a esterilidade da poesia neo-realista portuguesa, na sequência de se transportar para a poesia angolana, foram incorporados velozmente os princípios do neo-realismo português nas sensações amenas e cadências entusiásticas da poesia angolana. Estimulados pela invocação sociopolítica e humanista do neo-realismo português, os poetas

---

angolanos das décadas de 40 e 50 também começaram a divulgar a apelação sociopolítica e o sentimento nacionalista, tentando fazer isso através da criação poética. Portanto, a escassez estética do neo-realismo literário português, que era sempre uma das suas problemáticas incontroversas, alcançou a sua resolução ao deslocar-se para a poesia angolana. De resto, esse desenvolvimento do neo-realismo português não apenas se encarnou na mudança da sua narrativa literária, mas também se refletiu no conteúdo da escrita, que se tornou totalmente diferente. O neo-realismo português, que primordialmente se preocupou com a situação do indivíduo reprimido pelos despotismo salazarista e capitalismo, retirou-se da circunstância original e veio a encarar e relatar outra espécie de realidade em ex-colónias africanas. Esta realidade é a realidade colonial.

No que diz respeito à realidade colonial, Inocência Mata, no seu artigo em que se trata das representações da realidade nas literaturas africanas de língua portuguesa, “A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português”, referiu-se à vinculação da arte com a realidade. Concordando com a ideia de que a arte não se pode pensar meramente como uma “estética de conteúdos”, ou seja, como uma ferramenta da realidade sociopoética, Mata continuou a atribuir a importância à representação da realidade em certos tipos de escrita, especialmente na escrita antifacista e na anticolonial. Afirmou que sob a repressão do Salazarismo e do colonialismo entre os anos 40-50, a divulgação do neo-realismo português para as ex-colónias africanas de língua portuguesa fez com que os textos literários lá tinham a consciência de vários tipos de realidades pertinentes na sociedade colonial, “representando uns o confronto entre operários / camponeses (jornaleiros) e patrões / latifundiários, e outros o antagonismo entre colonizados / trabalhadores e colonizadores / patrões” (Mata, 2016: 83). Da afirmação de Mata, pode-se ver que a representação literária da realidade colonial, ou seja, da realidade metropolitana, se reflete especificamente no desvendar das relações sociais dominantes na sociedade colonial e que essas relações sociais se situam não apenas entre o trabalhador e o capitalista, como aconteceu com o indivíduo subalternizado em Portugal, mas também entre o colonizado e o colonizador. Daí, a realidade na sociedade colonial torna-se duplicada do que a na sociedade imperial de Portugal e convém ser entendida como “uma realidade duplamente dominada, por relações de poder colonial e de classe” (*idem*, Mata, 2016: 85).

Efetivamente, diante da realidade colonial em que se encarrega o indivíduo da sobreposição das opressões duplas, o neo-realismo literário enquanto a voz literária dos subalternizados, necessita de desempenhar a função sociopolítica da arte, que no contexto colonial, equivale à função humanista. Há que frisar novamente os dois princípios do neo-

---

realismo, sintetizados por Torres, que se referem a: pôr em centro da consideração a condição do indivíduo, nomeadamente a do indivíduo oprimido; acreditar na capacidade individual de transformar a sua situação. Acerca do contributo do neo-realismo a este respeito, tanto para a situação de subalternizados portugueses como para a condição mais dura de africanos colonizados, Inocência Mata exaltou-o com a avaliação serena e vigorosa, dizendo assim:

Assim, embora partindo de lugares de enunciação diferentes, esses escritores buscavam protestar contra a dominação social (fosse o africano colonizado ou o assalariado das cidades e do campo), pondo ênfase na força das classes subalternas e na sua capacidade de resistência e de transformação da situação, contrariando o determinismo político e social em que parecia assentar o humanismo burguês, contra o qual reagia o “novo humanismo”, de que a expressão artístico-literária seria o neo-realismo, segundo Alexandre Pinheiro Torres (*idem*, Mata, 2016: 84).

Por tudo isso, é evidente que, a invocação sociopolítica do neo-realismo português que se centra na temática de anti-opressão, ao “imigrar” para as literaturas africanas de língua portuguesa, ajuda aos escritores africanos a examinar, reconhecer e pensar na circunstância inferiorizada onde vive o seu povo e inspira-lhes a sua consciência social, nacionalista e até anti-colonial. Nesse sentido, mesmo que se desloque e integre o neo-realismo numa literatura oriental, o seu público virtual continua a ser, consistentemente, subalternizados, na medida em que os princípios do neo-realismo se destinam especificamente à classe subalterna e que qualquer que seja uma sociedade em revolução constante, a classe subalterna nunca vai desaparecer, nem a sua situação de inferiorização.

---

## 1.2 A linha de influência histórico-literária: o neo-realismo, a *Mensagem*, a *Cultura* (II) e a arte poética de Vilanova

O período da criação poética de João-Maria Vilanova é esporádico e meio incógnito, enquanto que a publicação da sua obra sucedeu concentradamente na década de 70. No início dos anos 60, a encerrada de vários órgãos literários nacionalistas e anti-coloniais, tal como a da revista *Cultura* (II), e a atribuição do prémio Motta Veiga a *Luuanda* de José Luandino Vieira em 1963, deram azo a um “tempo de impasse” (Laranjeira, 1995: 134). Durante esse tempo que durou ao final da década de 60, os escritores angolanos tinham que enfrentar as dificuldades e obstáculos concebidos pela autoridade de censura colonialista e esta situação tornou-se menos intensa ao longo da chegada da “Primavera Marcelista”<sup>3</sup> em 1968. Assim sendo, o abrandamento da rigidez da conjuntura sociopolítica angolana e a luta contínua de libertação desde 1961, quando na encruzilhada entre a década de 60 e a de 70, deram o fôlego às criação e circulação literárias em Angola. Foi nesse contexto de viragem ligeira que apareceram os textos literários de João-Maria Vilanova: *Vinte Canções para Ximinha* (1971), *Caderno dum Guerrilheiro* (1974) e outros poemas publicados em jornais e revistas.

Então, considerando a possibilidade de que são não coincidentes e até esparsos os períodos das criação, compilação e publicação dos textos literários vilanovianos, o fulcro para a análise da sua poesia é: dentre as diversas gerações e movimentos literários na história da poesia angolana, em qual é que se situa o poeta? De fato, no que diz respeito à questão, na antologia didática, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, publicada em 1995, o autor, Pires Laranjeira, alistou João-Maria Vilanova na “Geração de 70”, justaposto com David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Jofre Rocha, entre outros. Contudo, Laranjeira enfatizou, com caução, que tal agrupamento da geração poética não se realizou “sob nenhum dos pontos de focagem típicos dos estudos literários ou sociológicos” (*idem*, Laranjeira, 1995: 135), tendo meramente em consideração “a coincidência temporal e o contexto histórico-político” da publicação das poesias dos autores (*idem*, Laranjeira, 1995: 136). Em outras palavras, ciente da incerteza do tempo da criação poética dos poetas, foi apenas conforme o tempo da publicação da obra deles que Laranjeira pôde concluir a categorização geracional. De resto, a definição que Laranjeira fez sobre a “Geração de 70” se baseia no contexto sociopolítico da década de 70: a “Geração

---

<sup>3</sup> A “Primavera Marcelista” refere-se ao período dentre 1968 a 1970, quando o Estado Novo do Salazarismo sofreu o colapso, devido à demissão do cargo político de Salazar, e assim Marcelo Caetano foi escolhido como o presidente seguinte de Portugal, efetuando uma série de reforma das políticas internas e coloniais, o que levou às colónias a liberalização e a democratização ligeira da modalidade sociopolítica.

---

de 70” também se pode designar como a “Geração Silenciada” (Laranjeira, 2013: 63), na medida em que vivendo sob a alta pressão do colonialismo durante 1960-1970, em lugar de fazer a óbvia manifestação sociopolítica em textos, os escritores angolanos da “Geração de 70” obrigavam-se a manter a sua voz silenciada, ora pela amputação permanente da liberdade da expressão, ora pela persistência estética ou predileção artística de alguns dos poetas. Todavia, nessa situação sufocante, o silêncio não significa nada de calar a boca absolutamente, mas sim falar por outra expressão literária. Por tudo isso, e segundo Laranjeira, os textos literários dessa geração podem dividir-se em duas espécies de acordo com as temáticas poéticas:

A poesia, sobretudo e sempre a poesia, somente podia aparecer enquanto texto aparentemente inócuo, lírico, abstracto, sentimental, sem posicionamento doutrinal, crítica social ou denúncia de qualquer espécie. Nesse contexto, há dois tipos de textos: os que, simulando o tom anódino, procuram aludir ao tempo de silêncio, ao contexto opressivo, à própria luta de libertação em marcha, sem nunca a (expli)citem; os que, abstendo-se de qualquer alusão sócio-política, glosam temas da terra ou outros mais abstractos (de alguma efusão lírica), mas de verdadeira qualidade estética (a *ausência* ideo-política pode ser interpretada como alusão muito subtil ao tempo sem *liberdade de dizer*) (Laranjeira, 1995: 134).

Sem dúvida, convém localizar a poesia de João-Maria Vilanova no primeiro tipo de textos poéticos da “Geração de 70”, pelo que na poesia vilanoviana, se reflete decerto a consciência sociopolítica, anti-opressiva e nacionalista do poeta. Entretanto, após a examinação a manifestação sociopolítica e a angolanidade contidas nos poemas vilanovianos, no posfácio de *Os Contos de Ukamba Kimba*, Laranjeira levantou a hipótese de relação de “filiação” entre a herança literária nacionalista e reivindicativa, legada pela “Geração de 50”, e a expressão poética-ideológica-nacionalista de Vilanova (Laranjeira, 2013: 63). Esta eventualidade, no novo livro de poesia de João-Maria Vilanova publicado em 2019, *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, foi novamente proposta por Laranjeira. Desta vez, através da leitura dos poemas revelados há pouco, ele indicou uma evidência para confirmar o liame entre a poesia vilanoviana e a “Geração de 50”: são homenageados na poesia os nomes pioneiros da “Geração de 50”, como Viriato da Cruz, iniciador do MNIA<sup>4</sup>, e Agostinho Neto, poeta elementar na *Mensagem* e o primeiro presidente de Angola; para além disso, o mais crucial é que alguns

---

<sup>4</sup> “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” (MNIA), foi criado em 1948, sendo uma organização cultural nacionalista e dando a origem ao “Movimento Popular de Libertação de Angola” (MPLA), no qual se incluíram os fundadores do MNIA, tais como Viriato da Cruz e António Jacinto.

---

poemas são justamente datados na década de 50. Portanto, Laranjeira afirmou que esses sinais poderiam verificar a sua hipótese anterior de que a poesia de Vilanova “arrisca-se a entrar para a história como aquele que deu continuidade à poesia de Agostinho Neto, ao seu pensamento (que é da ordem do saber), sentir (ligado a intuição) e fazer poético (composição)” (Laranjeira, 2019: 8). Considerando a experiência da vida de João de Freitas, de que nos últimos anos da década de 50, quando *Cultura* (II), o segundo símbolo da “Geração de 50”, foi criada em Angola, o poeta estava a estudar o direito em Coimbra e então não participou na elaboração da revista, Laranjeira guardou a opinião de que João-Maria Vilanova poderia ser diretamente integrado na “Geração de 50”; no entanto, continuou a não abandonar a sua ideia, de que “será eventualmente devedor desse grupo alargado de intelectuais e artistas” (*idem*, Laranjeira, 2019: 8). Manuel Ferreira, com efeito, em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* II, observando *Vinte Canções para Ximinha* e *Caderno dum Guerrilheiro* e sintetizando o discurso poético de João-Maria Vilanova, acertou que, por causa da abundância da angolanidade nacionalista nos seus livros de poesia, os textos poéticos vilanovianos podem considerar-se como o componente olvidado da “Geração de 50”, explicando assim:

(...) tudo levando a crer que Vilanova venha dos tempos da *Mensagem*, notadamente quando o seu enunciado é a expressão dum certo quotidiano povoado de rememorações, e nelas e na narração evocativa um mundo de anseios e suspensões significativas nos povoa a imaginação (...) (Ferreira, 1977: 40).

Assim sendo, tendo em vista a grande possibilidade da articulação entre a poesia vilanoviana e a “Geração de 50”, enfatizada por mais de um investigador, bem como a radiação fustigadora do neo-realismo na literatura angolana entre os anos 40 e os 50, referida no primeiro segmento deste capítulo, a partir daí, pretendemos procurar uma linha de vinculação entre o neo-realismo, a herança literária da “Geração de 50” e a poética de João-Maria Vilanova.

Há duas etapas na “Geração de 50” da poesia angolana, sendo a primeira a “Geração de *Mensagem*” e a outra a “Geração de *Cultura* (II)”. Muitos dos estreadores mensageiros, como Viriato da Cruz e Mário de Andrade, aplicam à sua criação literária “os modos do romantismo tradicionalista e popular, caldeados com a negritude generalista e o neo-realismo classista e *engagé*” (Laranjeira, 1995: 74). Portanto, como “normas emprestadas” por intelectuais angolanos aculturados (*idem*, Laranjeira, 1995: 82), é inegável que o neo-realismo interferiu a etapa mensageira na década de 50, especialmente no sentido das formas literárias. E no que diz respeito à consciência sociopolítica dos escritores angolanos na década de 50, é de destacar a

---

afirmação de Russell G. Hamilton em relação à influência do neo-realismo sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, referida no capítulo anterior, de que o neo-realismo “combinava a consciência social com a reportagem estilizada” (Hamilton, 1981: 44). Em outras palavras, por um lado, adotam-se amplamente em textos da geração mensageira as formas literárias e estéticas do neo-realismo, por outro lado, a preocupação com a realidade e as condições sociopolíticas, advogada pelo neo-realismo como o princípio fundamental, estimulou a consciência social desses escritores angolanos, constituindo-lhes a introdução inspiradora da união do protesto sociopolítico com a função textual, a partir da qual se desenvolviam a consciência sociopolítica e a escrita literário-ideológica da “Geração de 50”, cujo ponto de partida foi a *Mensagem*.

Como o resultado final dum concurso literário angolano que decorreu entre a segunda metade de 1950 e a primeira metade de 1951, o primeiro número da *Mensagem* foi editado em 1951 pela Associação dos Naturais de Angola, com vista a estimular jovens angolanos com entusiasmo cálido de escrever. Entretanto, saíram apenas as primeiras duas edições da revista e logo se fechou em 1952, uma vez que a consciência nacionalista, seja explícita seja implícita, permeou em todos os textos seleccionados e premiados, o que fez assustada a autoridade de censura cultural colonial:

De acordo com o nome da revista, todos os poemas e contos premiados transmitem uma mensagem de angolanidade. A identidade angolana ou, pelo menos a procura dessa identidade é denominador comum de quase todos os poemas, mesmo quando há divergências de ordem ideológica entre as seleções. Alguns poemas e contos são abertamente regionalistas ou autonomistas, outros --- a maioria --- são veladamente nacionalistas, com suspiros de protesto social e anticolonialista (*idem*, Hamilton, 1981: 82).

De acordo com Hamilton, a “mensagem de angolanidade” transmitida pelos textos literários na *Mensagem* aponta para a aspiração à “autonomia e autenticidade” da identidade e cultura angolana (*idem*, Hamilton, 1981: 82), e por isso, esta angolanidade, símbolo da consciência social da geração mensageira, deve ser compreendida como dois aspetos cruciais: a procura da autonomia da identidade angolana implica o sentimento nacionalista, enquanto o requisito da autenticidade da cultura angolana nos remete à seara de empreendimento dos mensageiros que é a literatura e a cultura angolanas.

Como mencionámos acima, o acordar da consciência social da geração mensageira foi, em grande parte, incentivado pelos princípios sociopolíticos do neo-realismo, e sem dúvida, essa

---

consciência dos angolanos conta com o reconhecimento da identidade nacional, na medida em que, a preocupação com a realidade e a circunstância social, como invocou o neo-realismo, no contexto colonial, foi equivalente à preocupação com uma realidade de dominação, cujo sujeito foi toda a nação angolana. No entanto, as faíscas radiadas pela *Mensagem* foram logo apagadas. Enquanto o sistema colonialista se encontrou ainda poderoso, não nos surpreende o encerramento da revista naquele momento. Todavia, a proibição da *Mensagem* não abateu os intelectuais angolanos. Daí acerca de cinco anos, uma outra revista, a *Cultura* (II) --- foi, de fato, o sucessor do jornal oficial da Sociedade Cultural de Angola, o *Cultura*; mas este não mostrou tanta representatividade marcante ao tratar-se da literatura autenticamente angolana, ou seja, a literatura nacionalista de Angola, apesar de se ter apresentado com 19 números durante 1945 a 1951 --- “adoptara um cariz mais semelhante ao de *Mensagem*” (*idem*, Hamilton, 1981: 84).

Através da examinação dos textos na *Cultura* (II), Hamilton destacou que, nesses textos, “nota-se uma intensificação na consciência sociopolítica e na visão do mundo de toda uma geração de intelectuais e escritores angolanos” (*idem*, Hamilton, 1981: 84). Isto quer dizer que durante toda a vida da *Cultura* (II) que terminou em 1960, desenvolviam-se a consciência social e o sentimento nacionalista da *Mensagem*, entrando na etapa de protesto social mais ativista, mais pragmático e mais nacionalista. A intencionalidade dos intelectuais desta segunda fase da “Geração de 50” passou a concentrar-se nos dois lemas: o de “reivindicação cultural” e o de “reafricanização de Angola”. Observando os dois lemas da *Cultura* (II), pode-se afirmar que, não se desligando da “rebusca” dos mensageiros, a consciência social, o reconhecimento identitário e o sentimento nacionalista da segunda fase da “Geração de 50” apontam, na verdade, para a vontade dos intelectuais de pôr em ação reivindicativa a rebusca da origem cultural e uma angolanização radical de toda a sociedade atual (*idem*, Hamilton, 1981: 85).

Por tudo isso, em relação ao processo evolutivo da consciência social e nacionalista da “Geração de 50”, pode-se acertar que a consciência sociopolítica da *Cultura* (II) diretamente procedeu da invocação de angolanidade nacionalista da *Mensagem* e que o protesto sociopolítico e a decisão de busca da identidade e cultura nacionais de ambas as revistas se encontram na linhagem de influência do compromisso sociopolítico do neo-realismo.

Por conseguinte, a germinação e a intensificação da consciência sociopolítica e nacionalista da “Geração de *Mensagem*” e da “Geração de *Cultura* (II)” fazem o contributo significativo para o progresso da literatura nacionalista angolana<sup>5</sup> do século XX, e a partir da

---

<sup>5</sup> Desde meados do século XIX, já se gerou uma primitiva literatura nacionalista de Angola, como afirmou Manuel Ferreira,



---

qual floresceu, naturalmente, uma literatura anti-colonial, dado que invocar o nacionalismo é equivalente à aspiração duma nação unificada e independente, o que constitui a oposição da realidade colonial angolana, em que a situação da nação angolana não foi nada senão dominada e dependente. Em outras palavras, não há tanta distância para a literatura angolana atravessar do nacionalismo maturo ao anti-colonialismo, e até muitas vezes corre bem a combinação dos dois. Esta combinação nacionalista-anticolonial reflete-se constantemente em textos literários de escritores angolanos da década de 70, visto que se sentiam não apenas da paixão nacionalista, mas também da indispensabilidade da revolta anti-colonial e da coesão nacional para destruir o aparelho colonialista. De forma generalizada, Alfredo Margarido traça a natureza da prosa angolana e, nomeadamente, da poesia angolana das três gerações literárias que atravessam várias décadas, desde 1950 até 1970:

Querendo encontrar uma forma sintética para definir as condições em que se elaborou a literatura angolana nestes últimos vinte anos, encontramos uma constante: resistencia a dominação, procura frenética dos valores consubstancialmente angolanos, malgrado o peso dos modelos literários estrangeiros (Margarido, 1980: 373).

Virtualmente, quando se agravaram a censura e a rusga da autoridade colonial a partir da década de 60, ainda que se tornasse menos explícita a interpretação da consciência sociopolítica na literatura angolana, para os intelectuais angolanos silenciosos, aquela tradição da consciência nacionalista e sociopolítica que se fundamentou desde a “Geração de 50” ficava cada vez mais concreta e urgente, transformando-se gradualmente numa sensação de incitação anti-colonial muito mais intensa. Isso deixa-nos pensar em questões seguintes: como é que é possível para os poetas da “Geração de 70” tornarem a sua consciência nacionalista e anticolonial implícita em poemas a fim de iludirem a censura cultural? Será que cada poeta da geração silenciada, tais como Vilanova, Mestre e Rocha, recorre aos idênticos métodos da criação poética para a concretização deste objetivo? De fato, as formas poéticas usadas cautelosamente por um intelectual, sobretudo por um poeta, são também representantes da sua consciência ideológica, mesmo que

---

em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, de que “Já vimos anteriormente que em Angola, em plena metade do século XIX, quer na lírica quer na narrativa, e ainda no jornalismo, se desenha o aparecimento de uma literatura marcada já por um sentimento nacional” (Ferreira, 1977: 9). Portanto, convém entender a literatura nacionalista angolana a partir da década de 50 do século XX como a reprodução literária da mentalidade nacionalista mais madura, marcada sobretudo pela intensificação da consciência anti-colonial dos escritores angolanos.

---

a posterior seja latente. Sobre a vinculação *a priori* entre as duas, Terry Eagleton afirma assim:

Ao escolher uma forma, o escritor encontra, portanto, a sua escolha já limitada ideologicamente. Ele pode combinar e transformar formas que lhe chegaram através de uma tradição literária, mas essas próprias formas, bem como a permuta que ele faz entre elas, são ideologicamente relevantes (Eagleton, 1978: 42).

Portanto, a partir daí, vão-se abordar a linguagem e formas poéticas da poesia e continhos de Vilanova, tendo como objetivo resolver as duas dúvidas acima e ver se as formas poéticas vilanovianas contêm um estilo de reportagem literária, ou seja, se existe uma probabilidade de que as formas poéticas vilanovianas absorvem a influência do neo-realismo, ou se o poeta está ciente disso e para o evitar, fazer a remodelação das suas próprias formas poéticas?

Antes de mais, é preciso conhecer um sintoma da poesia angolana genérica desde a “Geração de 50” até meados da década de 60. Russell G. Hamilton sintetiza-a assim:

Não é que os poetas consciencializados não se preocupassem com o problema de novas formas, mas o artifício, de um modo geral, limitava-se a uma temática reivindicatória, o que significa que muitos dos poemas do período são declamatórios, hortativos e narrativos. A urgência da mensagem, mesmo quando expressa com subterfúgios, fazia com que o tema prevalecesse sobre a inovação estilística (Hamilton, 1981: 95).

O problema de escassez da inovação das formas poéticas da poesia angolana, em geral, tem várias origens. A barreira cultural e a censura colonial com rigidez em Angola é a primeira razão e em tal sociedade, “a reportagem estilizada” do neo-realismo constitui uma das mais apropriadas formas literárias para transmitir a vontade de poetas de reivindicação literária e sociopolítica; entretanto, simultaneamente, este estilo neo-realista diretamente dá origem à estagnação da criatividade das formas literárias. No entanto, um dos pioneiros da “Geração de 50”, Mário António, mostra desde cedo a sua preocupação com a inovação das formas literárias, perguntando-se se “o caminho iniciado pelos poetas emudecidos de 1950 terá dado tudo quanto poderia dar” (*idem*, Hamilton, 1981: 94). Isto quer dizer que já durante a década de 50, apesar de que havia ainda muitos poetas angolanos que escreviam textos panfletários ou exortativos, entre eles havia a discussão sobre a desvantagem das formas literárias neo-realistas de que enfatizam somente a temática ideológica e sociopolítica sem dar a mesma atenção à inovação da linguagem, do estilo e da composição.

---

A linguagem e as formas poéticas de João-Maria Vilanova, distintas do estilo neo-realista que se vê como a corrente dominante das formas poéticas da poesia angolana desde a década de 50, podem ser entendidas como uma resposta positiva à fase de platô da poesia angolana. Em palavras de David Mestre, que é outro poeta componente dos anos 70, a linguagem vilanoviana “introduziu uma ruptura em relação à poesia angolana vinda dos anos cinquenta, abriu caminho aos poetas de setenta” (*apud*, Vilanova, 2004: 1). Por isso, é evidente que, em termos das linguagem e formas poéticas, existe uma fratura entre a poesia de Vilanova e a da “Geração de 50”. Consequentemente, apesar de a sua consciência sociopolítica e nacionalista proceder da “Geração de 50” e do espírito neo-realista, em termos das formas poéticas e linguagem, o rumo da poesia vilanoviana é diferente daquilo que o neo-realismo advoga.

