

FRANCISCO TOPA

“ NESTA 
TURBULENTA
 TERRA ”



estudos de literatura
angolana



sombra pela cintura

Francisco Topa

“Nesta turbulenta terra”

estudos de literatura angolana



sombra pela cintura

Porto

2023

Design gráfico da capa: Bruno Bento

Depósito legal

ISBN
978-989-53548-7-0

Entrei com a sombra pela cintura como algo conquistado
Com o sangue a escorrer-me para os pés. Mas mesmo
Que não sangrasse eu entrava em triunfo
Inteiramente vencido.

Daniel Faria

Porto • 2023

Índice

Lacunas de uma história ainda por vir	7
Entre a <i>terra de gente oprimida</i> e a <i>terra de gente tostada</i> : Luís Félix Cruz e o primeiro poema angolano	9
Pope, florinhas e cisnes: o prefácio de Maia Ferreira às suas compatriotas	37
Gato escondido: Maia Ferreira e um heroísmo calcado em Zurara	45
Um <i>zombie</i> antigo em Angola: <i>Juca, a matumbola</i> , de Ernesto Marecos	51
Alfredo Troni, doutor de Coimbra, cidadão de Angola	61
Uma lusa nos trópicos: a colaboração de Guilhermina de Azeredo em <i>Acção: semanário português para portugueses</i>	83
O projeto da <i>Mensagem</i> de Luanda e o seu número de estreia	93
O primeiro texto crítico sobre a poesia de Agostinho Neto: a avaliação certa do jovem Mário António	105
A primeira edição estrangeira da poesia de Agostinho Neto	111
Sol e sombra, luz e luzes na poesia de Agostinho Neto	127
As mãos, as pedras e os alicerces do mundo	135
Alda Lara e o que falta fazer: as achegas dos periódicos	137

<i>Luuanda</i> : uma casa na areia, fundada sobre a rocha	155
O sentimento de vergonha em <i>Luuanda</i>	163
Cruzando fronteiras: o javali e o porco	175
<i>Assi que só para mim</i> : os <i>Papéis da prisão</i> , de José Luandino Vieira	183
<i>Os anões e os mendigos</i> : um romance à <i>clef</i> distópico?	191
Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura	203
Um livro de João-Maria Vilanova	217
A luta contra o esquecimento: sobre um poema de José Luís Mendonça	223
Proveniência dos textos	227

Lacunas de uma história ainda por vir

Quase cinquenta anos depois da independência do país, a história da literatura em Angola ainda está por fazer, apesar da intensa atividade de investigação das últimas décadas e de dispormos hoje de instrumentos que sintetizam e mapeiam de modo bastante sistemático a informação mais importante. Este volume, resultado de década e meia de ensino de literatura angolana, não pretende de modo algum resolver o problema, apresentando-se apenas como modesto contributo para o esclarecimento de alguns pontos desse tempo longo de cultura literária no espaço angolano.

Ao longo dos 20 capítulos que o compõem, de metodologia e extensão variável, são abordados autores e textos que vão do século XVII até aos nossos dias, parte dos quais não tem lugar consensual na história literária do país africano. De facto, alguns são incontestavelmente portugueses – sobretudo pelo ponto de vista e pelo tipo de circulação que tiveram –, ainda que Angola, os seus habitantes e alguns dos seus problemas estejam no seu centro. Todos eles, porém, são importantes para compreendermos o passado e o presente da atividade literária em Angola, fornecendo também elementos importantes para pensarmos o conceito de literatura angolana e os seus limites.

Deste modo, os primeiros capítulos são dedicados a temas mais antigos, como o primeiro poema de temática angolana, cujo autor identifico como sendo Luís Félix Cruz e de cujo texto apresento uma edição crítica devidamente anotada. Abordo depois duas questões em torno do primeiro livro de poemas publicado por um autor nascido em Angola – *Espondaneidades da minha alma*, de José da Silva Maia Ferreira: discuto, por um lado, a marca de Alexander Pope no prefácio e demonstro que o modelo de heroísmo ‘africano’ que o autor propõe num dos poemas se baseia em Gomes Eanes de Zurara. Dois outros escritores do século XIX são ainda objeto de estudo: Ernesto Marescos, autor de um poema narrativo que constitui uma das mais antigas

manifestações literárias do motivo do *zombie*, e Alfredo Troni, cuja bibliografia tento reconstituir a partir da documentação existente em Portugal.

A parte maior do livro é dedicada à literatura mais recente, abrindo com um capítulo dedicado a Guilhermina de Azeredo, uma autora da literatura colonial que viveu alguns anos em Angola no primeiro quartel do século XX. Abordo depois o primeiro número da *Mensagem* de Luanda, diversos aspetos da obra de Agostinho Neto, apresento um conjunto de elementos novos sobre Alda Lara a partir da pesquisa em jornais e detenho-me em alguns pontos da obra multiforme de Luandino Vieira.

Os últimos capítulos são consagrados a autores e obras mais recentes ou publicadas há menos tempo, como Manuel dos Santos Lima, Ondjaki, João-Maria Vilanova ou José Luís Mendonça.

Embora a diversidade de temas, géneros, épocas e metodologias possa comprometer a unidade do volume, é minha esperança que ela mostre também a riqueza da tradição literária angolana, a importância que ela tem para todos (angolanos e portugueses, sobretudo, mas também os restantes povos, sejam eles ou não de língua portuguesa) e o muito que ainda falta fazer ao nível da investigação de base para que um dia possamos dispor de uma história literária tão completa quanto possível.

Entre a terra de gente oprimida e a terra de gente tostada:

Luís Félix Cruz e o primeiro poema *angolano*

É bastante conhecido o primeiro poema escrito em Angola e sobre temática angolana: começado pelo verso “Nesta turbulenta terra”, foi incluído por António de Oliveira de Cadornega no final do tomo III da sua *História geral das guerras angolanas*, datado de 1681, mas publicado apenas em 1942.

Embora a visão de Angola nele apresentada não seja positiva, a circunstância de se tratar do primeiro poema escrito na e sobre a colónia fez com que recebesse alguma atenção dos especialistas, destacando-se os contributos de Heitor Gomes Teixeira (1978) e, mais recentemente, de Francisco Soares (2001). Apesar disso, vários aspetos importantes e decisivos ficaram por abordar ou por aprofundar, a começar pelo texto, ao mesmo tempo que lacunas e erros interpretativos foram sendo transmitidos.

Um confronto minimamente atento do manuscrito autógrafo de Cadornega – o Ms. 78 da série vermelha da biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa – com a edição de 1942 permite perceber uma série de falhas, geralmente menores, embora algumas apresentem certa importância. Aponto três exemplos: no v. 71, *corcome* (variante de *carcome*) aparece transcrito como *a cor come*; no 117, *açoite* é lido como *azeite*; no v. 69 *causa* é transformado em *cousa*. Por outro lado, um estudo minimamente aprofundado da versão manuscrita de Cadornega permite perceber que há nela falhas e faltas – a começar pela pontuação, praticamente inexistente – que afetam o sentido.

Além disso, conhecem-se outras versões manuscritas do poema: já na edição de 1942 da *História geral das guerras angolanas*, Manuel Alves da Cunha

apontava em nota¹ a existência de uma no códice 905² da Biblioteca Nacional de Portugal. Em 1979, Heitor Gomes Teixeira chamou a atenção para outra cópia manuscrita da *História* de Cadornega existente na biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa: trata-se do Ms. 645 da série Azul. Contudo, e uma vez que se conserva o original autógrafa, esta cópia pode ser considerada *descripta* e ser eliminada na fase da *constitutio textus*. O mesmo acontece com outras cópias da obra de Cadornega, como é o caso dos Ms. 2, 3 e 4 do Fonds Portugais da Bibliothèqne Nationale de France. Para além disso, só recentemente foi notado que o poema também corria no Brasil em nome de Gregório de Matos³, que viveu em Angola em 1694 e talvez 1695 (cf. PERES, 1968), tendo ficado dessa experiência dois outros poemas: o soneto “Pasar la vida, sin sentir que pasa” (TOPA, 1999: II, 327-8) e o romance “Angola é terra de pretos” (AMADO, 1990: II, 1181-1183). O que não foi ainda notado é que a atribuição do texto ao *Boca do Inferno* é pouco consistente: só dois dos numerosos cancioneiros manuscritos que recolhem a sua obra incluem essa composição⁴, circunstância que por si só deveria pôr em dúvida a possibilidade de autoria.

A aproximação das duas tradições – a angolana e a brasileira – não resolveu, contudo, a segunda questão importante que, mais que o problema do texto, interessou os comentadores que abordaram o poema: a autoria.

Durante algum tempo pensou-se que o texto seria do próprio Cadornega, apesar de ele declarar taxativamente: “he obra alhea e não do Autor, que nunca teve, nem por sombras, veia de poeta; o que pode ser que me valha, para ser mais bem afortunado (...)” (1942: III, 382-3). Além disso, o autor alentejano que escolheu Luanda como morada definitiva tem o cuidado de se demarcar de algumas das críticas contidas na composição:

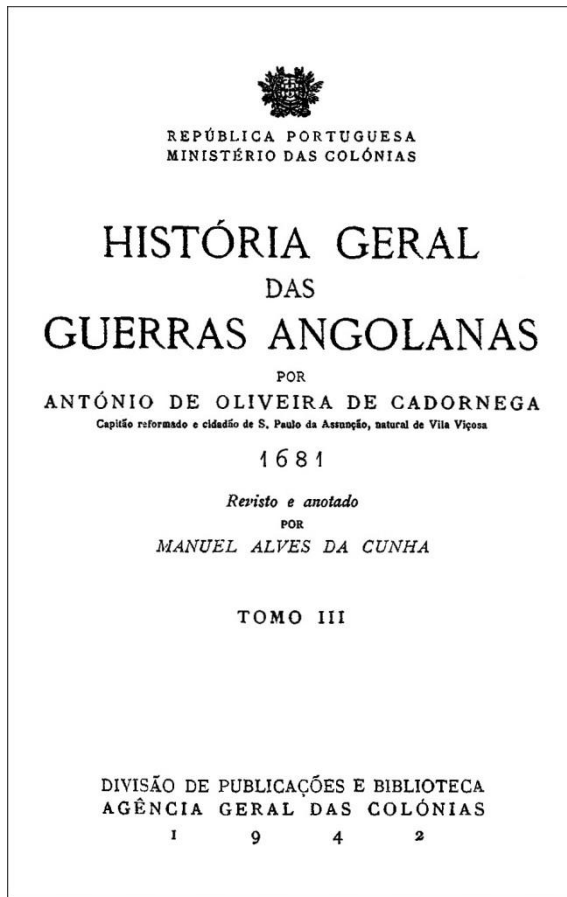
¹ Diz o editor: “É a mesma que dá Cadornega neste tómo, acrescentando apenas um título, no princípio: *Descrição da Cidade de Loanda e Reyno de Angola*.” (p. 383). A informação não é correta, como já notou Heitor Teixeira (1978). Terei oportunidade de mostrar que este testemunho apresenta do poema uma versão com diferenças consideráveis face a todos os outros manuscritos.

² O códice contém uma *Historia de Coimbra* por Francisco Carvalho, datada de 1795. O poema está intercalado entre as ff. 317 e 318.

³ Foi publicado pela primeira vez em 1969, na 1.^a edição preparada por James Amado (MATOS, 1969).

⁴ Cf. TOPA, 1999: I, 2, 146.

[...] em huma obra ou satyra, que fez hum poeta curiozo das calamidades destes reinos, que com isso lhe não tirão sua grandeza e estimação; só que foi hum pouco mordaz, dizer pencia a justiça, por não haver quem a entendesse; o que he muito pello contrario; como tambem dizer onde o filho he fusco, e quasi negro o neto, e todo negro o bisneto, e tudo escuro: isto se entende em quanto aos que procedem do gentio da terra, que há muita gente branca e grave, todos procedidos de gente portugueza, vinda do nosso Reino de Portugal, todos brancos, sem mescla nenhuma; no de mais o decifrou muito ao natural [...] (*Ibid.*, 382).



O argumento não é, contudo, decisivo, uma vez que poderia tratar-se de uma estratégia de defesa. A outra hipótese mais imediata seria a de aceitar

Gregório de Matos como autor. Acontece, porém, que, além da fraca tradição testemunhal, há uma impossibilidade cronológica, como demonstrou Francisco Soares: o baiano só vai para Angola em 1694 e o terceiro tomo da *História geral das guerras angolanas* em que o poema figura está datado de 1681.

Creio que encontrei a resposta para esta questão, graças à descoberta, na Library of Congress, de Washington, de uma outra versão manuscrita do poema: trata-se do Ms. 168 dos Portuguese Manuscripts⁵, uma miscelânea poética (que aliás inclui uma secção com 55 textos de Gregório de Matos), ocupando a composição angolana as pp. 302-304. A legenda que o precede contém duas informações importantes, uma sobre a autoria, outra sobre o objeto do texto: “Do Capitão Mor Luis Feliz Cruz em Angolla contra o clima de Maçangano”.

MANIFESTO DAS OSTILLIDADES,

QUE A GENTE, QUE SERVE A COMPANHIA Occidental de Olanda obrou contra os Vassallos del Rei de Portugal neste Reyno de Angola, debaixo das treguas celebradas entre os Principes; & dos motiuos que obrigarão ao General Salvador Correa de Sá, & Benauides a dezalojar estes soldados Olandezes d'elle, sendo mandado a esta coiza por sua Magestade a diferente fim.

ESCRITO POR LVIS FELLIS CRUZ,
Secretario deste Reino, assistente nelle, & presente a todos
os successos, que recopila neste tratado.

DEDICADO.

A SENHORA D. CATHARINA
DE VELLASCO.

EM LISBOA. Com todas as licenças necessarias. 1651.

Na Officina Craesbeeckiana.

⁵ Sobre eles, vd. LUND e KAHLER, 1980: 3.

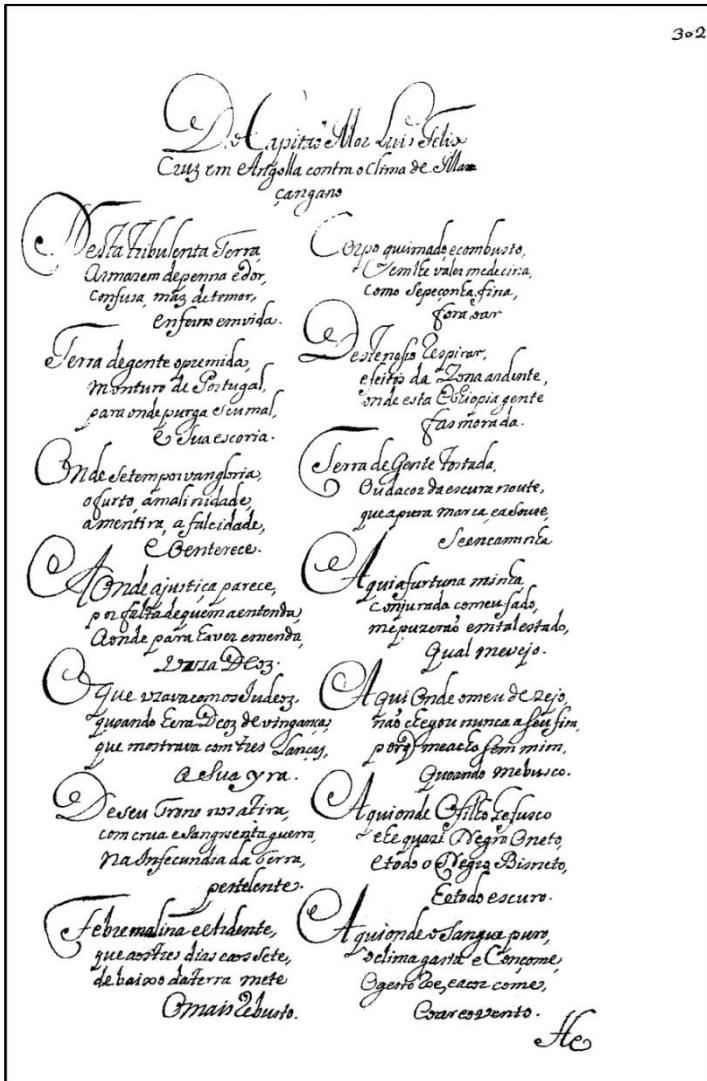
Não sendo uma personalidade histórica de grande relevo, Luís Félix Cruz também não é completamente desconhecido. Tanto Barbosa Machado (1752: III, 91) como Inocêncio (1860: V, 285) mencionam o seu *Manifesto das ostilidades, que a gente, que serve a Companhia Occidental de Olanda obrou contra os Vassallos del Rei de Portugal neste Reyno de Angola, debaixo das treguas celebradas entre os Principes; & dos motivos que obrigaraõ ao General Salvador Correa de Sá, & Benavides a dezalojar estes soldados Olandezes delle, sendo mandado a esta costa por Sua Magestade a diferente fim*. Datado de “São Paulo d’Assumpção 30 de Junho de 1649. annos.” mas publicado dois anos depois, em Lisboa, é dedicado a D. Catarina de Velasco, esposa do governador Salvador Correia de Sá e Benevides, apresentando-se o autor como “Secretario deste Reino, assistente nelle & presente a todos os successos que recopila neste tratado”.

Como o título o indica, o folheto relata os confrontos entre portugueses e holandeses desde que os últimos, a 24 de agosto de 1641, invadiram e tomaram Luanda até à restauração da soberania portuguesa sete anos mais tarde, a 15 de agosto, por ação de Salvador Correia. O autor narra a fuga do governador e da população para o presídio de Massangano, as calamidades verificadas, em consequência das doenças e da atuação das populações locais, e a heroica resistência dos portugueses.

Por aqui ficamos de imediato na posse de algumas informações sobre a vida e o perfil de Luís Félix Cruz: sabemos que foi Secretário do Reino de Angola (embora desconheçamos o período exato em que exerceu o cargo) e que aí viveu durante todo o tempo que durou a ocupação holandesa. Cadornega (1972: II, 583) acrescenta que foi depois capitão-mor de Massangano: “Teve patente por 6 anos em 14-12-1652 por ter casado com Brites Cortes, filha mais velha do sargento mór Domingos Lopes de Cerqueira que foi morto em 19-6-1645 no interior de Quicombo, indo para Massangano”⁶. Segundo a cartapente, este Domingos Lopes de Sequeira (e não *Cerqueira*) era “natural da cidade de Loanda do Reino de Angola, e filho de Luís Lopes Seq.^{an}”, tendo-se destacado como militar em importantes combates contra os povos locais e contra a pirataria. Para além de Brites, Domingos teve pelo menos mais um filho, a quem deu o nome do seu pai – Luís Lopes de Sequeira –, o qual se destacaria

⁶ O documento está depositado na Torre do Tombo: Registo Geral de Mercês, Livro 20, ff. 326v-328r.

como uma das grandes figuras militares de Angola: para além de outras importantes vitórias, derrotou o poderoso exército do rei do Congo na batalha de Ambuíla (ou Mbwila)⁷, travada a 29 de outubro de 1665, firmando assim a soberania portuguesa no norte de Angola.



Library of Congress, Portuguese Manuscripts, Ms. 168, p. 302

⁷ Sobre o tema, vd. BOXER, 1960 e DIAS, 1942.

Antes de voltarmos ao *Manifesto das ostilidades*, convém sublinhar um aspeto que será retomado mais à frente, a propósito da autoria do poema angolano: António de Oliveira de Cadornega conheceu com toda a certeza Luís Félix Cruz. Mais do que as informações que incluí sobre ele (a breve síntese biográfica atrás citada, o episódio da viagem de Luanda a Massangano com um grupo de Capuchinhos narrado no volume III da sua *História geral*), prova-o o facto de Cadornega integrar a população de Luanda que fugiu para Massangano aquando da invasão holandesa. Aí colocado em funções militares durante 28 anos, desempenharia outros cargos, como os de juiz ordinário, membro do senado da câmara ou provedor da misericórdia. A sua mudança para Luanda só se verificaria em 1669.

Uma vez que o meu objetivo é o estudo do poema agora atribuído a Luís Félix Cruz, são sobretudo dois os aspetos do folheto de 1651 que quero destacar. O primeiro diz respeito às observações sobre Massangano⁸ e o seu clima. Escreve o autor:

Começou a padecer o infalível, & certo efeito da inclemencia do clima, rigorosas febres malignas, que ajudadas da necessidade, & descomodidade, matarão tanta gente, que hũa de cada dez pessoas, apenas escapava, cousa certa admiravel, que seja a calidade deste sertão tal, que se tem, como por Artigo de fé, vir a elle para adoecer, & chegar, os q escapaõ, ao estremo, de quasi mortos, & atè oje, desde que he descuberta esta conquista, naõ se acha, quem se izentasse desta pensaõ. (pp. 5-6)

Cadornega, no volume III da sua *História geral*, corrobora esta visão, afirmando que o clima é

[...] pouco salutar, a respeito de estar entre paus e lagoas, não pellos rios que são agoas correntes, mas elles são cauza destes alagadiços; e quando há seccas he menos sadio, por se levantarem grandes vapores de sequidão daquelles brejos, que a não ser assim, fôra esta villa muito mais povoada do que he [...] (CADORNEGA, 1972: III, 118).

⁸ A Vila de Nossa Senhora da Vitória de Massangano fica a pouco mais de 200 km de Luanda, na confluência de dois rios, o Luçala e o Cuanza. É de resto a reunião dos rios que explica o topónimo, que em ambundo significa ‘confluência’. A sua fortaleza foi fundada por Paulo Dias de Novais, em 1583.

O segundo aspeto do *Manifesto* que deve ser destacado são as citações de Garino e Ariosto, já notadas por Edgar Prestage, que reeditou o texto em 1919. Essas referências revelam certa cultura literária, mais notória se admitirmos que o folheto terá sido escrito em Luanda, sem grande material bibliográfico de apoio. A primeira é de *Il pastor Fido*:

Diz sabia, & christãmente o Garino em a Tragicomedia, que intitulou do Pastor Fido, que os sucesos do mundo

Che al cieco caso il cieco valgo ascrive
Altro non è, che favellar celeste,
Cosi parlan tra noi l'eterni nume,
Queste son le lor voce
Mute a l'orechie, é risonanti al cuore
Di chi l'intende: o quatro volte è sei
Fortunato colvi che bem l'intende.⁹

Que traduzidas estas maravilhosas palavras em o nosso Portugues, dizem: Que todos os sucessos do mundo, que o cego vulgo atribue encontrados, a caso são celestes palavras, & vozes, com que Deos nos falla se mudas as orelhas, soantes ao coração de quem as entende (...) (pp. 24-25).

A citação de Ariosto ocorre no seguinte contexto:

Bem pudera o General pello precedido, trattar de vingar tantas infidelidades quantas vzou esta gente contra os vassalos de sua Magestade quãdo não fora por mais, que para com o exemplo euitar outras em outras partes; que diz o Ariosto:

Che chi fã sua vendetta oltra ch'offende
Che offeso l'há, da molti si deffende.¹⁰

⁹ São os vv. 40-46 da cena VI do ato V, em que fala Tirenio: “Ch'al cieco caso il cieco volgo ascrive,/ altro non è che favellar celeste./ Così parlan tra noi gli eterni numi,/ queste son le lor voci/ mute a l'orecchie e rionanti al core/ di chi le 'ntende. Oh quatro volte e sei/ fortunati colui che bem le 'ntende!” (GUARINI, 1977).

¹⁰ Trata-se de *I cinque canti i quali seguono la materia del Furioso*, canto I, est. 17, vv. 7-8: “Ma chi fa sua vendetta, oltra che offende/ chi offeso l'há, da molte si difende.”

Que he o mesmo, que quem se vinga, alem de offender a quem o offendeo, se defende de muitos. (p. 29)

O conjunto de dados que acaba de ser apresentado torna credível a atribuição do poema em debate a Luís Félix Cruz, ficando assim resolvido (a menos que venham a surgir novos elementos) o problema da autoria. Creio que o facto de Cadornega omitir uma indicação autoral que com toda a certeza conheceria se terá ficado a dever ao seu desejo de ‘proteger’ Luís Félix, cuja visão menos positiva de Angola (ou de Massangano) e dos seus colonizadores tenderia a suscitar animosidades. A questão conexa da data, não ficando resolvida, sofre uma ligeira modificação relativamente ao que até agora se pensava: aceitando a legenda do manuscrito de Washington que o dá como criticando o clima de Massangano, o poema terá sido escrito bem antes da data de conclusão da *História geral*, no período compreendido entre 1641 (data da invasão holandesa e da fuga da população de Luanda) e 1669 (ano em que Cadornega deixa essa povoação e se fixa na capital). Atendendo ao facto de o autor ser referido como *capitão-mor*, talvez nos devamos inclinar para a data de 1652 ou para um ano pouco posterior.

Um pouco mais complexo é o problema do texto: para além do manuscrito da biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa que encerra a *História geral* de Cadornega (n.º 78 da série Vermelha, a partir de agora designado como **A**), temos a versão do já referido Códice 905 da Biblioteca Nacional de Portugal (para o qual usarei a sigla **N**) e do Ms. 168 da coleção Portuguese Manuscripts da Library of Congress (que será referido como **C**). A esses juntam-se dois testemunhos em que o poema vem atribuído ao brasileiro Gregório de Matos¹¹: o Ms. Asensio-Cunha (hoje pertencente à biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹², que será nomeado através da sigla **F**) e o Ms. do cofre 50.2.1A da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹³ (doravante referido como **R**). A colação dos cinco testemunhos e a análise das variantes e erros permite perceber com facilidade que há duas famílias: uma englobando **F** e **R**, a segunda agrupando **A**, **C** e **N**. Outra conclusão que se

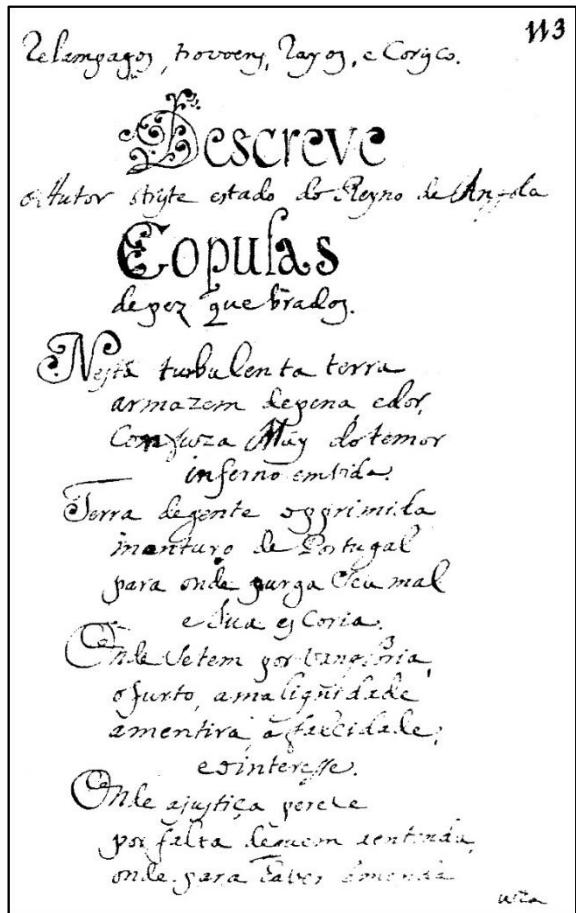
¹¹ Circunstância que parece provar a relativa popularidade do texto em Angola, se pensarmos que ele terá sido escrito quase meio século antes da chegada do baiano a Luanda.

¹² Cf. TOPA, 1999: I, 64 e ss. Foi com base nessa versão que o poema foi publicado por James AMADO (1990: II, 1183-8).

¹³ Cf. TOPA, 1999: I, 267 e ss.

impõe de imediato é a de que a versão mais correta é a de *F*, apesar de o códice em causa (que aliás, e à semelhança de quase todos os outros, não está datado) parecer mais recente: confirma-se assim o preceito da crítica textual *recentiores non deteriores*. É possível que o copista que o preparou tenha usado uma transcrição do poema mais antiga ou mais próxima de qualquer outra forma do original perdido.

Para além de erros comuns conjuntivos, *R* apresenta face a *F* algumas variantes, em geral pouco significativas. Destaca-se, contudo, pela falta dos vv. 50-53 e por alguns outros erros privativos, como a trivialização ou *lectio facillior* do v. 157: *alma* em vez de *almo* (vivificante, benéfico).



Quanto à segunda família, *A* é o testemunho que apresenta a versão mais coerente e com menos erros, constituindo alguns destes claras trivializações, como acontece no v. 24 (*pestilência* em vez de *pestilente*, afetando a rima). Destaca-se também pela particularidade – estranha, se pensarmos que se trata do manuscrito autógrafo de António de Oliveira de Cadornega – de quase não ter pontuação. *C* apresenta uma série de variantes privativas, algumas das quais constituem erros difíceis de explicar. Além disso, faltam-lhe os versos 140-143. *N* tem também uma série de variantes exclusivas, muitas delas com implicação na métrica ou configurando casos de trivialização. Além disso, inclui depois do v. 12 quatro estrofes que não figuram nos outros testemunhos:

a poligamia em todos cresce,
vivendo com muitas mulheres,
excedendo todos os poderes
que a Igreja dá;

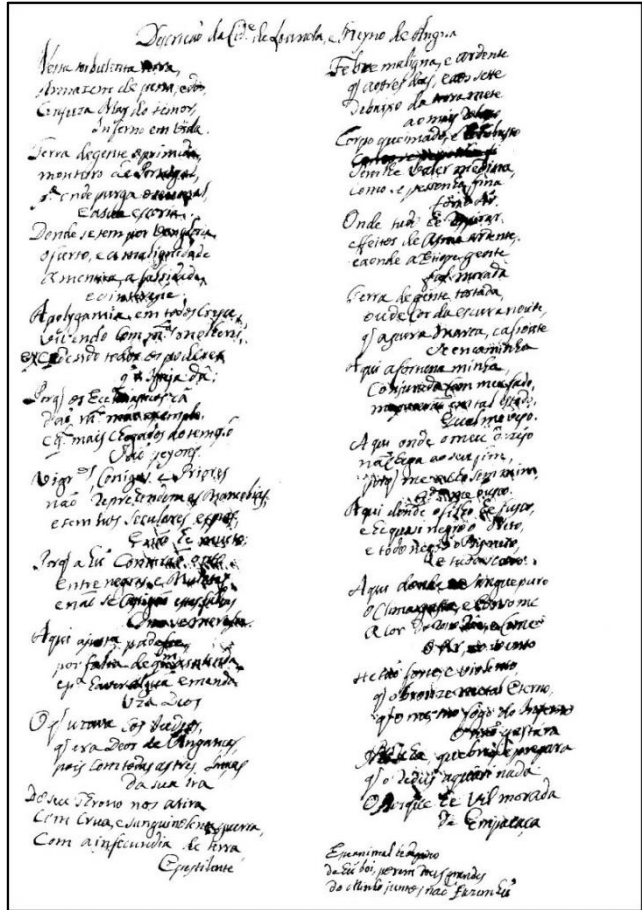
porque os Eclesiásticos cá
dão muito mau exemplo,
e quanto mais chegados ao templo
são peiores.

Vigários, Cónigos e Priores
não repreendem as mancebias
e tem nos Seculares espias,
e não é muito;

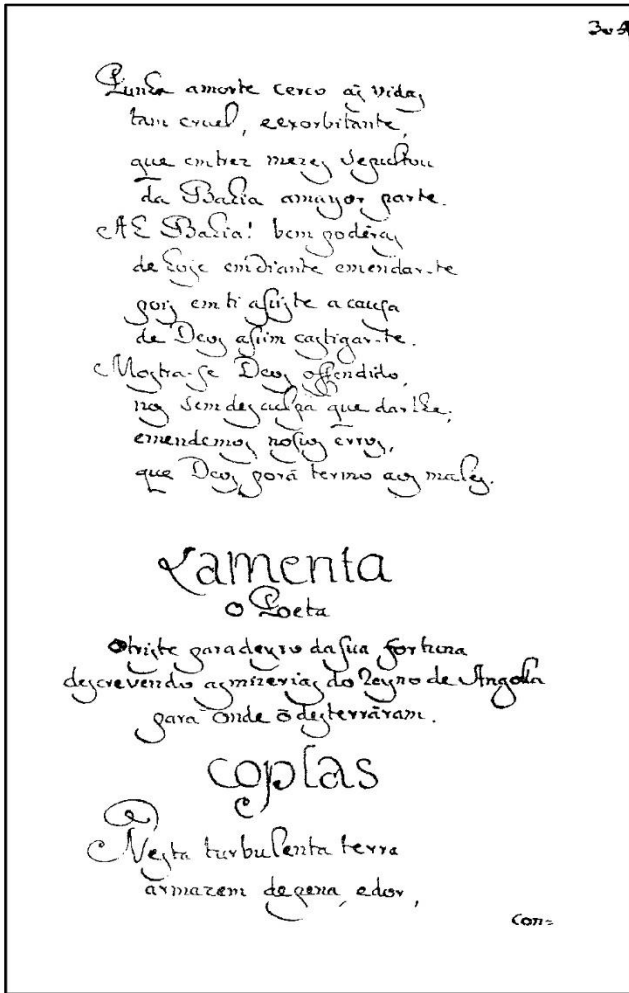
porque a um contaram outo
entre negras e Mulatas,
e não se castigam estas faltas
como se merece.

Denunciando o problema da poligamia e o comportamento dos clérigos, tais versos não destoam, à partida, do resto do poema. Basta, contudo, uma leitura um pouco mais atenta para se perceber os problemas de métrica (a maioria dos versos é hipométrica, havendo também um caso de hipometria), o que parece revelar uma tentativa – canhestra – de agravar a denúncia dos males da terra.

Biblioteca Nacional de Portugal, Códice 905, 1.ª página do poema



Feito este balanço sobre os resultados revelados pela colação dos testemunhos, resta concluir que a melhor solução para a edição do poema será a de usar *F* como versão de base, anotando no aparato as variantes dos outros testemunhos. Em cinco casos – um número pequeno se atendermos aos 180 versos do poema –, esses testemunhos serão usados para emendar erros de *F*, de um modo geral do tipo mecânico e sem grande significado. A legenda (o paratexto que antecede o poema e o introduz) será apresentada no aparato, tanto mais que se refere a Gregório de Matos que agora sabemos com toda a certeza não ser o seu autor. A proposta de edição virá no final deste trabalho e segue o modelo que usei em TOPA, 1999: II, 21 e ss.



Ms. Asensio-Cunha,
vol. II, p. 305

Antes de passar ao comentário do poema, convém fornecer uma breve explicação sobre a sua forma, classificada nos testemunhos *brasileiros* como coplas ou coplas de pé quebrado. Não tem suscitado dúvidas a estrutura da quadra, cujos três primeiros versos são heptassilábicos, nem a identificação do esquema rimático: os vv. 2 e 3 rimam entre si, enquanto que o último rima com o primeiro da copla seguinte. Na última estrofe – em que todos os versos são de redondilha maior – o esquema rimático é ABBA. O quarto verso das coplas é que tem representado um problema.

Heitor Gomes Teixeira escreveu que “(...) o número de sílabas do último verso de cada estrofe serve mais as necessidades da expressão da ideia do que obedece a regra imposta por métrica de uma qualquer «arte poética» abstracta.” (1979: 177). Observa ainda o mesmo comentador que “Estudadas todas as posições do verso final de três sílabas, em nenhuma hipótese é possível determinar e propor um sistema.” (*ibid.*). Alfredo Margarido, que comentou o poema no âmbito da obra de Gregório de Matos, também não percebeu esse verso, dando-o como de redondilha menor (1993: 446).

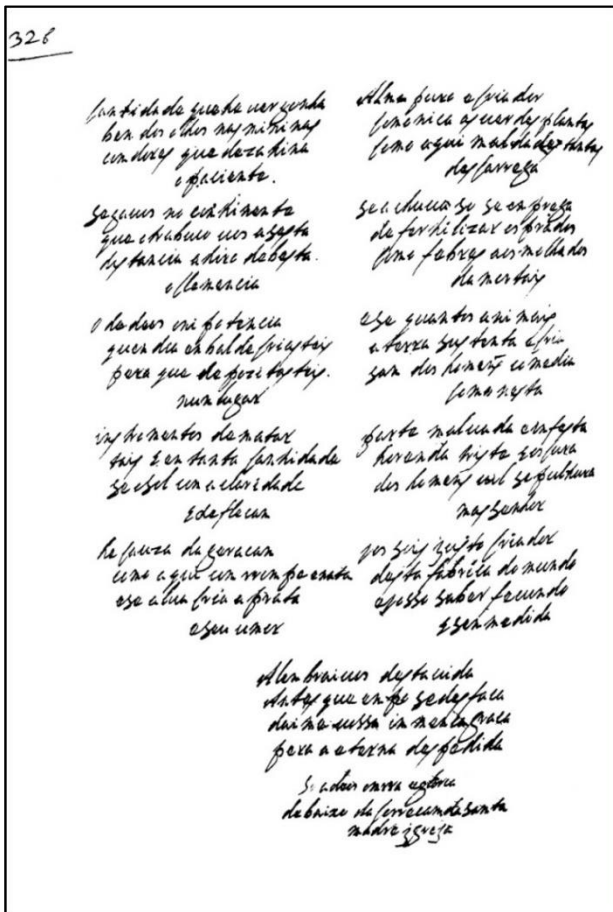
Apesar destes desacertos, o verso em causa não tem particularidades especiais: é o quebrado do verso de redondilha maior, apresentando-se habitualmente como trissílabo. Em certas circunstâncias, pode, contudo, assumir a forma de tetrassílabo, como explica Rogério Chociay:

Com isso, o quebrado assumia configuração de *tetrassílabo*, que, no entanto, se desfazia, do ponto de vista métrico, pelo fato de a sua sílaba inicial ser contada como parte do verso anterior, seja por *sinalefa* entre a sílaba fraca final desse verso (e então o processo se denomina *sinafia*), seja por pura absorção, quando esse verso surge como agudo (e neste caso o procedimento se denomina *compensação*). (CHOCIAY, 1993: 45)

É isso precisamente o que acontece no poema de Luís Félix da Cruz: das 44 ocorrências desse quebrado, há 26 (59%) em que ele se apresenta como trissílabo (v. 16, 32, 36, 40, 44, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 116, 136, 144, 148, 160, 164, 168 e 172); há 12 (27,2%) em que, sendo ele tetrassílabo, se dá a sinafia (v. 12, 24, 28, 52, 56, 124, 128, 132, 140, 152, 156 e 176); e cinco (11,3%) em que, assumindo também a forma de tetrassílabo, se verifica o fenómeno da compensação (v. 4, 8, 48, 112 e 120). O único caso duvidoso é o do v. 20: *de sua ira*. Não sendo impossível a sua leitura como trissílabo, o mais natural é considerá-lo como um tetrassílabo. Acontece que a palavra final do verso anterior é *lanças*, o que impede tanto a sinalefa como a compensação.

Para terminar, farei um breve comentário sobre o poema, cujo sentido se apresenta a partir de agora – espero eu – mais perceptível com a edição que proponho mais à frente. A ideia dominante, como observaram os poucos comentadores que a ele se referiram, é a visão negativa de Angola (ou de Masingano, se atribuirmos crédito à legenda do manuscrito de Washington):

sublinhando as diferenças que a separam da sua terra de origem, o sujeito dá conta do inferno em que a sua vida está transformada. Numa das passagens mais interessantes do poema, refere o efeito extremo dessa espécie de exílio determinado pela *fortuna* (v. 41) conjurada com o seu *fado* (v. 42): “e sempre me acho sem mim,/ quando me busco” (vv. 47-48). Numa leitura imediata, poderia dizer-se que o sujeito se declara como que alienado. Mas o dístico autoriza uma segunda leitura: a vivência na nova terra transforma o sujeito a um ponto em que ele deixa de reconhecer-se. Na verdade, como veremos, há uma mudança entre o início e o final do poema, passando o enunciador de uma mal contida revolta a uma espécie de aceitação.



Academia de Ciências de Lisboa, série Vermeilha, Ms. 78, p. 326

A imagem negativa de Angola que domina o texto deve, pois, ser matizada dada a circunstância de ser apresentada como resultado de um castigo divino que pune os erros de uma metrópole que fez da colônia seu *munduro*, promovendo um espaço de valores invertidos e “onde a justiça perece/ por falta de quem a entenda” (vv. 13-4). Além disso, a visão dos seus habitantes nativos não é tão desfavorável quanto pode parecer. Embora o enunciador fale em *gente asnaval e tostada* (vv. 37), *da cor da escura noite* (v. 38) e faça um balanço desalentado da miscigenação biológica – “aqui onde o filho é fusco/ e quasi negro é o neto,/ negro de todo o bisneto/ e tudo escuro” (vv. 49-52) –, a verdade é que não deixa de sugerir uma espécie de identificação simbólica, marcada pelo açoitamento, com essa gente: se os outros são encaminhados “a pura marca e açoitamento” (v. 39), também o sujeito, procurando combater os mosquitos, passa as noites “(...) em contínuo açoitamento/ e bofetadas soantes” (vv. 101-2). A distância que vai de uma condição a outra é obviamente grande; mas o destino é comum, marcado que está pelo castigo divino.

Concluindo, talvez possamos dizer que ao filho não cabe escolher mas antes aceitar o pai que lhe coube. Poderia ser outro o texto fundador da literatura em Angola; mas, cabendo essa honra, no estado atual dos nossos conhecimentos, ao poema de Luís Félix Cruz, resta-nos tentar compreendê-lo à luz do contexto em que foi produzido, corrigir as leituras errôneas que sobre ele foram sendo apresentadas e perceber por que não teve ele continuadores imediatos. Virá o dia em que aceitemos, angolanos e portugueses, que, a despeito do seu inevitável eurocentrismo, dificilmente as letras angolanas poderiam ter começado com mais elevado nível artístico.

Bibliografia

- AMADO, James (1969). *Crônica do viver baiano seiscentista feita em verso pelo Doutor Gregório de Matos e Guerra*. Fielmente copiada de manuscritos anônimos daquele tempo, e disposta como melhor pareceu a um curioso de nome James Amado. 7 vols. Salvador: Janaína.
- AMADO, James (1990). *Gregório de Matos: Obra Poética*. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel Araújo. Rio de Janeiro: Record.

- BOXER, Charles Ralph (1960). *Uma relação inédita e contemporânea da batalha de Ambuíla em 1665*. Luanda: Museu de Angola.
- CADORNEGA, António de Oliveira de (1942). *História geral das guerras angolanas: 1680*. Revisto e anotado por Manuel Alves da Cunha. Tomo III. Lisboa: Agência-Geral das Colónias.
- CADORNEGA, António de Oliveira de (1972). *História geral das guerras angolanas: 1680*. Anotado e corrigido por José Matias Delgado. Tomo III. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- CHOCIAY, Rogério (1993). *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora UNESP.
- CRUZ, Luís Félix (1651). *Manifesto das ostillidades, que a gente, que serve a Companhia Occidental de Olanda obrou contra os Vassallos del Rei de Portugal neste Reyno de Angola, debaixo das treguas celebradas entre os Principes; & dos motivos que obrigarão ao General Saluador Correa de Sá, & Benavides a dezalojar estes soldados Olandezes delle, sendo mandado a esta costa por Sua Magestade a diferente fim. Escrito por Luis Fellis Crus Secretario deste Reino, assistente nelle & presente a todos os successos que recopila neste tratado. Dedicado a Senhora D. Catharina de Vellasco*. Lisboa: Offician Craesbeeckiana,
- CRUZ, Luís Félix (1919). *Manifesto das ostilidades...* por Luis Felis Crus. Nova ed. conforme a de 1651. Publicada por Edgar Prestage. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- DIAS, Gastão Sousa (1942). *A batalha de Ambuíla*. Lisboa: [Editora Ática].
- GUARINI, Gioban Battista (1977). *Il pastor fido*. In *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*. A cura di Marco Ariani. Torino: Einaudi.
- LUND, Christopher C. e KAHLER, Mary Ellis (1980). *The Portuguese Manuscripts Collection of the Library of Congress: a guide*. Washington: Library of Congress.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1752). *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente. Por Diogo Barbosa Machado Ulyssiponense Abbade Reservatario da Parochial Igreja de Santo Adrião de Sever, e Academico do Numero da Academia Real*. Tomo III. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues.
- MARGARIDO, Alfredo (1993). *Gregório de Matos em Angola*. In AAVV. *Estudos universitários de língua e literatura: homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 443-457.
- PERES, Fernando da Rocha 1968—Gregório de Matos e Guerra em Angola. *Afro-Ásia*. Salvador. 6-7 (jun.-dez. de) 17-40.
- SILVA, Inocêncio Francisco da e ARANHA, Brito (1860). *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional.
- SOARES, Francisco (2001). *Notícia da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- TOPA, Francisco (1999). *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. 2 vols. em 4 tomos. Porto.
- TEIXEIRA, Heitor Gomes (1979). *Descrição de Luanda: um poema do século XVII*. Lisboa. (Separata de *Boletim da Sociedade de Geografia Lisboa*, 1978, pp. 169-184).
- WHEELER, Douglas e PÉLISSIER, René (2011). *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-China.

Nesta turbulenta terra[,]
armazém de pena e dor,
confusa mãe do temor,
 inferno em vida;

5 terra de gente oprimida,
munturo de Portugal,
para onde purga seu mal
 e sua escória;

10 onde se tem por vanglória
o furto, a malignidade,
a mentira, a falsidade
 e o interesse;

onde a justiça perece
por falta de quem a entenda,
15 e onde para haver emenda
 usa Deus

do que usava c’os Judeus,
quando era Deus de vinganças,
que com todas as três lanças
20 de sua ira

de seu trono nos atira
com peste e sanguínea guerra,
com infecúndias da terra,
 e pestilente

25 febre maligna e ardente,
que aos três dias ou aos sete
debaxo da terra mete

o mais robusto

30 corpo queimado e combusto,
sem lhe valer medicina,
como se peçonha fina
fora o ar;

35 deste nosso respirar
efeitos da zona ardente,
onde a etiópica gente
faz morada;

40 gente asnaval e tostada
que da cor da escura noite
a pura marca e açoite
se encaminha;

aqui a fortuna minha
conjurada com meu fado
me trazem em tal estado
qual me vejo.

45 Aqui onde o meu desejo
debalde busca seu fim,
e sempre me acho sem mim,
quando me busco;

50 aqui onde o filho é fusco
e quasi negro é o neto,
negro de todo o bisneto
e tudo escuro;

55 aqui onde ao sangue puro
o clima gasta e consome,
o gesto rói e corcome
o ar, e o vento,

60 sendo tão forte e violento
que ao bronze[,] metal eterno
que o mesmo fogo do Inferno
não gastara,

o racha, quebra e prepara,
que o reduz a quasi nada;
os bosques são vil morada

de Empacaças[.]

65 animais de estranhas raças,
de Leões, Tigres e Abadas,
Elefantes às manadas,
e matreiros

70 lobos-cervais, carniceiros,
Javalis de agudas setas,
Monos, Bugios de tretas,
e nos rios

75 há maldições de assobios
de cocodrilos manhosos,
de cavalos espantosos
dos marinhos,

80 que fazem horrendos ninhos
nas mais ocultas paragens
das emaranhadas margens,
e se acaso

quereis encher de água um vaso,
chegando ao rio ignorante
logo nesse mesmo instante
vos sepulta

85 na tripagem mais oculta
um intrépido Lagarto,
vós inda vivo, ele farto;
pelo que

90 não ousais a pôr o pé
uma braça da corrente
que este tragador da gente
vos obriga

95 a fugir-lhe da barriga;
Deus me valha, Deus me acuda
e com sua santa ajuda
me reserve;

em terra não me conserve
onde a sussurros e a gritos
a multidão de mosquitos

- 100 toda a noite
- me traga em contino açoite
 e bofetadas soantes,
 porque as veias abundantes
 do vital
- 105 humor puro e cordial
 não veja quasi rasgadas
 a puras ferrotoadas;
 e inda é mais:
- se acaso vos inclinais
110 por fugir da ocasião
 da vossa condenação
 a Lavrador;
- estando a semente em flor,
 qual contra pintos minhotos,
115 um bando de gafanhotos,
 imundícia,
- ou qual bárbara milícia
 em confusos esquadrões
 marcham cem mil Legiões
120 (estranho caso!),
- que deixam o campo raso,
 sem raiz, talo, nem fruto,
 sem que o Lavrador astuto
 acudir possa;
- 125 antes metido na choça
 se lastima e desconsola,
 vendo o quão geral assola
 esta má praga.
- Há uma cobra que traga
130 de um só sorvo e de um bocado
 um grandíssimo veado;
 e se me ouvis,
- há outra chamada Enfuís,
 que se vos chegais a ela
135 vos lança uma esguichadela

- de peçonha,
quantidade que se exponha
bem dos olhos na menina,
com dores que desatina
140 o paciente,

cega-vos em continente,
que o trabuco vos assesta
distante um tiro de besta;
(oh clemência
145 de Deus!) Oh onipotência
que nada embalde criaste!
Para que depositaste
num lugar

instrumentos de matar
150 tais e em tanta quantidade?
E se o sol com claridade
e reflexão

é causa da geração,
como aqui corrompe e mata?
155 E se a lua cria a prata,
e seu humor

almo, puro e criador
comunica às verdes plantas,
como aqui maldades tantas
160 descarrega?

E se a chuva só se emprega
em fertilizar os prados,
como febres aos molhados
dá mortais?

165 E se quantos animais
a terra sustenta e cria
são dos homens comedia,
como nesta

terra maldita e infesta,
170 triste, horrorosa e escura,
são dos homens sepultura?

Mas, Senhor,

Vós sois sábio e criador
desta fábrica do mundo,
175 e é vosso saber profundo
e sem medida.

Lembrai-vos da minha vida
antes que em pó se desfaça,
ou dai-me da vossa graça
180 por eterna despedida.

Testemunhos manuscritos: AC, II, pp. 305-313 (Gregório de Matos) = *F* / ACL, V, 78, pp. 323-326 (an.) = *A* / BNRJ, 50.2.1A, pp. 113-120 (Gregório de Matos) = *R* / BNP, 905, s/p (an.) = *N* / LC, P, 168, pp. 302-304 (Luís Félix Cruz) = *C*

Versão de *F*

Variantes

Legenda. Do Capitão-Mor Luís Félix Cruz em Angola contra o clima de Massangano *C* Lamenta o Poeta o triste paradeiro da sua fortuna descrevendo as misérias do reino de Angola para onde o desterraram. / Coplas *F* Descrição da Cidade de Luanda e Reino de Angola *N* Descreve o Autor o triste estado do Reino de Angola / Cópulas de pés quebrados. *R*

Falta em A, que apresenta a particularidade de quase não ter pontuação

3. Mãe do] mãe de *A* mas de *C*

6. munturo] montura *N*

7. para] por *A* || seu] o seu *N*

8. e sua] e a sua *N*

9. onde] donde *N*

10-11. *Em A, está invertida a ordem destes versos.*

10. furto, a] roubo a *A* furto e a *N*

12. e o] o *A*

Post 12. *N apresenta as seguintes quatro estrofes, em que há uma série de problemas métricos: a poligamia em todos cresce, / vivendo com muitas mulheres, / excedendo todos os poderes / que a Igreja dá; // porque os Eclesiásticos cá / dão muito mau exemplo, / e quanto mais chegados ao templo / são peiores. // Vigários, Cónigos e Piores / não repreendem as mancebias / e tem nos Seculares espias, / e não é muito; // porque a um contaram outo / entre negras e Mulatas, / e não se castigam estas faltas / como se merece.*

13. Onde] Donde *A* Aonde *C* Aqui *N* || parece] parece *C* padece *N*

15. e onde para] donde para *A* aonde para *C* e para *N* onde para *R* || emenda] alguma emenda *N*

17. do que] o que *C* *N* || usava] usa *R* || c'os] com os *A* *C*

18. quando] que *N* || vinganças] vingança *A*

19. que] pois *N* || com todas as três] mostrava com três *C*

20. de] a **C** da **N**
21. de] do **N**
22. peste e sanguínea] crua e sanguina **A** crua e sangrenta **C** crua e sanguinolenta **N**
23. com infecúndias] com enfluência **A** na infecúndia **C** com a infecúndia **N**
24. e pestilente] e pestilência **A** pestilente. **C R**
26. ou aos] e aos **A C N**
28. o mais] ao mais **N**
30. medicina] medina **N**
33. Deste nosso] Onde tudo é **N**
34. da zona] de asma **N**
35. onde a etiópica] donde esta Etiópia **A** onde esta Etiópia **C** e aonde a Etípoe **N**
37. gente asnaval e] terra de gente **A C N**
38. que da] ou da **A C** ou de **N**
39. a] que a **A C N**
42. meu] seu **F**
43. trazem] trouxe a **A** puseram **C N**
46. de balde busca] não chegou nunca a **A C** não chega ao **N**
47. e sempre] porque **A C N**
49. onde] donde **A N**
50-53. *Faltam estes versos em R.*
50. e quasi negro é] e quasi negro **A** e é quasi negro **C N**
51. negro de todo] e todo negro **A N** e todo o Negro **C**
52. e tudo] é tudo **C**
53. onde ao] onde o **A C** donde o **N**
55. o gesto róí e a cor come **C** a cor do rosto róí e come **N**
57. sendo] é **A C N**
58. ao bronze] o bronze **A C N**
60. não] o não **A C N**
62. que o] e o **C**
63. Os bosques são] O bosque é **N**
64. de Empacaças] da impacaça **C** de Empacaça **N**
Em N há uma nota no final da página que esclarece: Esse animal é feito de um boi; porém dous grandes do Minho juntos não fazem um.
65. animais] animal **C N** || estranhas raças] estranha raça **A C N**
66. Tigres e] Tigres, **C**
67. manadas] marradas **F R**
68. e matreiros: **F** e os Marteiros **C**
69. cervais,] cervais **A C** feitos **N** cervais e **R** || carniceiros] carneiros **R**
71. Monos,] monos **A** Monos e **N**
73. há maldições de] hay estrondos e **A** os estrondos e **C** há estrondos e **N**
74. manhosos] nanossos **A**
77. horrendos ninhos] os horrendos ninhos **A** redemoinhos **N**
79. onde vivem esses salvagens, **N**
80. e se] se **C**
82. chegando] chegais **A C N**
Em N, a última palavra resulta de uma emenda: estava no plural, tendo depois sido riscado o s final.
83. nesse] no **N**
86. um] o **A C N**
Em N, uma nota lateral esclarece: chama-se Jacaré.

