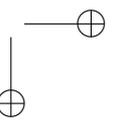
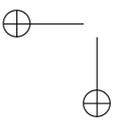
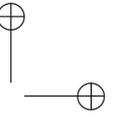
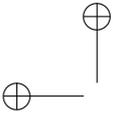


# ANTÓNIO JACINTO E A SUA ÉPOCA

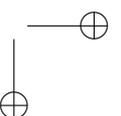
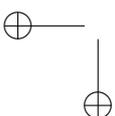
A MODERNIDADE  
NAS LITERATURAS AFRICANAS  
EM LÍNGUA PORTUGUESA

ORGANIZAÇÃO:  
ANA PAULA TAVARES  
FABIO MARIO DA SILVA  
LUÍS PINHEIRO





**António Jacinto e a sua época**  
**A modernidade nas literaturas**  
**africanas em língua**  
**portuguesa**





#### FICHA TÉCNICA

Título: *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*

Organização: Ana Paula Tavares, Fabio Mario da Silva e Luís da Cunha Pinheiro

Capa: Ivone Ralha

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

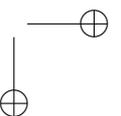
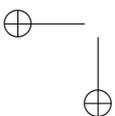
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

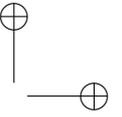
Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes

Lisboa, dezembro de 2015

ISBN – 978-989-8814-29-6

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”





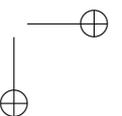
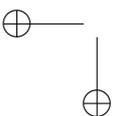
Ana Paula Tavares  
Fabio Mario da Silva  
Luís da Cunha Pinheiro  
(organização)

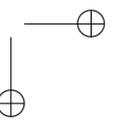
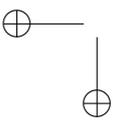
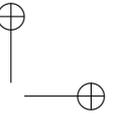
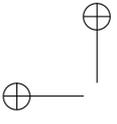
**António Jacinto e a sua época  
A modernidade nas literaturas  
africanas em língua  
portuguesa**

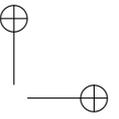
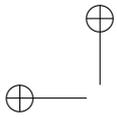
CLEPUL

Lisboa

2015

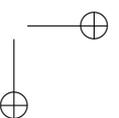
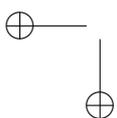


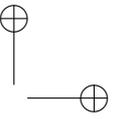
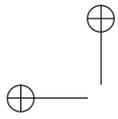




## Índice

Nota Introdutória . . . . .	7
<b>I Depoimentos</b>	<b>9</b>
Manuel Furtado do Amaral Martins . . . . .	11
ondjaki . . . . .	17
<b>II Contribuições Especiais</b>	<b>23</b>
Benjamin Abdala Junior, António Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade: um princípio de juventude, de inclinações prospectivas . . . . .	25
Francisco Soares, Para uma observação estética da poesia de A. Jacinto . . . . .	41
Pires Laranjeira, Marx, Lacan e Foucault haviam de gostar da subalternidade e pré-loucura em António Jacinto . . . . .	55
Tania Macêdo, Um canto heróico, ousado e forte . . . . .	67
Inocência Mata, António Jacinto e a pedagogia intercultural . . . . .	77
Ana Maria Mão de Ferro Martinho Gale, Textos de António Jacinto – revisitação de um cânone necessário à compreensão da história literária de Angola . . . . .	97
Livia Apa, <i>A escrever também se canta e a cantar também se escreve</i> : António Jacinto & friends . . . . .	111



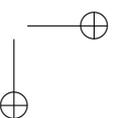
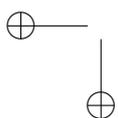


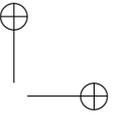
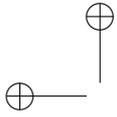
### **III António Jacinto e a sua época 119**

Andrea Cristina Muraro, <i>Foi assim uma vez: alguns apontamentos sobre <i>Fábulas de Sanji</i>, de António Jacinto</i> . . . . .	121
Ana Paula Bernardo, António (Jacinto), Alda (Lara) e Angola: uma estória com vários “A”s entre outras letras . . . . .	137
Fernanda Santos, “Um arrojo na desmedida”: a centralidade de Angola em António Jacinto e Ruy Duarte de Carvalho . . . . .	151
Fabio Mario da Silva, A dor e o sofrimento na poética de António Jacinto . . . . .	169
Diana Gregório, Libertação nacional e a construção das jovens nações africanas: o olhar de António Jacinto e dos seus coetâneos na produção poética de intervenção . . . . .	181
Maria Teresa Sousa, António Jacinto do Amaral Martins, número de matrícula 33, Campo de Trabalho de Chão Bom . . . . .	191
Glória de Brito, A actualidade da poesia de António Jacinto . . . . .	221
Joana Passos, António Jacinto, a escrita e a história . . . . .	241
Maria Fernanda Afonso, Cartografias literárias africanas: a postura pós-colonial de António Jacinto, José Craveirinha e Mia Couto . . . . .	263
Maria Raquel Álvares, <i>Sobreviver em Tarrafal de Santiago</i> , António Jacinto – “Novos olhares numa poética de retorno” . . . . .	275

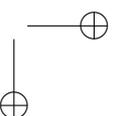
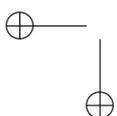
### **IV Literaturas Africanas em Língua Portuguesa 287**

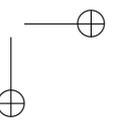
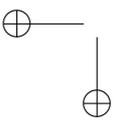
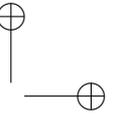
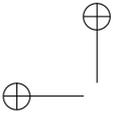
Agnès Levécot, <i>Chiquinho</i> de Baltasar Lopes: autobiografia de um herói colectivo e intuição política . . . . .	289
Carla Ferreira, Registos da Infância: uma apropriação pedagógica (Ana Paula Tavares e Luandino Vieira) . . . . .	307
Debora Leite David, A geração dos velhos intelectuais e o movimento nacionalista em Angola . . . . .	325
Rui Sousa, Uma experiência poética surrealista de África: Artur do Cruzeiro Seixas . . . . .	349
Renata Bomfim, A memória viva na poesia de Ana Paula Tavares . . . . .	365

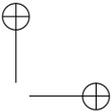




Isabel Lousada, Rosa Hood e Cláudia Cambraia, <i>A cabeça de Salomé</i> entre as crónicas de Ana Paula Tavares . . . . .	379
Paulo Geovane e Silva e Sara Daniella Moreira da Silva, António Jacinto e Paula Tavares: a partilha de um mundo entre-gêneros . . . . .	391
Tiago Aires, Arlindo Barbeitos como leitor dos poetas da “Geração da Mensagem” . . . . .	403
Raquel Aparecida Dal Cortivo, O poeta escreveu um romance? A escrita fragmentária de <i>Outros Sais na Beira Mar</i> , de Filinto Elísio . . . . .	419
Maria do Carmo Cardoso Mendes, Em busca do humanismo: o legado de Aimé Césaire na cultura dos países africanos de língua portuguesa . . . . .	439
Evelyn Blaut Fernandes e Adriana Mello Guimarães, <i>Novas cartografias marítimas, novos rumos da arte guineense</i> . . . . .	451







## **CONSELHO EDITORIAL**

**Amarino Queiroz**  
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

**Anacoreta Correia**  
(União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa)

**Ana Mafalda Leite**  
(Universidade de Lisboa)

**Ana Maria Martinho**  
(Universidade Nova de Lisboa)

**Benjamin Abdala Junior**  
(Universidade de São Paulo)

**Carlos Serrano**  
(Universidade de São Paulo)

**Carmen Lúcia Tindó Secco**  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

**Francisco Soares**  
(Universidade de Benguela)

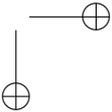
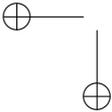
**Inocência Mata**  
(Universidade de Lisboa)

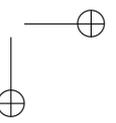
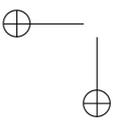
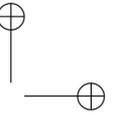
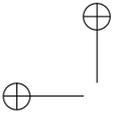
**Luandino Vieira**

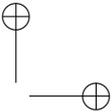
**Marilúcia Mendes**  
(Universidade Federal de Goiás)

**Pires Laranjeira**  
(Universidade de Coimbra)

**Tânia Macedo**  
(Universidade de São Paulo)





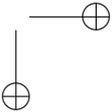
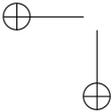


## Nota Introdutória

Os textos aqui reunidos foram apresentados no **Colóquio Internacional António Jacinto e a sua época. A Modernidade nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa**, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nos dias 27 e 28 de novembro de 2013, e dão-nos uma amostra de como António Jacinto se configura como um dos escritores mais importantes dos países africanos, antigas colónias portuguesas e como a sua obra tem um lugar particular no universo da língua portuguesa. Os vários pesquisadores desta coletânea, muitos deles já com vasto currículo no âmbito dos estudos africanos (além das preciosas contribuições do escritor angolano Ondjaki e do filho do poeta, Manuel Martins Amaral), apresentam uma ampla gama de temáticas que demonstram a multiplicidade lírica deste poeta, que é um dos principais expoentes da literatura angolana do século XX, bem como de outros autores quase seus contemporâneos, não apenas do espaço angolano mas de outros países africanos que têm o português como língua. A presente obra pretende ser mais um contributo para dar a conhecer a obra deste escritor que, para além do compromisso com a escrita, se assumia como um cidadão que sonhou um futuro melhor para o seu povo. Um homem que sabia “viver em solidariedade”<sup>1</sup> e que alimentou durante anos uma poesia pela qual perpassa um ideal estético de

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada por Jofre Rocha em homenagem ao poeta, num texto intitulado “António Jacinto sabia viver em solidariedade”, promovido pelo Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD) e pela União dos Escritores Angolanos (UEA), publicado no *Jornal de Angola* de 23 de junho de 1995.



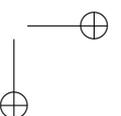
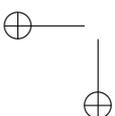


8 Ana Paula Tavares, Fabio Mario da Silva,  
Luís da Cunha Pinheiro (organização)

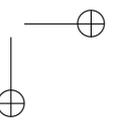
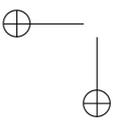
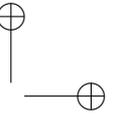
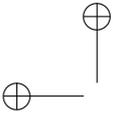
---

construção de uma nacionalidade, associado a um espírito de liberdade e equidade, imbricado de sensações que denotam alegria, nostalgia e indignação.

Ana Paula Tavares  
Fabio Mario da Silva  
Luís da Cunha Pinheiro



**Parte I**  
**Depoimentos**



## Manuel Furtado do Amaral Martins



Um dia tocam à porta. Sentados à mesa, o meu pai em tronco nu pede à minha mãe que lhe arranje uma camisa. Quando a camisa chega, ele coloca-a nas costas da cadeira. Pergunta a minha mãe “Não vestes a camisa?” e responde o meu pai “Não, é só para saberem que tenho camisa”.

Esta é uma história que revela a maneira de ser de António Jacinto do Amaral Martins.



José, Cecília, Reinaldo, Natália, Humberto e Jacinto

Nasceu em 28 de Setembro de 1924, em Luanda, 3º filho de José Trindade Martins e Cecília do Amaral Martins. Terminado o curso dos liceus, o técnico oficial de contas António Jacinto começa a trabalhar como empregado de escritório.

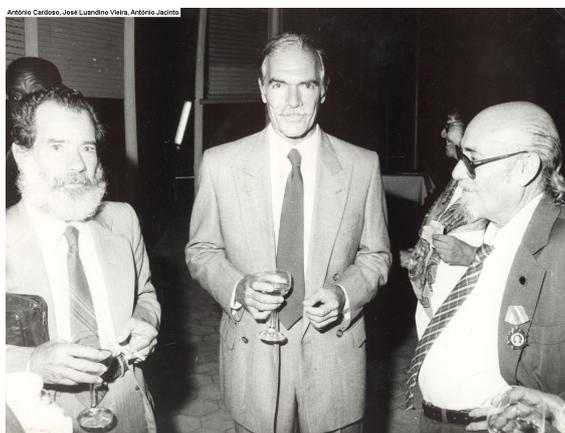


Em 1955, o camarada político António Jacinto participa na fundação do Partido Comunista de Angola.

Quando, em 1960, lhe perguntaram qual a sua personagem histórica favorita, ele responde “Dizem-na fisicamente parecida comigo. Nome impublicável.”

Em Junho de 1961 ele e a mulher Aurora têm o único filho – eu.

Ainda nesse ano, poucos meses depois, como membro político nas fileiras do MPLA, é preso pela PIDE.



Durante o julgamento, o Jacinto entrando algemado, tirava a mão das algemas e cumprimentava todo o mundo com a complacência dos militares que o escoltavam.

Condenado a 14 anos de prisão, com os também escritores José “Luandino” Vieira e António Cardoso (a acusação chegou a pedir para eles, em determinada altura, a pena de morte) é deportado em 1963 para o campo de trabalho de Chão-Bom no Tarrafal, onde, entre outras coisas, escreveu e deu aulas (de Matemática).



Até 1972, a relação pai-filho existiu exclusivamente por postal (sempre fiquei com uma coleção muito significativa de postais ilustrados).

Em 1972 é libertado em sistema de liberdade condicional que deveria cumprir em Portugal Continental, longe da família. Nesse mesmo ano, no gozo de um mês de férias em Lisboa, conheci pessoalmente o meu pai.



No princípio de 1973 foge para a Argélia e junta-se ao MPLA na clandestinidade.

Em 1974, venho com a minha mãe para Lisboa, onde passei a viver, quando o meu pai regressa finalmente a Luanda, tendo participado ativamente na construção do país (foi Secretário do Estado da Cultura, Ministro da Educação e Cultura, Membro do Comité Central e do Bureau Político do partido).

A partir dessa data, ele veio de férias algumas (poucas) vezes a Lisboa e eu ia ano sim, ano não, de férias a Luanda tornando esse contacto um pouco mais frequente do que no princípio de vida.



Um dia saem de casa em direção ao cinema tropical. Fechada a porta pergunta o meu pai “Trouxeste a chave?”; responde a minha mãe “Não, e tu?”; “Também não”; “Então e agora?”; “Agora vamos ao cinema. Os problemas resolvem-se no momento certo.”

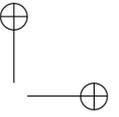
O poeta/contista António Jacinto (ou Orlando Távora ou Sali Pimenta) escreveu meia dúzia de livros de poesia e contos (para além de uma ou outra estória que me enviava na correspondência trocada). Fosse pela qualidade ou pela afinidade, eu gostava do que lia.



Está traduzido em mais de 10 línguas, publicado em mais de 20 países, presente em muitas coletâneas sobre literatura africana.

Ganhou alguns prêmios nacionais e internacionais. Especial referência para a “Ordem Félix Varela de 1º Grau” atribuída pelo Conselho de Estado de Cuba a quem se distinguiu na literatura.

Sempre que me era pedida a profissão do pai, a minha resposta era invariavelmente poeta. Não sou um político ativo e tenho muito pouca apetência para a escrita. Dele adquiri a organização, a força de vontade, a casmurrice e o sentido de humor.



## ondjaki

caro camarada António Jacinto,

venho escrever-lhe de um ano distante, mais para a frente, chama-se dois mil e catorze.

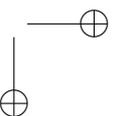
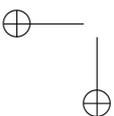
mas este caso passou-se mais antigamente. foi lá na minha rua, onde ficava a minha escola. já lhe explico o porquê desta missiva, assim que avançar nos factos.

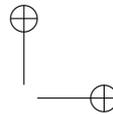
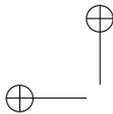
que foi num sábado e era de manhã. havia um tal de desafio: os da “cabral moncada” tinham nos desafiado, a nós que nem já futebol sabíamos jogar bem. mas ficava mal recusar, já tinham nos dado surra nos skates, e também nas damas andavam a nos ganhar. nós, os da “rua fernão mendes pinto”, tivémos que aceitar.

na dificuldade, que era nossa, eles riram: dos 11 jogadores deles, nós só tínhamos sete. mas estávamos bem artilhados, de baptimos que nos démos com os nomes do seu poema. parecia que os nomes eram as nossas novas roupas invisíveis, e eles não sabiam do seu poema.

a partida deu-se no campo mesmo da escola. as linhas no chão já não se viam bem, as balizas sem rede, mas tínhamos bola, nós, a nossa convicção de crianças montadas num poema que é seu. e foi assim.

que íamos perder, era óbvio. mas às vezes também “perder ou ganhar”, como se dizia antigamente, “o que interessa é jogar”. eu é que dei a dica do poema, eu é que rebaptizei todos os nossos, eles riram só, aceitaram os nomes sem saber do porquê das alcunhas. nem sempre sabemos o peso da armadura que vestimos. . .





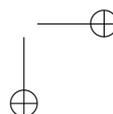
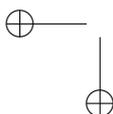
estávamos mesmo a perder bem, nem vou dizer o número para não aumentar a vergonha da nossa rua. todos olhavam para mim, o peso desse olhar a dizer que eu era maluco e que a minha ideia de aceitar o desafio ia só trazer uma nova derrota para a nossa rua. mas eu acho que o que estávamos ali a jogar não era só futebol, era um pedaço das nossas vidas nesses anos. não sei como, não sei porquê, mas eu tinha a certeza que aquilo era já um grande desafio. (estaria eu, naquela manhã de sol e suor, a minar o futuro destas palavras que agora lhe escrevo?). mas o kiese, um da nossa rua, tinha me segredado a “arma secreta”. um rapaz mais velho, habilidoso dos pés, que ia chegar para estar no nosso lado. o suposto prendado desportista demorava nas horas. já estávamos no depois do intervalo. mas chegou.

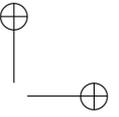
“que isso de mais-velho assim não vale”, os da cabral reclamaram na interrupção do jogo. “qual mais-velho é esse, só porque é mais alto? e vocês também num são onze contra sete, não podemos aumentar só mais um...?”

foi aceite e aceitado. e entrou. e começou a marcar. a nossa arma secreta, que eu nunca soube quem era, nem até hoje não voltei a perguntar ao kiese quem ele seria, dava ares de um camarada poeta angolano, mas sem as barbas. era muito parecido consigo, camarada António Jacinto. não como se fosse seu filho, mas uma versão de si, recuada no tempo, encolhida num corpo novinho em folha. e ele foi-nos empantando quase próximo do próprio empate.

que faltava quase um minuto para acabar. que o kiese fingiu bem a queda e gritámos de penalti tão alto que eles tiveram que aceitar. que o jogo acabava logo a seguir à marcação, através do cansaço, suor e sede de todos. que, disseram eles, não podia ser o arma-secreta a marcar, mas um de nós. um dos da minha rua.

ninguém não quis a responsabilidade de marcar ou falhar. todos a olharem para mim, que tinha organizado o nosso pequeno grande desafio. eu a olhar para o chão à espera que a minha respiração voltasse, naquele durante da minha asma que eu nem sabia onde estava a bomba de *ventilan*. afinal tinha que ser eu?





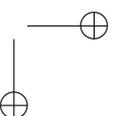
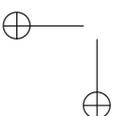
o meu pé ficou todo nervoso. esperei a respiração voltar, limpei o suor, só me lembrava de um truque de olhar para um lado e chutar para o outro. o guarda-redes deles tinha umas pernas enormes dessas que chegam a todos os cantos da baliza. o nosso “zeca” a olhar para mim já sem acreditar em nada; o “kamauindo” já a tirar as chuteiras os olhos no fundo da baliza furada sem rede nenhuma, parece esse ainda acreditava que o nosso milagre fosse ser possível; o nosso “zé”, cambaia, ajoelhado lá longe, a abanar com a cabeça de um lado pro outro, como se tivessem escolhido o pior jogador para marcar penalty, e era verdade!, só que naquele momento que olhei para ele, nem disfarçou só para me apoiar nas tremuras das minhas pernas.

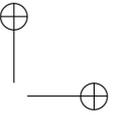
a minha alcunha, camarada António Jacinto? pergunta qual era o meu nome de código no nosso grande desafio? se já lhe falei da asma no meu peito: eu só podia ser o “venâncio”. e agora tinha ali a baliza e os olhares à espera de mim.

se lhe conto isto, é porque já comecei e não há como voltar atrás no tempo: onde foi o meu olhar, foi a bola; onde foi a bola, foi a perna do guarda-redes deles. mas, para piorar as coisas, nem já tocou a bola porque ela voou para fora. foi bater lá longe, nas trepadeiras. e quem falha, como eu, vai ainda buscar a bola lá longe, todos a me olharem, os picos nos braços para apanhar a bola, a poeira das trepadeiras a aumentar o chiar do meu peito asmático. eu, venâncio: “man venas”, para os da minha rua.

mas, digo-lhe de peito calmo, hoje, não vim só contar-lhe esta parte. a coisa teve continuidade além das estigas que sofri nos anos que se seguiram. segunda-feira, era dia de aulas. fomos queixados pelo camarada “contínuo”: identificados os sete como os que tinham invadido a escola no sábado para andarem a jogar futebol. como se tivesse sido uma coisa divertida.

a camarada directora é que nos chamou. a régua já a dançar de leve na mão dela, a aquecer a madeira que depois ia nos aquecer as mãos. a dúvida era só quantas reguadas iamos levar pelo nosso tão pequeno grande desafio.





o camarada “contínuo” confirmava os nomes. a camarada directora olhava para esperar e nos angustiar mais ainda. até que um começou: “no sábado, o meu nome era antoninho!”. a camarada directora olhou séria para nós; a régua pronta na mão levantada dela. outro, com mais coragem, pôs também: “o meu nome era zeca!”. dentro de nós, todos como cada um e cada qual, um riso orgulhoso, escondido, mesmo da nossa derrota humilhada na falha derradeira do meu penalty asmático. as vozes apareciam sem nenhuma fila de falar: “eu, velhinho!”, “mascote!”, “kamauindo!”, “o meu nome de campo é Zé!”, até chegar a minha vez, onde a camarada directora já estava à espera que eu não fosse ter coragem de falar.

“camarada directora, no sábado o meu nome também foi venâncio, mais conhecido por «man venas» depois de ter falhado o penalty!”.

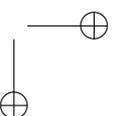
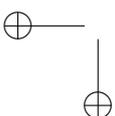
o camarada contínuo não queria acreditar. se a régua estivesse na mão dele, já tínhamos apanhado umas bem zunidas.

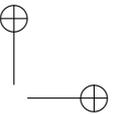
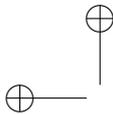
“encostem-se à parede. estendam as mãos!”, ela falou. tinha chegado o momento. todos alinhados. olhavam para mim de novo, eu sei, alguns pensavam “ele devia apanhar mais reguadas que os outros”. eu também pensava o mesmo.

portanto, camarada António Jacinto, é isto só que vim contar: neste momento, tivémos que usar o seu nome de novo. pedi com-licença à camarada directora e falei.

“camarada directora, esse nosso pequeno desafio deste sábado, foi mal explicado. nós não queríamos invadir a escola de nos divertirmos. é que fomos desafiados por uns da cabral moncada. mas nós montamos um jogo assim também de língua portuguesa. a falar do poema do camarada António Jacinto, e por isso é que todos tivémos essas alcunhas dos nomes do poema. e até temos um recado para a camarada directora.”

os outros a olharem para mim, agora era outro olhar, não aquele que me deram na hora do penalty. filhos da caixa!, agora olhavam com esperança. eu adiava as reguadas. eu arranjava tempo antes das nossas lágrimas quando iam ser batidos com as reguadas da madeira nas nossas mãos quentes.





“um recado?”

“sim, camarada directora. um recado do nosso árbitro que veio ver o nosso desafio. . .”

uns tossiam. outros mexiam os pés. outros esfregavam as mãos: dizem que se as mãos estiverem já quentes, dói menos.

“o recado é que ele mandou dizer que gostou muito da nossa equipa com os nomes do poema, mesmo sem conseguirmos ganhar nem com a nossa arma secreta.”

“mas quem era esse árbitro? arma secreta?, não estou a entender nada. . . fala, antes que te aqueça já com umas reguadas!”

e os outros, que eram os meus, que éramos nós, os do nosso pequeno grande desafio, tiveram que fazer força de não rir. uns olharam para o tecto, a concentrar numa respiração forçada, outros deixaram de esfregar as mãos, outros faziam assim com a cabeça para o lado, sem acreditar no que eu disse. na hora do penalty ninguém olhou assim para mim, com os olhos a quase rirem.

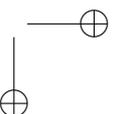
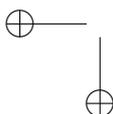
“o árbitro foi o próprio camarada antónio jacinto!”.

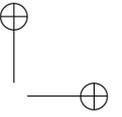
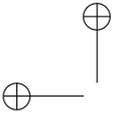
a camarada directora mandou o camarada contínuo se retirar. foi até à janela dela, a ver as árvores com os passarinhos. pousou já a régua na secretária dela. olhou para os outros. olhou para mim muito tempo. mas nesse tempo, camarada Jacinto, eu já sabia que quem inventa uma estória não é só com as palavras, tem que estar preparado nos olhos. e eu, digo-lhe mesmo a verdade, eu acreditava no que tinha acabado de dizer.

“vão para a vossa sala. se houver algum outro desafio, avisem-me. a escola podia-se preparar para receber o camarada antónio jacinto...”.

o zé, cambaia mesmo, até queria me abraçar no caminho. eu tirei a mão dele do meu ombro. na hora mesmo do tal penalty ficou de longe a abanar a acabeça a não acreditar em mim, agora queria me abraçar, nem pensar.

era só isto, camarada António Jacinto. se alguém lhe perguntar, se encontrar a minha camarada directora, por favor não desconfirme a nossa

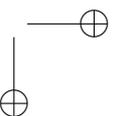
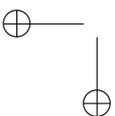


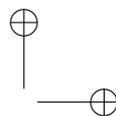
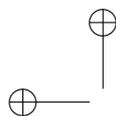


melhorada versão daquele sábado. a vida às vezes inventa caminhos que não podemos não ir neles.

eu, por exemplo: venâncio, man venas: quando pego numa estória para pôr mesmo bem? ninguém me agarra mais.

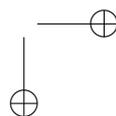
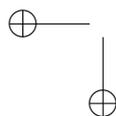
vertiginosamente: até na baliza!