O comentário de David Mestre diz-nos que, para os poetas angolanos da década de 70, a poesia vilanoviana se considera como a epifania poética, orientando-lhes para uma estética inovada da poesia, entre os quais há David Mestre e Jorge Macedo. É curioso que, Jorge Macedo, que também é o poeta contemporâneo, fez o comentário semelhante sobre Vilanova, dizendo que “João morria de amores formais” (Macedo, 2001). Portanto, de acordo com os seus comentários, a estética poética vilanoviana, inclusive a linguagem e as formas poéticas, aponta uma nova saída para aqueles que se detinham no endurecimento formalista da poesia cinquentista. Nesse sentido, podemos explorar a novidade da linguagem e das formas poéticas de Vilanova através de as comparar com as da poesia dos seus coevos.

Em primeiro lugar, em termos das formas poéticas, vê-se que a estruturação versificada de poemas vilanovianos se apresenta livre, por exemplo, alguns seus poemas tem uma grande longitude, enquanto que são compostos por versos muitíssimo curtos e cujas rimas se mostram sempre repetidas, o que mostra o rastro do impacto do concretismo formal. E quanto aos seus contos, é patente que o autor está bastante exigente em relação à concisão textual, quase todos os contos não excedem três páginas pequenas. Isto é o resultado das modificações textuais frequentes de Vilanova e podemos confirmá-lo especialmente através das numerosas versões dos seus contos. Por tudo isso, ao referir-se à aparência exterior da poesia e dos contos de Vilanova, há que se notar nomeadamente dois pontos cruciais: **a concisão textual**, sobretudo nos seus contos e em poemas de *Vinte Canções para Ximinha*<sup>6</sup> e de *Caderno dum Guerrilheiro*,

---

<sup>6</sup> Na verdade, no texto de Pires Laranjeira publicado em 2020 “João-Maria Vilanova: o escritor secreto e os poderes hegemónicos” que tem a ver com a vida, a obra e os comentários em volta de João-Maria Vilanova, ele apontou que, as formas poéticas dos poemas de *Vinte Canções para Ximinha* assemelham-se, em parte, às da poesia neo-realista, uma vez que os neorrealistas se acostumam a adotar “canção” enquanto formas de narrativa tradicionais, populares, flexíveis e acessíveis, para fazer o povo compreender melhor mensagens poéticas (Laranjeira, 2020: 158).

---

bem como a **caraterística concretista**, refletida em poemas de *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*.

Para os criadores literários de setenta, os dois poetas mencionados encetam o caminho de inovação das formas poéticas e inspiram-nos em polir o seu estilo poético. Como no caso de David Mestre, segundo Francisco Soares, as suas formas poéticas são “formas lapidares e aforísticas que assumem um caráter de aforismo, provérbio, ou adivinha” (Soares, 1996: 16-18), o que se assemelha à concisão textual das formas vilanovianas. Aliás, ao elucidar as “formas lapidares e aforísticas”, Soares citou a ideia de Paul Hernadi que as definiu como a “enunciação temática” (*apud*, Soares, 1996: 18). No prefácio da poesia de David Mestre, *Subscrito a Giz*, Soares explicou esta definição de Hernadi assim: “Por enunciação temática (ou modo temático), entende Paul Hernadi aquela em que não se sabe quem fala, nem quando, nem onde ou com quem, pois apenas temos na frase o tema, o que se diz” (*idem*, Soares, 1996: 18). Isto quer dizer que num poema cujas formas poéticas são a “enunciação temática”, por não lhe restar nada senão o tema, ou seja, o conteúdo, pode-se dizer que há, então, uma certa atemporalidade dentro lá.

Entre as formas lapidares da poesia de David Mestre e a concisão textual da poesia vilanoviana, há uma analogia que é a simplicidade. Por isso, existe a possibilidade de que sejam alguns poemas vilanovianos a “enunciação temática”, nos quais somem o eu lírico, o tempo, o lugar e o interlocutor e o leitor pode somente ter a perceção da própria expressão poética. Uns poemas do seu primeiro livro de poesia *Vinte Canções para Ximinha*, na verdade, assumem esta caraterística atemporal e universal. Leia-se o poema “Canção da intimidade”:

A água chiando  
No fogareiro a petróleo  
A moringa absorta  
No canto  
da mesa  
e o breve raio de sol  
que descendo do tecto  
brinca de menino  
no molhado do chão (Vilanova, 2004: 37).

Nesta canção, uma única mensagem que as formas poéticas sucintas transmitem é o tema, enquanto desaparecem os outros elementos, tais como o tempo, o sujeito, o local e até o que se dá e, por assim dizer, o poema mostra apenas uma cena imagética. Daí o poema consiste

---

justamente numa enunciação temática atemporal. Efetivamente, em *Vinte Canções para Ximinha*, há um número considerável de poemas de tal tipo, porém, não podemos considerar esta atemporalidade e este silêncio presente no poema como a produção poética sem sentidos específicos; foi a duríssima conjuntura sociopolítica de Angola durante 60-70 que deu lugar à suscitação destas formas poéticas vilanovianas. Afirmou uma vez Pierre Macherey, que são os silêncios e lacunas que representam a verdade dum texto literário impedido de falar de algo ideológico (*apud*, Eagleton, 1978: 87). Assim sendo, não se pode ver a concisão textual da poesia vilanoviana como a insignificância, pelo contrário, ela simboliza a insinuação ideológica.

Para além de tudo isso, Francisco Soares destaca também outra característica das formas poéticas lapidares, que é “a estruturação analógica da composição” (Soares, 1996: 22). Para a esclarecer, Soares leva ao leitor muitas exemplificações das literaturas mundiais, como as quadras populares de Portugal e os *hai-ku* do Japão, ilustrando que ultrapassando a universalidade e a atemporalidade da enunciação temática, a estruturação analógica da composição direciona-se para a chamada “poesia pura”. E voltemos para a poesia angolana. Não é difícil encontrar que, Mário António, o representante da “poesia pura” angolana, dedicasse a buscar “nas adivinhas e nos aforismos africanos uma fonte inesgotável do que chamava <pura poesia>” (*idem*, Soares, 1996: 22). Soares concorda com a influência da “pura poesia” de Mário António sobre David Mestre, explicando os princípios e finalidades da sua pura poesia:

Mostrando que a tradição africana não era nem realista nem simplista, mas intrinsecamente analógica e sabedora das conexões da linguagem e do mundo, sobretudo nas expressões de sagesa e jogo (aforismos, adivinhas, provérbios), Mário António abria o caminho para uma nova prática poética, por um lado próxima da estrutura analógica tradicional, e por outro atualizada face à progressão da lírica internacional que, precisamente, recusava a <discursividade>, o realismo, a lógica do panfleto e a sua particularização militantemente sociológica (*idem*, Soares, 1996: 22).

Ainda que em *Vinte Canções para Ximinha*, haja certamente poemas que são a enunciação temática, contando com aquela atemporalidade, no entanto, a maior parte dos poemas vilanovianos é justamente oposta à “pura poesia” de Mário António e, portanto, não contém a dita “estruturação analógica da composição” que, segundo o dito de Soares, se reflete sobretudo nas formas lapidares da poesia. A “pura poesia”, conforme a explicação de Soares, rejeita a integração dos elementos demais da declaração, exortação e implicação sociopolíticas na poesia.

---

Lendo o primeiro poema “O cacto” de *Caderno dum Guerrilheiro*, pode-se ver que, já no primeiro poema da segunda poesia vilanoviana, cuja concisão textual ainda permanece, ficam altamente patentes o ritmo belicosamente sincopado, a estruturação panfletariamente concretista e a simbolização da consciência distintamente nacionalista e anti-colonial:

rosto onde a lágrima  
contida lança  
em lança se transforma  
cacto: povo armado (Vilanova, 2004: 49).

Por tudo isso, a inovação das formas poéticas de Vilanova reflete-se em dois aspetos: por um lado, a sua distinta enunciação temática, impregnada do atemporal, deve ser entendida como o meio de resistência poética à censura cultural-literária dos anos de 70 de Angola, e ao mesmo tempo, assume o papel de sinal da fratura com as formas poéticas da “Geração de 50”; por outro lado, em lugar de ter como finalidade a procura obstinada da “pura poesia”, a poesia vilanoviana fica armada, cada vez mais, com a consciência sociopolítica e nacionalista, se bem que não fosse tão evidente na primeira poesia. Geralmente, as formas poéticas vilanovianas subvertem a tradição das formas literárias neo-realistas que são altamente panfletárias, enquanto não deixam de se combinar com o cerne do neo-realismo que se traduz em temáticas da escrita. Em outras palavras, a intenção da criação poética de Vilanova situa-se sempre no caminho igual ao dos princípios neo-realistas que se centra na consciência e preocupação sociopolíticas, entretanto, a sua casca necessita da transformação e da inovação, à medida que se tornavam piores e mais austeras as condições socio-históricas angolanas na década de 60 e na de 70.

Outra faceta da poesia de Vilanova é a sua linguagem. A nossa abordagem da sua língua irá seguir, cronologicamente, as suas três obras de poesia e a sua única coletânea de contos, pelo que se varia o carácter linguístico de acordo com as suas diferentes obras poéticas.

O primeiro livro de poesia de Vilanova é, em certo sentido, um livro discreto. Ser discreto significa que, embora girem em torno das imagens poéticas do quotidiano do povo angolano, as canções insinuam, de fato, a denúncia do regime colonialista. Isto quer dizer que, a consciência sociopolítica clandestina do poeta pode ser revelada através da angolanidade flagrante “de uma poesia-canção de cadência rítmica harmoniosa, suave, minuciosamente trabalhada, sugestiva e relacionada com a restante literatura e cultura angolanas” (Laranjeira, 2004: 12). De acordo com as palavras de Laranjeira, podemos tocar o carácter geral de *Vinte Canções para Ximinha*, traduzido sobretudo na linguagem poética bem elaborada e na ligação

---

íntima dos poemas com as cultura e população angolanas. A língua nesta poesia consiste na incorporação autêntica da língua portuguesa com as línguas indígenas, cuja maior característica é a sua oralidade e quotidianidade. Essa ligação poético-cultural refere-se especialmente “a pequenos trechos, a tristeza e plangência de muitos deles, as figuras humanas de classes pobres (o fogareiro a petróleo, o monangamba, a casa de adobe, as puítas), ao inter/dito e implícito” (Laranjeira, 2004: 13). Resumidamente, a angolanidade evidente e a insinuação nacionalista desses poemas refletem-se principalmente na reprodução poética da vida de indivíduos angolanos subalternizados através da língua vernácula na qual se podem explorar sentidos profundos. Em “Canção da fruta amarga”, por via das certas palavras, tais como “comboio do Bungo”, “fruta amarga” e “porão do navio holandês”, podem-se buscar as consequências socio-históricas que se escondem por trás dessa cena triste no poema: o efeito da industrialização, a pobreza de agricultor angolano e a exploração capitalista.

Em *Vinte Canções para Ximinha*, a proporção do vocabulário da língua quimbunda não é muita e a discursividade do tom encontra-se ainda contida, o que, em parte, marca a implicação do compromisso sociopolítico dos poemas. Entretanto, em *Caderno dum Guerrilheiro*, utiliza-se muito mais frequentemente o quimbundo enquanto os poemas vêm a acusar diretamente o colonialismo e até a invocar a luta de libertação. Esta mudança vai levar a deslocação do centro de gravidade da manifestação na narração, desde uma sensação nacionalista até a aspiração para a luta anti-colonial. Há nessas poemas séries de léxico especializado na história colonial e na cultura indígena, o que nos exige o relativo conhecimento muito amplo. Leia-se o poema “Colonialismo”:

o saque  
o saque  
a presa  
    filada  
kabinda  
    na mbunda  
na lunda  
    kilate  
kasanji  
    de branco  
vestida  
    na vida  
napalm

---

na morte  
kasinga  
a soco  
a soco  
no sacco  
navio  
de bimba  
ó jamba  
ó njimbu  
aiué o embarque  
mumbundu  
munbundu  
para ti o maboque  
para ti o maboque (Vilanova, 2004: 52)

A haste deste poema é a composição poética em forma de escadinha, a partir da qual se pode sentir a cadência muito mais rítmica e firme do que a de *Vinte Canções para Ximinha*. Aliás, a maioria das palavras do poema parece difícil de ser inteligida para o leitor estrangeiro, desde os nomes locais do Reino de Congo até as designações específicas de plantações africanas. Portanto, integra-se implacavelmente a língua indígena com a fiada versificada experimentista, o que nos demonstra a límpida linha histórico-cultural de Angola. A aplicação deste tipo de língua e do formato poético experimentalista corresponde justamente àquele tempo, quando a luta de libertação estava já ao rubro. O comentário de Pires Laranjeira sintetiza, de forma precisa, a totalidade da poesia, dizendo que é “uma textualidade mais complexa e experimental, com poemas vérbico-visuais, de nítida aprendizagem concretista, e uma mensagem doutrinal e política sem (auto)censuras” (Laranjeira, 2008: 194).

E quanto a *Os Contos de Ukamba Kimba*, há que se notar, antes de mais, a coerência linguística entre os poemas publicados anteriormente e os contos vilanovianos. Laranjeira comparou a língua das poesias vilanovianas com a dos contos, chegando à dedução de que ambas as línguas contêm “o pendor oralizado” e “uma tonalidade que misturava, em doses cirúrgicas, cultismo e quotidianidade, pontuando-os com pequenos efeitos de um real conectado com a oralidade, muitas vezes numa escrita de reconhecida criatividade e experimentação” (Laranjeira, 2013: 71). Portanto, tendo por base a oralidade, a quotidianidade e a experimentação da língua que “é sobretudo de uma camada da população pouco (ou nada) letrada” (*idem*, Laranjeira, 2013: 6), os contos vilanovianos recuperam e reproduzem, de vários pontos de vista, a realidade de angolanos subalternizados, que está sempre relacionada com a



---

exploração, a opressão e a morte. Lendo “O abutre”, pode-se ver que é justamente por meio da língua oral e quase desordeira que o autor consegue interpretar literária e vivamente o que acontece com angolanos subalternizados:

Quando que a velha tá falar assim o nem-mal ela tinha feito ah porque pobre sempre é turra rico não comida sim eu deu pra quem que tem fome kissangua quem que tem sede caçador-kimbundo viajero-bai-lundo gente que-vem gente que-vai essa santa calada nossa terra coberta ouro e prata senhora da muxima gente sim sempre vieram sunguilar esse meu casebre perdido na mata (Vilanova, 2014: 10).

Em relação à gênese da oralidade e da quotidianidade que são inegavelmente marcas da língua dos contos vilanovianos, Lola Xavier, no seu artigo, *Linguagem e arte de sugestão: os contos de Ukamba Kimba*, chegou à conclusão de que há especificidades linguísticas que tornam possível a escrita daquela língua, que é “socioletal, representativa de grupos minorizados, negros, como tentativa de criação de uma literatura “descolonizada”, com o mínimo de marcas do Português europeu (PE)” (Xavier, 2014: 55). De acordo com Lola Xavier, podem-se sintetizar as regras e os costumes linguísticos da linguagem dos continhos em pontos seguintes: a falta de concordância verbal, a inexistência da diferença entre feminino e masculino, a nasalização dos vogais orais, o empréstimo do quimbundo e o neologismo lexical, entre outros (*idem*, Xavier, 2014). Dentre eles, alguns são oriundos mesmo dos costumes da língua coloquial da classe analfabetizada angolana, enquanto outros são, na verdade, a conceção linguística inovadora<sup>7</sup> de Vilanova “através de acumulação de desvios ao português europeu padrão”, tal como a nasalização dos vogais orais. Por tudo isso, o que nos parece evidente é o fato de que, a linguagem dos continhos vilanovianos, sucedida da sua linguagem poética, consiste na incorporação da língua dos autóctones, cujo nível de aculturação não é alto, numa língua “criada” pelo poeta, o que prova a abundância linguística em Vilanova que não se forma na transportação direta da língua coloquial de angolanos, mas sim na elaboração criativa do poeta.

Outra representação relevante da sua tentativa de infrações e do seu amor pelas formas refere-se aos poemas revelados no recente, *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*. O título do prefácio que se dedicou Pires Laranjeira à poesia, “A poesia de vilanova: uma

---

<sup>7</sup> No fim do texto de Xavier, demonstra-se o ensaio manuscrito de João de Vasconcelos, que é o outro pseudónimo do poeta. O ensaio chamado “Algumas considerações a propósito de língua, falares e dialectos” é um texto valioso do poeta, em que ele manifestou muitas suas opiniões sobre a variedade de línguas, sublinhando a necessidade das criação e inovação formais e linguísticas, com uma frase audaciosa, “a norma existe para ser infringida” (*apud*, Xavier, 2014: 65).

---

matemática sulfurosa”, é a mensagem mais breve a partir da qual o leitor pode sintetizar precisamente a natureza das formas poéticas e da língua dos seus poemas. De acordo com Laranjeira, a palavra “matemática” indica a maneira meticulosa de elaboração das formas poéticas, enquanto a “sulfurosa” revela a sensibilidade perspicaz da sua língua poética (Laranjeira, 2019: 10). Através desta metáfora interessante, o leitor pode compreender toda a poesia como o pirâmide literário, que se planeou por motivo da obsessão do poeta pela estética formal e se construiu pela sua calculação meticulosa, edificado numa língua particular que, como o enxofre, pode erodir e furar a arquitectura social-histórica. Em geral, as formas poéticas desse livro de poesia tornam-se mais arquitectadas do que as das poesias precedentes, enquanto a língua nesse livro não se destina somente à história colonial de Angola, cujo objeto de escrita já se estende à história africana pré-colonial e à época pós-colonial, isto é, aos “influxos políticos e sociais do mundo atualizados” (*idem*, Laranjeira, 2019: 10), levando-a a precisar de contar com sentidos mais fecundos e progressistas, o que coincide, outra vez, com a opinião de próprio João de Vasconcelos.

Para concluir as formas poéticas e linguagem em Vilanova, em primeiro lugar, podemos chegar à alusão de que há uma lacuna entre essas e as da poesia angolana da “Geração de 50”, que não se afastam da influência do neo-realismo literário, e portanto, em termos das formas, mostra-se desarticulada a relação entre a arte poética vilanoviana e a literatura neo-realista. No entanto, em termos do comprimisso sociopolítico, os princípios do neo-realismo continuam a ter a interpretação e reinterpretação em textos literários de João-Maria Vilanova. Em outras palavras, é mesmo através da metamorfose concretista das formas poéticas que se podem expressar a preocupação do poeta com a realidade e a sua consciência sociopolítica.

No que diz respeito à linguagem na poesia e nos contos, através da observação da sucessão e da mudança da linguagem vilanoviana, dir-se-ia que há movimentações linguísticas nos textos vilanovianos, que são principalmente a proliferação, a multiplicação e a transformação de elementos orais tirados das línguas indígenas angolanas, bem como uma sincronicidade histórica da língua, de que as conotações da língua se encontram sempre evoluídas em função dos diferentes fatores históricos que contextualizam poemas. Na verdade, tudo isto implica que, há muitos paralelos da linguagem poética vilanoviana com as realidade e história angolanas, o que reflete justamente uma vertente bastante neo-realista da arte poética de Vilanova, na medida em que a sua linguagem não se pode separar das consciência e consideração do poeta em relação às situações reais do país, à população angolana subalternizada, à sua cultura e aos vários acontecimentos nas histórias colonial e pós-colonial. O melhor exemplo é: em lugar de utilizar a língua classicamente portuguesa e o padrão formal correto, o poeta trabalha arduamente na

---

inovação das formas poéticas e linguagem, o que reflete o seu contacto e preocupação com as pessoas da camada inferiorizada, a sua realidade, a história de opressão e a conjuntura sociopolítica angolana.

Em conclusão, pode-se ver que a linha de influência literário-histórica atravessa, de forma sinuosa, o neo-realismo, a “Geração de *Mensagem*”, a “Geração da *Cultura* (II)” e chega no final à criação poética da “Geração de 70” em que se situa a de João-Maria Vilanova. A consciência nacionalista e anti-colonial que resulta da consciência sociopolítica exigida pelo neo-realismo permeia toda a obra vilanoviana, inclusive as suas formas e língua poéticas. Nos próximos capítulos, apontaremos o projeto do neo-realismo em textos literários de João-Maria Vilanova, explorando o reflexo dos dois princípios neo-realistas nos textos: **a preocupação com a realidade do indivíduo subalternizado e a ênfase dada à transformação desta realidade.**

---

## 2. O reflexo do primeiro princípio do neo-realismo em Vilanova: a representação das realidades do negro individualizado

### 2.1 Uma máquina de opressão destinada ao negro individualizado e as duas realidades

Acima de tudo, é de salientar uma vez mais o primeiro princípio basilar do neo-realismo que se refere à preocupação com a realidade de opressão do indivíduo, uma vez que o princípio constitui um dos fundamentos da nossa especulação sobre o reflexo do neo-realismo em João-Maria Vilanova. Tendo por base este princípio, investigar-se-ão no capítulo os contos e poemas vilanovianos que relatam as diferentes espécies de realidade do negro individualizado.

Dado que o trabalho gira em torno do indivíduo, primeiramente, é necessário conhecer o sujeito nos poemas e contos vilanovianos. A maioria das personagens centrais em textos literários de João-Maria Vilanova é o negro, dentre as quais se encontra a distinção do negro-africano do afro-americano por causa dos diferentes contextos históricos a que se referem os textos. Ou seja, enquanto se concebem constantemente os textos literários, o pano de fundo, tanto temporal como espacial, também se movimenta, o que nos indica o fato de que as identidades das personagens negras são variadas. Especificamente dizendo, marca-se principalmente como o colonizado o sujeito negro-africano nos dois primeiros livros vilanovianos e em *Os Contos de Ukamba Kimba*, ao passo que em *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, surge outra identidade do sujeito que é o descendente negro-africano, em vez do colonizado. A segunda identidade indica a daqueles que nascem e crescem em outros países não africanos depois da assolação do sistema colonialista. No entanto, ainda que se retirem do mundo colonial, para eles, efetivamente, não é inusitado confrontar-se com a opressão, a exploração e a discriminação racial, mesmo que no nosso momento. A história colonial já acabou há décadas, porém, a opressão racial continua permanente.

O que dá a continuidade à opressão racial, nomeadamente sobre o negro, tem uma consequência histórica: pela exploração colonial de prazo muitíssimo longo, já tardam tanto a modernização e a industrialização dos países africanos, enquanto que as suas condições a todos os níveis ficam para trás dos países ocidentais, o que deixa contínuo o racismo estrutural. Portanto, no que diz respeito ao “colonizado”, como a identidade que parece não existir jamais hoje, torna-se importante repensar no parâmetro de irradiação da sua influência provocadora, como afirmou Edward. W. Said no texto “Representing the colonized: anthropology’s

---

interlocutors”, que “The notion of the colonized, to speak now about the second of my four terms, presents its own brand of volatility” (Said, 1989: 206). Said elucidou que, apesar de ter-se alcançado a independência nacional dos países africanos, estampam-se as cicatrizes difíceis de se apagar na vida do ex-colonizado sobrevivente, dos seus descendentes e até de todos os negros. A história dum raça total de ter sido colonizada transforma-se num destino ao qual os elementos não podem escapar imediatamente, e os sintomas doentios deixados refletem-se em cada indivíduo da raça, parecendo-se com um pesadelo hereditário:

To have been colonized was a fate with lasting, indeed grotesquely unfair results, especially after national independence had been achieved. Poverty, dependency, underdevelopment, various pathologies of power and corruption, plus of course notable achievements in war, literacy, economic development: this mix of characteristics designated the colonized people who had freed themselves on one level but who remained victims of their past on another (*idem*, Said, 1989: 207).

Dessa forma, tendo em consideração o conceito “colonizado” num contexto histórico mais alargado, Said ilustra que a volatilidade do “colonizado” significa a diversidade identitária, “to include women, subjugated and oppressed classes, national minorities, and even marginalized or incorporated academic subspecialties” (*idem*, Said, 1989: 207). Eis o âmbito do “colonizado”, demarcado pelo intelectual de Jerusalém, ou melhor, designado o âmbito do “subalterno”. E quanto às personagens centrais em Vilanova, evidentemente é que, em conformidade com o conceito de “colonizado/subalterno” de Said, eles são justamente aqueles que fazem parte da raça oprimida e dos grupos sociais minoritários, desfavorecidos e vulneráveis, inclusive o verdadeiro negro colonizado, o negro-africano oprimido e o afro-americano da camada inferior. Essa diversidade identitária das personagens em textos vilanovianos, por conseguinte, acarreta a diversidade da realidade delas, e em contrapartida, correspondentes às várias identidades, estas realidades múltiplas ligam-se estreitamente à colonização, à opressão e à discriminação racial consoante as circunstâncias sociais.