87. vós inda vivo,] que ainda vós vivo, **A** que inda vós vivo, **C** onde vós vivo e **N**
89. ousais] usais **R** || o pé] um pé **N**
90. uma braça] duas braças **C N**
94. valha,] valha e **A**
95. e com sua santa] com sua graciosa **A C** com a sua graciosa **N** e com a sua santa **R**
96. me] e me **A C N**
97. em terra não] a terra onde **A C** para terra donde **N**
98. onde a sussurros e a] sem os sussurros e **A N** sem que os sessurros nem **C** onde a sussurros e **R**
99. a multidão de] da multidão de **A** da multidão dos **C N**
100. toda a] toda **A** todas as **C** toda o **N** || noute] noutes **C**
101. me traga em contino] me obriga a encher de **A** me obriguem dar-me de açoutes **C** me obriguem a encher de **N**
102. ou de palmadas soantes **A C** e de bofetadas tantas **N**
103. porque] e que **A** que **N**
105. puro] quente **A C N**
106. não veja] veja **A** via **C** vejo **N** || rasgadas] despegadas **A C** despejadas **N**
108. e inda é] e ainda hay **A** pois inda é **C** e ainda **N**
109. se acaso] se é que **A N** sabe que **C**
111. da] de **A** e da **N**
112. a] o **C N**
113. estando a] depois da **C N**
114. qual] quais **C** || pintos] pinta **C**
115. um bando] vem bandos **A** e a bandos **C** há bandos **N**
116. e mais imundícia **N**
117. ou qual] que qual **A C** a qual **N** || milícia] malícia **C**
119. cem mil] confusas **F R**
121. o campo] a campo **N**
122. nem] ou **N**
123. sem] e sem **N**
124. acudir] valer lhe **F R**
126. se lastima] lastimado **A C** || e desconsola] se consola **A C** e consola **N**
127. vendo o quão geral] ver que geralmente **A N** de ver o como **C**
128. má praga] praga **N**
129. traga] estraga **R**
130-131. *Em N, é inversa a ordem destes versos.*
130. só sorvo e de um] sorvo ou de um **C** sorvo ou **N**
133. há outra] outra há **C** || chamada Enfuís] que chamam enxuís **A** que chamam ensuís **C** que chamam suís **N**
135. esguichadela] cuspidela **A C N**
137. que se exponha] que é vergonha **A C** tão medonha **N**
138. bem] e bem **N** || na menina] nas mininas **A**
140-143. *Faltam estes versos em C.*
141. Cega-vos] E cegou-vos **C N** || em] no **A**
142. que o trabuco] se acaso **C N**
143. distante] distância **A** || um tiro] a tiro **A C N**
144. sem clemência. **C**
145. Oh de Deus omnipotência **A C** Ó Deus de omnipotência **N**
146. nada] dia **A** || criaste] criasteis **A** criastes **C**
147. depositaste] depositasteis **A** depositastes **C**

148. num] em um *C N*
151. E se] Se *A C* Pois se *N* || com] com a *A C*
157. almo, puro] almo puro *A* alvo puro *C* alvo, puro *N* alma pura *R*
161. E se] Se *A N*
162. em] de *A*
163. febres aos] dá febres nos *N*
164. dá] e nos *N*
166. a terra] o campo *C N*
169. terra maldita] terra maldida *F* parte malvada *A C N* || e infesta] infesta *C*
170. triste, horrorosa] horrenda triste *A* estranha, horrenda *C N* || e escura] escura *C*
171. são dos] dos *A C* || sepultura] vil sepultura *A C N*
173. sábio e criador] justo criador *A C* justo fazedor *N* sábio criador *R*
174. fábrica] máquina *C*
175. e vosso saber fecundo *A* o vosso saber profundo *C* vosso saber é fecundo *N*
176. e sem] é sem *C*
177. lembrai-vos da minha] alembrai-vos desta *A C*
178. antes] e antes *C* || se] me *R*
179. dai-me a vossa imensa graça *A N* dai-me, Senhor, vossa graça *C*
180. por] para a *A C*
Post 180. *Em A, vem a seguinte inscrição, que é a fórmula com que Cadornega encerra os tomos da sua obra: Só a deus honra e glória debaixo da correção da santa madre igreja. R apresenta esta expressão: Amen JESUS.*

Justificação de emendas

42. Trata-se claramente de um lapso de *F*, que decidi, pois, emendar, acolhendo a versão dos restantes testemunhos.
67. Não sendo impossível a lição de *F* (e *R*), creio que resulta de uma gralha, pelo que efetuei a emenda, acolhendo a solução dos outros testemunhos.
119. Embora a lição de *F* (e *R*) seja possível, creio que resulta de uma gralha estimulada pela forma do verso precedente, pelo que efetuei a emenda, acolhendo a solução dos outros testemunhos.
124. A lição de *F* (e *R*) torna o verso hipermétrico, na medida em que não permite a sináfia. Optei assim pela versão dos restantes testemunhos.
169. Trata-se de uma gralha evidente de *F*, que corriji com base em *R*.

Notas

23. infecúndia – infertilidade. A palavra não está registada nos dicionários (nem nos antigos, nem nos contemporâneos).
24. pestilente – o mesmo que *pestilento*.
25-30. Referência à malária.
29. combusto – comburido, abrasado.
37. asnaval – provável variante de *asnal*.
39. marca – possivelmente no sentido de ferrete.
64. Empacaça – o mesmo que pacaça, mamífero ruminante, bovídeo bufalino, africano, frequente em Angola.
66. Tigres – como é sabido, não há tigres em África. É possível que o termo seja usado num sentido mais genérico para designar outro tipo de felídeos.
Abada – espécie de rinoceronte.
69. lobo-cerval – o autor refere-se certamente ao serval (*Felis serval*), felino selvagem africano, de médio porte, encontrado geralmente em áreas de savana.

70. Referência ao javali-africano ou facóquero (*Phacocærus æthiopicus*), porco selvagem com dois pares de excrescências na pele, localizadas ao lado e em frente aos olhos, e grandes presas voltadas para cima.

75-76. cavalos-marinhos – o mesmo que hipopótamos (*Hipopotamus amphibius*).

85. tripagem – as tripas.

86. Lagarto – a nota de *N* não está correta, dado que não há jacarés em África. É possível que o autor se refira a alguma variedade de crocodilos.

105. humor puro e cordial – o sangue.

114. minhoto – milhano ou milhafre, no sentido de ladrão.

129-131. Alusão à também chamada cobra-de-veado ou jiboia (*Boa constrictor*).

133-136. Referência à cobra cuspidreira (*Naja nigricollis*), uma das mais perigosas de África. Costuma apontar à face da vítima, lançando jatos de veneno que causam fortes dores e podem causar cegueira.

141. em continente – o mesmo que *in continente*, imediatamente.

155. Provavelmente por causa da sua cor, a prata surge tradicionalmente associada à lua e a Diana.

167. comédia – alimento, comedoria.

Arte poética

Trata-se de um poema em coplas de pé quebrado, constituído pois por quadras cujos três primeiros versos são heptassilábicos, ao passo que o quarto é um quebrado. Na última estrofe, todos os versos são de redondilha maior. Quanto à rima, os v. 2 e 3 rimam entre si, enquanto que o último rima com o primeiro da copla seguinte. Na estrofe final, o esquema rimático é ABBA.

Pope, florinhas e cisnes:

o prefácio de Maia Ferreira às suas compatriotas

Primeiro natural de Angola a publicar um livro de versos, José da Silva Maia Ferreira faz parte da história da literatura em Angola mais por razões simbólicas que propriamente pela qualidade literária dos seus textos. Isso não significa, porém, que não haja razões para se prosseguir com o estudo da sua vida e da sua obra: como as pesquisas recentes em ambos os campos têm mostrado, há muitos aspetos interessantes por estudar, quase todos capazes de auxiliar também na compreensão da época. Um desses casos é o prefácio “Às minhas compatriotas”.

Como é habitual em textos desse tipo, trata-se de uma espécie de apresentação do volume, em que o autor justifica a publicação e identifica as linhas da sua poética. Um dos pontos que nele se destaca é a epígrafe: em parte pelo seu conteúdo, mas sobretudo pelo seu autor (Pope) e pela língua utilizada (o inglês). Note-se que o recurso à epígrafe é relativamente frequente em *Espontaneidades da minha alma*: para além do prefácio, Maia Ferreira usa paratextos desse tipo em mais 17 ocasiões, sendo oito deles em português¹, oito em francês² e um em latim.

Classificada por Gérard Genette como peritexto, a epígrafe tanto pode valer por si e pela relação que estabelece com o texto que precede, como pode valer

¹ Por ordem cronológica: os portugueses Bocage (1765-1805), Almeida Garrett (1799-1854), António Feliciano de Castilho (1800-1875), António Firmino da Silva Campos e Melo (1804-1867), João de Aboim (1814-1861), João de Lemos (1819-1890), Jorge Guilherme Lobato Pires (1829-1866) e o brasileiro Gonçalves Dias (1823-1864).

² Estes últimos foram estuados por Salvato TRIGO (s/d: 102-105). São eles: André Chenier (1762-1794), Charles Hubert Millevoye (1782-1816), Victor Hugo (1802-1885) e Delphine Gay (ou Girardin ou Madame Érmile de Girardin) (1804-1855). A estes acresce um texto do próprio Maia Ferreira.

pelo seu autor e pela garantia de autoridade ou de prestígio que ele oferece (cf. GENETTE, 1987). No caso do prefácio de Maia Ferreira, temos um autor de grande notoriedade, Alexander Pope (1688-1744), mas do século anterior. A sua circulação em Portugal (e junto de alguns autores da América portuguesa) é inequívoca, mas verifica-se sobretudo durante o chamado neoclassicismo, embora, como notou Jorge Bastos da Silva:

Pope (...) mostra-se um autor anacronicamente actual, cujo prolongado impacto no Oitocentismo literário português é revelador da persistência de fortes tendências classicizantes (deste ponto de vista, pode notar-se de passagem, a sua influência tem o mesmo sentido que a de Boileau – e assume modalidades semelhantes). De Pope são citados versos a servir de epígrafes a poemas, e evocadas sentenças a reforçar argumentos no domínio da estética e no âmbito de debates morais. (1991: 112)

Atendendo ao conteúdo dos versos, não é difícil identificar o texto de Pope: trata-se de *An Essay on Criticism* (publicado pela primeira vez em 1711, mas começado a compor quatro anos antes), correspondendo a citação aos vv. 100-101 da Part I: “The gen’rous Critick *fann’d* the *Poet’s* fire,/ And taught the World, *with Reason to Admire*.” (POPE, 1961: 250).

O fragmento é acompanhado da tradução, cuja fonte é a versão em prosa que o Conde de Aguiar, D. Fernando José de Portugal e Castro³, publicou em 1810 no Rio de Janeiro⁴: “O Crítico generoso assoprou o fogo do Poeta, e ensinou ao mundo a admirar com razão.” (POPE, 1810: 31).

Os versos em causa estão integrados numa passagem em que Pope, depois de ter defendido a necessidade de se seguir sempre a lição da natureza, salienta a importância da imitação dos antigos e do respeito pelas regras. Segundo ele, na Grécia antiga, o crítico tinha um papel duplamente positivo: apoiar o poeta e mediar a relação deste com o público. Percebe-se com facilidade a razão que levou Maia Ferreira a escolher esta passagem: num processo de *captatio*

³ Fernando José de Portugal e Castro (Lisboa, 1752 – Rio de Janeiro, 1817), Conde – e depois Marquês – de Aguiar, foi governador da Bahia, vice-rei do Brasil e ministro do Príncipe Regente D. João. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, seguiu durante algum tempo a carreira da magistratura, tendo desempenhado funções no Tribunal da Relação do Porto e na Casa da Suplicação. Para além do *Ensaio sobre a Crítica*, traduziu também os *Ensaios Morais* de Pope (Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1811).

⁴ Dois anos depois, saíria em Londres uma tradução em verso, devida à Marquesa de Alorna.

benevolentia, trata-se de obter do destinatário – as “minhas compatriotas” – uma receção idêntica à do “Crítico generoso”.

E, de facto, todo o prefácio é defensivo, procurando ao mesmo tempo assegurar alguma proteção para o livro que se apresenta e rebater, por antecipação, eventuais críticas. A escolha de um destinatário particular faz igualmente parte dessa estratégia: as “minhas compatriotas” continuam a ser as “senhoras africanas” do título do volume, mas invocadas de um modo que destaca os laços afetivos que unem as três partes – autor, leitores (leitoras) e terra natal. É que, se hoje pátria significa, de acordo com o Houaiss, o “país onde se nasce e ao qual se pertence como cidadão”, noutros tempos indicava sobretudo a terra – não o país – onde se nasceu e à qual se está ligado por uma espécie de laço familiar: *terra patria*, em latim, é a terra do pai, que vem dos pais, tradicional, hereditária. Este valor mais afetivo que político fica bem sublinhado no verbete que, no século anterior, Rafael Bluteau (1720: VI, 320) dedicou ao vocábulo:

pátria. A terra, Villa, Cidade, ou Reyno, em que se nasceo. Ama cada hũ a sua patria, como origem do seu ser, & centro do seu descanso. Raras vezes sahem as aves do bosque, em que tiveraõ seu ninho. Tem a patria qualidades retentivas para os que nascem nella, & attractivas para os que della se apartaõ. Representavão os antigos o amor da patria em figura de mancebo; porque este amor, ao contrario dos outros, cresce com os annos, & não passa das caricias ao desdem, & do fogo à neve, como quando chega a velhice. O mais agradavel domicilio, he o da casa paterna, & os que mais estimão os peregrinos mais que os sedentarios na opinião de Plutarco, saõ como aquelles que preferem as estrellas fixas às errantes. Até as feras amão os seus covís, & as serpentes as suas cavernas. A Patria de Ulysses, não era Roma, cabeça do mundo, & throno da gloria mundana, nem era sua patria Athenas, honra da Grecia, & cadeyra de Minerva. Patria deste famoso Varaõ era Ithaca, Ilheo do mar Jonio, esteril, & deserto; sahio delle para a guerra de Troya, em que militou dez annos, & depois de outros dez annos de navegaçãõ foy deyxar a ossada no seu penedo.

Mais à frente, a propósito da etimologia e numa espécie de antecipação do debate sobre a forma alternativa *mátria*, escreve o teatino: “O nome Patria, disse Hierax, ou Hieracles, Philosopho Egyptcio, se derivou de Pater, porque ella he nosso pay; pronuncia-se com terminação feminina, porque tambem he nossa mãy, & por isso como a pay, & mãy a devemos estimar, & amar.” (BLUTEAU, 1720: VI, 320).

Essa visão de pátria – e, portanto, de *compatriota* – está representada em alguns dos poemas do volume de Maia Ferreira, a começar por aquele que leva por título “A minha terra”. Veja-se a seguinte passagem:

É minha pátria ufanoso o digo!
Deu-me o berço, e nella vi primeiro
A luz do sol embora ardente e forte.
Os meus dias d’infância ali volveram
No tempo ao coração mais primoroso,
Nesses dias ditosos, em que apenas
Ao mundo despertado, vi e ouvia
Por sobre os lábios meus roçarem beijos
Beijos de puro amor, nascidos d’alma,
D’alma de Mãe mui carinhosa e bella! (FERREIRA, 2018: 17)

Depois desta breve reflexão sobre a epígrafe e os destinatários, vejamos outros aspetos do prefácio, alguns dos quais também inspirados em *An Essay on Criticism*. Tal é o caso do tópico da vaidade e da imagem das florinhas que lhe é contraposta. No poema de Pope, há várias passagens sobre a afetação, como é o caso do v. 204: “Is *Pride*, the *never-failing Vice of Fools*.” (POPE, 1961: 264)⁵. Mas há outro segmento facilmente relacionável com um trecho do prólogo de Maia Ferreira:

In *Youth* alone its empty Praise we boast,
But soon the Short-liv’d Vanity is lost!
Like some fair *Flow’r* the early *Spring* supplies,
That gaily Blooms, but ev’n in blooming *Dies*.⁶ (vv. 496-9; POPE, 1961: 264)

Os dois dísticos de Pope foram adaptados do seguinte modo pelo poeta angolano:

⁵ Assim traduzido pelo Conde de Aguiar: “he a *Vaidade*, vicio inseparavel dos fatuos.” (POPE, 1810: 51).

⁶ Tradução de Portugal e Castro: “Na mocidade he que só nos jactamos do seu frívolo louvor: mas logo acaba a vaidade de curta duração; semelhante á linda flor produzida anticipadamente pela primavera, que apenas engraçada floresce, logo murcha ao brotar.” (POPE, 1810: 101).

Nesta nossa mocidade em que quasi todos se jactam de ser poetas – porque tambem o não serei? – Chamar-me-hão vaidoso? – Se-lo-hei, embora esta minha vaidade seja de curta duração, – embora as minhas florinhas produzidas antecipadamente pela primavera – logo murchem ao brotar. (FERREIRA, 2018: [5])

Como se percebe facilmente, Maia Ferreira ressignifica tanto a vaidade quanto as flores trazidas pela “early Spring”: assumindo a primeira, identifica as segundas com os seus poemas, admitindo que estes podem sobreviver a um ambiente cultural desfavorável (o “ardente sol da nossa terra”) e a uma crítica mal-intencionada (o “halito pestifero dos zoilos mordazes”), uma vez que beneficiarão dos cuidados (as “régas”) das suas compatriotas leitoras. Há aqui, como em todo o prólogo, a indisfarçável crença no valor da obra própria, num registo muito afastado da moderação defendida por Pope. Apesar disso, e ainda que *Zoilo* fosse há muito também um substantivo comum, é possível que essa referência tenha sido tomada do poema inglês, em cujos vv. 464-5 se lê: “Nay shou’d great *Homer* lift his awful Head./ *Zoilus* again would start up from the Dead.”⁷ (POPE, 1961: 292).

Igualmente a passagem subsequente toma por base quatro dísticos de Pope. Escreve Maia Ferreira:

Se avaliardes a minha linguagem, como na culta Europa, muitas vezes, as Senhoras avaliam os homens pelo trajo, por sem dúvida não encontrareis nas minhas fracas inspirações esse bello e brilhante, que á maneira de prisma, espalha por toda a parte as suas côres vistosas (FERREIRA, 2018: [6]).

É grande a semelhança com os vv. 305-312 de *An Essay on Criticism*, cujo ponto de partida é o ditado inglês “Don’t judge a book by its cover”:

Others for *Language* all their Care express,
And value *Books*, as Women *Men*, for *Dress*:
Their Praise is still—*The Stile is excellent*:
The *Sense*, they humbly take upon Content.
Words are like *Leaves*; and where they most abound,
Much *Fruit of Sense* beneath is rarely found.

⁷ Na versão portuguesa de 1810: “e se até o grande Homero erguesse a sua respeitavel cabeça, Zoilo se levantaria outra vez d’entre os mortos.” (POPE, 1810: 95).

False Eloquence, like the Prismatic Glass,
Its gawdy Colours spreads on *ev'ry place*;⁸ (POPE, 1961: 274).

Essa proximidade entre os dois textos é ainda mais visível se considerarmos a versão em prosa do Conde de Aguiar, o que permite colocar a hipótese de Maia Ferreira, à época, não ter ainda o domínio do inglês que revelaria depois.

Na conclusão do longo período do poeta angolano que estamos a considerar, há uma outra fonte, desta vez portuguesa. Diz Maia Ferreira:

– mas se d'alma pesardes o que eu tambem d'alma escrevi, – e que ousado só a vós dedico, conhecereis, Senhoras, que estes canticos tão pobres, e que de convicção os reconheço despidos de purpuras Reaes – de oiro – e de predarias – são cantos do mais intimo de minha alma (...) (FERREIRA, 2018: [6]-[7]).

De facto, a lição de Camões é bastante evidente. O autor de *Esportaneidades da minha alma* retoma os dois versos finais do soneto “Enquanto quis Fortuna que tivesse”, que aliás abre a primeira edição das *Rhythmas* e funciona como um verdadeiro prólogo: “E sabey que segund’o amor tiuerdes,/ Tereis o entendimento de meus versos.” (1595: 1). É certo que a identificação do luandense com Camões não é total, uma vez que José da Silva declara mais à frente que a sua “pobre e dissonante lyra” é tangida, para além da do amor, por duas outras cordas, Deus e Pátria. Apesar disso, a ligação ao poeta-soldado é indelmentível, sobretudo na sugestão de um laço entre poeta e leitor, resultante de uma experiência de vida filtrada pela alma e traduzida por meio da lira, isto é, traduzida em linguagem artística.

O prólogo de Maia Ferreira termina num registo de aparente modéstia, com o autor a declarar-se fora “do alcance dos virentes louros” dos grandes vultos da poesia, designadamente Vergílio e – se bem leio – Sá de Miranda e Diogo Bernardes. O primeiro é designado por uma antonomásia bastante comum,

⁸ Tradução oitocentista: “Outros poem todo o seu cuidado na *Lingoagem*, e avalião os livros, como as mulheres os homens pelo trajo: o seu elogio he sempre «excelente estylo» contentes com o pensamento do author, seja qual for. As palavras são como as folhas; onde ha mais abundancia dellas, raras vezes se acha muito fructo e senso: a falsa eloquencia, á maneira do prisma, espalha por toda a parte as suas cores vistosas” (POPE, 1810: 71).

“musa mantuana”, aliás também presente no poema de Pope⁹. Os segundos não são de identificação tão clara, uma vez que são referidos com base em metonímias (ou sinédoques) fluviais: “Cysnes do Mondego e do Lima”. Títulos como *O Lyma* e *Rimas Varias. Flores do Lima* serão suficientes para justificar Diogo Bernardes como referente de “Cysne do Lima”, embora o autor seja dado como natural de Ponte da Barca e não de Ponte de Lima. Quanto ao Mondego, o poeta conimbricense clássico mais conhecido é Sá da Miranda, mas há alguns estudiosos que indicam a cidade como berço de Camões. Por outro lado, a antonomásia poderá também indicar alguém que estudou na Universidade local ou que fez do Mondego motivo da sua obra, o que alarga o leque de possibilidades.

Note-se também que o confronto, já não do autor, mas do sujeito poético, com outros vates se repete noutras composições de *Esportaneidades da minha alma*. No texto “Á Exma.^a Senhora D. M. J. Peixoto”, podemos ler: “Se eu fôra do Tejo, e do Lima e Mondego/ O Cysne sem par de tão alto clamôr – (vv. 13-4)” e, mais, à frente, “Mas eu não so’ Homero, nem Cysne da França,/ Nem Tasso, ou Camões – esses Bardos d’amor!” (vv. 17-18; FERREIRA, 2018: 75-76). Também na composição “No album do meu amigo A. P. da Costa Jubim” se lê: “Se eu fôra qual Cicero fôrte clamára/ Se qual Fénélon ao mundo escrevêra” (vv. 1-2; FERREIRA, 2018: 127). No poema “A Sua Magestade Fidelissima a Senhora D. Maria II”, temos ainda: “Se eu fôra o Bardo – esse cantor de Thebas,” (v. 1; FERREIRA, 2018: 129). Ora, todas estas comparações, marcadas embora pela impossibilidade, não deixam de estabelecer um paralelo com as grandes figuras clássicas da poesia e da literatura, acabando assim por traduzir não tanto a modéstia de que se reclamam, mas sobretudo a crença no próprio valor.

Concluindo, podemos dizer que o prefácio de Maia Ferreira, mais que apresentar e defender as *Esportaneidades da minha alma*, revela um autor com certa cultura literária, traduzida em práticas intertextuais sinalizadas desde a epígrafe.

⁹ V. 129: “And let your *Comment* be the Mantuan Muse.” (assim traduzido pelo Conde de Aguiar: “e sirva-vos de commento a Musa Mantuana.” (POPE, 1810: 37)).

Bibliografia

- ALMEIDA, Leonor (1812). *Poetica de Horacio e o Ensaio sobre a crítica de Alexandre Pope*. Por uma portuguesa. Londres: Off. T. Harper.
- BLUTEAU, Rafael (1720). *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. Vol. VI. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva.
- CAMÕES, Luís de (1595). *Rhythmas*. Lisboa: por Manoel de Lyra: a custa de Esteuão Lopez.
- FERREIRA, José da Silva Maia (2018). *Espontaneidades da minha alma*. Edição fac-similada. Introdução e organização por Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- HOUAISS, Antônio *et al.* (2004). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva / Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia.
- POPE, Alexander (1810). *Ensaio sobre a Critica de Alexandre Pope*. Traduzido em portuguez pelo Conde de Aguiar. Com as Notas de José Warton, do Traductor, e de outros; e o Commentario do Dr. Warburton. Rio de Janeiro: Impressão Regia.
- POPE, Alexander (1961). *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*. Edited by E. Audra and Aubrey Williams. London: Methuen & Co. / New Haven: Yale University Press.
- SILVA, Jorge Bastos da (2000). *Milton e Pope em Portugal (Séculos XVIII e XIX): As Traduções de F. B. M. Targini e o Contexto da Crítica*. “Cadernos de Tradução (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)”. V: 109-132.
- TRIGO, Salvato (s/d). *A francofilia literária de Maia Ferreira*. In *Ensaaios de Literatura Comparada, Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega.

Gato escondido:

Maia Ferreira e um *heroísmo* calcado em zurara

José da Silva Maia Ferreira (Luanda, 1827 – Rio de Janeiro, 1867) é considerado o primeiro poeta angolano¹, particularidade cronológica que tem justificado uma série de estudos históricos e literários, surgidos depois de 1980, ano em que Gerald Moser reeditou *Esportaneidades da minha alma*. Um dos mais entusiásticos investigadores que têm trabalhado sobre o tema é o angolano Carlos Pacheco, que em obra de 1996 se queixou de que o poema “A minha terra.”, o segundo do livro publicado em 1849, fosse “o único que praticamente se estudou com alguma atenção” (p. 22). Do meu ponto de vista, a demora da crítica nesse texto justifica-se pela sua natureza programática, particularidade que o destaca de um conjunto esteticamente pouco interessante. Contudo, os trabalhos até agora realizados ainda não esclareceram aspetos essenciais da composição. É justamente a um deles que este artigo procura dar resposta.

O poema “A minha terra.” (pp. 12-19 da edição *princeps*²) tem um cariz metapoético que me parece não ter sido ainda observado com clareza. Com efeito, uma das linhas essenciais do texto é a justificação (autojustificação) da ausência ou debilidade da poesia em Angola: simplificando, podemos observar que, num primeiro momento, o enunciador explica a impossibilidade (ou a dificuldade) da poesia lírica com o facto de a paisagem da sua terra não ter certos elementos ou certas características (fontes, salgueirais, flores, clima, rios) existentes em Portugal e habitualmente associados à lírica clássica; numa segunda fase, o sujeito dá conta da impraticabilidade da poesia épica, não pela

¹ Na verdade, trata-se do primeiro poeta nascido em Angola com obra publicada em livro.

² Que reeditei em 2018, em forma de fac-símile (Porto: Sombra pela cintura).

falta de matéria, mas devido à falta de vocação: a sua terra “Não tem Vates por Deos inspirados” (v. 57), “(...) porqu’a sorte negou-lhe/ Do Poeta a divina missão” (vv. 61-2), missão essa que consistiria em *descantar* “a patria” (v. 63) “Com vangloria, com mago condão” (v. 64). Perante este diagnóstico, o enunciador limita-se a enumerar, numa formulação condicional marcada pela impossibilidade, os elementos que poderiam servir de matéria a um poema épico. São justamente esses elementos que me interessa aqui considerar.

Numa leitura de conjunto, percebe-se que os heróis que vão sendo referidos não provêm do âmbito da *minha terra* entendida como Angola mas antes da África tal como foi conquistada e explorada pelos portugueses no decurso do século XV. Como veremos, é discutível o estatuto de heróis atribuído às figuras em causa, de resto tão desconhecidas que não foram até hoje identificadas nem discutidas pelos estudiosos de Maia Ferreira. Apesar disso, a ideia subjacente é interessante: a África (esta África que os portugueses começam a dominar) merece uma epopeia, faltando-lhe apenas um Camões capaz de a escrever.

Outra observação global que é possível fazer tem que ver com a ordem de apresentação das figuras heroicas, que obedece a um nexos cronológico e simultaneamente geográfico, orientado de norte para sul.

Começa-se assim por “Quem primeiro nos plainos torrados/ D’infieis alcançou justa palma” (vv. 67-8): um “(...) filho – Soldado – / D’ Albarrota do grão vencedor” (vv. 69-70), referência pouco clara que, como já observou Gerald Moser (1980: X*-XI*), parece aludir a um dos filhos de D. João I; “um Conde Barcellos” (v. 73) e “Um Fernando Senhor de Bragança,/ Que aos Mouros filharam Cidades” (vv.74-5). Não é fácil a identificação destas duas últimas personalidades, mas a questão tona-se mais simples se considerarmos o conjunto e percebermos que a fonte informativa – e ideológica – de Maia Ferreira é Gomes Eanes de Zurara, cuja *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné* tinha sido publicada em Paris em 1841, oito anos antes da elaboração do poema. Mais do que sublinhar a estranheza pelo facto de esta observação ainda não ter sido feita, importa para já notar o carácter informado e atualizado do jovem Maia Ferreira.

Segundo se supõe, essa obra de Zurara foi inicialmente constituída por duas partes: um panegírico intitulado *Livro dos feitos do Infante D. Henrique* e uma *Crónica dos feitos da Guiné*. O conjunto terá sido depois refundido pelo

cronista, em data posterior a 1460. Dominada pelo ideal de Cruzada, a crónica enaltece a figura do Infante D. Henrique e narra com minúcia os vários episódios da exploração e conquista da costa africana.

O Conde Barcelos e o Fernando Senhor de Bragança referidos por Maia Ferreira são citados no capítulo V da *Crónica*, que fala da sua participação na conquista de Ceuta:

Na qual conquista este principe foe capitam de muy grande e muy poderosa frota, e como vallente cavalleiro trabalhou por sua pessoa no dya que foi filhada aos Mouros, sob cuja capitanya era o conde de Barcellos filho bastardo delRey, e dom Fernando senhor de Bragança, seu sobrinho (...) (ZURARA, 1841: 25-26).

Com estas informações, é possível identificar o primeiro como D. Afonso (c.1371-1461), 2.º Conde de Neiva, 8.º Conde de Barcelos e 1.º Duque de Bragança. Quanto à segunda figura, trata-se de D. Fernando de Portugal, senhor de Bragança, nascido em 1385, filho natural de D. João de Portugal, que por sua vez era filho do rei D. Pedro I e de D. Inês de Castro. Ambas as figuras são também citadas em diversas passagens da *Crónica da tomada de Ceuta*, do mesmo Zurara.

Depois dessas figuras, o enunciador do poema de Maia Ferreira refere-se de forma genérica a conquistas no norte de África e no sul de Espanha, contra os Mouros, mencionando mais à frente “(...) um Affonso Gutterres,/ Um Gonçalves, um Nuno Tristão/ Que primeiro levaram à pátria/ Os captivos do ardente torrão.” (vv. 81-84).

Começemos pelo segundo nome, correspondente a Antão Gonçalves, que é referido por Zurara em vários capítulos da sua obra, designadamente o XII (“Como Antam Gonçalvez trouxe os primeiros cativos”, 70-76). Apresentado como “homem assaz de nova idade” (76), dele se diz que foi, em 1441, por ordem do Infante D. Henrique, como capitão de um navio pequeno com o objetivo de trazer “coirama e azeite, daquelles lobos marinhos” (76). É dele a resolução de fazer alguns prisioneiros para levar ao Infante, o que lhe vale o elogio do cronista:

Porque o philosoplho disse, que o começo eram as duas partes da cousa, grande louvor outorgaremos a este honrado mancebo, por sua obra cometida com tal

atrevimento, ca pois foi o primeiro que fez presa em esta conquista, vantagem merece sobre todollos outros que ao depois em ella trabalharam (...) (77).

Vemos assim que Maia Ferreira apresenta como herói de uma desejada epopeia africana o iniciador da moderna escravatura, fenómeno que Gomes Eanes de Zurara tem, aliás, o cuidado de contextualizar. Referindo-se, no capítulo XVI, à proposta que um cativo apresentou a Antão Gonçalves no sentido de o trocar por “cinco ou seis Mouros negros” (93), escreve o cronista:

E aquy avees de notar que estes negros postoque sejam Mouros como os outros, som porem servos daquelles, por antigo costume, o qual creio que seja por causa da maldiçom, que depois do deluuyo lançou Noe sobre seu filho Caym, pella qual o maldisse, que a sua geraçom fosse sogeita a todallas outras geeraçõens do mundo, da qual estes descendem (...) (93).

A segunda figura, Afonso Guterres, é referida no já citado capítulo XII da Crónica de Zurara, sendo apresentada como um moço da Câmara que acompanhou Antão Gonçalves na viagem de 1441, ajudando o capitão a obter prisioneiros para levar ao Infante. Segundo o cronista, é ele quem fere com um dardo o primeiro mouro, permitindo a sua captura: “Affonso Goterrez o feryo de huñ dardo, de cuja ferida o mouro recebeo temor, e lançou suas armas como cousa vencida (...)” (74).

De Nuno Tristão diz Zurara que era “huñ cavalleiro mancebo, assaz valente e ardido, que fora criado de moço pequeno na camara do Iffante” (78). O cronista narra depois como ele mata e captura alguns mouros (82), chega até ao cabo Branco (86) e entrega ao Infante o produto da sua viagem (88). Este navegador e mercador de escravos é tido como o primeiro europeu a ter atingido o atual território da Guiné-Bissau.

O herói seguinte citado no poema de Maia Ferreira é “(...) Gonçalo de Sintra, que ousado/ N’um esteiro nadando morreu/ Penetrando Guiné conquistado.” (vv. 86-88). Também conhecido por Gonçalo Afonso de Sintra, é apresentado por Zurara como “huñ scudeiro, criado de moço pequeno em casa do Iffante: creio que fora seu moço de estrebeyra” (140). Tendo acompanhado Nuno Tristão na viagem de descoberta ao cabo Branco, em 1441, foi enviado, dois anos depois, à Guiné por D. Henrique. Explorou a angra a que ficou ligado o seu nome, perto do Rio do Ouro e viria a ser morto, com outros companheiros, na ilha de Naar: “nom por certo come homem a quem esquecia sua

virtude, mas fazendo grande dano nos imiigos, ataa que o a força nom pode mais ajudar, que foe necessaryo fazer sua fim” (145).

Terminada esta enumeração, o enunciador reitera a falta de um poeta à altura: “Decantár’os! – Mas que, minha terra/ Não tem vate por Deus inspirado;” (vv. 89-90). Por aqui vemos que é bem limitada a visão de África de Maia Ferreira, ficando claro o seu desconhecimento da história de Angola, que não chega sequer a considerar como matéria possível para um poema épico. Negada a possibilidade de poesia lírica e de poesia épica de inspiração local, resta ao sujeito proclamar o sentimento afetivo por uma terra que lhe deu o berço (v. 129) e onde passou os seus “dias d’infancia” (v. 131), recentrando-a e recentrando-se no quadro mais vasto do império português: por um lado afirma que “Tambem é bem portugueza/ A minha terra natal.” (vv. 154-5); por outro, declara que “Com gloria trago no peito/ Esse nome outr’ora forte,/ Que não sei o que foi feito/ Do seu presagio de sorte.” (vv. 156-9).

Aqui chegados resta voltar ao título, perguntando por que ficou até agora por tratar este aspeto do poema mais comentado do autor de *Espontaneidades da minha alma*. Se se tratou de desconhecimento, o caso é grave, tanto mais que entre os mais profícuos estudiosos do poeta se conta pelo menos um historiador. Se se trata de ‘esconder’ um aspeto suscetível de ser considerado como limitador da imagem que se quer promover, o caso é ainda mais grave. Não é de resto este conceito de heroísmo que põe em causa o lugar de Maia Ferreira na história da literatura angolana: formado no Brasil como cidadão português, ele pensa de acordo com o padrão dominante da época. Apesar disso, e até prova em contrário, cabe-lhe o título de primeiro natural de Angola a publicar um livro de versos.

Bibliografia

- FERREIRA, José da Silva Maia (1849). *Espontaneidades da minha alma. Às senhoras africanas*. Luanda: Imprensa do Governo.
- FERREIRA, José da Silva Maia (1980). *Espontaneidades da minha alma: às senhoras africanas*. 2.^a edição. Texto actualizado da edição de Luanda, 1849, editado com uma introdução por Gerald Moser. Lisboa: Edições 70.

- PACHECO, Carlos (1996). *O nativismo na poesia de José da Silva Maia Ferreira: ensaio*. Évora: Pendor.
- SERRÃO, Joel, dir. (1985). *Dicionário de História de Portugal*. 6 vols. Porto: Livraria Figueirinhas.
- TOPA, Francisco (2013). *Entre a “terra de gente oprimida” e a “terra de gente tostada”*: Luís Félix da Cruz e o primeiro poema “angolano”. “Literatura em Debate”. Frederico Westphalen, RS. VII: 13, pp. 122-147.
- ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins, org. (1960). *Nobreza de Portugal: bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*. 3 vols. Lisboa: Editora Enciclopédia.
- ZURARA, Gomes Eanes de (1841). *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné, escrita por mandado de el Rei D. Affonso V, sob a direcção scientifica, e segundo as instrucções do illustre Infante D. Henrique / pelo chronista Gomes Eannes de Azurara; fielmente trasladada do manuscrito original contemporaneo, que se conserva na Bibliotheca Real de Pariz, e dada pela primeira vez à luz per diligencia do Visconde da Carreira (...); precedida de uma introdução, e illustrada com algumas notas, pelo Visconde de Santarem (...) e seguida d’um glossario das palavras e phrases antiquadas e obsoletas*. Paris: publicada por J. P. Aillaud, na Officina Typographica de Fain e Thunot.

Um *zombie* antigo em Angola:

Juca, a matumbola, de Ernesto Marecos

Nos últimos 50 anos apareceu uma numerosa bibliografia sobre o *zombie*, acompanhando as metamorfoses do fenómeno enquanto elemento da cultura de massas, sobretudo depois do agora clássico filme de George Romero *Night of Living Dead*, de 1968. Situando-se em campos diferentes – dos estudos etnográficos aos estudos culturais, passando pelos estudos fílmicos ou literários – e usando diversos métodos, esses estudos têm procurado descrever o fenómeno e a sua evolução.¹ Atenção maior tem sido dada à sua transferência para a cultura norte-americana e à subsequente globalização do fenómeno. De um modo geral, o *zombie* aparece nesses estudos associado ao Haiti e à sua religião tradicional, o *vodou*, acrescentando-se, sem elementos concretos, que a crença terá sido trazida da África ocidental pelos escravos.

Embora a figura do *zombie* venha passando por alterações mais ou menos profundas, permanece válida a definição formulada em 2005 por Karen McCarthy Brown, segundo a qual o *zombie* é “either the disembodied soul of a dead person whose powers are captured and used for magical purposes, or a soulless body that has been raised from the grave to do drone labor in the fields” (BROWN, 2005: 9638).

À luz desta definição, é possível dizer que um dos mais antigos registos do motivo folclórico se verifica em Angola, no início da primeira metade do século XIX: trata-se do poema narrativo *Juca, a matumbola*, publicado em 1865 pelo poeta português e funcionário colonial Ernesto Marecos, a partir, como veremos, de uma versão de outro autor dada a conhecer seis anos antes.

¹ Um bom exemplo pode ser encontrado em MOREMAN e RUSHTON, 2011.

Embora tendo uma obra extensa e diversificada, este autor é de há muito uma figura desprezada e esquecida, sendo apenas mencionado de passagem entre os representantes do segundo romantismo português. Quando à sua vida, sabe-se que Ernesto Frederico Pereira Marecos nasceu em Lisboa, em 1836, e que faleceu em Moçambique, em 1879. Frequentou, sem concluir, o curso de direito da Universidade de Coimbra e instalou-se em Angola em 1856. Regressou a Lisboa no ano seguinte, para servir como amanuense no Ministério da Fazenda. Mais tarde, voltaria a desempenhar funções na administração colonial: em junho de 1869, foi nomeado diretor da alfândega do Ibo, em Cabo Delgado, Moçambique, sendo transferido para a alfândega de Pangim (Nova Goa) em 1875.

Durante a sua permanência em Angola (cf. MARECOS, 2018: 14 e ss.), o poeta desempenhou alguns cargos administrativos e judiciais, fundou com dois companheiros o primeiro jornal privado da colónia e integrou um grupo teatral, dando assim provas daquilo a que poderíamos chamar um espírito cívico. A passagem pelo território viria a refletir-se num pequeno conjunto de textos *angolenses*, designadamente poemas e folhetins que publicou na imprensa de Lisboa. O mais importante desses escritos é aquele que justifica este artigo: *Juca, a matumbola: lenda africana*, considerado o primeiro poema narrativo sobre matéria angolana.

A composição está dividida em dez partes e utiliza diferentes esquemas estróficos (quadradas, sétimas, oitavas, décimas, estrofes de 12 e de 14 versos ou ainda irregulares), métricos (redondilha maior, que é a solução mais frequente, mas também tetrassílabo e decassílabo) e rimáticos (do verso branco da parte inicial ao modelo ABBC||DEEC das oitavas, passando por várias outras soluções). Depois de um elogio dos esplendores, naturais, de África, o narrador situa a história no sertão da Lunda, no sítio de Quimbaxi, apresentando Juca, a protagonista, e dando conta da harmonia que pauta a vida que ela leva com seu pai. Na terceira parte, o tema do amor é introduzido a partir da representação da natureza, notando, contudo, o narrador que

Juca, a formosa,
Indiferente,
Não vê, não sente
O que é amor (vv. 238-241, p. 57)²

² Todas as citações de textos são provenientes de MARECOS, 2018.

Apesar disso, a protagonista suscita paixões em todos que a veem, particularmente em Giolo, “(...) o moço valente,/ O caçador de leões.” (vv. 292-3, p. 58), que, tremendo diante dela, acaba por confessar-lhe o seu amor. Perante a resposta da jovem, que declara querer-lhe como irmã (v. 337, p. 60), o guerreiro concebe uma vingança em que já surge o motivo do cemitério:

Mais um ano, hora por hora,
Serás de mim uma parte;
Hei de a tudo disputar-te,
E em meus braços te hei de ver!
Um ano, – um século! Embora
Te vá, no instante aprazado,
A coroa do noivado
No cemitério colher! (vv. 390-397, p. 62)

Desesperado, Giolo recorre ao feiticeiro Quipumo, a quem no passado salvara a vida por três vezes. O filtro que este prepara deverá causar, dentro de um ano, a morte aparente de Juca, sendo depois necessária uma ida ao cemitério, pela noite, e a récita de certas orações para trazer a amada de volta à vida. A partir desse momento, ela passará a obedecer em tudo a Giolo, mas com a particularidade de o seu corpo se apresentar sempre gelado.

Após alguma hesitação, Giolo acaba por dar a Juca a bebida fatal, pensando depois suicidar-se. Enquanto se vai produzindo o efeito na jovem, a natureza acompanha o seu declínio:

Emurhecera o cercado,
Em torno crescia o mato;
A natureza despira,
Com saudades do passado,
O verde manto de festa,
E de luto se vestira;
Nem um som pela floresta,
Ave, flor ou harmonia
A doce antiga alegria
Lembravam ao coração;
Nem da tarde a viração
A fina rede embalava,
E como que soluçava
Nas secas folhas do chão! (vv. 680-693, pp. 71-2)

Entretanto, também o seu pai morre. Cumprido o prazo de um ano, Giolo e Quipumo, à noite, no cemitério, ressuscitam Juca. Esta invoca o pai, surgindo de imediato um raio que mata o feiticeiro, morrendo igualmente Juca. Giolo, por seu turno, arrepende-se do seu comportamento, deixando-se perecer no combate com um leão, que mostra respeitá-lo como adversário. O poema termina com a referência à lenda do reencontro dos dois amantes em certas noites no cemitério e com uma espécie de moral:

A história contada de Juca, a formosa,
Às outras formosas que seja lição.
Mais val às carícias do vento uma rosa
Rendida prender-se que ver desdenhosa,
Que as folhas mais tarde lhe arranca o tufão! (vv. 1100-4, p. 84)

Exposto o argumento, percebe-se com facilidade que estão aqui os ingredientes habituais do *zombie*: há uma espécie de morte e de ressurreição; o processo decorre por ação de um feiticeiro ‘mau’ e de uma bebida por ele preparada; a vítima fica à mercê de outrem, tornando-se de algum modo sua escrava; o processo contém uma espécie de punição e de lição para a vítima.

Outra questão interessante diz respeito à fonte utilizada por Ernesto Marecos: segundo suponho, ela não terá sido o folclore local, pelo menos de forma direta, mas antes um companheiro do autor dos tempos de Luanda, Alfredo de Sarmento. Trata-se do funcionário que Marecos foi substituir na secretaria-geral do governo de Angola em junho de 1856 e ao lado do qual participaria, nesse mesmo período, na fundação do periódico *A Aurora*. De facto, Alfredo de Sarmento apresenta uma narração muito semelhante da lenda em *Os sertões d’África*³, um livro que, tendo embora sido publicado em 1880, quinze anos depois do poema em análise, reúne folhetins anteriormente vindos a público no *Diário da Manhã* e que tiveram por base uma viagem iniciada a 27 de julho de 1856⁴. Além disso, um relato idêntico ao do volume de 1880 viera a lume

³ O relato em causa vem no capítulo VI, “A embaixada. – Uma lenda gentilica” (SARMENTO, 1880: 42-6).

⁴ Sarmento, segundo escreve, participava da “expedição que no reino do Congo ia tomar posse das minas de malachite, situadas nas serras do Bembe” (p. 15). De acordo com Frederico Antonio FERREIRA (2015), a exploração dessas minas tinha sido entregue à Western Africa Malachite Cooper Mines Company Limited, que pertencia ao ex-traficante de escravos luso-brasileiro Francisco António Flores.

em 1859, no número de 28 de maio do *Boletim Oficial*⁵, sob o título que Marecos também usará: *Juca, a Matumbolla. (Lenda africana)*.

Os elementos mais importantes do poema estão contidos na narrativa de 1859, que é mais detalhada (e também mais neutra, na medida em que evita o comentário das crenças em causa) que a versão acolhida no livro de 1880. Na versão do *Boletim*, num espaço e tempo definidos, numa roda de viajantes formada ao início da noite em torno de uma fogueira, o narrador cede a palavra a um capitão cujo nome não revela, apresentando-o como “filho do país”. Este conta aos seus companheiros, que tinham estado a falar de “coisas extraordinárias – de ladrões e assassinatos, de bruxas e feiticarias” (144), uma história de matumbolas, definidos de forma idêntica em ambas as versões:

Matumbolas são pessoas a quem os feiticeiros tiram a vida, pelo poder diabólico dos seus feitiços, para satisfação de ódios próprios, ou alheios, quando lhes pagam, e que pelos mesmos meios ressuscitam, a fim de fazer delas o que bem lhes parece. Depois de ressuscitados andam, falam, sentem, como os verdadeiros vivos; somente conservam sempre o frio próprio do cadáver. (144)

O narrador de 1.º grau apresenta a fala do narrador intradieético como tendo um “tom que denotava a mais inteira e robusta fé” (144). Aqui reside uma das mais importantes diferenças entre esta versão de 1859 e a de 1880: nesta última, o narrador de 2.º grau – que é identificado de modo preciso como sendo o major André Pinheiro da Cunha, natural de São José de Encoge – é objeto de uma desqualificação prévia por parte do narrador extradiegético, que diz tratar-se de alguém “supersticioso como são todos os filhos do país” (148). Além disso, a narrativa secundária é agora apresentada como “uma lenda gentílica” (148), enquanto o seu narrador passa a ser referido como “crédulo major” (149), em vez do mais isento “nosso bom capitão” (144). No texto de 1880, há ainda um pormenor que antecede a narração da história e que, podendo não ser intencional, não deixa de contribuir para aumentar o descrédito do narrador de 2.º grau: “E o major, depois de levar à boca o frasco com aguardente que segurava na mão direita, e beber um bom trago, começou a seguinte narrativa” (149). Por último, a segunda publicação diz no final, num registo humorístico, que “o narrador desta lenda gentílica, ficou sendo

⁵ N.º 713, pp. 5-7.

conhecido pelo *major Matumbola*” (151). Esta mudança na representação do narrador é certamente sinal da distância entretanto criada entre o autor e o espaço sobre que fala, mas estará também relacionada com o público a que se dirige, que é agora o da metrópole e não o dos funcionários coloniais e da pequena elite local que consumiria o *Boletim*.

A par destas diferenças na avaliação do narrador da história de matumbolas, os dois relatos convergem quanto à caracterização da sua visão dos africanos, marcada por um padrão que já tem muito de europeu. De facto, embora, como já vimos, o narrador de 2.º grau não seja considerado *um dos nossos*, é europeia a avaliação que ele faz dos habitantes de Quimbaxi ao dizer que “conservam quase todos os hábitos gentílicos do comum das raças africanas, não tendo tido ocasião de os modificar sensivelmente pelo trato aturado com os europeus” (144 e 149).

Idêntica postura subjaz à apresentação do pai de Juca como um “preto” “selvagem”. O mesmo tipo de olhar europeu se nota ainda na descrição da beleza da protagonista. Veja-se esta passagem da edição do *Boletim*:

Juca era um dos mais notáveis tipos de formosura africana, que se realça principalmente pela regularidade das formas. A cor negra retinta do seu rosto insinuante, a alvura de seus belos dentes, a viveza de seus rasgados olhos, que se fixavam penetrantes como se uma viva chama os iluminara, e sobretudo os admiráveis contornos do seu corpo airoso e flexível, apenas coberto com um amplo *pano*, a tornavam digna de inspirar o cinzel de um grande artista. (144)

Mais explícita do olhar europeu é a condenação da sensualidade atribuída à mulher africana no seguinte trecho do *Boletim*: “Por uma rara exceção nas mulheres da sua raça, *Juca* queria conservar-se pura” (145).

No poema de Ernesto Marecos a história de Juca não é apresentada em segundo nível e o seu narrador, embora manifeste de vários modos posicionamentos afetivos e ideológicos face ao que narra, não se distancia do universo de crenças que sustenta a narrativa. Quanto aos elementos narrativos, a comparação do poema com as versões de Sarmiento mostra que a localização espacial é a mesma, como são os mesmos o nome, a situação familiar e a descrição da protagonista. São visíveis, contudo, nestes e noutros aspetos, algumas diferenças, resultantes da expansão do quadro de base e da introdução de novos elementos ou da modificação de alguns pormenores. Um dos casos diz respeito

ao pai de Juca: nas versões de Sarmento, ele está entevado, devido à idade, ao passo que no poema é cego; por outro lado, aquelas não indicam o seu nome, ao passo que no texto de Marecos a personagem é referida como Tope.

O caçador que se apaixonou por Juca também se chama Giolo em ambas as versões de Sarmento e recorre igualmente a um feiticeiro, cujo nome não é explicitado, para converter Juca em matumbola. Na publicação de 1859, Giolo hesita na tomada de decisão, sendo dominado por sentimentos contraditórios que o narrador interpreta à luz de uma moral europeia:

Longo tempo vacilou em tomar esta suprema resolução. A compaixão lhe abafava por vezes o sentimento do crime, quando via *Juca* tão inocente, tão desprecitada do mal que a ameaçava. Então ele a venerava como à estrela da sua vida, como ao génio bom que lhe presidira ao nascimento e o guiava na senda do mundo. Mas logo tornava a reparar quanto ela era bela, e o aguilhão dos desejos brutais o incitava mais do que nunca. *Giolo* era um selvagem; na sociedade em que existia não tinha aprendido a moderar-se. (145)

Esta representação menos maniqueísta de Giolo será depois aproveitada e desenvolvida por Marecos.

O resto da intriga é semelhante, inclusive a cena do cemitério e do raio que fulmina o feiticeiro. Há diferença, contudo, no destino de Giolo, que desaparece depois de ter sido visto “a embrenhar-se nas mais fundas espessuras” (147 e 151). O narrador também nada diz sobre a lenda do reencontro dos dois amantes em certas noites no cemitério.

Perante isto, creio que fica provado o ponto de partida de Ernesto Marecos: em lugar de ter colhido diretamente o material no folclore angolano, o nosso autor encontrou-o já pronto numa fonte escrita da responsabilidade de alguém com quem até privou durante algum tempo. Mas isso não retira mérito nem significado ao poema, que se afirma como um texto inaugural, por vários motivos: por ser, tanto quanto se sabe, o primeiro poema narrativo de temática angolana; por aproveitar matéria tradicional da cultura local; por representar Angola e os seus habitantes de um modo favorável, apesar da cedência à visão romântica e ao exotismo. Além disso, e apesar do que fica dito, a versão de Marecos difere da de Sarmento numa questão essencial: o foco do poema não é o fenómeno dos matumbolas mas antes o amor, representado como estando inscrito na ordem da natureza e na ordem divina e como algo a que não se pode / deve resistir. Note-se aliás que o desfecho é outro: o reencontro feliz do casal

numa vida *post mortem*. Por outro lado, e apesar do título, o protagonista é menos Juca que Giolo.

Além disso, trata-se de um dos exemplos mais antigos do tratamento literário do motivo do *zombie* num espaço relativo à África ocidental, embora o facto não tenha suscitado interesse por parte de antropólogos e de outros especialistas.⁶ Apesar disso, o tema surge na moderna literatura angolana, designadamente em duas obras de José Eduardo Agualusa.⁷

Bibliografia

BROWN, Karen McCarthy (2005). *Vodou*. In JONES, Lindsay, ed. *Encyclopedia of Religion*. 2nd edition. Volume 14. New York: Thomson Gale, 9634-9639.

FERREIRA, Frederico Antonio (2015). *Investimentos privados de brasileiros na África Portuguesa: o caso da Western Africa Malachite Copper Mines Company*. Comunicação apresentada ao XI Congresso Brasileiro de História Econômica / 12.^a Conferência Internacional de História de Empresas. Vitória, Espírito Santo, 14-16 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/2015_frederico_antonio_ferreira_investimentos-privados-de-brasileiros-na-africa-por-tuguesa-o-caso-da-western-africa-malachite-copper-mines-company.pdf>.

MARECOS, Ernesto (2018). *Juca, a matumbola e outros textos angolenses*. Introdução e edição por Francisco Topa. Porto: Sombra pela cintura.

MOREMAN, Christopher e RUSHTON, Cory James, Ed. (2011). *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.

RIBAS, Óscar (1967). *Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

⁶ Com a exceção de uma referência de passagem num livro de Óscar Ribas (*Sunguilando: contos tradicionais angolanos*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967), não encontrei nenhuma obra sobre o tema, tendo sido também infrutíferas as consultas que fiz a alguns antropólogos que trabalham sobre Angola e outros espaços africanos.

⁷ Veja-se o capítulo “A longa insónia do padre” de *A feira dos assombrados e outras histórias verdadeiras e inverosímeis* ou a seguinte passagem de *As mulheres do meu pai*: “(...) o Faustino inventou toda uma história segundo a qual o meu contrabaixo, o Walker, estava assombrado pelo espírito do Sylvester Page e que quem quer que o tocasse se transformava numa espécie de matumbola, num corpo vazio, de que o espírito de Page se apropriava para voltar a tocar o instrumento.” (5.^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007, p. 339).

Um *zombie* antigo em Angola: *Juca, a matumbola*, de Ernesto Marecos

SARMENTO, Alfredo de (1880). *Os sertões d’África (Apontamentos de viagem)*.
Com um prologo de Manuel Pinheiro Chagas. Lisboa: Editor Proprietario –
Francisco Arthur da Silva.

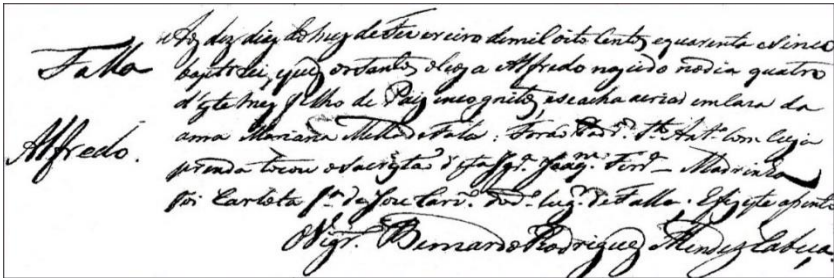
Alfredo Troni, doutor de Coimbra, cidadão de angola

Adaptando um título de Júlio Castro Lopo (1959), é meu objetivo rever o que de mais importante tem sido escrito sobre a vida e a obra de Alfredo Troni, acrescentando alguns elementos novos que resultaram de uma pesquisa sistemática das fontes disponíveis em Portugal. Por aqui veremos como se trata de uma figura mais interessante do que tem sido sugerido, merecendo um maior relevo na fase de formação da cultura e da literatura angolanas. Veremos igualmente o pouco que ainda sabemos de Troni e o muito trabalho que fica por fazer.

Sobre o período da sua vida anterior à partida para África, as informações essenciais já tinham sido levantadas por Júlio Lopo (1959), Alberto de Lemos (1969) e Mário António (1973). Por estranho que possa parecer, o Arquivo da Universidade de Coimbra constitui a principal fonte de dados, uma vez que, a par dos elementos do processo escolar do nosso autor, inclui a escritura em que o Professor José Adolfo Troni, representado por um procurador, perfilha Alfredo e o seu irmão Augusto Maria¹. Feito em Coimbra a 5 de janeiro de 1869, o documento declara que Alfredo nascera a 4 de fevereiro de 1845 e fora batizado na igreja de S. Martinho do Bispo, ao passo que Augusto Maria viera à luz a 3 de fevereiro de 1847, tendo sido batizado na igreja da Sé Velha de Coimbra. Acrescenta-se que “pelo presente instrumento reconhece este procurador em nome de seu constituinte como deste por filhos os indicados dois segundos outhorgantes para todos os efeitos legais, e para que eles tenham todos os direitos que a lei concede aos filhos perfilhados, consentindo por tanto que os mesmos seus filhos usem dos apelidos dele outhorgante perfilhador.” Anexa à escritura está a transcrição do assento de batismo do futuro jurista, pela qual ficamos a saber que a cerimónia ocorreu a 10 de fevereiro, que ambos os pais da criança eram “incognitos” e que ela “se acha[va] a criar em casa da

¹ AUC, SR: Certidões de idade, Vol. 47: 1834-1900, Processo n.º 154.

ama Mariana Mello de Falla”. Diz-se ainda que Alfredo teve Santo António como padrinho e como madrinha uma moça chamada Carlota, do mesmo lugar de Fala, em S. Martinho do Bispo.