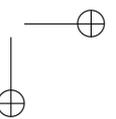
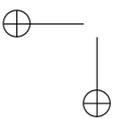
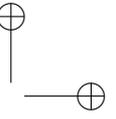
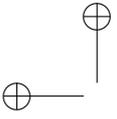


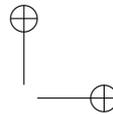


# Parte II

## CONTRIBUIÇÕES ESPECIAIS







# **Antônio Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade: um princípio de juventude, de inclinações prospectivas**

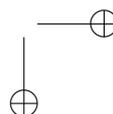
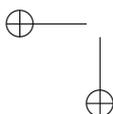
Benjamin Abdala Junior<sup>1</sup>

Nesta atual situação de crise, que segue paralelamente ao processo de americanização do mundo, se faz necessário relevar o avesso dessas perspectivas, sempre autocentradas em seus parâmetros hegemônicos. Trata-se, em suas bases, da crise do capitalismo financeiro, que ao contrário do que ele preceituava nas últimas décadas (um modo de pensar a realidade que migrou para as articulações da vida cultural), vem solicitando horizontes fundados na regulamentação da vida econômica, para atenuar suas estratégias anteriores de desregulamentação, que se associa a novas formas capazes de lhe permitir a manutenção de sua hegemonia.

A desregulamentação tem sido objeto de crítica de seus próprios atores, que procuram definir novos padrões de legitimidade para continuarem a impor a assimetria dos fluxos financeiros, e, com eles, dos culturais. Paralelamente, a ascensão econômica de países periféricos como o Brasil, tem solicitado uma nova repactuação política. E,

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo.



com ela, novos critérios, por parte das hegemonias, de manterem suas legitimidades, através de modos de articulação nos diversos campos do conhecimento que procuram novas formas de administração dessas diferenças. Este é o nosso lócus enunciativo, de onde, numa perspectiva avessa a essa administração, procuraremos analisar a poética dos anos pós-Segunda Guerra Mundial, tal como ela se desenhou no campo intelectual dos países que foram colonizados por Portugal, destacando, em especial, António Jacinto (Angola), José Craveirinha (Moçambique) e Solano Trindade (Brasil).

Nessa situação de crise das hegemonias estabelecidas, gestos do passado voltam a ser estudados, como a política de regulamentação empreendida pelo governo Roosevelt e seus vieses socialdemocráticos. Uma reação aos “Anos Loucos” do capitalismo financeiro dos anos de 1920, que redundou no *crack* financeiro de 1929, que guarda relações de analogia, em outro contexto situacional, com o *crack* de 2008, cujos efeitos vêm até agora. No plano da economia, as teorias regulamentadoras keynesianas reconfiguram-se nesse horizonte reformista, voltando-se à necessidade de um planejamento de longo prazo, por sobre a anterior competitividade desvairada. Gestos similares – a par desses que se configuram nas esferas político-sociais dominantes – podem ser lembrados para além dessas circunscrições, com desenhos, em suas práxis, que não se restringem ao campo da competitividade, embora esse horizonte não deixe de se afigurar como dominante.

É diante dessa situação de repactualizações em dimensão global que adquire forte significado político que se torna importante relevarmos nosso comunitarismo linguístico-cultural. Em especial, destacando produções literárias colocadas à margem como aquelas que se originaram na atmosfera da frente popular antifascista, cujos efeitos repercutiram nas tendências literárias dos países africanos de língua portuguesa, associadas ao processo de libertação nacional de cada um desses países. Ao mesmo tempo, impõe-se à crítica voltar-se para aquilo que nos falta, enlaçando horizontes prospectivos. Uma inclinação para uma ênfase numa espécie de otimismo crítico: otimismo em

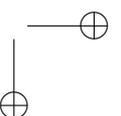
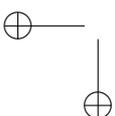


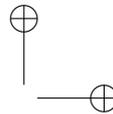
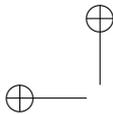
relação às nossas potencialidades subjetivas sem descartar o necessário distanciamento e visão crítica nessas contextualizações situacionais.

## **Competitividade, solidariedade e o princípio de juventude**

Tais horizontes pautados pela esperança de que as coisas podem ser melhores do que são contrapõem-se, evidentemente, à atmosfera da crítica literária que nos envolve e que oscila entre o tédio e a melancolia. Persistem ainda dominantes as marcas de um hiperindividualismo avesso à procura da sociabilidade e que o colocavam como condição da própria vida democrática. A competitividade e seu princípio de desregulamentação extensível, com toda sua simbolização de eficácia, das relações socioeconômicas às culturais. É justamente na contracorrente dessas tendências avessas à ênfase na cooperação e solidariedade, que retornamo-nos aos sentidos dos gestos que embalaram escritores nos anos de 1940/50 e se projetaram nas décadas seguintes. No caso dos países africanos, um dos centros aglutinadores foi a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa. Tais formas de articulação da arte literária manifestaram-se evidentemente em outros lugares, unificadas por um campo intelectual supranacional, que discutiremos neste texto, tendo como referência os sentidos das práticas poéticas de Angola, Moçambique e Brasil.

Nada mais contrário a esse discurso ideológico da competitividade, do que a poética de José Craveirinha. No desenho de seus gestos, há um princípio de juventude, uma potencialidade subjetiva de quem acredita que a solidariedade é possível e pode se configurar em projetos político-sociais. Procuraremos analisar as figurações da perspectiva não como utopia abstrata, mas concreta, fundamentada em projetos. Ou, se quisermos, como “sonho diurno”, como a situa Ernst Bloch: um “princípio esperança” que motivaria as ações humanas. Sem esse princípio, como





fundamenta esse pensador em sua obra maior – *O Princípio Esperança* (BLOCH, 1976 e 1982), o mundo tornar-se-ia absurdo, vazio, sem sentido. Mais, como um princípio de juventude, tal como o que também embalou os jovens dos anos de 1960 e que igualmente se projetaram pelos anos de 1970, nos países africanos de língua portuguesa.

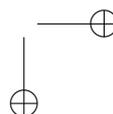
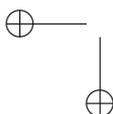
A escolha de António Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade, situados aqui numa perspectiva comparada e a articulação de nosso discurso crítico, envolve também, à maneira de nossa “aclimatação” brasileira, descartando traços melancólicos, um integrante da Escola de Frankfurt que dialogou com Ernst Bloch, Walter Benjamin. E – à maneira deste último –, “contra a corrente”, isto é, contra a corrente da pragmática atual da crítica, procuraremos analisar como as imagens do desejo, da vontade, enquanto possibilidades objetivas, configuram formas da imaginação literária, de maneira a estabelecer e legitimar uma poética popular. Em meio à atual ressaca conservadora, procuraremos recuperar em suas vozes uma espécie de romantismo revolucionário (no sentido amplo desse conceito) que motivou a construção de poemas que continuam a ecoar até nossos dias. Contra a pretensa objetividade de curto fôlego, procuraremos opor a perspectiva de renovação dos fios da esperança partida.

### **Contracorrente, sonhos diurnos**

E assim – tendo em vista essa rearticulação – podemos colocar como motivo recorrente deste discurso o poema que empresta o nome e serve de pórtico poético à coletânea *Karingana ua Karingana*, de José Craveirinha:

Este jeito  
de contar as nossas coisas  
à maneira simples das profecias  
– Karingana ua Karingana! –

*www.clepul.eu*

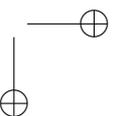
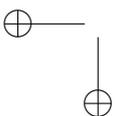


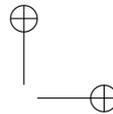
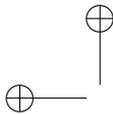


é que faz o poeta sentir-se  
gente  
E nem  
de outra forma se inventa  
o que é propriedade dos poetas  
nem em plena vida se transforma  
a visão do que parece impossível  
em sonho do que vai ser,  
Karingana!" (CRAVEIRINHA, 1982, p. 13)

“Karingana ua Karingana” é atualização moçambicana do paradigma universal de introdução dos contos orais. Corresponde ao “Era uma vez...”, que nos situa no faz-de-conta da imaginação ficcional. “À maneira simples das profecias”, o poeta efetiva sua potencialidade criadora “inventando” seu texto enquanto manifestação discursiva orientada para o devir, tal como este se afigurava na imagem-ação dos escritores militantes do período pré-insurrecional dos anos 50, época que precede as revoluções nacionais e sociais que marcariam a década seguinte. Respirava-se ainda a atmosfera política da “Frente Popular”, que às vezes enfatizava equivocadamente o caráter cumulativo da cultura: uma poética popular teria suas bases na apropriação da literatura burguesa. Não considerava que esta viria de um repertório mais amplo, que a envolvia. Relevava-se, assim, uma pretensa continuidade de alguns traços, ao gosto neopositivista, afim da cultura de massa e não de uma cultura popular, que descartava essa folclorização de quem a observa de fora.

“Contra a corrente” da continuidade ritualizada, José Craveirinha, como António Jacinto e Solano Trindade, procuravam rupturas de outra ordem. Não aceitam continuar limitando-se a se situar a partir do ponto em que a literatura colonial ou a literatura de quem preservou hábitos de colonizado, como a importação acrítica de modelos hegemônicos. Não aceitam a persistência dos hábitos eurocêntricos, existentes no campo intelectual do próprio país, ou através da inclinação para a importação de formas de modelização, sem a necessária criticidade, repetimos. É

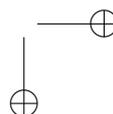
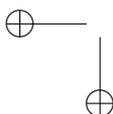




evidente que aprendemos com a experiência do outro, seja ele hegemônico ou não. São experiências diferentes da nossa e podemos nos valer delas, desde que nos coloquemos como sujeitos e não objetos do conhecimento. Um sentido correlato de aprendermos também com um povo ágrafo, considerando-o também como sujeito. Entretanto, do ponto de vista político, as estratégias discursivas desses poetas, em relação à ritualização de procedimentos tradicionais dos registros das culturas dominantes, são de confrontos e procuram legitimações num novo campo comunicativo de caráter nacional e popular. É desse lócus enunciativo que eles, poetas, acessam o mundo.

Aproximam-se, nesse sentido, os trabalhos literários de António Jacinto, José Craveirinha e de Solano Trindade. Como em António Jacinto, suas vozes prospectivas são de quem “não é fatalista”, pois “já quer e já sabe” (“Poema da alienação”, *apud* TENREIRO & ANDRADE, 1975, p. 177). “Karingana” é procura de sonho libertário rompido no passado, e, como ocorre com a “musa” de Solano Trindade, “esclarece as consciências” (TRINDADE, 1980, p. 28). É assim que “em plena vida se transforma / a visão do que parece impossível / em sonho do que vai ser” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 13).

Nesses sonhos diurnos de uma poética, que incorpora um amplo repertório formal posto em circulação pela língua portuguesa, esses poetas procuram recuperar, com empatia, formas de pré-consciência – formas embrionárias, em gestação, de consciências que se opõem às apropriações degradadas e massificadas da indústria cultural. Pelo jogo simbólico entre o repertório da experiência poética anterior e a vontade de concretização daquilo que é carência, o ainda não-consciente em termos das expectativas do destinatário torna-se, pela atitude prospectiva, uma forma de consciência antecipante, consciência capaz de engendrar e de dar expressão formal às imagens do desejo de uma geração que procurava materializar, nas redes de articulação do texto poético como na práxis política, uma nova configuração sociopolítica.

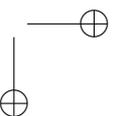
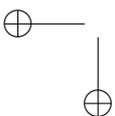


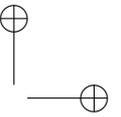
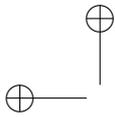


## **Campo intelectual supranacional**

É sob esse horizonte estético-ideológico que António Jacinto, José Craveirinha e Solano Trindade dialogam implicitamente com os poetas de seu país e do exterior, tendo em conta o campo intelectual supranacional e comunitário dos quais são atores. Esse horizonte de expectativas enlaça igualmente os poetas da geração de 50 em Angola e os poetas brasileiros articulados politicamente e que viriam a promover os Centros Populares de Cultura. Trata-se de um contexto histórico socialmente reivindicativo, e ainda anticolonial e antifascista no caso das literaturas africanas de língua portuguesa. Tal horizonte estético-ideológico envolviam olhares correlatos de outros poetas, de outros sistemas linguísticos. Nicolás Guillén, por exemplo, era colocado como poeta símbolo na antologia de Mário de Andrade e Francisco José Tenreiro, onde a condição negra associava-se à proletária – um humanismo em que as diferenças étnicas abriam-se à solidariedade social. A reivindicação de igualdade étnica vinha não por mera adição, mas pela metamorfose das tensões raciais/sociais numa nova diferença menos epidérmica e mais essencial: o assumir-se enquanto cidadão de seu país, ao ritmo do *son* cubano, com “negros y blancos, todo mezclado” (“Son numero 6”, *apud* TENREIRO & ANDRADE, 1982, pp. 55-57).

Nicolás Guillén tinha no *son* cubano a referência (ritmo e letra) para a sua forma poética de identificação nacional e social. Na música expressava-se a maneira de ser da cultura popular que o seu poema homologicamente procurava recuperar. José Craveirinha, nessa perspectiva, deseja transformar-se no próprio instrumento sonoro: “Quero ser tambor”, diz o poeta, para ecoar “a canção da força e da vida” (“Quero ser tambor”, *apud* ANDRADE, 1975, pp. 123-124). Essa empatia vitalista, em António Jacinto, é diurna: “O ritmo do tantã não tenho no sangue / nem na pele / nem na pele / tenho o ritmo do tantã no coração / no coração” (“O ritmo do tantã”, *apud* ANDRADE, 1982, p. 71). E, como em Solano Trindade, não deixa de enredar novos atores sociais:





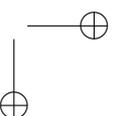
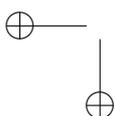
“Eu ainda sou poeta”, aponta, “e canto nas matas / a grandeza da fé – a Liberdade ... / Minhas amadas cantam comigo, meus irmãos / batem com as mãos, / acompanhando o ritmo / da minha voz!...” (“Canto dos Palmares”, TRINDADE, 1980, p. 27).

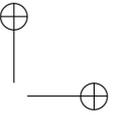
É de se destacar nesses fragmentos como a afirmação do desejo desses poetas (potencialidades subjetivas) têm em vista descortinar valores de identificação popular inerentes ao repertório poético-cultural que eles trabalham. A atividade poética e seu produto figuram, pois, como manifestações / objetivações de fulgurações da consciência antecipante, que configuram em seus poemas. O sonho diurno se faz presente no poema e volta-se para seu campo de comunicação. Suas aspirações inclinam-se para impactos de desalienação e conscientização do destinatário do poema. Procuram, assim, levá-lo à compreensão de mensagens cifradas e de símbolos do mundo real.

O som e a dança não se restringem a momentos de excepcionalidade. Na verdade, a impregnação musical dos três poetas acaba por marcar o cotidiano ritualizado dos movimentos dos trabalhadores, como pode ser observado no poema “Monangamba”, de António Jacinto:

Quem levanta cedo?  
Quem vai à tonga?  
Quem traz pela estrada longa  
a tipóia ou o cabo de déndém?  
Quem capina e em paga recebe desdém  
[...]  
E as aves que cantam,  
os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão responderão:  
“Monangambééé...” (*apud* TENREIRO & ANDRADE, 1982, p. 55)

Monangamba é proletário para todos os serviços, compelido muitas vezes ao trabalho forçado. O poeta decifra os signos da paisagem que se projetariam na realidade social. Tudo ao som e ritmo populares. E assim o poema, além de espaço de figuração de processos da



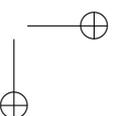
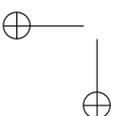


imaginação, mostra-se capaz, pelos seus códigos e símbolos, de ativar a ação de atores sociais sobre a adversidade da situação colonial. Não se limita a um protesto silencioso contra o sistema de desumanização, mas exprime uma “mensagem” que transcende a cadeia estética ao potencializá-la numa inclinação mais ampla, na medida em que sugere a negação da realidade social existente – um transbordamento, enfim, para uma práxis transformadora na esfera do político e do social.

A “mensagem” faz parte das expectativas do campo comunicativo da literatura participante, cujos laços não se limitam apenas à ibero-afro-américa. E implicava não apenas um conteúdo, mas também uma forma revolucionária no sentido de sensibilizar/aproximar os atores sociais do campo e contribuir para o alargamento deste, a partir das associações, dos jornais e revistas. Supranacionalmente, as recorrências que sedimentam o campo abarcam além dos atores da prática política, artistas em geral, comprometidos com essa prática: um Pomar e um Portinari figuram ao lado de um Guillén, Maiakóvski, Éluard, etc. É sob a mediação desse campo que o poema pode ser produtivo, tendo em conta os impactos de sua leitura. A produtividade é aqui entendida como simultaneamente atividade criadora (no sentido artístico) e como atividade prática inovadora (no sentido político).

## **Os repertórios culturais e a consciência antecipante**

Faz parte do repertório e das estratégias dessa literatura popular a adesão empática à natureza, ao espontâneo, por oposição ao reificante da “civilização” (degradada). A adesão empática à natureza, no contexto dessa literatura popular, pode ser correlata à adesão ao estado de pré-consciência das profecias e mitos populares. E a consciência criadora (antecipante) dos poetas, ao embeber-se dessas fontes de domínio do campo sêmico da “natureza”, identifica-a socialmente numa simbolização que não se restringe à marcação eurocêntrica (o mundo da natureza, oposto ao da cultura). Opõe-se, em suas estratégias discursivas,





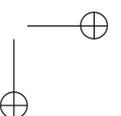
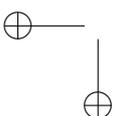
às assimetrias de uma “civilização” (centro alienador de caráter nacional e social), hegemonia voltada para seu umbigo, ao não considerar a cultura do outro. O efeito literário que nos traz imagens de pré-consciência da catalisação musical – símbolo de identificação nacional e social – pode ecoar mimeticamente por sobre os objetos construídos por essa “civilização”. São esses objetos – degradados quanto ao uso – que transportam, em José Craveirinha, um “magaíza” (contratado) para as minas de ouro da África do Sul. A consciência crítica do poeta sobrepõe-se, então, ao objeto, incorporando mimeticamente o ritmo do comboio:

E quando  
comboio de magaíza deitou fumo e arrancou  
nos êmbolos a voz do Mpano rezou:  
João-Tavasse-foi-nas-minas  
João-Tavasse-foi-nas-minas  
João-Tavasse-foi-nas-minas” (“Mamana Saquina”, CRAVEIRI-  
NHA, 1982, p. 90)

É o lúdico popular que assim se expressa. Ecoam na consciência os sons da miséria e da alienação, da mesma forma que no trem suburbano brasileiro, assim registrado por Solano Trindade, num de seus poemas mais conhecidos:

Trem sujo da Leopoldina  
correndo correndo  
parece dizer  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
tem gente com fome  
Piiiiii” (“Tem gente com fome”, TRINDADE, 1980, p. 34)

A par da imaginação sociopolítica, é evidente o sentido lúdico popular desses poemas. Aparecem nessa poética popular formas aparentemente ingênuas de consciência, associadas a uma visão mais espontânea e quase infantil do referente opressivo. O pretensamente “simples” e “espontâneo” nada mais é do que efeito poético de um texto



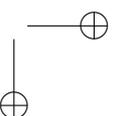
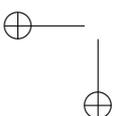


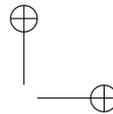
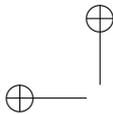
trabalhado na perspectiva da arte popular. E o “espontâneo” (efeito de construção) realça a agressividade dos agentes alienadores. Esse lúdico popular está presente em boa parte da obra de Solano Trindade, com imagens da infância que se projetam para o presente em termos de exemplaridade ou de suave realismo. Já em António Jacinto, em “O Grande Desafio” (*apud* ANDRADE, 1975, pp. 81-84), a infância é espaço de encontro e de solidariedade que o poeta projeta no devir – um tempo de sonho para “quando as buganvílias alegremente florirem” Tempo de “primaveras” como se nomeia no Brasil (“buganvílias”), capaz de reatar fios solidários perdidos, aproximando novamente os antigos companheiros de infância – “unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças” (*idem, ibidem*, p. 84). Em José Craveirinha, mais contraído, a infância do circo, do cinema, das brincadeiras de moleques, é vista criticamente, em especial os símbolos da indústria cultural, com os seus Tarzans, Texas Jacks, Shirleys Temples etc (“Ao meu belo pai, ex-emigrante”, CRAVEIRINHA, 1982, pp. 107-110).

## **Esperança, novas configurações**

A “civilização” degradada é mostrada assim através de seus instrumentos de dominação (coloniais, neocoloniais, sociais), dentro de estratégias de confronto. Imbuído de potencialidade subjetiva e um certo neo-romantismo revolucionário, o poeta faz-se centro de convergência, um ator que atua “à maneira simples das profecias”. Citemos, nesse sentido, Solano Trindade:

Minhas amadas me cercam  
sinto o cheiro de seus corpos  
e cantos místicos  
sublimizam meu espírito!  
Minhas amadas dançam  
despertando o desejo em meus irmãos,

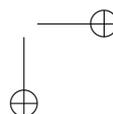
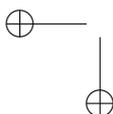




somos todos libertos,  
podemos amar!  
Entre as palmeiras nascem  
os frutos do amor  
dos meus irmãos,  
nos alimentamos do fruto da terra,  
nenhum homem explora outro homem...” (“Canto dos Palmares”, TRINDADE, 1980, p. 28)

A aspiração de plenitude libertária materializa-se nos “frutos do amor” para os que se alimentam dos “frutos da terra” – uma alquimia possível que vem dos imemoriáveis “cantos místicos”. Uma forma prelógica de plenitude capaz de permitir a inferência político-social, que rompe com o contexto da naturalidade, redundantemente, “natural” / “de natureza”, comutada pela “naturalidade” social. A “profecia” nesses contextos místicos procura não se fixar apenas como um depois. É também um agora, “no canto simples, / como a própria vida”, como o quer Solano Trindade (idem, *ibidem*, p. 26). E permite que o poeta possa “sentir-se / gente”. Mesmo em poemas que se voltam retrospectivamente para a história, como o “Canto dos Palmares” de Solano Trindade ou a “Canção Negreira” de José Craveirinha, há sempre um sentido de presentificação. Como diria António Jacinto, “Quando alguém nos morre [...] Choramos autenticamente por nós próprios” (“Quando alguém nos morre”, JACINTO, 1982, p. 73). A esperança exige a felicidade aqui e agora como posse do instante. O presente não figura como lugar de contemplação, mas de luta – uma conquista que exige ação imediata, inclusive nos poemas lírico-amorosos, transpassados por imagens políticas: “Amo-te / com as raízes de uma canção negreira”, diz José Craveirinha (“Canção negreira”, CRAVEIRINHA, 1982, p. 73).

O passado reprimido é recuperado como esperança possível, conforme a estratégia discursiva do confronto e não do entendimento mútuo. Citemos José Craveirinha, no poema “Esperança”:



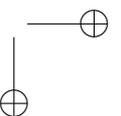
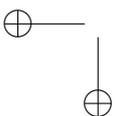


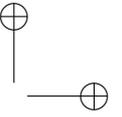
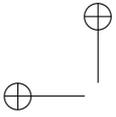
No canhoeiro  
um galagala hesita  
a cabeça azul  
Nos roxos  
sótãos do crepúsculo  
a aranha vai fiando  
sua capulana de teia  
E nós? Ah, nós esperamos  
na euforia das costas suadas  
que o sal do vexame acumulado  
deflagre” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 31)

Há uma espera ativa, um matutar que tem recorrências naturais no “galagala” (lagarto moçambicano) e na aranha que fia a “capulana”. São imagens ameaçadoras de quem espera que o “sal do vexame acumulado / deflagre”. Deflagra no poema o sistema lingüístico do colonizador, para tanto não há espera. “Tchiam estes versos tchiam” (CRAVEIRINHA, 1982, pp. 49-50) é um dos títulos de seus poemas, que nos traz dois aspectos dos sons percutidos – bater e fazer soar –, procedimento de legitimação da nova língua literária nacional, oposta àquela do colonizador que lhe serve de contexto (e, como contexto, deve ser rompida). E assim, ao som do batuque, José Craveirinha e António Jacinto alargaram o campo comunicativo da literatura popular.

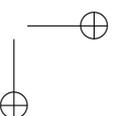
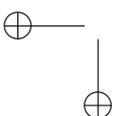
São paradigmas poéticos na situação pós-independência. A imaginação prospectiva é processual, renova-se a cada momento como virtualidade radical. É por isso, como aponta António Jacinto, que essa possibilidade objetiva implica que

Sonhemos sóis e sonos  
Sonhemos estrelas  
dossiê  
no céu  
no gume duma navalha  
no gomo duma laranja  
nos olhos duma criança e na lua





Lentos lábios  
entreabertos a sonhos-pólen  
Sonhemos  
vívido sol  
– A Vida!” (TENREIRO & ANDRADE, 1982, p. 62).





## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de, *Antologia temática de poesia africana – Na noite grávida de punhais*, Lisboa, Sá da Costa, 1975.

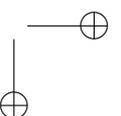
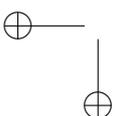
BLOCH, Ernst, *Le prince espérance*, Tome I, II, Paris, Gallimard, 1976, 1982.

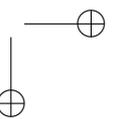
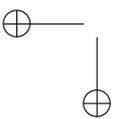
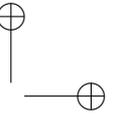
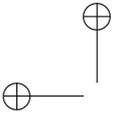
CRAVEIRINHA, José, *Karingana ua Karingana*, Lisboa, Edições 70, 1982.

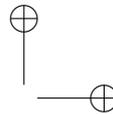
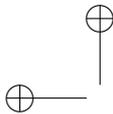
JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Luanda, INALD, 1982.

TENREIRO, Francisco José & ANDRADE, Mário de, *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), Ed. fac-similada, Linda-a-Velha, África Ed., 1982.

TRINDADE, Solano, *Cantares do meu povo*, São Paulo, Brasiliense, 1980.







# Para uma observação estética da poesia de A. Jacinto

Francisco Soares<sup>1</sup>

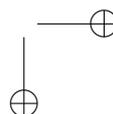
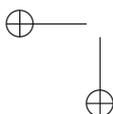
1. A capa do livro *poemas* de António Jacinto (JACINTO, 1982) tem uma bandeira do MPLA, homens provavelmente negros – um, destacado, erguendo o punho; os outros agitando enxadas, pás, porretes; um fundo vermelho claro e, pelo meio, um arco-íris onde se misturam essa cor, o amarelo, o verde-escuro e o preto (tirando o verde-escuro, as outras são as cores da bandeira). Lá dentro, as ilustrações de José Rodrigues aludem aos conteúdos dos poemas oferecendo-nos cenários e personagens africanos.