No tocante a esta diversidade da realidade, este capítulo irá apresentar a representação das duas espécies de realidade do negro individualizado em textos literários vilanovianos: **a realidade de opressão colonial e a realidade de *ghetto* pós-colonial**. A despeito das diferenças entre as suas singularidades históricas, culturais e geográficas, o que as duas realidades demonstram simultaneamente, com efeito, é o mecanismo de opressão e exploração racial, engendrado pelo colonialismo e capitalismo, ou seja, é **a máquina ocidental de opressão antropológica** que funciona ao longo da evolução do capitalismo e do aumento da necessidade

---

dos recursos naturais e humanos dos impérios ocidentais antigos. Em outras palavras, a essência e a finalidade das duas realidades apontam para o mesmo: a opressão racial. Acerca disso, Robert J. C. Young, de forma proverbial e sintética, esclareceu-o assim:

The reality, though, is that the world today is a world of inequality, and much of the difference falls across the broad division between people of the west and those of the non-west. This division between the rest and the west was made fairly absolute in the 19th century by the expansion of the European empires, as a result of which nine-tenths of the entire land surface of the globe was controlled by European, or European derived, powers. Colonial and imperial rule was legitimized by anthropological theories which increasingly portrayed the peoples of the colonized world as inferior, childlike, or feminine, incapable of looking after themselves (despite having done so perfectly well for millennia) and requiring the paternal rule of the west for their own best interests (today they are deemed to require 'development'). The basis of such anthropological theories was the concept of race (Young, 2003: 2).

Giorgio Agamben, na sua antologia antropológico-filosófica, *O Aberto: o Homem e o Animal*, remete-nos para ver de que modo trabalha a máquina antropológica do Ocidente. De acordo com ele, “através da oposição homem/animal, humano/inumano” (Agamben, 2011: 57), a máquina estabelece a delimitação entre o homem e o animal, e os critérios deste estabelecimento, entretanto, são definidos completamente pelos europeus/brancos. Isto quer dizer que distinguir o homem do animal torna-se um trabalho altamente subjetivo, não obstante os chamados depoimentos científicos dos europeus. Por isso, a subjetividade da máquina antropológica determina que a fronteira entre o humano e o animal/inumano vem a ser ambígua e movimentada, transformando-se então em “uma zona de indeterminação na qual o fora não é senão a exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, apenas a inclusão de um fora” (*idem*, Agamben, 2011: 57). A partir daí, Agamben enunciou que há, no sentido geral, dois métodos da máquina a fim de circunscrever a zona humana: a exclusão e a inclusão. Aliás, acerca da máquina própria, ele afirmou que a máquina antropológica inteira deve dividir-se em duas partes em função das épocas históricas: a máquina antropológica dos antigos e a dos modernos. Ambos os métodos servem para a função da máquina inteira; entretanto, cada um dos dois corresponde respetivamente à parte determinada da máquina. A máquina dos modernos utiliza predominantemente a exclusão, retirando dentro da zona humana um elemento humano e declarando-o como inumano, ou seja, “animalizando o humano, isolando o não-humano no homem” --- o antissemitismo e o “Homor Sacer” são tomados por Agamben como exemplos

---

típicos; enquanto que a máquina dos antigos, ao invés, aplica a inclusão à “humanização de um animal”.

Por isso, segundo Agamben, pode-se dizer que a máquina ocidental de opressão antropológica referida acima é a máquina antropológica dos modernos, na medida em que é justamente através da exclusão que se implementa a opressão racial, ou seja, são exercidas a colonização, exploração e opressão dirigidas ao negro por via de desumanizá-lo ou animalizá-lo. Daí, em termos da representação das duas espécies de realidade do negro individualizado em continhos e poemas vilanovianos, com recurso às teorias relativas ao colonialismo, pós-colonialismo e antropologia, o capítulo vai focalizar na variedade de alavancas da exclusão que se aplicam à opressão racial nos diferentes tempos históricos.

---

## 2.2 A realidade de opressão colonial

Percebe-se, de acordo com Agamben, que a exclusão da máquina antropológica dos modernos da cultura ocidental consiste principalmente na desumanização e animalização do homem, e que, levando-as em consideração no contexto colonial, o seu alvo situa-se no negro. A desumanização do homem, de fato, não começou a efetuar-se a partir do período colonial, mas à medida que se desenvolvia a relação de produção capitalista, iniciou a sua aplicação à gestão exploradora do operário. Em palavras de Marx, na medida em que a relação de produção capitalista atribui a grande importância à “divisão social do trabalho capitalista” enquanto o modo de trabalho mais eficaz, ao realizar-se a divisão do trabalho com vista a um número quantitativo dos produtos, acontece, inevitavelmente, a mecanização alienável do operário. Ou seja, na perspectiva do materialismo, é justamente na mecanização humana que se reflete a desumanização do homem no tempo moderno, considerada como um dos meios da opressão capitalista. Na enunciação de Lukács, o homem mecanizado na exploração capitalista é assim:

O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo; em vez disso, ele é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter (Lukács, 2003: 203-204).

Quando, aliás, se combina com a colonização esta relação de produção capitalista que constantemente mecaniza, desumaniza e aliena o homem, estabelece-se, então, o relacionamento de colaboração entre a exploração capitalista dirigida ao operário e a opressão racial ativada pela máquina antropológica dos modernos --- a posterior fornece justificações científicas e antropológicas ao colono --- e essa colaboração dedica-se ao destino catastrófico: a opressão capitalista e colonialista. E esta espécie de opressão dupla naturalmente resulta em “uma realidade duplamente dominada, por relações colonial e de classe” (Mata, 2016: 85), afirmada por Mata, tal qual a declaração de Aimé Césaire no princípio de *Discurso sobre o colonialismo*, de que a existência da civilização europeia, sustentada pelo regime burguês por dois séculos, gera o problema social sobre o proletariado e o problema colonial (Césaire, 1978: 13). Esta duplicidade da opressão encarna-se pelo fato de que, sendo transportada para a prática colonial, a desumanização capitalista do operário tornou-se mais atroz e não apenas se circunscreveu na mecanização humana, mas incentivada pela noção de supremacia racial,



---

entrou gradualmente numa etapa extremamente brutal: a animalização.

Na verdade, no tocante à animalização colonial, no mesmo livrinho, Aimé Césaire achou-a ser a relação mútua entre o colono e o colonizado, isto é, a animalização não é apenas o meio de manipulação colonial destinado ao colonizado, mas também o resultado da internalização identitária do colono. Ao animalizar o colonizado, o colonizador comporta-se jamais como o ser humano educado, transformando-se, simultaneamente, num inculto, num animal, num inumano:

Provam que a colonização desumaniza, repito, mesmo o homem mais civilizado; que a acção colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita a tratá-lo como animal, tende objetivamente a transformar-se, ele próprio, em animal (*idem*, Césaire, 1978: 23-24).

A animalização colonial, portanto, degrada ambos os sujeitos humanos, bem como a sua relação social. Entre os dois, conforme Césaire, existe “nenhum contacto humano, mas relações de dominação e de submissão que transformam o homem colonizador em criado, ajudante, comitê, chicote e o homem indígena em instrumento de produção”, e por conseguinte, a sociedade colonial, cujo alicerce fica nesta relação social, encontra-se estacionária, moribunda e reificada, como a equação proposta pelo político martinicano, “colonização = coisificação” (*idem*, Césaire, 1978: 25).

Por tudo isso, pode-se afirmar que, misturada com a desumanização capitalista, a animalização enquanto instrumento dominante da opressão colonial, torna-se a denotação da própria relação social entre o colono e o colonizado. Em seguida, a análise dos continhos vilanovianos vai centrar-se na animalização do colonizado e na imagem sanguinária, cruel e bárbara do colono que também se animaliza ao oprimir o negro. Sabe-se que a mecanização humana no procedimento da produção capitalista indica a assimilação e a incorporação humana na máquina, entretanto, em vez de ser a metamorfose sistematicamente industrializada do homem, de fato, a animalização colonial refere-se a uma conduta comportamental mais primitiva, selvagem e animalizada: a violência. Em relação a esta temática, com efeito, a coleção dos continhos vilanovianos contou com um subtítulo durante algum tempo, “Quinze estórias de violência” (Vilanova, 2013: 66), e aquele subtítulo pode ser visto como a síntese feita pelo poeta sobre a maior analogia dos contos, refletindo a preocupação bastante intensa

---

com os conflitos e confrontos presentes na sociedade colonial, isto é, como Frantz Fanon diz, a “violência atmosférica” (Fanon, 2015: 73) que impregna nas colônias africanas, e a origem desta violência é, no fundo, a animalização colonial que acontece com qualquer pessoa no mundo colonial. Laconicamente de dizer, a animalização colonial nunca se pode separar da violência colonial, e esta ligação íntima vem a ser uma das modalidades da análise sobre a realidade de opressão colonial do negro individualizado no nosso trabalho.

Dentre os continhos de violência de João-Maria Vilanova, “A penitência” é o mais conciso, que reproduz o cenário original de animalização colonial. O conto consiste num único parágrafo em que se encadeia, sem nenhuma pontuação, a ordem dos dois clérigos cristãos com o monólogo dum negro indígena, através da língua vernácula e oralizada, acentuando os detalhes crus do acontecimento, transmitindo a sensação humilhada do oprimido e exibindo a desumanidade violenta do colono:

é essa aí colocar-te no pescoço a canga que era dos bois e pôr-te a lavar e aí está como eu Pascoal Mukapa de 45 anos natural de Danji-ia-Manha pai de três filhos lavei com canga de boi a dura terra de graje sob a fornalha do sol esse dia (Vilanova, 2013: 13).

Para além da imagem do negro animalizado, notemos a identidade dos opressores: são os padres. Na primeira metade do parágrafo, pelas palavras mandadoras dos padres, torna-se patente o seu retrato hipócrita e egoísta e, em comparação com o amor manifestado pela sua religião, forma-se a ambivalência intensa:

Ainda bem que vieste pois os bois eles dois morreram vítimas da mosca tsé-tsé e não temos animal nenhum mais para nos lavar a granja da paróquia por isso a penitência que te colocamos por teres pegado mulher que não é a tua legítima eu e o padre Mimosa que te ouviu em confissão (*idem*, Vilanova, 2013: 13).

Daí se pode ver que teriam sido o amor, a tolerância e a redenção enquanto lemas religiosos consabidos que ligam o clérigo ao povo fiel, entretanto, na sociedade colonial, esta ligação substitui-se pela relação de opressão, disfarçada do cristianismo, na qual não apenas se despoja a identidade ontológica do povo africano, mas também os padres brancos que jamais são exemplificações de amor e paz, transformam-se então uma vez por todas na oposição do seu ideal. Tudo isto indica a mutualidade da animalização colonial.

De acordo com Césaire, a colonização significa a coisificação de todos os elementos humanos na sociedade colonial e a violência colonial é a ferramenta principal de reificar o

---

homem. Esta violência não só se reflete na exploração do trabalho dirigida ao negro, mas ainda aparece em outras ocasiões sem mudar a sua substância de opressão colonial. Com uma percepção sagaz, sentindo a perversidade cruel do colono que ocorre em qualquer ocasião, por mais que fosse minuciosa, em “Cigarro com filtro”, João-Maria Vilanova explora a nova dimensão da violência colonial que não se confina na escravatura animalizada.

“Cigarro com filtro” é o monólogo dum guerrilheiro sobrevivente e deficiente, composto por apenas centenas de palavras e sem nenhum hiato. Através da recordação do guerrilheiro sobre a sua experiência assombrosa numa morgue após uma luta entre o colono e o indígena, o conto revela-nos a aleatoriedade da violência drástica e bárbara que permeia todos os recantos na sociedade colonial:

antão eu pegou desse cigarro que ele o kileba ele próprio tinha lançado nessa hora dentro da dita da vala – um bonito dum cigarro sim senhor com filtro e aí eu começou de puxar essas minha fumaça maluca nessa boa beata boa como que lançada do céu a terra pelo próprio nzambi para meu distraimento sossegado enquanto que a noite companheira ela não vem para eu dar enfim o fora dali e então o kambuta ele logo ficou mirando do lado ó diacho ó diacho parece mas é tem o fio do fumo querendo subir dessa vala aí dos passageiros da morte como é que é como é que não é e o kambuta volta então no trãji como ansim para tirar o certificado alimpo aí eu aproveitou o com-depresssa dimãji e eu colocou a boca da beata boa com filtro que nzambi me mandou pra baixo na boca do quem do morto sekulu andré desse meu lado outro com essa minha mão a sobrange essa minha mãozinha e o kambuta ele chega já por aí entretanto e ele desata rindo kiakiando agarrado na barriga-de-jingumba dele parece é o quê parece é o maluco do zacaria da conceição lá de quimbo grande e ele fica chamando e ele fica chamando de longe pró kileba calcule voce amigo o incrível porra acontece calcule voce que um gajo que eu limpei faz pouco tempo o sarampo com um tiro certo no centro da pinha deu agora o sacana de gajo pra fumar depois de morto juro a voce e ele kambuta de novo dali se partiu abanando sua grande cabeça de elefante-macho sacudido pelo muito desse seu riso desatado não ante porém não ante que ele kambuta abaixando o já abaixado pé dele coxo na dita da vala ele tá aí aiué cortando com o afiado punhal dele dum gole frio certo essa minha mão esquerda a tal que falta aqui a canhota e levou ele com ela feita a recordação um cinzeiro eu vou fazer dessa merda aí falou ele pró kileba rindo no mesmo tempo que ele batia com raiva com essa minha mão no joelho dele qual fora a borracha (*idem*, Vilanova, 2013: 23-24).

Na minha opinião, há que se notar dois aspetos em particular para perceber a subtileza

---

da elaboração literária neste conto. O primeiro é a precisão impressionante e vibrante da descrição tanto das diferentes figuras de personagem quanto dos pormenores da situação. Por exemplo, na frase “e aí eu começou de puxar essas minha fumaça maluca nessa boa beata boa como que lançada do céu a terra pelo próprio nzambi para meu destramento sossegado”, através da gratidão exultante do guerrilheiro ao deus indígena por ter buscado um cigarro com filtro, o autor demonstra uma cena quase grotesca, onde com o término duma luta colérica, o sobrevivente não deseja nada senão um relaxamento básico, embora esteja ainda rodeado por cadáveres dos seus colegas. O júbilo do guerrilheiro transmitido nessa frase concisa reflete, ironicamente, quão radical e absurda é o prejuízo da violência colonial, até ao ponto de que a dignidade humana diminui ao pó, substituída pela intuição aproximadamente indiferente diante do massacre. E o segundo aspeto refere-se à linguagem oral no conto. Tendo em examinação a oralidade em “A penitência”, pode-se dizer que é justamente por via dela que se suscita uma certa espontaneidade descritiva, tornando mais contundente, mais brutal, ou até mais *déjà vu* a violência colonial no conto. Quanto ao conto “Cigarro com filtro”, a oralização textual constitui a sua maior singularidade que, em termos da interpretação literária da realidade violenta, pode levar o leitor a seguir a fala intensa do guerrilheiro, afundar-se no enredo e adquirir uma ilusão de estar presente na história a testemunhar tudo do ponto de vista do guerrilheiro. Sem dúvida, o segundo aspeto fornece o auxílio linguístico ao primeiro, e a coordenação impecável dos dois dá-nos uma experiência de leitura altamente ansiosa, uma vez que, acompanhando-se pela voz do narrador e emprestando a sua visão a ver os dois colonos debaixo para cima do início ao fim do conto, o percurso da leitura é quase cinematográfico e subjetivo, parecido com um *long take*. O relato do guerrilheiro acaba por falar da razão pela qual perde a sua mão esquerda: o colono corta a sua mão só para se contentar. E o tom orgulhoso do vencedor no fim, “e levou ele com ela feita a recordação um cinzeiro eu vou fazer dessa merda aí”, remete-nos novamente a sentir a ferocidade da violência colonial: sendo difundida e abusada em qualquer lado, esta cena horrível tem origem mesmo na vulgarização da desumanização na relação social colonial.

Em suma, a ocorrência quotidiana da violência colonial, seja qual for a motivação, é o fenómeno social engendrado pela desumanização e animalização colonial. Estas duas são, na essência, as manobras principais do colono a fim de efetuar a opressão colonial e racial. É preciso lembrar-se uma vez mais da afirmação de Aimé Césaire a dizer que as práticas coloniais, seja em grande escala ou não, são todas fundadas “sobre o desprezo pelo homem indígena”. Portanto, para entender profundamente a opressão colonial e a violência colonial, a nossa investigação deve, daqui para frente, focalizar-se no seu fundamento.

Em relação ao desprezo racial, conhece-se já que a máquina ocidental de opressão

---

antropológica presta ao colono muitos argumentos, com vista a comprovar a inferioridade do negro a todos os níveis e a oprimi-lo a todos os aspetos. A violência física é exatamente uma das armas da opressão colonial, destinada ao corpo do colonizado, e para além dela, há também outras políticas da opressão colonial, concentrando-se mais na esfera mental do colonizado, tais como a psique, a cultura e a educação. O objetivo destas políticas mentais é a negação dos conhecimentos originais do indígena em torno da sua própria terra, história, nação, mitologia, cultura e ontologia. Em outras palavras, as políticas mentais da opressão colonial são especificamente para conduzir toda a alma nativa do indígena em direção do auto-desdém e auto-negação. Eis a opressão colonial metafísica. À medida que se concretizam e aprofundam as políticas da opressão metafísica na sociedade colonial, o indígena --- agora o colonizado --- confronta-se, inevitavelmente, com a situação de dificuldade de que ele se encontra sempre, perante o colono, inferiorizado, subalternizado e assim involuntariamente oprimido em todos os sentidos. Albert Memmi, em *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*, desvendou o objetivo da estratégia da opressão metafísica do colono, de que este aponta para fazer da sua ação colonial um problema insolúvel de supremacia genealógica:

O fato sociológico é batizado como biológico, ou melhor, como metafísico. Declara-se que pertence à essência do colonizado. Assim, a relação colonial entre o colonizado e o colonizador, fundada na maneira de ser, essencial, dos dois protagonistas, torna-se uma categoria definitiva. Ela é o que é porque eles são o que são, e nem um nem outro jamais mudará (Memmi, 2007: 108).

Tendo por base essa afirmação, Albert Memmi fez a especulação sobre as políticas específicas da opressão colonial metafísica, explicando como é que elas trabalham na sociedade colonial em sintonia com a opressão colonial física. Ele sublinhou primeiro o elemento religioso, esclarecendo o contributo da religião para viciar a opressão colonial, bem como os proveitos que lhe concede o colonialismo como a remuneração. Entretanto, segundo Memmi, encontra-se fraca a relação de interesse entre o colonialismo e a religião, uma vez que o colonialismo não tem a inteira confiança no efeito do sermão religioso e então formula-lhe limitações a fim de suprimir algumas missões religiosas e extenuar o poder religioso. Por conseguinte, Memmi indicou que, apesar de ser acessório do sistema colonialista, a atitude da religião encontra-se abalável: quando alcança privilégios coloniais, suporta o colonialismo; quando esta máquina de opressão fica derribada, a religião escapa aos seus crimes que cometeu, até acusa o seu antigo santuário mundano da história colonial. Daí se pode ver a hipocrisia oportunista da religião ao

---

serviço do colonial:

É verdade que a Igreja ajudou muito o colonialista; caucionando seus empreendimentos, dando-lhe boa consciência, contribuindo para fazer com que a colonização fosse aceita, inclusive pelo colonizado. Entretanto, para ela, foi apenas uma aliança acidental e proveitosa. Hoje, quando o colonialismo se revela imortal, tornando-se comprometedor, ela recua em toda parte; quase não o defende mais, e às vezes já começa até mesmo a atacá-lo. Em suma, ela se serviu dele como ele dela, mas sempre conservou sua finalidade própria. Inversamente, se o colonialista recompensou a Igreja por sua ajuda, concedendo-lhe privilégios importantes, terrenos, subvenções, um lugar inadequado para seu papel na colônia, nunca desejou que ela obtivesse êxito, isto é, a conversão de todos os colonizados. Se realmente tivesse desejado, teria permitido que a Igreja realizasse seu sonho. Principalmente no início da colonização, quando dispunha de total liberdade de ação, de ilimitado poder de opressão e de ampla cumplicidade internacional (*idem*, Memmi, 2007: 109).

Tudo isto quer dizer que a religião, ao ficar subordinada ao sistema colonialista, contrariava-se no seu ideal doutrinário e converte-se numa mentira. Relativamente à religião mentirosa na época colonial, Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra*, denunciou o pecado do cristianismo, sem nenhuma insinuação:

Mas os comunicados triunfantes das missões informam, na realidade, sobre a importância dos fermentos de alienação introduzidos no seio do povo colonizado. Falo da religião cristã e ninguém tem o direito de se surpreender com isso. A igreja das colônias é uma igreja de brancos, uma igreja de estrangeiros. Ela não chama o homem colonizado para o caminho de Deus, antes para o caminho do branco, o caminho do amo, o caminho do opressor. E, como se sabe, nesta história muitos são chamados e poucos os escolhidos (Fanon, 2015: 46).

Nos continhos vilanovianos, com efeito, há justamente alguns que retratam o semblante mascarado do cristianismo, revelando-nos a sua verdadeira intencionalidade que é dirigir o negro ao “caminho do opressor”. “A penitência”, por exemplo, que analisámos acima, é um conto deste tipo. Vilanova rasga inexoravelmente o disfarce dos cristãos no conto, mostrando o seu rosto real que é o do colono. Com o pretexto de ajudar o negro a realizar a penitência, os dois padres ameaçam-o com a sua vida privada e exploram-no como o animal instrumental:

---

Ainda bem que vieste pois os bois eles dois morreram vítimas da mosca tsé-tsé e não temos animal nenhum mais para nos lavar a granja da paróquia por isso a penitencia que te colocamos por teres pegado mulher que não é tua legítima eu e o padre Mimoso que te ouviu em confissão é essa aí colocar-te no pescoço a canga que era dos bois e por-te a lavar (Vilanova, 2013: 13).

É também curioso que se cita uma frase de Evangelho segundo Mateus no começo do conto: “Haverá alguém tão duro de coração que, sendo-lhe pedido um naco, de pão dê ao outro uma calhau?” (*idem*, Vilanova, 2013: 13). Como se sabe, no Evangelho segundo Mateus, quem tem o coração endurecido é o povo que não escuta nem olha ou compreende, e Jesus tenta persuadi-lo através das parábolas. Entretanto, ao invés do sentido original da frase que Jesus tenciona ensinar aos seus discípulos a missão de salvaguarda do povo, quem conta com o coração duro no conto são os padres brancos, ou seja, teoricamente, discípulos de Jesus. Assim sendo, há certamente a sátira destinada à mentira do cristianismo ao formar-se a contradição entre o doutrinamento tirado da catequese cristã e a realidade colonial que o texto transcreve.

Outro continho, “A pacificação”, também nos revela a mentira do cristianismo, cuja estrutura textual é igual à de “A penitência”, adotando uma frase dos textos cristãos como a epígrafe do conto. Em “A pacificação”, a frase vem de Apocalipse segundo João: “Então eu ouvi uma águia voando através do céu” (Vilanova, 2013: 14). Esta frase tem origem numa história em que se trata da aparição da revelação de Jesus Cristo quando os primeiros quatro anjos acabaram por tocar as trombetas. Jesus ouviu, naquele momento, uma águia gritar no céu em voz alta à terra, “Ai! Ai! Ai dos que habitam sobre a terra, por causa dos toques das trombetas que estão prestes a ser entoados pelos três próximos anjos!” (Apocalipse 8: 13). Segundo o Apocalipse, sabe-se que as primeiras quatro trombetas tocadas simbolizam quatro vezes de abertura do sétimo selo e que, por cada vez, surgem um cavalo e seu cavaleiro que trazem ao mundo a sequência de catástrofe, inclusive a conquista mundial, a matança e guerra, a fome e injustiça, assim como a morte. Em seguida às primeiras quatro trombetas tocadas pelos anjos, o grito da águia indica o advento dos desastres maiores trazidos pelos últimos três anjos. Portanto, de acordo com essa frase, implica-se que já aconteceram as séries da calamidade e que as posteriores vão surgir logo, ao passo que no conto demonstra-se um panorama funestíssimo de massacre da raça negra no continho, o qual confere com o conteúdo da epígrafe:

(...) tudo queimado meu pai meus irmão cadê cadê vizinhos nosso por aqui por ali espalhados dentro e fora nas casa de pau-a-pique devastada sua negra pele todos dormindo tranquilamente na paz talqualmente ordenara quiseram esses que vieram do

---

mar com o recado do velho no bolso da trás falando é assim pacifiquemos essa terra rapidamente-e-em-força para que nossa querida civilização do espírito e da concórdia ela dure ela perdure ela não acabe jamais nunca nunca mais amen (Vilanova, 2013: 14).

Segundo o trecho acima, pode-se ver que se intercalam no conto os quatro desastres afirmados no Apocalipse, que constituem, de fato, a realidade na terra africana colonizada: a invasão colonial, a matança coletiva, a opressão injusta e, afinal, a morte de negros. Aliás, nota-se que o massacre é por causa daqueles que “vieram do mar com o recado do velho no bolso da trás falando”, e que sem dúvida, eles indicam os expansionistas e colonizadores portugueses. Aqui tem um indício intertextual: “o recado do velho” refere-se a um enredo de *Os Lusíadas* de Camões, de que o velho do Restelo pressente e declara o falhanço da expansão portuguesa.

Levando-lhes tantas provocações horríveis e desumanizadas, o colono, num pretexto religioso da chamada “civilização do espírito”, até requer uma pacificação dos negros massacrados. Assim, misturam-se, neste conto, a veracidade da história colonial, as profecias na literatura e religião, assim como a revelação da crueldade do cristianismo colonial, o que nos deixa ver de novo a densidade das significações contidas no conto vilanoviano.