Transcrição do assento de batismo de Alfredo Troni

Apesar do interesse destes dados, muitas questões ficam por esclarecer: sobre a mãe, sobre a forma como os dois irmãos foram criados até à entrada para a Universidade (Augusto Maria seguiu Medicina), sobre o motivo que leva o pai a perfilhá-los em 1869. Relativamente a este último e à sua origem, dispomos dos elementos recolhidos por Júlio de Castro Lopo (1959: 5): José Adolfo Troni nascera em Madrid, em 1825, onde o seu pai, Luís, de origem italiana, combatia ao serviço de Napoleão. Estabelecida a família em Coimbra, José forma-se em Direito na respetiva Universidade, em 1848, tomando o grau de Doutor sete anos mais tarde e naturalizando-se cidadão português em 1858. Três anos depois passaria a lente daquela Faculdade, trocando posteriormente a docência pela advocacia e estabelecendo-se em Lisboa, onde viria a falecer em 1886.

A carreira universitária de Alfredo, na altura ainda “Vasques”, começa a 11 de outubro de 1861, com a matrícula no 1.º ano de Direito (Livro de Matrículas, 1861 a 1862: n.º 103, f. 50), acompanhada de “Certidão d’Idade, e dos Exames de Instrucção Primaria, Traducção de Francez, Latinidade, Philosophia Racional e Moral, Oratoria, Historia, Geometria, e Introducção á Historia Natural dos Tres Reinos”. Depois de reprovar no 2.º ano, como já foi notado por Mário António (1973: 13), concluiu o 4.º ano e obteve o grau de Bacharel em Direito a 26 de junho de 1866 (AUC: Actos, n.º 24, f. 35v), tendo sido aprovado *Nemine Discrepante* (isto é, por unanimidade). A Formatura

seria alcançada a 5 de junho do ano seguinte, com a mesma classificação (AUC: Actos, n.º 24, f. 135). A Carta de Curso seria passada, já com o apelido “Troni”, a 8 de março de 1869, pouco antes da partida para S. Tomé, primeira etapa de um percurso africano que terminaria com o seu estabelecimento definitivo em Angola.

O último elemento da vida académica de Alfredo Troni habitualmente referido pelos estudiosos diz respeito a um comentário de Antero de Quental sobre os seus dotes de prestidigitador. A peça foi enviada de Coimbra e está datada de 26 de fevereiro de 1865, tendo sido originalmente publicada no jornal penafidense *O Século XIX* de 1 de março. Vale a pena transcrevê-la na íntegra, como forma de fazer notar dois aspetos que têm sido ignorados: o tom jocoso de Antero, que atinge sobretudo a “mocidade académica”; o facto de não ser inequívoco que o articulista se refira a Alfredo Troni. De facto, a antonomásia “o filho do exc.^{mo} snr. dr. Trony” também poderá indicar Augusto Maria, irmão de Alfredo, ou ainda um filho resultante do casamento de José Adolfo com Cândida Alves Ribeiro (ignoro a data do enlace e se de facto houve descendência). Seja como for, a tradição fixou este pormenor biográfico², que já foi usado na ficção por José Eduardo Agualusa³.

O Século XIX. Penafiel. 1-III-1865⁴.

Coimbra, 26 de fevereiro

Toma hoje o correspondente uns ares sérios, põe de lado os ditos insulsos e sensabores, e promete falar com gravidade e sisudez a respeito ao que se vai seguir.

Se é verdade, como já ouvi dizer, e eu também creio, que de pequenas cousas se podem induzir grandes verdades, tenho para mim que a mocidade académica d’hoje está predestinada a realizar as esperanças, que nela põe todo o artigo de *fundo*, quando se fala no abaixamento do nível moral desta terra. E creio, porque esta massa, que há uns tempos a esta parte parecia inerte e sem

² Júlio de Castro Lopo (1959: 10) declara: “O dr. Alfredo Troni era considerado homem distinto e espirituoso, que aparecia frequentemente em festas de beneficência ou em reuniões particulares, onde exhibia sorte de prestidigitação, em que era artista consumado. A pessoas coevas de Troni ouvi dizer que êle chegou a rivalizar com verdadeiros profissionais dessa arte.”.

³ Em “A inacreditável mas verdadeira estória de D. Nicolau Água-Rosada”, de *A feira dos assombrados e outras estórias verdadeiras e inverosímeis*.

⁴ Atualizei a ortografia do texto, mantendo, contudo, a pontuação original.

animação, começa a ondular e a mover-se. Nos passeios, nos cafés, nas pequenas reuniões d'amigos, em toda a parte numa palavra se conversa sobre assuntos de maior importância e interesse, não diremos que a conversa seja do maior interesse, mas conversa-se em todo o caso. E dissemos conversar porque o movimento não chegou ainda a produzir a discussão. Aparecem novos filósofos, folhetinistas, poetas, e dramaturgos, que vão engatinhando pelo caminho fora das letras. Deus os leve a bom recado!...

Dois prestidigitadores até académicos também, e moços de grande habilidade se vieram associar a este movimento, e mostraram publicamente na noite de 5.^a-feira passada o quanto valiam os seus⁵ merecimentos e aquela arte.

Foi o caso, que nessa noite deu um concerto de *tibia pastoris* o grande artista italiano — José Pico.

E a este respeito, como não sei fazer críticas, direi só, que depois de o ouvir exclamei como certo lavrador do meu conhecimento ao ver o mar pela primeira vez: — “Isto sempre faz pasmar a gente!”

Nesta frase penso eu resumir tudo quanto se pode sentir ao ver como o grande artista transforma uma *tibia* verdadeiramente pastoril, e tão pequena, que cabe no bolso dum colete, num instrumento donde ele tira os trechos de música mais elevada. E não queremos com isto dizer, que a música recitada por aquela *tibia* atinge toda a sua elevação, e sentimento: querendo-me parecer, que se ressentido do *pastoril*, — do cheiro do rosmaninho, — senão umas vezes agreste, outras um pouco monótona.

É todavia admirável. E aonde nada disto se sentia, era no *carnaval de Veneza*, que nos deixou maravilhados; só desejávamos ouvir José Pico ao desafio com um roixinol —.

Voltando ao nosso caso. Os intervalos foram preenchidos pelos prestidigitadores de que acima falámos.

Um era o filho do exc.^{mo} snr. dr. Trony, — o outro o snr. Vasconcelos, conhecido entre os seus amigos pelo nome de *mata-carochas* —. O snr. Trony encantou a plateia e depois mistificou à sua vontade.

Encantou com os meus modos admiravelmente delicados, e ingenuamente naturais: e mistificou depois com engraçadas sortes de empalmação, e cartomancia, que desempenhou com rara habilidade.

A plateia portou-se bem durante todo o espetáculo; não deu lá grandes gargalhadas.

E a este respeito tinha muito mais que dizer; porém não digo; porque não me deixa a curiosidade de ver o santo entrudo, que anda em procissão desenfreada aí por essas ruas.

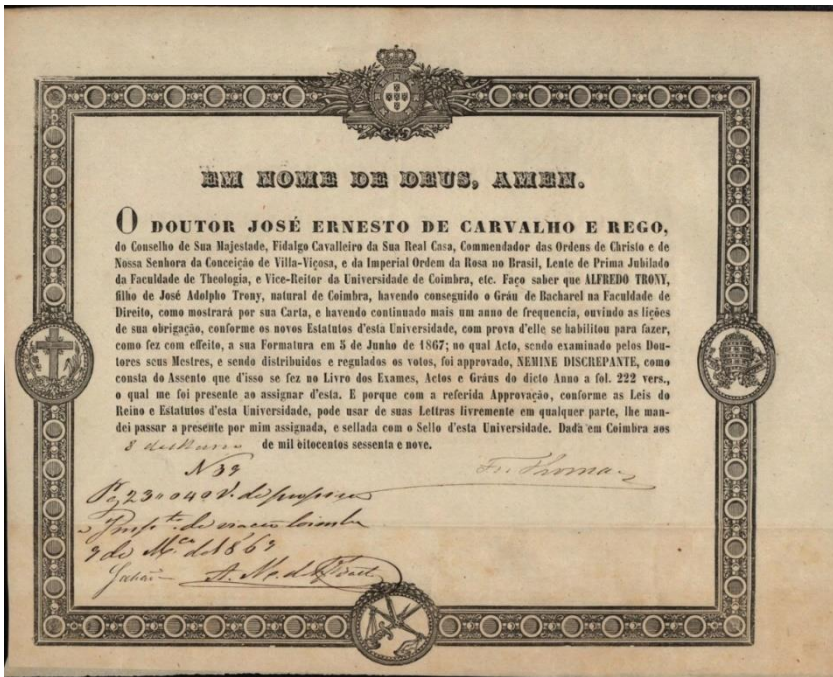
Até breve.

O BACHAREL — JOSÉ —

Dois anos depois da conclusão do curso, começa, em África, a carreira profissional de Alfredo Troni. Esta decisão, cujo motivo se desconhece (alguns

⁵ No original, por lapso, *reus*.

autores referem razões políticas, mas não apresentam provas), tem o seu primeiro sinal oficial no *Boletim Oficial do Governo da Província de S. Thomé e Príncipe (BO-STP)* de 1869, que dá conta da apresentação do bacharel em Direito Alfredo Troni como secretário do governo da Província (*BO-STP*: n.º 23, 05/05/1869: 2). A tomada de posse do cargo é determinada pela portaria n.º 70, de 1 de junho. Pouco depois, a 21 de agosto, o nosso autor é nomeado para a comissão de minas (*BO-STP*, n.º 34, 21/08/1869: 2).



Diploma de Formatura em Direito de Alfredo Troni

A permanência em S. Tomé foi curta: no final desse mesmo ano de 1869, apesar de se ter candidatado a delegado da Coroa em Benguela, é nomeado para idêntico lugar na comarca de Sotavento de Cabo Verde (*BO-CV*, n.º 52, 25/12/1869: 301). Em fevereiro do ano seguinte já está no arquipélago, determinando o governador-geral Caetano Alexandre de Almeida e Albuquerque que tome posse do cargo (*Ibid.*, n.º 7, 12/02/1870: 51). Em abril de 1871, Alfredo Troni é transferido para a comarca de Barlavento, na mesma posição de

delegado do procurador da Coroa (*Ibid.*, n.º 16, 22/04/1871: 83). Devido a esta transferência, é exonerado do cargo de membro da comissão diretora da Biblioteca e Museu nacionais (*Ibid.*, n.º 18, 06/05/1871: 93). João Nobre de Oliveira (1998: 819) acrescenta outras informações sobre a permanência de Troni em Cabo Verde, dizendo que se tornou amigo, em S. Nicolau, da família Lopes da Silva, o que justificaria que mais tarde tivesse recebido e dado emprego a José Lopes da Silva na sua fazenda do Cazengo, quando esteve emigrado em Angola em 1892.

Esta segunda etapa da vida de Troni em África é interrompida em 1872, graças a uma licença que lhe permite vir tratar-se *ao reino* (*Ibid.*, n.º 9, 02/03/1872: 37-8⁶ e n.º 24, 15/06/1872: 119⁷) e aqui permanecer até ao final do ano⁸.

A sua vida em Angola começa em 1874, com o despacho do ministro João de Andrade Corvo, datado de 17 de setembro, por intermédio do qual é nomeado juiz de direito da comarca de Benguela (*BO-A*, n.º 45, 07/11/1874: 536-7). Contudo, no final desse ano, por despacho de 30 de dezembro, o mesmo ministro autoriza a transferência de Troni de Benguela para Luanda (*Ibid.*, n.º 6, 06/02/1875: 79), onde abraja uma vaga. Em junho de 1875 deve ter feito uma viagem a Moçâmedes, motivada por razões de saúde (*Ibid.*, n.º 23, 05/06/1875: 317)⁹. Numa aparente confirmação dos seus méritos jurídicos, é nomeado em maio do ano seguinte como juiz suplente da Relação de Luanda (*Ibid.*, n.º 23, 03/06/1876: 305).

Ao mesmo tempo que exerce funções judiciais, o nosso autor vai sendo chamado a desempenhar uma série de cargos e tarefas de natureza político-administrativa, alguns deles de certo relevo. Logo no ano de chegada, por portaria de 22 de dezembro, é escolhido pelo governador-geral interino para membro da Junta Geral da Província (*Ibid.*, n.º 52, 25/12/1875: 742), depois

⁶ O governador-geral de Cabo Verde confirma a decisão da Junta de Saúde, que, a 27 de fevereiro, lhe concedera quatro meses de licença para se tratar no Reino e tomar banhos termiais.

⁷ A Secretaria de Estado da Marinha e Ultramar ratifica o despacho da Junta de Saúde Naval e do Ultramar, que lhe dera 90 dias de licença “para se tratar e fazer uso de banhos termiais”.

⁸ A licença deveria findar a 24 de julho, mas foi prorrogada por 90 dias (*BO-CV*, n.º 39, 28/09/1872, 213). Duas novas licenças, de 30 dias cada uma, destinadas a “tratar de seus negócios”, permitem-lhe prolongar a estadia na metrópole (*Ibid.*, n.º 51, 24/12/1872, 283).

⁹ O governador corrobora a licença de três meses que a Junta de Saúde lhe atribuíra para se ir tratar a Moçâmedes.

de eleito pela Câmara Municipal de Moçâmedes. No ano seguinte, seria chamado para uma comissão encarregada de elaborar “um projecto de regulamento de trabalho adequado a esta provincia” (*Ibid.*, n.º 7, 12/02/1876: 90-1), ao mesmo que era indicado para “curador geral dos individuos sujeitos á tutela publica na provincia de Angola” (*Ibid.*, n.º 11, 11/03/1876: 136¹⁰). Já no exercício destas últimas funções, apresenta um relatório, datado de 25 de abril de 1877, em que dá conta da sua visita a Novo Redondo (hoje Sumbe), com o objetivo de averiguar a veracidade de relatos que davam conta da prática da escravatura. A conclusão de Troni vai no sentido da falsidade da denúncia (*Ibid.*, n.º 17, 28/04/1877: 262-3). A ocupação do cargo cessa a 17 de novembro desse ano, com a nomeação do bacharel José Augusto Mendes (*Ibid.*, n.º 46, 17/11/1877: 717).

Em 1876, “Attendendo á intelligencia e mais circumstancias que se dão na [sua] pessoa”, tinha sido encarregado pelo governador-geral Caetano de Almeida e Albuquerque “de inspeccionar as aulas publicas d’esta cidade, e de informar depois sobre a aptidão dos professores, methodo de ensino seguido, grau de instrucção dos alumnos, capacidade das escolas, estado das alfaias escolares, uso de objectos auxiliares do estudo, como instrumentos, mappas, exemplares, e tudo quanto em tão momentoso assumpto possa habilitar o governo a bem providenciar” (*Ibid.*, n.º 28, 08/07/1876: 267). Em outubro desse mesmo ano, foi-lhe fixada uma nova tarefa: a de, juntamente com o presidente da Câmara, Inocêncio Matoso da Câmara, “elaborar um novo regulamento para a entrada dos cereaes n’esta cidade, no qual, ficando assente a liberdade do commercio dos cereaes, se estatua a maneira do seu despacho para consumo; se taxem os impostos que n’esse acto se devem pagar para o municipio, indicando a maneira mais efficaz para a sua boa fiscalização; se estabeleça como dever para a camara municipal o prestar sufficiente numero” (*Ibid.*, n.º 44, 28/10/1876: 617-8). No início do ano seguinte, foi chamado a integrar uma comissão que deveria averiguar as irregularidades no cartório judicial da Relação de Luanda, denunciadas pelo seu presidente (*Ibid.*, n.º 4, 27/01/1877: 1-2), ao passo que, na Junta Geral da Província, seria eleito vice-presidente (*Ibid.*, 58). Passa a integrar também o Conselho Superior de Instrução Pública (*Ibid.*, n.º 9, 03/03/1877: 130) e a comissão encarregada da recolha de

¹⁰ Por determinação do ministro João de Andrade Corvo.

produtos da província destinados à Exposição Universal de Paris de maio de 1878 (*Ibid.*, n.º 23, 09/06/1877: 357).

Nesse mesmo ano de 1878, ocorre o primeiro revés na sua carreira política: é eleito como deputado às Cortes pela província de Angola, mas não chega a tomar posse. Segundo o ofício, datado de 3 de fevereiro, do presidente da Assembleia do Apuramento, Troni obteve 4928 dos 5448 votos registados. Era convicção do oficiante “que o seu proceder, como deputado, será tal, que nas futuras eleições será o escolhido, o reeleito, por então já se terem colhido os resultados de sua inteligente e sensata iniciativa, filha do perfeito conhecimento que tem das colonias, da sua robusta intelligencia, da sua actividade, da variadissima leitura que possui e aturado estudo que faz” (*Ibid.*, n.º 7, 16/02/1878: 100). Apesar disso, a verdade é que o nosso autor não chegou a ser empossado. A generalidade dos articulistas tem escrito que tal se deveu à intervenção do governador, que anulou a eleição. Não pondo em causa essa hipótese, não consegui, contudo, encontrar elementos que a confirmem diretamente. Um eco do episódio está patenteado no editorial – não assinado, mas com toda a certeza de Troni – de 28 de setembro de 1881 do *Jornal de Loanda*, em que, um século antes de Saramago, se apela, não ao voto em branco, mas à abstenção. Creio que se justifica a transcrição, por aquilo que a peça revela do pensamento político e do estilo jornalístico do autor:

Jornal de Loanda. N.º 113 (28-IX-1881), p. 1¹¹.

Luanda, 27 de setembro de 1881

AS ELEIÇÕES.

É de todo o ponto condenável o procedimento do povo que sem elementos para se opor eficazmente a qualquer tirania, porque a pode haver em todas as formas de governo, manifesta a sua desaprovação unicamente pelo silêncio e inação. Chama-se a política da abstenção.

É sempre condenável esta política, porque a abstenção vai dar ao indiferentismo, extinguindo todos os sentimentos de dignidade política no espírito dos cidadãos.

Circunstâncias porém há em que tal procedimento é não só aconselhado pela política, mas imposto como um dever.

¹¹ Atualizei a ortografia do texto, mantendo, porém, a pontuação original.

Estas e mais outras considerações nos ocorreram e ocorrem todas as vezes que vemos o governo da metrópole impor à província dois deputados a seu talante.

Se tivéssemos a certeza de que a parte que se diz pensante da província protestava convicta contra a imposição da metrópole; se não tivéssemos bem fresca a memória da eleição de 1878 em que, os que hoje protestam contra as candidaturas oficiais, batiam então as palmas às enormes violências da autoridade, e que assim como hoje prestam o seu nome contra os candidatos do governo, então o prestavam a favor; se não fosse presumível que na futura eleição, mudando os ventos de rumo, os que hoje protestam pela independência do voto, se curvarão perante a onnipotência da autoridade; então não pugnávamos pela política de abstenção, e sustentáramos intrépidos os direitos da província.

Não é intenção nossa ofender os aliás respeitáveis signatários dos protestos de há dois anos, que com pouca diferença são os mesmos dos protestos em contrário de hoje.

Fizemos então e fazemos hoje justiça a uma grande parte dos signatários, e dissemos que eles assinaram rogados e tão-só para condescender.

E a fatal consequência desta nossa asserção é que o protesto não significa a vontade dos cidadãos, significa simplesmente a indiferença, e eis-nos levados ao argumento deste artigo — a política de abstenção.

Os direitos dos cidadãos, a liberdade da urna, são ideias bonitas que impõem, e que é fácil explorar, mas o resultado é nenhum, porque daqui a um ou dois anos, quando houver novas eleições, virão outros protestos advogando *o respeito à autoridade, a necessidade da obediência oficial*, e outras frases se não tão campanudas como aquelas, pelo menos mais simpáticas ao interesse.

Temos de concluir que não há convicção nas alegações de hoje, como não houve nas alegações de ontem, como não haverá provavelmente nas alegações de amanhã.

Quando ontem se festejavam as Ambacadas, vir hoje apodá-las de imorais; quando há alguns anos se escarnecia do vencimento eleitoral na assembleia de Luanda, pretendendo meter a ridículo os deputados morais da província, vir hoje alegar os direitos da parte pensante da mesma; poderia significar um progresso na consciência política dos cidadãos, e nós o festejaríamos, se não receássemos ofender os protestantes julgando-os por isso ainda ontem submersos no pântano lodoso da subserviência oficial.

Não, não progrediu a consciência política da província; a feição do vento político que sopra é que é muito contrária à de outras épocas.

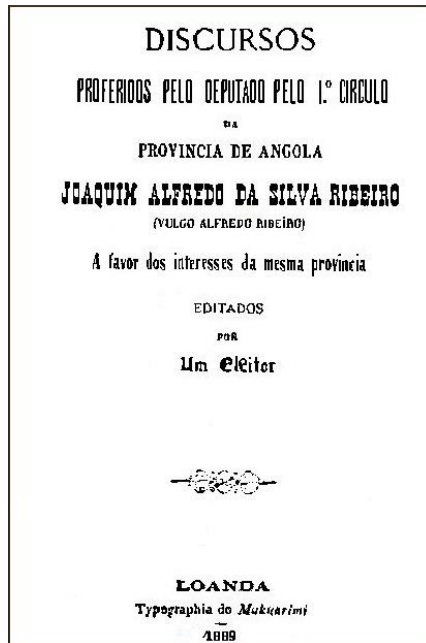
Não estamos apaixonados, nem ressentidos porque o tempo apagou de há muito a paixão ou ressentimento, se uma ou outro havia. Nada pretendemos, porque a gregos e troianos, se aqui há partidos, fizemos a franca declaração do nosso sentir. Por isso julgamo-nos no direito de apreciar os factos e fazer as nossas considerações.

Nem por coerência, nem por conveniência, deve a parte pensante da província intrometer-se nas eleições afirmando uma independência que infelizmente não pode ter. Os protestos nada significam hoje, como nada significaram ontem.

Temos obrigação de transigir com o estado de perversão política do nosso país, porque não podemos arcar com ele. Abstenhamo-nos pois, que esta abstenção nos é imposta pela experiência do passado, pelas circunstâncias da província no presente, e pelas esperanças no seu futuro.

Tendo o atual governador as melhores qualidades, tino governativo, génio conciliador e princípios austeros, não o contrariemos no seu governo, unamo-nos antes para representar à metrópole sobre as imposições ao governo colonial, que isto vale representar a favor da província.

Consultando o *Diario da Camara dos Senhores Deputados*, verifica-se que o nome de Alfredo Troni foi várias vezes votado em eleições posteriores a 1878. Logo no ano seguinte, obtém 54 votos (*Diario da Camara*, 1879: 40); em 1884, contabiliza 35 votos (*Ibid.*, 1884: 10); em 1887, 17 votos (*Ibid.*, 1887: 1766); em 1890, ano em que houve duas eleições, obteve três votos numa (*Ibid.*, 1890: 86) e nove noutra (*Ibid.*, 868); em 1898, tem 36 votos (*Ibid.*, 1898: 7); finalmente, em 1902, recebe dez votos (*Ibid.*, 1902: 2). Embora os números sejam pouco expressivos, a presença de Alfredo Troni nos resultados finais atesta a sua força política em Luanda.



Outro aspeto interessantíssimo da sua combatividade está documentado na edição que deu ao prelo em 1898, na tipografia do seu jornal *Mukuarimi*: um

volume de 100 páginas contendo os *Discursos proferidos pelo Deputado pelo 1.º círculo da Província de Angola Joaquim Alfredo da Silva*. O caso foi dado a conhecer por Júlio de Castro Lopo (1959), que reproduz algumas páginas do livro¹² e que eu agora retomo. Logo na apresentação, intitulada “Ao Público”, se percebe o intuito satírico da publicação: “O editor disto¹³ não tem pretensões a figurar de espirituoso à custa do sr. Joaquim Alfredo da Silva Ribeiro. Deseja simplesmente mostrar aos eleitores do 1.º círculo de Angola que o seu representante nada fez em proveito do seu círculo.” Apesar do aviso, a surpresa não desaparece perante a *ousadia* de inscrever em todas as páginas seguintes a singela declaração “NADA”.

Segundo o *Dicionário biográfico parlamentar* (SILVA E SILVÉRIO, 2004: 455-6), Joaquim Alfredo da Silva Ribeiro (1844-1911), jornalista e membro do Partido Progressista, representou várias vezes o 1.º ou 2.º círculos de Luanda a partir da legislatura de 1880-1881, assumindo em 1890 o lugar de deputado pelo Sotavento de Cabo Verde. A sua produtividade terá sido escassa, pelo que o ataque de Troni não era descabido:

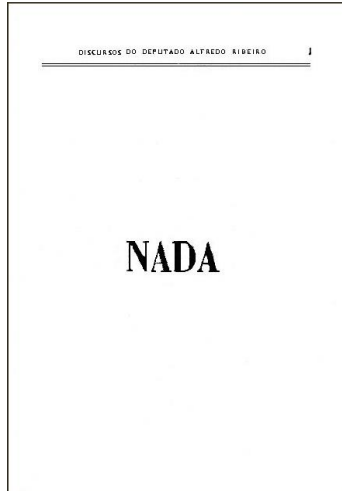
Nas duas primeiras legislaturas para que foi eleito integrou a Comissão do Ultramar. As suas intervenções no Parlamento foram raras. No entanto, na legislatura de 1880-1881, a par de alguns requerimentos relativos a interesses do círculo pelo qual foi eleito, subscreveu uma moção, apresentada em 12 de Março de 1890 e aprovada por unanimidade, com a finalidade de felicitar a nação sueca pelo êxito da expedição do *Vega* nos mares polares. Em 13 de Maio de 1880, apresentou também uma proposta para que a Câmara dos Deputados lamentasse os “castigos bárbaros aplicados nas províncias ultramarinas”, dos quais havia resultado a morte de um homem, e apresentasse o seu voto de confiança nas providências tomadas pelo Governo para acabar com tais abusos de autoridade. (*Ibid.*, 456)

Lograda a carreira parlamentar, Alfredo Troni interrompe também as suas funções judiciais. Alguns estudiosos afirmam que foi destacado para Moçambique e que, recusando o lugar, trocou a magistratura pela advocacia. É possível que tal tenha de facto acontecido, mas não encontrei elementos documentais que o comprovem. O certo é que, por portaria de 23 de abril de 1878, o

¹² Entretanto tornado raro, a avaliar pela sua inexistência em bibliotecas de Portugal.

¹³ Nota do original: “Viu-se o editor embaraçado para designar no texto da sua advertência, o que publica sob o título = Discursos =. À falta de melhor vocábulo, escolheu o pronome demonstrativo = isto.”

governador Caetano de Almeida e Albuquerque exonera Troni do cargo de membro do Conselho Inspetor de Instrução Pública, sob a alegação de que o mesmo tinha “de se retirar d’esta província” (*BO-A*, 27/04/1878: 259). De facto, no *Boletim Oficial* de Cabo Verde, vem um despacho do ministro da Marinha e Ultramar, datado de 19 de junho de 1877, dizendo que o magistrado deveria “ocupar a vacatura que existe de juiz de direito da comarca de Sotavento de Cabo Verde” (*BO-CV*, n.º 29, 21/07/1877: 128). No entanto, em setembro de 1878, o nosso autor (*BO-A*, n.º 39, 28/09/1878: 587) integra, em Angola, a Junta Geral de Província, eleito pela Câmara Municipal de Moçâmedes, o que significa que não ocupou o lugar. Isso mesmo é confirmado por um dos números do *Boletim Oficial* de Angola do ano seguinte, em que se transcreve uma portaria do Ministério dos Negócios da Marinha e Ultramar, datada de 5 de dezembro de 1878, que determina que Alfredo Troni seja colocado no quadro sem exercício nem vencimento de ordenado ou de antiguidade, na medida em que, tendo sido nomeado juiz de direito da comarca de Sotavento, por decreto de 19 de junho do ano anterior, não assumira o lugar (*Ibid.*, n.º 12, 22/03/1879: 173-4).



O afastamento das funções judiciais foi, todavia, interrompido em 1885: uma portaria do governo-geral nomeia Alfredo Troni interinamente para o cargo de delegado da comarca de Luanda (*Ibid.*, n.º 4, 26/01/1885: 48). O exercício dura poucos meses, cessando com a chegada do novo delegado (*Ibid.*,

n.º 14, 06/04/1885: 256). Depois disto, ainda viria a ser indicado, a 22 de novembro de 1886, pelo ministro Henrique de Macedo Pereira Coutinho, para juiz de direito da comarca de Lourenço Marques (*Ibid.*, n.º 5, 19/01/1887: 111). Não pude apurar se chegou a exercer as funções.

Apesar de afastado da magistratura – um afastamento que, como acabámos de ver, não foi total –, o autor de *Nga Muturi* continua a ser uma personalidade civicamente influente. Em 1882, é nomeado (mas pede dispensa) para integrar uma comissão encarregada de rever a divisão administrativa dos três distritos da província (*BO-A*, n.º 32, 12/08/1882: 512 e n.º 34, 26/08/1882: 582). No ano seguinte, aceita integrar um grupo encarregado de elaborar um projeto de código de crédito predial (*Ibid.*, n.º 8, 05/03/1883). Em 1884, é o primeiro dos vogais efetivos do Conselho Municipal de Luanda para o biénio de 1884-85 (*Ibid.*, n.º 1, 07/01/1884: 7) e preside à comissão revisora do recenseamento eleitoral (*Ibid.*, n.º 4, 28/01/1884: 69). Nesse mesmo ano, é eleito para a Junta Geral da Província (*Ibid.*, n.º 26, 30/06/1884: 450). Em 1888, volta a fazer parte da referida Junta, eleito pela Câmara Municipal do Golungo Alto (*Ibid.*, n.º 24, 16/06/1888: 397). Em 1893, é escolhido pelo governador-geral interino para membro da comissão que tratará da representação de Angola na exposição de produtos coloniais organizada pela Sociedade do Palácio de Cristal Portuense¹⁴ (*Ibid.*, n.º 2, 14/01/1893: 17-8). Note-se que é agora apresentado como “Dr. Alfredo Troni, proprietario e advogado”. Anos mais tarde, em 1897, é um dos vogais nomeados pelo Comissário Régio Brito Capelo para integrar a comissão para a comemoração do 4.º centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia (*Ibid.*, n.º 2, 09/01/1897: 13). Nesta altura, Troni é apresentado como presidente da Associação Comercial de Luanda. No mesmo ano, é indicado para outra tarefa: integrar uma comissão encarregada de elaborar o “Manual do Colono” (*Ibid.*, n.º 17, 24/04/1897: 250). Júlio Lopo apresenta uma outra informação, que não pude confirmar: “Por sufrágio popular de 24 de Novembro de 1895 foi Troni eleito presidente da Câmara Municipal de Luanda, cuja vereação tomou posse a 2 de Janeiro de 1896, mas que dissolvida foi por decreto do comissário régio, n.º 31, de 31 de Outubro do mesmo ano.” (1959: 17).

¹⁴ Tratava-se certamente da Exposição Insular e Colonial Portuguesa, realizada no Palácio de Cristal, no Porto, em 1894.

Do seu trabalho como advogado também se encontram alguns sinais no *Boletim Official*. É o caso do patrocínio que dispensa ao negro Manuel Roberto, acusado de “crime de ferimentos feitos por ordem de seu patrão na pessoa de Mucongo, igualmente serviçal e companheiro d’elle no mesmo casal, e dos quaes ferimentos se seguiu a morte” (*Ibid.*, n.º 6, 09/02/1885: 88). Absolvido em primeira instância por falta de prova, o réu viria a ser condenado pela Relação de Luanda num acórdão depois anulado pelo Supremo, com o argumento de que o acusado era feitor dos serviçais, pelo que “não podia subtrahir-se á força irresistível das ordens do seu patrão”.

Outras informações com interesse que surgem no *Boletim Official* têm que ver com a distribuição de terrenos. Ficamos assim a saber que, por portaria de 7 de janeiro de 1880, o Governo-Geral concedeu a Troni, a pedido deste, 1.000 hectares de terreno baldio no concelho de Ambaca (*Ibid.*, n.º 2, 10/01/1880: 15). Em março de 1885, o Conselho de Província aprova “o processo de aforamento feito pela camara municipal d’esta cidade ao doutor Alfredo Troni, de um terreno contiguo á sua casa de habitação na Calçada Velha, proxima da estação da policia” (*Ibid.*, n.º 13, 30/03/1885: 252). Meses mais tarde, esse mesmo órgão, aprecia “as deliberações tomadas pela camara municipal de Benguella e Catumbella ácerca da pretensão de Alfredo Troni e David Pinto de Moraes Sarmiento, para o assentamento de uma via ferrea de systema *porteur* Decauville, sobre as pontes e estrada municipal que liga Benguella a Catumbella, e bem assim uma proposta dos referidos peticionarios para a conclusão d’aquella estrada ao preço kilometrico, incluindo as pontes, de 3:750\$000 réis, mediante o pagamento da annuidade de 10:000\$000 réis e o juro anual de 9%” (*Ibid.*, n.º 25, 22/06/1885: 473-4). Na falta de outras informações, é difícil saber com exatidão o que estava em causa, mas este interesse pelo transporte ferroviário (certamente de mercadorias agrícolas) em via de bitola estreita parece revelar o espírito empreendedor de Alfredo Troni. Quanto à decisão, a Junta acompanha a posição da Câmara, que concedera autorização para a primeira proposta mas rejeitara a oferta para a conclusão da estrada. Em junho de 1886, são-lhe concedidos “mil hectares de terreno para cultura, na margem direita do Lucalla, concelho do Cazengo” (*Ibid.*, n.º 18, 03/05/1886: 498). Talvez tenha sido esta a base da fazenda Hocco, também conhecida por Santa Isabel, que, de acordo com Júlio Lopo (1959: 10), Troni e a esposa Adelaide tiveram no Cazengo.

Mas a faceta mais interessante de Alfredo Troni é a de jornalista e de ficcionista. Valorizada por críticos e historiadores, que reservam ao autor um lugar de relevo no processo de formação da literatura angolana, essa dimensão permanece, contudo, mal estudada, como rapidamente mostrarei de seguida.

É sabido que Troni fundou e dirigiu, em Luanda, três jornais: o *Jornal de Loanda* (publicado – segundo Júlio de Castro Lopo (1964) – entre 07/07/1878 e 15/01/1882), *Mukuarimi* e *Os Concelhos de Leste*. Infelizmente apenas o primeiro parece ter chegado até aos nossos dias de forma integral: o próprio Lopo, que se dedicou com persistência à história do jornalismo de Angola, não conseguiu consultar nenhum número de *Mukuarimi* e apenas pôde ter acesso a cinco exemplares do último título. Quanto ao *Jornal de Loanda*, só a antiga Biblioteca Municipal dessa cidade parece dispor da coleção completa. Em Portugal, a Biblioteca Nacional é a única instituição que conserva alguns escassos números. Resta, portanto, esperar que algum estudioso com acesso à biblioteca que pertence agora ao Governo Provincial de Luanda nos forneça uma caracterização precisa desse periódico e do trabalho nele desenvolvido por Alfredo Troni.

Até que isso aconteça, temos, sobre o jornal, a apreciação de Salvato Trigo, que o considerou exemplo de “um jornalismo mordaz e intervencionista” (1977: 39), marcando a transição de um jornalismo “colonial, anterior a ele, para o nacional que ele, de certo modo, incentivará” (*Ibid.*, 42-3). Quanto ao trabalho de Troni, podemos formar uma ideia sobre ele a partir do editorial de apelo à abstenção que apresentei atrás e de um episódio ocorrido em março de 1880. Trata-se de um caso de natureza policial que resultou na morte do degredado Francisco Ramos, soldado n.º 111 da Bateria de Artilharia. Este agredira à facada o presidente da Câmara e um cirurgião militar, que ficara gravemente ferido. Recolhido à prisão, foi castigado com varadas, modalidade que tinha sido abolida na metrópole mas que se mantinha nas províncias ultramarinas. Alguns dias depois, o degredado acaba por falecer. Alfredo Troni insurge-se contra a ocorrência, através de um artigo de fundo – a que não pude aceder – publicado no *Jornal de Loanda*, n.º 62, de 8 de abril. A intervenção teve eco: na sessão de 12 de maio da Câmara dos Deputados, Barros e Cunha interpela o ministro da Marinha, Marquês de Sabugosa, que responde dizendo que mandara ao procurador-geral da Coroa que instaurasse as ações necessárias, referindo-se depois aos documentos que tinha na sua posse, entre os quais “o processo que me foi enviado sem officio, mas sobrescriptado pelo sr. dr.

Trony”. (*Diario da Camara*, 1880: 2035). É possível que a atuação de Troni, no duplo papel de jornalista e de jurista, não tenha tido como objetivo único a defesa dos valores da civilização e dos direitos humanos. Não custa admitir que ela tenha sido também motivada pelo propósito de atingir o governador-geral da época, Vasco Guedes de Carvalho e Meneses, que disso se queixa no seu livro *Apontamento para a Historia d’Angola* (MENESES, 1882). Independentemente disso, creio que este caso mostra bem a dimensão cívica, e, portanto, política, da personalidade de Alfredo Troni e a sua coragem para enfrentar os poderes, alargando o espaço da sua intervenção muito para além de Luanda e de Angola.

Um último aspeto do trabalho do nosso autor como jornalista que importa investigar de modo sistemático diz respeito à sua colaboração noutros periódicos, tanto de Angola, como foi o caso de *O Cruzeiro do Sul*, referido por Júlio Lopo, como de Lisboa.

O seu labor como ficcionista é o mais conhecido e o que lhe tem granjeado mais reconhecimento e admiração. Estando centrada na novela (ou conto) *Nga Muturi*, essa dimensão da obra de Troni não termina, porém, aí: de acordo com Eduardo Bonavena (1986: 36-7), que pôde consultar na íntegra o *Jornal de Loanda*, Troni teria o objetivo de compor, a partir de vários folhetins, um romance com *secnas de Loanda*. De acordo com a pesquisa do mesmo estudioso, o autor publicou, para além de *Nga Muturi*, o capítulo inicial de um outro folhetim intitulado *A Bruxa*. Dado o seu quase ineditismo – Bonavena reproduziu-o em fotocópia –, vale a pena transcrevê-lo:

Jornal de Loanda. N.º 1 (7-VII-1878)¹⁵.

FOLHETIM

A BRUXA

ROMANCE

I

Cenas de Luanda

Era na Ingombota, e em uma cubata das muitas que povoam aquele bairro.
À sinistra luz de uma vela de sebo, colocada em mão de lata sobre uma mesa velha e quase a desfazer-se, lia, em antigo alfarrábio, uma mulher branca,

¹⁵ Atualizei a ortografia do texto, mas conservei a pontuação original.

de 60 anos, de faces lívidas e escalavradas, coberta de pobres andrajos, sentada em banco de pau. A um dos lados da mísera habitação, estava sobre umas esteiras, um esfarrapado enxergão em cima do qual se alojavam um corvo e um gato.

Era meia-noite. Horrível tempestade se desenvolvia nas etéreas regiões. O trovão roncava amiúdo. O vento sibilava com estrondo. As cataratas do céu começavam a despejar-se. A cubata, pouco firme, oscilava aos empuxões do vento. Já a água, que era torrencial cá fora, caía em diferentes pontos da cubata! A velha, a bruxa, como lhe chamavam todos, depôs o livro e abrindo uma pequena janela, deu lugar à entrada fremente duma baforada de vento, que apagou a luz.

Completa escuridão. No céu negro manto encobria o esplendor das estrelas. Na terra parecia que os elementos se desfaziam, em renhida luta, com o poder humano. No horizonte, em roda, nem uma luz! quadro medonho!

A chuva caía com força e abundância! O fuzilar dos relâmpagos continuava. Estoirava o trovão com estrépito cada vez mais atterrador. Só a pena do imortal Dante poderia descrever a solenidade de tão triste como desolador e terrível quadro!

A bruxa depois d'abrir a janela e de pôr as mãos no parapeito lançou para detrás das costas as compridas tranças do branco cabelo, encarou a tempestade, que rugia com bravura, e disse, com voz sinistra e pausada:

— Assim, assim. O que aí vai, é o que se passa, há quarenta anos, neste peito. Aqui, — pondo a mão direita sobre o coração — há tempestades mais bravas, que as tuas, oh grande natureza! aqui bateu um coração, que o amor assassinou, e a sociedade anatematizou! aqui irrompe furioso o ódio contra tudo o que é humano, porque ninguém soube compreender as dilacerantes dores que me têm oprimido! morreste, coração sublime, vítima do sofrimento, do desprezo, e das leis sociais. Agrada-me o rugir da tormenta. Como se casa este assombroso quadro com o estado da minha alma opressa! Sim, faz hoje quarenta anos que uma sentença cruel e injusta me roubou aos carinhos da família, aos afagos duma mãe extremosa e às blandícias de irmãos orgulhosos da sua Adelaide! Tudo perdi por causa dum louco amor!

Seguiram-se alguns minutos de contemplação, e depois continuou:

— Assim, assim! oh! mais forte, troveja, anda grande Éolo, bate com mais furor, arranca e destrói tudo, e acaba esta existência no turbilhão da tua possante ação destruidora! —

E calou-se.

Junta da porta assomaram¹⁶ dois vultos; um deles, com passo firme, avançou para a porta e bateu. A bruxa fechou a janela e foi abrir.

— Quem ousa perturbar a esta hora e em tão solene ocasião os únicos gozos desta criatura condenada?

— Dois vingadores da podridão do século, respondeu um dos vultos, desembeçando-se.

— Acende luz e ouve o que te queremos, continuou.

¹⁶ No original, por gralha, *assumiram*.

— Quem sois vós para assim me mandar[d]es em minha casa, neste antro onde vivem a desgraça, o remorso e o desprezo?

— Acende e ouve.

A bruxa fechou a porta; depois tirou fósforos de cima duma prateleira, e acendeu a vela. Em seguida encarou os recém-vindos, e recuando, exclamou:

— Como, vós aqui? Vós, os predestinados da providência para gozar impunemente todas as comodidades humanas! que me quereis, que posso eu fazer-vos?

— Ouve.

E um dos visitantes tirando do bolso da sobrecasaca dois charutos, estendeu a mão esquerda com um charuto para o lado, sem voltar o rosto, e na direção do companheiro, e com a outra levou à boca o charuto.

— Fomos companheiros de viagem. Tu procuraste a solidão para abafares no silêncio os imensos desgostos que te iam n'alma. Por vezes te convidei ao prazer, e sempre recusaste. Eu, com os poucos recursos de que dispunha, consegui ser senhor das minhas ações, apesar da injusta sentença que me obrigou aos trabalhos públicos e à residência na fortaleza. Nunca ali dormi senão as duas primeiras noites que se seguiram à minha chegada a esta cidade.

O atrevimento deu-me forças e em breve a fortuna começou a sorrir-me. Chamei para me ajudar no meu negócio este infeliz companheiro da desgraça. Obediente e leal, tem ele sido e meu braço direito nas minhas arrojadas empresas. Tens tido ocasião de admirar os meus recursos intelectuais. Preciso, porém, de ti para negócio de grande alcance. Se me ajudares, terás a liberdade e os meios para voltares aos pátrios lares.

— Queres servir-me?

— Vejamos as condições. (*Continua*)

Embora seja impossível avaliar o folhetim a partir desta pequena amostra, importa sublinhar que Alfredo Troni não terá escrito apenas a novela que o celebrou. Por outro lado, convém pôr em relevo outra descoberta de Eduardo Bonavena que não foi, entretanto, aprofundada: antes da sua publicação, em 1882, em dois jornais de Lisboa, *Nga Muturi* saíra, com algumas diferenças, no *Jornal de Loanda* em meados de 1881 (BONAVENA, 1986: 36). Importaria, pois, conhecer essa versão e verificar a natureza das modificações introduzidas aquando da publicação do texto no *Diário da Manhã*¹⁷ e, depois, no *Jornal das Colónias*¹⁸. Outro aspeto que em todos estes anos ficou por observar e por corrigir está relacionado com a fixação do texto na versão em livro, dada ao prelo em 1973 com prefácio de Mário António e, entretanto, reeditada

¹⁷ A 16, 21, 28 e 29 de junho e a 1, 4 e 6 de julho de 1882.

¹⁸ Entre 8 de julho e 25 de agosto de 1882.

várias vezes¹⁹. Na verdade, para além da atualização da ortografia e da pontuação, o editor corrigiu – sem o assinalar – lapsos ligeiros do original, ao mesmo tempo que cometeu uma série de gralhas, em geral sem significado de maior. Vejamos alguns exemplos: *apertados pelos braços* > *apertados nos braços*; *galinha nas mãos* > *galinha na mão*; *feita da casca* > *feita de casca*; *Ainda assim gastou* > *Ainda gastou*; *Não bulia no comer* > *Não buliu no comer*; *fitando muito a amiga* > *fitando a amiga*; *como costuma* > *como costume*; *às quais respondia* > *às quais ela respondia*. Mas há também modificações importantes, que importaria corrigir, como por exemplo: *convenceu-se de ter sido sempre livre* > *esqueceu-se de [não] ter sido sempre livre*; *não queria perder as relações* > *não podia perder as relações*; *isso é que era vinho, que até na alfândega, na verificação, isto com ar importante, diziam que era a melhor marca* > *isto é que era vinho, era a melhor marca*; *Fontoura, com as suas exageradas quindumba que tinha morrido* > *Fontoura, que tinha morrido*; *excepto a missa que não houve* > *excepto que missa não houve*; *à Nga Muturi no óbito* > *à Nga Mutúri*.

Tão importante como uma boa fixação do texto é a sua leitura atualizada e atenta, que permita perceber certos aspetos que ainda não foram notados e que vão desde o modelo de folhetim (com a sua alternância entre narrativa iterativa e narrativa singulativa) até ao modo como a analepse, mais do que explicar o parágrafo inicial e a situação em que se encontra a protagonista no presente, permite a uma mulher que fizera da morte vida recuperar aos poucos a sua memória, reconciliar-se com o seu passado e assumir agora, voluntariamente, os caminhos que os outros a foram obrigando a trilhar. Além disso, importa notar o modo quase neutro como o narrador vai dando a conhecer as peripécias da vida de Nga Muturi, usando-a muitas vezes como focalizador, numa atitude que tem muito de ideológico.

Terminando esta rápida abordagem de “uma figura incontornável do século XIX angolano”, como o classificou Pires Laranjeira (2005: 32), falta fazer referência à sua morte, ocorrida a 25 de julho de 1904, em Luanda, numa altura em que já era viúvo. De acordo com o anúncio de missa de 7.º dia que vem no *Boletim Oficial* (n.º 31, 30/07/1904: 528), Alfredo Troni vivia com uma irmã,

¹⁹ Lisboa: Edições 70, 1981 e 1991; Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2013.

de nome Angelina, e tinha dois filhos: Cândida e José [Adolfo, pelo que se vê noutros números]:

Anúncio
MISSA

D. Angelina Troni, D. Candida Troni (ausente) e José Troni pedem a todas as pessoas das suas relações e amizade, assim como de seu sempre chorado e estremecido irmão e pae, dr. Alfredo Troni, a fineza de assistirem a uma missa que, por alma do mesmo, mandam resar na igreja de Nossa Senhora dos Remedios, na proxima segunda-feira, 1 de agosto, ás 8 e meia horas da manhã, pela assistencia á qual desde já se confessam muito gratos.

Loanda, 28 de julho de 1904.

Bibliografia

- ANTÓNIO, Mário (1974). *Alfredo Troni, ficcionista*. “Boletim Cultural da Câmara Municipal de Luanda”. 43, pp. 11-15.
Arquivo da Universidade de Coimbra. *SR: Certidões de idade*. Vol. 47: 1834-1900.
Arquivo da Universidade de Coimbra. *Livro de Actos*. N.º 24.
Boletim Official do Governo da Provincia de S. Thomé e Príncipe. 1869.
Boletim Official do Governo Geral da Provincia de Cabo-Verde. 1869-1872.
Boletim Official do Governo Geral da Provincia de Angola. 1874-904.
BONAVENA, E. (1986). *Documentos*. “Archote”. 2, pp. 32-39.
Diario da Camara dos Senhores Deputados. Lisboa: Imprensa Nacional, 1879, 1880, 1884, 1887, 1890, 1898, 1902.
LARANJEIRA, Pires (2005). *Alfredo Troni*. In CRISTÓVÃO, Fernando *et al.*, dir. e coord. *Dicionário temático da lusofonia*. Lisboa: ACLUS / Texto Editores.
LE MOS, Alberto de (1969). *Nótulas históricas*. Luanda: Fundo de Turismo e Publicidade.
LOPO, Júlio de Castro (1959). *Um doutor de Coimbra em Luanda*. Luanda: Museu de Angola. (Separata de *Arquivos de Angola*. 2.ª série, XII, 47-50 (jan.-out. 1955), pp. 217-234.)
LOPO, Júlio de Castro (1964). *Jornalismo de Angola: subsídios para a sua história*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola.
MENESES, Vasco Guedes de Carvalho e (1882). *Apontamento para a Historia d’Angola*. Funchal: Typographia Funchalense.

- OLIVEIRA, João Nobre de (1998). *A imprensa cabo-verdiana: 1820-1925*. Macau: Fundação Macau.
- SILVA, Ana Cristina e SILVÉRIO, Ana Lúcia Malhão (2004). *Ribeiro, Joaquim Alfredo da Silva*. In MÓNICA, Maria Filomena, dir. *Dicionário biográfico parlamentar: 1834-1910: N-Z*. Lisboa: Assembleia da República: Imprensa de Ciências Sociais.
- TRIGO, Salvato (1977). *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora.
- TRONI, Alfredo (1973). *Nga Mutúri*. Prefácio de M. António. Lisboa: Edições 70.

Uma lusa nos trópicos: a colaboração de Guilhermina de Azeredo

em Acção: semanário português para portuguesas

Escreve a narradora de *Os desastres de Sofia*:

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar – uma palavra mais verdadeira poderia, de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras. (LISPECTOR, 1999: 12)

Algo de semelhante podia ser dito da história literária, tapete de muitos fios, história de muitas histórias. A diferença estará nas opções que ela impõe: ao contrário de Sofia (e de Penélope), a história literária – como a história *tout court* – costuma ser escrita do lado dos vencedores, o que significa que aproveita apenas os fios que desenham o centro, sempre instável e sujeito a pressões. Vem isto a propósito de uma estranha omissão visível na história da literatura portuguesa (e eventualmente na história das literaturas de língua portuguesa): a omissão da chamada literatura colonial ou ultramarina. É uma questão que não é exclusiva de Portugal ou do português, afetando, embora de modos diversos, outros países europeus com passado (e presente) colonial, como a França, o Reino Unido, a Bélgica, os Países Baixos, a Alemanha ou a Itália.

Há certamente boas razões para isso: o interesse literário de muitos desses textos é reduzido, justificando o seu arquivamento no domínio de uma parali-literatura com valor apenas documental; além disso, sendo muitas vezes uma literatura de propaganda, a sua orientação colonialista e frequentemente racista é incompatível com os tempos pós-coloniais e com os valores do mundo contemporâneo. Por outro lado, a sua existência está circunscrita a um tempo

relativamente curto (na melhor das hipóteses, vai do final do século XIX até às descolonizações) e tem um contraponto progressivamente consolidado: as literaturas africanas. Uma última razão é de natureza sociopolítica: a literatura colonial é, em princípio, a literatura dos colonos, esse grupo ambíguo que partilha os problemas e as indefinições do emigrante, mas que, tanto de um lado como do outro, é encarado de modo bem menos favorável, símbolo incómodo que é de um passado que a memória coletiva pretende apagar.

O descaso de Portugal face a esta esfera da sua literatura contrasta com aquilo que se verifica noutros países com passado colonial: de um modo geral, tanto a historiografia como o ensaísmo literário ingleses, franceses, belgas ou alemães têm dedicado uma atenção sistemática à área, produzindo abordagens de conjunto ou sobre autores e textos individuais, elaborando antologias ou promovendo reedições de obras. Poder-se-ia argumentar que a literatura colonial portuguesa não gerou autores com a dimensão de Joseph Conrad ou Rudyard Kipling, o que é verdade, embora tais casos sejam relativamente excepcionais, mesmo no contexto inglês. Pode também objetar-se que a situação está a mudar: se é verdade que o principal teórico e crítico da literatura colonial portuguesa continua a ser um autor colonial (Amândio César, 1921-1987), temos de reconhecer que apareceram nos últimos anos estudos importantes, sob a forma de dissertações e teses, tanto da área dos estudos literários como do âmbito da história¹. Tais trabalhos têm mostrado a importância destes textos, inclusive para a formação da literatura nacional dos agora países independentes. É que, como escreveu, a partir do caso moçambicano, Francisco Noa, estamos perante um sistema complexo e até de contornos contraditórios: a literatura colonial “tanto nos aparece como a expressão enfática do etnocentrismo europeu como seu factor de questionamento”, passando “do monovocalismo ao plurivocalismo, da afirmação categórica à expressão oblíqua, do estereótipo à valorização do Outro, das certezas às ambiguidades, do mito à utopia”, assim perturbando o cânone e estabelecendo “a ponte para a emergência de uma literatura nacional” (NOA, 2002: 452).

¹ Sobre a ficção colonial referente ao espaço de Moçambique, destaca-se a tese de Francisco Noa (2002); sobre Angola, salienta-se a tese do historiador Alberto Oliveira Pinto (2013). Refira-se ainda as dissertações de Maria Leonor Pires Martins (2002) e Ana Maria do Rosário Pedro (2003).

A autora que aqui trago e que venho estudando há algum tempo² é um bom exemplo das contradições da literatura colonial: trata-se de Guilhermina de Azeredo (1894-1976), que viveu entre Benguela e o Huambo entre 1915 e 1928, ao longo, portanto, de pouco menos de dezena e meia de anos. Como já escrevi, ela constitui um caso singular no panorama da literatura portuguesa centrada no espaço colonial africano, dada a circunstância de se tratar de uma mulher e de abordar um espaço e um tempo pouco representados na literatura em causa: sensivelmente o primeiro quartel do século passado e a parte central de Angola, numa zona que vai de Benguela para o interior, em direção ao Huambo, na região subplanáltica e planáltica. Acresce a particularidade de a autora ter vivido à margem do circuito intelectual e literário, publicando os seus livros com grandes intervalos de tempo: as duas coletâneas de contos, *Feitiços* e *Branços e Negros* saíram em 1935 e 1956, no âmbito da premiação em concursos da Agência-Geral das Colónias; o romance *O Mato* foi dado ao prelo em 1972, numa edição de autor.

Mas o motivo mais importante da singularidade desta autora tem que ver com outros aspetos que a obra publicada em livro revela: por um lado, a capacidade de ver e de representar a existência complexa e problemática do africano e do colono e as questões decorrentes do seu contacto no quadro da colonização; por outro, o domínio das técnicas narrativas, a concentração e tensão dos contos, o despojamento do estilo, a variedade de um vocabulário que acolhe muitos termos angolanos de origem diversa.

Depois do regresso definitivo à metrópole, em 1928, Guilhermina de Azeredo passou a colaborar na imprensa, com contos e crónicas, muitos de temática africana, mas também de orientação educativa e social. Dois outros polos desta parte da sua obra são o Douro, em que viveu por longa temporada, e o Porto e a sua sociedade burguesa. O período mais intenso da sua atividade em periódicos corresponde à década de 30, em revistas como *Eva*, *Portugal Feminino*, *Magazine Bertrand*. É nesta fase que escreve em *Acção: semanário português para portuguesas*, em que também participava o seu marido, António de Azeredo³, que escrevia sobre agricultura e política colonial. Como se percebe imediatamente pelo título, este era um jornal com uma orientação política bem definida, em linha com o regime do Estado Novo instituído por

² Cf. TOPA, 2010.

³ Que usava o pseudónimo António de Aguilar.

Salazar. No seu número inaugural, de 30 de maio de 1936, num editorial intitulado “Nem direitas, nem esquerdas: Para a frente!”, essa tendência fica bem explícita:

Acção define-se pelas ideias que combate e pelos princípios que defende.

Acção é contra o marxismo e, portanto, oposta a todas as utopias comunistas e comunizantes e a todas as tendências internacionalistas.

Acção é pelo corporativismo e, portanto, solidária com o pensamento da reconstrução dum ordem económica em que se afirme a justiça social e o interesse da produção, e que se integre na fórmula de um Estado Nacional. (p. 1)

A orientação nacionalista é reiterada um pouco mais à frente:

Acreditamos que Portugal tem uma missão no Mundo e que há de cumpri-la pela vontade e pelo esforço de todos os portugueses que não perderam a fé nos destinos do país e da raça.