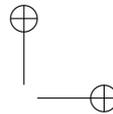
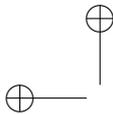
A capa do livro *Fábulas de Sanji*, do mesmo autor (JACINTO, 1988), centra-se numa tapeçaria de Marcela Costa com símbolos, desenhos e conceção geral tipicamente africanos – sem deixar de haver nela alguma crítica social, ou política.

A capa do livro *Poesia (1961-1976)* tem no centro três desenhos do Tchitundo-hulo (JACINTO, 2011). Juntando-as à poesia de um dos protagonistas (poético e político) da luta pela independência, elas recordam a primeira ocupação do território, dando sinal de continuidade através da memória, de identificação também, como se aqueles primei-

---

<sup>1</sup> Universidade Independente de Angola; Universidade de Évora.





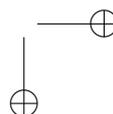
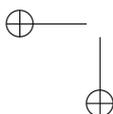
ros registos fossem o primeiro capítulo da História da Literatura em Angola.

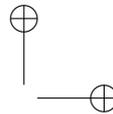
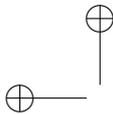
Entre essas duas vertentes (a da identidade local e a do compromisso ideológico-partidário) roda a poesia de António Jacinto. A mais evidente está na capa e no prefácio dos *poemas*. A mais íntima está nas ilustrações e na tapeçaria, também a mais abstracta por via dos desenhos do Tchitundo-hulo. Uma terceira não se retrata visualmente: a inquietação estética. Essa é que me interessa.

2. Nas cartas a Salim Miguel, a propósito da colaboração dos nossos nacionalistas na revista *Sul*, António Jacinto pede, insistentemente, livros marxistas e neo-realistas, faz observações sobre escritores e obras que se enquadram com clareza nos tópicos do neo-realismo (AAVV, 2005). Isso coincide com a sua conhecida militância em Luanda, com o alinhamento ideológico do grupo da *Mensagem* e com o grupo da *Cultura* de Eugénio Ferreira. A partir daí, bem como do percurso político-partidário, ficamos a pensar que a sua arte poética se resumirá aos cânones respetivos. O contexto em que a literatura angolana crescia então reforçava a tendência para uma expectativa militante sobre um poeta militante. A publicação do citado *poemas* inclui toda aquela poesia alinhada pela mesma bitola – embora já com alguns acentos pessoais. A posição dominante na receção cimentou-se, muitos anos depois, ainda bem expressa por Xosé Lois García, empenhado divulgador da nossa literatura no espaço lusófono e em Espanha:

*Não vamos aqui considerar temas do tipo linguístico, para entrar prioritariamente naquelas relações éticas que expressam o valor e o conteúdo duma economia poética ativa* (GARCÍA, 1995, p. 25)

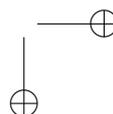
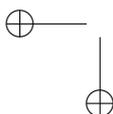
Creio que “temas do tipo linguístico” refere aspetos estéticos, técnicos, formais, estritamente artísticos, respeitantes à arte verbal. O prefácio de Costa Andrade à edição citada dos *poemas* é outro exemplo,





anterior é certo mas também tardio (o livro é de 1980. Podem falar no nosso contexto, atrasado. Digo que não, havia gente já mais avançada em Angola e recorde-se que esta poética vem da segunda metade dos anos 30 no espaço lusófono). Embora refira de passagem a “qualidade intrínseca”, fala apenas na relação entre “esta Poesia” e a “luta de libertação nacional” (JACINTO, 1982, p. 8), coincidente com a luta pela revolução mundial. A referência à qualidade é retórica. O substantivo (“qualidade”) representa ali o aspeto estético, mas não é levado em conta na estruturação da ‘crítica’.

Dou estas duas referências porque elas constituem ainda um exemplo da falsificação da crítica literária pela paráfrase político-partidária para a qual o poema é um pretexto apenas. Já não diria o mesmo de análises de conteúdo que examinam as possíveis implicações da inserção de um texto numa dada sociedade e época. Lembro-me, por exemplo, da que faz José Carlos Venâncio em *Literatura e poder na África lusófona*. Ele recorda que António Jacinto fazia parte do “grupo de Luanda”. É claro que o “grupo de Luanda” não se constitui como tal mas notam-se tendências de escrita e de estilo entre aqueles que estavam em Luanda nessa altura que não coincidem com as que seguiam os que estavam em Lisboa e recebiam notícias mais intensas de Paris ou de Nova Iorque. Por isso Venâncio considera-o (a par de outros) pelas articulações textuais habitualmente estabelecidas pelos que residiam em Luanda. Isso tem implicações ao caracterizarmos a lírica de António Jacinto, pois este grupo “sentiu-se desde o princípio mais motivado para problemas sociais inerentes ao espaço angolano. Muito à maneira do que havia acontecido com os modernistas brasileiros e o grupo dos “claridosos”, procurou o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” assentar os pés em Angola, enaltecer as coisas da terra” (VENÂNCIO, 1992, p. 21). O que diferenciava o grupo de outros poetas panfletários, que se aproximavam mais da oratória política, da integração direta no discurso mundial da negritude, do negrismo e da revolução. A partir daqui temos uma análise de conteúdo que não só articula o trabalho do poeta com o seu contexto de produção mas fornece

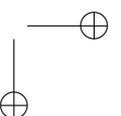
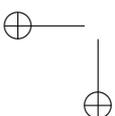




linhas de leitura orientadoras em vez de condicionadoras. Por exemplo a de estudar a poesia de Jacinto vendo o quanto ela enforma esteticamente uma angolanidade, na sequência aliás do que já tinha feito M. António em texto recolhido no *Reler África* – tanto para Jacinto quanto (e sobretudo) para Viriato da Cruz. Em termos de comparativismo, a direção não se orienta para os EUA, a França, a URSS, mas principalmente se encaminha para o modernismo brasileiro (bem como para o regionalismo nordestino), para o modernismo cabo-verdiano, até para o modernismo e o neo-realismo portugueses. Esses movimentos deram-nos na altura parâmetros e instrumentos para trazermos à superfície do texto, com sentido crítico, o que então diacriticamente se definia como angolanidade.

Tendo essa direção já sido explorada varia e competentemente, e continuando os estudos desse tipo a ser aprofundados em universidades brasileiras e portuguesas, procuro outra leitura, precisamente a que os militantes rejeitavam: a “linguística”, “estética” – ou seja: artística também no que diz respeito às formas. Perceber hoje a poesia lírica e a narrativa de António Jacinto reduzindo-a à articulação com a sua militância sugere que não há mais nenhum interesse nela. Mesmo olhar apenas ao conteúdo, dado o nosso percurso estético, pode ainda ser interpretado assim. Nomeadamente, não se vinca a relevância artística da obra, que é tarefa de um crítico literário considerar, ao invés do sociólogo da literatura.

Uma crítica militante parafrástica não se ajusta, portanto, ao trabalho artístico de António Jacinto. Podemos, sim, dizer que há uma incompletude, na medida em que há um projeto que não se completa e a consciência disso, um projeto que não se desenvolve até ao ponto de poder cristalizar e... terminar. As tentativas, no entanto, nos dão notícia de uma inquietação estética que levava um artesão habilidoso e inspirado a constantemente experimentar recursos, a testar o seu alcance percetivo. Não chega a fixar-se em um ou dois, depois repetidos como se o homem estivesse completo e a obra ficasse perfeita. Isto pressupõe uma aguda consciência poética.





Justifica-se, portanto, a afirmação de Fabio Mario da Silva:

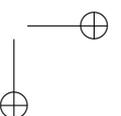
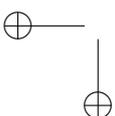
*Outro fator preponderante em seus versos, como notamos em “Poema da alienação”, é o trabalho contínuo de reflexão poética [...], como um exercício de autoavaliação e exemplificação de problemas puramente artísticos, como compete a qualquer poeta [...]. Sobre este trabalho de reescrita, que era frequente, se confessa António Jacinto em entrevista a Michel Laban: “entre aquela que se escreve para um determinado fim (e que tem que cumprir, imediatamente, esse fim) e aquela que se escreve e que é pensada, que é meditada, que é revista diversas vezes, que é guardada e que, passado uns meses, ou um ano, ou mais, se pega e se corrige – corrige ou para, também não sei... que se modifica (SILVA, 2013, p. 89)*

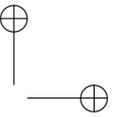
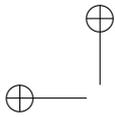
Vamos, então, à que se modifica.

**3.** A colectânea dos “seus poemas publicados em vida” (JACINTO, 2011), escritos entre as movimentações iniciais para a libertação nacional e o início da independência (1976), seguindo a ordem de publicação dos livros, acaba dando-nos uma sequência quase cronológica.

Isso nos permite ver que, desde o início, mais precisamente desde “Descobrimento / (à Rua da Pedreira)” (JACINTO, 2011, pp. 9-10), a lírica de António Jacinto (e mesmo a sua narrativa) revela marcada consciência estética, sentido oficial do trabalho poético e um forte jogo de intertextualizações. A reescrita de alguns poemas – como “Paisagem”, “Alda Lara” (JACINTO, 2011, pp. 85-86; 68-69), este reescrito com dois anos de diferença – mostra-nos a inquietação estética, o sentimento e consciência da infidelidade ou da falibilidade da expressão.

O primeiro (“Descobrimento”) é um texto programático (no sentido de um programa poético) e remete desde a primeira palavra do título a um jogo de alusões que o define. Um jogo, no caso, irónico no qual a ironia desmonta uma vertente da tradição literária portuguesa (a do fatalismo, não tão distante assim dos nossos povos bantu quanto o poeta

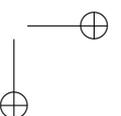
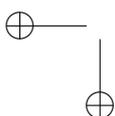




na altura terá pensado). A primeira palavra reverte o descobrimento, que deixa de ser o descobrimento de África pelos europeus, em particular portugueses, para passar a ser o de uma nova poética inserida na libertação do homem, um novo descobrimento, o do futuro (pensava-se). Essa desmontagem não nos deixa em campo raso, pelo contrário, de acordo com os propósitos da poesia militante, oferece-nos a luminosa alternativa: a de cantar a vida, o que vibra em nós, a esperança, a certeza. Parece neo-realismo puro, não é? É, mas não totalmente. O ponto culminante do poema, em lugar de chave de ouro, afirma a suprema descoberta: “sou POETA!”.

Os primeiros cinco poemas do livro (e do livro *poemas*) formam uma série metaliterária com uma sequência muito significativa. Imprimindo sempre uma sugestão de denúncia e empenhamento político-social, os quatro primeiros poemas rejeitam a lírica anterior, muito colada ao fatalismo português, apresentando uma alternativa mais luminosa, viva, lúcida. O último é uma viragem, na própria estruturação do poema, que prenuncia alguns caminhos futuros.

A sugestão metaliterária desse quinto poema vem logo no título: “*Canção do entardecer / (cantiga de roda)*”. “Canção” e “cantiga” nos remetem para a arte poética. A canção, baseada na conversa da mãe com um pássaro (a quem pede o regresso do filho – talvez morto), desenvolve a sugestão metaliterária desde logo pela presença mesma do pássaro, o animal mais habitualmente associado ao canto, à poesia, à beleza (e ao sagrado, pedindo-se-lhe um milagre). O significativo do poema vem da sua estrutura e da intertextualização com a poética bantu angolana: uma estrutura de base paralelística e de referencial africano. A base paralelística não evoca a tradição medieval da Península Ibérica, mas um paralelismo angolano, em que a introdução de informação é superior à redundância e não está regulamentada ao ponto de determinar o verso em que se introduz informação e os versos em que se mantém a redundância. A poética tradicional bantu, nesse aspeto pelo menos, deixou sempre uma margem de imprecisão mais acentuada ao dispor dos autores.



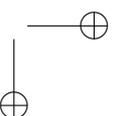
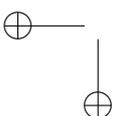


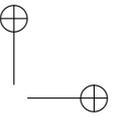
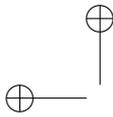
Este poema vem trazer uma mudança radical que só mais tarde foi compreendida e praticada. Mário António foi, talvez, quem mais cedo pôs o dedo na ferida no que a isso diz respeito. Num texto saído na *Cultura* em 1958, ele define: “a poesia de que vamos falar é poesia de técnica e estilísticas europeias, virada para a terra angolana.” Essencialmente, a nossa poesia nacionalista foi assim, porque ela viu na poesia tradicional uma arte “socialmente requerida” mas ignorou o seu “instrumento estilístico próprio” (OLIVEIRA, [1958]). A composição poética mais marcadamente feita pelo uso desse “instrumento estilístico próprio”, no nosso meio nacionalista, foi precisamente esta de António Jacinto, que fecha a série de poemas auto-referenciais.

O fecho da série (a seguir vem o famoso “Castigo pro comboio malandro”) indica-nos um rumo que, em parte, foi seguido pela própria história da literatura angolana: inicialmente a rejeição da poética fatalista pela poética militante (anos 50-70, *grosso modo*), posteriormente a integração da poética militante num método de composição e num campo referencial típico das oraturas bantu e, particularmente, de Angola (anos 70 em diante, *grosso modo* também). Lembremo-nos da poesia nacionalista seguida pelos poemas em quimbundo de M. António, pelos poemas de Arlindo Barbeitos, pelas conversões e reconversões de Ruy Duarte de Carvalho, pelos quase *haiku* de David Mestre, por alguns poemas de Paula Tavares (principalmente em *Ritos de passagem*), por alguns poemas de Lopito Feijoo em *Doutrina* (os seus *haiku* estão já fora desta tradição), pelas versões e reconversões de Zetho da Cunha Gonçalves, ultimamente reunidas em *Rio sem margem: poesia da tradição oral* (GONÇALVES, 2011).

Não é bom que as literaturas sigam um só caminho. Também este não foi o único. Foi, no entanto, um daqueles em que a lírica de António Jacinto se antecipou como “Profecia” (JACINTO, 2011, p. 13).

A própria poesia de Jacinto seguiu caminhos diversos, que se vieram também a revelar proféticos. É, por exemplo, o relato da constante experimentação das palavras e frases na busca (desconseguida) pela expressão, pela correspondência (v. “Ofício”, JACINTO, 2011, p. 93), ou



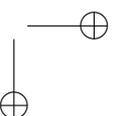
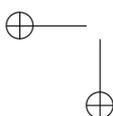


as tentativas de articulação de recursos quase concretistas com o intuito militante (por exemplo em “As palavras”, JACINTO, 2011, p. 82).

O grau de antecipação provocado pela sua inquietação estética foi, sem dúvida, muito fundo e, portanto, muito longe. Atento ao contexto antropológico e ideológico, António Jacinto remexeu na materialidade das palavras até atingir soluções que vamos encontrar, muito mais tarde, em Mia Couto.

Mia Couto vem sendo apresentado como continuador da poética de Luandino Vieira. Isso faz sentido na medida em que ambos, inspirados no contexto linguístico-cultural e político, inventam uma escrita própria na sequência da oralidade circundante. Mas a invenção de Luandino é mais fiel a essa oralidade. Não por acaso, a sua sintaxe em vários aspetos lembra a do relato dos pombeiros que, a partir de Malanje, foram até Tete e voltaram entre 1804 e 1810 – tanto quanto ainda a oralidade atual de Luanda o recorda. Em Mia Couto há um ludismo acentuado, incidindo mais sobre a morfologia, a reconstituição de palavras a partir de outras, num jogo que se liberta do local para se personalizar, diminuindo a preocupação de fidelidade a mensagens suburbanas subliminares que estruturariam a nova língua portuguesa. Esse ludismo encontramos já na prosa reunida em *Fábulas de Sanji*. A personalização é idêntica, a diferença está na contenção com que Jacinto usa esse truque mágico. No entanto, comparem com as de Mia Couto estas prestidigitações do poeta do Kiaposse:

- “E a canção murmuralhante” (JACINTO, 1988, p. 12);
- “era uma fúria furialhenta” (JACINTO, 1988, p. 13);
- “pegadas muitas no engrossopado”; “saudosentas” (JACINTO, 1988, p. 35);
- “sombroso”; “dulçorosos” (JACINTO, 1988, p. 48);
- “admiração ou mesmo espantação” (JACINTO, 1988, p. 52);





- “Belabelezura / No mar o sol-e-lua deliqua” (JACINTO, 2011, p. 54).

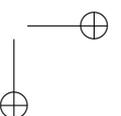
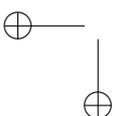
As intertextualizações e alusões davam a esta agitação estética um alcance mais largo também. É o caso das onomatopeias de sabor modernista e típicas também de algum regionalismo nordestino brasileiro, marcas que aparecem no famoso “Castigo pro comboio malandro” (a presença brasileira é de resto marcante em outros poemas, como “Era uma vez. . .” (JACINTO, 1982, p. 34). É também o caso do jogo com arcaísmos, associados à pregação cristã, do tipo “grandes ambições mundanais”, lembrando a linguagem de Gil Vicente.

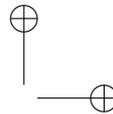
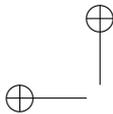
Tais características são transversais à obra de António Jacinto. E estendem-se por todos os níveis linguísticos, por vezes recordando alguma literatura infantil (“não fenece nem fornece”, JACINTO, 1988, p. 35) “como que absorto e morto não” (JACINTO, 1988, p. 14) e mais alguns dos exemplos transcritos atrás.

O jogo de palavras denota, no nosso contexto dos anos 50 e 60, uma particular sensibilidade às conotações linguísticas de nível secundário, segundo o formalismo russo típicas da arte. Elas acumulam com recursos que vemos aplicados por poetas modernistas e desenvolvidos, até ao extremo da consciência gráfica da página, pelos concretistas brasileiros. É o caso de um dos processos realçados por Fabio Mario da Silva:

*Uma das características deste poema é um cuidado extremo para poder ocupar ao máximo, como ocorre em muitas peças, o espaço em branco da folha, com diferentes espaçamentos, o que torna alguns textos compostos de um verdadeiro zigue-zague, fazendo com que a repetição de certos versos, as anáforas, pressionem o leitor a entender uma mensagem que precisa ser compreendida enfaticamente, como também permite perceber as diferentes partes móveis, a surpresa, como uma inquietação que venha de encontro com as próprias indagações do autor.*

Este zigue-zague é próprio também do nosso modernismo nacionalista e é, ao mesmo tempo, de um ritmo sonoro para além do grá-



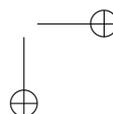
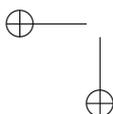


fico. Ainda, pela parte gráfica, atinge quase o nível do concretismo em “Neste navio embarcados” (*poesias*, p. 49, 28 de dezembro de 1965), ou “Começo do mundo” (JACINTO, 2011, p. 107), da série “Tarrafal lírico” (poema datado de 11 de novembro de 1965 – 10 anos antes da independência). Este tipo de recursos, ou truques, é rentabilizado até hoje pelos poetas angolanos, tendo-se acentuado nos anos 80 e 90. Embora não seja, nesta época, um exclusivo da oficina de António Jacinto, mostra como também ela abriu caminhos de futuro para a nossa literatura.

De acordo com esta tendência, por falta de outro nome concretizante, surgem composições em que, ao contrário do discurso fluído e alongado de “Castigo pro comboio malandro”, “Carta dum contratado”, “Monangamba”, se dá uma contração da massa verbal. As frases tornam-se curtas, tendencialmente paratáticas, o ambiente geral se torna mais árido, os destaques gráficos incidem quase sempre sobre uma ou duas palavras só. Isso aconteceu na época, por exemplo com Costa Andrade, mas com vários poetas da *Cultura* do fim dos anos 50, e acontece até hoje, embora o recurso tenha vindo a diminuir progressivamente na nossa lírica.

Acompanhando ainda a mesma tendência, António Jacinto parece evoluir, nos poemas de Chão Bom, para o jogo de suspensão característico do *enjambement*, em que o sentido de um verso é transportado para o seguinte ou só se completa no seguinte (ex: “as palavras”, JACINTO, 2011, p. 82). Esta foi, também, uma característica da lírica de M. António, que a usou para um jogo de insinuações muito bem manipulado. Veio a atingir o seu cume de exploração artística em poemas de José Luís Mendonça, em que o título se torna como que um primeiro verso depois de lermos a totalidade, mas está na lírica também de vários outros poetas dos anos 80 e na de Abreu Paxé, que explora mais a ruptura dentro da frase mas recorre ao *enjambement* para completar esse efeito de suspensão e continuidade sobre o suspenso.

Outro procedimento artístico da época rentabilizado por António Jacinto é o da composição de palavras-síntese. Refiro-me a palavras



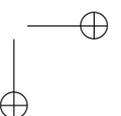
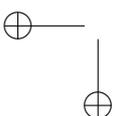


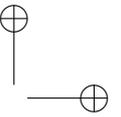
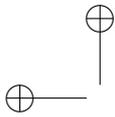
que, juntas pelo hífen, se tornam autónomas e geram um novo sentido (ex: “vinhos-rubi / lábios-sangue”, JACINTO, 2011, p. 95), em que a síntese acumula sobre a suspensão ou transporte provocada pelo *enjambement*; “outro-outro” (JACINTO, 2011, p. 100), “eu-tu” (JACINTO, 2011, p. 107) – palavras-síntese em que se condensa toda a sua poética de integração; “febre-tacula” (JACINTO, 2011, p. 108), palavra-síntese que angolaniza etimologicamente o processo semiótico gerado pela agregação gráfica); o hífen pode ser substituído pelo apóstrofo: “fog’alma” (*poesias*, p. 108); ou podem simplesmente estar juntas as palavras sem nenhum sinal avisando-nos para o ‘truque’: “longetempopassada” (JACINTO, 2011, p. 109) num poema datado de “26.5.65”).

Tudo isto se torna possível por via de um conhecimento extenso, íntimo e profundo da língua portuguesa em todas as vertentes, da popular e oral até à clássica estritamente escrita. O mesmo domínio que vemos na melhor prosa de Óscar Ribas e que sustenta ainda muitos jogos de palavras, como por ex. os do poema “Doramor” (*Poesias*, p. 114). É uma característica dupla que aparece ainda em David Mestre, em Manuel Rui Monteiro e vários outros poetas. É notável também que João Maimona, não sendo originalmente um lusófono no pleno sentido da palavra mas um francófono, acabou dominando a língua portuguesa de tal forma que o seu jogo semântico e morfológico através de palavras com o mesmo radical ou o mesmo sema estrutura vários dos seus melhores poemas. Acho que todos esses autores (e mais alguns) aprofundaram e desenvolveram um trabalho que terá começado com António Jacinto e atingiu o seu crescimento exponencial na escrita literária de Luandino Vieira.

Igual domínio teria o poeta dos géneros literários anteriormente praticados, quer na escrita de origem europeia, quer na oralidade de origem africana ou angolana. Digo isso por causa da oscilação e do hibridismo genológico, que se constroem a vários níveis:

- a) Ao nível macro-estrutural: mistura de lírica, narrativa e crónica – nas *Fábulas de Sanji*, por exemplo, ou em poemas como o extre-





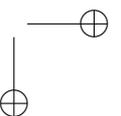
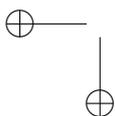
mamente irónico “Perplexidade à beira mar do exílio” (JACINTO, 2011, pp. 53-54).

- i) Dentro deste nível é notável e recorrente uma imprecisão entre conto e crónica, dentro da oscilação entre lírica e narrativa, que torna o conto-crónica um tanto lírico e, principalmente, muito subjetivo;
- b) Ao nível ‘interno’ ou micro-textual, com sugestões ora de literatura infantil, ora de lírica, ora de narrativa realista, ora de crónica e até de conversa.
  - i) Ainda a esse nível, é de notar a intensidade metafórica das descrições alternando com o realismo dominante na sugestão do mundo da obra, que devia coincidir com o do texto.

Em ambos os níveis:

- a) Intertextualização com a oralidade, incluindo géneros da oralidade como a fábula, sem nunca se chegar a optar por ela, ou mesmo a tornar o texto na correspondência escrita da oralidade, ou seja, a tomar o texto como transcrição;
- b) Intertextualização constante com a literatura portuguesa, muitas vezes em jogo de oposições ou de substituições, portanto pressupondo confronto e superação, seguramente irónica como acontece com Viriato da Cruz também.

Quando se fizer uma análise sistemática dos sinais de inquietação estética em António Jacinto, ressaltará para a posteridade um poeta muito mais profundo e consciente da sua arte do que hoje vulgarmente supomos.





## Obras citadas

GARCÍA, Xosé Lois, *Jacinto: a luta do poeta-guerrilheiro contra a alienação (um estudo sobre a vida, o pensamento e a obra de António Jacinto)*, Luanda, UEA, 1995.

GONÇALVES, Zetho da Cunha, *Rio sem margem: poesia da tradição oral*, Vila Nova de Cerveira, nossomos, 2011.

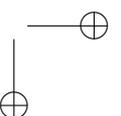
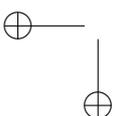
JACINTO, António, *Fábulas de Sanji*, Luanda, UEA, 1988. – contemporâneos. – Ed. Asa.

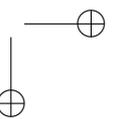
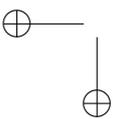
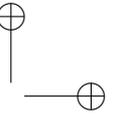
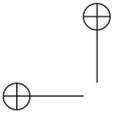
JACINTO, António, *poemas*, Porto; Luanda, Limiar; INALD, 1982. – prefácio de Costa Andrade. – Ilustrações José Rodrigues.

JACINTO, António, *Poesia (1961-1976)*, Vila Nova de Cerveira, NOSSOMOS, 2011.

SILVA, Fabio Mario da, “A mensagem poética de António Jacinto”, *Navegações*, Janeiro-Junho de 2013, vol. 6, n.º 1, pp. 85-90.

VENÂNCIO, José Carlos, *Literatura e poder na África lusófona*, Lisboa, ICALP, 1992.







# Marx, Lacan e Foucault haviam de gostar da subalternidade e pré-loucura em António Jacinto

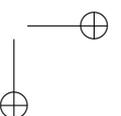
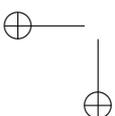
Pires Laranjeira<sup>1</sup>

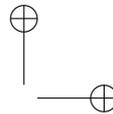
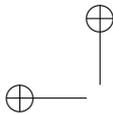
Proponho-me continuar a ler a poesia de António Jacinto com a ajuda do marxismo, mas também afirmar obviamente que tal leitura se mostraria redutora se ficasse nesse âmbito analítico, até porque, num seu poema, há uma epígrafe dupla de Lacan e uma referência a Van Gogh. Quem diria? Terá António Jacinto experimentado, com esse texto, a vertigem da pré-loucura?