Tanto “A penitência” como “A pacificação”, na verdade, ambos ilustram um fato de que, no contexto colonial, as ações do cristianismo ficam paradoxais relativamente à suas declarações catequéticas. Como diz a asserção de Fanon, a ambivalência do cristianismo colonial revela-nos que, em vez do salvador do espírito do negro, no fundo, o papel que ele assume é o opressor.

Para além da religião falsificada que se vê como o sustento importante da opressão colonial metafísica, no que diz respeito à outras políticas, o racismo colonial serve do assistente significativo do colonialismo, fundindo a noção racista na sociedade de que todo o ser do negro é, irremediavelmente, muito mais inferior que o do colono. De fato, o racismo é exatamente o desprezo sistemático pelo homem indígena, como disse Aimé Césaire. E a afirmação de Memmi em relação ao racismo toca a sua essência: “Não é uma coincidência: o racismo resume e simboliza a relação fundamental que une colonialista e colonizado” (Memmi, 2007: 107).

Dando a ênfase à permeabilidade intensa do racismo em todos os aspetos da sociedade colonial, Albert Memmi apontou o percurso de naturalização e normalização do racismo que atravessa e acompanha a vida inteira de muitos colonizados desde a infância, incorporando-se totalmente na realidade colonial sem deixar ao colonizado nenhum intervalo de repensá-lo:



---

Conjunto de comportamentos, de reflexos aprendidos, exercidos desde a mais tenra infância, fixado, valorizado pela educação, o racismo colonial é tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo às mais banais, que parece constituir uma das estruturas mais sólidas da personalidade colonialista. A frequência da sua intervenção, sua intensidade nas relações coloniais, seria estupefaciente, porém, não se soubesse em que medida ele ajuda o colonialista a viver, permitindo sua inserção social (*idem*, Memmi, 2007: 107).

Dessa maneira, as noções, estereótipos, consciências e até subconsciências racistas tornam-se o fundamento da sociedade colonial. A maioria de todos, seja de colonos seja de colonizados, concorda com o “fato” de que o negro é, *a priori*, deficiente, inferior, corrupto e miúdo, e esta aura da consciência social, em contrapartida, intensifica a opressão colonial na realidade.

Por isso, tendo como base o racismo e o seu impacto social profundo, há várias medidas tomadas pelo colono que se destinam à repressão e exploração do negro, tais como despojar-lhe os direitos legais, isolar a sua área de residência e pilhar as suas posses privadas, entre outros. Em outras palavras, em nome do racismo, o colono pode criar à sua vontade as desigualdades na relação dele com o colonizado. Sendo assim, pela sua prioridade absoluta, o colono parece sempre ao colonizado um paradigma único, e então o colonizado que vive limitado e oprimido, espontaneamente, começa a ter o desejo de se assimilar ao colono a fim da transformação da sua condição da vida, pondo em prática “igualar esse modelo prestigioso, assemelhar-se a ele até nele desaparecer” (*idem*, Memmi, 2007: 163). Daí temos que notar que, apesar de apontar para a transformação da realidade de opressão, esta tentativa do colonizado não é a subversão, encarando-se mais como o resultado natural do seu reconhecimento da hierarquia racial.

De fato, João-Maria Vilanova reproduz literariamente, em alguns seus contos, a tentativa do colonizado negro de se assimilar ao branco. Em “Um lugar de inteira confiança”, trata-se dum negro que se inscreve na candidatura para um lugar de emprego mas falha, embora a sua qualificação seja distinta. Através da boca do outro que está a dialogar com o negro (o que mais uma vez reflete a oralidade do texto vilanoviano), o autor demonstra-nos a desigualdade extrema que existe na competição do emprego entre o negro e o branco:

O motivo porque não foste tu o escolhido não sei bem mas quanto a mim só pode ter sido porque pediam exame de 2º grau e tu apareces aqui com habilitação a mais para contínuo, o quinto dos liceus tanto assim que quem foi escolhido foi esse aí da foto que é de freixo-de-espada-na-cintura e tem só a quarta (Vilanova, 2013: 17).

---

Em seguida, com pincelada bem emocionadora, o autor descreve a habilidade profissional do negro e a sua condição da vida precaríssima, e este contraste intensificado entre as duas mostra-nos a injustiça na sociedade colonial em que a vida inferior do negro não provém da sua preguiça ou estupidez como afirma o racismo, mas da extrema desigualdade racial:

A redação que fizeste sem um só erro ortográfico está boa, é humana, é decente, falas das razões pretendes o lugar, dizes que faz tempo estás desempregado, que tens cinco filhos tres em idade escolar, habitando uma casa de chapa no rangel e que tua casa lhe chove dentro como na rua e que não tem luz nem água canalizada nem esgoto nem fechadura de porta e se acaso tu tua mulher ou teus filhos precisam de ir na latrina (tu falas em despertar é igual) tem de ir no escuro da noite lá longe nas barrocas (...) (*idem*, Vilanova, 2013: 17).

O negro perdeu o lugar que é de “inteira confiança”, e este fracasso aparece, na verdade, como a miniatura da vida do negro colonizado, representando a frustração quase definitiva das tentativas inumeráveis de assimilação. Ou seja, não obstante quão persistente o seu esforço de assimilação, encontra-se sempre malogrado.

Nesse sentido, para esclarecer por que “no âmbito colonial, a assimilação se revelou impossível” (Memmi, 2007: 165), Albert Memmi exibiu-nos os obstáculos mais vistos com os quais se depara o negro no processo de assimilação. Segundo ele, para além das dificuldades psicológicas, como a confusão identitária do negro ou uma espécie de humilhação que sente, a maior dificuldade provém do exterior, que é a recusa do colono. Quando o colonizado tenta seguir os passos do colono e imitar a sua maneira de andar, o colono mostra logo a sua abominação, atirando a negação ao colonizado. No conto acima, a decisão da entidade colonial é justamente uma recusa dura do colono ao negro, com vista a impossibilitar a assimilação social do negro. E quando o colonizador está perante a insistência do colonizado a intencionar a assimilação, ele vai tomar outra estratégia:

Ao esforço obstinado do colonizado de superar o desprezo (merecido por seu atraso, sua fraqueza, sua alteridade, ele acaba por admitir), a sua submissão admirativa, a sua preocupação aplicada de se confundir com o colonizador, de se vestir e falar como ele, de se comportar como ele, até mesmo em seus tiques e em sua maneira de cortejar, o colonizador opõe um segundo desprezo: *o escárnio*. Ele declara, explica ao colonizado que esses esforços são inúteis, que ele só ganha com eles um traço suplementar: o ridículo (*idem*, Memmi, 2007: 166).

---

Daí é tempo de ler o conto “O professor valentim” de Vilanova. Este conto sucinto consiste numa espécie de transcrição dum diálogo que parece elementar e trivial na sociedade colonial. Desta vez, o pano do fundo onde se situa o cenário é uma escola colonial e as figuras são duas representações polares da relação colonial: três crianças negras, pobres e descendentes do operário colonizado e um professor branco, decente e educado. As crianças falam sobre os seus desejos de ir estudar para a escola na primeira parte do conto:

Primeiro dia de aula professor valentim chamou no estrado da escola de chapa a luísa kandanji noviano a qual falou ansim eu quero aprender a ler para saber notícia da minha avó da luanda o zito vanduji setiano eu quero aprender a ler para escrever livro com estória bonita de bicho de mato que fala e dá palpite talqualmente pessoa mateus vanduji oitiano eu quero aprender a ler para escrever carta comprida no meu pai que está no contrato em S. Tomé (Vilanova, 2013: 35).

Evidentemente, a confissão dos meninos transmite a aspiração cálida e profunda do colonizado negro de receber a educação e tornar-se alfabetizado, contudo, para o colonizador, os seus sonhos são equivalentes à intenção ridícula e inalcançável do negro de assimilação social a nível de escolarização. Tal como o sujeito negro no conto “Um lugar de inteira confiança”, os desejos dos três meninos negros partem meramente das suas necessidades básicas da vida ou do desígnio miúdo de criação literária, estimulado por histórias proverbiais tradicionais de Angola, significando a consciência puramente intuitiva da criança e a sua vontade inata de procurar conhecimento. Eles dão-se conta de que para os realizar, são indispensáveis as habilidades fundamentais do ensino escolar. Entretanto, o professor Valentim, com o parecer bem simpático e terno, responde-lhes assim:

Aí professor valentim ele pousou a mão dele cuidada enfeitada com o anel bonito de rubi encarnado na cabeça um a um dos três meninos e falou escola para vocês meus filhos ainda não tem vosso pai é matumbo e nunca hela ele conseguiu de arrumar o bilhete de identidade (*idem*, Vilanova, 2013: 35).

Em contraste com o seu comportamento gentil e o estatuto nobre que se pode refletir através do seu acessório valorizado, o professor Valentim lança-lhes a recusa desprezadora que se sustenta pelo “fato indiscutível” de que o negro, bem como o seu descendente, são juntos deficientes em termos da inteligência. A recusa do professor individual implica, no sentido

---

maior, a recusa do sistema colonialista, do qual a finalidade é reprimir a assimilação escolar do colonizado negro. Para além disso, o professor não esconde nenhum seu desdém racista ao pai deles, desiludindo-os através do insulto, o que corresponde mesmo ao segundo desprezo do colono, que afirma Memmi, ser o escárnio.

Em resumo, os empenhamentos feitos pelo colonizado negro para se assimilar ao branco ou até a tal intenção simples são, para o colono, a tentativa de abalar o racismo, e por isso, são-lhe um sinal bastante perigoso, uma vez que o racismo constitui o fundamento da sociedade colonial, alimentando a relação colonial e a opressão colonial. Portanto, este caminho é fadado a ser um beco sem saída ou o devaneio dos que queiram transformar a realidade colonial. Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, fala do sonho dum negro, em que ele próprio se converte no branco. Respeitante a isso, Fanon alcança uma conclusão precisa que se pode aplicar à explicação da tentativa de assimilação do negro na sociedade colonial:

Se ele se encontra submergido a esse ponto pelo desejo de ser branco, é porque vive numa sociedade que torna possível o seu complexo de inferioridade, numa sociedade que tira a sua consistência da manutenção desse complexo, numa sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na exacta medida em que essa sociedade lhe cria dificuldades que ele se encontra colocado numa situação neurótica (Fanon, 2017: 95-96).

Pode-se afirmar, de acordo com Fanon, que a natureza racista da sociedade colonial é o núcleo a partir do qual se emitem várias problemáticas da inferiorização do negro e a assimilação social do negro é uma destas consequências. Entretanto, o racismo deve ser considerado como a origem essencial de todas as problemáticas do complexo de inferioridade do negro e, ao referir-se à motivação mais direta da assimilação social do negro, de fato, é a negação ontológica que o transforma no ser supérfluo, física e metafisicamente, auto-duvidoso e então desmerecido de qualquer tipo de direito ou posse que ele também acha quesim. Em *Os Condenados da Terra*, Fanon acusou a provocação destruidora que o colono traz à totalidade do ser do colonizado:

Não basta ao colono delimitar fisicamente, isto é, com a ajuda da sua polícia e dos seus soldados, o espaço do colonizado. (...) Não basta ao colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, nunca habitaram, o mundo colonizado. Ao indígena é declarada impermeabilidade à ética, ausência de valores e, ainda, negação dos valores (Fanon, 2015: 45).

---

No continho “O pau”, para arrebatrar um tronco de takula, uma espécie de árvore nascente em África da qual se pode extrair o tinto, que é um recurso natural africano muito útil, um branco ataca um negro a vários níveis, com palavras verbais ofensivas, intimidadoras e negadoras, o que nos mostra que a negação ontológica dirigida ao colonizado negro é um meio do colono de realizar a exploração colonial e opressão racial:

Para que queres tu ó cafre a porra desse tronco de takula não me dizes tu pra fazer uma mesa ora ora deixa-me rir séculos e séculos tu que vens comendo no chão como os jingulos dos porcos ou em cima da folha de bananeira pois esse pau fica sabendo é meu e muito meu ouviste está dentro da concessão que o governo me deu para a criação de boi e que ontem eu percorri com meus amigo de jipe e que vou aramar com três fios de arame ouviste quero lá saber ser tal tronco tombou no chão derrubado pelo vendaval ou se teu pai é teu avo ou o diabo que vos carregue sempre cultivaram mandioca massabala e milho por aqui amanhã se eu não me esquecer o sipaio da contratação vai até nas tuas mãos e nas tuas costas dizer a quem pertence realmente o tronco a que tu chamas pão ah ah ah (Vilanova, 2013: 15).

A negação ontológica que o branco atira ao negro reflete-se quase em cada frase da sua fala: ele trata o negro por “cafre a porra”, uma alcunha extremamente insultante; zomba do negro, desprezando a sua inteligência e habilidade (“não me dizes tu pra fazer uma mesa”); compara o negro com o animal para o menosprezar mais uma vez (“tu que vens comendo no chão como os jingulos dos porcos”); lança a negação não apenas ao próprio negro, mas também à sua ascendência e à civilização agrícola angolana: “ou se teu pai é teu avo ou o diabo que vos carregue sempre cultivaram mandioca massabala e milho por aqui”. Para além de tudo isso, o branco ostenta o seu direito prioritário no fim da enunciação, afirmando que, atrás do seu roubo flagrante, é o governo colonial que o suporta, o que nos exhibe a amplitude da difusão do racismo na sociedade colonial, em que a supremacia do branco é igual à licença arbitrária da opressão racial.

Por isso, pode-se ver que, por um lado, a negação ontológica do colonizado negro serve de instrumento de fortalecer a hierarquia racial e, por outro lado, ao longo do reforçar da hierarquia racial e então do racismo, a inferiorização do negro torna-se um reconhecimento comum dos brancos maioritários no mundo colonial. Em outras palavras, forma-se o circuito fechado em que a negação ontológica do negro visa a hierarquia racial e esta sustenta o racismo, enquanto que o racismo ensina ao descendente do colono branco a negação do negro. É exatamente conforme este modelo que funciona incessantemente o racismo na sociedade

---

colonial. Há que se lembrar duma frase de Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*, que destaca que o mundo colonial é primeiro um mundo racista e depois, previsivelmente, um mundo maniqueísta em que surge inevitavelmente a estratificação social, isto é, o complexo de inferioridade: “a inferiorização é o correlativo indígena da superiorização europeia. Tenhamos a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*” (Fanon, 2017: 88).

Vilanova também retrata a realidade de inferiorização do negro. No continho “A visita da alta autoridade ou as piranhas”, num tom satírico de humor negro, trata-se da situação inferior do negro que depende completamente da decisão da classe superior branca. A alta autoridade visita a casa dum velho negro e acusa-o da posse ilegítima duma mercearia, e o velho negro tenta defender-se, tomando como justificação o seu vizinho que também teve uma mercearia em casa. Porém, a autoridade interrompe-o muitas vezes e finalmente permite-lhe a sua defesa. O velho, portanto, faz a sua reclamação, queixando-se sobre a boa sorte do vizinho de que “nunca ninguém que lhe incomodou sequer aí”. Contudo, a alta autoridade respondeu-lhe calmamente, de quem a voz e postura são ternas tal qual a simpatia daquele professor Valentim, e conta-lhe a verdade. Do trecho abaixo, pode-se ver a relação estreita entre a inferioridade da condição de vivência do colonizado negro e a prioridade arbitrária do colono branco:

A alta autoridade baixou o grosso de sua grossa voz até quase ela tá parecer é o que memo é o pequeno vento da tarde sussurante na xana tossicou espetou o dedo no ar e falou é ansim bom sô martinji do puto é sô martinji do puto e contra sô martinji do puto nunca ninguém em tempo algum colocou por escrito queixa-crime ou denúncia e do dia do teu julgamento tu domingos kitúxi da conceição de setenta e seis anos natural da kibala filho de bibiana e de elias andré kamututa tu serás oportunamente notificado e arrancou dali (Vilanova, 2013: 20).

Não é difícil encontrar que a oralidade angolanizada dos continhos vilanovianos também se reflete no desvendar das informações identitárias básicas do colonizado negro, tal como o conto “A penitência”, em que o negro diz assim, “e aí está como eu Pascoal Mukapa de 45 anos natural de Danji-ia-Manha pai de três filhos”, ou o final do conto “A visita da alta autoridade ou as piranhas”, em que a autoridade diz por completo o nome do negro, a sua idade e até os nomes dos seus pais. E isto acontece sempre que ocorre a opressão ao negro nos continhos. No contexto colonial, isto podia ser, em parte, o signo da inferiorização do colonizado negro, na medida em que, ao patentear-se desenroladamente a identidade do colonizado, surge no seu coração certamente a *agudeza envergonhosa* devida à opressão desumana.

Para resumir, os continhos de João-Maria Vilanova são, com efeito, a reprodução literária

---

da realidade de opressão colonial, em que o colonizado negro individualizado sofre a repressão penosa a todos os níveis imposta pela máquina de opressão antropológica. As manobras do funcionamento da máquina estão sistematicamente planeadas, configuradas e aplicadas a todos os aspetos da sociedade colonial, entre as quais, algumas objetivam a opressão física, refletindo-se sobretudo na opressão violenta, inclusive a desumanização e a animalização do colonizado negro, e outras visam a opressão metafísica que, tendo por base o racismo, traduzem-se na relação colonial das duas raças, tais como a mentira religiosa e várias maneiras da execução do racismo.

Por tudo isto, evidentemente é que o colonizado negro encontra-se drasticamente oprimido e inferiorizado, visto que se confronta não apenas com a combinação da opressão de classe com a racial, mas também com a compilação da opressão física com a metafísica. Vivendo o tal ambiente social, o colonizado negro transforma-se no subordinado total e permanente ao branco, acreditando gradualmente em que a sua inferioridade é natural. Sendo assim, o colonizado procura a assimilação para conseguir a possibilidade de se retirar da sua situação miserável, mas o colono encerra-lhe a porta de várias maneiras, com o propósito de fazer inviável o melhoramento da condição do colonizado negro. Portanto, o negro não tem nenhum jeito de atravessar a lacuna racial no mundo colonial, onde tudo sucede em função da lei de hegemonia branca. Esta realidade do colonizado negro, parecida com o abismo profundo, detém-se em, como diz Fanon, “o mundo compartimentado” (Fanon, 2015: 95), onde “o indígena é um ser encurralado” que somente pode ficar no seu próprio lugar, inibido de se comportar transgressivamente. Em tal circunstância, inevitavelmente, assemelha-se a vida de cada colonizado negro. Em outras palavras, a vivência individual do colonizado negro transforma-se na miniatura do destino coletivo do povo negro colonizado naquela história turbulenta. Neste sentido, pode-se atribuir uma nova leitura aos continhos vilanovianos, de que convém considerar a compilação dos contos como o panorama da opressão coletiva. Isto quer dizer que, apesar de se tratar da história dum só indivíduo em cada continho, a consistência da temática de opressão colonial e a diversidade dos pontos de vista do reflexo desta temática, na verdade, convergem para nos demonstrar as várias facetas da História de opressão colonial. E é justamente por causa desta plenitude da temática de opressão colonial na narrativa que se pode afirmar que os continhos vilanovianos são a interpretação singularmente estilística do primeiro princípio do neo-realismo que sempre dá relevo à preocupação com a realidade do indivíduo subalterno.

---

## 2.3 A realidade de *ghetto* pós-colonial

Na última seção, a análise da impossibilidade da assimilação do colonizado negro fundamenta-se na indagação socio-psicológica da relação colonial, enquanto que, na verdade, a aplicação do ponto de vista socio-geográfico a esta problemática da sociedade colonial também pode fazer sentido. Em *Angola Under The Portuguese: The Myth and The Reality*, Gerald J. Bender propôs que se pode investigar a assimilação social dos angolanos a partir da divisão regional de Angola: a região rural e a urbana. Em primeiro lugar, ele achou que fazer o colonizado assimilado é, primordialmente, a intenção do sistema colonialista de Portugal, levando adiante uma das políticas de o aculturar e dominar, e que esta estratégia colonial alcança o sucesso no Brasil, da qual o procedimento inclui três etapas:

The portuguese viewed the assimilation process as occurring in three stages: the destruction of traditional societies, followed by the inculcation of Portuguese culture and finally the integration of ‘detrribalized’ and ‘Portuguised’ Africans into Portuguese society. This was precisely the course followed in Brazil and everyone ‘knew’ how successfully the Portuguese had assimilated blacks in Brazil (Bender, 1980: 219-220).

Em outras palavras, Bender sugeriu que a assimilação colonial devesse ser encarada ainda como o meio da colonização, em lugar de ser somente o desejo do colonizado que queria a mobilidade social ascendente. Não obstante haver esta nuance entre a sua opinião e a nossa que se focaliza na recusa do colono diante da tentativa de assimilação do colonizado, a conclusão de Bender não é tão divergente com a nossa, de que a assimilação colonial, seja a pretensão do colonizado seja a maneira da dominação colonialista, encontra-se definitivamente malograda, sendo que, de acordo com as estatísticas, a proporção dos angolanos “verdadeiramente” assimilados é bastante ínfima. Através da análise das estatísticas de várias origens e numa perspectiva socio-geográfica, Bender julgou que se mostra monotonamente difícil a situação do colonizado negro em aldeias ou lugares remotos de Angola, pelo que lá perante a questão de assimilação de angolanos, a atitude de muitos colonos é igualmente negativa e até hostil:

Local administrators, bush traders, soldiers and colono farmers and ranchers had little interest in the assimilation of Africans. (...) To assist Africans to absorb Portuguese culture (i.e. ‘progress’) was contrary to their personal ‘missions’ of exploitation and domination (*idem*, Bender, 1980: 222).



---

E quanto ao colonizado negro que tenta realizar a assimilação social em grandes cidades de Angola, Bender indicou que a sua condição torna-se mais complexa, uma vez que se calhar o seu esforço não se encontra lá com o fracasso de imediato como em aldeias locais; entretanto, são as compressões inestimáveis e obstáculos insinuantes que enfrenta em metrópoles. Bender disse que, em metrópoles angolanas, a dificuldade e a complexidade da situação do colonizado negro reflete-se em dois aspetos: a densidade da população angolana urbana que habita espremidamente em musseques e a tensão da rivalidade entre angolanos e portugueses no mercado do emprego. E em relação ao primeiro, o exemplo que Bender toma é uma espécie de fenómeno notório de residência coletiva que começou a formar-se na sociedade colonial e que, mais tarde, desenvolvia-se ao longo do tráfico negreiro e imigração racial numa longa duração. Este fenómeno social é o *ghetto*.

Bender ilustrou que a situação de *ghetto* em sociedades africanas multirraciais é, essencialmente, uma realidade distorcida e esquisita em que coexiste a integração com a separação, e “consequently, urban Africans may have been more acculturated than their rural counterparts, but they never fully assimilated or integrated as equals in to the Portuguese sector” (*idem*, Bender, 1980: 222). Por isso, a assimilação social do negro em cidades declara-se também frustrada. Para além disso, o autor fez uma comparação transversal entre os *ghettos* dos países africanos e os dos Estados Unidos da América, indicando a distinção entre os seus efeitos:

However, the growth of ghettos in the U.S. --- and to a much lesser extent in South Africa --- was accompanied by the growth of a black middle and upper class whose wealth and prestige were direct products of the ghetto. (...) Thus, urbanization may not have changed the *caste* of blacks in the United States but it did enable many to change their *class*. Neither changed for blacks in Angolan cities (*idem*, Bender, 1980: 223).

Pode-se afirmar que, enquanto que os *ghettos* nos EUA podem afetar, em parte, positivamente a ascensão social dos negros, o que levam os *ghettos* nos países africanos ao seu povo é absolutamente uma sombra negativa e opressiva. Segundo Bender, em *ghettos* dos EUA, ainda é possível para o negro acumular a riqueza e então realizar o salto qualitativo de classe, entretanto, na África, não existe o êxito semelhante nos *ghettos*. Tanto no tempo colonial como depois da independência nacional, mantendo-se pobre, marginalizada e concentrada, a vida do negro em *ghettos* africanos não muda. Esta diferença inacreditável entre os *ghettos* dos dois continentes procede especialmente dos seus contextos socio-históricos diferentes e a maior

---

responsabilidade da situação do negro africano deve ser atribuída à história colonial da África.

De acordo com Bender, o culminar do desenvolvimento dos *ghettos* em Angola ficou na viragem da década de 60 para a de 70, contudo, tendo em vista o contexto histórico-político daquela altura, isso não significa o engrandecimento da força negra como a expansão de *ghettos* norte-americanos; pelo contrário, ela transmite-nos uma mensagem de que o controle dado ao negro pela autoridade colonial encontrou-se no apogeu naquela década --- muito mais angolanos negros foram expulsos de outros lugares da cidade e forçados a conviver numa área delimitada. E dado que as metrópoles angolanas eram sedes principais da criação literária anticolonial dos escritores angolanos, onde a facilidade de transporte tornava o fluxo de informação mais rápido e acessível, eles podiam viver, escrever e comunicar discretamente em *ghettos* / musseques, ou melhor dizendo, numa “situação de *ghetto*”.