Como escreve Miguel Dias Santos, que abordou a colaboração no periódico do artista plástico Arlindo Vicente:

A “revolução criadora” estruturava-se, afinal, a partir dos conteúdos nacionalistas da tradição, em que a missão histórica de colonizar se erguia como marco identitário da portugalidade. A missão imperial e civilizadora de Portugal constituía um dos conteúdos fundamentais do nacionalismo imperialista do Estado Novo, criando no país uma ilusão de grandeza. Não por acaso, este imperialismo beneficiou, entre outros, do esforço doutrinário dos diferentes segmentos da direita conservadora, em especial dos monárquicos africanistas. (SANTOS, 2006: 93)

Não é certo que Guilhermina de Azeredo comungasse destes valores, pelo menos da sua totalidade. Outros artistas e intelectuais que viriam depois a enveredar por outros caminhos políticos aderiram à orientação nacionalista e anticomunista que marcava a época. O jornal tinha aliás o cuidado de separar (ou dizer que separava) os planos político e artístico. Numa nota do n.º 5, de 27 de junho de 1936, na página que levava por título *Acção do Espírito/ a independência é para o espírito a condição essencial*, declarava:

Acção em tudo tomou e quer tomar posições claras. Nesta página, porém, *Acção*, sabendo o lugar de cada coisa, concede no Espírito uma liberdade total.

São a Inteligência e a Arte que assinalam os limites da actividade intelectual e artística. Fazer intervir os pontos de vista políticos, económicos ou sociais nas coisas da Literatura e da Arte era trair o próprio sentido da frase que encima esta página. (...)

Significa isto, ainda, que nem a colaboração nesta página representa, da parte de quem a assinar, a adesão aos pontos de vista políticos, sociais ou económicos dêste jornal, nem êste jornal reconhece como suas as posições filosóficas ou artísticas que queiram escolher os seus colaboradores. (p. 7)

Seja como for, a verdade é que Guilhermina de Azeredo publicou um total de 18 textos em *Acção*, desde o número inaugural até ao n.º 52, de 28 de maio de 1937. A generalidade dos textos tem como fundo o espaço colonial angolano, registando-se apenas duas exceções: o miniconto “Esgrimir contra o vento” (n.º 29, 12/12/1936, p. 6), sobre a injustificada suspeita de uma mulher quanto à fidelidade do marido, e “O bom roceiro” (n.º 8, 18/07/1936, p. 5), uma espécie de parábola política, que conta a história de um roceiro que cumpre a lei e pratica o bem, colocando-se do lado dos mais favorecidos contra os poderosos, que o denunciam às autoridades como bolchevique. O elogio ao regime de Salazar é bem perceptível:

Ora essa ilha, como já dissemos, fazia parte de um grande país, onde reinava um grande rei, tendo a seu lado um grande ministro. Porque as leis eram justas, porque a êsse mato grosso ainda não tinham chegado os efeitos salutareos e beneficiadores das diversas medidas governamentais, o bom roceiro entendeu por bem espalhar e pregar as ideias do chefe.

Das restantes 16 peças, a maioria assume uma estrutura próxima do conto, havendo apenas três que se apresentam como crónicas. Duas destas são de tipo histórico: “Os bravos de Cuvo” (n.º 18, 26/09/1936, p. 7) e “Estava salvo o nosso prestígio...” (n.º 28, 05/12/1936, p. 6). A primeira evoca uma visita à região do Cuvo, em Novo Redondo (hoje Sumbe, na província do Kwanza-Sul), e fala da chamada Revolta dos Seles, ocorrida em 1917-18. Como seria de esperar, não são apontadas as razões para o acontecimento, que aliás são bem conhecidas – a ocupação de terras pelos brancos e o trabalho forçado –, enfatizando-se pelo contrário a carnificina contra os colonos:

E eram casas queimadas, plantações destruídas, fugitivos famintos, colonos assassinados barbaramente; as mulheres brancas, enlouquecidas pelos tormentos, assistiam ao martírio dos companheiros e comiam a carne chisnada dos

próprios filhos; os homens da nossa raça, nossos irmãos, empalhados, cortados aos pedaços, derretidos em banha, morriam para que Portugal fôsse maior.

A segunda crónica apresenta uma orientação semelhante, mas com atrocidades em sentido contrário. A narradora conta um episódio sucedido em Benguela, no século XIX, protagonizado por um soba:

Às portas de Benguela o soba de Dombe tornava-se dia a dia mais insolente. Eram cada vez mais pesados os seus tributos aos funantes, assaltava comitivas, o seu impudor chegava a fazê-las prisioneiras e mandá-las vender à cidade e os seus homens armados passeavam nas ruas com ar hostil, ao som dos tambores de guerra.

Depois de uma série de aparentes cedências do governador, o soba é atraído a Benguela, sendo ele e a sua comitiva surpreendidos de noite com um fogo ateado no seu acampamento. Numa concordância implícita com essa atitude, a narradora limita-se a concluir:

Quando ao Dombe chegou a notícia do morticínio, os povos culpados tomaram-se de pânico e subiram o Cuporolo levando à frente os gados, as mulheres e os filhos. Assim foram ocupadas as terras da Hanha, onde, a pouco e pouco, se formaram grandes tribus nómadas de pastores. Estava vingada a grande afronta aos portugueses e salvos o nosso prestígio e a nossa honra.

A terceira crónica, apesar do título “Subsídios para a etnografia angolana” (n.º 4, 20/06/1936, p. 5), limita-se a uma (grandiloquente) visão eurocêntrica de África:

O mato!

A mais velha terra do Mundo, cristalizada há milénios, talvez na idade do ferro, e que o nosso esforço e a nossa bravura, a nossa perseverança, adaptabilidade, inteligência e capacidade colonialista faziam acordar para novos destinos, moldando-lhe a crusta e guiando-lhe as forças ignaras!

É indisfarçável também o olhar paternalista sobre o negro:

Assim, a pouco e pouco vamos descobrindo virtudes ignoradas na rudez do selvagem; também eles têm rasgos de heroísmo e impulsos de coração debaixo

da sua aparência miserável; sua inteligência, sua graça, seu espírito crítico e sua filosofia, por vezes nada inferior à do branco.

Os restantes textos, como fica dito, têm uma estrutura próxima do conto. Aliás quatro deles, depois de sujeitos a reescrita, viriam a integrar, vinte anos depois, em 1956, a antologia *Branços e Negros*, com que a autora vencera a edição do ano anterior do Prémio Fernão Mendes Pinto promovido pela Agência-Geral do Ultramar. São eles: “Turião” (n.º 1, 30/05/1936, pp. 5 e 6), “A velha do açude” (n.º 3, 13/06/1936, p. 5), “Chiraué” (n.º 7, 11/07/1936, p. 5) e “Cafusos” (n.º 12, 15/08/1936, p. 4). Esta circunstância permite-nos acompanhar de algum modo o laboratório de escrita de Guilhermina, que na versão final procede a alterações que não são apenas de pormenor, mas passam também pelo desenvolvimento de uma personagem ou pelo aprofundamento do conflito que marca a história.

É o que acontece com o último dos contos referidos, “Cafusos”, que na versão em jornal termina de forma abrupta com a mera mudança de lugar dos contendores, ao passo que no livro acaba com um homicídio cometido pelo protagonista, seguido de arrependimento e fuga. Vale a pena, aliás, deter-nos um pouco nesta história, que parece mostrar uma tendência na passagem a livro dos textos que a autora publicou no jornal *Acção*: a maturação das personagens e dos problemas que elas representam, acompanhada da preferência pela sugestão ou interrogação, em lugar da afirmação categórica. Neste caso, o conto apresenta-nos a história de um fumbeiro, rejeitado e explorado pelo seu grupo branco de origem e que encontra na selva a sua liberdade. Na versão do periódico nacionalista, a escritora usa um ideograma muito difundido na época e bastante presente na literatura colonial: condena aquilo a que se chamava a *cafrealização* (e que nós hoje designaríamos como hibridação cultural) do branco. Vejamos esta passagem quase no final do texto:

Construir casa para quê? A ânsia era recolher primeiro o caudal de oiro vindo do coração da floresta que os dinamizava. Assim viviam nos chingues como os selvagens, deitavam-se no chão duro como animais, comiam pirão e peixe sêco, consultavam quimbandas, dançavam batuques, bebiam chimbombo, descendo às maiores baixezas, perdidos de todo, cafrealizados para sempre.

Na versão em livro, o fragmento destacado em itálico é substituído por dois parágrafos bem menos taxativos:

Onde iriam parar daquele modo?
Até os negros se riam dos brancos...

Dos últimos nove textos, quatro viriam também a ser parcialmente aproveitados noutra obra da autora, o romance *O Mato*, publicado apenas em 1972. São eles: “A fazenda” (n.º 10, 01/08/1936, p. 5), “O mato” (n.º 11, 08/08/1936, p. 5), “A lavoura” (n.º 12, 15/08/1936, p. 5) e “Uma noite de guarda” (n.º 13, 22/08/1936, p. 5). Como se vê pelas datas de publicação, os textos saíram de forma consecutiva, o que sugere que o romance dado ao prelo 36 anos depois já estaria pelo menos esboçado. Por outro lado, como o sugere a sua inclusão posterior num romance, estes quatro textos são sobretudo esboços, dando conta do processo de construção de uma fazenda no interior de Angola. Como se verifica também na obra de 1972, domina um registo um tanto épico e uma visão exótica e eurocêntrica de África e do africano. Em “A fazenda”, por exemplo, o narrador refere “o Dr. Brito, embevecido naquela transformação da terra brava pelo braço possante do negro dirigido e guiado pelo cérebro do branco”, acrescentando depois: “Era assim, era assim mesmo que a civilização entrava em Angola, que o prêto se habituaria ao trabalho metódico e produtivo, criando hábitos e necessidades.”

Os últimos cinco textos também não merecem particular destaque, marcados que estão por uma visão demasiado esquemática do mundo colonial e pela tendência para o enlsejamento do africano. Falta-lhes ainda, em alguns casos, a tensão, sem a qual o conto resvala para um simples esboço, o que sugere a dificuldade da autora em dominar o género no espaço mais curto do jornal.

Uma conclusão definitiva sobre a colaboração de Guilhermina de Azeredo em *Acção* exigirá o estudo do conjunto da sua colaboração na imprensa. Apesar disso, comparando os textos aqui publicados com os seus livros, em particular as duas coletâneas de contos, creio que podemos dizer que a linha política do jornal terá pesado na composição dos textos e que esse veículo terá servido sobretudo como espaço de ensaio para realizações mais maduras que aparecerão depois. Seja como for, julgo que se justifica a retirada destes textos da poeira do esquecimento: não se trata nem da nostalgia nem de um certo revisionismo que marca o recente fenómeno daquilo a que se vem chamando *romance de retornado* e que, aliás, valeria a pena confrontar de modo sistemático com o romance colonial. Em vez disso, trata-se de compreender um período

literário e histórico importante tanto para a literatura portuguesa e para Portugal quanto para as literaturas africanas e para os respetivos países.

Bibliografia

AZEREDO, Guilhermina

Livros

Feitiços: Contos. Prefácio de José Osório de Oliveira. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1935.

Branços e Negros. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, Divisão de Publicações e Biblioteca, 1956.

O Mato. Braga: Edição da Autora, 1972.

In *Acção*: Semanário português para portugueses (Lisboa, 1936-1937)

“Turião”. 1 (30/05/1936), pp. 5 e 6.

“Voz de Portugal”. 2 (07/06/1936), p. 5.

“A velha do açude”. 3 (13/06/1936), p. 5.

“Subsídios para a etnografia angolana”. 4 (20/06/1936), p. 5.

“Colonos”. 6 (04/07/1936), p. 5.

“Chiraué”. 7 (11/07/1936), p. 5.

“O bom roceiro”. 8 (18/07/1936), p. 5.

“A fazenda”. 10 (01/08/1936), p. 5.

“O mato”. 11 (08/08/1936), p. 5.

“Cafusos”. 12 (15/08/1936), p. 4.

“A lavoura”. 12 (15/08/1936), p. 5.

“Uma noite de guarda”. 13 (22/08/1936), p. 5.

“Navio”. 17 (19/09/1936), p. 7.

“Os bravos de Cuvo”. 18 (26/09/1936), p. 7.

“Cálunga”. 26 (21/11/1936), p. 6.

“Estava salvo o nosso prestígio...”. 28 (05/12/1936), p. 6.

“Esgrimir contra o vento”. 29 (12/12/1936), p. 6.

“Sertão”. 52 (28/05/1937), p. 9.

LISPECTOR, Clarice (1999). *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco.

MARTINS, Maria Leonor Pires (2002). *Cadernos de memórias coloniais: identidade de “raças”, de classe e de género em Maria Archer*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- PEDRO, Ana Maria do Rosário (2002). *Concursos de literatura colonial (1926-1936): um instrumento do Império*. 2 vols. Dissertação de mestrado em Estudos Portugueses (Cultura Portuguesa Contemporânea). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- PINTO, Alberto Oliveira (2013). *Representações literárias coloniais de Angola, dos angolanos e das suas culturas (1924-1939)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- SANTOS, Miguel Dias (2006). *Arlindo Vicente e o Estado Novo: história, cultura e política*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- TOPA, Francisco (2010). *Colonial ou luso-angolana? O interesse da reedição da obra de Guilhermina de Azeredo*. In REYNAUD, Maria João, org. *Crítica textual & crítica genética em diálogo: colóquio internacional: Porto, 18-20 de Outubro de 2007: actas*. München: Martin Meidenbauer. Vol. I, pp. 251-285.

O projeto da *Mensagem* de Luanda e o seu número de estreia

Muitos dos movimentos de rutura estética fizeram o seu aparecimento público através de revistas que a partir de certa altura, por metonímia, passaram a designar o próprio movimento ou a geração por ele marcada. O exemplo mais imediato será o de *Orpheu*, revista luso-brasileira lançada em Lisboa em 1915, pensada para ter periodicidade trimestral. Circunstâncias várias, a começar pelas de tipo financeiro, ditaram a curta vida da revista, que se limitou a dois números. Apesar disso e da reação (violentamente) negativa da crítica e da opinião pública da época, a revista acabaria por marcar decisivamente o panorama literário e artístico, afirmando assim aquela que ficaria conhecida como geração *de Orpheu*.

Algo de semelhante aconteceu um pouco por todo o Ocidente, sobretudo no período entre as duas grandes guerras mundiais. Dando continuidade a uma prática que vinha do século anterior, multiplicam-se as revistas literárias que funcionam, de acordo com Clara Rocha, como “um dos mais importantes modos de afirmação dum grupo, geração, movimento ou vanguarda” (ROCHA, 2001: col. 742). Embora marcadas muitas vezes pela efemeridade, constituíam uma alternativa eficaz ao livro, proporcionando a muitos jovens e a escritores ainda não consagrados um contacto com o público que de outro modo seria difícil. Por outro lado, como sublinha ainda Clara Rocha, tais revistas, beneficiando da dinâmica coletiva, funcionam como “[e]spaço de criação em grupo que obedece a mecanismos próprios de estímulo mútuo, censura e correção, aprendizagem e formação ideológica ou estética” (ROCHA, 2001: col. 742).

No caso de outro país de língua portuguesa, o Brasil, é bem conhecido o exemplo dos periódicos paulistas *Klaxon* (que publicou nove números entre 1922 e o ano seguinte) e *Revista de Antropofagia* (com um total de 25 números, divididos em duas fases, entre 1928 e 1929). Em África, publicações desse tipo são mais tardias, destacando-se algumas das então colónias portuguesas

pelo seu pioneirismo. É o caso de Cabo Verde, com a revista *Claridade*, fundada em 1936 (e só extinta em 1966, embora a repercussão mais forte tenha sido obtida com os três números iniciais, publicados entre 1936 e 1937). É o caso também de Angola, com *Mensagem*, que iremos ver em particular, lançada bem mais tarde, em 1951, com uma periodicidade trimestral que não pôde ser cumprida e cuja atividade se extinguiria no ano seguinte. É o caso ainda de Moçambique, com a folha de poesia *Msaho*, que publicou um único número em 1952.

Note-se que importantes revistas em língua inglesa apareceram bastante depois: a *Black Orpheus* surgiu em 1957, na Nigéria, mantendo a sua atividade até 1975, tendo apoiado a fase inicial da carreira de escritores tão importantes como Chinua Achebe ou Christopher Okigbo e dando a conhecer aos leitores de língua inglesa autores africanos que escreviam em francês ou português; a *Transition* é ainda mais tardia, tendo surgido em 1961, em Kampala, capital de um Uganda que só obteria a sua independência no ano seguinte, tendo-se também destacado pela publicação de jovens escritores, como o já referido Achebe, Ngugi wa Thiong'o ou Nadine Gordimer.

O domínio colonial sobre o continente será a explicação mais imediata para este relativo desfasamento cronológico, em parte compensado pelo aparecimento de publicações periódicas mais ou menos do mesmo tipo em algumas das então metrópoles. Foi esse o caso da *Présence Africaine*, fundada em 1947, em Paris, por Alioune Diop e com periodicidade semestral, e da *Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império, lançada no ano seguinte, em Lisboa, com uma periodicidade irregular que se estenderia até 1964.

O referido lapso cronológico entre as publicações europeias e americanas e as de África explica ainda uma outra diferença: o facto de estas últimas serem mais modernas que propriamente modernistas, no sentido de estarem mais voltadas para a criação ou consolidação de uma outra forma de literatura, que poderíamos genericamente designar como uma literatura africana, e não tanto para a promoção de uma vanguarda estética. Significa isto que as revistas africanas tendem a ter uma preocupação que não é apenas literária e estética, mas também social e política.

Essa é, aliás, uma das características da *Mensagem* de Luanda, título que seria tomado para designar uma geração literária associada com um momento de rutura e de afirmação decisiva de uma literatura nacional. Apesar disso, e

apesar da atenção que a crítica e a historiografia literárias têm dedicado a muitos dos seus colaboradores, *Mensagem* continua por estudar em muitos dos seus aspetos. Note-se, em primeiro lugar, que, num tempo em que a tecnologia torna essas tarefas relativamente fáceis e baratas, não dispomos ainda de uma edição fac-similada nem de uma versão digitalizada *online*, o que ajuda a explicar que muitos se pronunciem sobre uma revista que não consultaram, repetindo e consolidando apreciações imprecisas. Por outro lado, há uma série de questões relacionadas com a materialidade da revista que estão por estudar: o grafismo, a cor e o papel, por exemplo, mas também a tiragem, a distribuição, o financiamento e a receção – em Luanda e no resto de Angola, mas também na metrópole e nas outras então colónias.

Tanto quanto julgo saber, as únicas informações de que dispomos sobre algumas destas questões são devidas a Mário António,¹ num texto em que se começa justamente por chamar a atenção para a importância da investigação rigorosa e documentada:

A História é preguiçosa, no seu ritmo para alcançar a objectividade dos factos. Mesmo quando ou sobretudo quando do passado recente se trata, vivos todos ou quase todos os intervenientes. Alguém lança, de forma bela, uma palavra, uma frase, e se ela corresponde a uma expectativa social, passa a preencher o facto apetecido – torna-se facto. Os apressados historiadores imediatos aceitarão como dado de facto, sem preocupação de análise, o que não é. A memória, tantas vezes incómoda, pode servir para esclarecer. (OLIVEIRA, 1990: 371)

Fazendo uma apreciação bastante desfavorável da revista, como veremos mais adiante, informa o autor, a certa altura, que o segundo número da revista tivera uma tiragem de 2.000 exemplares, boa parte dos quais teria sido destruída pela “direcção amedrontada da Associação dos Naturais de Angola”, “para evitar a difusão” (OLIVEIRA, 1990: 377). Sugere depois o autor, comentando os obstáculos que o periódico teve de enfrentar, que os condicionalismos se traduziram sobretudo em mecanismos de autorrepressão e de autocensura: “No entanto, não chegou a haver agressão colonial contra a «*Mensagem*» ou contra

¹ OLIVEIRA, 1990: 371-383, texto que retoma uma palestra feita em 1977 e uma publicação em revista datada de 1981 (*Luso-Brazilian Review*, XVIII).

a campanha de alfabetização.² Tudo se passou pelos corredores onde se encontravam, com assiduidade, o medo e a repressão.” (OLIVEIRA, 1990: 378).

Outra achega fornecida pelo autor de *Luanda, ilha crioula* diz respeito à receção da revista. Segundo ele,

Sobre “Mensagem” poucas críticas se publicaram. Lembro-me apenas de que o semanário monárquico *Debate*, de Lisboa, inseriu uma curta nota frisando o pequeno lugar que Portugal tinha na criatividade literária dos jovens angolanos. Sobre a campanha de alfabetização, apenas no diário *O Primeiro de Janeiro*, do Porto, o General Norton de Matos, na sua habitual colaboração, vigilante sobre a unidade do Império, se manifestou contra o livro escolhido para a campanha, da autoria dum missionário não-português, o P.^o Laubach, e utilizando uma língua africana. Em Angola, essas manifestações não tiveram eco, suposto que não alcançando mais leitores do que os que andavam ligados a essas manifestações protonacionalistas. (OLIVEIRA, 1990: 378)

Não dispondo de imediato de elementos que me permitam discutir estas informações, chamo contudo a atenção, a título meramente exemplificativo, para uma adenda datiloscrita que acompanha o n.º 2-4 do exemplar de *Mensagem* pertencente à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.³ Dirigida “Ao Leitor” e subscrita pelo Departamento Cultural da ANANGOLA, completa a nota intitulada “Justificação” que figura na p. 47 da revista, na qual se explicava a dificuldade de impressão do periódico e a necessidade de recorrer à metrópole, dada a incapacidade de resposta da indústria local. A própria nota abre espaço para uma primeira pergunta: estes problemas seriam reais ou resultariam de uma espécie de boicote organizado contra a publicação, antecipando assim o seu encerramento prematuro? A adenda não responde a essa pergunta, mas ilustra, no mínimo, a pequena odisseia que representou a impressão à distância da revista:

Infelizmente da consulta que fizemos a todas as tipografias de Portugal Continental, a tipografia que nos ofereceu mais vantagens económicas foi a Editorial Natura. Confiados na sua honestidade e boa fé entregamos [sic] com a maior confiança todos os nossos trabalhos convencidos de que seríamos [sic] atendidos com a prontidão e perfeição que nos prometeu.

² Um dos propósitos do Departamento Cultural da Anangola, de que se falará mais à frente.

³ Cota: 10-11-14-50.

O projeto da *Mensagem* de Luanda e o seu número de estreia

Não queremos a público fazer insinuações, mas nos nossos arquivos poderá ser consultada toda a correspondência trocada entre a Anangola e Natura e por ela cada um poderá fazer o juízo [sic] do que foi para nós a Editorial Natura.

O nosso original foi enviado àquela tipografia em princípios do ano de 1952 e só agora em Janeiro de 1953 foi recebida a Revista, impressa, que mesmo assim vem coalhada de imperfeições como o leitor poderá constatar.

Além de questões como esta – que só em aparência são menores –, há uma série de outras que representam uma lacuna mais difícil de reverter, dado o tempo entretanto decorrido. Importaria tentar reconstituir e avaliar, por exemplo, a *rede* que sustentou a revista e determinou a escolha de colaboradores e de textos. Interessaria também perceber o modo como essa rede intercetou e foi intercetada por outras redes, ligadas a outras publicações e a outros espaços, a começar pela do periódico homónimo da Casa dos Estudantes do Império. Valeria ainda a pena tentar compreender o modo como o fim da *Mensagem* de Luanda repercutiu nos seus membros – explicando ou não o diverso alinhamento futuro de alguns deles – e noutros grupos que eles integravam.

Seja como for, enquanto esse trabalho não é feito, podemos pelo menos reler a revista, no sentido de tentarmos encontrar elementos para o esclarecimento de uma questão que não é consensual na historiografia da literatura angolana: a relação de *Mensagem* com a geração homónima.

Salvato Trigo, um dos primeiros ensaístas a abordar o tema com demora, destaca em *A poética da geração da “Mensagem”* o papel decisivo da revista na afirmação de uma nova literatura e o facto de as ações repressivas que sofreu não terem conseguido calar os seus ecos, concluindo assim: “E a «missão» que esta tinha a cumprir foi, na verdade, cumprida.” (TRIGO, 1979: 73). Não obstante, minoriza mais adiante o papel da revista, reconhecendo, no fundo, a distância que a separa da geração homónima:

Mas de *Mensagem* não é o órgão de divulgação cultural que interessa mais. O que foi importante foi o espírito por ela criado. Foi a ruptura que ela assumiu num contexto em que as forças coloniais se desenvolviam com arrogância e em que a literatura colonial proliferava, querendo-se tradutora de uma cultura angolana que de Angola só tinha o facto de ser nela produzida. (TRIGO, 1979: 75)

Atitude idêntica é a de Mário António, um dos colaboradores de *Mensagem*, como é bem sabido. No trabalho atrás referido, cuja primeira versão escrita data de 1981, começa por reconhecer que:

A charneira da metade do século é o tempo em que se passam os acontecimentos relevantes: entre 1948 e 1952, surgiu e logrou sua primeira expressão o movimento literário que representou o primeiro assomo de uma consciência nacional em Angola, em relação ao qual como até agora, o lugar primeiro foi entregue a Viriato da Cruz (OLIVEIRA, 1990: 373).

Mas a avaliação que faz de *Mensagem* é claramente negativa: “Esse primeiro número de «Mensagem» foi quase uma insignificância: pouco nele foi mais significativo do que o título.” (OLIVEIRA, 1990: 376). Considerando o periódico como um exemplo do “caldo de ambiguidades que alimentou esta fase de protonacionalismo angolano”, acrescenta que “uma leitura do segundo número da revista não oferece a detecção de uma ideologia coerente” (OLIVEIRA, 1990: 377).

Na mesma linha se posicionou Russel Hamilton, que, reconhecendo embora que “a promessa representada por *Mensagem* era encorajadora” (1981: 83), escreve: “Certa hesitação, misturada com uma atitude defensiva, acompanhava uma literatura que cautelosa e mesmo subversivamente procurava estabelecer-se em termos de autonomia e autenticidade” (*Ibid.*, 81). Os equívocos desta apreciação já foram apontados e comentados por Pires Laranjeira (1995: 74), pelo que não se justifica insistir na questão.

Há, no entanto, outros investigadores que têm seguido a mesma linha de leitura. Tal é o caso de Maria Rosa Sil Monteiro, na sua tese de doutoramento, publicada em livro em 2001. Contrariando a ideia que diz estar “praticamente canonizada (...) de que foi a partir da *Mensagem* de Luanda que se afirmou a denúncia das situações de alienação, de aculturação do colonialismo que encerraram o africano no corpo do preto e da condição de ser Preto” (MONTEIRO, 2001: 111), a autora retoma a posição de Mário António e procede a uma análise detalhada do n.º 2-4 da revista, concluindo pela “não consciencialização da «condição de ser Negro» dos *Mensagem* da *Mensagem de Luanda*, e [pel]as confusões que a revista ingenuamente assume” (MONTEIRO, 2001: 115). Apesar do acerto da análise, haverá talvez alguma precipitação nas conclusões, parcialmente explicável pelo objeto em análise: diferentemente da

sua congénere lisboeta, a *Mensagem* de Luanda teve o percurso interrompido quase à partida, ficando assim impedida de consolidar o seu projeto; por outro lado, atuando num meio mais pequeno, com recursos mais limitados e impedida a algumas cedências e compromissos, não pôde aspirar aos mesmos voos da sua homónima. Essa é, aliás, a questão que condiciona a avaliação da investigadora: preocupada em provar a prioridade da *Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império – de resto, indesmentível –, aplica as mesmas lentes à revista de Luanda, esperando dela aquilo que ela (ainda) não podia dar. Apesar disso, perante textos de Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, Alda Lara, Craveirinha ou Noémia de Sousa, vê-se obrigada a reconhecer, de modo um tanto contraditório: “Nem valerá a pena tecer considerações aos textos e às figuras acabadas de referir que cabem, é claro, no espírito desta *Mensagem*, mas que há muito a tinham ultrapassado ideológica e esteticamente.” (MONTEIRO, 2001: 117).

Na falta de outros elementos, chamarei rapidamente a atenção para alguns aspetos do número inicial da revista luandense, que Rosa Sil Monteiro não considerou pelo facto de não ter conseguido aceder-lhe. O meu objetivo é o de mostrar que, apesar de uma linguagem por vezes equívoca e ingénua e de compromissos que nos podem hoje parecer cedências excessivas, há nele um inequívoco espírito de modernidade e de angolanidade.

A primeira nota tem que ver com o facto de o projeto da revista ser apresentado, de modo muito claro, sob quatro formas: o poema da capa, “*Mensagem*”, de Ermelinda Xavier; o texto “*Primeiros passos...*” (p. 1), que é uma espécie de editorial; a coluna “*O nosso programa*” (p. 2); e, por fim, o “*Regulamento dos Concursos Literários da Associação dos Naturais de Angola*” (p. 5). Vejamos alguns pontos de cada um deles.

Ermelinda Xavier pode não parecer uma escolha natural para a capa de uma revista com os propósitos de *Mensagem*. Nascida em 1931 e a estudar, na altura, direito em Coimbra, conhecera António Jacinto na então Nova Lisboa, depois de este a ter ouvido ler um poema na rádio.⁴ A posterior opção de vida em Portugal e o seu percurso poético – condensado num volume de 2016, publicado pouco antes da sua morte – mostram o aparente desacerto da escolha, provavelmente feita pelo autor de “*Monangamba*”. Destaca-se no poema o

⁴ Parte da informação é avançada por Mário António (OLIVEIRA, 1990: 376), tendo sido depois ampliada por Rui Vaz Pinto (XAVIER, 2016: [8]).

apelo à união (“Avante, irmão, demos as mãos/ e comecemos a nossa jornada:”); um esboço de programa (“do amor à nossa terra”); e também uma antevisão das reações negativas (“Haverá judeus,/ coroas de espinhos e escarros;/ não faltarão beijos de judas;/ Virá o Calvário...” – *Mensagem*, 1, 1951, capa). Na versão recolhida em livro – que apresenta algumas diferenças significativas, como acontece aliás com outros textos incluídos na revista –, o poema vem datado de 17 de maio de 1950, o que pode indicar uma de duas coisas: ou que não foi escrito para *Mensagem* ou que, a tê-lo sido, a revista teria sido planeada para sair mais cedo, antes, portanto, de julho de 1951. Seja como for, importa sublinhar a imagética religiosa do poema que edulcora o que poderia haver de revolucionário no “canto moço e ousado” que se proclama. Por outro lado, o recurso frequente a formas verbais com mesóclise (“altear-se-lhes-á”, “dar-lhes-emos”, “Arrastá-los-emos”) é um dos muitos sinais da fragilidade técnica da versejadora.

“Primeiros passos...” utiliza um registo idêntico. Por um lado, há um compromisso claro com Angola: “«MENSAGEM» será, – nós o queremos! – o marco iniciador de uma Cultura Nova, de Angola e por Angola, fundamentalmente angolana, que os jóvens [sic] da nossa Terra estão construindo.” (*Mensagem*, 1, 1951: 1). Por outro, o apelo fraternal continua a ser expresso numa linguagem um tanto equívoca, com um certo tom religioso:

“MENSAGEM” será a síntese de todas as mensagens de amor, de fraternidade e de esperança, que nós, os jóvens [sic] de Angola, dirigimos a todos os nossos irmãos e a todos os jóvens do Mundo, – por que [sic] é na generosidade da Juventude que fundamentamos os nossos anseios. E a Mocidade, a despontar para a Vida, qual botão de rosa a desabrochar em mil promessas de carinho, saberá ouvir-nos; ouvir-nos e compreender-nos; compreender-nos e ajudar-nos. (*Mensagem*, 1, 1951: 1)

Em “O nosso programa”, o tom é claramente mais assertivo:

Urge criar e levar a Cultura de Angola além fronteiras, na voz altissonante dos nossos poetas e escritores; na paleta e no cinzel seguro dos nossos artistas plásticos; ao som dos acordes triunfais da nossa música que os nossos músicos e compositores irão buscar aos férteis motivos que a nossa Terra, grande e maravilhosa, lhes oferece. (*Mensagem*, 1, 1951: 2)

Junta-se a isso um ambicioso propósito educativo, formulado em linguagem de extração marxista:

É necessário revelar valores ignorados, impondo-os; corrigir hábitos mentais defeituosos; definirmos posições e conceituar a verdadeira Cultura Angolana, livre de todos os agentes decadentes e dirigir a opinião pública para uma corrente sã e estruturalmente valorosa, que quer, pode e há-de impor-se. (*Mensagem*, 1, 1951: 2)

Esse propósito transformador ultrapassa em muito os horizontes da revista, como se percebe mais à frente com a referência a outras iniciativas, como “uma larga campanha para a alfabetização das massas indígenas, no intuito de elevar o seu nível intelectual” ou a “[f]undação de escolas primárias, médias e técnicas; e, [sic] profissionais, para a valorização e aperfeiçoamento dos processos de trabalhos [sic] do nosso operário”; ou ainda a “[c]riação de bibliotecas, salas de leitura e bibliotecas móveis” (*Mensagem*, 1, 1951: 2). Embora muitas destas iniciativas tenham ficado por concretizar, é a própria revista quem dá conta do sucesso de uma delas: o dispensário-creche construído pela ANANGOLA, a que são dedicadas três páginas e as únicas fotos deste número inaugural.

O último dos textos em que se dá conta do projeto da revista é o Regulamento dos Concursos Literários. Determina o seu ponto 8 que “[a]s composições poéticas, de todos os géneros e escolas, deverão ser de tema ou inspiração angolana.” (*Mensagem*, 1, 1951: 5). Todos sabemos – e os promotores do concurso também o sabiam – que uma literatura nacional não se define por um conjunto de temas e que é possível fazer literatura angolana sem que o tema ou a inspiração sejam angolanos. De qualquer modo, em conjunto com os outros quatro textos programáticos, também este regulamento mostra um propósito claro de afirmação de Angola, da sua cultura e da sua literatura.

Quanto ao resto da revista, creio que há apenas um texto que se afasta dessa orientação: “A colonização e o «Exército da Resistência»”, de Agnello Paiva, vice-presidente da ANANGOLA. Publicado certamente por razões de equilíbrio de correntes internas dentro do grupo, exalta a colonização portuguesa da Huíla e destaca o papel dos primeiros colonizadores, que teriam sabido enfrentar as dificuldades, apesar da falta de apoio do estado. O apelo final revela com clareza a orientação política do autor:

Na esperança dos grandes dias, relanceemos o olhar para o passado e firmemos afincadamente os pés na terra, que é nossa, a fim de podermos continuar a luta, nimbada de lusitanidade, e fazermos ouvir a nossa voz, quando ela tiver de gritar: Aqui é Portugal! (*Mensagem*, 1, 1951: 3)

Há também alguns poemas com escasso interesse para o projeto de *Mensagem* exposto nos textos programáticos (como um soneto de Manuel José Jeremias, na p. 10, ou uma composição de Lília da Fonseca, na p. 12), mas eles são minoria num conjunto que inclui, por exemplo, dois poemas de Viriato da Cruz que viriam a tornar-se emblemáticos: “Mãe Negra” (p. 4) e “Namoro” (p. 7). Publicados em página inteira – o que é sintomático, até pelo facto de evitar ‘partir’ os versos muito longos, tornando mais visível a radicalidade da proposta rítmica –, tais poemas ilustram bem dois dos caminhos do projeto da revista: por um lado, um impulso universalista, que em “Mãe Negra” assume uma dimensão negritudinista; por outro, uma dimensão local, intimista, dando conta de um processo de crescimento de um sujeito – como homem capaz de seduzir, sem intermediários nem ‘truques’, uma mulher, mas também como membro de uma sociedade de classes.

Temos ainda “Desfile de sombras” (p. 12), de Agostinho Neto, que, na sua linguagem metafórica, anuncia um tempo de luta que devolva a forma humana às sombras: “Às que não-de vir/ mostrarei essas cadeias quebradas/ e com elas repartirei/ o meu desejo de ser onda/ neste desfile dos tristes/ que se perdem.” Mais claro ainda é o anúncio de Antero Abreu em “Uma canção de Primavera” (p. 10): “E ainda vejo o que ninguém mais vê:/ Vejo a flor a desenhar-se em fruto./ E quer ela o dê, quer não dê,/ É esse o fim por que luto.”

Noutro registo, há textos em prosa que acompanham essa orientação, como é o caso da primeira parte de um artigo de Mário Pinto de Andrade sobre o kimbundu (p. 6) e um excerto de “Uanga”, de Óscar Ribas. Parecendo uma simples revisão bibliográfica, o primeiro é importante pelo facto de evidenciar o muito que já se tinha escrito, e quase sempre por linguistas estrangeiros, sobre uma das línguas nacionais de Angola, ao mesmo tempo que se apontam as lacunas no seu estudo. Quanto ao segundo, o interesse está sobretudo no sinal que dá quanto à necessidade de valorizar a cultura tradicional, recolhendo e estudando as suas manifestações.

Terminado este breve percurso pelo número inaugural de *Mensagem*, creio que ficou bem demonstrado o equívoco de Mário António ao considerá-lo

pouco mais que uma insignificância. É que, além daquilo que é imediatamente legível, 70 anos depois, porque está escrito num código grafemático que nos é comum – e isso é muito, como espero ter deixado claro –, há uma série de outros sinais que o tempo passado nos impede de ver. Talvez precisemos de passar pela bonita experiência de que nos fala a classicista, romancista e cronista espanhola Irene Vallejo num texto recente:

He aprendido a leer por segunda vez. A través de los ojos de mi hijo, he revivido aquel asombro ante el misterio intacto de las letras, el esfuerzo del desciframiento, la tarea lenta y balbuciente de ordeñarles su sentido a las palabras. Mis labios han vuelto a silabear mientras su lengua iba desenmarañando los sonidos ocultos en los signos. No es tarea fácil arrebatarse las páginas al silencio. De niña no fui consciente, pero ahora me ha fascinado la operación tan extraña, sinestésica y mestiza que implica enseñar a los ojos a escuchar.

Hoje que o tempo colonial, a censura e a repressão são, para a maior parte de nós, um simples dado histórico; hoje que o trabalho à distância está imensamente facilitado pelo desenvolvimento das comunicações; hoje que as dificuldades materiais e financeiras associadas à produção de uma revista são bem menores; hoje que a literatura angolana está bem consolidada e é indiscutível – *Mensagem* pode parecer um pormenor numa cadeia de acontecimentos literários e sociopolíticos. Mas não é assim: basta lê-la com atenção. Ou, sendo necessário, basta que ensinemos os nossos olhos a escutar, envolvendo-os numa operação (histórico-)sinestésica.

Bibliografia

- HAMILTON, Russel G. (1981). *Os descobridores de Angola*. In *Literatura africana literatura necessária*. Vol. I: Angola. Lisboa: Edições 70.
- LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Com a colaboração de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Universidade Aberta.
- (1951). *Mensagem: a voz dos naturais de Angola*. Luanda: Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola. 1 (julho).
- MONTEIRO, Maria Rosa da Rocha Valente Sil (2001). *C. E. I. Celeiro do sonho: geração da “Mensagem”*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de (1990). *Memória de Luanda (1949-1953): 'Vamos descobrir Angola!'*. In *Reler África*. Apresentação, rev. e nota bibliográfica por Heitor Gomes Teixeira. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade.
- ROCHA, Clara (2001). *Revista (em Portugal). Biblos*. Vol. IV. Lisboa: Editorial Verbo, cols. 740-746.
- TRIGO, Salvato (1979) – *A poética da geração da "Mensagem"*. Porto: Brasília Editora.
- VALLEJO, Irene (2021). *Te leo como un libro*. "El País". 28 ago. Disponível em <https://elpais.com/eps/2021-08-28/te-leo-como-un-libro.html?event_log=oklogin>.
- XAVIER, Ermelinda (2016). *Barro e luz* [Poesia completa]. Porto: UNICEPE.

O primeiro texto crítico sobre a poesia de Agostinho Neto:

a avaliação certa do jovem Mário António

Por estranho que possa parecer, Angola e Moçambique estavam, no início da segunda metade do século passado, mais próximos do que hoje, pelo menos em domínios como a literatura. A imprensa é uma boa prova dessa atenção recíproca, como o exemplificará este breve artigo, centrado num caso com algumas particularidades interessantes e, tanto quanto julgo saber, desconhecidas.

Trata-se de um artigo de Mário António Fernandes de Oliveira publicado em *O Brado Africano*, da então Lourenço Marques, Moçambique, a 12 de maio de 1951. Intitulado “Agostinho Neto, poeta de Angola” constitui, segundo creio, o primeiro texto crítico sobre a poesia do autor de *Sagrada Esperança*, sendo de notar que o seu autor (nascido a 4 de maio de 1934) acabara de completar 17 anos. Fundado em 1919 pelos irmãos João e José Albasini, *O Brado Africano* assumira desde o início uma postura reivindicativa dos interesses locais, abrindo as suas páginas aos autores que viriam a definir a nova literatura moçambicana, como José Craveirinha ou Noémia de Sousa.

Do lado contrário, também os jornais angolanos acompanhavam a atualidade literária de Moçambique: basta referir que o segundo número (de outubro de 1952) da efémera mas decisiva revista *Mensagem* incluía dois poemas de Noémia de Sousa (“Negra” e “Sangue negro”), juntamente com um artigo de José Craveirinha sobre a autora, aí classificada como “o poeta [note-se como Craveirinha também nisso estava à frente do seu tempo] número um de Moçambique, o poeta dos versos que exprimem dor, desenganos, orgulho e ameaças, mas esmola nunca” (CRAVEIRINHA, 1952: 40).

De qualquer modo, e não obstante esta reciprocidade, não deixa de ser inusitado a abertura das páginas de um jornal moçambicano para a apresentação de um poeta em início de carreira e com uma reputação cívico-política contrária ao regime dominante. De facto, segundo escreve Mário António, só três poemas de Agostinho Neto estavam publicados na altura: “Quitandeira”, “Por detrás das grades” e “Certeza”. Esta é aliás uma informação que não é fácil de verificar, dado que o trabalho de levantamento das publicações esparsas dos textos de Neto está ainda por fazer. Neste caso concreto, nem todos as três composições são identificáveis pelos títulos: se “Quitandeira” é um poema conhecido, incorporado muito mais tarde no livro *Sagrada Esperança*, o mesmo não acontece com os outros dois. “Certeza” (que saiu com esse título na antologia de 1961 da Casa dos Estudantes do Império) é seguramente o poema “Não me peças sorrisos”, mas o outro texto suscita mais dúvidas. Corresponderá “Por detrás das grades” à composição “Crueldade” de *Sagrada Esperança*?

Há outras dúvidas que decorrem da leitura do texto de Mário António, designadamente a existência de uma carta-prefácio que Vitorino Nemésio (professor de literatura da Universidade de Lisboa, poeta, ficcionista e ensaísta) teria escrito sobre “Quitandeira”. Não pondo em causa a veracidade da informação, trata-se de um dado que requer uma pesquisa adicional.

O mais importante, contudo, é a apreciação que o jovem Mário António faz da poesia de Agostinho Neto, que considera “um dos nomes mais representativos da nova geração angolana”, um “poeta de incontestável personalidade”, com uma poesia “forte, ampla, esperançosa, humana”. Na sua perspectiva, a carreira de Neto poderia vir a alcançar o mesmo brilho que estaria a obter a de Geraldo Bessa Victor (1917-1985), embora mais à frente, analisando o poema “Quitandeira”, sublinhe a diferença que já sentia existir entre os dois: “Agostinho Neto é um exemplo de confiança e de força”.

Para além desta leitura precocemente acertada da poesia do autor de *A renúncia impossível*, é de notar a cultura literária demonstrada pelo articulista. É que, para além da comparação que estabelece com Bessa Victor, o futuro ensaísta de *A formação da literatura angolana* refere também, por contraste, um dos sonetos do moçambicano Rui de Noronha, cita uma passagem do “Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth” de Rilke e uma outra de um poeta brasileiro hoje pouco lembrado, Attilio Milano.

Feita esta breve apresentação, é tempo de dar a palavra àquele que Francisco Soares considerou o representante de uma estética e uma ética da criouliidade. Falta apenas dizer que o texto virá transcrito segundo a nova ortografia vigente em Portugal e que as notas são da minha responsabilidade.

Bibliografia

- CRAVEIRINHA, José (1952). *Noémia de Sousa*. “Mensagem”. Luanda, 2-4 (outubro), pp. 40 e 42.
- NETO, Agostinho (1961). *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- NETO, Agostinho (2018). *Obra poética completa*. 2.^a ed. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto.
- NORONHA, Rui de (1946). *Sonetos*. Lourenço Marques: Tip. Minerva Central.
- OLIVEIRA, Mário António Fernandes de (1951). *Agostinho Neto, poeta de Angola*. “O Brado Africano”. Lourenço Marques, 12 de maio, p. 4.
- RILKE, Rainer Maria (1967). *Poemas I*. Prefácio, sel. e tradução de Paulo Quintela. 2.^a ed. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- SOARES, Francisco (1996). *Autobiografia lírica de M. António: uma estética e uma ética da criouliidade angolana*. Prefácio de José Carlos Venâncio. Évora: Pendor.
- SOUSA, Noémia de (1952). *Negra; Sangue Negro*. “Mensagem”. Luanda, 2-4 (outubro), p. 41.
- VICTOR, Geraldo Bessa (1943). *Ao som das marimbas*. Lisboa: Livraria Portuguesa.

O Brado Africano, 12/05/1951, p. 4

Agostinho Neto, poeta de Angola

Conhecemos Agostinho Neto quando mão fraterna no-lo indicou como aluno distinto do 7.º ano¹, que fizera os exames do 2.º ciclo com brilhantismo, tendo alcançado a classificação máxima em Inglês.

¹ Agostinho Neto concluiu o ensino secundário em 1944, no Liceu Salvador Correia, em Luanda, pelo que Mário António teria 10 anos quando dessa apresentação.

Mais tarde, quis o destino que através de toda a nossa carreira liceal, lidássemos de perto com um próximo parente seu, rapaz de extraordinárias faculdades de trabalho e inteligência, o que nos permitiu vir tomando conhecimento dos sucessos da sua vida de estudante de Medicina em Coimbra².

Relações diretas entre nós, nunca as houve, o que nos ajuda a tomar uma posição neutral e assegura, em certa medida, a imparcialidade das breves impressões que constituem esta notícia, cujo fim outro não é senão tornar conhecido em Moçambique um dos nomes mais representativos da nova geração angolana, no começo ainda de uma carreira que poderá vir a ser brilhante, à semelhança do que está sucedendo já agora a esse outro moço angolano que é Geraldo Bessa Victor.

* *

Agostinho Neto é, dos novos poetas de Angola, o menos conhecido e aquele que tem publicado menor número de poesias. Ao todo, conhecemos-lhe três (brevemente publicará outra no órgão *Cultura*³), além dos escritos publicados, quando ainda aluno liceal, no jornal *O Estudante*, a cujo corpo redatorial pertenceu.

Não obstante isso, Agostinho Neto revela-se-nos já como poeta de incontestável personalidade. A sua poesia é forte, ampla, esperançosa, humana.

Não perde o tempo em lamentações estéreis (ai, *a praga dos poetas que se lamentam e nada dizem!* – como diria Rilke⁴), cantando amores doentios, ou nesse sensualismo ignóbil em que se atola toda essa poesia pretensamente africana que, ainda hoje, enche os nossos jornais.

Dotado de uma técnica segura, a sua poesia é livre – libérrima. O seu pensamento (a sua poesia é, sobretudo, pensamento) não se contém em metros fixos ou em rimas.

Perfilhou as mesmas ideias que levaram o brasileiro Attilio Milano a escrever:

Se o meu alexandrino não tem o hemistíquio,

² Nessa data, Neto já era estudante da Universidade de Lisboa, para onde se transferira dois anos antes.

³ Se se refere a *Cultura – mensário de divulgação literária, científica e artística da Sociedade Cultural de Angola*, o facto é que o seu lançamento só ocorreu em 1957.

⁴ Trata-se de uma conhecida passagem do “Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth”, de Rainer Maria Rilke. No original alemão, lê-se: “O alter Fluch der Dichter./ die sich beklagen, wo sie sagen sollten”. Na tradução de Paulo Quintela, o trecho aparece assim: “Oh velha maldição dos poetas,/ que sempre se lamentam quando deviam dizer” (RILKE, 1967: 193).

*deixa-o, que assim fica mais amplo.*⁵

De facto, a poesia de Agostinho Neto, sem heroicos, nem alexandrinos, nem hemistíquios, é ampla e vibrante: nela cabe tudo o que o poeta pensa, todo o ritmo interior do seu pensamento.

Lendo-o, sentimos a força enorme de alguém que quer encher os pulmões de ar fresco das montanhas; de alguém em busca de sua realização e da de uma Humanidade melhor e mais perfeita.

Assim é, sobretudo, nos poemas “Por detrás das grades” e “Certeza”.

* *

Dentro da diferença proposta pelo estudante moçambicano Victor Matos⁶, entre *poesia e poetas africanos* e *poesia e poetas d’África*, não hesitaremos em colocar Agostinho Neto dentro daquela primeira categoria, embora não esqueçamos nunca o carácter fortemente universal de quase todas as suas composições.

Agostinho Neto, como africano e negro que é, não pode deixar de exprimir os problemas da sua Raça. É no poema “Quitandeira”, que mereceu uma carta-prefácio do Prof. Dr. Vitorino Nemésio, que melhor se revela essa faceta da sua obra.

Conhecemos, pelo menos, mais três poesias, de autores diversos, publicadas em Angola e subordinadas ao mesmo tema. Agostinho Neto, porém, veio tratá-lo de maneira inteiramente nova.

Não se deixou iludir pela garridice dos panos listrados da boa mulher apregoando laranja boa, do quimono florido, curto, deixando ver os seios chupados, ou pelo pitoresco do seu pregão.

À sua poesia não convêm exterioridades, mas a *verdade* que atrás delas se oculta.

Nas palavras que põe na boca da quitandeira, lemos todo o drama duma raça cujo atraso, em nome de um falso altruísmo, tem sido desumanamente explorado.

Ouvimos ali, pela boca de uma velha negra, todos os problemas de um povo que, em sua maioria, talvez os desconheça, mas que Agostinho Neto, seu filho mais culto, sente e sabe exprimir.

Contudo, Agostinho Neto, confiante como poucos o são, não cai no extremo pessimista que levava Rui de Noronha a escrever:

A morte,
Não me horroriza a mim, que tudo ignoro

⁵ Não consegui localizar estes versos do poeta carioca Attilio Milano (1897-1955), irmão do mais conhecido poeta e tradutor Dante Milano (1899-1991).

⁶ Pseudónimo poético do futuro professor de filosofia Victor Raul da Costa Matos (1927-1975), nascido em Lourenço Marques mas cuja carreira literária e ensaística se desenvolveria em Portugal.

*E como um doido noite e dia choro
A procurar saber por que nasci.*

*Junto a uma cova apenas me horroriza
Ouvir minha alma perguntar-me, indecisa,
Se acaso a vida não acaba ali...⁷*

e inspirou a Bessa Victor os versos:

*Que venha o fim do mundo! Venha... venha!
Seremos luz no Céu?
Ou seremos lenha
para a fogueira do inferno? ...⁸*

A poesia de Agostinho Neto é uma esperança, e a força que pressentimos através de toda ela, será a mesma que nos levará à realização das nossas mais altas aspirações.

Agostinho Neto é um exemplo de confiança e de força, aqui o apresentamos, como um dos atuais mensageiros dos nossos anseios e esperanças.

Luanda, Março de 51

Mário António Fernandes de Oliveira

⁷ Versos finais do soneto “Horror” (NORONHA, 1946: 70).

⁸ Última parte do poema “O homem negro e o carvão” (VICTOR, 1943).

A primeira edição estrangeira da poesia de Agostinho Neto

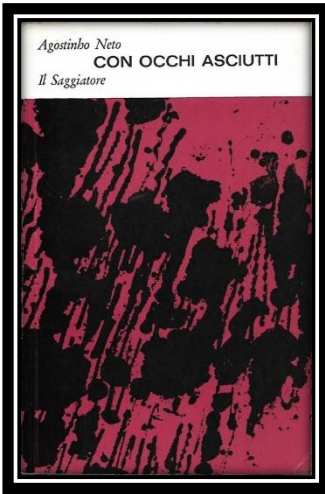
Introdução

A primeira edição em livro da poesia de Agostinho Neto não veio a público nem em Angola nem em Portugal, mas num país que, à primeira vista, nos pode parecer improvável: Itália. Intitulada *Con occhi asciutti*, saiu em Milão, pela editora Il Saggiatore (de Alberto Mondadori), em fevereiro de 1963, com tradução e edição de Joyce Lussu e uma nota preliminar, não assinada, do escritor e crítico Giacomo Debenedetti.

Como é compreensível, este volume mereceu alguma atenção, sobretudo em anos mais recentes, de investigadores italianos, como Mariagrazia Russo (2003), Simone Celani (2003) e Claudia Capancioni (2012). Mas tem faltado, por parte dos angolanos e, sobretudo, dos portugueses, o reconhecimento de um trabalho que foi muito além da tradução e que, além disso, merece ser considerado como objeto de estudo. De facto, Joyce Lussu (1912-1998) – cujo nome de batismo era Gioconda Beatrice Salvadori Paleotti – fez muito mais que traduzir (e editar) Agostinho Neto: dominando bem a língua portuguesa (e uma série de outras), desde uma estadia em Lisboa em 1941-1942¹ no âmbito das suas atividades ao serviço da resistência italiana, viria a traduzir e a editar, depois de Neto, *Cantico a un dio di catrame*, de José Craveirinha (1966) e, no

¹ Cf. RUSSO, 2020: 62: “E nell’intermezzo tra il 1941 e il 1942, la residenza a Lisbona dei coniugi Lussu sotto il falso nome di Laskowski, polacchi di razza ariana, l’iscrizione ai corsi di filologia della Faculdade de Letras di Lisbona (...) dove imparò il portoghese, una delle lingue delle lotte anticolonialiste degli anni a venire e strumento decisivo per il lavoro di traduzione e divulgazione delle culture africane in lotta e della letteratura portoghese anti-salazarista.” [E no intervalo entre 1941 e 1942, a residência em Lisboa do casal Lussu sob o nome falso de Laskowski, polacos de raça ariana, a matrícula nos cursos de filologia da Faculdade de Letras de Lisboa (...) onde aprendeu o português, uma das línguas das lutas anticoloniais dos próximos anos e um instrumento decisivo para o trabalho de tradução e divulgação das culturas africanas em luta e da literatura portuguesa antissalazarista. (Tradução minha, neste e nos casos seguintes)]

mesmo ano, *Portogallo, mio rimorso*, de Alexandre O'Neill. Um ano depois, em *Tradurre Poesia* (LUSSU, 1967), incluiu na segunda parte do volume alguns poemas desses três autores, juntamente com composições dos moçambicanos Marcelino dos Santos, Virgílio de Lemos e Rui Nogar (todos com dois textos), a que juntou ainda quatro escritos de Kaoberdiano Dambará (pseudónimo do cabo-verdiano Felisberto Vieira Lopes).



Capa da edição de 1963

Além disso, que foi imenso – sobretudo se formos capazes de colocar as coisas em perspetiva e de atendermos ao contexto histórico –, Joyce Lussu envolveu-se ativamente, em Itália e em muitos outros espaços, nas lutas antifascistas e anticolonialistas, como antes fizera parte da resistência no âmbito do movimento “Giustizia e Libertà”. Ela, que tinha vivido alguns anos em África na primeira metade da década de 30 e que voltará ao continente várias vezes a partir dos anos 60, foi aliás uma das fundadoras, com a fotógrafa e jornalista Augusta Conchiglia, do ARMAL (Associazione per i Rapporti con i Movimenti Africani di Liberazione)². Paralelamente envolveu-se de modo empenhado numa série de atividades de intervenção político-cultural em defesa da liberdade.

² Associação para as Relações com os Movimentos Africanos de Libertação.

Não insistirei neste ponto, na medida em que se trata de matéria conhecida, ainda que desvalorizada e esquecida, pelo menos em Portugal.³ Também não aprofundarei outros aspetos já razoavelmente trabalhados, como as relações de Lussu com Neto ou o seu particular conceito de tradução, que Simone Celandi designou como “instintivo” e com erros (2003: 55), mas que mereceu o reconhecimento de Claudia Capancioni:

It [the article] celebrates her original translating methodology as unorthodox but significant. More importantly, it establishes Lussu as a translator of success, who claims the beauty of future possibilities built on linguistic bridges reaching unknown horizons; who succeeds in passing on difference in its multiplicity and polyphony through poetry by focusing on the collaborative dialogism between poet and translator. She introduced political and historical discourses addressing multilingual and multicultural concepts of identity which cannot be limited by politics, as well as the urgent need for people to be actively citizens of a postcolonial, global world. This is Lussu’s enduring contribution into the twenty-first century and most significantly to Translation Studies. (CAPANCIANI, 2012: 257)

Mais recentemente, também Vincenzo Russo (2020: 73) se pronunciou no mesmo sentido:

L’eredità che il lavoro di traduttrice-mediatrice di poeti africani di lingua portoghese, condotto negli anni ’60 da Joyce Lussu, ancora oggi ci interroga criticamente non solo in termini di restituzione traduttiva (linguistica, estetica, filologica) ma soprattutto da una prospettiva politica o usando l’espressione della stessa Lussu, *eticopolitico poetica*. In altre parole, se come è stato notato, le sue traduzioni italiane della poesia africana presentano una stratificata complessità, esse vanno tuttavia inserite in un contesto in cui tradurre poesia eccede l’esercizio teorico testuale (sulle complicazioni grammaticali e sintattiche di una lingua) per trasformarsi in “sforzo per comprenderla, quasi riviverla”.⁴

³ Observe-se, a título de exemplo, que o único livro de Joyce Lussu existente na Biblioteca Nacional de Portugal é a edição e tradução que ela preparou da poesia de José Craveirinha, *Cantico a un dio di catrame*.