O “Poema da alienação”, de António Jacinto, escrito na época do movimento em torno da revista *Mensagem*, é o texto em que melhor está expressa a dialética materialista da alienação do sujeito nas relações sociais e de produção de trabalho. Há nele uma recusa da conceção essencialista do sujeito – do ser –, quer na vertente fenomenológica de uma ontologia metafísica, quer na do existencialismo individualizante, pois estabelece a constituição do ser no ato de agir, ou melhor, de interagir, de manifestação da subjetividade no encontro com o Outro através também dos atos de fala, pelo discurso, o qual se constitui,

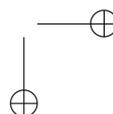
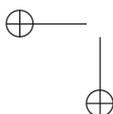
---

<sup>1</sup> FLUC/CLP-FCT. Email: [pires.laranjeira@gmail.com](mailto:pires.laranjeira@gmail.com)





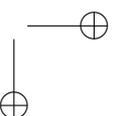
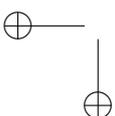
como diz o poema, “no Gesto e no Ser”, ambas as substâncias substantivas aparecendo com letra muito significativamente maiúscula. O sujeito que a figura do poeta interpela é apresentado pela imagem do “poema”, como se pode ler no seguinte verso ilustrativo da condição social do sujeito coletivo feito de muitos outros sujeitos consubstanciados em profissões ou usos da força de trabalho: “**O meu poema anda descalço na rua**”. Entre a consciência do sujeito poético de que o próprio poema que escreve não é necessariamente o desejável, mas apenas o possível (“Não é este ainda o meu poema / [...] // Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema”), ou a figura do “poema” como sujeito alienado que se desconhece (ou seja, que desconhece a condição social e histórica em que se encontra) e a alienação que o texto espera vir a desocultar, ao poder mostrar a possibilidade de desalienação, está o decurso da história inscrito no percurso do discurso poético, porque a consciência social e política é também a consciência da linguagem, quer dizer, “a linguagem é tão velha como a consciência – a linguagem é a consciência real prática [...] a linguagem só nasce, como a consciência, da necessidade, da carência física do intercâmbio com outros homens” (Marx e Engels, in capítulo primeiro de “A ideologia alemã”, in MARX E ENGELS, 1982, p. 22). Por isso, essa dialética materialista do trabalho como ação alienatória e da linguagem como possibilidade de expressão da alienação – trata-se de um trabalho sobre a linguagem – enforma a consciência de classe dos representantes do escasso proletariado angolano nas décadas de 40-50, mais alargadamente do colonizado, do subalterno, sobretudo do negro, mas também de outras raças ou grupos socio-raciais. O poema “Carta dum contratado”, mais do que qualquer outro, combina com o “Poema da alienação”, para mostrar que a condição de alienação passa pela alienação da própria força de trabalho e pela não consciência da situação, pela sua não transformação em discurso reflexivo e em ação revolucionária, a que podemos chamar, com Althusser, trabalho ou prática teórica, seja ele do poeta colonizado ou do colonizado que não é poeta, mas pode vir a sê-lo, pois “não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina

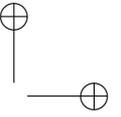




a consciência”, como se pode ler no cap. 1 de “A ideologia alemã”, de Marx e Engels (1982, p. 14). Para Lacan, o sujeito depende do significante e este está, desde logo, no campo do Outro, uma vez que a linguagem é social, assim se traduzindo a alienação justamente como esse “campo do Outro”, onde se engendrou a primeira alienação, conforme Hegel, a que levou o homem a sujeitar-se à via da escravização – “A liberdade ou a vida!” – perdendo as duas se opta pela liberdade ou perdendo esta, a liberdade, se prefere a vida (LACAN, 2010, p. 229 e 237).

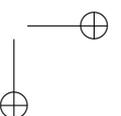
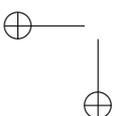
António Jacinto mostra, nesses seus poemas e noutros da mesma época, que me abstenho de enumerar, como cada sujeito – que é ainda objeto –, representando um grupo socioprofissional ou uma franja de classe, não está ainda pronto para um devir que o torne outro, já não subalterno (conforme Spivak: “no interior e no exterior do circuito da violência epistémica da lei e da educação imperialistas que se ajustam a um texto económico antecedente, podem os subalternos/as subalternas falar?”) (SPIVAK, 2009, p. 43), mas revoltando-se e revolucionando o seu tempo, expressando-se e expressando a sua visão de mundo, numa luta coletiva contra o colonialismo e o imperialismo. Ou seja, o subalterno, que é o próprio António Jacinto, enquanto branco de segunda categoria, conforme a distinção colonial, pode encarar uma luta de libertação da sua condição social apenas através de uma mais ampla luta de libertação nacional, mas, para isso, necessita de um trabalho mais complexo de libertação cultural, de uma nova construção intelectual: “O trabalho mais complexo conta apenas como trabalho simples *potenciado*, ou antes, *multiplicado*, de tal forma que um menor *quantum* de trabalho complexo é igual a um *quantum* maior de trabalho simples” (MARX, 1990, tomo 1, p. 56). Esse trabalho, o poeta pode fazê-lo na sua poesia, ao expor o processo de alienação do colonizado: “O meu poema (...) é pobre roto e sujo / vive na noite da ignorância / o meu poema nada sabe de si / nem sabe pedir / O meu poema foi feito para se dar / para se entregar / sem nada exigir”. Ora essas são palavras que estão de acordo com a conceção marxista de alienação: “os indiví-





duos procuram *apenas* o seu interesse particular, o qual para eles não coincide com o seu interesse comunitário – a verdade é que o geral é a forma ilusória da existência na comunidade –, este é feito valer como um interesse que lhes é “alheio” e “independente” deles, como um interesse “geral” que é também ele, por seu turno, particular e peculiar, ou eles próprios têm de se mover nesta discórdia, como na democracia” (MARX E ENGELS, 1982, p. 25). Mas, não tendo ainda alcançado a democracia, que só a independência nacional poderia propiciar, restava ao poeta expressar a potência do desejo e do saber, em si, por si e para si, desse modo, já consciente e consistente, exprimindo a condição social e política de subalternidade que o seu próprio corpo branco carrega, num sistema de dominação em que, ser branco, não era sinónimo de escravo ou contratado, mas também não implicava necessariamente ser senhor, antes um intermediário no processo da subalternização e dominação.

Essa poesia, naquela altura, afirmava-se como expositora de uma situação colonial e franqueadora de uma nova condição social e política: “Mas o meu poema não é fatalista / o meu poema é um poema que já quer / e já sabe / o meu poema sou eu-branco / montado em mim-preto / a cavalgar pela vida”. Em sintonia com a poesia de Agostinho Neto, de uma sagrada esperança sem mácula mística, ela mostra um querer-desejo, aliado a um saber-ação, que se pode aplicar à vida, sendo que esta “vida”, tão ampla e vaga, se pode dar a ler como o processo individual e coletivo de consciência emancipatória, de ultrapassagem da alienação e de “cavalgada” em direção a uma nova comunidade imaginada. Na poesia de António Jacinto dessa época, não há lugar para o sentimento da individuação, para o sujeito desligado dos outros, porque a escrita tende para o encontro com o societário, mostrando-o para o documentar, como algo exterior ao sujeito da enunciação, ainda que este possa roubar a cena como exemplificação através de si. Na poesia de 50, com raras exceções, a metatextualidade não tem lugar, pois todo o espaço textual é pouco para uma abordagem extensiva da condição do colonizado, quer seja no seu processo de alienação pelo trabalho,

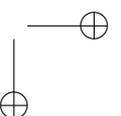
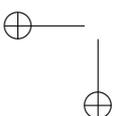




quer pela ressalva da memória de infância, onde alguma felicidade vibrante faz apelo à possibilidade de concórdia entre filhos da mesma terra, embora com identidades comunitárias e lugares de subalternidade diferenciados.

Mais tarde, nos anos 60, enclausurado no Tarrafal, cumprindo uma longa pena de prisão política, António Jacinto escreverá poemas, ainda de luta social e dentro do sistema carcerário, como tantos outros poetas (António Cardoso, Nazim Hikmet, José Craveirinha, Agostinho Neto), sendo que alguns surgem, então, como surpreendentes, imprevistos, que não seriam possíveis na década de 50. Um desses poemas chama-se “Loucura” e começa com uma epígrafe dupla de Lacan: **“nem todos atingem a craveira de poderem ser doidos, risco inerente à verdade e ao ser”**; **“não é doido quem quer”**. A loucura é, aqui, associada à verdade, ao ser e ao desejo ou, em sua substituição, à vontade. Neste último caso, pode ser também a vontade de representação, segundo Schoppenauer, daquele que se apresenta, que se faz presente, que se afirma, desse modo afirmando uma manifestação de humanidade, que não se extingue no indivíduo, por não representar o mesmo.

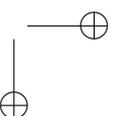
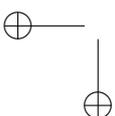
Em primeiro lugar, identifiquemos a conceção de loucura, ou *folie*, de Lacan, na primeira parte da epígrafe: “nem todos atingem a craveira de poderem ser doidos”. Isso significa que a “loucura”, entendida como uma certa “dose de loucura” (uma psicose) ou a loucura extrema (esquizofrenia), para Lacan, tal como para Foucault, é um patamar de humanidade igual ao daqueles que não são atingidos por essa energia geradora de um estado de exceção, um patamar de atuação no mundo que não difere de outros modos de atuação, senão pela sua peculiaridade de relação com o significante, com o discurso, como se este discurso não fosse o discurso do Outro, mas o discurso do mesmo, do enimesmamento, de uma espécie de autismo absoluto (no caso da esquizofrenia), o que permitiria todo o tipo de discurso, por mais imprevisível que possa ser. A loucura, como repetição delirante do insignificante (GROS, 1997, p. 32), manifesta-se, porém, no discurso, que

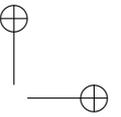
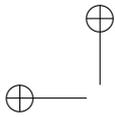




é sempre significativo. Em Lacan, a repetição do significante é constitutiva do sujeito, mas essa repetição não pode ser reconhecida como delirante, a não ser que a condição própria do sujeito, enquanto elemento de linguagem, seja justamente a sua identificação nos traços que o repetem ou repetem o seu ser significante, impossibilitando-o de ser insignificante. O reconhecimento do sujeito, com a sua parcial “dose de loucura”, assim como a sua pulsão parcial de morte contida na pulsão de vida, leva-nos à aceitação da não-disjunção na constituição do ser, não-disjunção do ser e da linguagem e não-disjunção do sujeito e da poesia. O poema “Loucura” não deixa de ser poema, com seu título aberto à polissemia, mas, por causa da sua epígrafe dupla, não pode deixar de ser lido como texto analítico do sujeito (exclusivamente poético?) em estado de pré-loucura, isto é, que não chega a atingir a repetição delirante do significante da loucura, que seria o insignificante, uma vez que ele deseja significar a loucura da ante-escrita e da escrita: “Não que os escritores sejam loucos ou os loucos, escritores, mas que a escrita literária fala a mesma linguagem da loucura (não uma linguagem reservada, mas a *linguagem da linguagem*)” (GROS, 1997, p. 111). O delírio do “louco” é assimilável à escrita da literatura, mas o poema, porque escrito, porque já dito, apresenta apenas o resto desse delírio que há em cada sujeito, como fotografia estática de algo que foi fluxo dinâmico do ser em movimento.

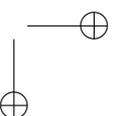
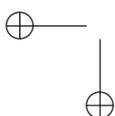
Neste caso poético, o sujeito sofreria de uma dupla alienação paradoxal, a alienação de ser e não-ser, de ser-verdade e ser-mentira, porque discurso ficcional, aleatório e imotivado? Sabemos, hoje, que muitos artistas, filósofos, cientistas, escritores, pelo menos desde a Antiguidade Clássica Ocidental, eram maníaco-depressivos ou, segundo a nova nomenclatura, incluíam-se na desordem bipolar, “a mais humanamente expressiva, a mais psicologicamente complicada e a mais caprichosa de todas as doenças”, segundo Kay Redfield Jamison, no seu livro *Tocados pelo fogo* (2007, p. 22), eminente especialista da doença de que ela própria sofre, e que estuda também o caso de Van Gogh. A alternância de estados psíquicos de sobre-excitação com outros de astenia

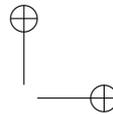
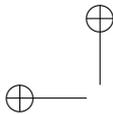




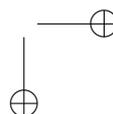
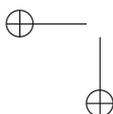
revela que a montanha-russa de emoções e sentimentos se resolvia em ações criativas, que equilibravam a vida afetiva e intelectual e, no plano do inconsciente, apresentava indícios de um discurso outro que apenas um outro discurso poderia confrontar, enquanto eterno problema da escuta e da crítica. Euforia e apatia profundas, que provocam estados de perturbação e confusão, catalisam desordens de linguagem cujo caos é criativo e apaziguador. A “loucura” resolve-se, pelo menos provisoriamente, na linguagem disruptiva, na sua possessão criadora, que tende para um contra-discurso confrontador da língua-de-madeira (*langue-de-bois*, como disse Barthes), fazendo frente ao discurso totalitário de uma normatividade impositiva. Escreveu Foucault, na sua *Histoire de la folie*, que “o homem tem acesso a si mesmo como ser verdadeiro; mas este ser verdadeiro não lhe é dado senão na forma da alienação” (FOUCAULT, 1972, p. 548), alienação, por se tratar de uma sujeição ao discurso, que não pode ser senão o discurso do outro.

A segunda parte da epígrafe, “Não é doido quem quer”, é a tradução da frase “Ne devient pas fou qui veut”, que o próprio Lacan escreveu, enquanto fórmula lapidar, na parede da sala de espera do seu consultório. Essa frase lapidar, informa Lacan, destinava-se a quebrar, pelo humor juvenil, uma constatação imediatamente anterior, essa, sim, muito dramática, muito severa: “O ser do homem, não somente não pode ser compreendido sem a loucura, mas ele não seria o ser do homem se não contivesse em si a loucura como limite da sua liberdade”. Lacan usa tal frase numa alocução feita em 1946, em forma de relatório, após a II Grande Guerra, numa Jornada Psiquiátrica. Esse texto intitula-se “Propos sur la causalité psychique” (propostas sobre a causalidade psíquica) e encontra-se incluído nos seus *Écrits I*. A segunda parte da epígrafe, incluída no seu co-texto lacaniano significa, juntamente com a primeira parte da epígrafe, que, quem mergulha na verdade e no ser, arrisca-se à loucura, todavia isso não dependendo da vontade de um sujeito. Estando António Jacinto prisioneiro havia cerca de 10 anos, será esse um poema em que, de modo subtil, nele se sustenta, por um lado, uma determinação em sondar um ser de sujeito subalterno e submetido





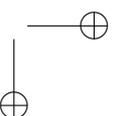
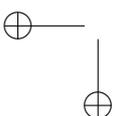
a uma ordem insana e, por outro lado, em apregoar uma insubmissa vontade de ser livre, nesse momento, através da arte da palavra, por comparação com a arte pictórica de Van Gogh, referido no texto. Há ainda um terceiro elemento fulcral, o “amor-sexo-amor”, a força energética do sexo, a pulsão, que é pulsão parcial, porque indica sempre uma falta, a lacuna da morte que obriga a uma outra interpretação da loucura, que é a da *loucura*, enquanto metáfora, provocada pelo desejo, que falha o alvo. De facto, o texto mostra, na linha de Lacan, por um lado, como a loucura é um valor positivo, isto é, intrínseco da humanidade, um verdadeiro poder (“A loucura / é afirmação humana”), por outro, a alusão ao gesto de cortar uma orelha pode tomar-se como remetendo, em simultâneo, para a coragem que a *alienação* de uma parte do corpo ou da sua totalidade pressupõe (escreve Jacinto: “crónica indiferença / da coragem-alienação / orelha de Vicente Van Gogh”), que o verso da “tortura estimulante” (a dupla tortura policial e da escrita) parece sublinhar e sublimar, ao surgir o fazer poético como compensação para a privação da liberdade absoluta do ser, estimulando, portanto, esse fazer poético como o ser do sujeito que mais não pode fazer. Além disso, o fazer poético inscreve-se na diferença entre o “sangue rítmico” (a pulsação, a pulsão, o latejar, o látigo do sangue) das “ondas insanas / amor-sexo-amor / mar-sal” e o “nada/ou noite” dos “mitos e símbolos / loucos”, numa conjugação entre a imagem da internalização da loucura enquanto sangue revoltoso como ondas de mar-sal e sexo / amor e a externalização da beleza, associada ao sol, ao vinho-rubi, aos lábios cor também de sangue. Ou seja, o fazer poético como seiva discursiva, como outro tipo de corrente sanguínea, como correntemente se diz, à maneira da conceção da criação na filosofia ancestral Dogon, tal como nos foi legada por Ogotemmêli através de Marcel Griaule, em que a tessitura do texto se compara, no seu decurso, à tecelagem de um tecido, ao forjar de um metal ou à sementeira de uma terra, sendo que esse *diz-curso*, esse *per-curso* do dizer, é análogo ao fluir do sangue, do sémen, da linfa, do sopro, da saliva, do fio (da meada), da palavra. Qualquer desordem nessa planura das equivalências analógicas é

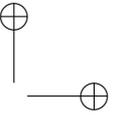
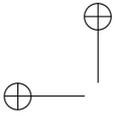




interpretada como *ké-ké*, ou loucura, se alguém for perturbado pelos “ventos” ou pelos “espíritos da floresta”, outra forma de dizer que foi quebrada a harmonia entre o ser humano, os outros seres e o lugar (cf. COPPO, 1998, pp. 53-65). O verso “lábios-sangue”, além disso, indicia um Outro sujeito (uma mulher?) localizado no “sol lá fora”, que se desvela finalmente como a “Poesia!” exclamativa. A ambiguidade desse Outro, cuja natureza se situa entre o ser humano e a escrita, corresponde à ambiguidade própria da força vital que se resolve em fluxo duplo de energia e letra, ou, numa leitura de malha mais apertada, da pulsão parcial que, sendo a parte que da morte é representada no vivente sexuado, apenas se pode resolver (dissolver) no impulso entre a vida e a morte, fundindo libido e linguagem, para não ter de cortar a orelha ou, melhor, nem uma nem a outra. Não cortando a manifestação da libido (a linguagem), António Jacinto compreendeu que, na sua prisão, se libertava ao aprisionar a loucura, a pulsão parcial (que contém a pulsão de morte), nas malhas da poesia, escrita não exclusivamente para o Outro, mas para aqueloutro de si-mesmo, aquele que, na verdade e no ser, chegava perigosamente à quase-loucura, à pré-loucura, enquanto sujeito egolátrico no significante do Outro. Assim se passava da poesia “em redor” dos anos 50, conforme o subtítulo de uma secção dos poemas do Tarrafal, para uma poesia do “interior”, ou seja, do *interior* do sujeito no interior do Tarrafal, ou seja, finalmente, uma poesia de um outro Tarrafal no Tarrafal. Não sei se respondi às questões iniciais, mas que Marx, Lacan e Foucault haviam de gostar de conhecer essa poesia, e, por isso, de conhecer também António Jacinto, é para mim, agora, mais evidente, embora nunca se possa afirmar o que poderia ter sido.

Coimbra, 26 de Novembro de 2013.





## Bibliografia

ANZIEU, Didier *et alii*, *Psicanálise e linguagem. Do corpo à palavra*, Lisboa, Moraes, 1979.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Le fantasme*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, Anthropos, 2010.

COPPO, Piero, *Les guérisseurs de la folie. Histoires du plateau dogon. Ethnopsychiatrie*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2011.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1972.

GOEPERT, Sebastien e Herma, *Linguagem e psicanálise*, São Paulo, Cultrix, 1980.

GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard, 2000 (1948).

GROS, Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, PUF, 1997.

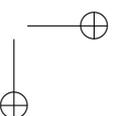
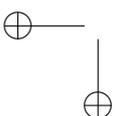
JACINTO, António, *Poesia (1961-1976)*, V. N. de Cerveira/Luanda, NÓSSOMOS, 2011.

JAMISON, Kay Redfield, *Tocados pelo fogo. A doença maníaco-depressiva e o temperamento artístico*, Colares, Pedra da Lua, 2007.

LACAN, Jacques, *Écrits I e II*, Paris, Seuil, 2002 e 1971.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 2010.

LACÔTE-DESTRIBTAS, Christiane, *O inconsciente. Uma exposição para compreender, um ensaio para refletir*, São Leopoldo/Rio Grande do Sul, UNISINOS, 2007.





*Marx, Lacan e Foucault haviam de gostar da subalternidade e pré-loucura em António Jacinto*

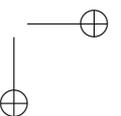
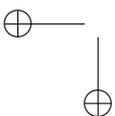
65

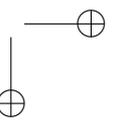
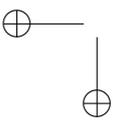
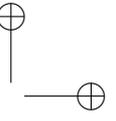
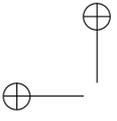
NASIO, J.-D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, 2010.

MARX, Karl, *O capital. Livro primeiro*, Tomo I, Lisboa/Moscovo, Edições Avante!/Edições Progresso, 1990.

MARX, Karl, e ENGELS, F., *Obras escolhidas*, tomo I, Lisboa/Moscovo, Edições Avante!/Edições Progresso, 1982.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Amsterdam, 2009.







# Um canto heróico, ousado e forte

Tania Macêdo<sup>1</sup>

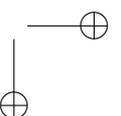
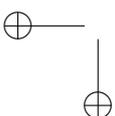
O título dessa fala foi “emprestado” ao homenageado desse evento, pois nos pareceu bastante adequado ao trabalho artístico de António Jacinto, cuja poesia ousada e potente permanece ecoando em sua frescura e juventude em todos nós, mesmo após o desaparecimento físico do poeta.

O poema a que nos referimos, intitulado “Um canto moço, ousado e forte”, é dedicado a Agostinho Neto e ocupa uma posição central em um pequeno volume intitulado *Prometeu*, publicado pela União dos Escritores Angolanos em 1987, o qual estará no centro de nossa reflexão, ainda que outros textos de António Jacinto sejam trazidos à cena.

Em assim sendo, iniciemos pelo título do livrinho publicado no final dos anos 1980, questionando-nos sobre o porquê do mesmo e em que medida a figura do titã grego define/refere-se ao conteúdo ou seria apenas uma sugestão em *Prometeu*. Em outras palavras, qual seria a razão de Jacinto buscar na Grécia antiga a nomeação de seu texto? A questão certamente não cria desconforto em quem sabe que as metáforas, os heróis e os feitos humanos não têm passaporte e portanto não devem ser barrados nas fronteiras das poesias nacionais. No entanto, merece ser iluminada adequadamente.

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (Brasil).





Vamos a Prometeu.

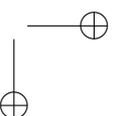
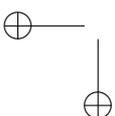
Como é sabido, a figura do herói grego recebe, em suas origens, duas perspectivas. A de Hesíodo que, na *Teogonia*, diz-nos que o homem teria nascido a partir das figuras construídas com barro e água pelo titã, apresenta-o com uma grande afeição pelos humanos, que o leva a tentar ludibriar os deuses (entre eles o supremo Zeus), para dar vantagens a suas criaturas. O castigo para os homens foi uma linda mulher: um “mal belo” como Hesíodo define Pandora, a causadora de todos os males entre nós. Para Prometeu a penalidade seria a de ser amarrado em uma coluna e ter uma águia que lhe devorava o fígado, continuamente renovado.

Já Ésquilo, que teria escrito uma trilogia da qual apenas o “Prometeu acorrentado” (ou “agrilhado”, em outra versão) sobreviveu, efetua algumas modificações em relação ao mito da *Teogonia*: a primeira dela é a filiação de Prometeu, cuja mãe deixa de ser a Terra para ser Témis, o que, segundo Ana Paula Quintela Sottomayor, faz com que se estabeleçam

laços de parentesco entre o Titã e a Justiça, entre o Filantropo e a Terra, ao mesmo tempo que assimila a Justiça à Terra, como que a significar que, nos tempos que imediatamente se seguiram à vitória dos “deuses novos”, a Justiça estava ao lado de Prometeu e dos Homens e não de Zeus. (SOTTOMAYOR, 2007, p. 137)

Ou seja, no embate entre os novos tempos que se estabeleciam, a Justiça iria pender definitivamente para Prometeu, destronando a velha autoridade de Zeus.

E, mais importante, segundo entendemos, Ésquilo inclui duas personagens que estavam ausentes em Hesíodo. Ambos aparecem logo no início da peça, cumprindo as ordens daquele que, segundo o coro da tragédia, reina por iníquas leis, é inflexível e tem coração duro. As duas personagens agem rapidamente, sujeitando Prometeu ao rochedo: uma delas, a Violência, é muda, mas muito efetiva em agrilhoar o titã, usando da maior rapidez e força possíveis. Já o Poder, também





seguindo zelosamente as orientações divinas, lembra em suas falas a necessidade de submeter-se ao governante supremo.

Quer a leitura de Hesíodo, quer a de Ésquilo são bastante aliciantes, na medida em que falam de questões muito próximas de todos nós e, por isso, têm sido móvel de numerosas releituras.

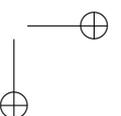
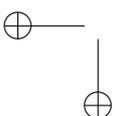
Mas o que nos interessa aqui é pensar como se constitui o Prometeu de António Jacinto e assim, além de percorrer as trilhas da nomeação do volume a que nos referimos, apresentar alguns aspectos de sua poética.

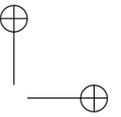
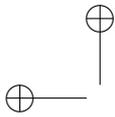
Segundo nos parece, o poeta angolano empreende uma leitura muito pessoal de Prometeu, atualizando o mito, mesclando as leituras de Hesíodo e de Ésquilo: os seus poemas, ao mostrarem uma profunda afeição ao humano, aproximam-se da leitura da *Teogonia*. Mas, em lugar de o poeta colocar-se como um criador, iguala-se aos homens compartilhando de suas certezas e dores. Por outro lado, a Justiça é um dos objetivos a serem alcançados, o que nos leva à utopia presente em sua poética e à vertente do texto esquiliano.