A “situação de *ghetto*”, na verdade, contém vários sentidos, especialmente no que diz respeito à literatura angolana daquela época. Não somente se refere aos *ghettos* / musseques enquanto o meio ambiente socio-geográfico, mas também indica a circunstância literário-cultural, impregnada de muitas restrições, onde a criação e publicação literárias tinham que suportar, muitas vezes, a censura e o confinamento cultural da autoridade colonial. Silvia Brunetta, na sua tese de doutoramento cujo tema de investigação é a poesia angolana de 1965 a 1985, menciona tal circunstância no limiar dos anos 70:

No que diz respeito ao papel dos intelectuais neste processo de afirmação, o ambiente no qual viviam os escritores é um fator importante de influência: Luanda era dominada por uma minoria branca, enquanto os trabalhadores negros tinham sido sobretudo relegados para os musseques, ou seja, não havia propriamente uma sociedade multirracial, no sentido em que não havia convivência nem troca entre as classes sociais (Brunetta, 2014: 105).

Numa tal situação de constrangimento cultural e supremacia racial, para os escritores autenticamente angolanos, a sua liberdade de expressão e criação da literatura nacionalista ou anti-colonial foi fadada a ser suprimida e, no caso de Vilanova, a sua identidade verdadeira constituiu uma outra dificuldade. Através duma pauta detalhada em que se alistam as publicações da poesia angolana durante 1961 a 1985, Silvia Brunetta chegou à conclusão de que a poesia angolana do trecho periódico pode dividir-se em duas partes e o ano enquanto linha de divisão é o de 1974, quando a luta de libertação angolana encontrou-se na virada decisiva. Durante 1961 a 1974, disse Brunetta, que “a produção poética incide numa temática que visa, ainda que veladamente, a incitação à luta e remete para um futuro de liberdade” (*idem*,

---

Brunetta, 2014: 103). Ou seja, a poesia angolana antes de 1974, devido ao meio ambiente sociopolítico, forçava-se a ficar quase silenciada ao referir-se à luta de libertação anti-colonial, e no último capítulo, nota-se que Pires Laranjeira designa os escritores angolanos que insistiram na sua criação durante a mesma década, como a “Geração de 70”. Com efeito, na definição de Laranjeira sobre a “Geração de 70”, outra sua inferência é que as singularidades comuns da poesia desta geração literária são “caraterísticas de *ghetto*”. As “caraterísticas de *ghetto*”, de acordo com ele, referem-se principalmente à originalidade textual, à sua implicação e ao labirinto literário costurado pelo eufemismo e sinédoque, e uma das poesias representantes é a primeira poesia vilanoviana, *Vinte Canções para Ximinha* (Laranjeira, 1995: 135).

Eis a ligação consequente entre a conclusão de Brunetta sobre a inclinação genérica da temática da poesia angolana na “situação de *ghetto*” da década de 70 e a afirmação de Laranjeira sobre as “caraterísticas de *ghetto*”. Antes de 1974, na “situação de *ghetto*” fúnebre e asfixiante, querendo escapar o mais possível à inspeção austera da censura do colono, os escritores angolanos empenhavam-se na inovação, descomposição e reconstrução literária, com vista à dissimulação do sentido original e verdadeiro de textos para que fossem mais fáceis a publicação e difusão de livros. Daí se geraram as “caraterísticas de *ghetto*”, que, com recurso ao jogo linguístico-poético ininteligível, puderam dificultar a examinação cultural colonialista. No entanto, é também preciso notar as especificidades diversas destas “caraterísticas de *ghetto*” que se refletem em diferentes poetas, por exemplo, a distinção entre as linguagens e formas poéticas de David Mestre e as de João-Maria Vilanova, que já analisámos. De qualquer forma, o objetivo da invenção das caraterísticas literárias da “Geração de 70” foi o mesmo: o de opor ao colonialismo e de encorajar a luta de libertação, como o discurso de Arnaldo Santos, na sua entrevista com Aguinaldo Cristóvão, de que “as contribuições de cada autor influíam na criação de uma sensibilidade comum, cujo propósito coincidia com o delineamento de um rumo unívoco determinado pelo *engajament*” (*apud*, Brunetta, 2014: 104). Numa palavra, na exata medida em que se detinham os intelectuais em tal “situação de *ghetto*” árdua e estéril, germinaram-se tão naturalmente as “caraterísticas de *ghetto*” da poesia angolana, como a resposta necessária da literatura às condições históricas duras.

Em suma, através da observação do “*ghetto* / musseque”, da “situação de *ghetto*” e das “caraterísticas de *ghetto*”, pode-se ver que o “*ghetto*”, enquanto a conceção socio-espacial à partida, ao colocar-se na área da história literária e especificamente na da poesia, vem a impor-se nos vários sentidos, dos quais um indica a ambiência sufocada da criação literária da década de 70 e o outro refere-se ao estilo único do exercício poético da “Geração de 70”.

À medida que avançava progressivamente a luta de libertação nacional e que, em 1974, a

---

Revolução dos Cravos levou todos os confrontos militares a entrar em outro patamar, a situação prioritária do colono começou a tornar-se irremediavelmente decadente. Nessa conjuntura, a aspereza da “situação de *ghetto*” na literatura angolana no início dos anos 70 ficava minguante ao longo da evacuação do poder branco e, por conseguinte, as “caraterísticas de *ghetto*” pertinentes à “Geração de 70” também se desbotavam gradualmente, tornando-se o passado. Daí se sucedeu a viragem da poesia angolana para a segunda etapa definida por Brunetta. Desde 1974 a 1985, a produção poética angolana inclinava-se a focalizar “na celebração dos heróis da luta de libertação” (*idem*, Brunetta, 2014: 103). Entretanto, o caso de Vilanova é excepcional. O poeta deixou Angola em 1974 e, portanto, entre a virada do rumo geral da poesia angolana depois da independência e a escrita vilanoviana após 1974, há uma fratura permanente, pois o poeta já não podia continuar a ser um elemento na história da poesia angolana. No entanto, ao dizer o desaparecimento das “caraterísticas de *ghetto*”, é de salientar que, a partir da segunda poesia vilanoviana em 1974, a tonalidade antiga de tristeza suave e nostálgica em *Vinte Canções para Ximinha* foi substituída, em poemas de *Caderno dum Guerrilheiro*, por uma linguagem blindada da denúncia, resistência e sublevação, mesclada ainda com o sabor antigo de amargura, cuja função, com efeito, em lugar de assumir algo impetuoso tal qual a sua primeira poesia, agora parece mais o ajuste poético. Aliás, o estilo da linguagem em alguns poemas compilados em *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, concluídos antes de 1974, também se mostra concretista e intenso, no sentido de que tanto as palavras poéticas, como a temática poética, apontam em conjunto diretamente a história da colonização africana. Por tudo isso, pode-se contemplar a qualidade vanguardista em Vilanova que, precedente da “situação de *ghetto*”, já se desvendou através da sua linguagem de precipitação ideológica, muito mais arrojada do que as “caraterísticas de *ghetto*” antes de 1974.

Portanto, é incontroverso que, pelo menos depois de 1974, a “situação de *ghetto*” e as “caraterísticas de *ghetto*” já se tornaram um marco histórico da poesia angolana. Entretanto, não se pode alegar que o “*ghetto*” enquanto o signo com a variedade de conotações, não exista mais na escrita dos poetas de 60. Sabe-se que a “situação de *ghetto*” da literatura angolana da década de 70 tinha a origem na circunstância social de alta pressão do mesmo período; assim sendo, ela representou, na verdade, a realidade do negro em Angola na altura, uma vez que a repressão, a marginalização e a discriminação aconteciam em todos os aspetos da sociedade angolana, não apenas na literatura. Por isso, embora a “situação de *ghetto*”, no que diz respeito à poesia angolana, se desfizesse após 1974, a realidade de *ghetto* do negro angolano, em que continuava a enfrentar a opressão, marginalização e discriminação racial, ainda não foi totalmente transformada. Como declarou Robert J. C. Young:

---

Independence! However, in many ways this represented only a beginning, a relatively minor move from direct to indirect rule, a shift from colonial rule and domination to a position not so much of independence as of being in-dependence (Young, 2003: 3).

Entretanto, o poeta não testemunhou, e também nem quis testemunhar tal realidade pós-colonial angolana. A sua compreensão, contemplação e observação da realidade de *ghetto* pós-colonial vem a localizar-se em outros países, mas sempre focalizam no negro. Em relação a isto, no próximo capítulo, vão ser explicadas as suas razões. Logo em seguida, portanto, serão analisados os poemas vilanovianos que refletem, com destaque, a realidade de *ghetto* na era pós-colonial, fora de Angola --- a de marginalização, subalternização, discriminação e opressão racial com a intensa modernidade pós-colonial.

Em *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, há um poema que corresponde diretamente à chamada realidade de *ghetto* pós-colonial: “*Apartheid*”. O *apartheid* enquanto o regime racista que dominou a União Sul-Africana numa longa duração até 1994, cujo arquétipo tinha-se concebido durante o tempo colonial, no entanto, mesmo depois da independência estatal sob as garras do Reino Unido em 1931, com a vitória eleitoral do Partido Nacional em 1948, foi verdadeiramente adotado e estabelecido em todo o país através da efetuação duma série de políticas<sup>8</sup>. De fato, isto pode provar que, para as ex-colónias africanas, apesar de se ter

---

<sup>8</sup> Na edição da revista *Visão História*, publicada em Agosto de 2020, apareceu um texto especializado no regime do *apartheid*, cujo autor é António Mateus, segundo a revista, que trabalhou antes na agência Lusa na África do Sul. Neste texto, o autor apresentou-nos detalhadamente a génese histórica do *apartheid* e os principais pilares deste sistema hierárquico. Apontou que, o modelo inicial do *apartheid* provém dum “sistema de exploração capitalista desvalorizador da identidade cultural, tradições e sentido de unidade das diferentes nações indígenas e dos *afrikaners*” (Mateus, 2020: 46), deixado pelo governador colonial britânico, Alfredo Milner, que servira para a construção dum estado “unificado” no sentido de que se permitam apenas uma identidade, uma tradição, uma cultura e um modo de vida que são do colono britânico. Em 1931, a África do Sul atingiu a independência estatal, porém, durante o período de 1931 a 1939, na conjuntura internacional muito intensa em que a Segunda Guerra Mundial iria desencadear-se e Londres estava a planear tornar a África do Sul como a linha de frente da guerra, a África do Sul ressentiu a opressão da Inglaterra e a possibilidade de tornar-se outra vez colonizada, os *afrikaners* --- descendentes dos baixos colonos brancos, também designados como boéres, que antes da União da África do Sul, tinham tido a guerra com os britânicos para contestar o poder de proprietário colonial da África do Sul e mais tarde fora vencidos pela parte oposta e, durante o domínio britânico, a identidade cívica deles era a segunda --- decidiram adotar a estratégia de auto-defesa. Em 1948, o Partido Nacional, o partido representante dos *afrikaners*, ganhou a vitória eleitoral, rejeitou o pedido de Londres e logo a seguir, começou a formular um novo programa estatal, consultando a conceção de “estado unificado” de Alfredo Milner, com vista a garantir aos *afrikaners* o seu estatuto identitário e a sua segurança de não se tornar subordinados novamente aos britânicos, como António Mateus afirmou no texto, que “o sistema de *apartheid*, preconizado pelo líder nacionalista Daniel Malan, pouca ou nenhuma ênfase dava ao fator raça, antes por principais vetores o estabelecimento de um Estado independente sobre o qual

---

tornado países independentes, é ainda muito possível que o sobejo pernicioso do colonialismo e da supremacia racial não tenha sido exterminado de uma vez por todas. O *apartheid* sul-africano tem, no sentido vasto, algumas semelhanças com a realidade de *ghetto* angolana da década de 60, pois ambos visam a segregação racial. Nesse sentido, ainda que não se revele a data exata da criação do poema, evidentemente é que a preocupação de Vilanova com a condição da vida do negro deslocou-se para outros lados do mundo, o que reflete, em parte, a sua visão pan-africanista.

Esse aí  
que t'acompanha  
pra tudo quanto é sítio  
qual se fora o estigma  
qual a maldição  
esse aí  
que fala  
donde que tu veio  
aonde que tu vai  
podes sim  
procurar trabalho  
não podes não  
não podes não  
tens xis dias tu  
pra regressar

---

os *afrikaners* tivessem total controlo e o fim da sujeição aos britânicos” (*idem*, Mateus, 2020: 46). Entretanto, qualquer que fosse o motivo do programa de estabelecimento do regime de *apartheid*, o Partido visou dar os maiores proveitos aos *afrikaners* e isto, automaticamente, deu azo à segregação racial. António Mateus, em seguida, contou-nos os quatro pilares que sustentaram o *apartheid*. O primeiro foi “a definição legal de grupos populacionais” (*idem*, Mateus, 2020: 47), através de catalogar as diferentes pessoas conforme as cores de pele, dividindo todo o povo em três: brancos, negros e mestiços. Esta iniciativa destinou-se a assegurar que os *afrikaners*, descendentes dos brancos, fossem supremos e que com este rótulo de supremacia, eles pudessem alcançar mais benefícios. E por conseguinte, estes benefícios refletiram-se em outros três pilares. O segundo pilar foi “a proibição da interação social transracal e o uso separado de infraestruturas e serviços públicos” (*idem*, Mateus, 2020: 47), impedindo, na essência, o contato entre brancos e outras raças, concedendo aos brancos as prioridades esmagadoras. O terceiro pilar referiu-se à criação de escolas cristãs, instituindo a educação calvanista para reforçar a noção supremacista dos *afrikaners*. E o último foi “o ordenamento urbano territorial” (*idem*, Mateus, 2020: 47), visando separar geograficamente os negros com os brancos, e daí se sucederam outras políticas, tais como a de estabelecer muitas localidades-satélites, situadas nos subúrbios das “cidades brancas”, em que moraram pessoas de outras raças, a de criação do passe de porte diário especificamente para a transportação dessas pessoas, e a de bantustões, que surgiram como “<estados> com grau relativo do autodeterminação, criados em zonas pobres de território nacional” (*idem*, Mateus, 2020: 48).

---

na origem  
xis dias  
pra t'apresentar  
no Comissariado  
dos Assuntos Bantu  
    julgado  
    condenado  
    banido  
    fodido  
esse aí  
esse aí  
-kaffir waar's jo pass  
cafre cadê teu passe (Vilanova, 2019: 40).

Subjacentes à simplicidade dos versos poéticos, entrelaçam-se as mensagens enciclopédicas determinadas que provêm da história sul-africana do *apartheid*. No início do poema, através do pronome “esse aí”, o poeta aponta a essência do *apartheid*, que é uma chaga indelével e humilhante, e é bem escusado indicar o sujeito que sucumbe a “esse aí”: o tratamento de tu destina-se inegavelmente ao negro-sul-africano. Em seguida, lançam-se várias perguntas, negações e ordens na seção poética, das quais o *narrador* é também o “esse aí”, ou seja, o sistema do *apartheid*:

esse aí  
que fala  
donde que tu veio  
aonde que tu vai  
podes sim  
procurar trabalho  
não podes não  
não podes não  
tens xis dias tu  
pra regressar  
na origem

É caso de se dizer que o reconhecer do “esse aí” como o *apartheid* é fácil por causa da revelação do título do poema, na seção acima citada, escondem-se algumas informações específicas sobre o *apartheid* que se derretem nas frases altamente orais. Para as reconhecer,

---

primeiramente, é necessário estudar o procedimento da formação do *apartheid* sul-africano, bem como as suas políticas detalhadas. Luís Branco, na sua tese de doutoramento, “A política externa sul-africana: do *apartheid* a Mandela”, remete-nos a esta história aberrante. Segundo Branco, a estruturação constitutiva do *apartheid* foi no início endossada por um instituto oficial chamado de *South African Native Affairs Commission* (SANAC). A finalidade da comissão foi óbvia: a de suprimir todas as possibilidades da assimilação social do negro sul-africano.

A SANAC defendeu a separação racial da propriedade da terra, a criação das áreas de residência separadas nas cidades, a regulamentação dos fluxos dos trabalhadores negros nas cidades, o que poderia ser feito através da política de passes, um sistema de educação para negros baseado em missões religiosas em vez de um sistema de educação nacional, evitar alargar os direitos políticos que os negros gozavam no Cabo às outras províncias, diferentes níveis salariais conforme a raça (Branco, 2003: 45).

Por isso, correspondentes exatamente às operações discriminativas da SANAC, as orações no trecho poético acima devem ser vistas como a encarnação quotidiana das políticas do *apartheid*. Como diz Branco, o *apartheid* assegurava o número determinado dos trabalhadores negros em cidades, o que se refletia mesmo nas frases “podes sim / procurar trabalho / não podes não / não podes não / tens xis dias tu / pra regressar / na origem”, em que se apresentam as limitações rígidas com que se deparava o trabalhador negro sul-africano. Além disso, as interrogações “donde que tu veio / aonde que tu vai” são demonstrações mais precisas da chamada política de passes do *apartheid*, segundo a qual, a mobilização física do negro sul-africano sofria uma grande restrição. A base da política de passes, com efeito, é a separação racial das áreas de habitação, sendo uma das aplicações sociais mais usadas do racismo, e todas as desigualdades raciais fundamentam-se, tanto no período colonial quanto depois da independência, nesta segregação racial. Para sublinhar esta dicotomia, o poeta aponta, uma vez mais, no fim do poema, a normalização da política de passes, traduzida numa frase bilingue, “kaffir waar’s jo pass / cafre cadê teu passe”.

É também de salientar a última palavra dessa seção poética, a “origem”. Por um lado, é mais comum compreendê-la como *ghettos* sul-africanos onde vivem concentrados os negros, contudo, as frases seguintes dizem-nos que talvez a palavra “origem” possa ter outra explicação do ponto de vista das especificidades políticas do *apartheid*, tal como o projetar da política de passes nos versos mencionados.

tens xis dias tu



---

pra regressar  
na origem  
xis dias  
pra t'apresentar  
no Comissariado  
dos Assuntos Bantu  
julgado  
condenado  
banido  
fodido

Este “Comissariado dos Assuntos Bantu”, com efeito, tem a relação com duas legislações da União Sul-Africana na década de 50, o *Bantu Authorities* e o *Promotion of Bantu Self Government Acts*. Essas duas constituíram juntas a política de bantustões do regime do *apartheid*, declarando que o governo ia devolver, teoricamente, às tribos indígenas os seus territórios precedentes e direitos políticos, concedendo-lhes a eventualidade legítima da independência tribal, mas, no plano prático, destinaram-se à aceleração da segregação racial, ao afugentamento do negro da África do Sul Branca e ao despojamento dos direitos do negro, tornando-o estrangeiro ou habitante ilegal. Para além disso, esta política de bantustões não tinha nenhuma pretensão de ajudar as tribos a ficar verdadeiramente independentes, como esclareceu Branco na sua tese:

Apesar das intenções no plano teórico, a realidade demonstrou que estes territórios, mesmo que alcançassem a independência, manter-se-iam na total dependência da África do Sul. Todos eles tinham uma configuração geográfica marcada pela descontinuidade territorial, o que os tornava inaviáveis economicamente. Assim, grande parte dos orçamentos dos Bantustões era financiada pelas finanças sul-africanas (*idem*, Branco, 2003: 50).

Por tudo isso, não é difícil desvendar a veracidade da política de bantustões e dos seus efeitos, de que através de dar ao negro sul-africano alguns direitos privilegiados relacionados à terra e à cultura indígena, o regime do *apartheid* conseguia disfarçar o objetivo verdadeiro do governo branco: o de confinar o negro nas regiões encerradas e separá-lo do branco a níveis de geografia, política e cultura, e simultaneamente, manter a ligação económica exacerbadamente desequilibrada entre a África do Sul Branca e as tribos africanas, fazendo com que os negros foram permanente e involutariamente dependentes, subordinados e inferiores. Para a sua

---

sobrevivência, os negros tinham que sair da sua terra encurralada, deslocando-se para procurar trabalhos em grandes cidades da África do Sul Branca, onde deviam obedecer às regulamentações do *apartheid*. Por conseguinte, neste contexto, a “origem” no poema também pode implicar aquelas regiões de bantu demarcadas pelo governo maniqueísta, e assim, as frases “pra regressar / na origem / xis dias / pra t’apresentar / no Comissariado / dos Assuntos Bantu” são uma intimidação dirigida ao negro a pretexto da política de bantustões. Nesse sentido, no contexto do *apartheid*, sendo um termo especializado com precisão eminente, a palavra “origem” representa não apenas *ghettos* em cidades, mas também aqueles “*ghettos* provincianos” existentes no país inteiro, e assim sendo, a realidade de *ghetto* do negro, mesmo no tempo pós-colonial, espalha-se de cima para baixo em todo o regime estatal.

Para além da profundidade histórica do sentido das palavras poéticas, convém-nos prestar atenção à tonalidade de todo o poema. Imperativo e contundente, o tom básico do poema transmite-nos um certo desdém e vexação, demonstrando a densidade racista do *apartheid*. É indubitável que a oralidade poética, intensa e tipicamente vilanoviana, auxilia esta expressão, como o que acontece nos seus continhos; contudo, não basta isso à voz faladora do poema. Por uma fratura súbita dentro da organização lisa dos versos poéticos, o poeta deixa salientes os quatro verbos passivos, “julgado / condenado / banido / fodido”, repletos da sensação de rancor drástico e de insulto profundo. Sabemos já que todo o poema consiste numa enunciação dum fulano que certamente é um branco a inspectar e interrogar um negro, então, os quatro verbos impregnados da abominação racista que se colocam propositadamente recuados relativamente aos outros versos, possivelmente, seriam a voz no coração do branco.

Em suma, a polissemia semântica e a sinédoque literária são as chaves para descodificar este poema emoldurado de forma límpida, isto é, é numa linguagem utilitária que se reflete a rede histórica no poema, portanto, as palavras poéticas sucintas precisam da desconstrução. Através desta língua, o poema demonstra uma cena usual, por detrás da qual o leitor pode explorar as consequências socio-históricas. De fato, é mesmo por esta fatia da realidade que se retrata, vivamente, uma África do Sul contextualizada, separada e atormentada pelo *apartheid*, e que se torna assim tangível a realidade de *ghetto* do negro sul-africano mesmo depois da independência nacional.

E a fatia da realidade refere-se, portanto, a alguma cena representante duma realidade determinada, e quando se encontrar na poesia, vai-se demonstrar pela língua trabalhada e então encarna poeticamente toda essa realidade. Assim sendo, pode-se dizer que uma fatia da realidade num poema constitui o ponto de interseção duma aresta clara de todo o contorno tão enorme e ambíguo da condição humana com a função poética de universalização atemporal, do

---

qual a essência é a relação sincrónica entre a poesia e a história. Dito de modo conciso, devido às suas imortalidade e versatilidade linguística, o poema conta com uma certa eternidade e uma vivacidade e, entretanto, para compreender realmente o seu sentido, é ainda necessário tê-lo em consideração numa ótica específica da história, como o que afirmou Octávio Paz em *O Arco e A Lira*, de que, além de ser palavras, a poesia é, ao mesmo tempo, “uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas” (Paz, 1956: 225). Daí, no discurso de Paz, assentam-se várias conotações da poesia: para além da linguagem, a poesia também contém a sua própria historicidade e o seu interesse social específico. Por isso, uma fatia da realidade num poema é a melhor representação da combinação da historicidade e necessidade social da poesia com a elaboração linguística, efetuando perfeitamente o encontro da realidade com a história através da estética literal. Acerca das vinculações entre a poesia, a história e a realidade, Octávio Paz esclareceu laconicamente esta complexidade:

A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens (*idem*, Paz, 1956: 266).

Em *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, na verdade, tal qual “*Apartheid*”, há também outros poemas idênticos em que através da descrição poética duma fatia da realidade de *ghetto* na linguagem vilanovianamente oral, o poeta diz-nos um fato de que nunca cessam a discriminação e a opressão racista dirigidas ao negro, não obstante numa terra mais liberal em certo sentido. Num poema titulado “Justiça em Los Angeles”, transcreve-se um acontecimento violento que incidiu sobre um afro-americano, do qual a substância não é senão o racismo institucional nos Estados Unidos da América. Em comparação com “*Apartheid*”, desta vez, surge mais exaltado o pendor antirracista do poeta, traduzido na cadência repetitiva do poema. Esta repetição, com efeito, dá relevo constantemente à injustiça do evento e com nuances entre as palavras, faz-nos lembrar dos pormenores horríveis da cena:

Rodney King  
afro-americano  
motorista  
ele foi derrubado  
ele foi esmurrado  
ele foi pontapeado

---

na berma  
da auto-pista  
por haver  
desrespeitado  
regra de transito  
e ignorado  
ordem de parar  
por quatro polícias brancos (quatro)  
Então  
um júri todo ele branco  
(não fala assim  
constituição deles)  
visionando o vício que  
toda América  
branca negra índia xicana porto-riquenha  
viu e reviu e tornou a ver  
absolveu os quatro  
por absoluta  
falta  
de prova  
(evidence) (Vilanova, 2019: 35).