⁴ O legado do trabalho de tradutora-mediadora de poetas africanos de língua portuguesa, realizado na década de 1960 por Joyce Lussu, ainda hoje nos questiona criticamente, não só em termos de restituição tradutória (linguística, estética, filológica), mas sobretudo numa perspetiva política ou, usando a expressão da própria Lussu, ético-político-poética. Por outras palavras, se, como foi notado, as suas traduções italianas da poesia africana apresentam uma complexidade estratificada, elas devem, no entanto, ser colocadas num contexto em que traduzir poesia vai para lá do exercício teórico textual (sobre as complicações gramaticais e sintáticas de uma língua) para se transformar num “esforço para compreendê-la, quase revivê-la”.

1. A edição

Centrarei antes o meu estudo no facto de o livro de 1963 ser uma edição bilingue, ou, como dizem os italianos, com “testo a fronte”, um aspeto à primeira vista irrelevante, mas que, do meu ponto de vista, merece reflexão e abre caminho para outras questões.

Na ausência de uma explicação da editora e tradutora, resta-nos especular sobre a razão desta opção. É possível que se tenha tratado antes de mais de uma questão de rigor: com as duas versões lado a lado, o leitor italiano minimamente treinado na leitura do português pode controlar o trabalho da tradutora e, eventualmente, fazer escolhas diferentes. Joyce Lussu fez o mesmo noutros volumes e ainda hoje essa é uma prática comum.



Joyce Lussu e Agostinho Neto em Luanda, em 1976⁵

Outra explicação é de tipo mais comercial e simbólico: como o volume contém apenas 28 poemas, ficaria com poucas páginas se tivesse unicamente a versão italiana, parecendo mais um folheto que um verdadeiro livro.

Uma terceira hipótese, que me parece de maior peso, tem que ver com o facto de uma edição bilingue poder servir simultaneamente dois públicos: o italiano e o de língua portuguesa. Não esqueçamos a frase inicial da nota ditada por Neto para preâmbulo do volume: “Crediamo che il singole lettore di questi versi, ora editi in italiano per merito di Joyce Lussu, comprenderà l’angoscia di chi non ha avuto ancora la fortuna di vedere la propria opera – non importa quanto valida – scritta nella propria lingua e letta dal proprio popolo.”⁶

⁵ Fonte: <https://cartesensibili.wordpress.com/2012/05/08/tempiquieti-v-ravagli-joyce-lussu-sibilla-del-900-a-cento-anni-dalla-nascita/>.

⁶ Cremos que qualquer leitor destes versos, agora editados em italiano graças a Joyce Lussu, compreenderá a angústia de quem não teve ainda a ventura de ver a sua obra – independentemente da sua valia – escrita na sua própria língua e lida pelo seu povo.

(NETO, 1963: 21) Impedida de publicação em Angola ou em Portugal, a poesia de Agostinho Neto obtinha assim uma possibilidade de divulgação efetiva. Faltam, contudo, dados que comprovem a circulação, legal ou clandestina, de *Con occhi asciutti* entre leitores de língua portuguesa.⁷

1.1. O título

O segundo aspeto que me parece importante da edição de Lussu é o título. Vários comentadores já notaram que se trata de um verso⁸ que, com ligeiras variantes, aparece em três dos poemas da antologia. Há, contudo, uma pequena particularidade que ainda não foi observada. Vejamos as várias ocorrências do verso na edição italiana:

1. Poema “Il pianto dell’Africa” < “O choro de África” (pp. 26-29)

v. 40. e occhi asciutti. < e os olhos secos

2. Poema “Creare” < “Criar” (pp. 34-37)

vv. 5, 11, 18. creare con occhi asciutti < criar com os olhos secos

v. 25. creare pace con occhi aisciutti < criar paz com os olhos secos

v. 31. creare amore con occhi asciutti. < criar amor com os olhos secos.

3. Poema “Presa di conciencia” < “Conscientização” (pp. 78-79)

v. 17. con **gli** occhi asciutti. < com os olhos secos.

Em relação ao último caso, é possível que estejamos perante uma gralha, na medida em que ao republicar o poema, quatro anos depois, em *Tradurre poesia*, Joyce Lussu corrigiu o verso para “con occhi asciutti”. (LUSSU, 1967:

⁷ Refira-se, contudo, que, no congresso de 2019 em que este texto foi apresentado, o Professor Emérito Arnaldo Saraiva testemunhou que o seu primeiro contacto com a poesia de Neto se fizera através da edição italiana.

⁸ Não se trata de caso único – também a edição servo-croata de 1978 usa um verso, neste caso do poema “Adeus à hora da largada”: *Tragajući za životom / Em busca da vida: Pesme / Poems* (Belgrado: Nova knjiga).

117). Quer isto dizer que a tradutora preferiu suprimir o determinante que Neto incluiu em todas as variantes do verso. Porquê? Embora só a própria pudesse responder com propriedade, talvez seja possível avançar algumas hipóteses. Antes de mais, e pensando sobretudo no último exemplo (aquele que será usado sem alterações no título), poderá ter-se tratado de uma questão métrica: o verso em português é um pentassílabo e, sem o determinante, mantém em italiano o número de sílabas. Isso porque Lussu usou o termo *asciutti*, o que acrescentou uma sílaba ao verso. Com esta escolha, a tradutora reinterpretou – ou pelo menos estabilizou uma interpretação – do verso original: *enxutos* (particípio passado de *asciugare*, que vem do latim *exsugere*, “sugar completamente”, “extrair a humidade”) são os olhos que foram enxugados, deixando assim de estar molhados ou húmidos, servindo de traço identificador de uma nova fase da resistência e da luta, aquela que já não será feita com lágrimas, seja porque deixou de haver razão que as justifique, seja porque a reação agora deve ser outra. Por outro lado, a supressão do determinante parece de alguma forma universalizar os *olhos*, expandindo o seu valor metonímico. De qualquer modo, estas são apenas hipóteses; poderá haver outras razões que só um italiano ou uma pessoa que tenha um excelente domínio da língua (o que não é o meu caso) poderá entrever.

1.2. O corpus

Um terceiro aspeto da edição italiana que me parece importante considerar tem que ver com o *corpus*. Lussu publicou 28 poemas, o que é cerca de metade dos 51 que virão a constituir a edição definitiva de *Sagrada Esperança*, dada ao prelo em 1974, mas é bastante mais do que, à época, tinha saído em edição autónoma: em 1957, fora lançada a plaquete *Quatro poemas de Agostinho Neto* e, quatro anos mais tarde, a Casa dos Estudantes do Império (CEI) estampara o folheto *Poemas*, que incluía 16 composições.⁹ Acontece, porém, que nem todos os 20 poemas já publicados em edição autónoma entram na antologia italiana, havendo também uma modificação significativa da sua ordenação, como se percebe facilmente por este quadro:

⁹ É incerto o quadro em que estas publicações vieram a lume: tanto em 1957 como em 1961, Agostinho Neto era uma figura politicamente perseguida.

A primeira edição estrangeira da poesia de Agostinho Neto

<i>Con occhi asciutti</i>		<i>Poemas (CEI)</i>		Posição em <i>Sagrada Esperança</i>
N.º	Título	N.º	Título	
1.º	Il camino delle stelle	16.º	O caminho das estrelas	26.º
2.º	Il pianto dell’Africa	11.º	O choro de África	44.º
3.º	Fuoco e ritmo	2.º	Fogo e ritmo	34.º
4.º	Creare	12.º	Criar	33.º
5.º	Sentiero della landa	6.º	Caminho do mato	4.º
6.º	Aspirazione	13.º	Aspiração	18.º
7.º	Fiducia	9.º	Confiança	17.º
8.º	Civiltà occidentale			12.º
9.º	“Contratados”			16.º
10.º	Partenza per “contrato”			2.º
11.º	Treno africano	7.º	Comboio africano	6.º
12.º	Sabato nel musseche			3.º (Sábado nos musseques)
13.º	Noite	8.º	Noite	11.º
14.º	Presa di coscienza			22.º
15.º	Terre offese	10.º	As terras sentidas	31.º
16.º	Non chiedermi sorrisi			19.º
17.º	Oltre la poesia	1.º	Poesia africana	10.º (Para além da Poesia)
18.º	Mezzanotte nella bottega	5.º	Meia-noite na quitanda	9.º
19.º	Kinascigi	4.º	Kinaxixi	21.º
20.º	Un anniversario			23.º
21.º	L’alzabandiera			45.º

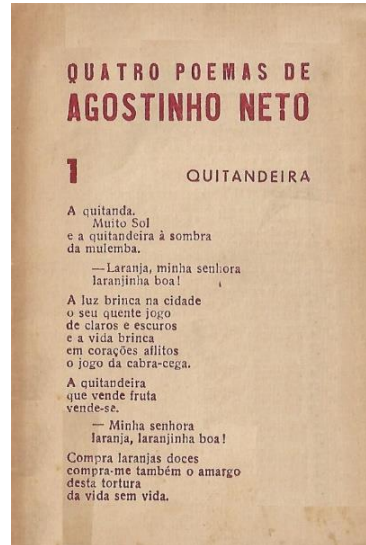
22.º	Amico Mussunda	3.º	Mussunda amigo	25.º
23.º	In carcere			43.º (Aqui no cárcere)
24.º	Notti in carcere			42.º (Noites de cárcere)
25.º	Così gridavo, spossato			41.º
26.º	Pausa			24.º
27.º	Addio nell'ora della par- tenza			1.º
28.º	Abbiamo da tornare			49.º

Quanto ao *corpus*, verifica-se que foram aproveitados 14 dos 16 poemas da edição da CEI, tendo ficado de fora dois: “Certeza” e “Sim em qualquer poema”. Em relação à plaquete de 1957, foram incluídos dois dos quatro textos: o 3.º [“Adeus à hora da largada”] (que aí vem sem título) e o 4.º, “Um aniversário”. Foram, pois, excluídos os outros dois, “Quitandeira” e “Um bouquet de rosas para ti”. Quer isto dizer que a edição de 1963 tem dez poemas nunca antes publicados em livro.

Relativamente à ordenação, é mais difícil extrair conclusões, pois há diferenças muito significativas em relação tanto à antologia da CEI como à edição completa e definitiva de *Sagrada Esperança*. O autor da nota introdutória da antologia italiana explica que o alinhamento se fez quase por si mesmo:

È bastato metterle insieme, e le poesia sparse di Agostinho Neto si sono spontaneamente ordinate in un piccolo canzoniere, di cui è facile rintracciare il filo, dal preludio lirico e più pregante che si alza sulle “aritmie dell’irreale” per convertirle nel senso che avrà la vita angolana quando sarà davvero vita, al susseguirsi delle pagine staccate di un ideale e crudo diario che registra le alternative di quell’attesa, sottoposta al dilemma del “vivere sottomessi o perseguitati”, fino alla chiusura di nuovo tuta lirica, dove è presagito e danzato, “marimbe e braccia tamburi e braccia canzoni e braccia”, il canto inaugurale dell’Africa.¹⁰ (NETO, 1963:13)

¹⁰ Bastou juntá-los, e os poemas dispersos de Agostinho Neto espontaneamente se ordenaram num pequeno cancionero, cujo fio condutor é fácil de traçar, desde o prelúdio lírico e mais expressivo que se eleva sobre as “aritmias do irreal” para as converter no sentido que



Plaquete de 1957

Não é fácil concordar totalmente com esta explicação, embora a ordem dos poemas da antologia italiana faça sentido, com essa passagem do abstrato ao concreto, do lamento a uma certeza que encerra com “Abbiamo da tornare”. O problema é que estamos bastante condicionados pela leitura de *Sagrada Esperança*, que apresenta uma lógica um tanto diferente.

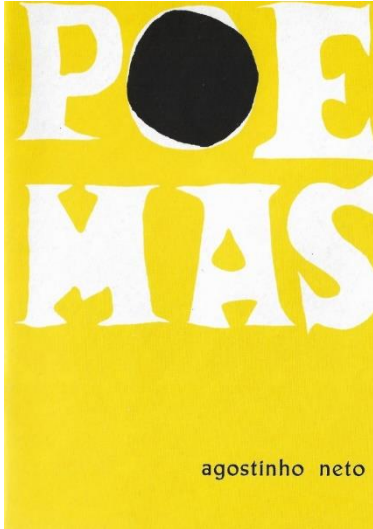
1.3. O texto

Um quarto ponto do trabalho de Joyce Lussu respeita ao texto propriamente dito, o português e o italiano. Não se trata da tradução em si mesma, de que não me ocuparei por falta de competência, mas antes de questões de crítica textual e, de algum modo, de crítica genética.

A este nível, há que referir em primeiro lugar as gralhas, embora elas não sejam muitas nem tenham grande significado, sendo em geral ultrapassáveis

a vida angolana terá quando for realmente vida, com a sucessão de páginas retiradas de um diário ideal e cru que regista as alternativas dessa espera, sujeitas ao dilema de “viver submisso ou perseguido”, até ao fechamento do novo processo lírico, em que se anuncia o canto dançante de “marimbas e braços tambores e braços vozes e braços”, inaugural da África.

pelo leitor de língua portuguesa: é o caso de “estelas” por “estrelas” no v. 2 da versão portuguesa de “Il camino delle stelle”.



Capa da edição de 1961, da Casa dos Estudantes do Império

Há também casos em que a versão portuguesa corrige a edição anterior, da CEI. Veja-se o v. 24 de “Il pianto dell’Africa”:

em histórias de dramas negros almas brancas preguiças

em que “histórias” corrige o erro “histerias” da edição de 1961.

Noutros momentos, a gralha da edição italiana traduz-se na falta de uma palavra: é o caso do v. 7 de “Il pianto dell’Africa”:

“nos sarcasmos no trabalho de África”,

em vez de

nos sarcasmos no trabalho **choro** de África (versão do folheto da CEI),

sendo esta última também a lição do texto italiano. Curiosamente a edição definitiva de *Sagrada Esperança* (NETO, 2018) apresenta outra variante:

nos sarcasmos no trabalho **na vida** choro de África

Em vários outros exemplos, parece perceber-se que a edição de 1963 corresponde a um projeto maduro, com uma série de poemas já na sua versão definitiva. Veja-se o caso de “Notte”, em cuja 3.^a estrofe, vv. 9-11, se lia o seguinte na edição da CEI:

— Bairros escuros
mundos de miséria

Na edição italiana, a passagem apresenta já a forma final que será consagrada em *Sagrada Esperança*:

São bairros de escravos
mundos de miséria
bairros escuros

De igual modo, mas através da supressão de um verso, temos o caso do final do poema “Terre offese”. Na edição da CEI, lia-se:

e somos as partículas imperecíveis
e inatacáveis
das terras sentidas de África.

Na edição italiana e em *Sagrada Esperança*, passámos a ter:

e somos as partículas imperecíveis
das terras sentidas de África.

Algo de semelhante se pode concluir da colação entre a edição italiana e a plaquete de 1957. Veja-se o poema “Un anniversario”, que na versão mais antiga termina com o verso “como tributo à nossa escravidão.”, seguido da data de composição, “Setembro de 1951”. No volume de 1963, é acrescentado um dístico, que permanecerá em *Sagrada Esperança*:

Um dia inútil como tantos outros até um dia
Mas duma inutilidade necessária.

Na edição definitiva regressa a data, que não figura na de Joyce Lussu.

No outro poema retomado da plaquete, “Addio nell’ora della partenza”, as modificações são mais numerosas. Darei apenas dois exemplos: um de expansão, outro de reordenação. Na versão de 1957, o poema termina com o seguinte dístico:

Somos nós
a esperança em busca de vida.

Na versão da antologia italiana e, depois, de *Sagrada Esperança*, ocorre uma operação de adição:

nós mesmos

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
 (todas as mães negras
 cujos filhos partiram)
Vão em busca de vida.

O outro caso diz respeito aos vv. 6-7, cuja versão de 1957 era assim:

Mas em mim
a vida matou essa mística esperança

Na edição de Lussu, há uma modificação por reordenação:

Mas a vida
matou em mim essa mística esperança

assim se destacando o sujeito, “a vida”, ao mesmo tempo que se aproveita o efeito fonético de “matou em mim”.

1.4. A versão italiana

O quinto ponto deste breve estudo diz respeito ao texto italiano, mas não consistirá – pelos motivos já expostos – numa crítica da tradução. A primeira observação, que já foi feita por outros investigadores, tem que ver com o facto

de Joyce Lussu, com muita frequência, “arrumar” de outra forma os versos, quase sempre através da divisão de versos longos. Um bom exemplo é o poema “Il pianto dell’Africa”, em que há sete ocorrências desse tipo:

v. 2. nos seus olhos traidores pela servidão dos homens

trad. nei suoi occhi traditori
per la servitù degli uomini

v. 3. no desejo alimentado entre ambições de lufadas românticas

trad. nel desiderio alimentato
tra le ambizioni di folate romantiche

v. 6. nas fogueiras choro de África

trad. nei fuochi accesi
tra gli sterpi pianto dell’Africa

v. 9. meu irmão Nguxi e amigo Mussunda

trad. immortale fratello mio
Ngugi e amico Mussunda

v. 12. e da vida jorrante das fontes e de toda a parte e de todas as almas

trad. e della vita che sgorga
dalle sorgenti e da ogni parte e da tutte le anime

v. 21. mesmo na beleza do trabalho construtivo dos homens

trad. anche nella bellezza
del lavoro costruttivo degli uomini

v. 28. onde a verdade violentada se estiola ao círculo de ferro

trad. dove la verità violentada appassisce
nel cerchio di ferro

Uma segunda observação tem que ver com erros propriamente ditos, que podem resultar de uma má interpretação gramatical ou de uma gralha da versão

portuguesa. Para o primeiro tipo, temos o v. 8 de “Il pianto dell’Africa”, que na versão portuguesa se apresenta assim:

Sempre o choro mesmo na vossa alegria imortal

que Lussu traduziu como

Sempre lo stesso pianto nella nostra allegria [Sempre o mesmo choro na nossa alegria],

interpretando “mesmo” como determinante demonstrativo e não como advérbio. Para a segunda tipologia, sirva de exemplo o verso inicial de “Notte”, que na versão portuguesa aparece como

Eu vivo nos

A última palavra, que está a mais (pertence ao verso seguinte), foi interpretada pela tradutora como “nós”, originando a seguinte versão:

Io vivo noi stessi [Eu vivo nós mesmos].

Uma terceira observação diz respeito àquilo a que poderíamos chamar uma tradução interpretativa¹¹, que ocorre quando a tradução muda o original de modo a sugerir uma leitura que, não sendo de excluir, também não estava explícita no original. Veja-se a 1.^a estrofe de “Fiducia”:

O oceano separou-me de mim
enquanto me fui esquecendo nos séculos
e eis-me presente
reunindo em mim o espaço
condensando o tempo

L’oceano mi separò da me stesso
perché mi venni dimenticando nei secoli
l’oceano è presente in me
riunisce in me lo spazio
condensa il tempo

Na versão original, o sujeito lírico, assumindo-se como representante da identidade negra, evoca a figura do negro disperso, arrancado de África e despedido das suas raízes, e propõe-se resgatar essa perda, superando condicionamentos de espaço e de tempo. Na proposta de tradução, o sujeito gramatical passa de “eu” para “oceano”, fazendo deste – o Atlântico dos antigos navios

¹¹ Expressão aqui usada de forma livre, sem a conotação que assume em teoria da tradução.

negreiros – um meio de união entre todos os negros, qualquer que seja o espaço em que hoje se encontram. Além disso, o processo de desculturação (“enquanto”) é agora representado como causa (“perché”) da alineação do sujeito. Note-se que ambas as soluções são legítimas, mostrando a verdadeira natureza da tradução: reescrita e recodificação do original.

Conclusão

Os exemplos poderiam ser multiplicados e a análise poderia ser levada mais longe, mas creio que os elementos apresentados são suficientes para mostrar que *Con occhi asciutti* é uma edição importantíssima para Agostinho Neto, para a causa de Angola e a causa das outras então colónias de Portugal em África e ainda para a literatura que se fazia nesses espaços. Os desacertos do trabalho, tanto na versão portuguesa quanto na italiana, são normais em todos os trabalhos honestos em que os seus autores verdadeiramente se projetam, e não comprometem de forma alguma o resultado final. Devemos, por isso, todos, italianos, angolanos e portugueses, estar gratos a Joyce Lussu.

Bibliografia

- AA.VV. ([1968]). *L'idea degli antenati: poesia del black power*. Versione, presentazione a cura di Joyce Lussu; introduzione di Roberto Giammanco. Milano: Lerici.
- BALLESTRA, Silvia (1996). *Joyce Lussu: una vita contro: diciannove conversazioni incise su nastro*. Milano: Baldini & Castoldi.
- CAPANCIONI, Claudia (2012). *Joyce Lussu's 'Africa, Out of Portugal': translating José Craveirinha, Kaoberdiano Dambarà, Marcelino dos Santos, Agostinho Neto, and Alexander O'Neill in italian*. “Scientia Traductionis”. Florianópolis, 11, pp. 245-258.
- CELANI, Simone (2003). “*Con occhi asciutti*” di Agostinho Neto. *Storia di una prima edizione*. “Rivista di studi portoghesi e brasiliani”. Roma, V, pp. 53-56.
- CRAVEIRINHA, José (1966). *Cantico a un dio di catrame*. Testo a fronte, versione, introduzione e note a cura di Joyce Lussu. Milano: Lerici.
- LUSSU, Joyce (1967). *Tradurre poesia*. Milano: A. Mondadori.
- NETO, Agostinho (1957). *Quatro poemas de Agostinho Neto*. Póvoa de Varzim: [s.n.].
- NETO, Agostinho (1961). *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.

- NETO, Agostinho (1963). *Con occhi asciutti*. Traduzione di Joyce Lussu. Milano: Il Saggiatore.
- NETO, Agostinho (2018). *Obra poética completa: Sagrada Esperança, A renúncia impossível, Amanhecer*. 2.^a ed. Luanda: Fundação António Agostinho Neto.
- O'NEILL, Alexandre ([1966]). *Portogallo, mio rimorso*. Prefazione e traduzione di Joyce Lussu. Torino: Einaudi.
- PLAISANT, Luisa Maria, ed. (2003) *Joyce Lussu. Una donna nella storia*. Cagliari: Cooperative Universitaria Editrice Cagliaritano.
- RUSSO, Mariagrazia (2003). *Agostinho Neto e Joyce Lussu: questioni di lingua e traduzione*. "Rivista di studi portoghesi e brasiliani". Roma, V, pp. 57-67.
- RUSSO, Vincenzo (2020). *La resistenza continua. Il colonialismo portoghese, le lotte di liberazione e gli intellettuali italiani*. Milano: Meltemi.

Sol e sombra, luz e luzes na poesia de Agostinho Neto

A obra de Agostinho Neto, apesar de relativamente exígua, escrita que foi num tempo breve enquanto outras formas de luta política não se impuseram na vida do seu autor, não deixa de surpreender – pelo menos a mim – pelas possibilidades de leitura que continua a abrir. Um dos tópicos que a dominam e que, segundo julgo saber, ainda não foi objeto de abordagem sistemática é o da luz, presente no emblemático poema de abertura de *Sagrada Esperança*, “Adeus à hora da largada”: nós, que “somos os teus filhos/ dos bairros de pretos/ além onde não chega a luz eléctrica” (NETO, 2018: 25)¹, “Nós vamos em busca de luz” (26).

Fenómeno físico que durante longos séculos intrigou filósofos, físicos e curiosos, a luz é de há muito consensualmente entendida como uma forma de radiação eletromagnética cuja frequência é visível ao olho humano. Isso não impede, contudo, que o termo tenha várias aceções, como facilmente se comprova através da consulta a um dicionário comum. De facto, para além da aceção técnica, o *Dicionário* da Porto Editora (2015: 997) regista também: “iluminação que provém do Sol durante o dia”; “luminosidade”; “claridade emitida ou refletida pelos corpos celestes”; “clarão produzido por uma substância em ignição”. A estes acresce o sentido figurado de “conhecimento”.

Menos preciso mas mais poético (e mais próximo do uso que Neto faz do termo) é o verbete que lhe consagra Rafael Bluteau no seu *Vocabulário Português, e Latino*, no início do qual podemos ler:

Luz. Qualidade subtilissima, que penetra os corpos diaphanos, & faz todos os corpos visiveis. As principaes propriedades da luz são alumear em hum instante toda a esphera da sua actividade, ser a mais pura de todas as qualidades,

¹ A partir daqui, e por comodidade, as citações da obra de Agostinho Neto consistirão apenas na indicação da página.

comunicarse sem diminuição, manifestar todas as cores, descobrir os mais pequenos átomos, formar hum circulo, por qualquer buracinho, pelo qual se insinue (BLUTEAU, 1716: 215).

Mais à frente, recorda o religioso teatino que “Neste mundo visível, a luz foy o primeiro parto do Creador”, dissertando depois sobre o seu contrário, a sombra: “Não há symbolo mais claro da prosperidade deste mundo. (...) Assim sempre a luz he acompanhada da sombra, & se no auge da prosperidade, como no Sol do Meyo dia, a sombra he pequena, sempre vão crescendo as sombras das afflições, & se fazem tam compridas, que vão fenecer só no fim da vida.” (BLUTEAU, 1716: 215). Outro ponto interessante do verbete é a citação de um aforismo que Cícero coloca na boca de Énio:

Homo qui erranti comiter monstrat viam,
Quasi lumen de suo lumine accendit, facit:
Nihilominus ipsi luceat, cum illi accenderit.² (CÍCERO, 1818: 402)

Ora, também esta ideia de que a dádiva – neste caso da luz, em qualquer dos seus significados – não tira a quem dá, convertendo-se assim numa espécie de multiplicador mágico, pode ser detetada na obra e no pensamento de Agostinho Neto, a começar pelo poema atrás referido, “Adeus à hora da largada”. De facto, o sujeito que declara “Nós vamos em busca de luz” e em seguida faz equivaler essa luz a vida é “aquele por quem se espera”, não propriamente no sentido messiânico que muitos comentadores atribuem a esse verso, mas na linha que é explicitada em “Um aniversário”: “E o nosso formado em Medicina/ construirá também!” (61). Trata-se, pois, da aquisição de um conhecimento para ser partilhado e para ser aplicado, de acordo com uma orientação

² Tradução (da minha responsabilidade): “Um homem que mostra, amavelmente, o caminho a alguém perdido./ Procede como se acendesse a luz do outro com a sua./ Não brilha menos a dele, quando acendeu a do outro.” É esta provavelmente a fonte de um dos pontos da “Licção septima” da *Nova Arte de Conceitos* do setecentista Francisco Leitão Ferreira: discorrendo sobre a imitação e o furto, escreve que “assim como eu propriamente não tomo, mas só roubo por metáfora, o lume ao meu vizinho, se lhe tomo para mim a mesma vela accesa de que he possuidor: da mesma sorte o tomar, ou furtar huma cousa a outrem, então se diz nos escritores propriamente roubo, furto, & latrocionio, quando a mesma cousa em individuo inventada por hum, he usada ao depois por outro: porque se ella for hum distinto individuo, já se não dirá tomada, nem furtada, mas imitada ou competida: & só por metáfora se pôde chamar roubo” (FERREIRA, 1718: 170-1).

que não está muito afastada do *Sapere aude!* reclamado por Kant, isto é, a coragem de usar o entendimento e o conhecimento para a autodeterminação, embora no caso de Neto esse não seja um processo apenas individual, mas também coletivo, implicando uma luta pela libertação.

As várias etapas desse processo estão bem expressas em diferentes poemas. Em “Noite”, por exemplo, temos um sujeito individual que expressa a consciência da escuridão e de uma certa forma de escravidão: “Vou pelas ruas/ às apalpadelas/ encostado aos meus informes sonhos/ tropeçando na escravidão/ ao meu desejo de ser.” (44). Já em “Consciencialização” esse sujeito dá um passo à frente, assumindo um propósito: “Acontece que eu/ homem humilde/ ainda mais humilde na pele negra/ me regresso África/ para mim/ com os olhos secos” (60). Noutros textos, essa consciência e esse propósito surgem já numa dimensão coletiva, como acontece em “Mussunda amigo”, particularmente no verso final, “Nós somos.” (65), também ele uma espécie de réplica a outro aforismo filosófico, o “Ergo sum” de Descartes.

Como pontos de algum modo intermédios, temos uma série de composições em que o par antimónico luz / trevas assume diversos cambiantes, naturais e artificiais, literais ou metafóricos, positivos e negativos.

Um aspeto várias vezes sublinhado é que a luz, qualquer que seja a sua forma, não pode ser apropriada. É por isso que só com amarga ironia o sujeito de “A renúncia impossível” concede que “O sol brilha só para vós/ a luz reflecte só para vós” (151), correspondendo este *vós* aos escravagistas, aos responsáveis pelos massacres e ocupações em África. Mas, ao contrário da luz natural, a eletricidade constitui uma forma de poder e de segregação, como se vê em “Crueldade”: “Da cidade iluminada/ vêm gargalhadas/ numa displicência cruel” (36).

A luz artificial, para além de ser um bem de que os habitantes negros e pobres são excluídos, é representada como um elemento de sedução, correspondente ao divertimento urbano – “enquanto um carrocel/ arrasta em turbilhão de sonho/ luzinhas vermelhas verdes azuis” (31) – ou a um sortilégio mais perigoso, como acontece em “Kalumba”: “Ela veio do mato/ e confundiu/ as estrelas com as luzes da cidade” (136). Neste último caso, o destino da recém-chegada é a imagem de um longo processo histórico: “Mas os seus olhos confusos/ descobriram na cidade/ um mundo diferente/ onde a sua alma era aferrolhada/ nos navios que levaram do Congo/ os homens sobre o mar” (136).

A sombra ou a ausência de luz é muitas vezes um sinal de perigo, podendo indicar várias formas de injustiça: “Ansiedade/ nos soldados que se divertem/ emboscados à sombra de cajueiros/ à espera de incautos transeuntes” (29). Esta dimensão negativa da sombra e do escuro não é exclusiva do aparelho colonial repressor, podendo ter também uma dimensão particular. É o caso de um fenómeno a que hoje estamos particularmente atentos: o dos crimes sexuais, em particular os que incidem sobre menores. Veja-se esta passagem também de “Sábado nos musseques”: “Ansiedade no homem/ escondido em recanto escuro/ violando uma criança” (29).

Noutros casos o sentido da sombra é mais comum, indicando, por exemplo, o sofrimento familiar. É o que se vê na composição “Partida para o contrato”, em que o apagamento do homem no horizonte vai “escurecendo/ o céu escurecendo a terra/ e a alma da mulher” (27), impondo a “Negrura/ Só negrura...” (27). Algo de semelhante pode acontecer com a estrela, tomada como signo da morte de um ente querido, como em “Assim clamava esgotado”: “Morreu alguém no meu lar/ No meu lar havia uma filhinha/ estrela brilhante no céu da minha pobreza/ ela morreu” (100).

Menos comum é a associação de “astros cintilantes” a uma espécie de arte poética que, em alguns momentos, não anda longe do que hoje entendemos como ecocrítica. Veja-se esta passagem de “Poema”: “Um poema que não sejam letras/ mas sangue vivo/ em artérias pulsáteis dum universo matemático/ e sejam astros cintilantes/ para calmas noites/ de invernos chuvosos e frios/ e seja lume para acolher as gazelas/ que pastam inseguras/ nos campos acolhedores da imensa vida;” (83).

Outro aspeto interessante tem que ver com a representação das formas de vencer a escuridão. Para além da luz elétrica, o divertimento, ainda que vigiado, pode fazer-se graças a outras fontes de energia: “Ansiedade na kazakuta/ dançada à luz do acetileno/ ou do candeeiro *Petromax*” (33). Pode fazer-se também com recurso à iluminação da lua, designadamente em certas zonas da cidade habitadas pelos “condenados da terra”. É o que se vê no poema “Sábado nos musseques”, em que a festa se faz “na lua cheia/ acesa em vez dos candelários/ de iluminação pública/ que pobreza e luar/ casam bem” (28). Em contexto não urbano ou periurbano, também o fogo constitui uma alternativa de luz para o ócio noturno: “No céu o reflexo do fogo/ e as silhuetas dos homens negros batucando/ de braços erguidos/ No ar a melodia quente das marimbas”

(43). Mas, na verdade, não estamos perante simples vivências de ócio: trata-se de formas de cultura, que fazem parte de uma identidade que continua a representar uma “Aspiração”, alguma coisa que está por vir, marcada que está por um *ainda* murmurado “nas sanzalas/ nas casas/ nos subúrbios das cidades/ para lá das linhas” (54): “Ainda/ o meu sonho de batuque em noites de luar” (53). É também por isso que, em “Havemos de voltar”, se proclama: “aos ritmos e às fogueiras/ havemos de voltar” (115). Não esqueçamos ainda que, além dessa vertente identitária, o batuque pode representar uma forma de preparação para a luta: “As mãos violentas insidiosamente batem/ no tambor africano/ e a pele percutida solta-me tam-tams gritantes/ de sombras atléticas/ à luz vermelha de fogo de após trabalho” (72).

A dicotomia sol / sombra ou dia / noite tem uma série de outras representações. Em “Meia-noite na quitanda”, por exemplo, a transição do sol para a lua é um modo de indicar a duração interminável de um dia de trabalho: “O sol/ entrega Sá Domingas à lua/ nas quitandas dos musseques” (42). Sol e sombra são, assim, uma espécie de alfa e ómega da propalada “Civilização ocidental”, aquela que faz com que “O sol atravessando as frestas/ acorda o seu habitante” e que assegura que “Uma esteira nas noites escuras/ basta para ele morrer/ grato/ e de fome.” (45).

Noutros poemas, dia e noite assumem uma dimensão metafísica, que tanto pode ser pessoal – “Um dia/ o meu sol caiu no mar/ e me anoiteceu” (137) – como coletiva: “Mas na noite escura/ os corações se erguem// Ah! é tão alegre a madrugada” (137).

A outra grande dimensão de luz que aparece na poesia de Agostinho Neto está associada ao anúncio de um novo dia, de algum modo comparável ao “dia inicial inteiro e limpo” de Sophia de Mello Breyner. O primeiro passo para esse anúncio é necessariamente individual e passa pela dimensão cognoscitiva da luz, como se vê na segunda parte de “A renúncia impossível”, que abre com o grito: “Ah! Faça-se luz no meu espírito/ LUZ!” (153).

Cumprida essa etapa, o sujeito adquire uma confiança que lhe permite afirmar: “vejo luz onde só há trevas.” (48). E, logo a seguir: “Sou um dia em noite escura”. Isto apesar de declarar também: “Nunca vi o sol/ que tenho a recordar?” (48). É este o sinal de que estamos perante um tempo novo, com um novo sol. Um tempo que será coletivo e que já é perceptível “nesta madrugada do nosso dia” (57). Em “A voz igual”, o “amanhecer vital” de que se fala é

aquele em que “Os homens saídos dos cemitérios da ignorância” “são os eleitos/ os participantes efectivos no festim da nova vida” (117); os que, “Chegados à hora”, farão parte de um renascimento capaz de fundir os contrários: “Ressuscitar o homem/ nas explosões humanas do dia a dia/ na marimba no chingufu no quissange no tambor/ no movimento dos braços e corpos/ nos sonhos melódiosos da música/ na expressão do olhar/ e no acasalamento sublime da noite com o luar/ da sombra com o fogo do calor com a luz/ a alegria dos que vivem com o sacrifício gíngado dos dias” (120-1).

Esse será um dia alinhado com a natureza africana: “E há esta alegria de ser humano/ quando a manhã avança suave e forte/ sobre a embriaguez sonora do cântico da terra/ apavorando vermes e répteis” (63). Um dia que fará surgir “um trilho imenso do Níger ao Cabo/ onde marimbas e braços tambores e braços vozes e braços/ harmonizam o cântico inaugural da Nova África” (63). Esse dia inaugural far-se-á também com a luz das fogueiras noturnas: “A liberdade nos olhos/ o som nos ouvidos/ das mãos ávidas sobre a pele do tambor/ num acelerado e claro ritmo/ de Zaires Calaáris montanhas luz/ vermelha de fogueiras infinitas nos capinzais violentados” (67).

Esse dia do renascimento africano contempla também o pequeno milagre da vida de um povo independente, finalmente livre para “O içar da bandeira”: “Cheguei no momento do cataclismo matinal/ em que o embrião rompe a terra humedecida pela chuva/ erguendo a planta resplandecente de cor e juventude” (109).

Concluindo, podemos dizer que, não sendo este tópico da luz dos mais óbvios da poesia de Agostinho Neto, é um dos que nos permite perceber os pontos essenciais da sua poética e do seu pensamento político. Mais ainda: meio século passado da escrita desses textos, numa época em que nos voltam a dizer que o sol não brilha para todos; que a luz elétrica e a energia não são para todos; que os “cataclismos matinais” são de outro tipo; que os que vão em busca de luz e de vida não podem seguir viagem; somos obrigados a reconhecer que a poesia de Agostinho Neto continua a ser válida e necessária, por muito que nos digam que está fora de moda.

Bibliografia

- BLUTEAU, Rafael (1716). *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. Vol. V. Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva.
- CÍCERO (1818). *Œuvres Complètes de M. T. Cicéron, traduites en français, le texte en regard*. Tome ving-cinquième. Paris: F.-I. Fournier.
- (2015) *DICIONÁRIO da língua portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- FERREIRA, Francisco Leitão (1718). *Nova arte de conceitos (...)*. Primeyra parte. Lisboa Occidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram.
- KANT, Immanuel (1984). *Kant e a “Resposta à pergunta O que São as Luzes”*. Edição, apresentação, tradução e notas a cargo de José Esteves Pereira. “Cultura, História e Filosofia”. III.
- NETO, Agostinho (2018). *Obra poética completa*. 2.^a ed. Luanda: Fundação Dr. António Agostinho Neto.

As mãos, as pedras e os alicerces do mundo

Todos os que conhecem e apreciam a poesia de Agostinho Neto se detiveram certamente no final do poema “Confiança”, de *Sagrada esperança*: “As minhas mãos colocaram pedras/ nos alicerces do mundo/ mereço o meu pedaço de pão.” Pessoalmente, sempre entendi esta passagem como “As minhas mãos também colocaram...”, isto é, entendi que o homem negro que fala através do sujeito reivindica a sua parcela de responsabilidade na construção do mundo, exigindo assim a correspondente recompensa. Há dias, porém, deparei-me com uma passagem bíblica que abre para uma leitura muito diferente dos versos de Neto e que, tanto julgo saber, nunca foi convocada.

Trata-se de Isaías, 48:13, que, numa Bíblia católica comum, se apresenta assim: “Foi a minha mão que fundou a terra/ e a minha direita estendeu os céus”¹. A versão da Vulgata é basicamente idêntica: “Manus quoque mea fundavit terram,/ Et dextera mea mensa est caelos”². Já a Bíblia metodista disponível em linha apresenta uma variante mais próxima dos poemas de Agostinho Neto: “Minha mão lançou os alicerces da terra,/ minha mão direita estendeu os céus lá no alto.”³. Esta parte do Livro de Isaías, designada pelos especialistas como Segundo Isaías, refere-se ao último período do exílio babilónico. Nela o povo hebreu é exortado a não desanimar, ao mesmo tempo que Deus se apresenta como criador do céu e da terra (precisamente no versículo que está em causa), senhor da vida e da história, e único Deus.

A esta luz, os versos finais de “Confiança” ganham uma nova interpretação: o sujeito que representa todos os negros (“reunindo em mim o espaço/

¹ *Bíblia sagrada para o terceiro milénio da encarnação*. 4.^a ed. Coordenação geral de Herculano Alves. Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica / Franciscanos Capuchinhos, 2003.

² *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam*. 11.^a ed. Nova editiologicis partitionibus aliisque subsidis ornata a Alberto Colunga, O.P. et Laurentio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

³ <<https://www.bible.com/pt/search/bible?query=Isa%C3%ADas%2048>>.

condensando o tempo”) apresenta-se como o Deus que criou o mundo. E, ao contrário do Cristo que proclamou que “nem só de pão vive o homem” (Mt 4: 4), exige o seu pedaço de pão, num tom que evoluiu da “confiança” do título para a “certeza” do verso final da penúltima estrofe.

Este breve apontamento, para além de render homenagem a Agostinho Neto, visa ilustrar um problema hermenêutico que rodeia a sua obra: há muitas ideias que se foram cristalizando sem serem completamente demonstradas. A marca da Bíblia na poesia de Neto é uma delas.

Alda Lara e o que falta fazer: as achegas dos periódicos

Por razões que hoje são mais difíceis de compreender, não tem havido em relação à literatura angolana um cuidado sistemático com a edição de textos. Há poucos anos, a coleção dos 11 clássicos promovida pela União dos Escritores Angolanos consistiu numa republicação pura e simples de edições anteriores, muitas delas contendo erros sérios na fixação das obras. Foi o caso, entre outros, dos dois primeiros volumes, *Esportaneidades da minha alma*, de Maia Ferreira, e *Nga Muturi*, de Alfredo Troni. O primeiro copiou até, sem alterações, o prefácio de Gerald Moser da edição de 1980, esquecendo que, entretanto, foram publicados vários trabalhos de investigação que esclareceram aspetos importantes da vida e da obra do autor.

Não será esse o caso de Alda Lara, que pôde dispor de uma espécie de curador da sua obra na figura do marido, o também escritor Orlando de Albuquerque. Isso não significa, contudo, que o seu trabalho esteja isento de reparos, como iremos ver. De resto, as críticas ao escritor e médico surgiram pouco depois da morte de Alda. A 30 de janeiro de 1965, o *ABC: diário de Angola* assinalou a passagem do terceiro ano do falecimento da autora de “Testamento” e uma das peças (REIS, 1965), que transcrevia um apontamento de Álvaro Reis lido na Emissora Católica Hora Zero, lamentava o contraste entre a fama da poetisa e o conhecimento efetivo da sua obra. Segundo o articulista, “Nunca uma literata angolana teve a rodeá-la um clima de prestígio tão intenso e de admiração tão imoderada.” E, contudo, notava, “Três anos depois da sua morte, a poesia de Alda Lara está praticamente inédita, por um capricho absurdo e injustificado do seu detentor.”

Albuquerque explica os critérios que usou na edição e que parecem, aliás, inatacáveis: por um lado, tentou respeitar a vontade da autora, que tivera o projeto de editar em livro uma seleção dos seus poemas; por outro, como Alda pensara publicar um segundo volume a partir dos restantes mas faleceu sem

indicar os textos a incluir, Orlando de Albuquerque decidiu dar ao prelo “todos (e outros mais que tinha em meu poder) num LIVRO SEGUNDO, procurando, tanto quanto possível, ordená-los segundo a sua antiguidade, citando-lhes as datas de criação, quando existiam.” (LARA, s/d: 7) Quanto à fixação dos poemas, esclarece o editor que, como “alguns desses poemas sofreram, através dos anos, correcções e alterações, optei sempre pela versão mais recente, arquivando, no entanto, essas diferenças em apêndice no final da obra.” (*ibid.*, 8).

Sem pôr em causa o trabalho do editor de Alda Lara, apresentarei, contudo, uma série de pequenos contributos para a sua melhoria, resultantes de uma pesquisa em curso a partir da consulta de periódicos. A primeira dessas ache-gas diz respeito à recolha de textos e constitui sobretudo uma curiosidade: identifiquei no *Jornal de Benguela* aqueles que serão talvez os primeiros escritos de Alda, dois textos em prosa e dois sonetos. Os primeiros intitulam-se “Natal” (LARA, 1943a) e “Salvé Ano Novo!” (LARA, 1943b) e saíram no final de 1943, quando a autora tinha, portanto, 13 anos. Como seria de esperar, são escritos de uma adolescente, com alguns lugares-comuns, mas bem redigidos e revelando já a preocupação com o outro que marcará a poesia de Lara. O tema principal é a guerra e o seu contraste com os valores do Natal, visível por exemplo na representação da hesitação do Pai Natal: “Mas também ele tem medo de confundir o soar estridente da sereia com o dobrar festivo do sino, e julgando chegado o momento da sua missão, descer à terra e ser recebido por uma chuva de bombas, em exótica saudação.” (LARA, 1943a). Ressalta igualmente a preocupação com o efeito do conflito sobre as crianças:

Mas se o medo não entra no interior da infância, eis que a faceta do seu carácter se muda repentinamente! E se outrora a boneca e o carro eram o brinquedo apetecido, hoje a metralhadora, o avião, o *tank* triunfam em toda a plenitude do seu complexo maquinismo. E a criança é habituada desde pequena à inumerável coleção de monstros que mais tarde aprenderá na escola, serviram para que os homens se esfacelassem uns contra os outros, lutando afinal pela mesma causa...! (LARA, 1943a)

Um pouco menos previsível talvez é a nota nacionalista, ampliando uma ideia difundida pela propaganda do Estado Novo:

Serenamente o sino continua o seu risonho tanger. E a alma desse bronze que as mãos artísticas do homem moldaram, e ao qual a mentalidade com um sopro de imaginação deu vida, signo da voz gritante de uma raça parece dizer:

“Vem Portugal! Estoico povo de heróis que no silêncio e na paz, soubeste tirar do próprio sofrimento a resignação sublime, para um prémio maior!”

E àquela voz Portugal deslumbrado, ressurgiu das próprias cinzas, e como-vindo suplicante ajoelha pedindo de novo o presente que há quatro anos o “Pai Natal” tem deixado sempre no sapatinho do seu governo: A Paz! (*ibid.*)

Quanto aos sonetos, o primeiro saiu pela Páscoa de 1944, quatro anos antes dos primeiros poemas datados incluídos na edição organizada por Orlando de Albuquerque. Introduzindo uma temática que depois assumirá relevância na sua obra futura, Alda apresenta um soneto tecnicamente correto (a acentuação (2)-5-7-10 do v. 9 não constitui uma irregularidade), embora não revele ainda traços de um estilo próprio:

Ressurreição

da distinta poetisa Alda Barreto de Lara

Já Madalena louca em vão procura
O vulto extinto do Rabi bendito!
Que após três dias, como tinha dito,
Deixara glorioso a sepultura.

E a terra ébria, em gritos de ventura,
Saúidou a quem obedecera Tito!
Dulcíssimo clarão jamais descrito
P’ra sempre aureolou sua figura.

Milagre! gritava o povo de então.
Milagre! ainda se diz. Ressurreição!...
E a prece sobe, em ritos de saúde.

Cordeiro Imaculado... Rei do Mundo,
Por ti, Senhor, p’lo teu amor profundo,
Ressuscita também a humanidade!

Benguela, Páscoa de 1944 (LARA, 1944)

O outro soneto foi publicado no 15 de agosto de 1946, celebrando a figura do governador Manuel Cerveira Pereira, que fundou, em 1617, a segunda Benguela:

A Manuel Cerveira Pereira

Quando Felipe “o Pio” então reinava
No Portugal vencido d’anarquia,
Por mil razões prudentes não esquecia
A velha Angola, em que também mandava.

E, assim, Cerveira P’reira o Rei tornava
Governador das gentes! Este havia
De combater, matar... e Calubia
Algures vencer! Benguela se fundava!

Valente homem, soldado – audaz guerreiro,
O seu génio de déspota, altaneiro,
Criou-lhe inimizades sem canseira.

Talvez por isso, ao facho da memória,
Se esboça sempre unido a tanta glória,
O rosto desdenhoso de CERVEIRA.

11/3/946

Alda Lara (LARA, 1946)

Conhecido pela dureza e crueldade, inclusive contra as suas tropas, Cerveira deu um passo importante para a expansão da conquista portuguesa (ou, na época, luso-espanhola) de Angola, dinamizando o comércio de escravos com a abertura de um segundo porto. À semelhança do anterior, o poema não apresenta particulares motivos de interesse, constituindo pouco mais que um exercício escolar.

Para além destes quatro textos, há outros materiais saídos na imprensa com interesse para o estudo de Alda Lara. Entre eles conta-se uma crónica sobre uma companheira de estudos falecida (“In Memoriam (à minha amiga Maria

Alice Bordalo Pereira, morta a 25 de Outubro de 1949)”, LARA, 1949) e uma entrevista¹ que concedeu no final de 1952 ao *Jornal de Benguela* (MARTINS, 1952), na qual, a propósito da mensagem social da arte, explicita a sua concepção artística:

Falando nela não quero criar o compartimento estanque da “arte social” com que alguns têm esgrimido por oposição à chamada “arte pela arte”. A Arte é só uma. Não pode haver razões de ordem social que limitem a vastidão do universo poético, que lhe cortem as suas possibilidades. Necessário é dar-lhe todas as possibilidades criadoras. Além de que a liberdade é condição essencial de qualquer obra de arte para que ela seja viva. Portanto, o que se exige é que a arte seja **autêntica**. E porque esta autenticidade requer por sua vez presença dos problemas do cotidiano, coração aberto à hora que se vive, comunhão íntima com os nossos irmãos que lutam, sofrem e cantam, assim nenhuma autenticidade será autêntica fora desta órbita. (MARTINS, 1952: 1)

Mais importante, porém, é um artigo da própria Alda, saído em 1950 no *Jornal de Benguela* e intitulado “Acerca de poesia angolana”², em que defende, a partir do exemplo de Cabo Verde, uma literatura que exprima a essência angolana, mas sob um prisma regional, na medida em que a autora só concebe estes espaços como parte de Portugal. Depois de afirmar que “A poesia cabo-verdiana é hoje uma realidade”, esclarece assim a sua visão sobre a literatura do arquipélago:

Dizer que a poesia de Cabo Verde não é portuguesa é dizer que Cabo Verde não pertence a Portugal. Decerto que em Cabo Verde também se fez “poesia lusíada”, embora em muito menor escala do que nas outras colónias – essa que glorifica os heróis da ocupação e os civilizadores. Decerto. Mas o seu tempo passou, e o cabo-verdiano, passados que foram também os feitos dos colonizadores, começou a interessar-se mais pelos aspetos que o cercavam ali na sua própria terra. Daí o seu folclore e a sua poesia. Daí os poetas que falaram dessa terra e dessa raça que haviam sido esquecidos até por eles. (LARA, 04/10/1950: 1 e 8)

Sobre o caso de Angola, cita um poema de Alexandre Dáskalos, acrescentando:

¹ Que edito integralmente no final.

² Também transcrito no final do artigo.

Ninguém poderá impedir que mais cedo ou mais tarde a poesia angolana nasça, como nasceu a de Cabo Verde, e há de nascer a de Moçambique. E dizer que essa poesia, por falar, hoje, menos dos feitos dos colonizadores e mais dos problemas da Terra que todos os dias cercam os poetas angolanos, não é portuguesa, é *não querer ver*, tal como no caso de Cabo Verde. Porque se Angola é Portugal (e disso ninguém tem dúvidas), a poesia angolana tem de ser incontestavelmente portuguesa, condicionada embora por um clima e por uma raça diferentes. (*Ibid.*, 8)

O remate do artigo é feito com uma citação do conhecido poema “Confiança”, de Neto:

[A Nova Poesia de Angola] Será feita com a colaboração simultânea da poesia *nativa* e da poesia *lusíada*; com poetas brancos, e com poetas que, como Geraldo Bessa Victor, serão negros e cantarão os temas negros, mas não se limitarão a fazer isso apenas, porque é já deles a voz que se ergue para dizer:

.....
.....

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo.
Mereço o meu pedaço de pão.

(Agostinho Neto) (LARA, 07/10/1950: 7)

A segunda chega relativamente à edição preparada por Orlando de Albuquerque diz respeito à fixação dos textos. Darei apenas um exemplo, confrontando de forma esquemática a versão publicada pelo companheiro de Alda (LARA, s/d: 50) com a *do Jornal de Benguela* (LARA, 1952), em que o poema apresenta uma datação mais recente:

II

VINDIMA

A fruta sazoadada é fresca orgia
que corre à nossa boca em linfa escura...
Mulher! Ergue-te e olha! A toda a altura
a breve mão te alcança o novo dia.

Descansa à luz do tempo a face esguia,
coberta de vigílias e amargura.
É tua a sede desta terra dura,

A fruta sazoadada é fresca orgia
que corre à nossa boca em linfa escura...
Mulher! Ergue-te e olha!... a toda a altura
a breve mão te alcança o novo dia...

Descansa à luz do tempo a face esguia,
coberta de vigílias e amargura.
É tua a sede desta terra dura,

Irmã de todo o medo e cobardia...

O preço das traições que te marcaram
e quantas dores ocultas te açoítaram,
hás-de bebê-lo sem tremer... Imundo,

o vinho deste mosto é sangue e vida!
Podes brindar por ti, na hora erguida,
e estilhaçar a taça, aos pés do mundo!...

irmã de todo o medo e cobardia,

O preço das traições que te marcaram,
e quantas dores ocultas te açoítaram
há-se bebê-lo sem tremer! Imundo,

o vinho deste mosto é sangue e vida...
Podes brindar por ti na hora erguida,
e estilhaçar a taça aos pés do mundo!

(II poema da “Trilogia do Outono”)

Lisboa, 1950

[LARA, s/d: 50]

Lisboa, outubro de 1952.

[LARA, 1952]

Dir-se-á que as variantes são menores, o que é verdade; mas a última versão, a do *Jornal de Benguela*, deveria ter sido a adotada, o que sugere que há que rever o conjunto da obra da autora à luz de uma pesquisa sistemática em torno dos materiais que a transmitem. Só assim poderemos corrigir, pelo menos ao nível textual, a afirmação de Alfredo Margarido: “A poesia de Alda Lara está incompleta. É, antes de mais, uma poesia que vive no mundo da infância ou de uma primeira fase da adolescência.” (MARGARIDO, s/d: 14).

Bibliografia

- LARA, Alda (1943a). *Natal*. “Jornal de Benguela”. 24 dez., p. 3.
LARA, Alda (1943b). *Salvé Ano Novo!* “Jornal de Benguela”. 31 dez., p. 6.
LARA, Alda (1944). *Ressurreição*. “Jornal de Benguela”. 09 abr., p. [1].
LARA, Alda (1946). *A Manuel Cerveira Pereira*. “Jornal de Benguela”. 15 ago., [penúltima página].
LARA, Alda (1949). *In Memoriam (à minha amiga Maria Alice Bordalo Pereira, morta a 25 de Outubro de 1949)*. “Jornal de Benguela”. 12 nov., p. 3.
LARA, Alda (1950). *Acerca de poesia angolana*. “Jornal de Benguela”. 04 out., pp. 1 e 8; 07 out., p. 7.
LARA, Alda (1952). *Vindima*. “Jornal de Benguela”. 15 dez., p. 1.
LARA, Alda (s/d). *Poemas*. 4.^a ed. Porto: Vertente.

- MARGARIDO, Alfredo (s/d). *Esboço de interpretação da poesia de Alda Lara*. “Mensagem”. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império. Ano XIV, 2.
- [MARTINS, Leston] (1952). *O que pensam os Novos: Uma entrevista com Alda Lara*. “Jornal de Benguela”. 22 dez., pp. 1-2.
- REIS, Álvaro (1965). *Uma obra poética de que se fala muito mas que se conhece pouco*. “ABC: diário de Angola”. Luanda, 30 jan., p. 3.

Jornal de Benguela, 04/10/1950, p. 1 e 8, 07/10/1950, p. 7

Acerca de Poesia angolana

Por Alda Lara

Dizia há tempos o Prof. Antero de Seabra, numa das suas palestras radiofónicas sobre “Os povos do Ultramar e a sua cultura”:

Os cabo-verdianos são sem dúvida portugueses. Mas portugueses influenciados por um clima diferente, sentindo de maneira diferente, solicitados por problemas diferentes. Portugueses limitados pela sua condição de filhos de dois continentes; pela sua estrutura psicológica, onde se funde o lirismo do branco e a sensualidade do negro; pelas necessidades do ambiente onde nascem, crescem e morrer. Numa palavra, portugueses condicionados pelo clima e pela terra de Cabo Verde.