Há, no entanto, um aspecto que ganha relevo quando lemos o livro de António Jacinto. Referimo-nos à inovação que é efetuada em relação aos dois textos gregos, na medida em que a figura de Prometeu é focalizada com novas luzes, adquirindo um perfil singular, quando o Titã é identificado ao poeta e/ou à poesia. Nessa operação de ultrapassar um sistema simbólico – o mito – para instaurá-lo no fluxo da linguagem poética, Jacinto historiciza o herói grego, como se pode verificar no poema dedicado a Agostinho Neto ao qual já nos referimos:

E a poesia será em mim  
O elo da corrente que unirá em abraço múltiplo  
Os Homens do meu país. (JACINTO, 1987, p. 26)

É interessante verificar como o poeta inverte os sinais, de maneira a transformar o instrumento de suplício, as correntes, em união e “abraço múltiplo”. Em outras palavras, a poesia para Jacinto une e liberta. Ela é, nesse sentido, superior a todos os tormentos.





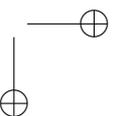
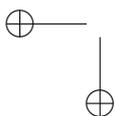
No volume de 1987, estamos no domínio do poético, ou seja, no coração daquilo que nos toca, ensina e permite que sobrevivamos (quer se expresse em versos ou em prosa).

Ora, a entrevista de António Jacinto, que abre o pequeno livro, inclui uma dimensão interessante a pensar e que se articula à historicização a que nos referimos brevemente: a da memória. É a partir dela que o poeta, ao falar de sua infância, traça convergências na mente do menino que mistura “kifumbes, fadas, feitiçeras, maquiches e lobos que sanfonavam em pleno dia” (JACINTO, 1987, p. 10), e que começa a trilhar as veredas do literário no gosto pelo “mundo real e de faz de conta”, ultrapassando a limitação do Golungo, onde vivia, a partir das letras.

A memória reafirma o papel da poesia na vida de Jacinto, indicando como a literatura é capaz de lançar pontes entre o real e o imaginário na vida do menino do interior de Angola, mas ao leitor atento, indica também um papel para o literário: ampliar e transformar paisagens mentais e físicas. Essa é uma pista interessante para pensarmos a poética de António Jacinto: a possibilidade de a poesia transformar espaços. Quer se trate de um meio geográfico ou de uma acanhada paisagem mental, o alargamento de espaços é passível de ser realizado graças ao poético. Outra não é, lembremos, a operação que se realiza no belíssimo *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, em que há um esforço contínuo de, lucidamente, ampliar horizontes para além dos muros da prisão e, dessa forma, construir a harmonia do artefato poético em meio à barbárie do cárcere político, buscando transcender a exigüidade (de espaço e de liberdade), quer no plano de apreensão do mundo, quer no plano da construção original do universo poético.

Dessa forma, a poesia ultrapassa as amarras e transforma penhascos em planícies.

Atenção, todavia, pois não se trata de dar às palavras o poder de modificar o mundo e deixar à margem o Ato. Pelo contrário, pois o Prometeu-Poeta-Poesia que Jacinto constrói é tributário, ao mesmo tempo, de uma luta constante no reino das palavras, da certeza que a





História lhe propicia, e de um combate político sem descanso. Assim desenham-se os desejos de Prometeu, como se lê no segundo poema do livro, intitulado “Prometeu (Canto interior de uma noite fantástica)”:

Não quero tudo quanto me prometem aliciantes  
Nada quero e para mim nada peço  
O meu desejar é outro – o meu desejo é antes  
O desejo de muitos com que me pareço

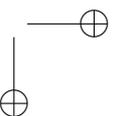
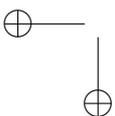
Quem quiser que venha comigo  
Nesta jornada terrena, humana e sincera  
Mas se for só, ainda assim prossigo  
No mar de tumulto, impelindo os remos sem galera. (JACINTO,  
1987, p. 14)

A palavra poética, aqui apresentada como uma espécie de manifesto, afirma-se como terrena e humana, fiel aos seus e gregária, na medida em que se refere a “muitos com quem me pareço”. E aqui novamente o Prometeu-poeta-poesia reaparece, humano e terreno, abdicando de tributos divinos e de criador. Nessa medida, o “Canto interior de uma noite fantástica”, longe de se referir a um delírio subjetivo, estabelece-se na corrente de uma poesia utópica e solidária, o que define um dos campos de força da produção artística de António Jacinto.

Esse duplo papel da poesia é dirigido para um “senso de missão”, na medida em que lemos que, mesmo se os homens não ouçam o que o poeta tem a lhes dizer, ele prosseguirá. E a imagem para esse movimento, é ousada e forte: remar em mar tumultuoso, mesmo que não existam os navios.

Voltemos, no entanto, ao tema da missão, que faz parte da figura do Prometeu-Poeta e que se espraia ao longo de vários poemas de António Jacinto, mas, segundo nos parece, é emblemático em “Carta de um contratado”, do qual lemos aqui as duas primeiras estrofes:

Eu queria escrever-te uma carta  
amor,

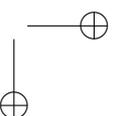
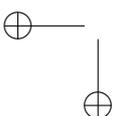




uma carta que dissesse  
deste anseio  
de te ver  
deste receio  
de te perder  
deste mais que bem querer que sinto  
deste mal indefinido que me persegue  
desta saudade a que vivo todo entregue. . .

Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
uma carta de confidências íntimas,  
uma carta de lembranças de ti,  
de ti  
dos teus lábios vermelhos como tacula  
dos teus cabelos negros como dilôa  
dos teus olhos doces como macongue  
dos teus seios duros como maboque  
do teu andar de onça  
e dos teus carinhos  
que maiores não encontrei por aí. . . (ANDRADE, 1977, pp. 191-  
-192)

No poema, o corpo da amada é apresentado a partir da fauna e flora locais: a tacula, a dilôa, a onça, o maboque, compõem a cor dos lábios, dos cabelos, a forma de andar e o arredondado dos seios da moça, revelando não apenas da beleza da musa, mas, sobretudo, o território onde se passam os acontecimentos e do qual o eu poemático está distante, pois fora arrancado de sua terra. Assim, ao falar da amada, cujo corpo remete aos reinos vegetal (tacula, maboque), animal (a onça) e mineral (a dilôa) e portanto a um cosmos, desenha-se também a separação dos amantes, em razão do Contrato. A impossibilidade amorosa, um dos tópicos da literatura e que alimenta sobretudo os textos epistolares, pode ser lida em António Jacinto como um drama imposto pelo contrato.





Há ainda um outro elemento que deve ser iluminado: a questão da escrita, já que o poema se refere a uma carta que faz parte do título e do refrão “eu queria escrever-te uma carta, / amor”. Ao longo de todo o poema o leitor é levado a pensar que lê a carta escrita por um contratado. A última estrofe, entretanto, frustra tal expectativa:

Mas, ah, meu amor, eu não sei compreender  
por que é, por que é, por que é, meu bem  
que tu não sabes ler  
e eu – Oh! Desespero – não sei escrever também!

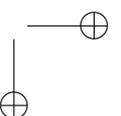
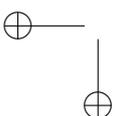
Nesse momento impõe-se uma leitura retrospectiva e então o que fora tomado como poema lírico, individuado, apresenta um carácter coletivo que encena a tragédia do colonialismo: homens que são tratados como animais de carga, sem direito à terra, à família, ao saber escrito. Então, sabemos que a carta nunca foi escrita, MAS o leitor tem conhecimento da mesma. E isso é possível porque o poeta toma a si a missão de fazer audíveis as vozes dos que não podem falar e de fazer legíveis os textos que não puderem ser escritos.

O sentimento de missão da literatura é pois encenado de maneira primorosa nesse texto.

Voltemos, no entanto, ao livro *Prometeu* e mais especificamente à Entrevista a que fizemos referência, a fim de apresentarmos um último ponto à leitura a que nos propomos.

Na citada entrevista, quando perguntam a António Jacinto sobre as dificuldades iniciais em sua trajetória artística, os obstáculos do meio são ressaltados, ultrapassando os marcos da instituição literária:

Dificuldades? Quem não as tem? Sobretudo se escreve uma literatura não oficial, uma literatura incómoda (...) Combater sempre, escrever sempre. Escrever é masturbação? Que seja, mas escrever. Não os problemas íntimos, pessoais. Escrever os nossos problemas, os do colectivo, que atingiam, sem se saber, o Povo. Escrever para os outros, escrever pelos outros. (JACINTO, 1987, p. 11)





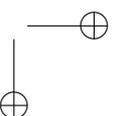
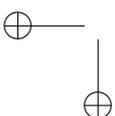
O advérbio “sempre” (combater, escrever) reitera a missão da escrita de que o poeta está imbuído, explicitando o papel de intervenção da literatura. Sob esse particular, deve-se lembrar que não são poucos os críticos literários que vêm exatamente em uma poética de ênfase social o enfraquecimento das musas. Ora, se os detratores são numerosos, talvez não se lembrem do alerta iluminado de Adorno, quando este, rompendo com a caracterização do sujeito lírico da Estética de Hegel, afirma em “Palestra sobre Lírica e sociedade” a qualidade dos textos líricos quando a referência ao social revela neles próprios algo de essencial algo do fundamento de sua qualidade:

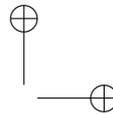
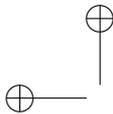
Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 1983, p. 66)

É exatamente esse difícil mas necessário equilíbrio entre o exercício lírico e a sociedade (experiência individual X participação no universal) que António Jacinto, de maneira ousada, consegue. No poema que brevemente examinamos, os *locus* da carta amorosa, da musa, da paisagem, são transformados de dor individual em sentimento coletivo. Outro não é o movimento do poema.

Vale ainda fazer referência, no livro que vimos lendo, ao pequeno conto do volume que trata de uma personagem sem nome, mas que remete ao titã grego, que nomeia a narrativa. A suspensão do tempo cronológico é dada nos primeiros parágrafos, e o espaço descrito é intuído, pois não é diretamente nomeado:

Nem o Sol nem o Luar.  
Noite em todas as horas. E havia horas? Nem horas nem Tempo.  
O tempo morrera para lá de todas as recordações. Um momento parado. Parado e longo. Só uma percepção: nem Sol nem Lua  
Quatro paredes que se sabem mas não se vêem. Um chão frio que se não sente e um tecto alto que se sabe existir pela pressão que exerce torturantemente. (JACINTO, 1987, p. 19)





Dada a nomeação do conto e a situação torturante, não se pode deixar de remeter imediatamente a Prometeu e ao castigo continuado, noite e dia.

A águia, contudo, assume outra forma: “Nem grades nem janelas. Uma porta pesada, muito pesada e inútil. Por ela entra o Diabo, por ela penetra a tortura física que já não dói.”

Sob essa perspectiva, verifica-se que António Jacinto transporta o mito grego de Prometeu para o cárcere, transformando o titã em um homem cuja falta maior é um grito: “Um grito apenas, nascido do fundo da cabeça? Ou do estômago? Um grito nascido apenas dele próprio: tenho fome!” (JACINTO, 1987, p. 20).

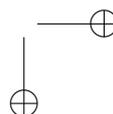
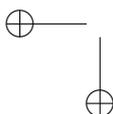
Temos aí a *hybris* desse Prometeu: denunciar a carência em todos os momentos, em todos os lugares. Gritar a todos para alertar que a privação de pão, liberdade e dignidade não é “natural” na sociedade. Ou seja, o Prometeu-poeta alerta contra a banalização do mal, tal como António Jacinto o concebe.

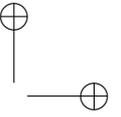
Nesse sentido, a poesia assume-se como um sinal em meio às trevas, um ato de humanidade em meio à barbárie, negando o entorpecimento dos discursos cotidianos e também daqueles totalitários que banalizam o mal.

Sendo o conto “Prometeu” o único do volume que não tem data de elaboração (os demais situam-se entre 1950 e 1961), a intemporalidade inscrita no corpo do texto transborda para o contexto, permitindo ao leitor pensar a tortura, a carência e a resistência em perspectiva que parte da resistência colonial até os dias de hoje.

Nessa medida, assim como outros textos de António Jacinto, este conto tem a intemporalidade de que se faz toda a obra de arte ao atingir múltiplos leitores em tempos diversos.

Com uma poética que se alicerça em uma profunda crença no humano, o livro *Prometeu* explicita uma tendência dos textos de António Jacinto: surpreender o lírico e o político, que se solidarizam na elaboração de uma produção liberta e libertadora. Nesse sentido, pode-se dizer que o seu canto continua ousado e forte.





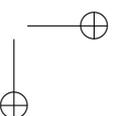
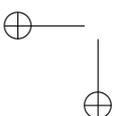
## Referências Bibliográficas

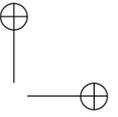
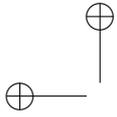
ADORNO, Theodor W., “Lírica e sociedade”, in BENJAMIN, Walter et alii., *Textos escolhidos*, São Paulo, Abril Cultural, 1983.

ANDRADE, Mário, *Antologia temática de poesia africana*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Sá da Costa, 1977.

JACINTO, António, *Prometeu*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1987.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela, “O fogo de Prometeu”, in *Humanitas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, número LIII, 2007, pp. 133-140.





# António Jacinto e a pedagogia intercultural

Inocência Mata<sup>1</sup>

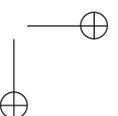
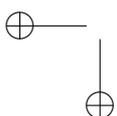
*Language was the most important vehicle through which power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation.*

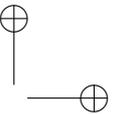
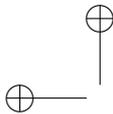
Ngugi wa Thiong'o

Como já uma vez afirmei (MATA, 2009), de entre os usos diferentes que uma língua pode ter, conta-se o uso estético como uma das práticas culturais mais diferenciadoras. Por isso, porque literatura é linguagem, o uso estético desta torna-se veículo muito importante de identificação da fala cultural, construtora de uma identidade cultural, de que a literária é uma vertente. E talvez mais em contexto colonial, pois a linguagem é um dos mais eficazes veículos de dominação, como se pode

---

<sup>1</sup> Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Centro de Estudos Comparatistas. Actualmente com licença especial para o exercício de funções transitórias na Universidade de Macau.



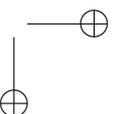
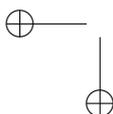


ler nas disposições legais e práticas empreendidas por diferentes poderes e, particularmente, pelo poder colonial português, designadamente no Estatuto do Indigenato (CRUZ, 2005). Não é por acaso que uma das mais “claras” definições de colonialismo é:

processo de evolução por meio do qual as mais elevadas formas da civilização atraem para dentro da sua órbita as que se encontrem menos perfeitamente organizadas (...) A obra da colonização consiste, efectivamente, numa dupla cultura da terra e dos seus habitantes. (MARNOCO E SOUSA, 1906, *apud* MENESES, 2010, p. 73)

Produzida em contexto colonial, e tendo em conta o comprometimento do autor com a causa nacionalista, na obra de António Jacinto a poesia tornou-se universo privilegiado de reinvenção da diferença, embora pensada como *lugar* de entendimento intercultural num contexto marcado pela multiculturalidade, celebrada no discurso oficial do Estado Novo colonial, mas longe de ser *actualizada*. Para contrariar a ideologia que impedia a singularização de *lugares* culturais (a ideologia colonial do assimilacionismo cultural), essa poesia, como a de outros seus coetâneos, “funcionou” sobretudo como lugar de divulgação do *Outro*, contra a recusa ao reconhecimento cultural, contra a rrafacção identitária, ontem e hoje, se pensarmos na eufórica adesão a uma “poesia sem chão”, convenientemente celebrada pelos arautos de identidades hifenizadas, ditas cosmopolitas. A afirmação de identidade tornava-se necessária na contramão da política colonial do assimilacionismo cultural, actualizado no Estatuto do Indigenato<sup>2</sup> e obediente a “um ideário assimilacionista gradual e temporizador dos chamados usos e costumes” (MACAGNO, 2014, p. 32). Por isso, essa afirmação identitária das vanguardas africanas, de que a literatura se fez espaço

<sup>2</sup> Note-se que o Estatuto dos Indígenas em 1954 é, apenas, uma sistematização de leis e práticas extremamente discriminatórias que vinham de trás (por exemplo, Portaria nº 317, de 9 de Janeiro de 1917, ou até antes, com a criação da circunscrição indígena), em relação aos negros africanos, mesmo antes da República, em 1910.





disseminador, realizava-se a partir da construção de uma *outra língua* para traduzir geografias culturais que muitas vezes revelavam a descontinuidade e a transformação das formas linguísticas que compõem a matéria-prima dos escritores vivendo, alguns dos quais produtivamente, um “bilinguismo colonial” (MEMMI, 1977). Até porque

Language was the most important vehicle through which power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation. (THIONG’O, 1987: 9)

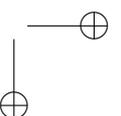
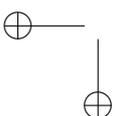
## 1. Aprender a ler: da língua à expressão

*The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost. He should aim at fashioning an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience.*

Chinua Achebe

As mais modernas teorizações sobre a pedagogia do texto literário e a didáctica da literatura propõem uma conciliação entre um trabalho centrado no *texto*, considerado na sua imanência, e a sua envolvimento. Neste universo, quase unânime em relação ao objecto de estudo – o texto, ele próprio – as divergências tendem a centrar-se nos fundamentos teóricos, e até nos pressupostos ideológicos, que condicionam a eleição de metodologias para a abordagem do texto literário.

Estas considerações pressupõem, porém, outras situações que são importantes: a questão da língua, no caso da língua portuguesa, e sua



relação com a(s) literatura(s) que se inscrevem no sistema literário mundial em português. Se esta questão prévia nos surge irrelevante no caso dos estudantes que são falantes nativos desta língua e que estudam literaturas, como as africanas, que emergem em contexto colonial, ela vai-se enformando de complexidade no estudo das literaturas quando o estudante é um “estrangeiro linguístico” – que os há cada vez mais nas turmas da FLUL, sobretudo europeus que estudam língua portuguesa e literaturas em português. Como professora de literaturas africanas em português, encaro esse processo como sendo de dupla aprendizagem: a da *língua* e a da *expressão*.

Uma vez que parece ser já pacífica a questão da *expressão africana*, e não portuguesa<sup>3</sup>, das literaturas que se escrevem e se inscrevem em português, há, efectivamente, a considerar que a competência do estudante tem de superar o uso pragmático da língua que lhe confere uma competência comunicativa – que deve “evoluir” para uma competência que permita a detecção de conteúdos culturais particularmente africanos que o idioma literário veicula e a sua articulação com o complexo sociocultural e histórico – e até geográfico: lembremo-nos, por exemplo, do celebrativo poema de José Craveirinha “Hino à Minha Terra” (*Xigubo*<sup>4</sup>, 1964), que se constrói a partir de uma original apoteose toponímica gerada da convocação dos lugares e evocação dos tempos de convivência e comunhão. É verdade que “o historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico”

<sup>3</sup> Ultimamente tem surgido um dos mais perigosos equívocos relacionado com a designação dos países (e, mais grave dos povos que fazem parte da CPLP: países de fala portuguesa!). Ora, se a *língua* é uma abstracção concretizada na *fala*, obviamente que não pode ser portuguesa a fala de um angolano, um brasileiro, um cabo-verdiano, um guineense, um moçambicano, um são-tomense, um timorense, nem sequer um macaense, se se pudesse falar de uma variante macaense do português. O próprio *Dicionário Crítico das Ciências Sociais dos Países de Fala Oficial Portuguesa* (Salvador: EDUFBA, 2014), uma obra que é, pelo seu lugar pioneiro, incontornável nas áreas das Ciências Sociais e Humanas em português, enferma desse equívoco.

<sup>4</sup> Na verdade, a primeira edição do livro escreveu-se *Chigubo*.



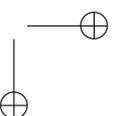
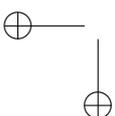
(BENJAMIN, 1987, p. 232). Porém, o complexo sociocultural e histórico deve funcionar como território de ancoragem dos textos e a não consciência desse duplo trabalho é uma das causas do défice do diálogo com o texto cultural, que pode ficar “reduzido” a uma “estrutura linguística”, referencial, sem potencial de dialogismo metafórico que permite a descoberta de especificidades dos (Cinco) sistemas africanos, fazendo com que o ensino da literatura vá para além do texto. O próprio Tzvetan Todorov, que todos conhecemos (quase) como o “papa” da crítica estruturalista, afirma em *A Literatura em Perigo* (2007):

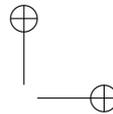
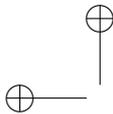
Os ganhos da análise estrutural, ao lado de outros, podem ajudar a compreender melhor o sentido de uma obra (...).

É preciso ir além. Não apenas estudamos mal o sentido de um texto se nos atemos a uma abordagem interna estrita, enquanto as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto; não apenas os meios não devem se tornar o fim, nem a técnica nos deve fazer esquecer o objectivo do exercício. É preciso que nos questionemos sobre a finalidade última das obras que julgamos dignas de serem estudadas. (TODOROV, 2009, p. 32)

Estas questões levam-nos a interrogarmo-nos sobre a pedagogia mais adequada para o ensino de uma literatura estrangeira, que é muitas vezes em que se transforma o texto literário africano, perante um grupo de alunos duplamente estrangeiros (na língua e no imaginário histórico e cultural) e com os objectivos a que nos propomos, o ensino das literaturas de Angola, de Cabo Verde, da Guiné-Bissau, de Moçambique e de São Tomé e Príncipe. Três opções metodológicas se nos oferecem:

- a) Uma “meramente” analítica, entenda-se de descrição estrutural, que, “sem complexos” (como já ouvi de um estudioso e professor), adopte modelos de análise narrativa ou poética (de poesia) que nunca relevam, sabemos todos, do sistema dos textos africanos (organização sintáctica e verbal), sem tentar penetrar a sua especificidade?





- b) Ou antes, uma “pedagogia intuitiva” que, sem preocupação teórica, pretende explorar o “efeito de leitura” dos textos, face a uma determinada “cultura latente” em estudantes que de África têm, na maioria, um “conhecimento jornalístico”, e não aquele saber preliminar necessário a qualquer estudo crítico da literatura?
- c) Ou ainda uma “pedagogia reverencial” em que, com objectivos culturais, o estudante é motivado a ler não o objecto estético considerado na sua imanência, mas o seu contexto (desde o autor ou o espaço-tempo pré-textual), fazendo o estudante-leitor passar, apenas, pela escrita?

## 2. A desfamiliarização da alteridade e o processo de descentramento: um estudo de caso

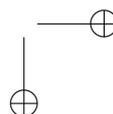
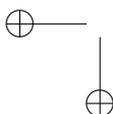
*O historicismo culmina legitimamente na história universal.*

Walter Benjamin

### 2.1. O contexto da disciplina

A experiência que a seguir vou apresentar, que tem subjacente uma opção metodológica com repercussões ideológicas, visa interrogar como pode o espaço da aula desvelar as potencialidades subversivas desse “bilinguismo colonial” – que para Albert Memmi é a situação prevalente entre os escritores africanos colonizados e que escrevem a sua experiência em língua europeia, do colonizador: hoje, quase 50 anos depois das reflexões de Memmi, pode entender-se que “dilaceração essencial do colonizado” (MEMMI, 1977, p. 96) a que o sociólogo tunisino se refere não é do sistema da língua, mas do sistema da filosofia

[www.clepul.eu](http://www.clepul.eu)



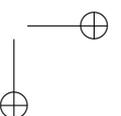
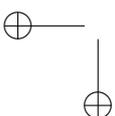


que lhe subjaz, na senda da perspectiva por que, anos depois, Chinua Achebe formula a questão linguística num trecho que citarei sem parcimónia:

I do not see any signs of sterility anywhere here. What I do see is a new voice coming out of Africa, speaking of African experience in a worldwide language. So my answer to the question *Can an African ever learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing?* is certainly yes. If on the other hand you ask. *Can he ever learn to use it like a native speaker?* I should say, I hope not. It is neither necessary nor desirable for him to be able to do so. The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use. The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost. He should aim at fashioning an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience. I have in mind here the writer who has something new, something different to say. The nondescript writer has little to tell us, anyway, so he might as well tell it in conventional language and get it over with. If I may use an extravagant simile, he is like a man offering a small, nondescript routine sacrifice for which a chick, or less, will do. A serious writer must look for an animal whose blood can match the power of his offering. (ACHEBE, 1975, p. 61)

Sabemos que Ngũgĩ wa Thiong’o discorda liminarmente desta visão da problemática linguística das literaturas africanas, como refere logo no primeiro capítulo “The Language of African Literature” do seu incontornável livro *Decolonising the Mind* (1981):

The language of African literature cannot be discussed meaningfully outside the context of those social forces which have made it both an issue demanding our attention, and a problem calling for a resolution.



On the one hand is, let us call a spade a spade, imperialism in its colonial and neo-colonial phases continuously pressganging the African hand to the plough to turn the soil over, and putting blinkers on him to make him view the path ahead only as determined for him by the master armed with bible and sword. In other words, Imperialism continues to control the economy, politics and cultures of Africa.

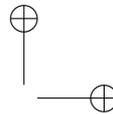
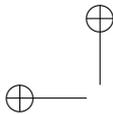
(...)

Why, we may ask, should an African writer, or any writer, become so obsessed by taking from his mother-tongue to enrich other tongues? Why should he see it as his particular mission? We never asked ourselves: how can we enrich our languages? (THIONGH'O, 1987, pp. 4-8)

Vê-se, portanto, que não existe apenas uma fórmula para fazer frente a esse “dilema” de dilaceramento, sendo as mais “conhecidas” e “celebradas” a subversão e a inventividade linguísticas. Os poetas-políticos angolanos, moçambicanos e são-tomenses dos anos 40-50-60 do século XX enveredaram por outros trilhos subversivos.

Neste contexto, o desafio está em fazer com que a aula dessas literaturas – particularizadas, no caso da angolana, num poema de António Jacinto – possa funcionar, também, simultaneamente como tempo intercultural, isto é, de aprendizagem do *Outro*, e de dissolução de uma monolítica *estrangeiridade*, sem que o objecto de estudo (o poema) se transforme em objecto estritamente político. Convém dizer o que quero aqui significar com a expressão literatura estrangeira – ou “literaturas dos *outros*”, para utilizar uma proposta terminológica de Tzvetan Todorov (1995): empresto esta expressão, e a sua substância, a Martine Burgos, para quem literatura estrangeira “refere-se necessariamente à grande História, aquela que nos conta o nascimento e afirmação das nações e a evidência e o lugar dos Estados modernos” (BURGOS, 1995, p. 172).