Na primeira seção do poema em que se relata a cena violenta, existe claramente uma espécie de estilo poético minimalista, sendo também o atributo da poesia vilanoviana e, em contrapartida, este minimalismo satura a *narrativa jornalística* do poema, delineando o evento no tom contido. Entretanto, como dissemos já, o refrão versífico, “ele foi derrubado / ele foi esmurrado / ele foi pontapeado”, intercala, na *narrativa* minimalista e *jornalística*, a repetição do ponto crucial do acontecimento e assim, transmite-nos indiretamente a sensação intensificada de acusação do poeta, o que está mesmo em contraste com a objetividade acalmada da forma externa da seção. E na segunda seção, esta impressão, deixada pela primeira seção, de que há um contraste radical entre a escassez sensacional da narrativa do poema e a aparição da expressão sentimental intensa, reflete-se na utilização da ironia. Ao referir-se ao julgamento judiciário do evento, a frase entre parênteses “(não fala assim / constituição deles)”, e outra frase em que se ressalta a multiracialidade da sociedade norte-americana, “toda América / branca negra índia xicana porto-riquenho”, ambas implicam, que embora seja multirracial a sociedade americana, prevalece ainda no centro do poder a raça branca e o

---

resultado do julgamento prova tudo isso: são inabaláveis o branco-centrismo e o racismo direcionado ao negro no sistema institucional.

Por tudo isso, todo o poema deve ser entendido como uma denúncia com sentido espesso de sátira que se dirige ao racismo permanente nos EUA, à falsidade da justiça judiciária norte-americana e à mentira da igualdade fraternal entre raças múltiplas, alegada pela constituição da América. Ainda é que o título do poema, “Justiça em Los Angeles”, reflete, de forma sarcástica, todas estas injustiças existentes na realidade.

De fato, a problemática racial nunca se retira do palco histórico dos EUA, dando sempre lugar ao conflito e confronto. O evento de Rodney King veio a ser, depois, o rastilho da rebelião de 1992 em Los Angeles, representando a alta tensão racial na sociedade norte-americana durante os anos 90 e ilustrando o fato de que o afro-americano tem sido sempre o foco principal da investida racista. Mary Frances Berry, no seu trabalho significativo, *Black Resistance / White Law: A History of Constitutional Racism in America*, delineou sistematicamente as leis racistas destinadas ao negro, orientando o leitor para encarar as opressões constantes que o afro-americano tem sofrido e as suas revoltas incessantes a partir da escravatura. Este historiógrafo negro indicou que há muitos ataques, seja verbais, seja físicos, dirigidos ao afro-americano que escapam ao castigo por causa da parcialidade e injustiça das leis constitucionais dos EUA, e que acontecimentos semelhantes ao de Rodney King existem esparsos por toda a América:

In most instances today's assailants, as yesterday's, have escaped with little or no punishment for their deeds. The Rodney King incident in Los Angeles in 1991, the Michael Griffith murder in Howard Beach in 1986, the murder of Yusef Hawkins in Bensonhurst in 1989, and the shooting of national urban league president Vernon Jordan in 1980 are only the most widely publicized examples of a familiar story (Berry, 1994: 6).

Daí, dir-se-ia que o conteúdo neste poema é justamente uma fatia da “realidade de *ghetto*” na América, na medida em que, de acordo com Berry, o abuso da violência racista ao negro acontecia com alta frequência e cujo desfecho era também discriminativo naquele tempo. A analogia da situação do afro-americano com a do negro-africano, tanto em termos da sua essência racista como da sua longa duração periódica, entretanto, não é senão o resultado inevitável da justificação a todos os níveis do racismo de longo prazo especialmente numa sociedade multirracial. Acerca do racismo na sociedade norte-americana em que coexistem várias raças, Berry aponta que quem se confronta mais com a “realidade de *ghetto*” lá é o afro-americano do que outras raças minoritárias:

---

In our increasingly multicultural society, however, nonblack racial minorities enjoy greater acceptance by whites and experience less discrimination in housing than African-American and are less segregated and ghettoized as a result. Most racial violence is still initiated by whites and directed at blacks. According to the most recent FBI Report of Hate Crimes in 1991, offenses by whites against African-Americans constituted the largest number of reported incidents. Black-white tension remains the most likely precipitant of racial conflict (*idem*, Berry, 1994: 7).

Por tudo isso, pode-se dizer que os dois poemas vilanovianos, “*Apartheid*” e “Justiça em Los Angeles”, trazem-nos a experiência de leitura bastante realística, devido à oralidade da língua, à narrativa de reportagem e, o mais importante, à transcrição dos acontecimentos reais. E esta última razão refere-se mesmo à chamada fatia da realidade. No entanto, escrever um poema altamente fiel à realidade presente não significa que nele não se pode explorar nenhuma ressonância quanto ao futuro. Efetivamente é que nele há, de forma implícita, a possibilidade de repercussão perante a história vindoura. Em palavras de Paz, o poema contém em si próprio uma temporalidade que, por um lado, é pertinente ao seu instante presente, ou seja, à sua realidade atual, e por outro lado, poder-se-á sentir como um instante trans-temporal, sendo interpretada mais tarde com outros sentidos inovados que provêm de outros tempos. Octávio Paz elucidou isto de seguinte modo:

Podemos concluir que o poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens. E essa segunda maneira ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial, que não pode realmente se realizar a não ser se fazendo presente de uma maneira concreta num aqui e num agora determinados (Paz, 1956: 228).

Portanto, segundo Paz, pode-se dizer que a historicidade do poema não se encerra dentro dele, entretanto, ela está sempre suspensa, potencial e prestes a lançar sentidos específicos consoante os presentes diversos em que se situa o poema. Consequentemente, a respeito dos dois poemas analisados acima, não se deve afirmar que as suas significações já não se adaptam às outras épocas, tal como a nossa, somente pelas suas ligações estreitas às realidades passadas. Como a fatia simbólica da “realidade de *ghetto*”, os dois poemas podem contribuir para a nossa reflexão da condição do negro de hoje em dia, por exemplo, pode-se reler “Justiça em Los

---

Angeles”, pensando no homicídio de George Floyd em 25 de Maio de 2020.

Por fim, vai-se analisar outro poema em *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*, no qual se pode perceber a segunda maneira de se encarnar a historicidade do poema. O poema intitulado “Eu também sou américa”, através das duas partes, demonstra os dois rostos da sociedade norte-americana para o afro-americano: um é brilhante e positivo, em que o negro esforça-se por fazer contributos para a prosperidade norte-americana, e o outro é cheio da sombra da morte, em que ele é obrigado a encarar o seu destino injustamente fatal e a confundir-se pela questão central da sua situação: a perplexidade e a vulnerabilidade da sua identidade socializada, causadas pela fenda entre a falsidade da coesão cívica e nacional nos EUA e a verdade da existência obstinada do racismo na sociedade.

E eles falaram

Vai e sê americano

Então

eu pelejei

na guerra yankee-mexicana

na guerra da Secessão

nas duas guerras europeias

na guerra da Coreia

na guerra do Viet-Nam

E eles falaram

Vai e sê americano

Então

eu corri

nos estádios todos de todo o mundo

fiz maratona

fiz salto em comprimento

fiz tripo salto

fiz corrida livre

fiz obstáculos

E eles falaram

Vai e sê americano

Então

eu compus e divulguei minha música

nas estações de rádio e palcos de

todo o mundo

fiz jazz

---

fiz swing  
fiz blue  
fiz mambo  
fiz negro-spiritual

Agora

guardo sozinho no corredor da morte  
a tal injeção letal que me porá KO  
por um crime que afinal nem cometi  
Mas minha sorte há-de mudar  
minha sorte há-de mudar  
I don't want to be just an  
afro-american (Vilanova, 2019: 31-32).

A estrutura das três primeiras seções do poema é a mesma, consistindo numa espécie de narrativa de consequência: o primeiro verso, “E eles falaram / Vai e sê americano”, serve da motivação pela qual se suscitam os fatos listados depois de “Então”. O primeiro verso, repetido nos inícios das três seções, aponta a formação da identidade norte-americana através do tom imperativo, contando-nos que ser norte-americano é, primeiramente, uma demanda emitida por “eles”. E não há dúvida de que “eles” são branco-americanos e o outro interlocutor é o afro-americano. Assim, esta motivação de ser afro-americano implica a alienação da sua formação identitária nacional, ou seja, parece-lhe tão natural obter o reconhecimento e a permissão do outrém mandador antes de ser norte-americano. Para um branco-americano, com efeito, parece-lhe que a identidade nacional dum negro nunca surge previamente naturalizada ao longo seu nascimento nos EUA, e até para um negro cuja identidade confronta-se sempre com o olhar cético em tal ambiente social, o seu auto-reconhecimento ontológico também sofre muito e ele vai gradualmente acreditar que a sua identidade apenas se possa revelar pelo outro e, sobretudo, pelo branco. Esta condição tão comum do afro-americano coincide com a “duplicidade” afirmada por Du Bois, afinal, levando-lhe a desordem dos seus próprios reconhecimento e conhecimento identitário:

Após os epígitos e os indianos, os gregos e os romanos, os teutonios e os mongóis, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de uma clarividência, neste mundo americano --- mundo que não lhe permite produzir uma verdadeira autoconsciência, que apenas lhe assegura que se descubra através da relevação do outro. É uma sensação peculiar, essa dupla-consciência, esse sentido de sempre olhar a si próprio através dos olhos de outros, de medir um sentimento através



---

da métrica de um mundo que o contempla com divertido desprezo e pena. É sentir sempre a duplicidade --- ser americano, ser negro (Du Bois, 2001: 39).

Sendo assim, no começo do poema, nessa frase simples, o poeta enfatiza este problema fundamental de identidade do afro-americano. E adiante, o negro, agora reconhecido como norte-americano e encorajado pela sua integração identitária nos EUA, vem a dedicar-se à sua pátria em várias áreas, tendo a convicção de que os seus contributos fazem o sentido e são o testemunho da sua realização cívica. De fato, Du Bois fez a previsão idêntica, ao referir-se à perspectiva luminosa do afro-americano: “ser um co-partícipe no reino da cultura, escapar tanto da morte quanto do isolamento, preservar e usar o melhor de suas forças e de seu génio latente” (*idem*, Du Bois, 2016: 40). No entanto, a penúltima seção do poema mostra-nos a desilusão desta perspectiva, desvendando a realidade: apesar da sua identidade nacional “concedida” e dos seus contributos, o afro-americano continua a não poder escapar à morte nem ao isolamento, e a única razão pelo seu destino é que ele é negro.

Este processo em que acontece esta tragédia absurda com o afro-americano individual é, virtualmente, formulado por uma mentira em maior escala, de que o reconhecimento deles --- que são a autoridade americana ocupada pelas elites brancas --- em relação à identidade nacional do afro-americano e os incentivos dados por eles à contribuição do afro-americano, são realmente a manipulação do aparelho estatal que se destina a convocar e internalizar as raças minoritárias na coletividade cívica norte-americana quando se tratar dos seus deveres e obrigações, ao passo que não vai oferecer aos indivíduos das raças os seus proveitos e justiça devidas, deixando o racismo penetrar na sociedade e até em instituições sistemáticas, tal como o caso em “Justiça em Los Angeles”. Em outras palavras, a realidade de *ghetto* do afro-americano que o poema retrata resulta duma estratégia do racismo pós-colonial, que é o utilitarismo racial. Dessa forma, o racismo na era pós-colonial encontra-se melhor camuflado e efetuado de maneira mais subtil, por exemplo, sob a orientação do utilitarismo racial, podem-se implementar a opressão e a discriminação racial por meio de aproveitar a dificuldade do reconhecimento identitário de algumas raças minoritárias, e esta dificuldade, na verdade, vem daquele racismo inicial que se fundamentou no tempo colonial.

Em dedução, este poema vilanoviano ensina-nos que, ao pensar na história intrincada de opressão do negro, a metodologia fundamental de sondá-la é indagar e analisar, tanto quanto possível, todas as alavancas do racismo, quer óbvias, quer dissimuladas, e, uma vez mais, ao tratar-se disso, a proposta de Agamben acerca da máquina ocidental de opressão antropológica fica veemente: a inclusão e a exclusão, aplicadas de maneiras diversas à opressão e à

---

desumanização, são o ponto crucial. De resto, comparando-o com outros poemas vilanovianos, pode-se observar que é por uma fatia da realidade de *ghetto* pós-colonial que se reflete a preocupação do poeta com a condição do afro-americano em outros poemas, tais como “Justiça em Los Angeles” e em “Muhammad Ali Cassius Clay”. No caso de “Eu também sou América”, pelo contrário, não se demonstra uma fatia específica, mas através de generalizar a realidade de *ghetto*, o poema torna-se, devemos entendê-lo assim, a síntese desta preocupação do poeta. Do ponto de vista da historicidade do poema de Paz, este poema é, efetivamente, aplicável a todos os momentos presentes em que o afro-americano não consegue dominar a sua identidade, a sua justiça e a sua própria sorte.

Porém, Vilanova não desiste da esperança. Na última seção do poema, o afro-americano grita a sua indignação e o seu desejo, de que quer transformar a sua sorte e ser o americano verdadeiro, o que implica a sua vontade firme de procurar, insistentemente, a igualdade racial na sociedade americana. A frase, “minha sorte há-de mudar”, repetida por duas vezes, transmite ao leitor a intenção incandescente do afro-americano de transformar radicalmente a sua “realidade de *ghetto*” atual, lançando um presságio da luta e revolução. Mesmo com anos passados do desmantelamento do colonialismo, João-Maria Vilanova persistiu na invocação da luta e da revolta contra a opressão e a desigualdade que continuavam a ser impostas ao negro. Esta invocação tem mesmo a origem em alguns seus textos literários anti-coloniais e anti-opressivos das décadas de 60-70. No próximo capítulo, por conseguinte, vai-se buscar o reflexo da revolta na escrita vilanoviana, abordando, com relevo, o papel da violência enquanto instrumento primário do levantamento contra a opressão.

---

### 3. O reflexo do segundo princípio do neo-realismo em Vilanova: a incitação à revolta anti-colonial e a revolta violenta do indivíduo

#### 3.1 Dois géneros da revolta e a questão sobre a identidade do opressor e o tempo histórico na obra vilanoviana

Analisaram-se, no último capítulo, as duas espécies de realidade do negro individualizado, que existem respetivamente no tempo colonial e na era pós-colonial, consideradas como o reflexo literário do primeiro princípio do neo-realismo. No que diz respeito ao segundo princípio do neo-realismo, de que o escritor deve ter a consciência e a crença da **transformação da realidade do indivíduo subalternizado**, neste capítulo, será abordado o seu reflexo literário na obra de João-Maria Vilanova.

A transformação da realidade de opressão colonial em textos poéticos de Vilanova, de fato, inscreve-se sobretudo na temática de **incitação à revolta anti-colonial**, o que se concentra em poemas de *Caderno dum Guerrilheiro*, publicado em 1974. Segundo a classificação de Brunetta em relação à poesia angolana durante 1961 a 1985, o ano da finda da guerra de libertação angolana foi o ponto de viragem em que a poesia angolana direccionou-se, a partir da invocação da luta e liberdade nacional, para a exaltação dos grandes combatentes anti-coloniais. Ainda que a segunda poesia vilanoviana aparecesse em 1974, terá sido a primeira propensão que se reflete mais na obra, na medida em que muitos poemas concluíram-se antes da vitória nacional e que inclusive os dois nomes conhecidos que o poeta dá à celebração na epígrafe da poesia, Iko Carreira e Bento Ribeiro, dois guerrilheiros do MPLA, a maioria dos poemas dedica-se à apelação incentivadora da luta anti-colonial. Portanto, vão-se analisar os poemas que se inclinam para a revelação evidente do anti-colonialismo, acusando o colonialismo dos seus crimes históricos numerosos enquanto solidarizando-se firmemente com a posição do povo armado, revoltado e anti-colonial.

E, no que diz respeito a *Os Contos de Ukamba Kimba*, não é menos importante apontar o fato de que os continhos retratam, numa proporção significativa, cenas de revolta violenta do indivíduo, desencadeada pela opressão violenta precedente. Há que se notar, entretanto, que o leitor não pode identificar o tempo histórico específico em que ocorrem estas histórias, nem é capaz de ter a certeza da identidade do opressor nos contos, seja o colono branco ou o próprio negro, o que é muito diferente daqueles que patenteiam a identidade do opressor, tais como “Penitência” e “Pau”, que nos deixam o rastro para indicar que é decerto o colono branco quem

---

realiza a opressão desumana. Sobre esta questão, primeiro, devemos ter o consenso de que, mesmo durante o período colonial, havia a opressão violenta entre os negros; o sipaio, uma profissão idêntica à polícia colonial, desempenhada normalmente pelo nativo negro, com vista a reprimir, perseguir e fuzilar o rebelde negro, servindo para o aparelho colonialista, é o melhor exemplo da opressão dentro da própria raça negra. Quanto à ambiguidade temporal dos contos, há investigadores que concordam com a ideia de que alguns contos vilanovianos, em que se trata da reciprocidade da violência na relação entre o opressor e o oprimido, contextualizam-se no tempo de pós-independência. Rodrigo Bittencourt, no seu artigo em que se ligam os contos vilanovianos à teoria da violência de Frantz Fanon, afirmou que os contos vilanovianos estão cientes da realidade do país ex-colonizado na era de pós-independência:

Afinal, a lastimável situação da Colônia não poderia se resolver simplesmente a partir do rompimento político com a Metrópole e os contos de Vilanova demonstram que o autor tinha consciência disso. As realidades de exclusão, violência, humilhação e desamparo continuam, pois, por mais que se tenham obtido vitórias no desmantelamento do aparelho de exploração colonial, não se pode mudar todo um país do dia para a noite (Bittencourt, 2018: 82).

Não há nenhum problema em termos da sua definição sobre a realidade pós-colonial num país recém-independente no dito citado acima, o que se deu em África do Sul entre 1948-1994, por exemplo, é o caso representativo. No entanto, seria duvidoso que João-Maria Vilanova tivesse mesmo a consciência da situação angolana de pós-independência e que o autor criasse mesmo continhos que giram em torno deste tópico?

Em relação à dúvida, devemos ter em consideração a vida e a criação literária de Vilanova depois de 1974. Conhece-se que, após a independência nacional de Angola, o poeta não escolheu a estadia no país nem a alteração da sua nacionalidade, regressando para Portugal e nunca mais voltando lá. Desde então, mantendo-se discreta, a sua criação literária ficava mais descentralizada em relação à vida nova da população angolana do que durante a década de 50 à de 70, e o ponto flucral é que, quanto aos seus textos poéticos que ainda se relacionam proximamente ao negro, o poeta desviou a sua caneta para outros países, e então alguns seus poemas datados nos anos de 90 são correspondentes no total ao que aconteceu com negros fora de Angola. Portanto, tanto na poesia como nos contos, é difícil buscar o projeto patente de Angola pós-colonial, e isto é também a razão pela qual, na terceira parte do último capítulo, ao abordar a realidade pós-colonial, o centro situa-se na realidade do negro de África do Sul e na do afro-americano. Pires Laranjeira, no seu texto que excede mais de 30 páginas, onde

---

exaustivamente, abordou não apenas a obra literária de Vilanova, mas também a sua clandestinidade literária e identitária, causada pelo complexo das condições individuais e históricas, levantou a hipótese sobre a retirada de Vilanova de Angola e a sua criação literária que apesar de se ligar continuamente a Angola, fica sempre sem lançar nenhuma crítica ao país recém-nascido:

E Vilanova? Manteve-se poeticamente angolano, continuando João de Freitas a viver Angola em Portugal, a escrever sobre, por e para Angola, mas não exclusivamente, anote-se. Em relação a esse país de adoção (sentimental e cultural), escreveu sempre sem humor, com uma seriedade dramática. É como se Angola fosse a sua virgem intocável, que o poderá ter traído ao perder-se no que poderia julgar ser o verdadeiro caminho de virtudes. Ou, talvez de outro modo, conquistada a independência, Angola passou a estar sob a preservação do olhar encantado do revolucionário nunca assumido na prática quotidiana da luta, do revolucionário virtual, do intelectual, daquele que se limitava apenas a escrever e não poderia nunca tomar qualquer posição de crítica a um país que tinha de se afirmar no plano internacional. Era preciso deixar Angola respirar. Criticar seria trair a confiança e tomar a posição de todos os reacionários que pugnavam pela derrota do MPLA e de Angola enquanto nação independente, soberana e legítima (Laranjeira, 2020: 169).

Portanto, podemos dizer que, para Vilanova, escrever a realidade do negro de Angola pós-colonial significa, talvez, a traição da Independência e da vitória de todo o povo angolano, uma vez que a sua escrita, sempre ideológica e engajada, não se pode separar da propensão sociopolítica, e que, se o autor escrevesse mesmo a realidade de opressão violenta de Angola na era pós-independência, como afirmou Laranjeira, teria sido a subversão de suas próprias virtudes discretas e confianças baseadas na nação angolana, bem como a crítica que aponta para o país no qual nunca teve a posição legitimamente cívica e então não teve o direito legal de participar, intelectualmente, no processo da construção da soberania angolana.

Por tudo isso, muito possivelmente, seria ainda no contexto colonial que se encontram as cenas de coexistência da opressão violenta com a revolta violenta do indivíduo nos contos, e o opressor poderia ser o colono branco ou o negro com alguns direitos mais. Nesse sentido, não corresponde a revolta violenta do indivíduo àquela realidade de *ghetto* pós-colonial, porém, a presença da revolta nos contos não é singular nem polémica. Neste capítulo, assim sendo, não obstante o período histórico, **a revolta violenta do indivíduo** será o centro da nossa indagação. Chama-nos a atenção também a violência, pelo que esta revolta destina-se a ser contra a violência opressiva e então a transformar a realidade miserável do oprimido nos contos, o que

---

nos indica o papel importante da violência enquanto o instrumento da transformação da realidade opressiva. Aliás, o sentido desta revolta não é igual à incitação à revolta anti-colonial referida acima, pois a primeira fixa-se no indivíduo e o que a segunda invoca é a luta populacional de libertação.

---

## 3.2 A incitação à revolta anti-colonial

No que diz respeito à revolta anti-colonial na obra de João-Maria Vilanova, a maior curiosidade será a aparição súbita e coletiva da transcrição poética deste tópico em *Caderno dum Guerrilheiro*, pois, em cotejo com esta segunda poesia de Vilanova, a manifestação da sublevação anti-colonial encontra-se muito mais latente em *Vinte Canções para Ximinha* e em *Os Contos de Ukamba Kimba*. Certamente, não há a flagrante expressão anti-colonial em *Vinte canções para Ximinha*, em que, para além da abundância da angolanidade nacionalista, o que se pode procurar em relação ao colonialismo é apenas a referência à escravatura colonial em Angola. Em “Canção do navio negreiro”, descreve-se uma cena em que os meninos brincavam num grupo de navios magníficos, enquanto um velho angolano acostumava-se a fitar à distância os barcos e, quando uma das crianças perguntou-lhe a história dos navios, o velho respondeu com uma só frase: “<Esse --- disse o velho coçando / o queixo --- é mesmo / navio negreiro>” (Vilanova, 2004: 28). Para os descendentes negros inocentes, a marca da história de tráfico de escravos negros pareceu-lhes meramente um objeto de jogo tangível e, ao mesmo tempo, diante do velho que conheceu bem o passado, aqueles navios foram uma recordação infável de estigma histórico. Concluída ainda no período colonial, esta canção não apenas aponta para a reminiscência daquela história do negro remota enquanto angustiante, mas também dá o alerta para a jovem geração angolana, de quem a memória e os conhecimentos sobre o passado vergonhoso da sua própria raça não eram suficientes, de que eles ainda não escapavam à sombra da opressão colonialista.

No entanto, a manifestação anti-colonial desta canção encarna-se somente na denúncia da escravatura e do colonialismo e, quanto às outras canções, poder-se-ia dizer que não existem mais explícitas em termos desta inclinação ideológica. De resto, em *Os Contos de Ukamba Kimba*, em que fica preponderante a variedade do retrato da realidade de opressão colonial do negro, há ainda alguns textos que se dedicam à descrição da revolta anti-opressiva e violenta do indivíduo; porém, embora as cenas sucedessem no tempo colonial, os contos não se podem considerar como a interpretação literária do anti-colonialismo, por causa da perplexidade quanto à identidade do opressor, como o que já analisámos na primeira parte deste capítulo.

Por tudo isso, pelos vistos, *Vinte Canções para Ximinha* contém, mera e ligeiramente, o sentimento de abominação ao colonialismo, sem demonstrar o intenso presságio de revolta anti-colonial e, em *Os Contos de Ukamba Kimba*, a revolta do indivíduo não se destina especificamente ao colonialismo. Somente em *Caderno dum Guerrilheiro* surge finalmente a união do elemento anti-colonial com a invocação à luta revoltante.