Daí a sua poesia própria, os seus cantares, as suas danças. Dizer que a poesia de Cabo Verde não é portuguesa, é colaborar numa falsidade, é não ver que não havia possibilidades de tirar o cabo-verdiano da sua terra e do meio da sua gente, para fazer poesia. Ela está precisamente aí, – onde se dançam as mornas, onde se perdem as crioulas, onde se sofrem as secas... Por isso e por tudo também, a poesia cabo-verdiana, senhora embora de uma feição própria, e característica, é incontestavelmente poesia portuguesa.

Mais ou menos foi isto que o Prof. Antero de Seabra disse. Disse-o com a certeza e a convicção que a verdade empresta àqueles que dela se servem. E ninguém ousará duvidar das opiniões que com tanta coerência e conhecimento fez.

A poesia cabo-verdiana é hoje uma realidade. Desde os tempos da *Certeza* aos nossos dias com *Claridade*, ela se tem vindo a afirmar cada vez mais.

Fixada na terra, de olhos voltados para os problemas ráticos e para todos os problemas que cercam o pequeno arquipélago, ela fez-se com poetas como Jorge Barbosa, Eugénio Tavares e outros.

Dizer que a poesia de Cabo Verde não é portuguesa é dizer que Cabo Verde não pertence a Portugal. Decerto que em Cabo Verde também se fez “poesia lusíada”, embora em muito menor escala do que nas outras colónias – essa que glorifica os heróis da ocupação e os civilizadores. Decerto. Mas o seu tempo passou, e o cabo-verdiano, passados que foram também os feitos dos colonizadores, começou a interessar-se mais pelos aspetos que o cercavam ali na sua própria terra. Daí o seu folclore e a sua poesia. Daí os poetas que falaram dessa terra e dessa raça que haviam sido esquecidas até por eles. Poetas que, como António Nunes, nascido e criado em terra cabo-verdiana, filho embora de pais brancos, pôde fazer poemas tão belos como este:

Maninho di nha Noca na ânsia de ver o Mundo
fugiu inda menino a bordo dum vapor.
Nha Noca entreabre a porta e põe-se a olha o mar.
– O Mar é a imagem de Maninho ausente...
Passam mulheres com latas de água à cabeça.
Miséria na Ilha, miséria nas Ilhas: a chuva não veio,
os vapores com a guerra, quase não tocam no porto
e há tanta gente a morrer de fome!
Bem fez o Maninho que fugiu para longe...
Um galo canta.
Nha Noca olha o Sol que já vai alto
e vai cochir o milho prá cachupa...

II

Que choro é este na casa di nha Noca?
Maninho di nha Noca que morreu no mar...
O vapor foi afundado quando ia não sei para onde...
Zé di nho Pedro é que mandou contar...
Nha Júlia
vê interpor-se a imagem de Maninho
quando da última vez

III

Deslumbrados
Os rapazes do liceu ficaram pensando
nas terras de longe...
Cada dia um porto
e entre fumos de cigarros e cálices de bebidas
uma mulher nos braços...
No céu
uma estrela passa rápida.
O som dum violão dilui-se na distância...
Faz-se silêncio na noite.

(Do livro *Poemas de longe*)

Dizer que esta poesia, a poesia cabo-verdiana, não é portuguesa, é não ter olhos para ver. É não compreender que passados os anos da descoberta e de ocupação, o cabo-verdiano, embora com os braços estendidos para a Metrópole, tinha forçosamente que descobrir a sua alma em Cabo Verde, a terra em que nascera, crescera e vira morrer os seus avós. A sua terra.

E isso mesmo, mais não é afinal que o resultado do Progresso, provocado ainda e sem dúvida alguma pela Colonização Portuguesa.

Visto o problema com a lente comparativa da poesia cabo-verdiana, aquela que caminha hoje na vanguarda das poesias do Ultramar, e sobre a existência da qual já ninguém põe dúvidas, passemos ao caso que mais interessa – o da poesia angolana.

Quanto Angola se adiantou em relação a Cabo Verde sob o aspeto industrial e piscatório, mercê das suas fantásticas possibilidades, quanto se atrasou em relação aos problemas intelectuais, e principalmente em relação à poesia. Talvez que esse facto mesmo fosse o causador do quase marasmo em que a poesia angolana se tem mantido até hoje. Marasmo condicionado pela facilidade de vida, pelo ambiente de fartura e bem-estar que em Angola se contrapõe à seca e à fome de Cabo Verde.

Esta colónia sentiu, desde o princípio, necessidade espiritual duma poesia sua que falasse das desditas do seu povo, lutando com dificuldades de toda a ordem e ansiando sempre por se libertar e partir para um mundo diferente. Necessidade espiritual, impulsionada por uma necessidade material.

Com Angola nada disso aconteceu. Tinha tudo. Era rica e farta. Ninguém viu que essa fartura tinha a alicerçá-la algo de ignorado: refiro-me ao NEGRO, aquele de quem Coelho Neto disse “que se lhe deve erguer um monumento”! Na verdade, este elemento tão ignorado, e por vezes tão incompreendido, ajudara o branco a erguer as casas, cultivara-lhe os campos, embalara-lhe os filhos. Mas isso ninguém viu. E a poesia foi continuando a cantar os heróis da ocupação e os civilizadores, esquecendo esses outros heróis ignorados, esquecendo os problemas ráticos levantados por mil e um acidentes, esquecendo a beleza quase sobrenatural de uma Colónia que se fizera Mulher sem ninguém dar conta, – até um dia. Até um dia os novos aparecerem e dizerem que era preciso fazer uma “nova Poesia”. A poesia que falasse na mulher negra não apenas como beleza sensual, mas também como Mãe. Que falasse não só dos poentes africanos e da beleza da selva, mas que falasse também da tragédia daqueles brancos que quiseram partir um dia em busca de uma civilização maior, e tiveram que ficar de braços pendentes à borda de um cais, confundidos com os carregadores negros que todos os dias transportam nos ombros suados as mercadorias que correm o mundo.

E os novos diziam mais, que nunca ninguém tinha dito. Que era preciso que todos se unissem, brancos, negros e mestiços para conquistarem de

novo a Terra. Que era preciso, sim, explorar o solo, lançar as redes, povoar todas as extensões quilométricas do solo angolano que esperam ainda abandonadas, mas que tudo isso deveria ser feito com um amor também novo, desinteressado e superior a todas as vicissitudes materiais que daí pudessem advir. Amor à terra por ela própria e por mais nada. Esse amor que os faz dizer pela boca de um dos maiores poetas angolanos da nossa geração:

Ah, Angola, Angola, os teus filhos escravos,
nas galeras correram as rotas do mundo...
Sangrentos os pés, os pés por pedregosos trilhos,
vinham do Sertão, lá do Sertão, lá bem do fundo...

.....
.....
A vida, a terra, o lar, tudo distante...
De tão distante, tudo tão presente,
como na floresta a noite... Ao longe, o brilho
duma fogueira acesa, acesa no teu corpo
que de tão sentido já não sente.
A América é bem teu filho,
arrancado à força do teu ventre!

.....
.....
(Alexandre Dáskalos)

Depois disto, dizer que “a poesia lusíada de Angola é a *única* que nos vários concursos locais se deve admirar e estimular”, como afirmava há tempos o snr. major Mateus Moreno, é cometer um erro de humanidade. Seria necessário criar um viver fictício àqueles poetas que não se pudessem deslocar à Metrópole ou então cercear-lhes a inspiração. Seria criar uma dívida para com o Futuro de Angola.

Ninguém poderá impedir que mais cedo ou mais tarde a poesia angolana nasça, como nasceu a de Cabo Verde, e há de nascer a de Moçambique. E dizer que essa poesia, por falar, hoje, menos dos feitos dos colonizadores e mais dos problemas da Terra que todos os dias cercam os poetas angolanos, não é portuguesa, *é não querer ver*, tal como no caso de Cabo Verde. Porque se Angola é Portugal (e disso ninguém tem dúvidas), a poesia angolana tem de ser incontestavelmente portuguesa, condicionada embora por um clima e por uma raça diferentes.

Por outro lado não me consta que as poucas tentativas de poesia nativa que os nossos poetas têm feito, sejam *desconcertos de nativismo brasílico*, como dizia ainda o snr. major Mateus Moreno. Antes fossem, que do Brasil sai hoje uma das melhores poesias do Mundo. Basta citar nos nossos dias Cecília Meireles e Jorge de Lima, para não falar em Olavo Bilac, Castro Alves e outros.

Mas não creio que a poesia angolana venha a ser uma poesia brasílica, porque lhe encontro riqueza de temas e matéria-prima suficiente para se

libertar. Todavia não seria de admirar que a poesia angolana se sentisse influenciada pela do Brasil. Motivos de ordem vária o determinam. Basta citar as condições sociais e geográficas, que são as mesmas tanto para Angola como para o Brasil, e a facilidade de comunicações que entre uma e outro se mantiveram com frequência e normalidade. Além de que também a poesia portuguesa foi influenciada durante algum tempo pela poesia francesa, sem que isso lhe tivesse tirado o valor ou afetado a individualidade.

Não admira, pois, que a poesia angolana venha a sofrer a influência do Brasil. Mas disso influência, nunca identificação.

E para terminar, não quero deixar de citar, por me parecerem de interesse, as palavras que na revista *Vértice*, de setembro de 1948, Orlando de Albuquerque [escreveu]: “Deles [referindo-se aos novos poetas angolanos] é já também aquele volver de olhos para a Vida, e para os homens que nela andam. Deles é do mesmo modo a humana simpatia pela negra que eles começam de compreender. Não podemos deixar de citar aqui Geraldo Bessa Vítor, um mestiço negro, que, embora lhe não assista a força poética que caracteriza alguns dos jovens da nova poesia de Angola, tem no entanto o mérito de ter sido o primeiro a transportar para a poesia os temas verdadeiramente negros. Não queremos também terminar este desprezioso trabalho sem indicar uma das fontes em que uma verdadeira poesia angolana terá que forçosamente ir beber. Trata-se da poesia nativa – da poesia dos negros. A sua contribuição não será por certo esquecida. Disso temos a certeza, ao auscultar os novos rumos da nascente poesia angolana, a poesia que lentamente sentimos nascer”...

Isto, o que Orlando de Albuquerque disse. Isto, o que todos nós sentimos.

Sim! A Nova Poesia de Angola será feita desse “volver de olhos” e dessa “humana simpatia”. Será feita com a colaboração simultânea da poesia *nativa* e da poesia *lusitana*, com poetas brancos, e com poetas que, como Geraldo Bessa Vítor, serão negros e cantarão os temas negros, mas não se limitarão a fazer isso apenas, porque é já deles a voz que se ergue para dizer:

.....
.....
As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo.
Mereço o meu pedaço de pão.

(Agostinho Neto)

E quando isto tiver sucedido, então a poesia angolana, a verdadeira, surgirá pela mão dos NOVOS que a souberam mais adivinhar que descobrir. E ninguém cerceará esses novos, porque a causa deles é justa e humana, e

além de tudo Portugal nunca limitou as possibilidades dos que lhe pertencem.

Felizes, digo eu, daqueles que puderem assistir a isso, porque lhes será dado presenciar um dos mais belos movimentos que a “História da Poesia Portuguesa Colonial” registará.

Lisboa, setembro de 1950

Jornal de Benguela, 22/12/1952, p. 1-2

Uma entrevista com Alda Lara

Alda Lara é uma angolana de gema, uma benguelense que em circunstância alguma – mesmo lá longe, na Metrópole, onde reside há anos para realizar a aspiração de se formar em Medicina – esquece nunca o seu torrão. É, além disso, uma talentosa poetisa, cuja vocação para as letras se revelou bem cedo, quando ainda aluna do Colégio Paula Frassinetti, de Sá da Bandeira, vocação que veio, mais tarde, a ser plenamente confirmada. A sua presença entre nós proporcionou-nos, por intermédio do nosso companheiro de trabalho Leston Martins, a iniciativa de abrir um inquérito sobre **O que pensam os novos** – inquérito que esperamos prosseguir em breve – sendo-nos muito grato inserir nesta edição o seu depoimento.

O que define um povo é o seu grau de cultura, e este está dependente da sua arte. Por isso, a arte mostra o grau de civilização e de progresso de um povo. Supor-se que a arte é apenas extensiva a uma meia dúzia de indivíduos é erro crasso. Ela pertence a todos, indistintamente, e a todos deverá ser extensiva. Mesmo o artista que não se faça compreender do público anónimo, falseará a sua missão de artista. Assim, tanto mais o povo compreenderá a mensagem artística quanto mais ela tratar dos problemas que lhe dizem respeito.

E debaixo deste ponto de vista, mas poucas conversações que tivemos com Alda Lara, em que, entre tantos assuntos a arte foi evocada também, a arte moderna, os seus rumos, a sua finalidade, a futura verdadeira cultura angolana dirigida num sentido mais amplo e, enfim, de tudo o que estivesse relacionado com cultura e arte, recolhemos alguns apontamentos de interesse, baseados em conceitos desta jovem poetisa.

Alda Lara, isto como esclarecimento aos que desconhecem a sua biografia, é natural desta cidade e última em Lisboa o curso de Medicina. Tem 22 anos (aqui fica a anotação!...) e veio até nós por uns escassos dias, sentir com os olhos e com o coração as recordações que se estavam esfumando.

Depois terá de regressar, para quando voltar definitivamente para o seu rincão natal melhor e mais conscienciosamente poder servi-lo com uma obra vasta e humana.

A sua obra, como ela própria confessa, está apenas começada. Mas chegará ao fim. Terá de chegar ao fim. Não acreditamos que esta jovem que desfia rosários de esperança e de humanidade e que coloca em tudo um entusiasmo exaltado e moço, que confia cegamente no futuro, deixe ficar no caminho folhas dispersas, perdidas, de uma obra que será enorme.

Alda Lara diz que considera a arte como “a mais elevada expressão do pensamento”.

Depois com o entusiasmo que tanto a caracteriza, esclarece:

– ... e quando digo pensamento e não sentimento quero significar com isto que não a considero espontânea. Mesmo quando parece sê-lo, pela realização imediata de um estado de espírito especial, a arte é sempre mais um ato do que uma inspiração. Porque antes de chegar às fibras do sentimento o “choque” que provocará a obra de arte, já o raio do pensamento iluminou por si só todo o caminho; muitas vezes mesmo sem o nosso conhecimento, mas apenas do subconsciente que do fundo misterioso nos orienta.

E continua no seu esclarecimento:

– É claro que aqui teremos de considerar ainda o problema do rigor da forma. Assim é que toda a obra de arte, que foi um **ato**, deverá ser sempre também um **ato inspirado**, digo, com a profunda consciência dos seus deveres estéticos, sem a qual não haverá “obra artística” no pleno sentido do termo.

Jean Cassou afirmou a respeito da poesia, que o seu fim primordial é “explicar o homem, acompanhá-lo, exaltá-lo no decurso da sua prodigiosa ascensão”. Assim também para a Arte em geral. Ela hoje mais do que nunca tem por finalidade “dar força ao homem e permitir-lhe agir sobre o mundo”. Estabeleço assim que a finalidade da arte é eminentemente social, mesmo quando pessimista. (O caso de “**A 25.ª Hora**”). A este pessimismo chamou René Bartel **pessimismo tónico**.

Mas voltemos à mensagem social da arte.

Falando nela não quero criar o compartimento estanque da “arte social” com que alguns têm esgrimido por oposição à chamada “arte pela arte”. A Arte é só uma. Não pode haver razões de ordem social que limitem a vastidão do universo poético, que lhe cortem as suas possibilidades. Necessário é dar-lhe todas as possibilidades criadoras. Além de que a liberdade é condição essencial de qualquer obra de arte para que ela seja viva. Portanto, o que se exige é que a arte seja **autêntica**. E porque esta autenticidade requer por sua vez presença dos problemas do cotidiano, coração aberto à hora que se vive, comunhão íntima com os nossos irmãos que lutam, sofrem e cantam, assim nenhuma autenticidade será autêntica fora desta órbita. Toda a obra de arte tem hoje a finalidade de produzir uma alegria e uma força, capazes de irem de encontro [sic] aos maiores sofrimentos seja qual

for a época e o tempo em que eles se situem. Assim todo o poeta de hoje que nos aparece **apenas** com o seu lirismo e o seu processo interior, completamente alheio aos problemas que nos cercam e nos submergem mais e mais, trai a sua missão.

– Quer dizer então que não nega o lirismo aos artistas que **fazem** arte social?

– Não. Não nego. Eu disse **apenas** com o seu lirismo... repare. Também o autor de “La rose et le réséda”, o grande Aragon, publicou um livro de **poemas de amor** que dedicou à mulher (*Les yeux d’Elsa*) e nem por isso deixou de ser o poeta eminentemente social que conhecemos. É que o seu processo interior não é **apenas** o amor à mulher, mas também Amor a todos os homens, em toda a sua obra.

– Mas creio que essa “expressão de pensamento” que deverá ser viva, autêntica, que esse **ato** é o que diferencia a arte moderna de qualquer outra arte. Julgo que acredita no futuro da arte moderna e que crê nela, pois já esclareceu, se me não engano, a sua finalidade.

– Por arte moderna estou entendendo aquilo a que por sucessão ao “modernismo” chamaríamos talvez o quê? futurismo... Não?

– Certamente...

– Sim! Acredito nas possibilidades futuras da arte moderna. E acredito porque é necessário que a cada ato deste longo drama de evolução, suceda o seguinte, e na própria altura. Ora o público já começa a bater os pés e a assobiar. Quer o ato seguinte. Não tardará que ele suba à cena. De resto parece não haver dúvida de que o ponto fundamental de todo o pensamento moderno é este; “o da consciente instabilidade de tudo”.

Assim vivendo numa época que é forçosamente de transição, sabemos melhor do que ninguém que não podemos parar. É por isso que acredito nas possibilidades da arte moderna...

Não existe ainda uma cultura angolana embora já se vislumbrem tentativas...

– E já que estamos tratando de arte e de arte moderna, tem alguma opinião já formada a respeito do que se diz cultura angolana? Ela existe na verdade?

– Não há cultura angolana, doa embora aos nossos corações afirmá-lo tão peremptoriamente. E por cultura angolana entendemos aquela cultura local, solidamente enraizada no meio, alimentando-se de caracteres próprios embora sem perda de um vasto sentido humano. Aquela cultura que, eivada assim de um profundo sentido de humanidade, está todavia intimamente ligada aos problemas locais, aos dramas da terra – aquela onde as conquistas formais das correntes modernistas se casam com o folclore local ou até nativo.

É essa cultura que ainda está por fazer. Os nossos poetas, principalmente, têm-se esquecido de que vivem com os pés fincados nesta terra e que é dela que têm de receber a seiva que os alimentará para a compreensão

de tudo o que está para além. Mais longe então – o vasto sentido de humanidade ressumando de uma obra “nossa”... como um verdadeiro aperfeiçoamento. Mas a fazê-lo, teremos de começar pelo princípio. É ainda e sempre o Brasil que evoco como exemplo. Foi dos problemas da terra que Jorge de Lima se içou aos problemas do mundo. Foi do seu pequeno drama brasileiro que ele caldeou o drama da Humanidade na sua obra. Assim conosco.

– Uma vez que evoca como exemplo o Brasil e como com este país poderemos estabelecer um paralelismo e eles têm uma cultura caracteristicamente sua, acredito que vê possibilidades de se criar uma cultura angolana, uma vez que para si ela não existe?

– Sim, vejo possibilidades de se criar essa cultura...

– Desculpe-me interrompê-la. Mas quero fazer uma pergunta que interessa, uma vez que estamos a debater o problema. Há algumas tentativas para essa cultura?

– Há Grupos de novos que vim encontrar já, quando, confesso, nada esperava. Grupos que hoje são tímidos mas que amanhã serão valores conscientes e humanos.

Cito a Associação dos Naturais de Angola, com o seu Departamento Cultural, e todos os elementos que dela irradiam para os pontos mais diversos e afastados, fiéis ao pensamento de uma cultura verdadeiramente angolana.

O caso da revista *Momento*

– Agora ainda dentro do campo cultural, fale-me do *Momento*. Digame por que se publicaram apenas dois números. Fale-me das causas que originaram a queda dessa revista literária que prometia marcar uma presença “colonial” forte e segura; dessa maravilhosa oportunidade que se perdeu.

– *Momento* foi uma aventura, um sonho louco, por agora posta de parte. Mas não perdida definitivamente. A esperança é a coragem dos novos. Quando tudo parece ter acabado para sempre, a esperança salva-nos. O grupo que lançou o *Momento* dispersou-se inesperada e bruscamente. Uns foram para a tropa, outros transferiram-se para Lisboa. Os casos de Orlando de Albuquerque e do Agostinho Neto. Separados por muitos quilómetros sem poderem fazer um trabalho em conjunto, a ideia tinha que forçosamente soçobrar. Além de tudo isto, ainda a questão financeira. Por tudo o *Momento* teve de parar.

Até quando? Não sabemos. Estamos à espera que nos saia a sorte grande, ou então, que a esperança faça o milagre...

Momento foi talvez a oportunidade única dos coloniais poderem vincar com garra o seu apelo. (Isto é que verdadeiramente mais nos dói...) Ela perdeu-se, mas esperamos por outra. E ela virá com certeza, mesmo que demore.

O problema negro na literatura portuguesa

– E que me diz da obra que vocês editaram, desse malogrado jovem João B. Dias, – *Godido*?

– Esta obra foi editada por três almas de boa vontade. O Orlando, eu e o Evaristo. Na hora em que entrámos no quarto do falecido João Dias para salvar meia dúzia de papéis rabiscados nervosamente, de uma desinfeção impiedosa, mal sabíamos que, com esse ato, dávamos um passo em frente nos caminhos da literatura colonial – porque *Godido* é o único livro daquele que havia de ser o primeiro escritor colonial, se a morte o não tivesse impedido. Muitos romances “coloniais” têm vindo a lume, alguns com interesse que não regateio – como descritivos ou narrativas de interesse folclórico ou regional – direi mesmo histórico – mas nesses romances o problema humano está abafado. Está subjugado pela descrição. A maior parte das vezes está mal tratado, isto é, tratado com incompreensão e falta de identificação. E isto é assim por maior que seja a nossa boa vontade de escritores brancos. Ainda estamos longe de compreender o problema negro que é, no final de contas, o verdadeiro problema colonial, de maneira que o possamos transmitir **integralmente**, sem facciosismos ou deturpações. Somos de uma geração demasiado recente. Talvez só na geração vindoura ou ainda na outra, se modifique para melhor.

Ora com João Dias – o escritor negro – tudo se passou ao invés. Ele “deu-nos tudo” porque tinha tudo em si. Daí a garra literária de *Godido* e a sua força. Daí a sua inteira e fecunda sinceridade.

– Mas não acha, Alda, que o *Godido* é uma mensagem pessimista? E o pessimismo só irá servir para afundar a resolução de qualquer problema.

– Não contesto. Mas esse é o tal “Pessimismo tónico” que citei atrás. Por isso nós consideramos *Godido* o primeiro trabalho verdadeiramente colonial e deploramos a perda do seu autor ainda bastante jovem e que seria o maior contista da nossa geração.

A necessidade de “contacto” com o seu meio, dos estudantes ultramarinos emigrados para a Metrópole

E para fugirmos às recordações tristes que nos poderiam trazer à memória a evocação desse jovem moçambicano que a Morte implacavelmente ceifou na bela idade de 23 anos, inquirimos de Alda Lara, abandonando desta vez o campo artístico-cultural, das necessidades e anseios principais dos estudantes ultramarinos na Metrópole. E com um sorriso bom e amigo, ela disse-nos:

– Acho que a maior necessidade dos estudantes ultramarinos na Metrópole, como os daqui, é o **contacto**.

Os estudantes do Ultramar precisam de ir à Metrópole para contactar, para ver, para julgar. Só para conhecerem que o mundo não acaba na Baía de Luanda ou no porto do Lobito. O mundo é maior do que tudo e que há homens por todo esse mundo além que vivem como nós, que lutam como nós e amam como nós.

Por outro lado os estudantes do Ultramar na Metrópole precisam de vir. E pela mesma razão: para ver, para julgar, para recordar. Hoje um curso superior dura seis anos na melhor das hipóteses, 7, 8, 9 anos é a média em que o colonial permanece na Metrópole sem atendermos que estes anos ocupam a melhor época de formação de um indivíduo, dos 18, 19 anos aos 26, 27. Devemos concluir com isto que esse indivíduo faz a sua formação longe da terra que o viu nascer e para onde, logicamente, regressará. Longe, portanto, faz a sua formação, alheio a todos os problemas da sua terra, os problemas com que amanhã, inevitavelmente, se irá chocar. E isto é importantíssimo... Os estudantes ultramarinos nunca deveriam permanecer afastados da sua colónia por mais de dois anos, o máximo três. Deveriam vir. Não perderiam assim a comunhão com os problemas que serão amanhã seus. Além de que esses problemas, na sua ausência, ampliaram-se, modificaram-se, ou desapareceram. E para os sentir sempre, é preciso antes de tudo o mais o tal **contacto**. Longe, tudo se esbate e se complica. Tudo se esquece mau grado o esforço que façamos, mas porque as possibilidades financeiras escasseiam à maior parte dos colonos com filhos a estudar na Metrópole, o estudante colonial permanece aqueles 8 ou 9 anos longe da sua terra. E ao fim desse longo tempo, e mais por isto do que por qualquer outro motivo, ele tornou-se um desadaptado, um estranho ao local que o viu nascer. E só um grande esforço, uma vontade superior o integrará vivamente, sinceramente no meio para o qual regressa. Por outro lado, os novos de cá empobrecem à falta de incitamento. Estiolam, param para sempre se uma viagem à Metrópole os não bafeja, precisamente por essa falta de contacto e porque em matéria de cultura ainda temos tudo para fazer.

E para terminar estes apontamentos colhidos em várias conversações que tivemos com esta poetisa-estudante deixaremos aqui um alvitre seu que esperamos seja uma realidade:

– Seria uma medida utilíssima e que viria beneficiar todos os estudantes tanto de cá como de lá, para um mais fácil **intercâmbio-contacto** entre eles, a redução de 50% nas passagens para estudantes. Estaríamos nós sempre na nossa terra, assim como os das províncias estariam na Metrópole. E tudo seria mais fácil.

***Luuanda*: uma casa na areia, fundada sobre a rocha**

O material gráfico incluído no presente volume¹ constitui (mais) uma excelente surpresa da atribulada história de *Luuanda*, cujo cinquentenário se continuou a assinalar ao longo de 2015. Para além de um jogo de provas, já muito *limpo*, da 1.^a edição (a do jornal luandense *ABC*, lançada em 1964), esse material engloba o datiloscrito da 2.^a e definitiva edição (a de 1972, de Edições 70) e ainda – com o sorriso trocista do acaso – uma espécie de versão intermédia representada pelas emendas feitas por José Luandino Vieira sobre um exemplar da edição contrafeita de 1965. Dos três conjuntos é este o mais interessante, na medida em que nos permite entrever a forma como o seu autor enfrentou um problema que, a avaliar pelos dados que o material nos faculta, deve ter representado para ele uma espécie de segundo Rubicão.

Como se vê pela folha de rosto, essa revisão foi feita em 1968, ano em que Luandino estava preso no oficialmente designado Campo de Trabalho de Chão Bom, em Tarrafal de Santiago, Cabo Verde. Olhando de longe para o trabalho, a primeira coisa que se nota é o cuidado com o aspeto gráfico: as expressões a suprimir esmeradamente cobertas a marcador negro, as palavras a introduzir escritas com letra bem desenhada, a modificação da ordem dos elementos na frase assinalada quase a regra e esquadro. Em lugar de folhas muito riscadas e cheias de garatujas, assustadoras para o tipógrafo e para o crítico genético, temos uma sucessão de páginas ordenadamente pintadas, numa intensidade que vai diminuindo à medida que nos afastamos do início, como se o seu autor tivesse cedido ao cansaço ou se tivesse rendido à versão original. E essa constitui, portanto, a segunda observação que surge quando se olha de longe: a média de 15 alterações por página do começo reduz-se para uma ou duas quando nos aproximamos do fim.

¹ Trata-se de *Luuanda*. 3.^a ed., comemorativa dos 25 anos da 1.^a edição. Lisboa: Caminho, 2015.

As restantes observações já requerem um olhar mais próximo e mais paciente: trata-se de ver em concreto aquilo em que Luandino decidiu mexer, o que implica a consideração do que estava antes, mas também aquilo que acabou por ficar na versão definitiva dada ao prelo quatro anos depois, em 1972. E ambos os olhares – para trás e para a frente – trazem conclusões surpreendentes: o primeiro revela que a maioria das muitas centenas de alterações é de tipo por assim dizer *menor*, incidindo em regências verbais e questões de ordem gramatical; o segundo mostra que elas foram maioritariamente abandonadas.

A título exemplificativo, vejamos a seguinte passagem da primeira estória:

1.^a edição: Mas ele já tinha vestido outra vez a camisa, bonita camisa amarela e florida, todas as miúdas olhavam em Zeca Santos quando lhe usava, diziam o rapaz era um galã e outras coisas; virado para vavó Xíxi, empurrou-lhe devagar para ir no caixote dela, depois, sentando o comprido corpo magro na mesa pequena, começou falar, triste:

Na revisão de 1968, Luandino efetua oito alterações, quatro delas relativas sobretudo a questões gramaticais:

olhavam em Zeca Santos] olhavam Zeca Santos²
quando lhe usava] quando a usava
empurrou-lhe] empurrou-a
para ir no caixote dela,] para a sentar no caixote dela;

As restantes emendas têm um valor mais estilístico:

camisa amarela e florida] camisa de cor amarela
virado para vavó Xíxi] Virado para a avó
sentando o comprido corpo magro] com o comprido corpo magro
começou falar, triste:] começou falar triste, disse:

Na versão definitiva de 1972, a passagem foi objeto da operação sintagmática da supressão: introduzindo um ponto final depois de *camisa*, Luandino

² Aqui como nos casos seguintes o parêntese reto separa as duas versões, neste caso a de 1964 e a emenda de 1968.

eliminou tudo o que se seguia (*bonita camisa amarela e florida, todas as miúdas olhavam em Zeca Santos quando lhe usava, diziam o rapaz era um galã e outras coisas*);). Além disso, fez duas outras alterações, uma por substituição, outra por adição, esta última resultante da revisão de 1968:

caixote dela, depois, sentando] caixote dela e sentando
começou falar, triste:] começou falar triste, disse:

Sintetizando o que acabámos de ver, pode dizer-se que, em pouco mais de cinco linhas de texto da edição *princeps*, Luandino fez, quatro anos depois, oito emendas, que viria a abandonar na sua quase totalidade passado outro quadriénio, optando pela rasura de cerca de duas linhas. Que significa isto? Não é fácil responder, até porque não dispomos dos elementos todos, desconhecendo nomeadamente as condições que rodearam as revisões de 1968 e de 1972. Podemos, contudo, reconhecer que o exemplo mostra um padrão que consiste no seguinte: muitas das emendas de 1968 são abandonadas em 1972; esta, no essencial, confirma a edição original, mas elimina elementos acessórios, sobretudo advérbios e complementos circunstanciais de vários tipos.

Apesar desse padrão, o relacionamento entre as três versões de *Luuanda* – a de 1964, a de 1968 e a de 1972 – comporta muitas possibilidades, mostrando assim a complexidade do processo de (re)criação. Vejamos um outro exemplo, relativo ao fragmento final do primeiro período do livro:

1.^a edição: ventos dos jipes das patrulhas passando na zuna, no meio das ruas e becos que a desarrumação das cubatas desenhava à toa.

Sobre este enunciado, Luandino, na revisão de 1968, começa por fazer três emendas, todas envolvendo substituição de lexemas:

passando na zuna] zunindo
no meio das] no meio de
a desarrumação] a arrumação

A última modificação acaba, contudo, por ser anulada, ainda em 1968, dado que o prefixo *des-* aparece acrescentado na entrelinha superior.

Na versão definitiva de 1972, são incorporadas as duas primeiras emendas e é modificada a lição abandonada da terceira:

que a desarrumação das cubatas desenhava à toa.] de cubatas arrumadas à toa.

Contra o que possa parecer à primeira vista, estas alterações têm bastante significado e mostram o cuidado posto por Luandino Vieira na revisão de *Luuanda*. De facto, no contexto em que é usado, *zunindo* mantém o significado de velocidade da expressão angolana *na zuna*, mas acentua uma dimensão auditiva que, identificando a movimentação da guarda com a de um inseto, reforça a impressão de incómodo e mesmo de agressão experimentada pelos habitantes do musseque sujeitos a estes raides. Também a última emenda revela uma diferente percepção da realidade que está a ser descrita: na versão inicial, o desenho à toa das ruas e becos resultava da desarrumação das cubatas; na versão de 1972, as cubatas estão arrumadas, ainda que *à toa*, o que significa que há um método na desordem. Por outro lado, muda a forma de representar os raides policiais, dado que os jipes zunem “no meio de ruas e becos, de cubatas arrumadas à toa”, sugerindo-se assim a intrusão da polícia nas próprias casas dos habitantes do musseque.

Em muitos outros casos, a sugestão contida na revisão de 1968 acaba por não ser aproveitada na edição de 1972. Veja-se esta ocorrência, ainda da estória “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”:

1.^a edição: os sapatos furados puseram um barulho mole no barro do chão

Na revisão de 1968 ocorre a seguinte substituição:

puseram] sugaram

Em 1972, a proposta anterior é desconsiderada, voltando-se à forma mais popular de *puseram* e acentuando-se a notação realista do chão da cubata:

no barro do chão] no chão de barro

Não faltam, porém, exemplos em que a revisão de 1968 aprofunda a linguagem literária criada por Luandino, havendo assim lugar ao seu acolhimento na 2.^a edição do livro. Vejamos um:

1.^a edição: [os pardais vão] apanhar os jingunas para encher os papos

Na revisão de 1968, Luandino corrige a gralha de género e, com uma simples mudança de preposição, imprime no enunciado o ponto de vista dos pardais, mostrando magistralmente a plasticidade da língua:

os jingunas para encher os papos] as jingunas de encher os papos

Outras vezes, o aproveitamento da emenda vem acompanhado de novas modificações, sobretudo supressões. Veja-se a seguinte ocorrência:

1.^a edição: [Maneco a comer] tudo isso arreganhava a barriga de Zeca Santos

Na revisão de 1968, Luandino substitui apenas o verbo:

arreganhava] desafiava

Quatro anos depois, mantém-se a nova forma verbal, mas muda o objeto, desfazendo-se a sinédoque e acentuando-se assim o sofrimento da personagem:

arreganhava a barriga de Zeca Santos] desafiava Zeca Santos

Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas creio que o essencial já ficou claro: embora numerosas, as emendas – tanto as de 1968 como as de 1972 – não modificam de forma substancial o texto original. Como já foi observado por Pires Laranjeira³, Luandino preocupou-se sobretudo em eliminar o

³ *Antes da leitura das estórias de “Luuanda”*. In *De “Luuanda” a Luandino: veredas*. Org. de Francisco Topa e Elsa Pereira. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, 2015, pp. 131-135.

excedentário, aprofundando algumas sugestões da primeira versão. É o caso da representação verbal da gravidez. Na 1.^a edição, Miguel – o marido de Zefa da “Estória da galinha e do ovo” –, referindo-se a Bina, diz que *a senhora está prenha*. Na revisão de 1968, que passará para a 2.^a edição, o predicativo do sujeito é substituído pelo belíssimo *concebida*. Noutra momento da estória, Bina declara: *Muitas de vocês que pariram já*. Quatro anos depois, o verbo é substituído por uma expressiva metonímia perifrástica, mantida na edição definitiva: *tiveram suas barrigas*. Num caso e noutra, creio que estamos perante o mesmo processo: uma espécie de afinar da tradução. Explico-me: *preenha* e *parir*, embora estejam provavelmente adequados à realidade social das personagens, são percebidos fora desse meio com um valor diferente, como termos grosseiros, o que terá forçado o autor a buscar outras expressões que, mantendo o tom concreto e preciso das palavras originais, conservassem também o valor que têm no meio social em causa.

A par das mudanças no texto das três histórias, houve outras importantes alterações. Parte delas já foi comentada pelas Prof.^{as} Laura Padilha e Rita Chaves no texto de introdução a este volume e diz respeito sobretudo a elementos de tipo paratextual. A outra alteração é de tipo estrutural e acabou por não se concretizar: na versão de 1968, na página final correspondente ao índice, definiu Luandino Vieira que a nova versão de *Luuanda* seria algo de muito diferente. Compor-se-ia de oito capítulos, assim intitulados:

- 1 - Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos
- 2 - O romance da menina Santa
- 3 - Mestre Gil, o Amaral e o barril
- 4 - O último quinzar do Maculusso
- 5 - Estória do ladrão e do papagaio
- 6 - Estória da galinha e do ovo
- 7 - O regresso do arcanjo Gabriel
- 8 - João Vêncio: os seus amores

Nesta proposta – escrita a lápis e anulada por uma cruz que atravessa a lista de novas histórias –, são acrescentados cinco textos que acabariam por integrar dois outros livros: *Velhas Estórias*, publicado em 1974, e *João Vêncio: os seus amores*, dado ao prelo em 1979 mas escrito precisamente em 1968. Este último

corresponde ao capítulo 8 da lista acima apresentada, ao passo que *Velhas Estórias* inclui os restantes quatro, embora com títulos um pouco diferentes:

Estória da menina Santa;

Muadiê Gil, o Sobral e o barril;

O último quinzar do Makulusu;

Manana, Mariana, Naninha (neste último caso a correspondência é hipotética, não sendo certo que se trate da estória identificada com o título “O regresso do arcanjo Gabriel”).

Uma forma de interpretar este esboço de 1968 para a nova edição de *Luuanda* seria considerar que se tratava do retomar do plano inicial, sinalizado na advertência contida na 1.^a edição: “A matéria deste livro faz parte de um conjunto de cerca de uma dezena de estórias, a publicar, sob o título «Luuanda». Esta edição de apenas três das estórias, é devida ao regulamento do prémio «D. Maria José Abrantes Mota Veiga», com que as mesmas foram distinguidas.”. A hipótese é, contudo, desmentida por aquilo que sabemos sobre as datas de escrita dos textos: as quatro narrativas de *Velhas Estórias* são de 1965-66, ao passo que *João Vêncio*, como já foi dito, data de 1968. Tratava-se, pois, de um projeto novo, para uma nova *Luuanda*.

Não sabendo o que terá levado o autor a voltar atrás, resta-nos a especulação, com base nos elementos disponíveis: o confronto das versões de *Luuanda* de 1964, 1968 e 1972 revela que Luandino chegou a ter dúvidas e hesitou sobre o caminho a seguir, mas que acabou por optar pela continuidade da travessia que iniciara com a 1.^a edição. A integração das cinco novas estórias não teria posto em causa essa opção, mas teria de algum modo destruído a dimensão monumental, histórica, da travessia. Notando que *Luuanda* tinha adquirido vida própria, Luandino Vieira ter-se-á visto forçado a aceitar que a obra já não era sua. Ao reconhecê-lo, percebeu que atravessara pela segunda vez o Rubicão (ou o Kuanza) e que a casa que discreta e modestamente julgara ter erguido no chão de areia do musseque estava afinal construída sobre a rocha. E que acontecera com ela o que se lê no Evangelho de Mateus: “Caiu a chuva, engrossaram os rios, sopraram os ventos contra aquela casa; mas não caiu, porque estava fundada sobre a rocha.”

O sentimento de vergonha em *Luuanda*

Eles deviam envergonhar-se porque praticaram coisas abomináveis, mas não se envergonham nem sabem o que é sentir vergonha. (Jr 6:15)

1. O objetivo central deste trabalho consiste em ler *Luuanda* sob o tópico da vergonha. Mais do que observar a ocorrência da palavra e a descrição do sentimento, interessa-me refletir sobre o modo como as personagens e as ações que praticam se definem em relação à vergonha e verificar que tipo(s) de vergonha revelam (ou não). Deste trabalho resultará, estou em crer, um olhar um pouco diferente daquele que tem dominado a compreensão desta obra clássica cujo cinquentenário agora se assinala.

Para ilustrar a complexidade do tema e a antiguidade da reflexão sobre ele em língua portuguesa, partirei de duas fontes, não da psicologia nem das outras ciências que se têm interessado pelo tema, mas de um tipo diferente: uma literária e outra lexicográfica.

A primeira corresponde a João de Barros e ao seu *Diálogo da viciosa vergonha*. Publicado em 1540, é um dos diálogos morais que o autor escreveu para acompanhar a sua *Gramática da língua portuguesa*. Baseado em Plutarco – através da mediação de Erasmo, como têm mostrado os especialistas¹ –, o diálogo aborda a vergonha criticável, a que também poderíamos chamar acahamento ou timidez, procurando pedagogicamente fortalecer o ânimo dos jovens a que é dirigido. Apesar dessa restrição temática, João de Barros conceitua de forma mais lata a vergonha, dando-a como “hũa afeiçám generósa do

¹ Cf. RAMALHO, 1988 e OSORIO, 2003.

animo que procede de honrra e humildáde com respeito de tres tempos” (f. 3r). O primeiro deles seria o de “hũa vergonha que tem respeito ao tempo passado: aquál se gera da memória do pecádo cometido” (f. 3v). Quanto ao segundo, escreve: “Outra uergonha á hi que corresponde á toruaçam e tempo presente: a quál se póde chamár filha da humildáde: por que se gera quando alguém ouue cousas de seu louuor.” (*ibid.*). Por fim, aborda “A outra uergonha que e filha do temor: e tem respeito ao tempo futuro: e quando de paláuras ou feitos desonestos per sy ou per outrem cometidos, alguẽ teme que lhe póde sobreuir dano de infamea ou reprensam.” (f. 4r). Concluindo esta apresentação, acrescenta o autor que estas três formas de vergonha eram designadas na cultura clássica por intermédio de vocábulos diferentes: *pudor*, *verecúndia* e *erubescência*.

Quase dois séculos depois, Raphael Bluteau define assim o vocábulo: “Affecto, que perturba a alma, & dá no rosto sinaes desta perturbação, originada do desprezo, & infamia, que resulta das mãs aççoens que se obrão.” Um pouco mais à frente, em registo metafórico, acrescenta: “Ella não he propriamente virtude, mas he a cor, & quasi a Aurora do Sol da virtude.” O rubor por ela causado merece ao frade teatino a seguinte interpretação: “Na cara do delinquente rubrica a vergonha com esta cor a pena interior do coração, como não póde justificar o delicto, com purpureo veo o occulta.” Tentando depois recuar às origens do sentimento, Bluteau refere naturalmente o episódio do Éden (“A primeira payxão do mundo, depois do peccado, foi a vergonha, preambulo do arrependimento.”) e uma fábula de Esopo (certamente a que costuma ser identificada pelo título “A obra de Zeus”), que sintetiza e interpreta de um modo menos habitual:

Fingio Esopo, que no corpo humano dera Jupiter a todas as payxoens aposentos separados, excepto à vergonha, & que para remedio desta omissão, a misturàra com todas, dando-nos a entender, que seu officio he acompanhar a todas, & sempre sahir com ellas, para as refrescar, & moderar, ou estranhar os seus excessos.

Bluteau tem ainda o cuidado de acrescentar que “A vergonha não só he de cousas mal feitas, mas tambem de defeitos naturaes, como o ser deforme, ou de outras faltas, como de ser pobre, ou ignorante, &c.” Perante estas considerações, temos de reconhecer que o essencial daquilo que empiricamente

associamos à vergonha está condensado no verbete do *Vocabulário portuguez, e latino*. O seu autor não fica, contudo, satisfeito com o resultado: retomando em parte a conclusão de João de Barros – ou dos autores em que este se baseou –, acrescenta uma segunda definição do sentimento, aplicada à palavra latina que está na origem da portuguesa: *verecundia*. No seu entender, este vocábulo seria necessário ao idioma luso, dado que o significado em causa não estaria coberto pelo termo português. A distinção entre os dois sentimentos consistiria no seguinte: “A *Verecundia*, & a *Vergonha* são dous affectos dalma, opposto à indecencia, & à deshonna; mas a *Verecundia* he hum receyo da indecencia, ou deshonna futura; & a *Vergonha* he hũa dor de indecencia, ou deshonna presente, ou passada.” Interessante também é a tentativa de distinguir os efeitos físicos de cada um dos sentimentos:

Hũa, & outra fazem a cara vermelha, mas causa a *Verecundia* hũa purpura semelhante ao rosicré da madre perola, sangue florido, ou flor do sangue, & por isso tão presada; pelo contrario a purpura da vergonha se parece com a de outra concha, a que Plinio chama *Buccinum*, que lança hum licor vermelho, mas escuro, como de sangue corrupto, & por isso pouco estimado.

Bluteau acrescenta que a *verecundia* é “hũa perturbação do appetite irascivel com medo nobre, & fidalgo, porque não foge de perigos honrados, mas de acçoens indecentes, ou infames, não se reconcentra no coração este medo, como o do cobarde, mas sóbe à cara, que he o teatro da honra”, defendendo – na linha do que se lê em João de Barros – que “Ella he mais natural aos moços, que aos velhos porq na mocidade o sangue, como mais subtil que na velhice, acode mais depressa ao rosto”.

Os dicionários contemporâneos são, naturalmente, mais precisos, distinguindo vergonha como sentimento de rebaixamento perante outrem, como sentimento de medo do ridículo e como consciência da própria dignidade. Os estudos que abordam este sentimento no campo da psicologia e da sociologia são também mais rigorosos. Considerada, como observa Victor Xavier, “um dos fatores que nos unifica enquanto espécie e, ao mesmo tempo, o que nos singulariza enquanto sujeitos” (2010: 14), a vergonha tem sido identificada como emoção ou sentimento que questiona quem somos ou pensamos ser, mais do que as ações que praticamos. Implica, portanto, uma reflexão do sujeito sobre si próprio e sobre o que os outros pensam dele. Outro aspeto que

tem sido sublinhado é a dependência de uma exposição, efetiva ou imaginária, a outrem, a quem é atribuído o poder de julgar algo que é objeto de dúvida por parte do sujeito. Fazendo parte do processo de desenvolvimento do ser humano, a vergonha tem as suas raízes numa imagem ideal inconsciente, apresentando também uma clara dimensão social. Podendo ser honra e desonra, este sentimento mantém alguma proximidade da culpa, embora dela se afaste pelo facto de nesta o sujeito se confrontar com a lei e o desejo, ao passo que na vergonha o faz consigo mesmo (XAVIER, 2010: 138). Por outro lado, como observa Ulisses Araújo (p. 3) citando Hultberg, a culpa reage a uma ação, ao passo que a vergonha se apresenta como reação a um modelo existencial.

2. Em *Luuanda*, o sentimento de vergonha – às vezes associado à culpa – manifesta-se em todas as três estórias, tanto pela presença quanto pela ausência, assumindo muitas das modalidades que foram brevemente apresentadas atrás.

2.1. Na primeira estória, essa emoção surge associada a Zeca Santos. Na ausência do pai, preso por razões políticas, o jovem é chamado a assumir o papel de provedor da pequena família e falha por um duplo motivo: porque não consegue obter um emprego, em parte porque o aproximam do percurso do pai; e porque a sua lista de prioridades não está de acordo com o perfil de uma figura desse tipo. O sentimento de vergonha pode assim surgir ligado a uma chamada de atenção para esse desajuste, como acontece nesta intervenção de Vavó Xíxi:

– Sukua’! Então, você, menino, não tens mas é vergonha?... Ontem não te disse dinheiro ’cabou? (VIEIRA, 2004: 18)

Apoiado no julgamento de um mais-velho, este discurso visa, não tanto um efeito de humilhação ou de rebaixamento, mas antes levar a personagem a um movimento de autorreflexão e, a partir daí, a uma mudança de comportamento que promova a sua identificação com um certo modelo pessoal e social. O comportamento de Zeca no decurso da intriga parece confirmar a interiorização desse ensinamento. Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem, a seguir à conversa da personagem com a avó, que se propunha cozer uma espécie de “mandioca pequena” para matar a fome:

E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga, uma vergonha que lhe fazia querer sempre as camisas coloridas, as calças como sô Jaime só quem sabia fazer, uma vergonha que não lhe deixava aceitar comida, como ainda nessa manhã (...) (23).

Uma vergonha que a personagem não consegue processar, que precisa de um contrapeso que a esconda e a torne suportável e que pode ter estranhas manifestações físicas e comportamentais, como o choro e o grito:

Nem Zeca Santos mesmo podia saber o que sucedeu: saltou, empurrou Vavó Xíxi e, sem pensar mais nada, antes que as lágrimas iam lhe nascer outra vez nos olhos, saiu a gritar, a falar com voz rouca, a repetir parecia era maluco (...) (23).

A par desta concepção de vergonha, o conto inclui uma outra: a que está associada a uma tentativa de vexar e abater, de modo injusto, o sujeito, apontando-lhe supostas faltas face a modelos sociais. Vemo-la na atitude pseudo-paternalista do comerciante sô Souto com o protagonista:

E a avó, vai bem? Diz ela não precisa ter vergonha... a conta é pequena, pode vir ainda cá... (20)

E vemo-la sobretudo na reação impetuosa de Delfina, interpretando de forma errada um gesto de Zeca:

Vagabundo, vadio, não tens vergonha! Chulo de sua avó, seu pele-e-osso!... (44)

– Não tens vergonha, seu merda?! Estás magrinho parece és bordão de ximbi-car! (*ibid.*)

De uma outra forma, podemos observar a dimensão social da vergonha em duas atitudes do protagonista: a vergonha de aceitar o convite de Maneco para almoçar, numa confirmação de um dos provérbios arrolados por Bluteau,

“Quem tem vergonha, cahe de magro”; e a vergonha de revelar a Delfina e à avó que arranjava um emprego de estivador.

Fazendo um balanço sobre as manifestações da vergonha nesta primeira estória, conviria destacar três pontos. Em primeiro lugar, o facto de Zeca experimentar esse sentimento mais do que talvez fosse de esperar, atendendo à situação de vulnerabilidade em que se encontra, o que pode ser interpretado de duas maneiras: trata-se de uma forma de o autor sugerir que a vergonha não admite uma vivência de classe ou de raça, mas também pode ser, ao contrário, um modo de acentuar os traços que permaneceram da antiga condição social de Dona Cecília. Em segundo lugar, importa notar a carência desse sentimento noutras personagens: de um lado, as que exercem alguma forma de opressão sobre o protagonista; de outro, vavó Xíxi. No primeiro caso, trata-se de uma tendência que se mantém constante na obra e que acentua a crítica social que está subjacente. No segundo caso, o mais interessante, estamos perante um outro valor: a de alguém que atingiu o supremo bem, a liberdade, tal como Nietzsche a define no aforismo 275 do livro III de *A gaia ciência*: “Qual o emblema da liberdade alcançada? – Não mais envergonhar-se de si mesmo.” (apud SANTOS, 2009: 85). Vavó Xíxi terá, nesta leitura, chegado ao “estado daquele que não se envergonha de si, ou que, em outras palavras, se afirma ao afirmar suas inclinações, que se permite a entrega à sua própria natureza, que em si coincidam impulsos e escolhas, valores e virtudes” (*ibid.*, 91). Aceitando esta leitura, podemos ver o final como um novo começo, em que Xíxi e Zeca – nomes cujas iniciais constituem as últimas letras do alfabeto latino –, num mundo pós-Éden, mas também pós-culpa, se têm um ao outro e isso lhes basta. Haverá talvez aqui alguma analogia com *O Guarani* de Alencar: embora este não seja um casal do mesmo tipo, as idades extremas de cada um dos seus membros parecem conter a mesma ideia de totalidade, de ómega e alfa. Além disso, Xíxi é também diminutivo de *Cecília* e está muito próximo de *Ceci*.

2.2. Na “Estória do ladrão e do papagaio”, diegeticamente mais complexa e com um maior número de personagens, o sentimento de vergonha apresenta-se de um modo mais complicado, estando por vezes associado à culpa.

A manifestação mais evidente, até porque mais reiterada, ocorre com Garrido, desconfortável com o seu defeito físico e com as limitações que lhe causa, sobretudo perante os outros: face às mulheres e, em particular, Inácia; e face aos seus companheiros de pequenos delitos. Paralisante, este sentimento

decorre da interiorização do juízo alheio, segundo o qual uma particularidade física equivale a uma falha que afasta da esfera da normalidade aquele que a apresenta. O facto de um papagaio ser o difusor dessa sentença parece constituir uma crítica ao carácter alienante das ideias feitas. À margem da margem, Garrido não é só vítima; é também, por várias vezes, uma espécie de espelho em que outras personagens esbarram e são forçadas a questionar-se. É o que acontece com Inácia, com Via-Rápida e, de maneira diferente, com Lomelino.

No caso de Inácia, Luandino Vieira sugere, com grande finura, aquilo que não é apenas um sentimento de ambivalência da parte da jovem, um sentimento entre o desprezo e a compaixão, o ódio e a ternura. Na verdade, mais do que isso, é uma vergonha em génese e que não chega verdadeiramente a completar-se, dado que o processo de tomada de consciência é interrompido pela raiva. Veja-se a seguinte passagem:

Uns olhos de cão batido miravam-lhe lá no fundo da cara dele, lisa, da barba feita com cuidado, parecia era monandengue. E esses olhos assim ainda raivavam mais Inácia, faziam-lhe sentir o rapaz era mais melhor que ela, mesmo que estava com aquelas manias de menino que não dormiu com mulher, não sabe nada da vida, pensa pode-se viver é de palavras de amor. (80)

E ainda esta:

Sentiu, nessa hora, vergonha das palavras que tinha-lhe falado, mas não queria ainda desculpar, senão o rapaz ia pensar tinha-lhe convencido. (81)

Também complexo é o caso de Via-Rápida, uma personagem sob a influência de uma culpa que os anos não permitiram ultrapassar: agulheiro de profissão, tinha cometido um erro – a influência do álcool é vagamente insinuada – que fizera com que um comboio colhesse mortalmente o jovem Félix. Refugiando-se agora na liamba e na bebida, João reage com uma inusitada violência contra Garrido e a sua participação no plano de roubo dos patos. Embora o narrador sugira a certa altura a sobreposição de Félix na figura de Garrido (“E João Miguel via nascer na frente dele, outra vez, o Félix.”, 100), fica a convicção de que Kam’tuta funciona de novo como espelho em que o agressor se vê refletido e, incapaz de sentir vergonha, se vê bloqueado pela incapacidade de

mudar. No caso desta personagem, a vergonha acaba por chegar, mas de forma inesperada – com o pedido de DosReis para deixar Garrido em paz:

Foi um soco no João, a voz assim a pedir, de DosReis, doeu mais que tudo, um mais-velho como ele não pedia, mandava. A vergonha veio mais depressa, o sangue-frio fugiu todo, a voz rouca um pouco, do Lomelino, é que abaixou o braço, os olhos, todo o grande corpo do João. (103)

Neste caso, a exposição a outrem resulta no confronto com uma desordem que o sujeito não pode aceitar: a força tornada fraqueza, um estatuto superior tornado humildade, em lugar de levarem Via-Rápida a sentir-se nobilitado, forçam-no a retomar a consciência e a sentir vergonha, provavelmente de todo o seu comportamento na cena em causa.

Quanto a DosReis, Garrido funciona como a prova de um erro – a delação falsa –, de que ele se arrepende e se envergonha, o que gera efeitos aparentemente contraditórios. Por um lado,

Parecia o vento sacudia-lhe na voz e batia as folhas na garganta, tão tremida estava sair embora. Os olhos agora eram os velhos olhos de Lomelino, mas cheios de água de vergonha no meio do escuro do refeitório. (67)

Por outro:

- Estás rir de quê então, compadre Dosreis?
- De vergonha, mano, de vergonha! (68)

A vergonha de Lomelino só desaparece perante Xico Futa, numa ilustração de um dos princípios que a psicologia tem salientado: dependendo de uma exposição – que pode ser apenas imaginária – a outrem, a vergonha desaparece perante um igual, alguém que não questione o sujeito nem o seu modelo existencial:

Com Xico Futa, seu amigo, era diferente, podia falar de igual, profissão era a mesma, cubata era vizinha, fome de um era fome do outro, e só ele mesmo é que podia lhe tirar essa vergonha que estava crescer. (67)

O confronto com a realidade – neste caso o confronto direto com a vítima do falso testemunho – é, porém, mais forte, ao ponto de impedir a ingestão de comida, como nota o narrador de forma muito expressiva:

Xico Futa começou logo comer, pôs o peixe no pão, roía-lhe com os dentes fortes. Mas DosReis não podia: olhava na comida, a cabeça abaixada, a vergonha que estava sentir quando entrou e viu os olhos do Garrido, era mais grande nessa hora com a comida de Mília na frente. (119)

O balanço que é possível fazer sobre esta segunda estória passa pelo reconhecimento de que todas as personagens podem melhorar. A exceção é Inácia, submetida à influência da viúva de sô Ruas.