O caso que vou apresentar, para funcionar como *estudo de caso*, aconteceu na disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, que agora funciona como disciplina propedêutica em relação a outras



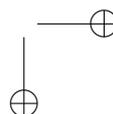
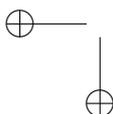
como Literatura Angolana, Literatura Moçambicana, Literaturas Insulares, Literatura Colonial, para além de outras disciplinas em que o professor é menos generalista, em que se faz um corte temático para aprofundar o tema de forma transversal em todas as literaturas, como em Temas de Literaturas Africanas/Tópicos de Literaturas Africanas (disciplinas em co-listagem) e Literaturas Pós-coloniais Comparadas, cujo escopo metodológico e substancial é portanto completamente diferente. O estudo da poesia de poetas demiurgos dos sistemas literários (angolano, no caso) – como Viriato da Cruz, Agostinho Neto, António Jacinto, Mário António ou Aires de Almeida Santos –, foi introduzido após se ter estudado a poesia de José da Silva Maia Ferreira, Cordeiro da Matta e Tomás Vieira da Cruz (como antes a poesia de Francisco José Tenreiro, Alda Espírito Santo e Manuela Margarido se tinha seguido ao da poesia de Caetano da Costa Alegre).

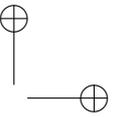
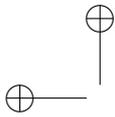
Tinha perante mim uma turma em que metade de alunos era de origem europeia. O objectivo visava, neste contexto, a compreensão, pelos estudantes, das particularidades e singularidades dos diferentes constructos sociais, sem descurar a dimensão fundadora de qualquer texto, a sua construção estética. O primeiro desafio que se entrevê numa tal proposta – transformar a aula de literatura em tempo intercultural – é, em se tratando de literaturas em português, o da comunicação entre essas literaturas, o (re)conhecimento das relações interculturais, sem neutralizar as especificidades da cada uma. E isso mesmo pensando que “o homem, na verdade, quer viver a história tornando-a *sua* história. Pretende dramatizar essa história, para fazer dela seu destino” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 14)<sup>5</sup>.

O poema seleccionado foi “Carta de um contratado”, de António Jacinto, transcrito no final deste texto.

---

<sup>5</sup> Meu sublinhado.

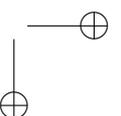
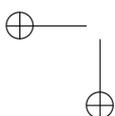




## 2.2. A construção da leitura pelos estudantes

Após a leitura do poema, e porque “o conhecimento da sociedade e da cultura da(s) comunidade(s) onde a língua é falada é um dos aspectos do conhecimento do mundo” (QECR, 2001, p. 148), num grupo em que metade dos alunos eram “estrangeiros linguísticos”, foi-lhes sugerido, como primeira actividade, que detectassem no texto marcas denunciadoras de uma “evolução literária” e o sentido dessa evolução em relação à(s) estética(s) anterior(es), que poderiam ler através de relações intertextuais diacrónicas e sincrónicas (face a Cordeiro da Matta e a Viriato da Cruz, que tinham estudado antes). Motivados, ou sugeridos apenas, pelo etnicismo e pelo *negrismo* de Cordeiro da Matta e de Tomás Vieira da Cruz, características dadas pela marcação gráfica e semântica de exterioridade de termos angolanos, muitos referiram a apropriação da língua portuguesa como o aspecto mais relevante dessa evolução. Fundamentaram a leitura não com o inventário da “cor local”, uma vez que esta poderia evidenciar um conhecimento adquirido, como haviam visto na poesia de Tomás Vieira da Cruz; fundamentaram-na, assim, e tendo no horizonte o poema “Namoro”, de Viriato da Cruz, com a geogramática da vivência rememorada revelada pelas contínuas construções metafóricas e imagéticas, com origem nas coisas e nos seres do mundo africano, com ressonâncias de grande vigor telúrico, denunciadores não apenas de um *saber* mas de um *saber sentir* ideologicamente angolano, que parece constituir a matriz na conceituação vivencial – e não apenas de inserção cultural.

Os alunos citaram ainda – aspecto muito importante – a subversão da filosofia cultural subjacente ao código do português europeu como uma das marcas da consciência cultural, de que a língua é uma vertente fundamentadora, e, como tal, da passagem do *angolanismo* (decorrente da “cor local”) para a *angolanidade*, construída a partir de uma mundivivência assumida e ideologicamente angolana, como se pode deduzir





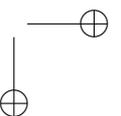
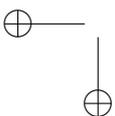
na construção do leitor angolano, pelas imagens exclusivamente decorrentes da fauna e da flora angolanas e da lógica da sua significação:

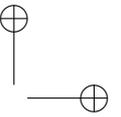
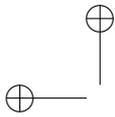
(...)  
dos teus lábios vermelhos como tacula  
dos teus cabelos negros como dilôa  
dos teus olhos doces como maboque  
do teu andar de onça  
e dos teus carinhos  
que maiores não encontrei por aí. . .

(...)  
que recordasse nossos tempos a capopa  
nossas noites perdidas no capim  
que recordasse a sombra que nos caía dos jambos  
o luar que se coava das palmeiras sem fim  
que recordasse a loucura  
da nossa paixão  
e a amargura da nossa separação. . .

(...)

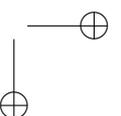
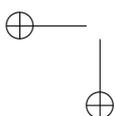
Considero que essa leitura já indicia, no estudante de literatura, a percepção de uma variante do português (ao nível morfo-sintático, fónico e fonológico e, sobretudo, semântico) sobre o que se constrói a gramática semântico-cultural e ideológica do poema. Essa percepção da diferença em relação ao português europeu (de que são falantes nativos, ou de que têm consciência pela diferença visível na fala) passava também pela imagética e pela rítmica da língua (sobretudo tendo no horizonte de reflexão outros poemas angolanos, nomeadamente os de Viriato da Cruz que haviam estudado, “Namoro” e “Sô Santo”), ritmo que os estudantes não hesitaram em aproximar do da narrativa oral, embora se possa afirmar que se opera a estatização do seu universo cinético.

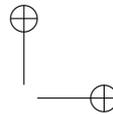
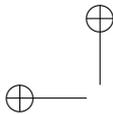




Apesar da sua iniciática viagem pelos horizontes literários africanos, os alunos sugeriram também que, por um lado a captação do significado das imagens exige um saber para além do experiencial, marcando por conseguinte os limites da relação com o *Outro*; por outro lado, ao construir uma ampla prosopopeia, transformando a natureza em personagens cúmplices, e fazendo-a interagir com sujeitos culturais Bombo e Kieza (ainda que não sujeitos históricos, como no “poema de alienação”, do mesmo autor), o enunciador inscreve-a como fatora da coesão da “comunidade imaginada” (Benedict Anderson), a *nação* em devir, simbolizada no espaço do *Kilombo*, que traz inscrita uma dupla alteridade: a letra K (então palavra ausente do alfabeto do português) e a ambiguidade semântica (aldeia e acampamento guerreiro, pelo menos nas línguas umbundu e kimbundu).

Se foi gratificante verificar que deste processo resultou a compreensão das semelhanças e diferenças entre os mundos em presença (o do universo poético e o do leitor), configurada numa tomada de consciência intercultural, devo dizer que foi também para mim uma experiência de aprendizagem, de descentramento. Esse trabalho sobre o texto, por vezes a partir de um dupla alteridade (da língua e da cultura), deve fazer com que pensemos numa pedagogia diferente quando questionados sobre os objectivos e a prática de leitura dos textos africanos: afinal, mais importante do que ensinar a(s) literatura(s) africana(s), o nosso trabalho talvez deva *consistir* no esforço de despertar no estudante o desejo de *querer ler* através de um *saber ler*, motivando-o para a descoberta das relações inter- e extratextuais, implícitas ou subjacentes. Por outro lado, é ideia consensual que um dos objectivos do ensino tem de ser, também aqui, a educação para a diferença e para a multiculturalidade, sobretudo em relação às culturas que, em génese, em diferido, intervêm na composição da esteira cultural dos textos em questão: é que os textos africanos, tal como qualquer texto literário, tecem-se também com a contribuição civilizacional do espaço em que se processa o ensino/aprendizagem. Assim, textos do uso estético da língua portuguesa, enquanto produto da actividade cultural de uma “comunidade





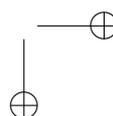
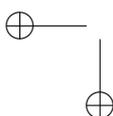
imaginada”, constituem-se como *locus* importante desse diálogo intercultural. Com efeito,

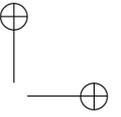
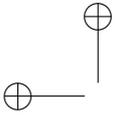
Para além do conhecimento objectivo, a consciência intercultural engloba uma consciência do modo como cada comunidade aparece na perspectiva do outro, muitas vezes na forma de estereótipos nacionais<sup>6</sup>. (QECR, 2001, p. 150)

Se pensamos o termo *inter*, de intercultural, na sua multimodalidade, na percepção de Maddalena del Carlo – interação, troca, eliminação de barreiras, reciprocidade e solidariedade genuína (CARLO, 1998, p. 41) –, a relação leitor-texto transforma-se numa relação de aprendizagem do *eu* no sentido em que tanto o texto se enriquece com essa interlocução como a abertura ao *Outro* opera um deslocamento, ainda que à primeira vista imperceptível, promovendo o desenvolvimento da competência cultural: no caso do poema em estudo, este tem de se ancorar em algum conhecimento sociocultural, na sua dimensão pragmática, pois são muito significativas as relações lógicas e semânticas geradas da sintaxe dos elementos lexicais, a começar pelo título – “*carta dum contratado*”: este sintagma introduz, de forma extensiva, uma dupla carência visível na distância que explica a nostalgia do “objecto amoroso”, seja a mulher ou a terra, e a precariedade não apenas socioeconómica mas ainda histórica, cultural e espiritual, o que expone o estatuto de subalternidade e reforça a dimensão sub-humana do sujeito enunciador.

Por isso, esse diálogo entre culturas dos dois mundos (a do texto e a do leitor) pode passar pela construção de pontes entre universos em presença pois a familiarização com outras culturas em português permite uma melhor compreensão da própria cultura (mesmo no caso do jovem falante de português) na sua globalidade, internamente atravessada por diversas sensibilidades, ou *regionalidades e segmentalidades* culturais,

<sup>6</sup> Muito importante no ensino-aprendizagem das literaturas africanas é a atenção que deve ser dada à desmistificação dos estereótipos sobre as culturas africanas que certas leituras de textos africanos apenas reforçam.





mas ainda geradora de dinâmicas transnacionais, mais globalizantes do que universalizantes. Com efeito,

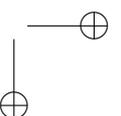
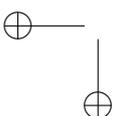
La polysémie du texte littéraire permet au lecteur de se distancier, de se méfier des évidences, de voir et se voir “ en oblique ”; en outre la littérature, comme d’autres formes artistiques, recompose l’éternel conflit apparemment insoluble entre identité individuelle e locale et appartenance à la société humaine globale. (CARLO, 1998, p. 64)

É este o efeito do processo de aprendizagem intercultural: a capacidade de relativização das próprias certezas e de leitura das ambiguidades de situações culturais “estranhas”. É preciso lembrar, neste contexto, a produtiva significação deste processo de *estranhamento*<sup>7</sup>: sendo esta noção conceptualizada como meio de singularização da obra de arte pelo lado obscuro que qualquer obra comporta e que a torna nova, a leitura de textos africanos pode transformar-se numa fonte de prazer para o jovem leitor em processo de *estranhamento*. Tal “sentimento” surge do desejo de querer ler outros mundos (em português) onde ele, o estudante, possa encontrar disseminadas imagens de identificação de universos e unidades semântico-culturais portadores de uma determinada cultura e de uma “etnicidade social”. Note-se que, no caso das literaturas africanas, longe de ser unânime e relevando de uma cultura urbana, essas marcas muitas vezes não são mais do que uma utopia literária.

Utopia que funciona, indiscutivelmente, como memória literária de uma nação na altura em construção discursiva, a complementar o processo político.

---

<sup>7</sup> Noção da lavra do formalista russo Viktor Chklovski no seu ensaio “A arte como processo” (1917).





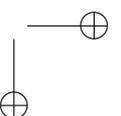
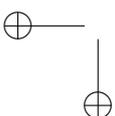
### **3. Concluindo: a *desfamiliarização* da alteridade**

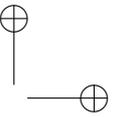
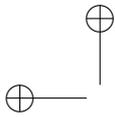
Sabemos que num mundo cada vez mais global, a mobilização de estratégias que permitam a construção de uma pedagogia intercultural no ensino parece ser a metodologia mais eficaz para a construção de uma consciência multicultural e uma competência intercultural. E a literatura, como “literatura dos outros”, pode ser um veículo da criação de condições para o desenvolvimento não apenas das competências sociocultural e intercultural – para além, obviamente, da competência literária.

Neste contexto, tendo como pano de fundo o mito da pátria da língua, para assumir a complexidade do ensino das literaturas em português é importante ter presente que este ensino terá de funcionar tanto como veículo de aperfeiçoamento da língua portuguesa, também nas competências sociocultural e literária, quanto como conhecimento de outras realidades em português em constante interlocução pois

O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer num curto prazo. (TODOROV, 2009, p. 77)

Assim, a pedagogia do texto africano deve passar pela conciliação entre a interlocução intercultural, as ambiguidades decorrentes da dimensão plural da língua e a análise de práticas textuais que refractem a mundividência do universo ficcionado, através dos modos de percepção dos sujeitos ficcionais e seus modos de expressão africana, pela utilização da língua portuguesa, aqui entendida (se possível, para efeitos de análise) na sua componente meramente técnica. Sobretudo se o estudante também é aprendente da língua portuguesa nas suas variantes africanas e brasileira (ainda que apenas na sua percepção como



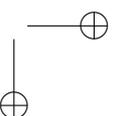
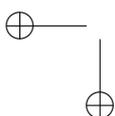


marca de nacionalidade dos textos), o texto africano em português poderá funcionar como modalizador do “esquema de mediação” sobre o conhecimento de África – de que falavam Lucien Goldman e René Girald, a propósito da literatura e da integração do estudante no esquema social<sup>8</sup> pois, como já afirmei em outro lugar, “a dinâmica de uma língua procede da interacção estabelecida entre a língua e a cultura, entre o falante e a sociedade” (MATA, 2009, p. 12). Com efeito, é preciso ter em conta que o primeiro contacto, e por vezes o privilegiado, com as culturas dos Cinco países faz-se através dos textos literários. Assim, o pressuposto de que o estudante tem não apenas a competência da língua, mas a percepção da problemática cultural africana, nem sempre é válido. Tornam-se, assim, produtivas a convocação e a presentificação de saberes já adquiridos, necessários em qualquer prática crítica, para a ancoragem histórico-cultural e social do texto que, pela interlocução cultural, pode levar a que o estudante, se estrangeiro, chegue a considerar o português uma “língua adoptiva” e, se falante do português, o leve “a pesquisar um dos lugares mais produtivos dessa cumplicidade entre os espaços que se exprimem em português” e a “estudar as literaturas em português de forma dialogante com outras séries de outras geografias culturais” (MATA, 2013, p. 110).

Lisboa, 28 de Novembro de 2013

---

<sup>8</sup> Segundo Lucien Goldman e René Girald, esse “esquema de mediação” já não passa exclusivamente pela literatura dada a pluralidade de meios que o jovem tem ao seu dispor.





## Bibliografia citada

ABDALA JÚNIOR, Benjamin, *De Vãos e Ilhas: Literatura e Comunitarismo*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

ACHEBE, Chinua, “The African Writer and the English Language”, in *Morning Yet on Creation Day*, New York, Anchor Press, 1975, pp. 91-103.

BENJAMIN, Walter, “Sobre o conceito de história”, *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, vol. I, pp. 222-232.

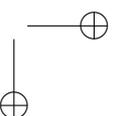
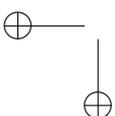
BURGOS, Martine, “La sociologie de la lecture: médiation, contextualisation et modes de lecture”, in Bernard Veck e Jean Verrier (dir.), *La Littérature des Autres: Place des Littératures Étrangères dans l’Enseignement des Littératures Nationales*, Paris, Institut National de Recherche Pédagogique, 1995, pp. 172-177.

CARLO, Maddalena (del), *L’interculturel*, Paris, CLE International, 1998.

CONSELHO DA EUROPA, *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas: aprendizagem, ensino, avaliação*, Porto, Edições ASA, 2001.

CRUZ, Elizabeth de Ceita Vera, *O Estatuto do Indigenato e a Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa: o Caso de Angola*, Lisboa, Edições Imbondeiro, 2005.

MACAGNO, Lorenzo, “Assimilacionismo”, in SANSONE, Livio e FURTADO, Cláudio (org.), *Dicionário Crítico das Ciências Sociais dos Países de Fala Oficial Portuguesa*, Salvador, EDUFBA, 2014, pp. 31-44.



MARNOCO E SOUSA, António José Ferreira, *Administração colonial*, Coimbra, Typographia França Amado, 1906.

MATA, Inocência, “Literatura-mundo em português: encruzilhadas em África”, in *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 103-118.

MATA, Inocência, “No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo de reinvenção da diferença”, in *Gragoatá. Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*, n.º 27, Niterói: EdUFF, 2009, pp. 11-31.

MATA, Inocência, “O ensino das literaturas de língua portuguesa: um tempo intercultural”, in MATA, Inocência e GROSSO, Maria José (coord.), *Pelas Oito Partidas da Língua Portuguesa*, Macau, UMac/PM – Lisboa, DLCP/FLUL, 2007, pp. 398-376.

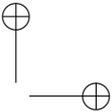
MEMMI, Albert, *Retrato do Colonizado precedido do Retrato do Colonizador*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

MENESES, Maria Paula G., “O «indígena» africano e o colono «europeu»: a construção da diferença por processos legais”, in *e-cadernos CES*, n.º 7 – *Identidades, cidadanias e Estado*, Coimbra, 2010, pp. 68-93.

THIONG’O, Ngũgĩ, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey/Naiorobi, Heinemann Kenya, 1987.

TODOROV, Tzvetan, “Penser la pluralité des cultures”, in VECK, Bernard e VERRIER, Jean (Dir.), *La Littérature des Autres: Place des Littératures Étrangères dans l’Enseignement des Littératures Nationales*, Paris, Institut National de Recherche Pédagogique, 1995, pp. 13-16.

TODOROV, Tzvetan, *A Literatura em Perigo*, Rio de Janeiro, DIFEL, 2009.

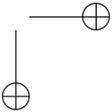
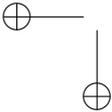


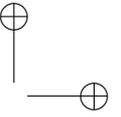
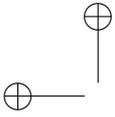
## Carta dum contratado

Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
uma carta que dissesse  
deste anseio  
de te ver  
deste receio  
de te perder  
deste mais bem querer que sinto  
deste mal indefinido que me persegue  
desta saudade a que vivo todo entregue...

Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
uma carta de confidências íntimas,  
uma carta de lembranças de ti,  
de ti  
dos teus lábios vermelhos como tacula  
que a não lesses sem suspirar  
que a escondesses de papai Bombo  
que a sonegasses a mamãe Kieza  
que a relesses sem a frieza  
do esquecimento  
uma carta que em todo o Kilombo  
outra a ela não tivesse merecimento...

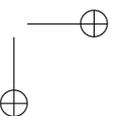
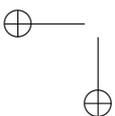
Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
uma carta que ta levasse o vento que passa  
uma carta que os cajús e cafeeiros  
que as hienas e palancas  
que os jacarés e bagres  
pudessem entender  
para que o vento a perdesse no caminho  
os bichos e plantas

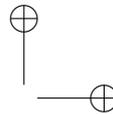
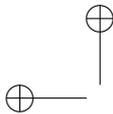




compadecidos de nosso pungente sofrer  
de canto em canto  
nossas noites perdidas no capim  
que recordasse a sombra que nos caía dos jambos  
o luar que se coava das palmeiras sem fim  
que recordasse a loucura  
da nossa paixão  
e a amargura da nossa separação. . .  
Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
que recordasse nossos tempos a capopa  
que maiores não encontrei por aí  
  
do teu andar de onça  
e dos teus carinhos  
dos teus cabelos negros como dilôa  
dos teus olhos doces como maboque  
Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
de lamento em lamento  
de farfalhar em farfalhar  
te levassem puras e quentes  
as palavras ardentes  
as palavras magoadas da minha carta  
que eu queria escrever-te amor. . .  
  
Eu queria escrever-te uma carta. . .  
  
Mas ah meu amor, eu não sei compreender  
por que é, por que é, por que é, meu bem  
que tu não sabes ler  
e eu – Oh! Desespero! – não sei escrever também.

António Jacinto (*Poemas*, 1961)





# **Textos de António Jacinto – revisitação de um cânone necessário à compreensão da história literária de Angola**

Ana Maria Mão de Ferro Martinho Gale<sup>1</sup>

“Profecia

Já não há o luar porque a noite morreu.

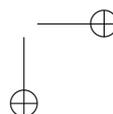
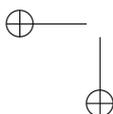
Chorai vós, poetas – que eu canto o Sol no apogeu!”

Com estes versos iniciamos a nossa reflexão sobre a obra de António Jacinto e respectiva colocação no contexto literário angolano. Neste poema fica dado o mote sobre a construção de um novo tempo e sobre o distanciamento em relação a modelos passados de expressão; indicia-se transformação, expectativa e início de um novo ciclo.

O texto acima transcrito exemplifica de algum modo aquilo que a obra de António Jacinto foi, para si próprio, enquanto projecto de edificação programática e ruptura política com o regime colonial português, e para os críticos, que acolheram a sua produção como exemplar num

---

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa – FCSH/CHAM.



quadro de validação colectiva, de liderança ideológica, de experimentalismo estilístico e de afirmação cultural.

Este nosso ensaio sobre António Jacinto parte de diversos pressupostos assentes nas referências acima mencionadas. De entre estes pressupostos o mais relevante será talvez que se trata de um poeta cuja produção ocupa um lugar inquestionável nos cânones angolano e africano em português. Trata-se de uma evidência, dir-se-á, mas carece no entanto de justificação. Iremos nesse sentido deter-nos em algumas publicações que marcaram a literatura e a história de Angola a partir da década de 50 e que incluíram textos deste autor dando-lhe especial destaque. Interessa-nos compreender o que fez deste escritor e dos seus textos exemplos políticos e culturais tão significativos.

Parece-nos claro que em grande medida esse lugar foi consolidado a partir do reconhecimento por parte de críticos como Mário de Andrade, para além do trabalho desenvolvido por António Jacinto no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola a partir de 1950, e na respectiva publicação *Mensagem*, trabalho esse que Manuel Ferreira apontou como fundador, a par do de Humberto da Sylvan e Leston Martins (cf. TENREIRO & ANDRADE, 1982, p. 23).

No valor destes critérios alinharam quase todos os críticos literários e autores de antologias e, de forma mais generalizada, as comunidades de recepção – leitores, políticos, poetas, incluindo o círculo legitimador da União de Escritores Angolanos a partir da sua constituição formal em 1975. António Jacinto e a sua obra foram elevados a sujeito e objecto necessários à edificação da cultura e sociedade angolana pós-colonial; tornaram-se, a partir da conquista desse estatuto, autoridade discursiva e modelo para uma prática poética primeiro de resistência depois fundacional.

E se é verdade que esse processo é quase sempre lido de acordo com as formas que assume a sua expressão colectiva, não é menos verdade que quando passamos à discussão da emergência de uma *vanguarda* neste quadro histórico, o trabalho político e literário de António Jacinto o singulariza ao invés de o fazer coincidir claramente com o grupo a que

pertence. Isto acontece em face do seu património político, como resistente e responsável pela definição teórica de um novo nacionalismo, mas também por via da força “canonizadora” específica das suas múltiplas comunidades de recepção. A pertença a uma *vanguarda* política e literária não supõe necessariamente coincidência de percurso entre os seus membros, antes pede reflexão sobre os contributos individuais e as modalidades de concretização da sua natureza complementar em termos de mudanças operadas ou idealizadas.

Tomamos por isso como tese que a sua obra constitui um modelo de escrita que, tendo origem em duas fases, no período colonial e no pós-colonial, se estabelece a partir de, e contribui para, a constituição de um modelo literário e ideológico singular e inscrito num projecto de *vanguarda*, não geracional. É uma das definições possíveis para *vanguarda* neste contexto virá de Costa Andrade, que em *Literatura Angolana (Opiniões)* (ANDRADE, 1980) se refere a uma necessidade colectiva de agir, ou seja, a um procedimento de auto-inscrição e acção motivado por imperativos conjunturais identificados por um grupo ou sua liderança. No alinhamento com esta possibilidade podemos de facto encontrar nos poetas que escrevem neste período o desafio aos limites da norma dominante, ao *status quo* literário e crítico, por via de uma estratégia explícita de denúncia de problemas sociais e de instauração de uma cultura de mudança. Todo um “*tempo cultural*” (e político) novo, em que a década de 50 se destaca, como diz Manuel Ferreira no Prefácio a *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (TENREIRO & ANDRADE, 1982, p. 23).

Tratava-se de desfazer quaisquer modelos de continuidade literária e de construir uma teoria crítica inaugural, comprometida, exigida por uma escrita nova e necessária à sua interpretação e disseminação.

Os poemas de António Jacinto permitem repensar esses modelos de leitura crítica anteriores à sua própria produção (encontramos justificação para esta hipótese em textos como “Carta de um contratado”, “Monangambe” ou “Castigo pró comboio malandro”, como abaixo expomos); a sua intervenção pública justifica o enquadramento político

do papel do escritor e a respectiva interpretação num quadro de natureza também estética.

“A pátria renascida de Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira e outros escritores de mérito, decidida a pôr fim à exploração do homem pelo homem, faz ouvir perante o mundo a sua voz “livre e igual” (...)” (*Lavra & Oficina*, 1979, p. 5). São os escritores e o que escrevem que abrem a porta às mudanças e asseguram a sua planificação e cumprimento. A enunciação deste compromisso, sobretudo a partir de 1975, há-de ser repetidamente formulada em todas as instâncias de consagração dos intelectuais, e corresponde a uma dimensão da história política de Angola que se confunde com a da produção literária e artística. Em direcção muito diversa, Mário de Andrade tinha anteriormente colocado a questão do papel dos poetas, nomeadamente através de um quadro de identificação dos valores associáveis à *poesia negra* e sua dimensão africana, tradicional e humanista.

Para que se torne mais clara a situação particular de António Jacinto neste quadro, importa discriminar diversas questões, a saber: o lugar que ocupa o autor na literatura nacional, na de expressão transnacional, na africana; o lugar que ocupam os seus textos (dado que é evidente o capital autónomo de alguns dos seus poemas); o modo como esses textos permitem fundamentar novas modalidades de leitura crítica. Não sendo possível desenvolver todos estes pontos com demora, vamos ainda assim enunciar alguns dados que podem contribuir para a sua discussão.