---

A presença da temática de incitação à revolta anti-colonial, tão única e centralizada, no segundo conjunto da poesia de Vilanova, remete-nos à trajetória da mutação da consciência sociopolítica de João-Maria Vilanova, que se abordou no primeiro capítulo, através da delimitação da linha de influência histórico-literária do neo-realismo que incide sobre a literatura angolana e a poética de Vilanova. Sem dúvida, durante aquelas duas décadas do século XX, a integração do nacionalismo com o anti-colonialismo na literatura angolana desenvolvia-se como o processo evolutivo, o que se pode observar na deslocação do centro de gravidade da manifestação sociopolítica no percurso da criação literária dos poetas, e João-Maria Vilanova é um caso desses. Resumidamente, os textos literários na fase primitiva da sua criação, recebendo predominantemente o impacto do nacionalismo advogado pela *Mensagem*, retêm-se na expressão poética da angolanidade nacionalista ou na demonstração da realidade de opressão colonial, como em *Vinte Canções para Ximinha* e nos seus contos. E, ao longo do desencadeamento e da efervescência da luta armada desde 1961, os seus poemas passavam a ter um passo sinfónico com a aspiração anti-colonial incandescente do povo angolano, com o estabelecimento das frentes da guerra de libertação, e com a manifestação ideológica cada vez mais intensificada na criação literária dos escritores da *Cultura* (II) e dos seus coevos, tal como o seu companheiro de infância, amizade e literatura, José Luandino Vieira. Assim, automaticamente, na sua segunda fase de poesia, surgem coletivamente poemas de incitação à revolta anti-colonial. Também se nota que, para além do fator exterior, a consciência nacionalista e sociopolítica de Vilanova acumulada e evoluída nos precedentes poemas também constitui o fator crucialmente interior da erupção dos poemas sobre a revolta anti-colonial em *Caderno dum Guerrilheiro*, isto é, a sua identificação nostálgica com a nação e a cultura angolana, a empatia dele com a população angolana dominada, assim como, talvez, uma espécie de ressentimento dele com a sua própria identidade verdadeira (e sobretudo com a sua identidade profissional como magistrado no sistema colonial), estes três elementos, diríamos, que são elementos identitários, emocionais e ideológicos no interior do poeta, contribuem para a referência explícita à luta de armada anti-colonial em *Caderno dum Guerrilheiro*.

Em seguida, serão analisados três poemas em *Caderno dum Guerrilheiro*: “Fogo no colonialista”, “O guerrilheiro” e “Lutaremos”. Estes três partem respetivamente dos três pontos de vista relacionados com a guerra de libertação: a acusação do colonialismo, o louvor ao guerrilheiro anti-colonial e a incitação à luta de revolta de toda a população angolana. Não obstante esta diferença, a forma externa dos três poemas apresenta-se idêntica. Editam-se, de maneira compacta e nítida, os versos, cada par constituindo um bloco, em que o conteúdo do primeiro verso pode ser alternativo em relação à temática do poema, sendo visto como um



---

rastilho de motivação ou um ponto de partida, enquanto que o segundo é um refrão breve, acentuando a aspiração do poeta. Leia-se, primeiro, um trecho tirado de “Fogo no colonialista”:

o colonialista atacou nossa terra  
  fogo no colonialista  
trouxe o ferrete no escravo  
  fogo no colonialista  
trouxe a mentira e o álcool  
  fogo no colonialista  
trouxe a palmatória o chicote  
  fogo no colonialista (...) (Vilanova, 2004: 74).

E uma parte de “O guerrilheiro”:

o guerrilheiro conhece os problemas do povo  
  o guerrilheiro  
o guerrilheiro sofre os sofrimentos do povo  
  o guerrilheiro  
o guerrilheiro alegre das alegrias do povo  
  o guerrilheiro  
o guerrilheiro fala a fala do povo  
  o guerrilheiro  
(...) (Vilanova, 2004: 95).

Bem como um segmento de “Lutaremos”:

contra o medo a tortura  
  contra a opressão  
contra o parasitismo a usura  
  contra a exploração  
contra o racismo o tribalismo  
  contra a alienação  
contra a hipocrisia a mentira  
  contra a maquinação (...) (Vilanova, 2004: 97).

É evidente que, como dissemos acima, a arquitectura textual dos três poemas é geralmente

---

semelhante. Para além disso, a conformidade sintática dos versos leva a cadência a tornar-se repetitiva, e então, esta última, parecida com os passos poderosos da marcha militar, faz com que os poemas venham a conter uma musicalidade pertinente à canção de exortação, de propaganda, de guerrilha e de revolução. Facilitando a leitura e a circulação dos poemas, estas formas poéticas panfletárias podem auxiliar, sem dúvida, a transmissão da crença revoltosa não apenas do poeta, mas também de todo o povo angolano dominado. Dizendo respeito à funcionalidade de incitação desse estilo formal e à intensificação da consciência anti-colonial contida em *Caderno dum Guerrilheiro*, Pires Laranjeira comentou assim o seu relacionamento inerente:

Para João-Maria Vilanova, como para José Luandino Vieira, Mutimati Barnabé João ou Mia Couto, todos *guerrilheiros da palavra*, a criatividade, a invenção, a inovação e a revolução operam-se no discurso a partir de uma visão do mundo e de uma prática em que a ideologia, marcada por uma cultura do afrontamento da ordem estabelecida (a literatura, o social e a política), se encontra em sintonia com algumas das aspirações das grandes massas de povo miúdo, ainda que este não o possa saber (Laranjeira, 2004: 14).

É também curioso que Laranjeira definiu o poeta como o “guerrilheiro da palavra”, enquanto ele não é um guerrilheiro verdadeiro. É inegável que não se pode alinhar *Caderno dum Guerrilheiro* na “poesia de guerrilha” da década de 70, por mais revolucionário que fosse, tanto formalmente como ideologicamente, visto que esta espécie de poesia, segundo Brunetta, deve ser a composição poética dos guerrilheiros reais na luta armada, tal como a poesia de Deolinda Rodrigues (Brunetta, 2009: 271). Portanto, convém dizer que, como afirmou Laranjeira, *Caderno dum Guerrilheiro* é trabalhado por um guerrilheiro da palavra ou por um poeta cujo espírito se acha agitador, insurgente e tendente à revolta com armas, tal qual o dum guerrilheiro anti-colonial. Nesse sentido, acabando a análise da forma externa revolucionária dos três poemas, é também necessário explorar o espírito de guerrilheiro de João-Maria Vilanova e como é que se reflete nos poemas. Este espírito de guerrilheiro, na verdade, mostra-se através da “explicitação da mensagem” nos poemas e, inubitavelmente, esta mensagem refere-se à incitação à revolta anti-colonial, isto é, a descolonização positiva (Brunetta, 2009: 275).

A descolonização positiva é, em palavras de Fanon, “um fenómeno de violência”. Ou seja, apenas quando o anti-colonialismo ou a descolonização pode elevar-se à escala de prática, de

---

revolta e de luta violenta, adotada pela parte do colonizado, surgirá uma agitação verdadeiramente radical e revolucionária contra o poder de dominação colonial. Fanon sintetizou, de forma breve, o significado da descolonização, dizendo que ela “é muito simplesmente a substituição de uma «espécie» de homens por outra «espécie» de homens. Sem transição, há substituição total, completa, absoluta”, e sublinhando a índole violenta de descolonização de que “a necessidade dessa transformação existe em estado bruto, impetuoso e constrangedor” (Fanon, 2015: 39). Pelos vistos, a substituição cabal e a violência necessária são fulcros na afirmação de Frantz Fanon sobre a descolonização. Em “Fogo no colonialista”, a repetição do verso “fogo no colonialista” transmite-nos o grito da invocação à destruição completa do colonialista --- uma «espécie» de homem, ou seja, o colono --- através da arma mais primitiva e selvagem, o que coincide com a definição de Fanon sobre o anti-colonialismo. E, aliás, Fanon achou que a descolonização se apresenta como um procedimento histórico, na medida em que os confrontos entre o colono e o colonizado encontram-se historicamente perpétuos e que o combate entre os dois evolui ao longo do seu conhecimento cada vez mais profundo dessa situação de colisão, na qual é o colono que desfruta de todas as prioridades:

A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagónicas que vão buscar a sua originalidade a essa espécie de substantificação segregada e alimentada pela situação colonial. O seu primeiro confronto ocorreu sob o signo da violência, e a sua cobitação --- mais precisamente, a exploração do colonizado pelo colono --- fez-se a poder de baionetas e de canhões. O colono e o colonizado conhecem-se há muito (Fanon, 2015: 40).

Em “Fogo no colonialista”, com efeito, mostra-se evidentemente a relação de consequência entre o processo histórico da exploração colonial e a luta anti-colonial: cada primeiro verso dum bloco em que se trata dos desastres levados pelo colono ao colonizado é seguido pela invocação firme de “fogo no colonialista”.

Dito de modo sintético, tanto em termos da forma como do conteúdo, este poema de Vilanova faz-se conforme a comparação entre os crimes numerosos na história colonial e a consciência de anti-colonialismo persistente do povo angolano e, no fim do poema, o poeta refere-se ao campo de concentração no Tarrafal, implicando a frustração temporária da luta anti-colonial; no entanto, vendo “fogo / fogo no colonialista”, a aparição desse chamamento no último verso exalta, uma vez mais, o núcleo de todo o poema: continue lá a luta anti-colonial, insista todo o povo na descolonização.

---

Para além da mensagem da descolonização que esse poema transmite, em torno da incitação à luta anti-colonial, João-Maria Vilanova criou ainda outro poema que se centraliza na exaltação da figura central da luta armada: “O guerrilheiro”. Elogia-se, nos primeiros versos paralelos, o guerrilheiro enquanto não apenas o amigo íntimo do povo, mas também o seu orientador, o que nos faz lembrar a definição que Frantz Fanon fez em relação à literatura dos intelectuais colonizados, dentro da qual há no total três etapas: a primeira é a literatura de assimilação, a segunda a literatura de recordação e a terceira refere-se, num salto qualitativo, à literatura de combate. Nesta última, afirmou Fanon, que o intelectual colonizado finalmente consegue procurar a sua verdadeira missão que lhe atribui a sua época histórica:

O colonizado, depois de ter tentado perder-se no povo, perder-se com o povo, vai pelo contrário sacudir o povo. Em vez de favorecer a letargia do povo, transforma-se naquele que desperta o povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional (Fanon, 2015: 227).

Sem dúvida, Fanon achou a literatura do intelectual colonizado que pudesse acordar e conduzir o seu povo igualmente colonizado constituir, na essência, a verdadeira literatura de combate. Ou seja, neste sentido, o escritor da literatura de combate deve ser o profeta e então o dirigente do povo e do seu futuro comum, o que coincide com a natureza do “guerrilheiro” no poema de Vilanova. Aqui é inatável lembrar-se o “guerrilheiro da palavra”, dito por Laranjeira para designar Vilanova. De qualquer forma, seja o verdadeiro guerrilheiro que o texto poético vilanoviano indica, seja o escritor próprio de quem o espírito não é nada diferente do dum guerrilheiro e as palavras poéticas também são proféticas, resistentes e então de guerrilheiro; pelo menos nos primeiros versos, pode-se sentir a ligação bastante próxima entre o guerrilheiro / escritor e o povo. Entretanto, chegando ao último verso, revela-se a identidade real do guerrilheiro: é o povo em armas. “O guerrilheiro é o povo em armas”: este verso exalta eminentemente a união e até a incorporação absoluta do guerrilheiro com o povo, isto é, se uma vez o povo ficar armado, transforma-se no guerrilheiro, aquele profeta, orientador e libertador do povo restante e de todo o país dominado. Podemos, claramente, ver o verso final como o sinal da propaganda da luta anti-colonial e do recrutamento de guerrilheiros angolanos, no entanto, o que temos que notar mais é o fato de que, nos poemas de Vilanova, aparece muitas vezes a imagem do povo armado. Já na última canção em *Vinte Canções para Ximinha*, o que é diferente das outras canções em que se trata principalmente das personagens individuais da camada inferior da sociedade angolana, surge, pela primeira vez, a palavra “povo”, ostentando a

---

consciência nacionalista do poeta:

Os quimbos quietos  
pousados  
no silencio.  
A fronde escura  
quieta  
das árvores  
no silencio.  
E o latio perdido  
n'algum quintal perdido.  
Da Evangélica os canticos  
se derramando  
na voz do vento:  
povo (Vilanova, 2004: 43).

Esta canção, chamada de “Canção da noite grande”, retrata uma imagem da noite grande, infinita e silenciosa --- a noite da população angolana colonizada. Vilanova não precisa de relatar mais a situação colonial (ele também não pôde escrever assim por causa da censura), pelo que, apenas através das palavras extremamente simples, demonstram-se, neste último poema e então no desfecho significativo da toda a poesia, a perda da vitalidade nacional, o silêncio resultante da inquieta exterminação colonial, assim como uma raiva do povo que está a crescer invisivelmente por todo o lado: “se derramando / na voz do vento: / povo”. Ainda nesta poesia, o povo aparece enquanto o presságio da revolta; logo a partir do primeiro poema de *Caderno dum Guerrilheiro*, “O cacto”, o povo agora cresce visivelmente armado e suficientemente persistente e forte que está a prestes a afrontar violentamente o inimigo colonial:

rosto onde a lágrima  
contida lança  
em lança se transforma  
cacto: povo armado (Vilanova, 2004: 49).

Consequentemente, há a mudança em relação à transformação do povo entre as duas recolhas de poesia de Vilanova, cuja motivação não é necessário sublinhar. A partir da segunda recolha de poesia, o povo armado torna-se a imagem fixa que não se pode separar do destino

---

do país. Assim sendo, em “O guerrilheiro”, embora se trate da relação entre o guerrilheiro e o povo, é razoável ponderar que o tema verdadeiro do poema se situe no povo, tendo em consideração as implicações que estão presentes por várias vezes nos textos poéticos precedentes. Dito de outro modo, a figura central e mais crucial na guerra de libertação, em função do último verso, é, efetivamente, a população angolana resistente, combatente e anti-colonial, que não precisa do resgate de outros, pois, assim que se armar, torna-se o guerrilheiro que poderá emancipar-se si próprio e o país inteiro do colonialismo. Está em sintonia, este ponto de vista de Vilanova em relação à vinculação do povo, guerrilheiro e violência anti-colonial, com a asserção de Frantz Fanon sobre a mudança que a revolta coletiva em armas leva ao povo colonizado:

A violência eleva o povo à altura do líder. (...) Quando participam, através da violência, na libertação nacional, as massas não permitem que ninguém se apresente como «libertador». Elas mostram-se coisas do resultado da sua ação e procuram não entregar a um deus vivo o seu futuro, o seu destino, a sorte da pátria (Fanon, 2015: 96).

Portanto, neste poema, visto destacar-se o valor supremo e infalível da união da força armada do povo, o pendor anti-colonialista do poeta cinge-se à sua intensificada consciência nacionalista, levando-nos a compreender melhor o público a quem ele invoca a revolta-colonial: todos os angolanos colonizados, em lugar de certos diretores ou elites ou intelectuais angolanos, e isto conforma-se justamente com a afirmação de Fanon sobre a extensão populacional da ideia de descolonização: “a necessidade dessa transformação existe (...) na consciência e na vida dos homens e das mulheres colonizados” (Fanon, 2015: 39).

E o poema “Lutaremos”, enquanto o último poema de *Caderno dum Guerrilheiro*, fomenta a intensa atmosfera relativamente a essa união, revolta e luta armada a atingir o apogeu. Na primeira parte do poema, acompanhado dos ritmos cálidos, em cada bloco de dois versos, o segundo serve para desvendar as múltiplas formas exteriores da opressão, exploração, alienação, maquinação, divisão, escravidão e dominação, todas exibidas no primeiro verso. Dessa forma, o poeta resume as matrizes da agonia de todo o povo angolano colonizado, das quais o âmbito se encontra muito mais extenso do que aquelas políticas analisadas no último capítulo. Com recurso à penetração sagaz, João-Maria Vilanova combina esses resultados da sua própria contestação em relação à máquina ocidental de opressão colonialista à invocação da luta, revolução e vitória do “nós”:

---

nós

## VANGUARDA REVOLUCIONÁRIA

lutaremos

arma na mão lutaremos

até a vitória final (Vilanova, 2004: 97).

O tempo futuro de “lutar” implica que se trate duma luta ainda não terminada e, considerando as duas palavras no poema, “o colonialismo” e “o neo-colonialismo”, não é difícil de ligar a continuidade da luta ao neo-colonialismo. Nesse sentido, pode-se afirmar que a luta referida no poema não somente indica aquela anti-colonial e que a perspectiva a partir da qual o poeta colocou o poema no fim da poesia não só se situa na celebração da libertação nacional durante o tempo de pré-independência, mas também se pode encaixar na perspectiva pós-colonial. Assim sendo, este poema é, por um lado, uma conclusão de todo o *Caderno dum Guerreiro*, da história colonial e da guerra anti-colonial, por outro lado, perante aqueles que tal qual o dito de próprio Vilanova, “VANGUARDA REVOLUCIONÁRIA”, acabaram a sua realização de dedicação revolucionária na última luta, o poema visa fazer-lhes lembrar a relevância da revolta em armas que poderá contra qualquer poder de dominação. Diríamos que, embora o poeta não fizesse adiante glosas poéticas sobre Angola pós-colonial, neste último poema da poesia publicada naquele ano de vitória significativa, ele não deixa de manifestar à população angolana os seus votos de combate contínuo contra a injustiça presente numa era nova. Esta conclusão de Vilanova, que também indica um novo início, coincide com uma teoria de Fanon, de que a partir do ponto de vista que considera as massas populacionais como o elemento fundamental da construção da história, a influência enorme da luta de libertação nacional vai penetrar tanto na consciência do povo, quanto no plano da sua prática:

A mobilização das massas, quando se realiza por ocasião da guerra de libertação, introduz em cada consciência a noção de causa comum, de destino nacional e de história colectiva. Assim, a segunda fase, a da construção da nação, está facilitada pela existencia dessa mistura trabalhada no sangue e na cólera. Compreende-se então melhor a originalidade do vocabulário utilizado nos países subdesenvolvidos. Durante o período colonial, convidava-se o povo a lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, convidam-no a lutar contra a miséria, o

---

analfabetismo e o subdesenvolvimento. Afirma-se que a luta continua. O povo verifica que a vida é um interminável combate (Fanon, 2015: 95).

Na verdade, a revolta em armas, ou seja, a revolta em violência, refletida na obra de Vilanova, desempenha o papel crucial de ser contra a opressão em violência, seja no contexto da guerra anti-colonial seja na condição quotidiana do indivíduo oprimido. Na próxima parte do capítulo, vai-se abordar a legitimidade da violência enquanto ferramenta quase única que o oprimido pode adotar a fim de desvencilhar-se da violência do opressor, e o seu reflexo em contos de Vilanova.



---

### 3.3 A revolta violenta do indivíduo

As histórias sobre a revolta violenta do indivíduo contra a opressão violenta, retratadas por Vilanova em seus contos, situam-se, eventualmente, no contexto colonial, o que se abordou já no primeiro ponto deste capítulo. Portanto, não obstante a identidade do opressor, devíamos considerar que é na sociedade colonial que estas cenas violentas aconteceriam, da qual a natureza da ambiência pode afetar a natureza de muitas relações humanas contidas nela. Em seguida, vão-se analisar três contos vilanovianos relativamente à temática: “O cão”, “Minha tia Bia” e “A sande”.

A substância das três histórias está em conformidade: trata-se da execução da violência do indivíduo, que incorre sempre no tratamento violento do opressor e não consegue aguentar mais o sofrimento, tendo como objetivo findar a sua realidade de ser oprimido. Através da descrição exaustiva da opressão perpétua, o autor demonstra-nos que a opressão violenta é, efetivamente, uma circulação duradoura de prejuízos na qual se detém o oprimido, e que, sem ímpetus revoltados, os sofrimentos recebidos pelo oprimido vão permanecer e formar-se-á a continuidade da exploração e repressão violentas. “O cão” e “Minha tia Bia”, enquanto exemplos representativos, remetem-nos à ferocidade da violência, repetitiva e permanente, dirigida pelo opressor ao oprimido. Em “O cão”, o patrão trata o trabalhador como um cão verdadeiro, em vários aspetos, como nos da alimentação, da morada e até dos comportamentos humanos, não o vendo como o ser humano e assim explorando-o maximamente como se eles fossem duas espécies totalmente diferentes e hierárquicas na pirâmide biológica:

Primeiro dia que patrão tá falando eu vem ele vem nada. Sem nadica para comer eu comeu comida de cão junto com os demais seus cães. Segundo dia igual. Terceiro dia patrão ele falou assim pra mim. Se tu comeu comida de cão junto com os demais meus cães tu deve de saber ladrar como cão. E ladrei. E tu deve de saber guardar como cão minha roça de café aí desses turras ordinários que na escuridade da noite cerrada ma querem receber. Tirar. E guardei. Antão patrão ele pegou ele arrumou os demais seus cães (três) pra dentro do jião e rebocou eles em outra roça dele não muínto distante dessa aí. Bom (Vilanova, 2013: 32).

Na verdade, essa parte do conto reflete perfeitamente a “animalização” que analisámos no último capítulo, de que, por meio da exclusão dum elemento humano, o opressor pode concretizar-lhe a opressão desumana conforme o seu próprio raciocínio. E em outro conto,

---

“Minha tia Bia”, através do diálogo, evidencia-se a violência da família que decorre há muito, altamente cruel e inumana, imposta a uma pequena criança desfavorecida:

Bia ela vai vir, eu sei, quanto das outra-vez ela tá vindo. E vai procurar aí e acolá:

- Onde diabo que voce se escondeu, mona Zito? Vem, meu filho, dessa vez eu não bato nem tortuo mais em voce pelas suas bandidisses, juro mesmo, vem.

(...)

E explica, com o gesto saliente da mão dele:

- É. Eu recuo a Pégaso até no sítio certo onde esse miúdo está – chamamos nós manobra de recuo. Faço que não o vejo sequer e, a roda de trás, passa justinho, justinho, esmigalhando a cabeça dele. Quem viu? Acidente na noite. E voce Bia, tu tá livre assim, devez, do turra de seu sobrinho (Vilanova, 2013: 33-34).

A palavra “turra” aparece em ambos os contos, o que pode comprovar outra vez o fato de que as histórias ocorrem no tempo colonial, ou talvez no tempo da luta anti-colonial, uma vez que “turra” se refere, em termos da história, aos guerrilheiros africanos na guerra de libertação nacional contra o colonialismo português. Em todo o caso, pode-se ver, claramente, que as violências opressivas e exploradoras vão ficar sem fim antes da insurreição do oprimido. Os contos vilanovianos mostram-nos, de forma óbvia, que as sublevações do oprimido são atingidas por meio da violência, escamoteando outras maneiras da revolta contra a opressão. Entretanto, em relação à revolta do inferiorizado, há muitos estudiosos acadêmicos que discutem em torno das formas como concretizar uma bem-sucedida revolta. Diante da disputa entre a revolta violenta e a pacífica, em “Representing the colonized: anthropology’s interlocutors”, Said apontou que o “interlocutor” pacífico e acalmado, nesta situação conflituosa, jamais existe, na medida em que esse é apenas um conceito ingênuo e fabricado dentro da torre de marfim, que “drives from an almost entirely academic or theoretical environment, and suggests the calm as well as the antiseptic, controlled quality of a thought-experiment” (Said, 1989: 210). Portanto, sublinhando o desequilíbrio extremo que existe na relação entre o dominador e o subalterno, patenteia-se a afirmação de Said:

The point I am trying to make is that this kind of scrubbed, disinfected interlocutor is a laboratory creation with suppressed, and therefore falsified, connections to the urgent situation of crisis and conflict that brought him or her to attention in the first place. It was only when subaltern figures like women, Orientals, blacks, and other "natives" made enough noise that they were paid attention to, and asked in

---

so to speak (Said, 1989: 210).

Não é difícil constatar que, segundo Said, se impossibilita o diálogo normal entre o superiorizado e o inferiorizado, e que, por isso, é somente através de “make enough noise” que se faz provável a transformação da condição do inferiorizado. Fazer barulho suficiente, neste contexto, é uma metáfora eufemística que indica, na verdade, a manifestação, o protesto e até a revolta. De qualquer forma, devemos entender o dito de Said como a referência à agitação do inferiorizado enquanto o seu único acesso à transformação da realidade atual. Para conseguir fazer barulho e atrair a atenção do dominador, um dos instrumentos poderosos que o inferiorizado pode tomar é mesmo a violência. Glauber Rocha, na sua tese conhecida sobre o cinema novo latino-americano, *Uma estética da fome*, tal qual a enunciação do título, fez a justificação em relação à legitimidade da violência contextualizada pelo tempo fascista que visa a revolta anti-opressiva:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação (Rocha, 1965: 166-167).

Por conseguinte, vamos investigar, a seguir, os elementos violentos nos três contos e a origem da qual provém esta tensão violenta existente em cada indivíduo na sociedade colonial, tendo sobretudo em observação a violência tomada pelo oprimido para se revoltar contra a violência da opressão.