2.3. Na terceira estória, o sentimento de vergonha surge bastante esbatido, dado que as várias personagens que vão entrando em cena são incapazes de se julgarem a si mesmas ou de verem no seu comportamento qualquer falha relativamente a valores morais integrados num código de conduta social. Se em alguns casos essa falta de vergonha está associada a uma certa forma de poder e de ascendente social (em sô Zé, sô Vitalino e no Sargento), noutros casos parece servir para tentar compensar ou reverter uma inferiorização. É o que acontece com sô Lemos, que, perdido o estatuto de antigo ajudante de notário e arrostando uma doença incapacitante, é obrigado a ignorar que vive dos serviços sexuais realizados pela sua companheira e tem de enfrentar a toda a hora as provocações dos *ganjêsteres*. Situação parecida é a de Zefa, que só no momento final percebe (ou reconhece) que a propriedade é um problema e que a solução consiste na sua anulação, na partilha. A lição que se extrai desta espécie de fábula é de teor duplo: político e moral. Por um lado, mostra-se que a aceitação de um valor como a propriedade, vindo de fora, só pode conduzir à injustiça e à exploração – representadas por homens como sô Zé, sô Vitalino, Vintecincos Linhas, o Sargento. Mas, por outro, sugere-se também que a saída não está na voz da tradição, representada noutro conjunto masculino, constituído por Miguel João (o marido que faz ver a Zefa que “A senhora está concebida então, homem dela preso e você ainda quer pelear!”), Vavô Petelu (que ensinara aos netos a linguagem dos animais), Beto e Xico. A resposta para o problema tem de vir de dentro, ainda que mediada por outrem, neste caso Vavó Bebeca e a pergunta “– Posso, Zefa?...” (152). A resposta afirmativa da interpelada tinha de vir acompanhada do sentimento de vergonha:

“Envergonhada ainda, a mãe de Beto não queria soltar o sorriso que rebentava na cara dela.” (152). E o comentário que profere em seguida explica a verdadeira causa da disputa: “– É, sim, vavó! É a gravidez. Essas fomes, eu sei...” (152). De facto, a disputa não tinha tanto que ver com um bem alimentar nem com um poder comum: tratava-se antes de uma espécie de competição com aquilo que Bina representa, isto é, a juventude e a capacidade de gerar, poder que Zefa talvez já tivesse perdido ou não gostasse de ver exibido por outrem.

3. Aqui chegados, resta sublinhar a importância da vergonha nesta obra de Luandino Vieira. Presente, de formas diferentes em cada uma das três histórias, numa paleta que ilustra a complexidade do sentimento e do conceito, já revelada por João de Barros e por Bluteau, mostra-nos também a natureza plural das personagens principais, em contraste com a sua condição social e com o tratamento marginalizante de que são objeto. A sua ausência nas figuras que representam o poder não ilustra apenas outro dos provérbios arrolados por Bluteau: “Quem não tem vergonha, todo o mundo é seu”. Mais do que isso, sugere que o direito positivo anda frequentemente afastado do direito natural e que um dos caminhos possíveis consiste em voltar atrás, ao colo da avó, ao feijão de Mília, ao ovo. O outro caminho é o de Cabíri que Sérgio Godinho parecia evocar no final do seu “Porto, Porto”, do álbum *Pré-histórias*, de 1972:

Dizem que os pintos não voam
este voou sobre as casas
os que não voam não querem
ou lhes cortaram as asas

Bibliografia

- ARAÚJO, Ulisses F. (1999). *“Conto de escola”: o sentimento de vergonha como um regulador moral*. São Paulo, Moderna.
- ARAÚJO, Ulisses F. (s/d) *O sentimento da vergonha como regulador moral*. Em linha. Disponível em <<http://www.uspleste.usp.br/uliarau/textos/artvertentes.pdf>>.
- BARROS, João de (1540). *Dialogo da uiciosa Vergonha*. Lisboa: Luys Rodriguez.

- BLUTEAU, Rafael (1712-1728). *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*. 10 vols. Coimbra / Lisboa: Colégio das Artes / Pascoal da Sylva / Joseph Antonio da Sylva / Patriarcal Officina da Musica.
- COSTA Carla Filomena César Dias da (2008). *As emoções morais: a vergonha, a culpa, e as bases motivacionais do ser humano*. Dissertação de mestrado em Psicologia. Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.
- DARWIN, Charles (2006). *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Lisboa: Relógio d'Água.
- DE LA TAILLE, Yves (2002). *Vergonha: a ferida moral*. Petrópolis: Vozes.
- FERNANDES, Cid Merlino (2006). *Vergonha: a revelação da catástrofe narcísica: para uma compreensão da clínica contemporânea*. Tese de doutoramento. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- OSÓRIO, Jorge A. (2001). *Plutarco revisitado por João de Barros*. "Ágora. Estudos clássicos em debate". Aveiro. 3, pp. 139-155.
- RAMALHO, Américo da Costa (1988). *João de Barros e Erasmo: a propósito da "Viciosa vergonha"*. In *Para a história do Humanismo em Portugal*. Vol. I. Coimbra: INIC.
- SANTOS, Óscar Augusto Rocha (2009). *Sobre vergonha e liberdade em Nietzsche*. "Metanóia". São João del Rei. 11, pp. 81-92.
- SIMÕES, Maria da Conceição da Fonseca (1996). *A vergonha*. Dissertação para conclusão de mestrado em Psicoterapia e Psicologia Clínica. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada.
- VIEIRA, José Luandino (2004). *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho.
- XAVIER, Victor de Paula (2010). *O sentimento de vergonha na Psicanálise: uma abordagem metapsicológica*. Dissertação de mestrado em Psicologia. Belo Horizonte: Faculdade de Psicologia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Cruzando fronteiras: o javali e o porco

O interesse e a valorização da cultura populares promovidos pelo Romantismo não contemplaram de imediato o espaço africano, que à época continuava a ser encarado sobretudo como fornecedor de mão-de-obra escrava. No caso português, esse desinteresse pode ser comprovado através da leitura do *Romanceiro* de Garrett e das obras dos seus continuadores (Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Ataíde de Oliveira, Leite de Vasconcelos), em que só se encontram ecos difusos da presença do negro. Isso é tanto mais estranho quanto, como é bem sabido, havia uma considerável população de origem africana a viver no território metropolitano desde pelo menos o século XV.

No caso da África sob dominação portuguesa, as primeiras recolhas científicas foram promovidas, no último quartel do século XIX, por Héli Chatelain (1859-1908), um missionário protestante suíço. Para além de outros importantes trabalhos, linguísticos e catequéticos, sobre o quimbundo, Chatelain publicou, em 1894, *Folk-Tales of Angola* (CHATELAIN, 1894), uma obra que só setenta anos mais tarde viria a ser traduzida para português (CHATELAIN, 1964). No prefácio da edição americana, escrevia o investigador que “The future of native Angolan literature in Ki-mbundu, only nine years ago so much derided and opposed, is now practically assured. J. Cordeiro da Matta, the negro poet of the Quanza River, has abandoned the Portuguese muse in order to consecrate his talents to the nascent national literature.” (CHATELAIN, 1894: viii). Na verdade, Joaquim Dias Cordeiro da Mata (1857-1894), para além da publicação, em 1888, de um livro de poemas em português intitulado *Delírios*, deu ao prelo diversas obras sobre o quimbundo e a sua literatura, designadamente: *Jisábu, jihéng'èle, ifika ni jinóngonongo, josónéke mu kimbundu ni pûtu, kua mon' Angola jakim ria matta* [Filosofia Popular em Provérbios Angolenses] (MATTA, 1891); *Cartilha Racional para se aprender a ler o Kimbundu (ou língua angolense)*: Escripção segundo a *Cartilha Maternal* do Dr.

João de Deus (MATTA, 1892); *Ensaio de Diccionario Kimbúndo-Portuguez* (MATTA, 1893).

Embora outros trabalhos de Cordeiro da Mata se tenham perdido, a verdade é que a previsão de Chatelain tardaria a concretizar-se ou concretizar-se-ia de outro modo: em lugar de uma literatura nacional em quimbundo, Angola foi construindo a sua literatura nacional em português, no seu português. E, ao contrário do que aconteceu com outras literaturas africanas, a de Angola pouco explorou o filão da literatura tradicional oral e as potencialidades das línguas nacionais, mesmo depois da independência. Há, contudo, exceções dignas de registo, no passado como no presente. Um dos casos é representado por Zetho Cunha Gonçalves, conhecido sobretudo pelos seus trabalhos no domínio da literatura infantil. No segundo volume de *Rio sem margem*, este autor recria, em português e a partir de recolhas de textos orais, formas tradicionais como os provérbios. Vejamos um exemplo particularmente sugestivo:

FALAÇÃO E APARÊNCIAS

[Tradição Oral Umbundu, Angola]

1.

A ave
partiu a perna,
e a Terra tremeu?

– Se és belo,
ri com os outros,
para que te digam
que és simpático.

2.

O que diz o batuque,
ouve-o no som;
o que dizem as pessoas,
perscruta-o na direcção do vento:

– onde tropeça a canoa,
se não há areia,
há pedra. (GONÇALVES, 2013: 84)

Consideremos ainda outro texto, este representativo das potencialidades poéticas da adivinha:

O COGUMELO III

[Tradição oral Nganguela, Angola]

A varanda
rodeia
a casa toda,

e um pau apenas
a sustenta

– o cogumelo. (*Ibid.*, 26)

Outro caso interessante é o de José Luandino Vieira, que vem publicando nos últimos anos, em Portugal, uma série de textos apresentados como fábulas angolanas e que mereceu já a atenção de vários estudiosos, como Inocência Mata (MATA, 2014) e Ana Margarida Ramos (RAMOS, 2015). Esta última investigadora mostrou aliás que se trata de um projeto mais antigo, iniciado nos anos 60 do século passado, com a publicação do texto *Porquê o morcêgo come de noite* (VIEIRA, 1964). É também um conto (ou fábula) etiológico que gostaria agora de considerar. Intitulado *Kiombokiadimuka e a liberdade* (VIEIRA, 2008), foi incluído numa série que ilustra grandes valores éticos, neste caso, como o indica o próprio título, a liberdade.

Quem conheça a antologia de Héli Chatelain atrás referida facilmente se apercebe de que se trata de uma recriação do conto XXXVI, intitulado *Ngulu ni kiombo* [O porco e o javali] (CHATELAIN, 1964, pp. 408-9). Mas há diferenças significativas entre os dois textos, a começar pelo facto de o livro de Luandino estar em português – no português de Angola ou no português de Luandino – e ter sido editado em Portugal, no âmbito de uma coleção para crianças. A questão da língua será abordada mais tarde. Quanto à outra, creio que não se justifica discutir agora a questão de saber se há de facto uma literatura infantil: do meu ponto de vista, haverá quando muito uma leitura infantil. Como o provam os melhores exemplos, antes do qualificativo *infantil* deve estar o nome, *literatura*, o que será suficiente para justificar o título feliz de

um volume organizado por Adriana Calcanhotto: *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade* (CALCANHOTTO, 2013). De uma outra maneira, como escrevi em tempos (TOPA, 1998: 39), o princípio foi bem ilustrado por Fernando Pessoa, que a propósito de *Bartolomeu Marinho*, de Afonso Lopes Vieira, disse que “Nenhum livro para crianças deve ser escrito para crianças” (PESSOA, 1987: 44).

Quanto ao conto recolhido por Chatelain, convém observar antes de mais que ele se segue a um outro de sentido exatamente contrário, como aliás é comum em vários domínios da literatura tradicional oral (e da literatura *tout court*). Intitulado *Imbua ni Mbulu* [O cão e o chacal] (CHATELAIN, 1964: 406-7), o texto fornece uma explicação para a domesticação do cão e para o uivo do chacal: enviado por este a pedir fogo a uma aldeia, o cão recebe de uma mulher restos de alimento humano, o que o leva a considerar: “para que hei-de estar a morrer de fome no mato se na aldeia tenho comida? E resolveu ficar na casa.” (*Ibid.*, 407). Traído pelo companheiro, o chacal passou a uivar, o que foi interpretado pelas pessoas como uma queixa. Não havendo uma moralidade explícita, como é frequente no conto popular, o texto não condena a opção do cão, embora sublinhe de algum modo a sua deslealdade. Já em *Ngulu ni kiombo* a lição está contida apenas no destino do porco, que é sacrificado quando “já tinha deixado nova geração para o substituir”.

Luandino Vieira, aproveitando o facto de as personagens serem animais, transforma o conto numa fábula, introduzindo uma moralidade explícita, já patente no título e reforçada pelos nomes atribuídos aos protagonistas: *Kiombokiadimuka* (< kiombo – javali; dimuka – esperto) e *Ngulukioua* (< ngulu – porco; kioua – tolo). Os desenhos das primeiras páginas, na verdade variações da ilustração que ocupa as páginas centrais, confirmam esta ideia e a primeira apresentação dos dois animais, que são dados como irmãos: *Ngulukioua* é desenhado a castanho e *Kiombokiadimuka* a vermelho, havendo uma simetria axial entre as duas representações, o que sublinha o laço fraternal que os une e os caminhos antagónicos que cada um tomou. Outro elemento interessante das figuras está no facto de cada um dos animais ter (aquilo que pode ser interpretado como) duas cabeças, numa eventual sugestão da dualidade que os caracteriza. Podemos ainda reconhecer que estas extremidades arredondadas lembram também falos, o que é condição para o destino de *Ngulukioua*: depois de reproduzir, será morto.

Um aspeto essencial da fábula construída por Luandino é a sugestão de uma espécie de tempo primordial, uma quase idade do ouro, em que não há divisão entre os animais e os homens: note-se que Ngulukioua recebe “mulher” quando é acolhido no quimbo e que Kiombokiadimuka avisou o irmão dizendo: “No quimbo não gostam os do muxito”. Significa isto que a divisão não é entre animais e homens, mas entre os do quimbo e os do muxito, isto é, entre os da aldeia e os do mato, ou, num registo alegórico de outro tipo, entre os civilizados e os selvagens, os europeus e os africanos, os brancos e os negros. E esta divisão tem uma base alimentar, que funciona bem em todos os planos de leitura, na medida em que tem um carácter simultaneamente natural e cultural, como se vê por aforismos como “A tua comida é que é a tua comida!” (formulado por Kiombokiadimuka) ou “O doce é amargo!” (que Ngulukioua grita no momento da morte).

Uma segunda observação tem que ver com a impressão de a fábula de Luandino ser semelhante a versões presentes noutras culturas, designadamente a europeia. Para ficarmos apenas por aquele que passa como primeiro grande cultor do género, Esopo, é possível identificar pelo menos seis narrativas que manifestam alguma proximidade face à história do autor angolano. A mais parecida será talvez *O lobo e o cão*¹, em que um lobo vê um cão gordo preso pela coleira, exclamando: “Autant la faim qu’un collier pesant.” Semelhante a esta mas tendo burros como protagonistas, atribui-se também a Esopo a fábula *O asno selvagem e o asno doméstico*². Na mesma linha se conta ainda *O asno que louvava a sorte do cavalo*³, em que o burro muda de opinião quando vem a guerra e o cavalo passa a estar exposto a grandes perigos, ou *O cão de combate e os cães*⁴, a história de um cão bem alimentado e forte, preparado para lutar contra as feras, mas que arranca a coleira e foge, para espanto dos cães comuns, que acabam por reconhecer que, embora pobres, têm uma vida boa, na medida em que não têm de enfrentar leões nem ursos. Temos ainda a bem conhecida fábula *O rato do campo e o rato da cidade*⁵, cujo comentário final nos diz “qu’il vaut mieux mener une existence simple et paisible que de nager

¹ “226. Le loup et le chien” (in ÉSOPE, 1967: 100).

² “264. L’âne sauvage et l’âne domestique” (*Ibid.*, 117).

³ “268. L’âne louant le sort du cheval” (*Ibid.*, 118-9).

⁴ “179. Le chien de combat et les chiens” (*Ibid.*, 78).

⁵ “243. Le rat des champs et le rat de ville” (*Ibid.*, 107-8).

dans les délices en souffrant de la peur”. Por fim, a uma distância maior, poderíamos citar *Os cães reconciliados com os lobos*⁶, em que aqueles se deixam enganar pelos segundos, permitindo-lhes o acesso aos rebanhos que guardavam e acabando mortos por eles, o que justifica a seguinte conclusão: “Tel est le salaire que recoivent ceux qui trahissent leur patrie.”

Em todas estas fábulas há uma inegável semelhança de enredo: há sempre dois animais parecidos em confronto, um doméstico e um selvagem – ou um bem tratado e o outro não –, mostrando-se que as coisas não são o que parecem e que é preferível a pobreza resignada a um bem-estar rodeado de perigos e mais ilusório que real. A grande diferença da fábula angolana está, por um lado, no ponto de vista (a história e a conclusão são apresentadas pela perspectiva do animal selvagem) e no *tom* da conclusão: em vez da resignação e da lamúria que lemos em Esopo, a nota dominante na fábula de Luandino é o orgulho, o que está de acordo com a linha de sentido que o texto vai propondo. Por outro lado, a utilização do português de Angola e o recurso, a espaços, ao quimbundo despertam – pelo menos no leitor adulto de Portugal – uma surpresa que o vai tornando disponível para outras formas de dizer que abrem para significados mais largos. Veja-se o caso de uma expressão como “morar nos homens” (em vez de “morar com os homens”): a preposição ‘diferente’ torna mais profunda a mudança de vida anunciada por Ngulukioua; não se trata apenas de ir morar entre os homens, mas antes de tornar-se (tentar tornar-se) um deles. Frases como “Foi a fome.” ou “Uma grande seca veio.” permitem – graças a um verbo menos previsível ou à mudança da ordem dos elementos na frase – sugerir uma voz fora do tempo e por isso com maior autoridade para transmitir uma lição de vida.

Dificilmente a fábula voltará a ter o prestígio que teve outrora ou a suscitar o interesse que lhe dispensaram os nossos clássicos (de Sá de Miranda a Bocage, passando por Diogo Bernardes, D. Francisco Manuel de Melo ou Filinto Elísio). Mas a verdade é que o mundo está a mudar e é cada vez mais ténue a linha que separa os homens dos animais, como o comprova a recente alteração ao Código Civil que determinou que estes deixassem de ser considerados como coisas. Não será ainda *O triunfo dos porcos*, mas *Kiombokiadimuka e a liberdade*, recriando um conto tradicional de Angola, apresenta-nos o caso do

⁶ “216. Les chiens réconciliés avec les loups” (*Ibid.*, 95).

porco para repensarmos questões de sempre: mais do que o confronto civilizado / selvagem, europeu / africano, branco / negro, o problema decisivo da identidade e da resistência, comum a todos os povos de todas as épocas.

Bibliografía

- CALCANHOTTO, Adriana (2013). *Antologia ilustrada da poesia brasileira para crianças de qualquer idade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- CHATELAIN, H. (1894). *Folk-tales of Angola: Fifty Tales, with Ki-mbundu Text, Literal English Translation, Introduction, and Notes*. Boston and New York: American Folk-lore Society.
- CHATELAIN, H. (1964). *Contos populares de Angola*. Edição portuguesa dirigida e orientada pelo Dr. Fernando de Castro Pires de Lima. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.
- ÉSOPE (1967). *Fables*. Texte établi et traduit par Émile Chambry. 3^{ème} tirage. Paris: “Les Belles Lettres”.
- GONÇALVES, Zetho Cunha (2013). *Rio sem margem: poesia da tradição oral: livro II*. Vila Nova de Cerveira: NósSomos.
- MATA, Inocência (2014). *As estórias de “Luuanda” como “fábulas angolanas”: entre disjunções e confluências*. “Diacrítica”. Braga, 28 / 3, pp. 31-50.
- MATTA, J. D. Cordeiro da (1888). *Delírios: versos: 1875-1887*. Loanda: 1888. [Reeditado, com prefácio de Eduardo Bonavena, pela IN-CM, em 2001.]
- MATTA, J. D. Cordeiro da (1891). *Jisábu, jihéng’êle, ifika ni jinóngonongo, jósónéke mu kimbundu ni pûtu, kua mon’ Angola jakim ria matta*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna.
- MATTA, J. D. Cordeiro da (1892). *Cartilha Racional para se aprender a ler o Kimbundu (ou língua angolense)*: Escripta segundo a *Cartilha Maternal* do Dr. João de Deus. Loanda: 1892.
- MATTA, J. D. Cordeiro da (1893). *Ensaio de Dicionario Kimbúndo-Portuguez*. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna.
- PESSOA, Fernando (1987). *Naufrágio de Bartolomeu*. In *Obras em Prosa*. II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- RAMOS, Ana Margarida (2015). *Fábulas e parábolas: aproximações aos livros para crianças de Luandino Vieira*. In TOPA, Francisco e PEREIRA, Elsa, ed. *De “Luuanda” a Luandino: veredas*. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, pp. 183-189.

- TOPA, Francisco (1998). *Agustina e o outro lado da infância*. In *Olhares sobre a literatura infantil: Aquilino, Agustina, conto popular, adivinhas e outras rimas*. Porto.
- VIEIRA, José Luandino (1964). *Porquê o morcêgo come de noite*. “ABC – diário de Angola”. Luanda. 12/06, p. 3; “Mensagem: boletim”. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império. XVI, 1 (jul.), pp. 80-81.
- VIEIRA, José Luandino (2008). *Kiombokiadimuka e a liberdade*. Leça da Palmeira: Letras & Coisas.

Assi que só para mim:

os *Papéis da prisão*, de José Luandino Vieira

É para mim uma honra imerecida dizer algumas palavras sobre um volume daquele que eu considero um autor maior da língua portuguesa: José Luandino Vieira, um dos fundadores da literatura angolana, não apenas pelos textos que tem escrito e pelos livros que tem publicado, mas também pelo seu papel na criação de condições para que outros o fizessem e façam (no Tarrafal, na fundação e na direção da União dos Escritores Angolanos) e pela sua importantíssima atividade de editor (designadamente a mais recente, a do projeto *Nos-somos*, de que encontramos sinais nestes *Papéis*¹, 338). A posição que Luandino Vieira ocupa na literatura angolana não é dissociável da participação que teve – e pela qual nunca reclamou medalha, mas da qual também nunca se envergonhou – numa luta que nos vem fazendo a todos, angolanos e portugueses, um pouco melhores do que os nossos antepassados.

Dito isto, acrescentaria outra nota prévia: não me é fácil falar deste *Papéis da prisão*. Por várias razões: pela natureza do livro, pelo seu conteúdo e pelas reações que ele me despertou, evidentemente; mas antes e acima de tudo porque não saberei corresponder à generosidade e à grandeza de alma que a anuência à sua publicação traduz. É possível que haja alguém que veja no gesto uma espécie de acerto de contas, que poderia ser encarado como um ajuste do autor consigo mesmo ou, retomando as personagens do volume, do Luandino com o Zé. Nessa linha de ideias, o autor estaria aliás a pôr em prática um dos aforismos que deixou em *O livro dos guerrilheiros*: “É que as lições da vida têm de ser sempre passadas a limpo, só nossa morte é quem pode ficar em

¹ *Papéis da prisão: apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Lisboa: Caminho, 2015.

rascunho.” Eu vejo, contudo, nesta edição uma coisa diferente: um gesto de despojamento e de renúncia máximos, ainda uma vez colocados ao serviço do outro, de nós – angolanos e portugueses, velhos e novos, qualquer que seja o nosso grau de interesse pela literatura e pela história.

É que este livro, sendo parente da autobiografia e de outras formas da escrita do *eu*, é algo de bem diferente: para falar em linguagem dos nossos dias, é uma espécie de *reality show* em que o seu autor surge diante de nós quase nu, defendido apenas pelo manto da escrita. E trata-se de um autor que não está a fazer pose de herói nem a escrever para um futuro que sabe que será radioso. Em vez disso, o sujeito da escrita é frequentemente o Zé, que fala com L. (e/ou K.) através da escrita ou que escreve agora para mais tarde falar com L. E esse sujeito vai assim revelando toda a grandeza e toda a pequenez de um amante apaixonado, de um marido e de um pai, progressivamente menos jovem e menos forte, mas sempre atento às suas contradições e conservando uma capacidade de autoanálise que quase fere o leitor. Um exemplo dos anos de Luanda, apontado a 3 de fevereiro de 1963:

Uma pequena tristeza, de ontem até logo à visita: O meu excesso de susceptibilidade, a grande ânsia de viver tudo com a K. que me faz querer partilhar tudo com ela, mesmo aqui dentro, sempre que possível. Por isso fiquei triste, q.do a vi dizer-me que tinha feito um talão de Totobola. Jogávamos os dois, acabámos por decidir não jogar mais. Fiquei triste por não participar nesse acto da K. (126)

Outro exemplo do mesmo ano, a 19 de maio:

Enfim, c/ 28 anos senti-me absolutamente um destroço, q. não serve para nada e q. se acha compensado, em excesso mesmo, pela felicidade que já teve nos anos de vida com a K. e que mais não merece. Posição egoísta que só vê o que se passa com ele, querendo esquecer que a felicidade é uma rede de acções, reacções e interacções entre mim e a K., o Xexe, e o mundo. (292-3)

Um último exemplo, de 15 de junho de 1967, já no Tarrafal:

– (1) 5.ª feira: – cabe-nos lavar a roupa, tenho as mãos cheias de sabão, o calção é renitente e a habilidade pouca e de repente chamaram-me vou com as mãos cheias de sabão, limpo-as aos blujines antes que me caia nas mãos a carta. Leio: fotos e não ousou abri-la. Tenho medo. Primeiro comerei o pão c/ doce de tomate

que eu mesmo fiz, beberei o café com leite. Depois arrumo tudo, ponho a carta à frente de mim e começo a tremer com as mãos. Estou velho? Abro-a com uma ansiedade de colegial apaixonado – há palavras, vida e seres que me chegam. Quero chorar e só o coração está pesado e dolorido. Sobre a alegria logo a angústia do tempo correndo sobre tudo que recebo e dou. Ah, mas vale a pena estar preso para sentir esta felicidade que me vem de vós! (804-5)

Este sujeito que assim se expõe tem momentos que só em aparência são contraditórios. De facto, o empenho para obter autorização, em 1967, para gravar em fita magnética a história de “O lobo e o coelho” que escreveu para o aniversário do filho está também na base desta reflexão amarga de maio de 1970:

Mas o que mais me doeu foi a redacção do Xexe: escreve bem. E isso numa criança de 9 anos é tão revelador. Ele devia escrever mal – mas já não é uma criança, mataram-na. É isso: no sistema educacional dessas sociedades as crianças não se desenvolvem; são desenvolvidas. E são desenvolvidas como os pintos nas criadeiras: ou para carne ou para ovos – para a guerra ou para o negócio. Eles matam tudo, tudo. (950)

O carinho com que evoca a mãe ou regista a chegada de uma carta ou foto suas estão também na base de observações, só em aparência frias, como esta, de fevereiro de 1963:

M/ mãe, mesmo plantada há muitos anos numa sociedade colonialista, manteve-se sempre a camponesa que era – com todos os defeitos ancestrais dos camponeses, com todas as suas naturais qualidades. A ordem colonial pouco actuou sobre ela. (140)

Também o desânimo total que regista em julho de 1966 – “Um vazio. Uma náusea, um aborrecimento constante de tudo e todos. Nem vontade de ler, sequer.” (749) – não é incongruente com a irritação que lhe chega a 14 de março de 1963:

Já há muito que não tinha uma “crise” de irritação como a de hoje; quase me fez chorar... logo de manhã estes bárbaros resolveram cortar as árvores que havia na parada! Doeu-me como se me cortassem dedos. (470)

Nem com a decisão de 23 de maio de 1970:

Pois ainda há dias, todos sem excepção, se vacinaram contra a tuberculose. Eu não fui: acho perfeitamente inútil não morrer de tuberculose, se tiver de ser, para morrer atropelado ou fuzilado. Para ter que morrer, enfim. (954)

Por outro lado, o livro permite-nos acompanhar (ou assistir em direto, se quisermos manter a imagem televisiva) ao crescimento e consolidação da outra personagem: Luandino, o escritor e o militante nacionalista que começa a escrever para resistir e a quem se poderia aplicar o título de Gabriel García Márquez, com uma alteração na ordem das palavras – *Contarla para vivir*, em vez de *Vivir para contarla*. Um autor que, diferentemente do Jorge Semprún de *L'écriture ou la vie*, opta claramente pela *écriture et la vie*, ou até pela *écriture comme vie*. E que por isso começa por intitular estes escritos como ... *Ontem, hoje, amanhã...* – *Apontamentos* –, com uma confiança, uma convicção, uma força que se nota também numa série de outros elementos paratextuais e que os fac-similes a cores incluídos no livro mostram bem. Nesse projeto, militante e escritor são duas faces da mesma moeda e é tão importante registar o dia a dia da prisão, a entrada e saída dos encarcerados, os interrogatórios e as torturas, os bilhetes dos companheiros, como é importante ler, refletir, colher apontamentos, formular planos para utilização literária posterior. Por isso estes *Papéis da prisão* contêm material muito rico para a grande e a pequena história (de Angola, de Portugal, da Guiné e de Cabo Verde, da luta anticolonial e antissalazarista), mas também para a sociologia, a psicologia e os estudos literários e linguísticos.

Pelas frestas que nos oferecem, os *Papéis* dão-nos a alegria da surpresa (ou não) perante o rigor e o equilíbrio com que Luandino, ainda nas prisões de Luanda, observa e interpreta o “121”, o guarda auxiliar da PSP António Manuel da Silva, e alude ao “significado de todas as contradições que representa” (53). Na mesma linha se situam as observações que faz mais tarde sobre o último diretor do Campo de Chão Bom, Eduardo Vieira Fontes, igualmente conhecido como Dadinho. Também aqui a objetividade da análise não fica comprometida pelo conforto de um gesto inesperado, no dia de aniversário de Luandino em 1969:

Fui surpreendido ao meio-dia por um bolo que me enviou o sr. director! Fiquei, por momentos, aparvalhado sem saber o que dizer ou fazer e ainda não estou

em mim – quero perceber para além do calor humano de tais gestos, o que os dita: o cristianismo sincero ou a morabeza étnico-social cabo verdiana? (885)

É essa mesma capacidade de leitura dos sistemas e das relações sociais que impede Luandino de ceder ao desânimo perante certas atitudes e comportamentos dos seus companheiros, que acaba por aceitar como “pequeno burgueses assimilados com todos os defeitos do colonialismo e do tradicionalismo” (748). Isso não impede, contudo, que surjam momentos de desânimo:

Ouvindo as constantes críticas, intolerâncias e maldizências (maledicências) do chief, fico triste. Triste por ver como os homens se reduzem, tornam opacas suas qualidades e cultivam as diferenças, as discriminações. Mas é mesmo difícil tolerar outrem, dar-se conta da nossa transitoriedade, unirmos nossas vontades para uma vida de paz e tolerância? (973)

Na entrevista que encerra o volume, o autor de *Macandumba* conserva a mesma agudeza de análise e a mesma serenidade, explicando assim as mudanças operadas pelo Tarrafal:

Há o mar e o inimigo é a natureza contra a nossa condição de seres humanos. Ali estávamos isolados da nação, o que deu origem a que nos virássemos para dentro de nós. O Tarrafal é a prisão em mim. Virámo-nos para dentro. (1049)

Mais numerosos são os materiais de natureza literária, linguística e também plástica. Graças a eles temos a confirmação da vocação omnívora do escritor, que guarda para utilização posterior material muito diverso (recortes, apontamentos sobre ditos e anedotas do quotidiano, observações linguísticas, elementos folclóricos, ideias, esboços). Temos assim oportunidade de perceber e de acompanhar a génese e o desenvolvimento de personagens e de histórias (como as de *Luuanda*); ficamos a saber de onde vem a opção pela forma da *estória*, mais próxima do mussosso tradicional e anterior à leitura de Guimarães Rosa; entrevemos o imenso trabalho que está por trás da linguagem luandina, a partir de registos como o do verbo *irvir* (812; se não me falha a memória, aparece em *João Vêncio* como *irivir*); de um apontamento como este: “por um *triz* – usar *triz* como adjectivo: escapou tão *triz* do perigo que...” (831); ou de uma observação acerca de um neologismo criado por um dos seus alunos do curso de alfabetização: *rejuvenascer* como antónimo de *envelhecer* (973).

Ou então através de reflexões sobre vocábulos, como esta a propósito de *amigar*, datada de março de 1963:

qto. a mim exprime bem um amor total, aquele em que ambos se reconhecem amigos e amigam, i.e. fazem do seu amor uma amizade para todos os amores e seres do mundo. (160)

Além disso, acompanhamos muitas das leituras que o autor vai fazendo e percebemos a sua inteligência crítica em passagens como esta:

Gaspar Simões persiste, nas suas crónicas, em des-valorizar o “Grande Sertão: Veredas” por, segundo ele, carência de elementos novelísticos afogados ou preteridos pela paixão linguística. Diz mesmo que não é verosímil aquela linguagem em rústicos. Não compreendo como ele pode insistir assim, nesta visão. Ou não leu ou lendo não “compreendeu”. Enquanto não perceber que a linguagem é, no livro, também personagem de ficção, é matéria ficta, recriada portanto pelo autor. Que o romance se tornou assim mais autónomo, que o escritor ganhou mais liberdade – a de fazer inclusivé também as ferramentas com que vai fabricar o objecto... Aliás eu estou convencido de que nós, os de Angola, lemos com mais facilidade este autor do que os universitários portugueses (re-ordo as leituras aqui na caserna sobretudo a compreensão e sensibilidade do Sousa). (911)

Vemos também, não sem alguma tristeza, como certos projetos acabariam por não ser concretizados, pelo menos até hoje. E ficamos assustados com impulsos como estes, sinalizados aliás por um certo desânimo que vai aumentando com a passagem dos anos e se traduz também na rarefação dos apontamentos ou na mudança do título dos cadernos para *Breves Notas*:

A ideia salta-me às canelas como cão raivoso, no passeio, e sinto o sangue refluir num doce prazer, imaginando, vendo tudo: um enorme auto-de-fé, todos os livros, cadernos, apontamentos, trabalhos, pastas de correspondência, até não ficar a mais pequena folha em branco ou escrita diante dos olhos; partir, quebrar, deitar fora tudo quanto sirva para escrever, registar ideias. Tudo – ficar apenas com o viver físico, o momento eterno, a natureza e nunca pensar no segundo seguinte... Outra ainda: sair no máximo segredo, nunca mais ver ninguém conhecido, mudar de identidade, empregar-me em trabalhador braçal, – nascer de novo, morrer de vez. (906)

Felizmente, pelo menos para nós, seus leitores, isso não aconteceu. Felizmente que, entre tanto desconcerto, houve pessoas como nhá Ana, cuja língua Luandino soube aprender e homenagear com a subtileza de João Vêncio:

(...) o meu pai falava que ele era de terra de fome e só pintava o paradiso: mel e fruta e leite e revoar de pássaros. Ou era a língua dele, as mansas palavras viravam tudo bonito que ele falava? (JV, 30-1)

Terminada a leitura deste livro, percebemos, uma vez mais, outro belo aforismo de Luandino Vieira em *O livro dos rios*: “Que o futuro é o que vem atrás, me persegue sempre: nossa luta – um dia, sei, vai me agarrar: morrerei.”

Uma palavra final sobre o belíssimo trabalho da equipa que desenvolveu o projeto de que resultou o livro *Papéis da prisão*, formada por Margarida Calafate Ribeiro, Mónica V. Silva e Roberto Vecchi. É irrepreensível o modelo de edição, como é irrepreensível o enquadramento dos textos, a sua apresentação e a reflexão crítica sobre eles. Menos inquestionável me parece, e perdoe-se-me a sinceridade, o objeto editorial. Tem muitas virtudes, designadamente um bom trabalho gráfico, uma excelente reprodução de documentos importantes (manuscritos, datiloscritos, colagens, desenhos, tanto a preto e branco como a cores), mas não deixa de ser aquilo a que, à brasileira, poderíamos chamar um *tijolaço*. É certo que esse formato pode ser entendido como uma espécie de resposta, irónica, que a história acabou por dar: os frágeis papéis resistiram e, meio século depois, aí estão, transformados em pedra angular de um mundo ainda em construção. É certo também que *Tijolaço* é o título de um importante *blog* da esquerda brasileira... Apesar disso, não só não é fisicamente cómoda a leitura de um livro com mais de mil páginas, como o próprio tamanho pode constituir um fator dissuasor da leitura. Mais importante do que isso: perdeu-se a ideia de precariedade, de risco, de fragmentário. Haveria alternativa? Bem sei que uma edição destas não deve ser barata e que a Fundação Gulbenkian não tem hoje o esplendor de outros tempos, sendo, pois, quase impossível publicar o material sob a forma de 18 cadernos com características físicas idênticas às dos originais. Mas talvez não ficasse demasiado cara uma solução intermédia que consistiria na sua distribuição por dois volumes, com um formato mais próximo dos materiais de partida, correspondentes aos dois espaços / momentos por que os *Papéis* se repartem, Luanda e Tarrafal.

Seja como for, o importante é que os textos vieram a público e com eles vieram muitas respostas, mas também novas perguntas. Termino voltando ao início e agradecendo a Luandino Vieira, como seu leitor e como cidadão português, a generosidade destes *Papéis*. E faço votos para que ele continue, na Babilónia presente, a sentir o que escreveu pela boca de João Vêncio: “Eu digo: Luanda – e meu coração ri, meus olhos fecham, sôdade. Porque eu só estou cá, quando estou longe. De longe é que se ama.”

Os anões e os mendigos: um romance à clef distópico?

Uma das mais prováveis reações do leitor comum perante *Os anões e os mendigos* coincidirá com a do autor da “Epístola a Critilo” que precede as *Cartas chilenas*:

Vejo, ó Critilo, do chileno chefe,
tão bem pintada a história nos teus versos,
que não sei decidir qual seja a cópia,
qual seja o original. Dentro em minha alma
que diversas paixões, que afetos vários
a um tempo se suscitam! Gelo e tremo,
umas vezes de horror, de mágoa e susto;
outras vezes do riso apenas posso
resistir aos impulsos. Igualmente
me sinto vacilar entre os combates
da raiva e do prazer. (...) (GONZAGA, 1957: 183)

Composta no final de setecentos e só publicada meio século depois, esta sátira – que chegou até nós anónima, mas que se sabe hoje ter sido escrita pelo luso-brasileiro Tomás António Gonzaga – constitui um bom exemplo de texto *à clef*: os desmandos do governador Luís da Cunha Menezes e seus protegidos são criticados sob um manto ficcional muito transparente, permitindo que o leitor entenda com facilidade Espanha por Portugal, Santiago do Chile por Vila Rica, Fanfarrão Minésio por Luís da Cunha Menezes, Silverino por Joaquim Silvério dos Reis, etc. É claro também o motivo que justifica o recurso à chave: mais do que uma estratégia de defesa – numa época em que a sátira tinha restrições legais e podia justificar outras perseguições e a própria morte –, trata-se de um recurso retórico que, mais revelando que escondendo, enfatiza a crítica.

Em *Os anões e os mendigos* encontramos um jogo de tipo semelhante: ao fim de poucas linhas, o leitor mais desprevenido encontra – ou julga ter encontrado – a chave para uma série de antropónimos e de topónimos, fazendo assim corresponder Agostinho Neto a Davi Demba, Aquitofel Amu a Holden Roberto, Absalão Katamna a Viriato da Cruz, Recab Sissoko a Mobutu Sese Seko, ou Costa da Prata a Angola, Nautilândia a Portugal, República do Cobalto à atual República Democrática do Congo, etc. A continuação da leitura mostra contudo que a chave não serve ou só abre metade da porta.

De facto, mesmo o leitor menos familiarizado com a história recente de Angola não tarda a perceber que são muitas as divergências, tanto em relação às personagens como no que diz respeito aos países. Nota também que certos traços ou vivências atribuídos a uma determinada figura correspondem historicamente a outras, sendo assim levado a aceitar a narrativa como romance. É este duplo movimento que evita que a obra se converta numa espécie de invectiva de âmbito restrito e retrospectivo e que atinja, pelos traços alegóricos que vai assumindo, um alcance mais vasto.

O primeiro ponto que serve de apoio ao movimento alegórico do romance diz respeito aos nomes – antropónimos e topónimos –, marcados por uma estranheza que reclama uma explicação.

Para as designações dos países, a interpretação parece simples. Santos Lima atribui aos antigos colonizadores um nome que destaca uma característica sua: em *Nautilândia* está em causa o passado dos portugueses como navegadores, ao passo que em *Flamilândia* se atribui à França o valor simbólico do fogo (como fonte de calor e de luz e talvez também como força de destruição), sugerindo-se o papel de líder de que o país habitualmente se reclama. Do lado dos estados africanos, a designação destaca sempre os recursos, que podem ser naturais, de tipo agrícola (como em *República do Café*, que percebemos corresponder à atual República do Congo) ou de tipo mineral (como em *República do Ferro*, que parece identificar-se com Cabinda, ou *República da Mina*, que corresponderá à antiga Rodésia do Sul, atual Zimbábue), mas que podem ser também de outro tipo, como em *Costa dos Escravos*. Com este procedimento, Manuel dos Santos Lima parece estar a justificar a primeira epígrafe, retirada do livro dos Juízes (18:9-10):

Levantai-vos, vamos a eles, porque nós vimos que é um país muito rico e fértil; não sejais descuidados, não vos detenhais; vamos e ocupemo-lo, não vos custará trabalho algum. Entraremos num povo que vive em segurança num país muito espaçoso, e o Senhor nos dará um lugar onde não falta nada daquelas coisas que são produzidas na terra.¹

Vejamos o contexto em que se integra o fragmento citado. Está em causa a tribo de Dan, uma das doze de Israel, que procurava uma terra para habitar, tendo encarregado alguns dos seus membros de encontrar uma solução. Chegados a Laís, “viram que o povo ali residente vivia em segurança, tranquilo e confiante” (Jz, 18:7), pelo que os enviados respondem depois aos seus companheiros com o discurso que Lima utiliza como epígrafe. O livro narra em seguida a partida dos danitas para Laís e a conquista e destruição da cidade: “Atacaram aquele povo tranquilo e desprevenido, passando-o ao fio de espada; à cidade, deitaram-lhe fogo e incendiaram-na. Não houve quem acudisse, pois ela ficava longe de Sídon, e eles não tinham relações com ninguém” (Jz, 18: 27-8).

Com a epígrafe em causa e este modo de designar os estados africanos, Manuel dos Santos Lima filia África e os seus países numa longa história de espoliações, identificando os colonizadores, antigos e novos, com as Tribos de Israel que se julgavam ungidas por Deus e com direito a dispor de terras e de pessoas. Por outro lado, o autor sugere também uma desencantada explicação para a desgraça que domina o continente: a causa da pobreza africana é a sua riqueza em produtos, hoje naturais, noutros tempos em mão-de-obra escrava.

Em vários momentos, o narrador apresenta aliás exemplos de uma colonização de rapina. Logo na primeira parte, conta a história de uma localidade onde fora descoberta bauxite:

Foi guardado segredo até à construção do caminho-de-ferro em direcção ao mar. Vieram engenheiros e militares para conter as tribos rebeldes ao progresso. A vila ergueu-se em poucos meses e foi próspera durante o tempo previsto pelos técnicos metropolitanos, isto é, doze anos. Depois despovoou-se quase de um dia para o outro. Os brancos foram-se embora com as máquinas

¹ Nesta como noutras epígrafes retiradas da Bíblia, a versão do livro afasta-se um pouco das versões mais comuns, acontecendo o mesmo com a grafia de alguns nomes. Em todos estes casos, manteve a forma que vem no romance.

abrir outras minas mais longe, deixando aos homens de tanga as bocas silenciosas dos buracões onde caíam as suas interrogações sem resposta, e donde se exalava um cheiro de morte lenta que dava às casas um ar de jazigos. (LIMA, 1984: 20²)

Esta ideia fica condensada de modo lapidar na figura do abutre, em torno da qual Santos Lima elabora interessantes variações imagéticas:

De botas e capacete, seria um administrador colonial. De chapéu de palha e máquina fotográfica pendurada ao pescoço, passaria por velho turista lúbrico e ávido de exotismo. Com charuto e pasta, dir-se-ia um homem de negócios, agente ou conselheiro, apreciador de acepipes. E a todos serviria com o mesmo olhar sagaz de diplomata astuto. (15)

Passemos agora aos antropónimos, cuja estranheza resulta do carácter incomum de muitos deles e do facto de os prenomes serem de origem bíblica, concretamente veterotestamentária. Considerando todas as personagens, incluindo, portanto, os figurantes, teremos um total de 73 nomes deste tipo, maioritariamente masculinos (os nomes de mulheres constituem cerca de 20% do total). Como seria de esperar atendendo à natureza da intriga, há certas tipologias que se destacam, a saber: os reis e chefes de povos (como Davi, Atália, Joaquim, Dan, Gad, Aser, Jeú ou Baasa); os guerreiros e comandantes militares (como Recab, Absalão, Joab, Abner, Benur, Josué, Baana ou Urias); os profetas (como Elias, Eliseu ou Jeremias); e as figuras de contornos messiânicos (como Davi ou Emmanuel).

Outra observação tem que ver com o facto de raramente haver ligação entre o nome bíblico da personagem e as características que ela apresenta no romance. Há, contudo, exceções, a começar pelo protagonista: o Davi de *Os anões e os mendigos*, embora não tenha propriamente matado nenhum Golias, sai vencedor do conflito com a Nautilândia e torna-se chefe de estado da Costa da Prata. No entanto, ao contrário da figura bíblica, não parece ter sido capaz de lançar as bases de uma nação solidamente estabelecida. Três das figuras que dele divergem têm também um prenome com alguma motivação:

– Absalão Katamna, que no romance é apresentado como o ideólogo da Api (Aliança Popular para a Independência) e como maoísta e mestiço que não

² A partir de agora, indicarei apenas a página correspondente a cada citação do romance.

reconhece em Davi o líder que o próprio e os outros proclamavam, sendo assim identificável, *grosso modo*, com Viriato da Cruz (1928-1973). Na Bíblia, Absalão é o terceiro filho de Davi, rebelando-se contra ele e tentando usurpar-lhe o trono.

– Aquitofel Amu, que em *Os anões e os mendigos* é dado como chefe da Pupi (Partido da Unidade Progressista para a Independência), movimento apoiado a partir de certa altura pela República do Cobalto, o que o aproxima da figura de Holden Roberto (1923-2007), fundador da União dos Povos do Norte de Angola (UPNA e depois UPA) e da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola). Na tradição bíblica, Aquitofel é um conselheiro de Davi, que acaba por trair ao juntar-se a Absalão.

– Jeroboão Bakary, de quem se diz ter sido Ministro dos Negócios Estrangeiros da Pupi e que “andara ao murro com Aquitofel e apoiado por movimentos dissidentes fundara o seu próprio movimento, a União Nacional” (80), dados que permitem a sua identificação com Jonas Savimbi (1934-2002), fundador da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). De acordo com o I Livro dos Reis, Jeroboão, depois de ter servido o rei Salomão, rebelou-se contra ele, reinando sobre dez das doze tribos de Israel.

Outro caso de motivação ao nível do prenome bíblico é o de Diná Bonfim. Retratada como militante da Api e defensora das mulheres, diz o narrador que “fora violada, torturada e morta de maneira atroz pelos pupistas” (83), elementos que aproximam a personagem da figura de Deolinda Rodrigues (1939-1967). Ora, segundo o relato de Génesis, Diná, que era filha de Jacob e de Lia, foi raptada e violada por Siquém, um príncipe cananeu.

Ainda ao nível dos prenomes, temos mais duas ocorrências em que a origem bíblica se apresenta motivada: refiro-me aos dois nomes de ressonância messiânica, Davi e Emmanuel. Davi, como ficou já dito, é desde cedo apresentado como líder providencial:

Baixava-se a voz quando se falava dele e era ainda em nome de Davi que os iniciados à subversão pregavam como novo evangelho a doutrina nacionalista e anunciavam o novo dia que ia chegar após a longa noite colonial. (17)

Retomando, com alguma ironia, o famoso verso de Agostinho Neto que integra o poema “Adeus à hora da largada”, escreve mais à frente o narrador,

fazendo referência ao retrato do protagonista saído num artigo de jornal: “Ele era o grande líder, aquele por quem se esperava. E revendo o seu passado, Davi convenceu-se de que era um instrumento da História.” (50). Muitos outros momentos da obra dão conta do processo de divinização do líder, designadamente na primeira parte. Num comício, antes da independência, “a turba rezou de joelhos em sinal de reconhecimento àquele que, Santo e Messias, ia agir por ela.” (91). Mais tarde, já constituído o governo no país independente, Davi alcunha os ministros do primeiro escalão com os nomes dos apóstolos de Jesus, ao mesmo tempo que se começa a falar num novo culto, o Dembismo.

Apesar disso, os sinais de fraqueza do líder estavam à vista desde o início: “Davi era lento e grave, sem nenhum humor e não sabendo galvanizar as massas.” (55). As suas brincadeiras infantis, que aliás retoma no palácio presidencial, já indicavam a propensão megalómana:

E na memória brilhou-lhe o riso dela [a mãe] quando ele se mascarava de rei, de general, de chefe de polícia ou de cardeal e cantava, discursava, dava ordens ou pregava para as galinhas intrigadas. No fim da representação alvoroçava a capoeira para ouvir os cacarejos como aplausos. E os galináceos que menos o aplaudiam eram os primeiros a ser sacrificados para a próxima churrascada. (61)

O segundo prenome de teor messiânico é Emmanuel: significando etimologicamente *Deus conosco*, foi o nome atribuído por Isaias ao filho que haveria de nascer de uma jovem virgem para libertar Jerusalém, profecia que seria concretizada na figura de Cristo. Em *Os anões e os mendigos*, Emmanuel é o comandante em chefe da Api, companheiro de Davi desde o tempo da universidade, afastando-se dele mais tarde, desiludido. Identificável com o próprio Manuel dos Santos Lima, a personagem reconhece e condena o falhanço da libertação:

Expulsos os colonialistas, dez, quinze anos depois, o milagre não se operou. Os africanos estão longe de ser nacional e socialmente livres e a maioria dos países do continente encontra-se hoje mais pobre do que antes da independência. (25)

Além disso, sintetiza uma ideia subjacente a toda a intriga, o fracasso do marxismo:

Para mim o marxismo deixou de ser a ilusão e a esperança dos países pobres, porque ele não resolveu os problemas dos povos que o adoptaram e criou outros de que certamente esses povos se gostariam de libertar. (27)

Não é, portanto, de Emmanuel que virá a solução para a Costa da Prata, como aliás a alegoria subjacente ao jogo dos nomes já o dava a entender: situando-se no tempo do Antigo Testamento, *Os anões e os mendigos* reclamam um tempo novo, ainda sem contornos definidos, mas certamente sem Messias.

Para encerrar a questão dos antropónimos, falta ainda considerar os apelidos, que de um modo geral são de origem africana, o que anula parcialmente a estranheza dos prenomes, ao mesmo tempo que africaniza um património e uma história simbólicos de que o continente tem estado à margem.

Há, porém, nomes de família com uma origem diferente ou com peculiaridades. Neste último grupo conta-se *Sissoko*, que lembra parte do nome africano que Mobutu adotou em 1972, na campanha de africanização do país a que presidia: *Sese Seko* (Kuku Ngbendu Wa Za Banga). Quanto aos apelidos de outra origem, destacam-se O'Reilly (aplicado a Isaar, um mercenário canadiano) e Silva (aposto a Herodes, um nome do Novo Testamento que serve para designar o último governador da Costa da Prata, sublinhando criticamente a responsabilidade portuguesa na forma de transmissão do poder depois da independência).

É justamente no período que precede a independência do território que a violência se acentua, sinalizada por uma nova epígrafe retirada do Antigo Testamento. Neste caso a fonte é o livro do Êxodo:

Cada um cinja a sua espada ao seu lado; passai e tornai a passar de porta em porta através dos acampamentos, e cada qual mate o seu irmão e o seu amigo e o seu vizinho. E os filhos de Levi fizeram o que Moisés tinha ordenado, e cerca de vinte e três mil homens caíram naquele dia. E Moisés disse-lhes: consagrai hoje as vossas mãos ao Senhor, cada um em seu filho e em seu irmão, para vos ser dada a bênção. (97)

Trata-se dos versículos 27 a 29 do capítulo 32, em que se dá conta da renovação da Aliança entre Deus e o povo de Israel, libertado do Egito através de Moisés. Percebe-se sem dificuldade a analogia sugerida por Manuel dos

Santos Lima: propondo-se aos seus concidadãos como novo Moisés, Davi imporá os mesmos sacrifícios, tendo em vista a consolidação da Aliança que acompanha o novo regime e que será pautada pela mesma obediência cega. É a partir de agora que a orientação satírica do romance passa a incluir momentos de distopia.

Na sua aceção mais comum, a distopia é uma espécie de utopia negativa ou anti-utopia, caracterizando-se pela crítica a uma utopia que derivou para o totalitarismo e a opressão³, promovida pelo Estado ou por instituições. Apresentando-se por vezes sob a forma de ficção científica, ela é usada amiúde para satirizar modelos ou tendências das sociedades contemporâneas.

Embora não seja uma distopia, o romance de Santos Lima vai mostrando, de várias maneiras e de modo progressivamente mais *cru*, a distância entre o ideal proclamado e o real efetivo, denunciando a violência do estado ditatorial instalado depois da independência da Costa da Prata. E são vários os momentos em que o autor se vale de modalidades discursivas distópicas, um tanto atenuadas de modo a não pôr em causa a verosimilhança da intriga.

Uma delas é o sonho: a certa altura, Davi Demba, já empossado como chefe de governo, sonha que o Feiticeiro-mor lhe aparece “numa chama de fogo que saía do meio de uma palmeira que ardia sem se consumir” (103), indicando-lhe o caminho a seguir. Mais uma vez, a paródia tem como fonte a Bíblia, neste caso o episódio da sarça ardente, narrado no capítulo 3 do Êxodo: Deus aparece a Moisés no meio de uma sarça que arde sem se consumir, anunciando-lhe que o escolheu para retirar o seu povo do cativeiro do Egito e conduzi-lo a uma terra de “leite e mel”. No caso de Davi, o caminho é o do socialismo, tanto mais que

A ideologia socialista defende a igualdade de direitos e a amizade dos povos. A cooperação económica entre os Estados socialistas e os jovens Estados nacionais da África é uma colaboração entre parceiros perfeitamente iguais em direitos, não implicando qualquer engajamento militar ou político, qualquer obrigação económica ou obrigação humilhante. A economia socialista é incompatível com a exploração do homem pelo homem e a opressão. (104)

³ Sobre o tema, cf. BOOKER, 1994 e VIEIRA, 2013.

Impondo-lhe uma espécie de decálogo político e o casamento com a sua filha Utopia, o Feiticeiro-mor converte Davi em seu súbdito, inaugurando através dele o seu reinado junto dos africanos. Com a transformação do protagonista, o mundo à sua volta assume contornos de clara distopia, aliás já presente no cenário do início do sonho, marcado pela ordem estandardizada, pelo controle e pela redução das pessoas a autómatos:

Estava numa praça em xadrez, espaçosa, perfeitamente quadrada, limpa e polida. Em cada canto um polícia ou um soldado enquadrando os cidadãos, em uniforme, estáticos e frios, repartidos em unidades movendo-se ao retardador, automaticamente e sempre bem alinhados. Eram reparadores, mecânicos e verificadores, todos parecidos como gémeos, e no meio deles Davi Demba, único herói vivo, único piloto e comandante supremo, acompanhado de Josué, segurando-lhe a pasta. Um grande relógio marcava um tempo sem conteúdo, como um buraco na eternidade. (102)

Agora, depois da visão do Feiticeiro-mor, os traços distópicos correspondem, por um lado, ao culto da personalidade:

Erguei-me estátuas, dai o meu nome às avenidas e praças, às escolas e quartéis, aos vossos filhos e afilhados e que a minha imagem esteja nos selos da República, nas paredes da cidade, nos trajes, nos quartos de dormir, na sala de jantar e na casa de banho dos costa-pratenses. Ordenai aos poetas que louvem os meus feitos, que honrem meu pai e minha mãe e mais os meus irmãos e irmãs e os meus tios e tias e primos e primas, se forem honrados e seguirem as leis do país. (105-6);

por outro, à perseguição a “todos os revisionistas, fraccionistas e oposicionistas”; “persegui com tenacidade e esmero as suas famílias, amigos e conhecidos, porque a erva ruim é mais difícil de exterminar” (106).