Quase todas as antologias poéticas sobre Angola produzidas e publicadas a partir de finais da década de 40 do século XX incluem o trabalho deste autor, divergindo os textos nelas inseridos em número e características temáticas. Independentemente de essas publicações terem origem em África, na Europa ou na América, António Jacinto tem um lugar de destaque, com especial importância para as publicações saídas no período entre 1951 e 1979.

Presente em todas as colectâneas angolanas que prepararam e determinaram o cânone pós-colonial, António Jacinto também contribuiu



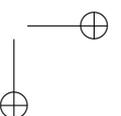
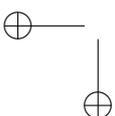
para o entendimento do que esse acervo é, como se legitima e constitui. Ou seja, é objecto do mesmo mas igualmente agente de validação histórica, teórica, crítica.

Poucos textos como “Monangambe” ou “Carta de um contratado”, por exemplo, tiveram tanta responsabilidade na edificação nacional de uma poética de libertação ou num discurso de resistência, com significativa ressonância fora de Angola também. Ao desenvolverem o tópico do trabalho forçado apresentam afinal uma representação clara de toda uma sociedade reprimida e explorada, ao mesmo tempo que transferem para essa representação significados associáveis à escravatura. Fica desta forma enquadrada a ideia de um património histórico reconduzido ao presente. As dimensões da clausura e do abuso permitem igualmente associar aqui a notação biográfica de todos os que foram reprimidos, presos, perseguidos. Como o autor.

E se parece pacífico lembrar que, a partir do momento em que surgem em *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* o seu nome e os seus poemas assumem uma importância indiscutível, não são menos relevantes, em nosso parecer, a presença em *Mákua* e no Caderno Especial *Lavra & Oficina*, por razões distintas, mesmo quando alguns textos coincidem.

A disparidade cronológica destas três edições é um facto; permite ainda assim, e talvez por isso mesmo, discutir as formas que apresenta a continuidade do autor em colectâneas com desígnios diferentes, tanto do ponto de vista editorial quanto programático, e as características de uma *vanguarda* protagonizada por autores-resistentes-políticos, com António Jacinto numa das suas frentes. O facto de ter assumido em determinado momento responsabilidades governativas na área da Cultura, aduz a estas hipóteses uma legitimidade pública outorgada. Por outro lado, permite também associar ao trabalho poético a dimensão de um discurso preparado, regulador e com bases ideológicas claras.

Enquanto “expressão de uma ansiedade”(cf. p. 27), o projecto editorial de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro é resultado de um vazio que era necessário preencher para superação de um



discurso ausente. Nele se propõe um cânone que faz a revisão dos discursos sobre o trabalho forçado, a exploração, as consequências demolidoras desse processo para as comunidades africanas e negras. A escolha dos autores que apresentam é acompanhada de critérios de justificação da importância de repensar termos como negritude, *sagesse*, poesia negra, folclore negro, novo humanismo:

Dos poetas africanos, negros ou brancos que têm surgido em Angola, permitimo-nos destacar os que figuram neste caderno: António Jacinto, um pouco menos experimentado que os restantes nos ritmos da poesia negra, Agostinho Neto, profundamente consciente da alienação negra real das suas experiências pessoais e Viriato da Cruz, o que em nossa opinião penetrou mais fundo as realidades negras de Angola e a quem melhor se ajusta o epíteto de poeta angolano. (*Ibidem*, p. 51).

Por estas palavras de Mário Pinto de Andrade compreende-se que estamos perante uma classificação de António Jacinto como autor de *poesia negra*, o que tem como consequência no mínimo a sua inclusão num acervo “(...) não já somente aquele que é produto do negro indígena da África, mas também a das Américas e esta que surge hoje como fruto amadurecido duma nova consciência dos problemas africanos” (*Ibidem*, p. 47). Aponta-se assim para a representação de modelos universais de resistência cultural e para uma reordenação subsequente das relações entre história e cultura africanas (procedimento inverso do que irá ser instituído no quadro da criação e justificação estatutária da União de Escritores Angolanos).

Está em causa uma noção de negritude em busca de uma matriz original africana, inclusiva de “todos os homens de boa vontade”, como enunciado no nº 1 da *Présence Africaine* em 1947 (*Ibidem*, p. 27) e depois subscrita por muitos outros autores. Por aqui se compreende mais uma vez o sentido de *expressão de uma ansiedade*, pela procura de instauração de uma nova perspectiva, vista como necessária e urgente, mas talvez também pela consciência das dificuldades em instituir os limites da sua generalização metodológica e subsequente fixação teórica.

Mário Pinto de Andrade é, em nosso entender, o crítico que mais responsabilidade tem na elevação de António Jacinto e de outros autores a referências nacionais de grande envergadura. Diz, também em *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, que uma das características essenciais da poesia negra era agir contra a segregação por via da recuperação de valores culturais “recriados de forma dinâmica” (*Ibidem*, p. 47). Recriação e dinamismo ajudam a reposicionar o problema do lado da produção africana, em solo africano, de acordo com modalidades de localização que confrontam a Europa como espaço de assimilação.

Para este autor, a poesia produzida na e sobre a “África Negra” era somente válida nesse quadro se expressasse ressonância da poesia tradicional, se fosse reprodutora de uma “expressão estética mais larga e complexa”, presente nos rituais, nos idiomas, nos “ritmos de tam-tam” (*Ibidem*, p. 47). Ora muitos poetas, António Jacinto incluído, seguiram à letra esta recomendação e mantiveram uma relação estreita com a pesquisa reconstrutiva das raízes africanas no quadro desta perspectiva. “Escravo e portador de culturas” (*Ibidem*, p. 47) o negro africano vai descobrindo a sua “negritude” por força da consciencialização crescente sobre os problemas de alienação e desenraizamento. E os intelectuais cumprem por seu lado a missão de enquadrar estes imperativos.

Partindo em parte da Europa, como refere, esse movimento corresponde a um primeiro passo no sentido da participação num movimento muito vasto. Escrito em 1953, este texto representa, como é fácil de compreender, uma chamada à conjugação de esforços no sentido de encontrar espaço para a afirmação inequívoca das culturas africanas, em África, na Europa, na diáspora. Não se confunda no entanto esta hipótese com a aceitação do “*évoluê*”, epítome do que deve ser negado, tanto quanto ele corresponde à negação dos valores negros, e à aceitação do assimilacionismo de natureza cultural. Destaca assim nos autores angolanos representados na antologia a síntese “Desejo transformado em força” (*Ibidem*, p. 47) e o desígnio colectivo de promoverem “um novo humanismo à escala universal” (*Ibidem*, p. 47).

Para Manuel Ferreira, que escreve o Prefácio a esta edição, o facto de esta antologia surgir em 1953 torna-a naturalmente próxima do movimento literário e cultural activo na Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa, e impossível de separar dos seus textos fundadores, bem como da *Mensagem* de 1951-1952, de Luanda. Proibida pela censura, esta última publicação continua a motivar inúmeras leituras até hoje; a sua vastíssima fortuna crítica mantém-se e alimenta a procura de consensos sobre o seu real valor para a literatura angolana contemporânea. Tenreiro dirá no *Boletim da Casa de Estudantes do Império*<sup>2</sup>, em Abril de 1963, que se tinha tratado de um movimento literário organizado, excepção a tudo o mais à sua volta, mas de vida curta, por timidez de uns e incompreensão de outros; observações de algum modo contraditórias em relação à expressão da importância do movimento. Poetas a destacar em seu entender são Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto, por esta ordem.

Aqui entende terem nascido as raízes das modernas literaturas africanas de língua portuguesa. Esta é matéria como sabemos também muito cara a Manuel Ferreira, que sempre pautou os seus critérios de organização de antologias por via deste princípio aglutinador.

Legitimados por estes dois críticos, os textos incluídos na antologia em referência fazem assim parte de um espólio constitutivo da formação de uma identidade nacional, como sugere Manuel Ferreira, que considerava importante também o critério de análise do património de leituras dos diferentes autores e, em particular, dos diferentes grupos de autores ou de gerações literárias, para melhor entender a sua actividade.

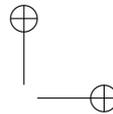
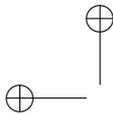
Em boa medida esta nota evoca o problema da tradição, da leitura formativa, da *influência*. Ao citar as leituras que, no entendimento de Antero Abreu, “educaram” este grupo de intelectuais, Manuel Ferreira aponta o espólio de base para a validação de um projecto colectivo, como estando marcado pelas leituras das *Éditions Sociales*, por Manuel Bandeira e outros modernistas, pelos neo-realistas, pelos presencistas, que ajudaram a construir ou a inspirar opções poéticas subsequentes.

É possível que a generalização deste acervo formativo esteja em diversas circunstâncias pouco confirmada, mas a verdade é que em casos destes vale também o que se institui como relevante para um determinado momento. Se um autor como Antero Abreu, tomado como referência nesta circunstância, lista um conjunto de autores e publicações que terão estado na base das leituras destes poetas fá-lo com certeza para deixar claro, se não tudo o que era lido, certamente o que não o era.

A questão da *influência*, sem ser menor na sua importância, é de afirmação difícil ou impossível; Manuel Ferreira força aqui o problema de um cânone africano lusófono, de matriz comum, porque o via como necessário ao entendimento da “totalidade histórica” implicada no fundamento e sustentação do momento histórico. Legitimada pela CEI e pela Casa de África, esta hipótese vale se complementada com outras, nomeadamente o complexo paratexto político que enquadra este período da literatura angolana.

Em 1963, em *Mákua 3*, encontramos de Jacinto os poemas “Instante”, “Castigo pró comboio malandro”, “Era uma vez... (conto de ninar)”, “Canto interior de uma noite fantástica”. Assumem Garibaldi de Andrade e Leonel Cosme, os organizadores, que se trata de uma antologia que toma como marco uma vez mais a *Mensagem* da Associação dos Naturais de Angola, nela cabendo todos os que “no decurso do decénio referido, em Angola realizaram ou publicaram poesia realmente poesia, angolana ou não angolana” (veja-se a abertura do Prefácio, intitulado “Tópicos para a compreensão da presente antologia”).

O termo antologia é neste caso aplicável a uma selecção de poemas de diversos escritores aparecidos em Angola no período decorrido entre 1951 e 1962. De novo se recupera a importância desta década, e os autores não hesitam em referir exemplos “fraudulentos” de poesia de produção anterior. Reconhecendo a dificuldade em definir um critério seguro para *angolanidade* e assim atribuí-la a poemas em concreto, avançam em todo o caso um cânone de autores que apresenta nos se-



leccionados e nos respectivos textos algumas divergências com outros do mesmo período e escopo geral. Contribuem para o debate sobre *angolanidade* ao proporem mais autores além dos que dominam o núcleo central do cânone oficial.

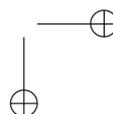
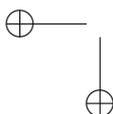
Reproduzimos passagens ilustrativas dos textos de António Jacinto selecionados:

(...) Comboio malandro / o fogo que sai do corpo dele / vai no capim e queima / vai nas casas dos pretos e queima / Esse comboio malandro / já queimou o meu milho, / Se na lavra do milho tem pacaças / eu faço armadilha no chão, / se na lavra tem quiombos / eu tiro a espingarda de quimbundo / e mato neles / mas se vai lá fogo do comboio malandro / – deixa! – / ué ué ué (...). (pp. 70-71)

Duas palavras a reter neste poema e neste excerto são “espingarda” e “quimbundo”; afiguram-se importantes na medida em que validam a relação entre resistência, luta, origem étnica africana. Também é de referir a expressão “ué ué ué”, que confirma o recurso a marcas de oralização de alguns dos poemas e versos, valor insistentemente recomendado por Mário de Andrade e Francisco Tenreiro.

“(...) Essa mulata Teresa / tirada lá do sobrado / por um preto d’Ambaca / bem vestido, bem falante, / (...) Quê da mulata Teresa? (...) Vovô Bartolomé enlanguescido em carcomida cadeira adormeceu / (...) O moço d’Ambaca sonhando...” (pp. 72-73). Neste texto é a ligação às memórias colectivas e o modo da sua transmissão que predominam, em diálogo com textos de ficção do autor. Personagens circulam entre diferentes obras e assim representam a edificação de trânsitos memoriais; são histórias que se centram em figuras emblemáticas da experiência colectiva.

“(...) Que me derrubem e arremessem ao chão / que espezinhem meu corpo já cansado / à tortura e ao chicote ainda responderei *não* / e a cada queda – *de novo serei alevantado* (...)” (p. 74). A elucidação sobre formas de resistência é um outro lado desta escrita, aqui





na sua qualidade ética e moral. O direito a resistir, o dever de resistir, confundem-se na construção de um modelo ideológico de superação, sacrifício e vitória.

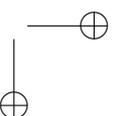
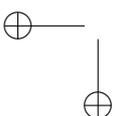
Na *Mensagem* da CEI, em números de 1959 e 1960, surgem “Carta dum contratado”, “Prometeu” (Orlando Távora), “Castigo pró comboio malandro”. São de 1963/1964 os textos “Profecia”, acima citado, e “Era uma vez”.

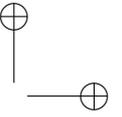
Data de 1979 o Caderno Especial de *Lavra & Oficina* dedicado à literatura angolana “em saudação à VI conferência dos escritores afro-asiáticos”. Estão representados 24 autores angolanos. Este é um número que consagra autores e textos que discutem literatura e resistência, literatura e libertação, e nele se proclama a União de Escritores Angolanos, em discurso de António Jacinto.

Pode ler-se no Editorial: “A pátria renascida de Agostinho Neto, António Jacinto, Luandino Vieira e outros escritores de mérito, decidida a pôr fim à exploração do homem pelo homem faz ouvir perante o mundo a sua voz «livre e igual» em reforço à solidariedade entre os escritores progressistas e à Revolução Socialista em todo o Mundo” (p. 5).

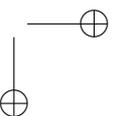
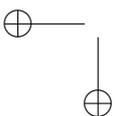
De Jacinto constam os poemas “Monangamba” e “O povo foi na Guerra”, e lê-se neste último: “(...) Kaianga foi na guerra Kaianga foi na guerra / Sanzala solitária / (...) -ausência de homens operando vida / (...) O povo foi na guerra o povo foi na guerra / Eu sei: o povo vai voltar” (p. 29). Confirmam-se assim os sentidos da resistência activa mas acrescidos neste caso de constatações sobre a guerra como imperativo vital.

Conhecer António Jacinto e a sua obra, compreender as razões que o colocam no centro da literatura angolana, implica rever a complexa rede de relações do autor com outros autores do seu tempo, da sua obra com a dos seus coetâneos, com os críticos, com os muitos fenómenos de recepção que em Angola e fora dela o foram consagrando. Um facto parece incontestável: não se pode compreender a literatura angolana contemporânea ou a história de Angola sem passarmos pelos





textos, literários e programáticos, deste autor. Todos eles fazem parte do discurso de reordenação e legitimação de um novo ciclo de eventos exemplares, de uma história que expõe os seus valores e práticas em contraponto radical com o que a precede.





## Referências Bibliográficas

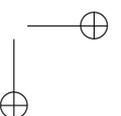
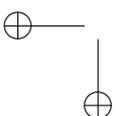
ANDRADE, C., *Literatura Angolana (Opiniões)*, Luanda, União de Escritores Angolanos, 1980.

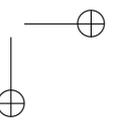
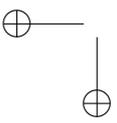
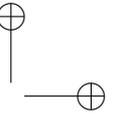
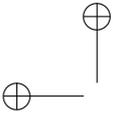
ANDRADE, G., COSME, L. (dir.), *Mákua – Antologia Poética 3*, Lisboa, Sá da Bandeira, Imbondeiro, 1963.

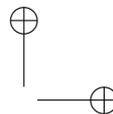
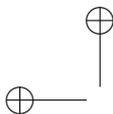
*Mensagem, Casa dos Estudantes do Império*, vols. 1-2, Linda-a-Velha, ALAC, 1996.

TENREIRO, F. J., ANDRADE, M. P., *Poesia Negra de Expressão Portuguesa [1953]*, Linda-a-Velha, África, 1982. Prefácio de Manuel Ferreira.

UEA, *Lavra & Oficina – Caderno Especial Dedicado à Literatura Angolana em Saudação à VI Conferência dos Escritores Afro-asiáticos*, Lisboa, Edições 70, 1979.







# ***A escrever também se canta e a cantar também se escreve: António Jacinto & friends***

Livia Apa<sup>1</sup>

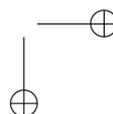
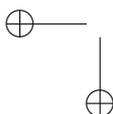
*“La rumba cubana es inteligente porque tiene una función social, quebra las barreras entre los barrios”*

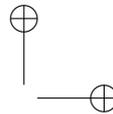
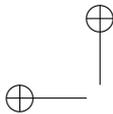
Miguel Barnet, Nápoles, 8 de Junho 2015

Há obras que de facto se podem ler com o mesmo espírito de quem abre um livro de presságios. Estou a referir-me, neste caso, à obra fundadora de Michel Laban em que ele, como muitos sabem, recolhe entrevistas a escritores africanos dos países de língua oficial portuguesa. Foi, ao percorrer as páginas dos volumes dedicados à Angola, que eu me reencontrei com a obra do António Jacinto, no sentido de me reencontrar, pela mão do Michel Laban, não apenas com a sua literatura mas com a dimensão cultural “cheia” que ela teve no processo de formação não apenas de uma literatura nacional, mas do “devir” de um

---

<sup>1</sup> Università degli Studi di Napoli – L’Orientale.

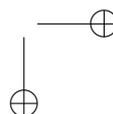
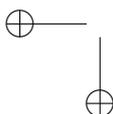




determinado espaço geográfico que se tornou, depois de muitas lutas, a Angola independente.

Como se a obra e vida (vida&obra, como unicum ...) de António Jacinto fossem a glosa, não apenas de uma vida, mas de um geração crucial para o nascimento de uma Nação. Ao longo das sábias perguntas de Michel Laban e das preciosas respostas do poeta, acompanhamos o percurso de uma vida extraordinária sobretudo pela partilha que Jacinto conseguiu vivenciar com todos aqueles que também perceberam que a cultura podia vir a ter um papel importante para evocar um espaço sonhado a conquistar num futuro próximo. A qualquer preço.

A ideia da cultura como arma, dignificada pelo pensamento de Amílcar Cabral, deu os primeiros passos na experiência da Casa dos Estudantes do Império, onde foi semeada, sobretudo a consciência da nova dignidade dos saberes que vinham das “margens” do império. Esta semente se multiplicou localmente dentro um complexo tecido associativo que respondia à exigência de quebrar o silêncio. Era a urgência de redescobrir-se a si próprio como parte de um todo, que não era forçosamente uma parte do delírio imperial assimilacionista que ia do Minho a Timor. Movimentos como *Anangola*, *Vamos Descobrir Angola* respondem a esta demanda como nos conta o próprio Jacinto na sua entrevista a Michel Laban. Se colocam durante a conversa questões fulcrais, a arte, a sua função, o poder das línguas nacionais, as gestas da resistência corajosa de alguns, o sacrifício da vida pessoal de quase todos. Percebemos logo que naqueles anos, não podia haver arte sem compromisso, porque os movimentos culturais tinham o fundamental papel de dizer a Nação encurtando, sobretudo, a distância entre cultura popular e formação literária de herança europeia. Desta preciosa síntese viria nascer não apenas o homem novo, mas um espaço e um campo literário onde ele, o próprio homem novo, pudesse desempenhar a sua função revolucionária dentro de um nova sociedade. É assim que o “popular” encurtando tal a distância pode vir a adquirir o valor de elemento de construção. Jacinto, ainda na entrevista atrás referida, explica como a sua poesia podia ter sentido apenas dentro de um movimento





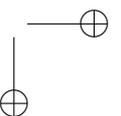
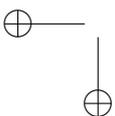
A escrever também se canta e a cantar também se escreve:

*António Jacinto & friends*

113

colectivo que unia a sua prática com aquela dos que, como ele, queriam mudar o mundo subvertendo a iníqua ordem colonial. É através desta estratégia estética e cultural, no sentido mais pleno do termo, e desta opção “colectiva”, no sentido de pertencer a um grupo, mas também de ser de todos e para todos, que a prática literária se entrelaça e cruza com a experiência da música de grupos como os *Ngola Ritmos*, cuja acção, como é evidente por exemplo no final do incontornável filme *Sabizanga* de Sarah Maldoror de 1972, perpassa as fronteiras de uma nova experiência artística. Na última parte do film, que é por sua vez uma “tradução” da escrita para as imagens, quando se sabe da notícia da morte de Domingos Xavier durante um concerto de música popular, na verdade o que acontece é uma verdadeira chamada às armas dos que sonham a independência do País. E esta ligação fica mais que explícita no *O ritmo dos Ngola Ritmos* de António Ole de 1978. A renovação da cena musical proposta por Liceu Vieira Dias, Nino, Amadeu Amorim, José Maria, Euclides Fontes Pereira, José Cordeiro, Lourdes Van Durném e Belita Palma, melhor conhecidos como Ngola Ritmos, por além de ser uma evidente operação estética de dignificação do “popular” que não ficava preso ao “exótico” promovido pela política ultramarina do Estado Novo, enraíza o seu projecto na valorização de uma tradição sentida como nacional, que se torna um espaço sinonímico do espaço do oprimido e de todos os espaços excluídos à partida dos territórios do poder colonial. Estas “margens do discurso” levantam a sua voz criando uma possível narrativa alternativa da geografia cultural de Angola tal como era imaginada pelo poder colonial. O kimbundo, língua em que se cantam a maior parte das músicas dos *Ngola Ritmos* impõe-se assim no espaço urbano, pela sua força natural e pelo seu poder de evocar um “todos nós” enquanto embrião de um projecto nacional, culturalmente alheio à língua do colonizador, o português que foi durante a ocupação de Angola um elemento não apenas exógeno mas socialmente e racialmente discriminador. O kimbundo, neste quadro, se torna instrumento de uma identidade alternativa que cedo ganhará asas im-

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



pondo-se no seu sentido mais genuinamente político e pela sua capacidade de subversão da ordem constituída pelo poder colonial.

Na longa entrevista a Laban, referida no início destas páginas, António Jacinto explica também como o próprio kimbundo, nas regiões do interior de Angola, tinha vindo a mudar no contacto com os portugueses enquanto se tinha “contaminado” para adquirir depois um valor funcional de comunicação (LABAN, 1991, vol. I, p. 162-164) que quase consegue abater a fronteira entre as duas línguas, a imposta e a falada pela maioria, misturando-as e procedendo assim a uma erosão daquilo que não era apenas uma barreira linguística. A música vem preencher portanto este entre-lugar do possível, tendo, como é óbvio, um forte poder de circulação capaz de ultrapassar, comparado com a literatura, uma outra a trágica barreira, a do analfabetismo. E entendemos então, como nos poemas de Jacinto, Viriato da Cruz, Mário António, uma língua acaba para fazer pressão na outra para moldar-se aos conteúdos de um quotidiano real em que um público alargado se podia reconhecer.

Para parafrasear Costa Andrade então “*A escrever também se canta e a cantar também se escreve*” naqueles anos em que as malhas tecidas pelo império começam a desfiar-se e abrir brechas que tornarão possível uma nova ordem das coisas. O poder da música num País como Angola cresce pelo seu inato poder de aglutinação, desempenhando logo uma função da maior importância na luta anti-colonial.

Como lembra Filipe Zau numa entrevista concedida aos responsáveis do projecto *Yatu – a nossa Música*, um projecto de um site que representa a tentativa de criar um arquivo, sonoro e visual capaz de devolver ao património musical angolano a sua história e a sua importância<sup>2</sup>, os textos das músicas que circulavam naqueles anos nunca eram “palavras à toa”, mas eram sempre poesia que acabava por ser ouvida e rapidamente partilhada nas farras, nos quintais, e os letristas, mesmo os que não eram poetas, nunca abdicaram da estética em nome de uma fácil propaganda mesmo no pós-independência quando muitos dos versos dos poetas já reconhecidos como nacionais passam a ser musica-

<sup>2</sup> Cf. <http://bda.ao/yetu/projecto>.



A escrever também se canta e a cantar também se escreve:

*António Jacinto & friends*

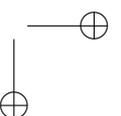
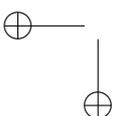
115

dos e “consumidos” pelos angolanos, pelo menos em contexto urbano. A força desta prática que se instaura no pré-independência parece-me manter-se viva ainda hoje se pensarmos numa linha que parte de cantores como Teta Lando, entre muitos outros, chegando, em tempos mais recentes, a nomes famosos como Paulo Flores ou Eduardo Paim que ainda “usam” a música para falar de e para Angola.

Na introdução do seu seminal e riquíssimo livro *Intonations* de 2008 (MOORMAN, 2008), a investigadora estatunidense Marissa Moorman reflecte sobre o enorme poder que a música tem em Angola e toma como exemplo o poder que ela ganha nos anos imediatamente a seguir à independência. Ela escreve, referindo-se aos componentes do grupo musical Os Kiezos, isto é a David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes, que “*They had too much power over the people, he said. Teta Lando implied that these musicians werw more popular and better-known among the populations of Luanda’s musseques, or urban shanty towns, than were the new leaders of the ruling MPLA. In fact, these three were among thousands of people massacrated in the repression that followed an alleged coup attempt against the leadership of the ruling party in 1977*”. Trata-se de uma afirmação forte e corajosa, que me parece devolver a ideia da exacta dimensão que o poder da cultura popular através da música teve nos anos à volta do processo da independência do País.

Recuando no tempo, se pode explicar assim, exactamente nesta sua raiz, nesta sua génese que vem de um processo de dignificação de uma cultura popular sentida e vivida como “nossa” pelos angolanos que vivem em Luanda pelo menos, o facto que a música popular ganha um poder colectivo. No pós-independência tantos textos poéticos que exploravam uma Angola real e que se espelhavam nas práticas quotidianas do povo, refiro-me à poesia de António Jacinto, de Viriato da Cruz e , em certa medida de Agostinho Neto, se tornam assim uma espécie de repositório de uma memória vivida como colectiva. Será também por isso que os poemas de Jacinto, Viriato, Mário António passam a ser musicados e de boca em boca, constroem um cânone nacional al-

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



ternativo, uma narrativa possível de uma comunidade, na maioria dos casos analfabeta que com certeza encontra menos dificuldade em ouvir e cantar poemas que doutra maneira seriam fora dos seu alcance, interditos, digamos assim, por ignorância.