Em “O cão”, como referido acima, o patrão explora atrozmente o trabalhador através da animalização, da qual o processo não se pode desligar da utilização da violência. Entretanto, neste conto muitíssimo sucinto, que consiste só na confissão do trabalhador, o autor combina, de maneira compacta, a descrição da violência opressiva com a da violência anti-opressiva do trabalhador, e assim toda a cena parece ao leitor que acontece tão imediata, impregnada das

---

ações violentas:

Um dia patrão ele tá já avançando pra mim armado equipado com chicote cavalmarinho pronto pra m'arrear. Bom. Aí eu lhe ataquei derrubei e mordi ele em seu pescoço igual que faz um cão. Patrão coíntado ele mòreu. A certidão do ôbito ela fala só assim. Morreu em sua fazenda Boa-Esperança área do Posto Administrativo da Cerca Comarca de Quanza-Norte às tantas horas do dia tal do mês tal do ano tal vítima de mordedura infecciosa de animal não identificado que tudo indica seja cão (Vilanova, 2013: 32).

Daí vemos a intensidade da violência mútua na relação do opressor com o oprimido: o opressor animaliza o oprimido e este transforma-se num animal verdadeiro (um ponto bastante irônico, fantástico e pungente, revelado pela última frase do conto), o que causa diretamente a morte do primeiro. Dito de outro modo, à animalização violenta corresponde a revolta violenta à maneira animal. Tendo como fundamento a animalização violenta, o opressor estabelece um sistema ecológico-económico para facilitar a sua exploração e ele próprio também se torna, como dizíamos já no último capítulo, um animal; assim sendo, o mesmo sistema constitui o sistema primitivo, natural, selvagem em que todos os elementos humanos são predadores ou caçados. Mesmo por causa disso, o oprimido --- antigamente o animal caçado --- pode aproveitar o regime do sistema para concluir a sua revolta violenta, na medida em que, neste sistema baseado na violência enquanto o único meio da dominação, qualquer elemento, se conseguir, pode, teoricamente, tomar a ação violenta para impulsionar o seu próprio processo evolucionista. O opressor, neste sentido, coloca-se por si próprio numa situação perigosa, visto que a dominação do superiorizado se realiza através da violência e, em contrapartida, o inferiorizado pode também concretizar a sublevação e substituí-lo com recurso à violência. De resto, em “O cão”, pode-se buscar, uma vez mais, o indício do tempo colonial, uma vez que, enquanto dono duma fazenda, o patrão não é ninguém senão um colono branco. Neste contexto especial, em palavras de Fanon, a violência que o colonizador / patrão aplica à construção do mundo de opressão poderá depois ser dominada pelo colonizado / trabalhador a fim de desmantelá-lo radicalmente :

A violência que persidiu à instauração do mundo colonial, que ritmou incansavelmente da destruição das formas sociais indígenas, que demoliu sem restrições os sistemas de referências da economia, os modos de ser, de vestir, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, ao decidir ser

---

história em actos, a massa colonizada penetrar nas cidades proibidas (Fanon, 2015: 44).

E em “Minha tia Bia”, em comparação com “O cão”, mostra-se mais extensa a narrativa no sentido da articulação das causas com as consequências da história, a qual se realiza através da exposição dos detalhes enquanto não altera nada de sucintez do texto. No início, trata-se dum órfão agachado em segredo na terra diante da casa do seu avô, que parece estar a esconder-se, escapando a alguém enquanto se vai auto-confessando:

Gachado, ansim gachado, entre os pés da mandioca nova da lavra de vovo, meu rosto magro sentindo o morno bafo da terra, o chero prenhe da terra, eu olho, muximando, na casinha de pau-a-pique entre mangais, que meu avo Nhangá um dia barreou e, Xico da Kalumanda, antes dele regressar no sul, findo o contrato, revestiu do capim alto saído na beira do rio (Vilanova: 2013: 33).

Em vez de recorrer à descrição excessiva, o autor simplesmente traça algumas ações cruciais do sujeito, como “gachado” e “muximando”, demonstrando-nos imediatamente a situação de perturbação do menino e o seu sentimento ansioso. Em seguida, através do dito da tia Bia e do seu marido Malaquia, percebe-se que o menino órfão está a evitar a violência da família que lhe aconteceu já muitas vezes, como o que se relata no trecho citado acima. No entanto, a sugestão de Malaquia implica quão horrível é a sua violência da família, de que o propósito é mesmo o de matar deliberadamente o menino, ao passo que, embora a tia Bia não a aceite, o menino recorda-se da violência não menos cruel que lhe impõe esta mulher:

Ela faz que não aceita, abanando a cabeça dela, condevagar. Tem pena. Conquanto minha perna ela continua partida com a batida forte do ferro dela. Conquanto, eu sei, ela, Bia, vai querer de novo amarrar-me com as-corda de sisal na cama dela, do ferro velho, e colocar-me a chama do candeeiro queimando embaixo em meus pés de mona. Eu sei (Vilanova, 2013: 34).

Sem dúvida, o menino neste conto vinha sofrendo a violência desumana da família, sem ninguém o poder proteger, inclusive ele próprio. Os últimos dois parágrafos focalizam a atividade mental do menino, exprimindo a sua intolerância furiosa em relação à repressão dos dois adultos e evidenciando a sua decisão de adotar o meio de violência para se revoltar contra a violência da família:

- 
- E isso, essa raiva toda vai durar katé quando, miúdo Zito?
- Sei não, coração. Sei que hoje mesmo eu, mona Zuto, neto de Nhangá, idade dez-ano, eu vou-lhe assistir o efeito do fogarêu saindo, vuá, dessa minha pequena garrafa de petróleo, ardendo e consumindo a casa de vavô todinha, quando, que tudo, até bicho do mato, fica calado em derredor e Malaquia, o volunta mais a kitata minha tia, eles vão se dormir, na cama dela do ferro-velho, sossegadamente (Vilanova, 2013: 34).

Há que se notar que aparece de novo “a casa de vavô” no fim do conto, que vai-se inflamar e destruir na vingança revoltosa do menino, o que, por um lado, corresponde à referência à casa no início da história, por outro lado, sublinha a firmeza da decisão do menino e intensifica a atmosfera de tragédia que enche toda a história. Aliás, revelar toda a informação básica da identidade do menino poderia também manifestar uma surpresa triste, devido ao contraste enorme entre a violência agravada da família, o plano da revolta, formulado previamente, e a idade tão jovem do menino, e isto coincide, mais uma vez, com a nossa descoberta sobre o agudo sentimento de envergonha do oprimido ao desvendar a sua identidade, referido na página 52 no último capítulo. Podemos afirmar que, pelos vistos, ainda que seja bastante conciso, este conto reflete a alta aptidão do autor em termos da estruturação narrativa, que pode controlar a extensão do texto e, ao mesmo tempo, fazer todas as personagens redondas<sup>9</sup> e saturar o sentimento contido nele através do minimalismo não abstruso. De resto, atribuir ao menino de dez anos a missão pragmática de revolta representa a confiança de Vilanova na validade da violência do indivíduo contra a opressão e daí, se entendermos este jovem oprimido como o “colonizado” definido por Said, este conto confirma justamente a afirmação de Fanon: “No plano dos indivíduos, a violência desintoxica. Ela liberta o colonizado do seu complexo de inferioridade, das suas atitudes contemplativas ou desesperadas” (Fanon, 2015: 96).

“A sande” é um conto diferente dos outros dois, e também muito mais fantástico: o oprimido morre da tortura e o opressor é castigado, mas o revoltado não aparece, nem há nenhum testemunho. Desenrola-se a história a partir da sande do Sô Emiliano, girando em torno do desaparecimento dela, da raiva do patrão Emiliano e do linchamento dele destinado ao Kavanza:

---

<sup>9</sup> Conceito inventado por E. M. Forster na sua obra crítica, *Aspects of the novel* (1927), refere-se a um género de personagem de características específicas e abundantes na criação literária, em comparação com a personagem plana que se concebe de maneira mais genérica.

---

Na volta, ele traz é o que? A sande do pão com chouriço que ele colocou, direito, no tabliê da dita, enquanto que ele fala o aviso pra esse meu primo, o Kavanza:

- Vou mijar. É. Não toca essa sande aí, ó ajudante!

Na volta, sande não tá mais, não.

- Cadê minha sande, cadê minha sande?

Ajudante pi (nem o rato).

- Cadê minha sande, cadê minha sande?

Ajudante pi (nem o rato).

Antão, Sô-Emiliano ele faz é o quê no ajudante, esse meu primo, o Kavanza?

Ele faz ele, Kavanza, viajar os vinte-quilômetros (ou mais), entre Nvunga e o povo de Ulundu, as-mão dele amarradas, bem amarradamente na caixa verde com a corda forte do fio-nylon, um bom-quinze-metro (ou mais) lh'arrastou, qual o boneco do brincar que-rola e que-rola pra-aí, nesse pó vermelho do pó da estrada. A Pégaso? Na zuna, sempre.

Quando que o corpo dele lhe encontraram, hela, a carne da cara, a carne das-partes, a carne do corpo todo dele, desse meu primo, o Kavanza, tinha desaparecido, roída, consumida pelos-pico takula das espinheiras da berma e pêlas-lâmina afiada dos calhaus. A família fez o ôbito. Ninguém que comentou. Ninguém (Vilanova, 2013: 36-37).

É inegável que é o desaparecimento da sande que acarreta diretamente o castigo dirigido pelo Emiliano ao Kavanza, mas, note-se que a ferocidade radical da sua ação é, efetivamente, a resultante do fato de que ele julga normal desumanizar à sua vontade o outro que ele vê como o inferiorizado de sempre. Sujeitos ao poder do Emiliano, outras testemunhas não ousam manifestar-lhe a denúncia e somente a família do Kavanza faz o funeral. Enquanto que tudo parece silenciado e que este acontecimento vai-se enterrar desde logo, surge a peripécia:

Um dia que sô-Emiliano ele tá mijar junto da “Pégaso”, aí, no sítio certo da sande, a mão que ninguém viu mais lhe empurrou katê beirinha da falésia. Do corpo todo partido em três (ou mais) de Sô-Emiliano, ninguém que fez o ôbito. A viúva Eulália ela ficou calando, aiuê, é kanzumbi. Mano, sei não (Vilanova, 2013: 37).

Uma mão não vista realiza a vingança. Este enredo --- ou melhor dito, o desfecho do conto --- adiciona uma cor mágica e até fantástica. Para além disso, a asserção da Eulália, “é kanzumbi”, a dizer que é a revolta do espírito, intensifica a presentificação da espiritualidade e

---

da fatalidade no conto, vindas da cultura tradicional africana. Na verdade, além da característica lendária, pode-se considerar o desfecho a partir de outro ponto de vista, que é a representação simbólica da realidade. Primeiramente, é desconhecida a identidade do narrador “eu”, e conta-se apenas que o “eu” e o Kavanza são primos. Entretanto, o nome “Kavanza” é idêntico ao nome do rio-mãe de Angola, “Kwanza”, portanto, pressupomos que as personagens principais no conto, inclusive o narrador “eu”, simbolizem aquilo que os relacionam à ideologia política: o primo Kavanza seja a nação angolana, o Sô-Emiliano seja o colonialismo português e o narrador “eu” os que apoiam discretamente a libertação de Angola, tal como o próprio Vilanova. Tendo por base esta suspeita, a mão invisível talvez represente todo o povo angolano, do qual cada indivíduo anônimo sofre a dominação de inumeráveis Emilianos e vai-se juntar para a revolta peremptória. Neste sentido, este conto não apenas tem a ver com a revolta do indivíduo, sendo também uma metáfora implícita da revolta anti-colonial esperançosa de toda a população angolana.

Evidentemente, o ponto comum dos três contos encontra-se no relato sobre o fenômeno de reciprocidade entre a violência opressiva e a violência revoltosa, inscrito profundamente na realidade colonial, o que nos faz lembrar da asserção de Fanon de que tal realidade, tal sociedade, é o “reino da violência ” (Fanon, 2015: 91). Com efeito, em “Uma leitura de *Os Contos de Ukamba Kimba* de João-Maria Vilanova”, Leonardo Medeiros afirmou que a importância da violência nos textos vilanovianos se reflete exatamente na revelação implacável desta natureza de cólera da realidade colonial:

Dessa forma, a violência exerce um papel importante no interior das narrativas, pois a ação violenta é um componente estruturante da escrita, operando como um elemento de caracterização do personagem e, também, definindo o desfecho da trama, suas tensões e conflitos. João-Maria Vilanova, ao explorar a violência nos contos, traz ao corpo textual maior verossimilhança ao que é narrado (Medeiros, 2018: 196).

No entanto, João-Maria Vilanova não nos revela se as condições dos oprimidos se terão transformado ou não: em “O cão”, o sujeito morde o patrão, libertando-se da opressão precedente, mas será que terá sido transformada completamente a sua realidade? Nem sabemos; em “Minha tia Bia”, o menino finalmente decide fazer arder a casa do seu avô para matar o opressor da família, porém, não podemos saber se ele terá sido bem sucedido ou não; e, em “A sande”, a vingança sustentada pelo fulano alcança o sucesso, se bem que o oprimido morto não



---

seja o revoltado. De fato, pressupõe uma particularidade destes contos sobre a revolta anti-opressiva do indivíduo, segundo a qual se podem distinguir os contos dos poemas vilanovianos sobre a revolta anti-colonial: em vez da propaganda ideológica da perspectiva do sucesso inevitável da transformação da realidade, o que é que transmite João-Maria Vilanova é, nos contos, a sua crença da possibilidade, da validade e da conveniência da revolta violenta do indivíduo contra a opressão, enquanto tem em conta as limitações e as dificuldades na realidade colonial. Ou seja, o que ele descreve é mesmo outra fatia da realidade colonial, concentrada, deste vez, em tentativas revoltadas do oprimido na sociedade colonial. Mais do que expressar de forma explícita algo politicamente determinado, como propalar princípios ideológicos, estes três contos visam relatar, pura e simplesmente, outra verosimilhança da sociedade colonial.

---

## Conclusão

Através da análise do caráter do neo-realismo literário, da investigação das comunicações entre a criação literária nas ex-colónias africanas de Portugal nas décadas de 40 e 50 e a história literária portuguesa no mesmo trecho periódico, e do resumo sobre a evolução das literaturas nacionalista e anti-colonial de Angola, tendo em consideração a influência enorme da “Geração de 50” da literatura angolana sobre a poesia de João-Maria Vilanova, a dissertação chega à conclusão de que, por meio da transmissão e do desenvolvimento dos princípios do neo-realismo entre as diferentes gerações literárias angolanas, se suscita indiretamente a ligação entre o neo-realismo e a criação literária vilanoviana, sobretudo em termos da temática. E em termos das formas poéticas, os textos vilanovianos aproximam-se mais do concretismo e do modernismo. Por conseguinte, a partir do segundo capítulo, o centro de investigação situa-se nas duas temáticas em textos literários de Vilanova, a de opressão e a revolta, as quais correspondem justamente à aspiração do neo-realismo para a preocupação sociopolítica de escritores.

No segundo capítulo, investigam-se as duas realidades do negro individualizado em textos literários vilanovianos, sendo respetivamente a realidade de opressão colonial e a de opressão pós-colonial. Pode-se ver que, enquanto muda a identidade do negro individualizado em função do desmantelamento do colonialismo e da alteração da sua pátria, não se realiza a erradicação do seu destino de ser oprimido. No que diz respeito à primeira realidade, o colono branco dirige a opressão colonial ao colonizado negro de várias formas, como a animalização, a mentira religiosa, o abuso da violência, a penetração do racismo em toda a sociedade, a recusa da assimilação social do negro e a negação ontológica do negro, entre outros. E, no tocante à segunda realidade de *ghetto* pós-colonial, o negro continua a sofrer novas repressões, tais como a segregação racial, a injustiça institucional de raças e o utilitarismo racial. Para reproduzir vivamente a segunda realidade, o poeta aponta diretamente para a vida miserável dos negros sul-africanos e dos negros americanos, narrando poeticamente os acontecimentos históricos conhecidos. Em resumo, como dizem a afirmação de Agamben em relação à máquina de opressão antropológica ocidental e a asserção de Said sobre a expansão do âmbito do que indica o “colonizado”, citadas na primeira parte deste capítulo, os contos e poemas de João-Maria Vilanova dão-nos a entender que, enquanto que as cicatrizes antigas da comunidade negra ainda não somem, estão-lhes constantemente adicionados novos sofrimentos, e que é necessário detetar atentamente os passos discretos do neo-colonialismo. Ao analisar o poema “Justiça em Los Angeles”, enfatiza-se o acontecimento de George Floyd nos EUA no dia de África deste

---

ano, lembrando-nos que a leitura dos poemas vilanovianos permanece atual no mundo contemporâneo, apesar de isso ser realmente um fato bastante triste.

A temática de revolta em Vilanova que se analisa no terceiro capítulo corresponde-se ao segundo princípio do neo-realismo. Antes da entrada na análise textual, o primeiro setor do capítulo atribui a importância à abordagem de algumas questões, o que não apenas pode ajudar ao leitor a entender a classificação sobre a temática de revolta de textos vilanovianos na dissertação, mas também lhe leva a remontar para a razão pela qual se forma naturalmente a categorização da temática de realidade de opressão no capítulo anterior. Na primeira parte, trata-se, antes de mais, das duas realidades de opressão das duas épocas históricas que já se analisaram, e depois duvida-se se a temática de revolta deva também corresponder às duas alturas. Todavia, os contos e poemas vilanovianos sobre a revolta não nos patenteiam o contexto pós-colonial. Tendo em vista a clandestinidade da identidade e da vida de João-Maria Vilanova, chegamos à conclusão de que a sua obra poética nunca gira em torno da realidade de Angola na época de pós-independência nem em torno da revolta no mesmo tempo. Por isso, no capítulo anterior, a realidade de opressão pós-colonial em Vilanova ocorre em outros países em vez de Angola. Afinal de contas, a temática de revolta em Vilanova pode ser dividida em dois tipos: um encarna-se nos seus poemas de revolta que invocam principalmente o anti-colonialismo, e o outro reflete-se nos contos de revolta que se desenrolam em torno da revolta violenta individual contra a opressão violenta. Em relação à motivação da criação desses contos, considerando aquele subtítulo da coleção dos contos, “Quinze histórias de violência”, diríamos que o poeta tenciona reproduzir a alta tensão violenta na sociedade angolana no tempo colonial, tal qual a asserção de Fanon de que a sociedade colonial é essencialmente a sociedade violenta. A fecundidade dos sentidos contidos na obra vilanoviana situa-se assim: embora o autor tenha a consciência político-ideológica bastante firme e aparente que é o nacionalismo angolano e o anti-colonialismo, ele não cria textos literários do modo simplesmente dualista ou maniqueísta, ou seja, ele não reproduz uma rutura absolutamente radical dentro da sociedade, mas sim através da constatação permanente e profunda de diversas vertentes sociais, transforma a humanidade complexa, as sensações humanas e as ações sob a circunstância social extremamente degradada numa língua meticulosamente trabalhada. Dir-se-ia que a abstrusidade, escondida atrás da escrita oralizada dos textos vilanovianos, se encontra completamente mergulhada no nível de filosofia.

Seja a descrição da realidade do negro no tempo colonial, seja a preocupação do poeta com o destino do negro, que continua a não escapar à opressão na época pós-colonial, a obra de João-Maria Vilanova reflete sempre o seu espírito densamente humanista e projeta

---

constantemente a aspiração do poeta para a transformação da vida do próprio povo, ou seja, para a revolução da população. Partindo do ponto de vista das consequências literário-históricas entre o neo-realismo e a obra vilanoviana, na verdade, o objetivo principal da dissertação é o de analisar essa sua consciência sociopolítica, africanista e humanista. Entretanto, a pesquisa e a investigação sobre a preocupação sociopolítica e o humanismo na obra de João-Maria Vilanova não podem somente se limitar a essa perspectiva comparatista com o neo-realismo e sua herança. Em alguns seus poemas, essa consciência socio-histórica até se estende à história pré-colonial africana. Há, incontestavelmente, um universo vastíssimo articulado com a História, a sociedade e a cultura angolanas em textos vilanovianos, que merece muito mais leituras, descobertas e estudos.

---

## Bibliografia

### Bibliografia Activa

VILANOVA, João-Maria. *Enquanto Essa Chuva Não Parar de Chover*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2019.

VILANOVA, João-Maria. *Os Contos de Ukamba Kimba*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2013.

VILANOVA, João-Maria. *Poesia*. Lisboa: Caminho, 2004.

### Bibliografia Passiva

BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. “Os contos de Ukamba Kimba, de João-Maria Vilanova, e a liberdade violenta de Frantz Fanon”, in *África[s]*, vol. 5, nº 10. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2018, pp. 81-90. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/africanas/article/view/6047>, último acesso em: 20/10/2020.

BRUNETTA, Silvia. *A Fase Utópico-Patriótica da Poesia Angolana (1965-1985)*. Tese de Doutoramento em Literatura. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/13935>, último acesso em: 20/10/2020.

BRUNETTA, Silvia. “Os percursos poéticos angolanos de Jorge Macedo, João-Maria Vilanova, Jofre Rocha e Ruy Duarte de Carvalho, na transição de colonial a pós-colonial”, in *Diadorim*, vol. 5. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009, pp. 269-282. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/7954>, último acesso em: 20/10/2020.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, vol. 2. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

HAMILTON, Russell G. *Literatura Africana, Literatura Necessária*, vol. 1. Lisboa: Edições 70, 1981.

LARANJEIRA, Pires. “João-Maria Vilanova: o escritor angolano secreto e os poderes hegemónicos”, in *Estudos de Sociologia*, vol. 1, nº 26. Recife: Universidade Federal de

---

Pernambuco, 2020, pp.137-174. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/248003>, último acesso em: 20/10/2020.

LARANJEIRA, Pires. “João-Maria Vilanova: o desejo de ser intelectual angolano, o não-fingimento e a identidade”, in *Estudos Literários*, vol. 10. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2020, pp. 297-310. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/>, último acesso em: 20/10/2020.

LARANJEIRA, Pires. “João-Maria Vilanova: os escritor angolano e seus inéditos”, in *Metamorfoses*, vol. 9. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008, pp. 191-199. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21792>, último acesso em: 21/10/2020.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

MACEDO, Jorge. “João-Maria Vilanova: mito ou realidade”, in *Semanário Angolense*, nº 39. Luanda: 2001.

MARGARIDO, Alfredo. *Estudos Sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

MEDEIROS, Leonardo Barros. “Uma leitura de Os contos de Ukamba Kimba de João-Maria Vilanova”, in *Literartes*, vol. 1, nº 9. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018, pp. 190-197. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/148969>, último acesso em: 20/10/2020.

XAVIER, Lola Geraldés. “Linguagem e arte de sugestão: os contos de Ukamba kimba”, in *Forma Breve*, nº 11. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2014, pp. 53-70. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/5302/3961>, último acesso em: 20/10/2020.

## **Bibliografia Material**

AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: o Homem e o Animal*, Lisboa: Edições 70, 2011.

BRANCO, Luís. *A Política Externa Sul-Africana: do Apartheid a Mandela*. Tese de Doutoramento em Estudos Africanos Interdisciplinares. Lisboa: Instituto Superior de Ciências

---

do Trabalho e da Empresa, 2003. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/542/1/Doutoramento%20Luis%20CB.pdf>, último acesso em: 20/10/2020.

BENDER, Gerald J. *Angola Under The Portuguese: The Myth and The Reality*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1978.

BERRY, Mary Frances. *Black Resistance / White Law: A History of Constitutional Racism in America*. Nova York: Penguin Books, 1994.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso Sobre o Colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

DU BOIS, W. E. B. *As Almas da Gente Negra*. São Paulo: Nova Aguilar, 2001.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*, 3ª edição. Lisboa: Letra Livre, 2015.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Lisboa: Letra Livre, 2017.

GOMES, Rual. “Maria – Escada de Serviço, por Afonso Ribeiro”, in *Seara Nova*, nº 1087. Lisboa: 1948, pp. 74-76. Disponível em: [http://ric.slhi.pt/Seara\\_Nova/visualizador?id=09913.102.020&pag=10#](http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.102.020&pag=10#), último acesso em: 2/12/2020.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: Estudo Sobre a Dialética Marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MATA, Inocência. “A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português”, in *Scripta*, vol. 20, nº 39, 2º sem. Belo Horizonte: Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas, 2016, pp. 81-93. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.23583428.2016v20n39p81/10730>, último acesso em: 20/10/2020.

MATEUS, António. “O regime do ‘apartheid’”, in *Visão História*, nº 60. Lisboa: Trust in News, Unipessoal Lda, 2020, pp. 46-49.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

---

MESTRE, David. *Subscrito a Giz: 60 Poemas Escolhidos (1972-1994)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa: do Neo-realismo ao Post-modernismo*, vol. 9. Lisboa: Verbo, 2005.

ROCHA, Glauber. “Uma estética da fome”, in *Civilização Brasileira*, vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 165-170.

SAID, Edward W. “Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors”, in *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2. 1989, pp. 205–225. Disponível em: JSTOR, [www.jstor.org/stable/1343582](http://www.jstor.org/stable/1343582), último acesso em: 20/10/2020.

SARTRE, Jean-Paul. *Que É a Literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-realismo Literário Português*. Lisboa: Moraes, 1977.

YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.