Depois deste sonho vem um pesadelo, dominado por um polvo, cujos tentáculos se transformam “em serpentes de fogo e depois em fantasmas. Eram dez e chamavam-se pobreza, subnutrição, ditadura, neocolonialismo, subdesenvolvimento, ignorância, corrupção, endemia, superstição e indolência.” (107). Uma tal alegoria não altera sobremaneira a orientação distópica do sonho anterior. Subsiste assim a uniformização e o esmagamento do indivíduo:

Davi voltou a visitar os seus companheiros e correligionários. Estavam ocupadíssimos com as tarefas nacionais. Esmeravam-se a desenhar o novo perfil da cidade, com ruas simétricas e casas vazias e todas idênticas para o Partido encher de operários, segundo um programa de felicidade colectiva. (107)

O mesmo acontece com o culto da personalidade e a corrupção:

Estabeleciam verbas, faziam listas de pessoas e de coisas, promoviam parentes e amigos, elevavam alcovas ao nível de chancelarias, viajavam pelas grandes capitais do mundo, perguntavam-se se os bancos suíços eram tão sigilosos quanto se pretendia e constituíam-se herdeiros dos tesouros e do espólio colonial abandonado. (107)

O tom satírico é idêntico, apoiando-se com frequência na paródia bíblica e eucarística:

Juravam fidelidade ao Presidente e ao Governo, recebiam com o breviário do Partido um comprimido das mãos de Davi e engoliam-no estoicamente, a seco, antes de receberem a pasta do seu cargo. O gesto era acompanhado de uma palmada no ombro e um segredo no ouvido esquerdo; depois os eleitos beijavam-lhe os pés e sentavam-se mergulhando em recolhimento de comungantes. (108-9)

Um último exemplo da presença de elementos distópicos em *Os anões e os mendigos* pode ser a Máquina, que “De início parecia um foguetão, um pénis, segundo os oposicionistas malandros, e depois de várias metamorfoses ganhou finalmente a forma bizarra de um enorme rolo compressor vermelho, com possantes tentáculos.” (130). Neste caso, a alegoria – que não dispensa a alusão satírica ao mausoléu de Agostinho Neto, mas vai muito mais longe – assume um estilo próximo da ficção científica, à semelhança do que já acontecia na peça do autor, *A pele do diabo*, publicada em 1977, mas com uma versão inicial feita na década anterior. Essa Máquina, “uma das grandes realizações da solidariedade internacionalista”, “iria permitir ao país andar mais depressa e os caminhos do Progresso seriam assim mais curtos”, na medida em que, “Como um Deus, fazia e previa tudo.” (130). Além disso, o consumo de energia era nulo, uma vez que a Máquina se alimentava de slogans, competindo ao Partido fabricá-los (132).

Para além destes casos, o romance apresenta outros sinais de distopia, mais difusos, em passagens descritivas marcadas por forte investimento estilístico. Veja-se a sugestão pós-apocalíptica que resulta da imagem que dá conta da secura da terra na zona fronteiriça que separa a Costa da Prata da República do Cobalto:

Mais além estende-se a terra seca, curtida como velha pele fendida e bordada, à maneira de um pulmão devastado pelo cancro (...) (12).

Ou a forma como Santos Lima capta a leitura do solo ressequido feita por uma multidão sedenta de deslocados da guerra:

Homens quase nus, debruçados sobre o chão, perscrutam-no em todos os sentidos, lendo no solo como num jornal censurado pelo despotismo da estiagem, os anúncios secretos transmitidos pelas raízes oprimidas e pelos tubérculos ocasionais, os indícios de água refugiada, a rede clandestina de pequenos roedores. (13)

Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas creio que já é possível responder à pergunta formulada no título deste trabalho. Contra o que possa parecer numa leitura apressada, não estamos perante um romance *à clef*. Embora seja inegável que muitas personagens, a começar pelo protagonista, lembram figuras históricas do passado-presente angolano, é inegável também que Manuel dos Santos Lima soube investi-las – a elas e aos restantes elementos narrativos – de uma dimensão alegórica que permite que o romance ultrapasse um tempo, um espaço e uma factualidade concretos. Por outro lado, os traços distópicos que é possível identificar em *Os anões e os mendigos* não fazem dele uma distopia: em parte por causa do modelo ficcional e do compromisso com um verosímil próximo do mundo atual; em parte porque o autor, diferentemente do Pepetela de *A geração da utopia*, não reconhece aos movimentos dos seus atores a desculpa de um ideal utópico que possa ser contraditado por uma distopia.

Sobra a sátira e o seu vasto acervo de recursos, umas vezes cómicos, quase sempre amargos e trágicos. Esperemos que o tempo ainda venha a dar razão ao Doroteu da “Epístola a Critilo”:

Este, ó Critilo, o precioso efeito
dos teus versos será: como em espelho,
que as cores toma e que reflete a imagem,
os ímpios chefes de uma igual conduta
a ele se verão, sendo argüidos
pela face brilhante da virtude,
que, nos defeitos de um, castiga a tantos.
Lições prudentes, de um discreto aviso,
no mesmo horror do crime, que os infama,
teus escritos lhes dê. Sobrada usura
é este o prêmio das fadigas tuas. (GONZAGA, 1957: 188)

Bibliografia

- (2003) *BÍBLIA sagrada para o terceiro milénio da encarnação*. 4.^a ed. Coordenação geral de Herculano Alves. Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica / Franciscanos Capuchinhos.
- BOOKER, M. Keith (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport: Greenwood Press.
- GONZAGA, Tomás António (1957). *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga: I: Poesias; Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: MEC, INL.
- LIMA, Manuel dos Santos (1984). *Os anões e os mendigos*. Porto: Edições Afrontamento.
- VIEIRA, Fátima, ed. (2013). *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura

Diferentemente do que acontece com outros autores africanos, a leitura da obra do angolano Ondjaki suscita uma certa impressão de familiaridade, que talvez decorra do facto de o autor se declarar, frequentemente e de várias maneiras, leitor (e ouvinte) de outros autores. E esta pode ser uma primeira razão para ler Ondjaki: um pouco à semelhança da protagonista da sua história dita para crianças *Ynari a menina das cinco tranças*, Ondjaki reconhece que há um velho muito velho que inventa as palavras (e também uma velha muito velha que destrói as palavras). E, numa atitude muito rara, reconhece-o com uma espécie de orgulho e de humildade, de alegria e de timidez.

Às vezes de forma mais comum, usando epígrafes dos autores e dos músicos de que gosta, recuperando um título deles ou dedicando-lhes um texto: é o que acontece com os brasileiros Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Raduan Nassar, Adélia Prado, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Gil, Dorival Caymmi ou Caetano Veloso; com os angolanos Ana Paula Tavares, José Luandino Vieira, Ruy Duarte de Carvalho, Pepetela, Arlindo Barbeitos ou José Mena Abrantes; com os moçambicanos Mía Couto e Luís Bernardo Honwana; com o cabo-verdiano Corsino Fortes; com os portugueses Natália Correia, Al Berto, Vergílio Ferreira ou Jorge Palma; com Paul Celan, Sylvia Plath, Kazantzakis, ou Cervantes, Lorca, García Márquez, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges. A este último, Ondjaki dedicou até agora dois poemas, a primeira vez, se bem leio, de um modo tímido, quase como quem pede desculpa: “para ti, b.”¹.

Em pelo menos dois contos, o autor de *E se amanhã o medo* revela de modo menos comum a sua faceta de ouvinte ou de leitor, assumindo um diálogo intertextual e intersemiótico com outros autores: Adriana Calcanhoto, cujas

¹ Trata-se do poema “Tu que viste tantas estrelas” (ONDJAKI, 2002: 15).

canções permeiam “A libélula” (ONDJAKI, 2008b: 15-21)²; e Corsino Fortes, de cujos versos parece partir “Jangada para longe” (*ibid.*, 23-27).

Uma outra forma de Ondjaki revelar a sua faceta de leitor e ouvinte consiste em falar – às vezes de forma lapidar – sobre autores e músicos que admira. Veja-se o que diz de Adélia Prado, uma das sínteses mais exatas sobre a obra desta autora: “há qualquer coisa de adélia na palavra fé. talvez porque ela seja uma mulher de palavras pesadas com tanta leveza e saiba cavalgar medos selvagens.” (ONDJAKI, 2009b: 57). Ou o que coloca na boca de Adolfo Dido, o narrador-protagonista de *Quantas madrugadas tem a noite*, a propósito do seu conterrâneo Ruy Duarte de Carvalho:

Qual mata é essa, nos desertos lindos do Namibe?, o outro mais-velho que fala nos livros dele, esse com nome de ipsilon — Ruy, todos kuvalés e leites de cabra das anotações dele, meu, muadiê tipo dos filmes, barbas dele! (...) esse tal sekulu que eu te falo, Ruy, que não sei se tem aquela beleza toda nesses desertos kuvalares de leite e cabras nos hábitos da terra, ou se é mesmo já nos olhos dele que a beleza aplacou e ele depois entorna assim, falésias (...) Meu, esse kota, no antigamente das minhas leituras, é que me mostrou — ir conhecer as pessoas, todos hábitos delas, tradições e casamentices, não basta só sentar e perguntar, você tem que entrar dentro das pessoas (...). (2010a: 94).

Ou, ainda através da mesma criatura de papel, esta homenagem a Manoel de Barros:

yá, assim foi, Brasil e as palavras dele — isso sim me impressionou, palavras que ele ouvia de nós, deixava na boca dos tabacos e não pedia licença pra nos cuspir as nossas próprias palavras. Poesia, muadiê?, poesia é a beleza de te cuspirem em cima e inda te porem os lábios a rir. Aguentas? (*ibid.*, 109).

Ou então ao contrário: Ondjaki dedicando *Quantas madrugadas tem a noite* a João Vêncio, protagonista da novela homónima de Luandino Vieira, que é também motivo do poema “manipular a grande ardósia”:

quando olhei o céu do Lubango inundado de estrelas lindas, o meu coração lembrou João Vêncio, suas estrelas amorosas. todo um makulusu literário me inundou as veias. imaginei um desenho para o luandino:

² Sobre este conto, cf. GARCIA, 2006.

tropeçando entre as estrelas, dois compadres se abraçavam em bebedeira: mais-velho e João Vêncio, o triste e o melancólico, apertavam a noite nesse abraço [a imaginária imagem era do foro do senhor chaplin]. (2009b: 24).

Termino esta breve exemplificação com um caso musical: o português Jorge Palma e o seu lado *frágil*, evocados com rara delicadeza no poema “só”:

a multidão tranquilizou o homem-poeta.

jorge palma tirou a mão do queixo, olhou para a multidão confessando uma bebedeira à moda antiga. o piano que lhe desculpasse os dedos.

foi um momento ardente, propício à poesia. à música. ele inventava passos novos, suave os dedos, golpeava a lógica. ele regressava – sem nunca ter saído da terra dos sonhos, cambaleava os pés em trejeitos de cuidado, usando os olhos de catarina pra iluminar um atalho musical. (*ibid.*, 33).

Poder-se-á certamente desvalorizar este tipo de sinais, até porque é bem sabido que os bons escritores são sempre bons leitores (e bons consumidores de outros produtos culturais). Poder-se-á também pensar que haverá alguma dose de exibicionismo ou, então, uma busca de aprovação. É certo que três dos livros que Ondjaki publicou até hoje terminam por uma troca de cartas com Ana Paula Tavares que funciona como uma espécie de posfácio. Não creio, contudo, que se trate, para citar e a(du)lterar um texto de Clarice Lispector – “Os desastres de Sofia”, do livro *A Legião Estrangeira* – de um caso em que “uma criança importuna puxa um grande pela aba do paletó”. Em vez disso, esse tipo de procedimentos constituirá talvez um sinal do respeito e do afeto que Ondjaki parece sentir necessidade de mostrar para com os seus mais-velhos.

O leitor menos apressado não cai no erro de confundir esse mapa de afetos com a revelação de uma rota de influências mais ou menos disfarçadas: como Ynari, Ondjaki percebeu cedo que também tinha a sua magia própria e descobriu-a em forma de dádiva: cruzando e reinventando géneros, apresenta-nos aquilo a que, recorrendo a um título seu, podemos definir como *momentos*. *Momentos de aqui*, marcados por uma capacidade de interrogar e de ver (no que ver também tem de cheirar, saborear, ouvir, tactear) que, nos melhores momentos, conduz à descoberta, ao espanto, ao assombro.

Isso não impede, porém, que reconheçamos a marca de certos autores, como por exemplo, Manoel de Barros, em particular nos livros de poesia, e

não apenas em *Há pendisagens do xão*³. De facto, continuamos a ler em *Dentro de mim faz sul*: “de tanto imitar os bichos moldei-me mais humano./ soprar com afecto o chão que se pisa traz ecos de/ sabedoria.” (2010: 39).

Mas o olhar de Ondjaki é distinto, optando muitas vezes pelo risco e pelo testar de limites. Um dos seus signos mais emblemáticos é a ramela, forma que o autor prefere a *remela*. O primeiro verso de “objecto ramela” (ONDJAKI, 2009b: 76) explica a importância desse elemento: “há um concentrado de mundo na minha ramela.”

Formada durante o sono, a ramela é uma espécie de sobra da lágrima, produto do ressecamento do líquido de que ela se compõe e da fusão da sua parte gordurosa com poeiras e outros materiais. Empurrada para os cantos do olho, é um produto de fronteira: entre o eu e o mundo, entre o sono e a vigília, entre o sonho e o real, entre a noite e o dia, entre o incolor e o colorido, entre o líquido e o sólido, entre o sujo e o limpo, entre a criança e o adulto. É por isso que a ramela pode ser encarada como um objeto:

aprecio as ramelas de cor amarelo-torrado. simbolizam uma réstia da noite no momento em que sou pessoa acordada outra vez, e é bom caminhar pelo dia com uma testemunha de felicidade.

...

a ramela é um caramelo que o olho usa pra nunca amargar o que tem de ver? (2009b, p. 76).

E será igualmente por isso que ela surge com alguma frequência também nos textos narrativos. Sirva de exemplo, esta passagem de “O colchão da Mongólia”, protagonizado por Pê-çê-gê (sigla de *Pisa com gêto*, uma criança com uma deficiência numa perna, que vive na rua, num *castelo* de papelão, e que já aparecera em *Quantas madrugadas tem a noite*): “Na mão esquerda, uma ramela sólida deambulava de dedo em dedo – sensação que lhe era muito familiar, fosse um pacto secreto ele e as ramelas tinham: cumprimentar-se todas as manhãs.” (2008b, “O colchão da Mongólia”, p. 36).

A importância da ramela torna-se ainda maior se admitirmos que ela se articula de algum modo com outros motivos simbólicos da obra de Ondjaki, como a madrugada com que AdolfoDido se define: “(...) pra mim, minha uma

³ Sobre este livro, cf. Andrea Cristina MURARO, 2006.

outra alcunha podia ser qualquer palavra parecida com madrugada – sou muito isso, o avesso duma noite a provocar as beiras dum dia seguinte, radioso.” (2010a, p. 99).

A remela pode ainda ser ligada a um sentar e pôr “(...) o chapéu na posição de deixar os olhos adormecerem.” (ONDJAKI, 2008: 145), menos preguiça que “sentadura filosofal” (ONDJAKI, 2008c, “Na cómoda (da) velhice”, 109), comportamento que define personagens como KoTimbaló, o Coveiro, de *O assobiador*, o camarada VendedorDeGasolina de *AvóDezanove e o segredo do soviético* e o homem que plantou, num campo ao lado de um caminho-de-ferro, setenta e duas máquinas de lavar antigas e se sentou a contemplá-las “naquele mesmo sítio de até hoje.” (*ibid.*). Este último texto – “Na cómoda (da) velhice” – é um bom exemplo da melhor ficção de Ondjaki: um exercício de reinvenção do conto, em que este, sem perder os elementos que lhe dão identidade, adquire características de outros géneros, como a crónica, e de outras artes, como a pintura e o cinema (que Ondjaki aliás também cultivava de forma independente), convertendo-se sobretudo na fixação de um momento, marcado por algo de insólito e de perturbador, cujo significado é mais sugerido que explicado. A linguagem desempenha um papel decisivo na fixação desses momentos, o que obriga Ondjaki – num extraordinário esforço de exatidão – a (re)criar palavras que sejam capazes de dar conta das decisivas *nuances*. Sirva de exemplo esta passagem sobre o cachimbo do velho sentado a contemplar as máquinas de lavar: “O cachimbo já o tinha há anos na boca, inapagado, por vezes inaceso, outras desúmido, outras ainda enchameado, querendo amizades com a faguilha.” (*ibid.*).

Não sendo talvez o elemento que ressalta mais de imediato na obra de Ondjaki, esta capacidade de fixar momentos é um dos seus traços mais singulares. Às vezes esses momentos têm algo de revelação, de epifania, como acontece em “Debrucei-me e apanhei uma lágrima”, conto em que uma mulher passa da contemplação de esculturas para a compreensão do mistério do ser humano:

Dirigiu-se já muito lenta e comovida para ele, olhou-o no interior das suas esculturas todas, viu nos seus olhos, ou no seu interior, as estátuas todas que tinha acabado de experimentar, agarrou nas suas mãos, juntou às suas, e deu-lhe um beijinho do tamanho da Mulher e do Homem, do tamanho do mundo, do tamanho de todas aquelas esculturas idosas, belas, ternurentas, eróticas e enamouradas de energia e paz. (*ibid.*, 128).

De uma outra maneira, é o que também acontece em “Lábios em lava”, intenso monólogo que uma freira dirige a deus, trazendo aos lábios a intensidade de uma experiência com algo de místico que vive no seu corpo:

Saberias compreender o estrondoso frenesi dos meus dedos, a vulcânica e contida necessidade dos meus lábios, o calor e, oh meu deus, o odor. A pluralidade do odor, a resistência da penugem, o suor, o suor, a mão indelicada, incontida, desarrumada, amarga. A mão amarga movendo-se no antro, no pântano do meu ser. Testemunha — a noite: palco de avessos, de pernas e proscênios abertos, o espectáculo vivo, do viveiro de intensos fantasmas. Atiro-me do alto da minha fé, desfazendo o corpo em pó: pó solto, pó vivo, pó longínquo a ti, Senhor. Porque com gigantesco prazer eu peço! E peço pensando ressuscitar. (2008b: 91).

Mas a melhor representação de uma experiência intensa e perturbadora está na novela *O assobiador*, que conta a história da chegada de um homem que assobia a uma sossegada aldeia onde havia muitos burros, adorados numa festa anual. Entrando na igreja, é protegido pelo padre, primeira testemunha de um som que “(...) era «uma espécie de música sagrada, o mais puro latim dos anjos, quem sabe mesmo, um murmúrio de Deus!»” (ONDJAKI, 2009: 21).

Publicada em 2002, esta obra já mereceu vários estudos críticos⁴, embora a interpretação geralmente proposta me pareça pouco feliz. Há certamente traços de Borges e do realismo mágico sul-americano, mas parece-me mais difícil reconhecer na obra o resgate da tradição cultural da oralidade que caracteriza as sociedades africanas e interpretar o assobiador como um *griot* músico⁵. Do meu ponto de vista, há vantagem em considerar a informação que Ondjaki coloca no fim do livro, antes da folha de guarda: “O autor compôs esta história ao som de/ *El Cant de la Sibilla*./ La Capella Reial de Catalunya/ Montserrat Figueras & Jordi Savall (direcção)”.

Quem quer que repita a experiência tenderá a ler *O assobiador* como uma tentativa, bem-sucedida, de recriar este drama litúrgico que, em 2010, foi

⁴ Cf. Roberta Guimarães FRANCO, 2005, Anabela Dinis Branco de OLIVEIRA, 2008 e Regina da Costa da SILVEIRA, 2011.

⁵ Cf., por exemplo, Márcio Ricardo Coelho MUNIZ, 2006.

declarado pela UNESCO Património Imaterial da Humanidade⁶. Retomando a figura mitológica da Sibila, adaptada como oráculo do fim do mundo e da segunda vinda de Cristo para o juízo final, *El Cant de la Sibilla*, de melodia gregoriana, terá surgido na Baixa Idade Média, sendo cantando em Maiorca e noutras localidades, originalmente em latim, nas matinas do Natal. No século XIV, a interpretação era feita por um jovem vestido de mulher com uma espada na mão.

Ondjaki transforma profundamente o drama litúrgico e altera o seu significado, mantendo, contudo, os seus elementos essenciais: a execução ocorre numa igreja, num domingo, no decurso de uma missa, começando com “(...) um cântico regional, típico da aldeia, bem conhecido pelos idosos (...)” (98). Conduzindo a um êxtase coletivo, a música leva ao excesso, ao desregramento, à subversão, acabando por ser causa da morte de três dos habitantes. Mas ela – reduzida à sua dimensão mais básica, ao assobio, ao sopro que lembra o modo como, no Génesis (2:7), se relata a criação do homem – fora antes causa de vida, depois de ter permitido que cada habitante da aldeia recuperasse, através do sonho, o seu passado e se reencontrasse consigo mesmo. Fica assim sugerido um outro tipo de juízo final, promovido por um Assobiador (*assobiador*) que tem traços da figura de Cristo:

(...) através da assobiada maneira de existir, ele permitia que alguma tristeza se esvaísse, deixando o espaço rigorosamente necessário para a próxima dose de tristeza. Através do que era belo para os outros, a solidão fazia-se circular nele, permitindo que se não sufocasse, mas impedindo-o de conhecer a paz. (67).

Mais do que isso, *O assobiador* é também, evidentemente, uma espécie de alegoria do poder da música, dialogando com as figuras mítica de Orfeu e de Anfíon, com *Asno de Ouro* de Apuleio e com outros textos de uma tradição que é menos europeia que universal.

Esta é de resto uma característica de Ondjaki que pode surpreender os leitores mais habituados aos *clássicos* da literatura angolana: o autor de *Bom dia camaradas* é um dos escritores angolanos que já não precisa de se dizer

⁶ Sobre o *Cant de la Sibilla*, cf. GÓMEZ MUNTANER, 1997, LLABRÉS I MARTORELL, 1999 e VICENS VIDAL, 2004.

angolano, o que lhe permite dialogar mais naturalmente com outras tradições, mas também com os *clássicos* do seu país. Sem dificuldade, percebe-se, sobretudo em *Quantas madrugadas tem a noite*, que Ondjaki lê Luandino Vieira, Manuel Rui, Pepetela, como lê Mia Couto, Guimarães Rosa e tantos outros. O trabalho com a linguagem, o ritmo oralizante, a inventividade da intriga, o lado picaresco das personagens, o riso carnavalesco provam-no claramente. Mas a isso Ondjaki soube acrescentar um traço pessoal nítido, assim caracterizado pelo seu narrador: “(...) gosto muito disso – acreditar no impossível das palavras, lhes maltratar no português delas, ser livre na boca das histórias e me deixar tar aqui, sentado dentro de mim, abismático.” (100).

Por isso o seu AdolfoDido é um morto que ninguém consegue enterrar porque afinal está vivo e a contar a sua história, como falso Brás Cubas. Observador cínico, de uma geração sem idade para ter andado no *makí* – embora as suas supostas viúvas tentem ser consideradas “viúvas do estado”, expressão que o próprio não perde a oportunidade de *estigar* –, AdolfoDido revela uma interessante filosofia de vida, patenteada num discurso aforístico de que apresento apenas dois exemplos: “Vida? – piano das teclas e das músicas desconhecidas, nós só aqui sentados, bitôuvens desta tarde mulata, ou esta parte do dia não pode ser mestiça?” (51-2); “(...) a infância é isso mesmo – raízes que um gajo traz nas costas do passado e no coração do nosso presente (...)” (157).

Observador preciso, o narrador-protagonista de *Quantas madrugadas tem a noite* capta magistralmente emoções de difícil verbalização: “Sabes o que é não sentir o coração e sentir o coração, tud’uma batida só, sangue leve no peito e lágrimas limpas a escorrer?” (9).

Terno e cínico a um tempo, pode falar do mar usando esta comparação surpreendente: “(...) assim calminho, liso tipo carapinha com desfrise, o mar não tem as nuvens dele também?” (9).

Mas a faceta mais conhecida de Ondjaki é a de escritor que reinventa a infância, nos romances de fundo autobiográfico *Bom dia camaradas* e *AvóDezanove e o segredo do soviético* e nos contos de *Os da minha rua*⁷. Mais do que as peripécias de cada um, creio que se impõe reconhecer a forma magistral como sabe reconstruir a percepção infantil, nos registos mais variados.

⁷ Sobre estas obras, cf. Roberta Guimarães FRANCO, 2008 e 2010, Ana Maria RIBEIRO, 2010, Jane TUTIKINA, 2009 e Karina M. L. VIEIRA; Rubens P. SANTOS.

Comecemos por um exemplo de humor, sem segunda intenção:

Estava muito calor, e lembro-me de ter sentido uma vez mais aquele cheiro assim generalizado da catanga. O tipo de cheiro muitas vezes também me dizia que horas eram... Mas aquele quente-abafado misturado com cheiro a peixe seco queria dizer, isso sim, que tinha chegado um voo nacional. (ONDJAKI, 2008d: 35).

Vejamos também um caso de humor crítico: “(...) muito espaço com relva de passear cães a fazer cocó em todo o lado (...)” (ONDJAKI, 2008: 106).

Mas as passagens mais interessantes são aquelas que revelam uma sensibilidade que temos dificuldade em adjetivar. Essa sensibilidade pode traduzir-se na percepção de um abacateiro a espreguiçar-se todas as manhãs ou no modo sinestésico de encarar uma despedida:

Eu acho que nunca cheguei a dizer a ninguém, talvez só mesmo à Romina, mas na minha cabeça eu sempre escondia este pensamento: as despedidas têm cheiro. E não é cheiro bom tipo chá-de-caxinde, ou as plantas a darem ares dum primeira respiração na frescura da manhã, entre silêncios e cacimbos molhados. Não. Despedida tem cheiro de amizade cinzenta. Nem sei bem o que isso é, nem quero saber. (ONDJAKI, 2008a: 99).

Pode passar ainda pela capacidade de recuperar o espanto e o assombro infantis, ilustrados por uma imagética muito original: “Aí foi o nosso espanto geral: dos olhos dos outros, eu vi, saía um brilho tipo fósforo quase a acender a escuridão da varanda e a assustar os mosquitos.” (*ibid.*, 54)

Pelos interstícios das estórias contadas vai passando a história de Angola dos anos 80: o centralismo socialista, a presença cubana e russa, a guerra, a revisão do período colonial. Só em aparência o registo é ingénuo: do meu ponto de vista, destaca-se sobretudo uma espécie de ternura que relativiza os aspetos negativos e retém os positivos. Veja-se esta passagem, a propósito da mudança dos nomes de instituições: “(...) pedi ao camarada João para passar no Hospital Josina Machel, que a minha tia pensava que se chamava Maria Pia, eu até escapei já rir, percebi que aquele devia ser o nome que os tugas davam ao hospital, mas também poças, dar já nome de pia num hospital é estiga.” (ONDJAKI, 2008d: 49).

Repare-se ainda que a presença cubana acaba por ser avaliada pela despedida emocionada dos camaradas professores Ángel e María, de quem fica uma imagem sobretudo meiga, em parte baseada no modo como saboreiam uma compota de morango oferecida pela mãe de uma aluna:

Era ver aquelas caras: olhavam para o doce a rir, comiam uma colherada, ficavam a chupar o doce na boca, demoravam, olhavam um para o outro, ele e a mulher, a sorrirem por causa de uma compota de morango, eu acho que aquela era uma cena muito bonita, mas não podia dizer a ninguém, senão ia sair estiga. (*ibid.*, 106).

Idêntica ternura e falsa ingenuidade ocorre nas raras alusões à guerra:

(...) lá atrás a casa do André que era comando que já tinha matado bué de sul-africanos carcamanos e só de vez em quando lhe autorizavam a vir visitar a família, a guerra não deve ser como nos filmes porque o André quando vem a casa está cheio de fome e tão triste que não fala nada, só chora na hora que o camião vem lhe buscar de novo para a tal frente de combate (...). (ONDJAKI, 2008: 114).

Com uma presença menos assídua, a representação da velhice constitui outro aspeto importante da obra de Ondjaki, ao que suponho não observado ainda pela crítica. Com frequência, ela surge associada ao universo infantil, através da figura da avó, em particular da Avó Catarina, que, mesmo depois de morta, continua a aparecer às crianças, até ao dia em que

Inevitavelmente, fomos crescendo. Uns, os primeiros, mais à frente que outros, deixaram simplesmente de acreditar na Avó Catarina, nas suas histórias, em tudo o que tinham gravado na memória. À medida que iam crescendo, os mais velhos iam sistematicamente duvidando de tudo o que sabiam, o que tinham visto, escutado, vivido. (ONDJAKI, 2008c: “As muitas visitas da Avó Catarina”, 84-5).

A avó pode aparecer também como mistério a ser decifrado pelo olfato:

Naquela penumbra própria dos quartos onde estão avós sentadas, olhando para aquele corpozinho velho e terno que descansava tão serenamente, apercebemo-nos em simultâneo que nunca tínhamos olhado ou cheirado tão de perto aquela avó tão peculiar. (*ibid.*, “A oficina da Avó Menha”, 63).

Em geral, a representação da velhice sublinha a beleza dos velhos: “(...) a velha mais velha do povoado (sendo por isso a mais bela) (...)” (ONDJAKI,

2008b: “Jangada para longe”, 24); a sua humanidade, traduzida na relação com os outros: “Pegou na mão da mulher – gesto simples, inocente, mas brutalmente humano (que só os velhos sabem manuesar) (...)” (*ibid.*, “Coração de porco”, 32); ou materializada na relação com os cães do canil, que pressentem com impaciência a chegada dos que os vão levar a passear: “Era o cheiro. O cheiro dos velhos, das coleiras desmaiadas que traziam nas mãos; o cheiro, os seus sorrisos e o brilho lindo, pueril, nos seus olhos mansos.” (*ibid.*, “Os passeadores”, 41).

A atenção à velhice faz-se também noutros registos, como o aforístico: “Velhice é todos dias ir despedindo um pouco coisas que inda nos tocam as paredes do coração.” (*ibid.*, “A confissão do acendedor de candeeiros”, 44), ou o mais declaradamente lírico:

acho que foi com a minha mãe
que aprendi a olhar
o olhar dos velhos
as mãos bonitas dos velhos
os gestos dos velhos (ONDJAKI, 2009b: 45).

Com outros mais-velhos, volto assim ao ponto de partida, no que parece confirmar um traço, mais do que idiossincrático, característico das culturas africanas. Devemos, contudo, a este propósito, ter presente o que Ondjaki diz através da evocação feita por Adolfo Dido dos encontros literários em que participou no Brasil:

Todos dias encontros, um dia palestra, porque *literatura negra!* Ai?! Literatura mais negra? E branca também? Já'gora mulata? Como é que vai ficar mais essa literatura mulata? E aí não tava grosso, falei puramente bem, os á-vontades todos, arregacei mós discursos improvisados, deambulei: África do Sul, aparteides, separatismos; e virmos mais agora na literatura também a querer fronteirizar? (2010a: 107).

Bibliografia

GARCIA, Flavio (2006). *A “libélula” Calcanhoto na narrativa de Ondjaki: diálogo em leitura*. “Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários /

- CaSePEL”. 2 (dez.), pp. 25-33. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/casepel/CaSePEL_2.pdf>.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho (2006). *Entre o som e o encantamento, um assobiador*. “Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários / CaSePEL”. 2 (dez.), pp. 14-24. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/casepel/CaSePEL_2.pdf>.
- FRANCO, Roberta Guimarães (2005). *O início era sempre assim: o sopra e a vida*. In *Anais do II CLUERJ-SG*. Rio de Janeiro, volume único, ano 2, n. 1. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/robertaguimaraes_franco.pdf>.
- FRANCO, Roberta Guimarães (2008). “*Bom dia camaradas*” e um retrato de uma (infância em) Angola. “Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF”. 1: 1 (ago.), pp. 88-92. Disponível em: <http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/010_Roberta.pdf>.
- FRANCO, Roberta Guimarães (2010). *Explosão de cores e afetos em “AvóDezanove e o segredo do soviético”, de Ondjaki*. “Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF”. 3: 5 (nov.), pp. 191-195. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/015roberta%20franco.pdf>>.
- GÓMEZ MUNTANER, Maricarmen (1996 e 1997). *El Canto de la Sibila. I. Castilla y León. II. Cataluña y Baleares*. Madrid: Alpuerto.
- LLABRÉS I MARTORELL, Pere Joan (1999). *Celebrar Nadal a Mallorca: història, teologia, pastoral, el Cant de la Sibilla i altres tradicions mallorquines*. 2.^a ed. Palma de Mallorca: Publicacions del Centre d’Estudis Teològics de Mallorca.
- MURARO, Andrea Cristina (2006). *As ‘prendisajens’ Poéticas em Ondjaki: dimensões da metáfora ‘xão’*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (2008). *Ondjaki: o assobiador de imaginários*. In *Akta Konferencji “Diálogos com a Lusofonia”*. Colóquio comemorativo dos 30 anos da secção Portuguesa do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia. 10 e 11 de Dezembro de 2007, Universidade de Varsóvia. Livro das Actas. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, pp. 60-67. Disponível em: <http://iberysytka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISlii-UW_21_OLIVEIRA-Anabela-DINIS-BRANCO-de_Ondjaki-o-Assobiador-de-imaginarios.pdf>.
- ONDJAKI (2002). *Há prendisagens com o xão (O segredo húmido da lesma & outras descoisas)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2008). *AvóDezanove e o segredo do soviético*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2008a). *Os da minha rua*. 4.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2008b). *E se amanhã o medo*. 3.^a ed. Lisboa: Caminho.

- ONDJAKI (2008c). *Momentos de aqui*. 4.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2008d). *Bom dia camaradas*. 3.^a ed. Lisboa, Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2009). *O assobiador*. 3.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2009b). *Materiais para confecção de um espanador de tristezas*. 2.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2010). *Dentro de mim faz sul Seguido de Acto aanguíneo*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2010a). *Quantas madrugada tem a noite*. Lisboa: Editorial Caminho.
- ONDJAKI (2011). *Ynari a menina das cinco tranças*. Ilustração por Danuta Wojciechowska. 4.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.
- RIBEIRO, Ana Maria (2010). *Infância no pós-independência angolano em “AvóDezanove e o segredo do soviético”*. “Diacrítica”. 24/3, dossier literatura comparada, pp. 265-277. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/Diacritica%2024-3_Literatura.pdf>.
- SILVEIRA, Regina da Costa da (2011). *O insólito na literatura angolana*. In: GARCIA, Flávio et al., orgs. *Insólito, Mitos, Lendas, Crenças: Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional / II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 3*. Rio de Janeiro: Dialogarts, pp. 113-121. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_II_ENC_NAC_SIMPOSIO_3.pdf>.
- TUTIKIAN, Jane (2009). “*Lá onde mora a infância (um estudo dos contos de Luandino Vieira e de Ondjaki)*”. In REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel e SILVEIRA, Regina da Costa da, org. *Redes e Capitulanas: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas*. Porto Alegre: ed. UniRitter, pp. 107-124.
- VICENS VIDAL, Francesc (2004). *El Cant de la Sibilla a Mallorca. Un fenomen emergent*. Palma de Mallorca: Documenta Balear,.
- VIEIRA, Karina Mayara Leite e SANTOS, Rubens Pereira dos (s/d). “*Bom Dia Camaradas*”: as memórias do menino/narrador. Disponível em: <http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_36402223859.pdf>..

Um livro de João-Maria Vilanova

Dois exemplos, de áreas distintas, mostram como ainda hoje o pseudónimo é mais que um direito assegurado pela lei: Elena Ferrante e Banský. No caso da escritora italiana, estaria em caso o desejo de preservar a privacidade e a tranquilidade; quanto a Banský, o motivo terá provavelmente que ver com a segurança e o desejo de evitar complicações legais (que a consagração mundial entretanto alcançada não afastará completamente). Em ambas as circunstâncias, muitos jornalistas (pouco dignos desse nome) não se têm poupado a esforços para decifrar aquilo que entendem ser um enigma: sobre Banský ainda não há certezas, mas Ferrante foi há anos identificada por Claudio Gatti como Anita Raja.

Vem isto a propósito de João-Maria Vilanova, pseudónimo de alguém que desse modo quis permanecer anónimo e cuja identidade só viria a público depois da sua morte. As razões para a adoção do pseudónimo terão sido provavelmente, pelo menos de início, uma mistura das de Ferrante e Banský, mas a partir de certa altura creio que adquiriram outro significado, independente até da vontade do autor: nos caminhos por vezes turvos da pós-independência, nem sempre uma figura com o percurso biográfico do cidadão por trás de Vilanova encontraria acolhimento inequívoco no quadro da literatura angolana. Ora, a manutenção do pseudónimo – que, note-se, não se confunde com o anonimato – equivale de algum modo à defesa do texto e da literatura. Numa linha próxima da chamada morte do autor, proclamada por correntes teóricas diversas que vão do Formalismo Russo ao *New Criticism*, a atitude de João-Maria equivale a dizer que o texto deve ser lido independentemente do autor.

E o texto é inequivocamente angolano: porque se integra numa tradição angolana, com a qual dialoga de muitas maneiras; porque usa uma linguagem angolana; porque trabalha temas e motivos que, sendo muitas vezes de alcance mais vasto, são de raiz angolana. E isto é válido tanto para *Enquanto essa*

chuva não parar de chover quanto para os cinco livros de poesia publicados anteriormente (*Vinte canções para Ximinha*, 1971; *Caderno dum guerrilheiro*, 1974; *Mar de minha terra & outros poemas*, 2004; *7 flagrantes da verde savana*, 2013; *7 poemas da acácia rubra florindo*, 2013) e para o volume *Os contos de Ukamba Kimba* (também de 2013). Refira-se que os últimos volumes tinham ficado inéditos, devendo-se a sua edição póstuma ao trabalho de Pires Laranjeira e de José Luandino Vieira.

Passando ao livro mais recente, observe-se que dos 32 poemas que integram *Enquanto essa chuva não parar de chover*¹ só três estão datados, sendo os limites extremos 1956 e 1973. Além disso, é de supor que “Justiça em Los Angeles” tenha sido escrito em 1991 ou pouco depois, uma vez que toma por base o caso de Rodney King, um trabalhador afro-americano da construção civil que foi detido e violentamente espancado pela polícia, sob a acusação de excesso de velocidade, a 3 de março desse ano. Mas apesar do mais de meio século que nos separa dos mais antigos, todos estes textos conservam a frescura e a novidade de uma linguagem aguçada, em busca de uma verdade que supera a barreira do tempo e do espaço.

O título é, pelo menos à primeira vista, um tanto estranho: por um lado, o enunciado parece não estar completo, deixando de algum modo suspenso o “enquanto”; por outro, o poliptoto sugere um registo popular que surpreende num título. Seja como for, fica a ideia de que a queda “dessa” chuva corresponde a uma fase que ainda está em curso e que, portanto, impede que se avance para a etapa seguinte. Creio que o sentido se torna mais claro se atentarmos na epígrafe geral da obra: “Ninguém impedirá a chuva”. Trata-se dos dois versos finais do poema “Aqui no cárcere”, de Agostinho Neto, datado de julho de 1960, da Cadeia da PIDE de Luanda. Vejamos as duas últimas estrofes de Neto: “Aqui no cárcere/ a raiva contida no peito/ espero pacientemente/ o acumular das nuvens/ ao sopro da História// Ninguém/ impedirá a chuva.” A chuva que não para de chover é, portanto, a chuva da revolta, produto das nuvens que se foram acumulando “ao sopro da História”. E é precisamente de causas e de casos de revolta que fundamentalmente trata o livro de Vilanova, através de um sujeito que fala do outro e pelo outro – o africano, o colonizado,

¹ Luanda: Nóssomos, 2019.

o negro; que fala do passado e do presente; que fala de Angola, de África, do mundo.

Percebe-se assim que a obra *comece pelo princípio*, pelos primórdios da colonização, com uma “Carta para Henrique o Navegador” em que o sujeito, recriando a linguagem da época, expõe com amarga ironia as contradições e a hipocrisia do discurso cristão do poder: “Quanto a minha alma oh/ quanto a minha alma oh/ branca & pura/ vós ma conseguiste salvar/ mesmo/ na horinha/ do embarque em/ navio negreiro/ segundo os rituais/ próprios para cais” (17). Essa denúncia é ampliada no poema seguinte, “Carta para el-rey Manoel Senhor d’Etiôpia e Pérsia e Índia e também da Guiné da parte de sua Majestade o Rei do Kongo”: “Entretanto/ ngangas & missionários/ vários dos vossos por vós enviados²/ negociam descaradamente/ em escravo/ no intervalo de seu munus dito desvelo do Senhor” (19).

Esse foi um povo sujeito a um “Exodus” (23) em sentido contrário ao do povo hebreu, num caminho em que Moisés foi substituído por “(...) antigo funante/ pombeiro cantineiro soldado aviado³/ onde que nesses reynos/ da se-basta conquista & do resto” (23). Esse foi um caminho de violência, estampada na longa lista de objetos usados como instrumentos de castigo e de tortura que forma o poema “Something is missing ou adereços sem endereço”. Apostando tudo na referencialidade, tal poema testa os limites da poesia e da linguagem: omitindo os outros elementos da frase, sinaliza de facto que “Something is missing” – o sujeito que usa tais “adereços”, o verbo que os anima e o complemento a que são aplicados.

No mesmo registo universalizante, Vilanova retoma textos e figuras da cultura negra dos Estados Unidos, como o Muhammad Ali do épico combate de 1974 disputado em Kinshasa e que ficaria conhecido como “The rumble in the jungle”. Sublinhando o que Ali representava – esse “que antes ele se chamava de/ Cassius Clay só/ e era apenas/ e era apenas/ negro” (34) –, Vilanova reforça o significado da personalidade através do uso de uma epígrafe de Nicolás Guillén. Trata-se de uma passagem da “Elegía a Jesús Menéndez”, em cuja base esteve o assassinato em Cuba de um líder sindical negro, abatido pelas costas por um capitão. A passagem completa da epígrafe encerra uma profissão de fé no exemplo de Jesús Menéndez: “Jesús levanta su puño poderoso como un

² Para além da aliteração, note-se o decassílabo.

³ Note-se o alexandrino, num verso com duplo homeoteleuto.

seguro martillo y avanza seguido de duras gargantas que entoan en un idioma nuevo una canción ancha y alta, como un pedazo de oceano.”

Outro caso é o de “Eu também sou América” – verso em português do conhecido poema “I too”, de Langston Hughes –, em que a confiança do autor do *Harlem Renaissance* dá lugar a uma certeza amargurada: no poema de Hughes, temos “Besides,/ They’ll see how beautiful I am/ And be ashamed –”, ao passo que Vilanova termina com “Agora/ aguardo 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” (32).

Alternando entre um registo mais concreto e mais abstrato, mais local e mais universal, Vilanova denuncia também acontecimentos concretos, como o massacre de Pidjiguiti, ocorrido em agosto de 1959, contra marinheiros e estivadores de Bissau que estavam em greve. Noutros poemas, o que está em causa é uma instituição, como o contrato (uma forma de trabalho forçado comum na África portuguesa) ou o “Apartheid”, esta num poema que termina com um verso que constitui a transcrição fonética de uma forma de intimidação dirigida ao negro: “Kaffir waar’s jo pass” (40). Lembre-se que o termo em causa (*cafre*, em inglês *kaffir*) motivou, nos anos 60 do século passado, um conjunto de crónicas de José Craveirinha, publicadas em *A Tribuna* a propósito da expressão *galinha à cafreal*. Lembre-se também, num triste sinal da difícil mudança das instituições, um caso ocorrido a 28 de março de 2018 e amplamente noticiado pela imprensa internacional (mas não, que me tenha apercebido, pelos jornais ou televisões de Portugal): a condenação na África do Sul de Vicki Momberg, agente imobiliária, branca, a quatro anos de prisão (três efetivos e um suspenso), pelo facto de, na sequência de um assalto por “smash and grab” ao seu automóvel, ter insultado o agente policial, negro, que a assistiu e tentou acalmar, com a palavra *kaffir*, proferida por 48 vezes. Segundo o *The Guardian*:

A video clip went viral following the incident in 2016 when the police officer tried to help Momberg after thieves broke into her car at night at a shopping centre.

It showed her saying she wanted to be helped by a white or ethnic Indian officer, and that black people were “plain and simple useless” and “they are clueless”.⁴

A saída para este estado de coisas é a luta armada, tanto mais que, entre “A bala & a fome”, “bala ela é mesmo cafofa/ bala ela é mesmo cegueta/ fome/ fome não/ fome ela sempre t’encontra/ tu não tem como escapar” (59). É o que sugere também a AK-47 que constitui a resposta a “Adivinha I” (51).

Em síntese, podemos dizer que a poesia de João-Maria Vilanova não andar­á assim tão longe do modelo do Horácio da *Epistula ad Pisones*: só que o autor angolano prefere a *mukanda* à *epistula*, o “camarada aprendiz” aos Pisones, e uma forma muito diferente de “*limæ labor*”, indo da “plaina grande” à “mais estreita”, para terminar na “só lixa” que permitirá que “bocado de madeira/ ele vai/ tu falar” (47). Por outro lado, ao “*utile dulci*” do venusino diz a madeira de Vilanova: “eu sei/ da nossa utilidade”, “eu quero ser/ o tampo alargado/ da tua mesa nova/ em tua nova casa/ de operário/ aprendiz” (49). Podendo parecer ultrapassado, este é um modelo de poesia que continua a fazer sentido e a fazer-nos falta – sejamos nós angolanos, portugueses ou de qual­quer outra nacionalidade.

⁴ Em: <<https://www.theguardian.com/world/2018/mar/28/south-african-woman-jailed-in-landmark-ruling-for-racist-rant>>.

A luta contra o esquecimento:

sobre um poema de José Luís Mendonça

No âmbito de um seminário do Mestrado em Estudos Africanos da Universidade do Porto, abordei com os meus alunos a obra poética de José Luís Mendonça, que me parece uma das mais interessantes do panorama atual da literatura angolana. Entre as atividades previstas contava-se a apresentação por cada estudante da análise de um texto da coletânea *Africalema*¹, tendo resultado daí uma experiência interessante: um dos participantes, Thomas P. Wilkinson, um professor alemão de origem norte-americana, propôs como ponto de partida do seu trabalho a tradução para inglês do texto “Habitação”, pertencente ao volume *Ngoma do negro metal*, de 2000².

Rapidamente verificámos todos que o problema maior não estava na escolha das palavras inglesas que melhor pudessem corresponder ao original português, ainda que aquilo que parecia óbvio se revelasse progressivamente mais complicado: Como traduzir o título? “Habitation” ou “House”? Como dizer “Às portas”? “By the doors”? Mais difícil que estas e muitas outras decisões (num curto poema de sete versos) revelou-se, contudo, a interpretação literal do texto, como sempre acontece aliás com a verdadeira poesia, por natureza refratária a uma leitura unívoca.

A referência ao rio, ao “caminhar dias a fio”, aos navios que “dão à luz a inexistência do real”, a “uma máquina de contabilizar o esquecimento” parece apontar para a experiência histórica da escravatura, que o sujeito – “De faxina

¹ *Africalema (102 poemas escolhidos)*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos, 2011.

² Transcrição do poema: “Habitação// Às portas do mundo a minha casa é este/ rio que não dorme como um rio/ Precisavas caminhar dias a fio/ a planície onde os navios que havia/ dão à luz a inexistência do real/ De faxina à poeira e uma máquina/ de contabilizar o esquecimento” (102).

à poeira” – assume como sua, numa casa por isso mesmo situada “Às portas do mundo”. Uma leitura mais fina depara-se, porém, com uma série de dificuldades, agravadas pela ausência de pontuação. Apesar disso, o autor recorre à maiúscula inicial nos vv. 1, 3 e 6, o que nos permite considerar o poema como sendo formado por três momentos.

Nos dois primeiros versos, a “habitação” do título dá lugar ao mais concreto “casa”, cuja localização é definida por referência ao mundo, a cujas portas se situa: o lugar a que o sujeito chama sua casa está assim fora do mundo, embora próximo dele. Que esta casa tem um sentido metafórico comprova-o a sua identificação com “este / rio”, um sintagma cindido em dois versos, o que sugere alguma forma de crise no sujeito, tanto mais que o encavalgamento não supera totalmente essa quebra. O não uso de pontuação faz com que a oração relativa do segundo verso possa ser lida tanto como restritiva quanto como explicativa. Independentemente disso, fica claro que este rio “não dorme”, surgindo, no entanto, nova dúvida: “não dorme como um rio”, isto é, não dorme como um rio costuma dormir, ou não dorme como nenhum rio dorme, dado que não é da natureza dos rios dormir? A segunda hipótese parece fazer mais sentido, tanto mais que o rio é habitualmente tomado como símbolo de movimento, de mudança. Sendo assim, a casa do sujeito é definida pela impermanência, pela instabilidade, pelo estado líquido, assumindo-se mais como a “Habitação” do título, como uma morada espiritual, como a morada do ser de que falava Heidegger referindo-se à linguagem.

Nos três versos seguintes surge um “tu” cujo referente não é explicitado. O facto porém de o verbo estar no imperfeito do indicativo (“Precisavas”) sugere, juntamente com a referência a um caminho longo e aos navios, que se trata de um antepassado histórico do sujeito, o africano escravizado, arrancado do interior e levado para o litoral, caminhando “a planície” (e não ao longo dela), onde havia navios que “dão à luz a inexistência do real”: os navios que geram a inexistência, que apagam a existência, são navios para os quais os rios – que não dormem – passam a ser planícies.

Resta assim ao sujeito, como se diz no dístico final, ficar “De faxina à poeira”, preservar a memória histórica, fazer da sua casa, fazer da sua palavra, “uma máquina de contabilizar o esquecimento”. Seria este o caminho para superar a cisão e a instabilidade e fazer da habitação uma casa estável e permanente.

De um modo simultaneamente contido e aberto, José Luís Mendonça oferece-nos em “Habitação” uma interpretação pessoal do homem africano, num poema que representa bem a dicção elíptica e tensa que caracteriza a sua poesia.

Para terminar, vejamos então o resultado final da experiência de tradução para inglês conduzida por Thomas P. Wilkinson:

Habitation

By the doors of the world my house is this
river that does not sleep like a river
You needed to walk day by day
the plain where the ships that had
given birth to the non-existence of the real
Cleaning the dust and a machine
to account the oblivion

Proveniência dos textos

- Entre a *terra de gente oprimida* e a *terra de gente tostada*: Luís Félix Cruz e o primeiro poema angolano – Comunicação apresentada ao *Colóquio internacional diálogo(s) transfronteiriço(s): construção de identidade(s)*. FLUP, 10 e 11 de dezembro de 2012; publicado em *Africana Studia*. Porto. 22 (2014), pp. 139-156.
- Pope, florinhas e cisnes: o prefácio de Maia Ferreira às suas compatriotas – Comunicação apresentada ao colóquio '*Minha terra não tem salgueirais*': o poeta angolano Maia Ferreira e a sua época. FLUP, 25 de novembro de 2022.
- Gato escondido: Maia Ferreira e um heroísmo calcado em Zurara – Publicado em *Miscelânea*: revista de literatura e vida social do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP / Assis. 14 (jul.-dez. 2013), pp. 219-225.
- Um *zombie* antigo em Angola: *Juca, a matumbola*, de Ernesto Marecos – Comunicação apresentada, em inglês, à *39th Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures*. U. of Cincinnati, Ohio, 5 e 6 de abril de 2019; publicado, na mesma língua, em *Diadorim*: revista de estudos linguísticos e literários. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 21: 1 (2019), pp. 175-183.
- Alfredo Troni, doutor de Coimbra, cidadão de Angola – Publicado em *Revista de Estudos Literários*. Coimbra. 5 (2015), pp. 161-188.
- Uma lusa nos trópicos: a colaboração de Guilhermina de Azeredo em *Ação: semanário português para portuguesas* – Comunicação apresentada ao *V Encontro luso-afro-brasileiro: as mulheres e a imprensa periódica*. Assis: UNESP, 26-27 de setembro de 2017; publicado em *Miguilim*: revista eletrônica do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária do Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade Regional do Cariri. 6: 3 (set.-dez. 2017), pp. 153-162.
- O projeto da *Mensagem* de Luanda e o seu número de estreia – Comunicação apresentada ao colóquio *70 X 2: da Mensagem de Luanda à mensagem de Pires Laranjeira*. FLUP, 9 de novembro – FLUC, 11 de novembro de 2021; publicado

em *Vértices*. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense. 24: 1 (2022), pp. 34-43.

- O primeiro texto crítico sobre a poesia de Agostinho Neto: a avaliação certa da do jovem Mário António – Publicado em *Navegações: revista de cultura e literaturas de língua portuguesa*. Porto Alegre. 13: 2 (jul./dez. 2020), pp. 1-4.
- A primeira edição estrangeira da poesia de Agostinho Neto – Comunicação apresentada ao colóquio *Agostinho Neto e os Prémios Camões africanos*. FLUP, 9-10 de setembro de 2019; publicado, em inglês, em *Signum: Estudos da Linguagem*. Londrina. 23: 2 (2021), pp. 40-53.
- Sol e sombra, luz e luzes na poesia de Agostinho Neto – Comunicação apresentada ao colóquio *Sou um dia em noite escura: centenário de Agostinho Neto (1922-2022)*. FLUP e Museu Militar do Porto, 9 e 10 de setembro de 2022.
- As mãos, as pedras e os alicerces do mundo – Publicado em *Caderno especial: O poeta da Sagrada Esperança*. Luanda: Jornal de Angola / Academia Angolana de Letras, 28 de novembro de 2022, p. 9.
- Alda Lara e o que falta fazer: as chegadas dos periódicos – Comunicação apresentada ao colóquio *Mulheres africanas em trânsito: homenagem a Alda Lara*. FLUL. 15-16 de novembro de 2018; publicado em *ABRIL – NEPA: revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*. 12: 24 (2020).
- *Luuanda*: uma casa na areia, fundada sobre a rocha – Publicado como posfácio a VIEIRA, José Luandino (2015). *Luuanda*. 3.^a ed., comemorativa dos 25 anos da 1.^a edição. Lisboa: Caminho, pp. 177-186.
- O sentimento de vergonha em *Luuanda* – Comunicação apresentada ao colóquio *De “Luuanda” (1964) a Luandino (2004): veredas*. Porto: FLUP, 10 e 11 de novembro de 2014; publicado em *De “Luuanda” a Luandino: veredas*. Org. de Francisco Topa e Elsa Pereira. Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2015, pp. 121-130. (Em colaboração com Sofia Mota Freitas).
- Cruzando fronteiras: o javali e o porco – Comunicação apresentada ao *Congresso internacional O conto: o cânone e as margens*. U. de Aveiro, 17-19 de abril de 2017; publicado em *Forma Breve*. Aveiro. 14 (2017), pp. 339-357.
- *Assi que só para mim*: os *Papéis da prisão*, de José Luandino Vieira – O texto serviu de base à apresentação do livro em causa, feita na Livraria Unicepe, Porto, a 4 de fevereiro de 2016.
- *Os anões e os mendigos*: um romance à clef distópico? – Comunicação apresentada ao colóquio *Baobá, pinheiro, ácer: Manuel dos Santos Lima, escritor*

'orgânico'. Porto: FLUP, 10 e 11 de novembro de 2015; publicado em *Manuel dos Santos Lima, escritor angolano tricontinental*. Org. de Francisco Topa e Irene Vishan. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, 2016, pp. 165-175.

- Ondjaki, uma escrita dentro dos momentos: roteiro de leitura – Comunicação apresentada a *Tinha paixão? Colóquio internacional: literaturas brasileira e africana*. Porto, 20 de abril a 25 de maio de 2011; publicado em *Nau literária: crítica e teoria de literaturas em língua portuguesa*. Porto Alegre. 7: 2 (jul./dez. 2011).
- Um livro de João-Maria Vilanova – O texto serviu de base à apresentação do volume *Enquanto essa chuva não parar de chover*, realizada na Livraria Unicepe, Porto, a 29 de janeiro de 2020; seria depois publicado como recensão em *Mulemba*. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da área de Literaturas Portuguesa e Africanas. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 12: 22 (jan.-jun. de 2020), pp. 200-203.
- A luta contra o esquecimento: sobre um poema de José Luís Mendonça – Publicado em *Cultura: jornal angolano de artes e letras*. Luanda. 140 (1 ago. 2017), p. 7.



ISBN 978-989-53548-7-0



9 789895 354870