O anti-colonialismo, a nível teórico mas mesmo nas suas acções de ordem mais prática, reivindica, numa linha que chega até um autor como Partha Chatterjee (CHATERJEE, 1994), o direito a uma narrativa plúrima onde as várias partes da Nação podem reconhecer-se e existir dentro de um corpo nacional por sua vez composto por diferentes partes. O devir da história passa a ser uma intenção de mudança que tem na criação de uma identidade colectiva o seu objectivo. E o popular, enquanto descoberta e também emergência, acaba por ser uma contra-narrativa da realidade da exploração colonial, da invenção do crioulo de base luso-tropicalista que continua até o fim do império a “exibir” as experiências culturais do espaço ultramarino rotulando-as sempre e apenas como folclore ou como expressões culturais regionais sem conseguir nunca ultrapassar uma dimensão que define “exóticos” todos estes fenómenos.

A conjugação de práticas poéticas que se tornam tributárias em certa medida da divulgação musical acabam, porém, por incidir, por sua vez, na criação de uma literatura nacional enquanto favorece um complexo fenómeno de *mimesis*, como nos explica Abreu Paxe<sup>3</sup> no seu belo ensaio *Da Poesia e da Música em Angola. Imagens e contextos de comunicação* de 2011. Refiro-me a um processo de mimese que actua entre quem escreve e quem, mesmo não sabendo ler, participa de uma determinada experiência poética. A música torna então possível também o encurtamento da distância entre quem cria e quem usufrui de uma palavra poética que se torna por isso mimética enquanto criadora dum sentimento nacional que “acontece” antes da Nação. No fundo, esta

<sup>3</sup> “Para o caso de Angola poemas como *Noites de Luar* de Mário António, *Canção de Entardecer* de António Jacinto, *Makezu* de Viriato da Cruz ou *Renúncia Impossível* de Agostinho Neto recuperam no seu discurso artístico as influências modernistas em alguns casos estabelecendo uma relação complexa mas estimulante com a tradição oral dos povos assentados em Angola” (PAXE, 2013).

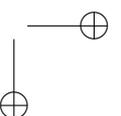
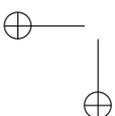


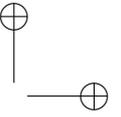
A escrever também se canta e a cantar também se escreve:

*António Jacinto & friends*

117

conjunção volta mimeticamente a estabelecer a relação primordial entre um povo e sua poesia, ou melhor a sua lírica, que antigamente e em múltiplas culturas era sempre cantada. Nesta perspectiva, e ainda mais num espaço como aquele que por um lado é epígono da longa duração do luso-tropicalismo e por outro promessa de um futuro de liberdade, cultura e política não podem deixar de andar de braço dado porque ambas se nutrem uma da outra. Como sabemos, no contexto da maior parte dos países africanos de língua oficial portuguesa, a literatura diz a Pátria, a Nação sonhada antes do momento das independências e, no meu entender, a “proposta música + poesia” abre um importante caminho em direção ao consolidar-se de processo de tal tipo. Claro que, na minha opinião, seria importante indagar também, passados alguns anos, como o património desta memória social elide a relação entre Nação e Estado tornando-a (fecundamente?) mais porosa.





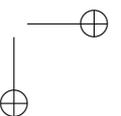
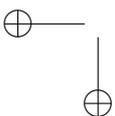
## Referências Bibliográficas

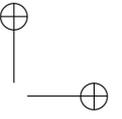
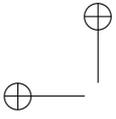
CHATERJEE, P. (1994), *The Nation and Its Fragments. Colonial and Post-colonial Histories*, Princeton University Press.

LABAN, Michel (1991), *Angola – encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

MOORMAN, M. (2008), *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola from 1945 to Recent Times*, Indiana, Indiana University Press..

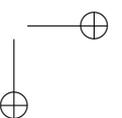
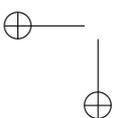
PAXE, A. (2013), *Em Literatura e Lusofonia*, UCCLA.

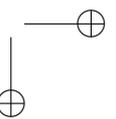
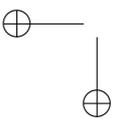
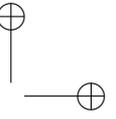
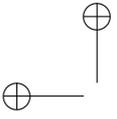


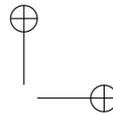
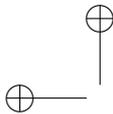


**Parte III**

**ANTÓNIO JACINTO E A SUA  
ÉPOCA**







## ***Foi assim uma vez: alguns apontamentos sobre *Fábulas de Sanji*, de António Jacinto***

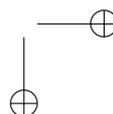
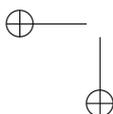
Andrea Cristina Muraro<sup>1</sup>

Várias poderiam ser as formas de ler *Fábulas de Sanji*, de António Jacinto, considerando os vários gêneros ali elencados: fábula, conto, crônica, poesia, carta... Publicada em 1988 pela União dos Escritores Angolanos resgata alguns textos nos cadernos de *Lavra & Oficina* e traz outros, até então, inéditos. Conforme o próprio autor comenta em entrevista a Michel Laban, no ano também de 1988, as *Fábulas* em “princípio eram o projecto de um conto tradicional escrito em linguagem literária trabalhada [...] uma busca de trazer para uma literatura moderna os contos tradicionais orais...” (LABAN, 1991, volume I, pp. 133-179).

O que, de fato, é possível constatar na prosa e na poesia desenvolvida no pequeno caderno, muito dessas experiências de linguagem conciliam a sonoridade da contação junto do registro escrito hibridizado. Expressões como “eco repetidotido”, “fúria furialhenta”, “ludambulando”, “canção murmurulhante”, “o resmungarilhar” na fábula

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo.



*Dikolombo e Ngandu* (JACINTO, 1988, pp. 11-18) por exemplo, atestam esta questão. Nesse texto inicial, cujo enredo trata da contenda entre o galo e o jacaré, o primeiro manda recado e congratulações ao jacaré por meio de outros animais que viajam ao longo do rio e do mato, em todas as vezes, chama o jacaré de irmão, o que enfurece o réptil que não se vê nada próximo do que segundo ele, é um animal menor e nem um pouco temido como ele próprio o é. Os fatos se repetem para a irritação do jacaré.

Então, apresentou, pelo seu advogado Hima Simão, o macaco, queixa no tribunal de todos os bichos. Claro, o macaco logo se esmerou em notificações, e citações, números dos códigos, um pouco de **latinório ambaquista**, e chuta para cá tanto para preparos. (...) E num dia não muito longe, lá estava reunido o tribunal por sob a mulemba da justiça. Presidia a Onça. A um canto o Macaco e seu constituinte. Este, **à boa maneira do Gologungo Alto, trouxera uma carrinha bem encarrinhada** com as suas testemunhas. A outro canto o galo galfarro, estuando confiança nas suas razões, sem advogado nem testemunha. Todos os animais da floresta pra ali estavam, a seu prazer, na função de jurados. (JACINTO, 1988, p. 16, grifos meus)

Dois aspectos interessam nessa passagem: um é a contextualização, não só geográfica como historiográfica do missosso, e outro é a própria renovação da forma literária do missosso. Como no missosso tradicional, as relações podem advir da hierarquia social, mas importa que seja de uma hierarquia familiar, e assim de fato, o argumento e astúcia do galo consiste em pedir ao jacaré, que confirme perante o tribunal, se este nasceu de um ovo; uma vez confirmado o argumento, o galo dá-se por vencedor, pois como também nasceu de um ovo, é irmão do jacaré.

Isso posto, vale contrapor uma outra contextualização do missosso – que segundo Óscar Ribas<sup>2</sup>, reflete aspectos da vida real – e, verificar

<sup>2</sup> Segundo Tânia Macêdo, tanto na acepção de Ó. Ribas, quanto na de H. Chate-lain, o missosso é a primeira classe (que seria o equivalente a fábula) das seis classes



pelo próprio relato de António Jacinto, a figuração de duas expressões: “à boa maneira de Golungo Alto” e o “latinório ambiquista” do macaco:

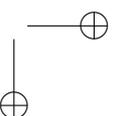
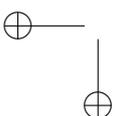
porque era uma zona de conflito por posse das terras e havia sempre envolvimento judicial: era preciso o advogado, que era advogado sem curso, chamado ‘advogado provisionário’ ou mesmo um indivíduo – ter que apresentar as suas razões escorando-as em artigos de código, até. . . **Como eu conto, não sei onde, nem sei se contei**, o próprio comerciante vendia o código penal às folhas! O natural do país, como ia à loja comprar fósforos ou petróleo, ou sabão, ou qualquer coisa, pedia: ‘Dê-me aí tantas folhas do código penal. . .!’ E ele rasgava as folhas e entregava-lhe, consoante o dinheiro, uma, duas, dez, vinte folhas de qualquer artigo, porque era ir rasgando sempre até acabar. . . Depois vinha outro, era distribuído, aquilo era lido e era evocado nas petições e requerimentos, nos recursos, etc. É uma zona de ambaquismo<sup>3</sup>, ambaquismo de uma maneira especial de falar, de escrever, também um certo ‘tamodismo’<sup>4</sup>, tudo isso existia... Mesmo recentemente, nos anos 50, nas discussões entre naturais da região, havia sempre alguém que se queria valorizar a outro, ser superior nisto ou naquilo, ou naqueloutro, e um dos índices de superio-

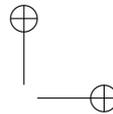
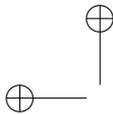
---

tradicionais da literatura oral angolana, a saber, maka: crônicas cotidianas com intuito didático, misendu: contos transmitidos apenas entre os mais velhos com teor histórico, jisabu: provérbios, mimbu: poesia e música, jinongonongo: adivinhas. Para mais, cf. MACÊDO *et alli*, 2007, pp. 50-51.

<sup>3</sup> “Parcos são os trabalhos sobre [...] No imaginário popular a expressão encerra epítetos negativos. [...] Isto é, o ambaquista, tal como é conhecido e concebido na construção colonial cuja tessitura incorpora: a) o serem naturais de Ambaca e zona limítrofe; b) pertença ao sexo masculino; c) o serem falantes da língua portuguesa; d) o facto de lerem e escreverem português; e) a adopção da indumentária europeia; f) habilidade para e nos negócios reconhecida através de substantivos-adjectivantes menos simpáticos como a vileza, ausência de escrúpulos [...]”, de acordo com a historiadora E. C. Vera-Cruz (2006, pp. 230-231).

<sup>4</sup> O termo vem do nome da personagem do escritor angolano Uanhenga Xitu. *Mestre Tamoda*, de 1974, ficou conhecido por decorar e recriar termos do dicionário e códigos em seus discursos, usando-os de maneira desbaratada.





ridade era perguntar, no meio da discussão: ‘você já alugou um carro para ir levar testemunhas a Ndalatando, ao tribunal da comarca?’ Isso era índice do valor das pessoas, já ter alugado um carro, pôr testemunhas, porque tinha uma demanda, uma questão no tribunal da comarca! (LABAN, 1991, volume I, pp. 163-164).

O relato elucidativo, do qual o escritor não se lembra, está nas primeiras páginas de *Fábulas de Sanji*. A originalidade e o conseqüente valor literário do missosso do galo e do jacaré, reescrito por António Jacinto, vale pela *lucidez* na sua inserção dos aspectos da estrutura social, daquele então povoado, algo distante de Luanda; mas que levado à escrita, ganha fóruns e cor local. Vistos no conjunto, o missosso e o relato do autor ajudam a compreender a forma literária junto da estrutura social do tempo colonial.

\*

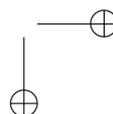
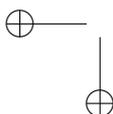
Dois poemas encerram a primeira parte desse caderninho. Um de evocação telúrica, cujo mote é rio Kiaposse: “...o maior dos rios pequeninosos / há por lá outros no grande maiores / mas é o maior / na grandeza dos sentimentos que o sentimento tem / de invioladas infâncias” (JACINTO, 1988, p. 20). E outro que revela a ressonância das leituras do cárcere, muito especificamente no excerto a seguir, vê-se a releitura de “Pneumotórax”, do brasileiro Manuel Bandeira:

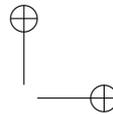
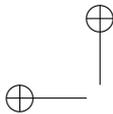
“Bê O”

(Com licença, Manuel Bandeira)

Maria Rosa, do Bairro Operário, foi ao médico.  
R – Salvarsan.  
Antes de ir à farmácia foi ao dicionário...

[www.clepul.eu](http://www.clepul.eu)





“Designação comercial do dicloridrato de 3.3, diamino 4.4, dihidroxi-arseno benzeno ou «606», importante medicamento usado no tratamento da sífilis.”

Acendeu um cigarro, bebeu uma Cuca<sup>5</sup>

E voltou à cama profissional.

Agora é tarde para voltar ao Cacolombolo<sup>6</sup>!

C.T.C.B. 12/ janeiro/1970

Além do intertexto, aqui a evocação contribui para que a pequena localidade de origem da prostituta funcione como refúgio para sua evasão. É a prostituta que sabe não ter a sua Pasárgada, no entanto é também o estopim para que a nostalgia reverbere no seu local de origem, de nascimento.

\*

Nas crônicas da segunda parte, pode-se ler não só o “fabular”, mas o confabular do “exercício estilístico”<sup>7</sup> de António Jacinto, cujo intuito aponta com mais afinco para recuperação do contexto histórico-social da região de Golungo Alto (hoje província do Kwanza Norte, em Angola), durante o período anterior à independência.

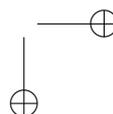
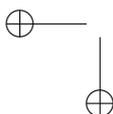
Com efeito, um desses exercícios de “foi assim uma vez”<sup>8</sup> pode ser lido na narrativa “A festa de família de Xanga Oliveira”, que nesse

<sup>5</sup> Nome de uma marca de cerveja angolana.

<sup>6</sup> Localidade de Golungo Alto, a 56 km de Ndalatando, capital do Kwanza Norte.

<sup>7</sup> Na mesma entrevista a Michel Laban (1991, volume I, p. 178), António Jacinto afirma que a segunda parte do caderno é realizada também com a intenção de aplicar as lições de uma obra de 1945, “Estilística da Língua Portuguesa”, de Manuel Rodrigues da Lapa.

<sup>8</sup> Expressão utilizada por António Jacinto ao encerrar um caderno, também da UEA de 1987, chamado *Em Kiluanji do Golungo*, texto que, na contextualização, assemelha-se a um conto tradicional de origem árabe-indiana e nos parece, com isso, uma maka, se compararmos às categorias anteriormente citadas.



caso assemelha-se à forma da *maka*, como crônica, com vistas ao cotidiano; e que de perto também observa o processo histórico angolano. A personagem do título é um velho, trabalhador em uma fazenda de café; metade de seus afazeres concentra-se em estar de vigília durante a noite toda, para alertar a fazenda dos bandos de ladrões ou de bichos; na outra metade, rega as mudas de café do viveiro, retirando água do rio. Em um segundo momento, o narrador continua a apresentação do “bom e diligente velho Xanga” e introduz o motivo em torno do qual gira o episódio:

Lá ia ele, xacata xacata, em passo miudinho, que o reumatismo autorizava, a remoer o sonho, que acalentava há muito, de comprar **umas botas de borracha, cano alto, à pescador**, como as usava o tractorista Alfredo. Umas botas que lhe permitissem entrar pelo rio sem se molhar. Malfadado reumatismo a apertar os tornozelos como torniquete torturador! Umas botas como as do Alfredo, o sonho e a obsessão do Xanga! (JACINTO, 1988, p. 26)

Note-se que não é tratar a leitura do caso das botas pelo pormenor, todavia tratar o desejo (e a necessidade também!) de possuir as botas como o panorama ativo dessa narrativa. Dessa maneira, o desejo aparentemente banal deixa vislumbrar a estrutura social por meio da forma literária, novamente. Nesse sentido, só entende a impossibilidade de realização do desejo de ter botas, quem puder pensar nos entraves do colonialismo em Angola: não ter calçado era uma das marcas de inferiorização do colonizado<sup>9</sup>. Fato que o narrador, e o autor implícito, tendem a esclarecer nas próximas quatro partes da narrativa. (Vale referir que a data e local de escrita do conto são indicadas ao fim

<sup>9</sup> Só passível de “corrigir” caso se tornasse assimilado, pois calçar sapatos era uma das premissas expressas no quarto item, do *Estatuto do Indigenato*, Diploma Legislativo de 1931. Cf. VERA-CRUZ, 2006, p. 172.



como *Campo de Trabalho de Chão Bom, 25.3.1969*, e a data de publicação da obra em si é de 1988<sup>10</sup>).

O tempo da diegese tramita às vésperas de Natal, e o velho Xanga “vestiu-se de lavado” para ir à residência do feitor da fazenda pedir “boas festas” (prática comum em Angola até os dias atuais). “Alegraram-se-lhe os olhos e o coração com uma bela camisa de caqui, como as dos militares de que tanto gostava. A senhora dera-lha, embora o feitor ainda a usasse (...) não sem” (JACINTO, 1988, p. 28) ralhar com o velho que há muito não trazia para ela os diversos passarinhos caçados na mata, que D. “São” colecionava em uma gaiola.

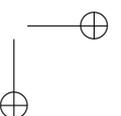
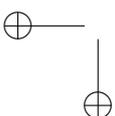
Tomando o contexto colonial, não é surpresa que a prenda usada, que tanto alegrou o velho, embora descartada pela esposa, não venha sem uma repreensão. Adiante na conversa com Dona São esquiva-se do velho Xanga o informando que na cantina do Ferreira algo mais pode ser conseguido.

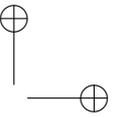
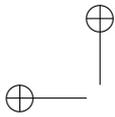
Ordens de Luanda: um litro de vinho a cada homem e uma caneca de farinha com açúcar mascavo para ‘fazer boca’, (...) aperitivo. Eram ordens do patrão e, quando ele viesse, a pagamentos, no fim do mês, que lhe pedissem mais. (...) O Xanga recebeu a farinha e o vinho. Pediu mais um litro que mandou assentar no gordo livro de débitos (...) Pelo caminho, foi buscar uma cabaça de marufo<sup>11</sup> que tinha escondido entre os fetos<sup>12</sup> de beira rio. Fresquinho! (JACINTO, 1988, p. 28)

<sup>10</sup> Colônia Penal Portuguesa, situada em uma das ilhas de Cabo Verde, foi reativado em 1961 para receber presos oriundos das então colônias portuguesas. António Jacinto esteve lá por 10 anos, após ser preso pela PIDE (Polícia Política Portuguesa), vindo a ser libertado em 1971, e enviado à prisão condicional em Lisboa em 1972, de onde evade para juntar-se ao MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola). Após a independência de Angola, ocupou o cargo de Ministro da Cultura até 1978, e depois secretário de Estado da Cultura, já nos anos 80.

<sup>11</sup> Maruvo. Bebida fermentada, produzida pela maceração do bulbo da folha de palmeira.

<sup>12</sup> Planta aquática.





Interessa dizer que a partir desse ponto, o velho regará sua noite de vigília, com goles de vinho e marufo, o que ajudará a “desbobinar episódios desligados da sua vida passada”. Noutras palavras, o resgate de idéias que dão contorno a bota almejada continuará a ser exemplificado pela “lembança a vir, manso-macio” (JACINTO, 1988, p. 29).

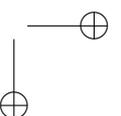
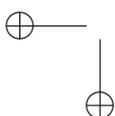
Tais lembranças não parecem “nebulosas”, nem insignificantes, como quer fazer parecer o fluxo do discurso indireto livre; ao contrário, há muito de exatidão nos pontos cujas alças procuram resgatar a memória do trabalho e de seus conflitos na região onde transcorrem as *Fábulas de Sanji*.

A primeira delas diz respeito a infância do velho Xanga: “acompanhar a mãe à lavra do milho. Ideia vaga dos irmãos. Ele próprio a trabalhar também. E do padre Saganha que primeiro lhe falara de Jesus Cristo e do Natal dos brancos”. Perdido na “distância da lembrança”, rapidamente passa para quando serviu na tropa ao lado dos portugueses na Campanha de Dembos, na coluna Eugênio de Almeida, o Quingando.

Admiração e temor pelos soldados landins<sup>13</sup>, da Outra Costa. E ele promovido, **envergonhado**, a cabo. Depois, feito o cozinheiro de campanha dos oficiais (...) Sorria agora dessa **passagem**. E como para distender os nervos tensos de tal **recordar**, com dose de **remorso**, nova golada de vinho. E o marufo para cortar o gosto. (JACINTO, 1988, p. 29, grifos meus)

Veja que é o enlace entre o percurso do velho e a representação da historiografia angolana que contribui para configurar a noite de vigília. As lembranças do velho Xanga vão deixando entrever as cenas da Angola colonial e seus conseqüentes resquícios: a dose de vinho português de última categoria, vendida aos então indígenas pelos cantineiros do mato, e que colaborou em muito para as dívidas circulares,

<sup>13</sup> De origem vátua, provenientes do sul do rio Save, região de Moçambique, eram conhecidos como guerreiros, oriundos do Império de Gaza e de Gungunhana, último imperador deposto em 1895, pelos portugueses na costa oriental da África.





parece que tinha de ser melhorada por um trago da bebida local, como se a recordação censurasse a passagem em que Xanga colabora para a continuidade da campanha contra os seus. (Xanga salva o restante de “batata e bacalhau” da chuva e da corrente do rio, com isso evita a ira do comandante Almeida.) Por isso ser tão difícil observar os registros da memória, como testemunho, ao lado de dados historiográficos<sup>14</sup>.

Numa próxima sequência, a recordação agora imprecisa de Xanga caminha rapidamente para as mulheres e filhos: “Como era o nome da terceira? Vezes lhe parecia Luzia, vezes se firmava em Luísa” (JACINTO, 1988, p. 30). Ao recordar uma de suas mulheres, o pormenor volta e some o panorama, há lucidez nos detalhes:

Dizem que trazia em si promessa não cumprida à Quianda<sup>15</sup> do Quiaposse<sup>16</sup>. Morrera de feitiço. Também os filhos dela assim se foram. A xingular<sup>17</sup>, a bungular, a espumar pela boca. O doutor do Golungo falara em ataques epilépticos. Os brancos não sabem nada destes feitiços dos pretos. ‘Epiléptico é o que é, então?’. A Quianda é que fazia aquilo, vinha pedir a alma da pessoa. A Vunje não tinha nada de doença. Nem os filhos. Era feitiço mesmo. (JACINTO, 1988, p. 30)

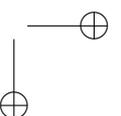
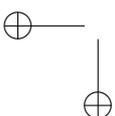
O que faz a moldura dessa recordação é a autoridade científica do médico e os domínios do físico, contraposto ao espírito das águas (kian-da, yanda) como entidade de real interferência entre o físico e o anímico no crer de Xanga. Ao longo dos episódios aquilo que os brancos trazem é examinado com acuidade pelo velho Xanga, nega-se o que é intruso

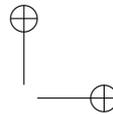
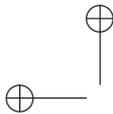
<sup>14</sup> Nessa passagem, infere-se que o período remorado por Xanga, considerando a região de origem, seja entre 1916-1922, momento em que o governo colonial (por Norton de Matos) respondia com bastante rispidez às tentativas de revoltas dos africanos. Obviamente as reivindicações concentravam-se na questão do trabalho forçado e o pagamento de impostos (da cubata, e depois o indígena) que era impingido aos africanos. Para mais, cf. WHEELER, 2011, pp. 193-230.

<sup>15</sup> Entidade mitológica, protetora das águas do mar e dos rios em Angola. Para mais, cf. CARVALHO, 1989.

<sup>16</sup> Rio da região do Golungo Alto.

<sup>17</sup> Remexer-se como que possuído.



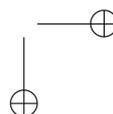
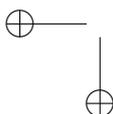


e confuso e, na maioria das vezes, negar faz com que o colonizado a todo momento se questione sobre seu lugar na estrutura social e bem por isso, venha a registrar isso como um esquecimento, quando da impossibilidade de um conviver. Mas para lembrar é necessário esquecer, como no excerto adiante:

(...) Teve muitos filhos. Ele agora já nem se lembra dos nomes nem da cara de todos. A vida cumprindo-se, todos andam no mundo em Luanda, em Malanje, no Sul, na guerra nova das matas, sabe-se lá por onde. Só ele ficou naquela terra do Cariavo. Só ele, e só, ali está. (JACINTO, 1988, p. 30)

De partida, o excerto insinua ao leitor o esclarecimento do título do conto, ou seja, a “festa de família” anteriormente anunciada; entretanto isso não ocorre, a personagem vive a solidão da vigília. O artifício parece dizer que interessa mais “cumprir” a vida coletiva, fazer com que os filhos andem e aconteçam pelo país afora, do contrário a referência à luta de libertação nacional, a guerrilha, não teria sentido compositivo nessa passagem. É como se ouvíssemos a memória do autor implícito e encarcerado no Tarrafal, em Cabo Verde, a dizer: ali Xanga está só, mas fora dali outros lutam. Também é o escritor, com essa obra publicada em meados dos anos 80, a dizer que a luta continua, e o dia “da família” como foi chamado o Natal em Angola na primeira década do pós-independência, ainda estava por se realizar, pois os filhos continuavam pelo país adentro a combater.

Não deixa de ser novamente a historiografia angolana a se representar entre o esquecer e o lembrar. Ao fechar o testemunho, por assim dizer, o velho Xanga narra a experiência, sua vida no mato, seu conhecimento dos pássaros soltos, em contraste com os de Dona São, engaiolados, com a afirmação: “conhece tudo, que tudo já viu. Só não sabe por que ainda não tem umas botas como as do tractorista Alfredo”. A seguir, um fragmento de memória do velho Xanga volta à figura do Padre Saganha na infância, que “quis que ele fosse catequista. Ora, ele nunca aprendera a ler. Também os outros padres que vieram depois”.





Nesse ponto, a fragmentariedade de suas lembranças agrupam-se na força de um raciocínio.

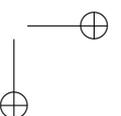
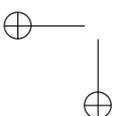
Também os meninos dos patrões lhe contaram das prendas que o Menino Jesus punha nos sapatos dos meninos. Ele, então, já não era menino. Também ele e os irmãos nunca tiveram sapatos. E os filhos dele também não. E então o Menino Jesus poderia ter dado sapatos aos meninos como os dele? Bem, ele já tinha visto muitas fotografias do Menino Jesus. O menino Jesus era branco. Então não podia andar pelos matos a entrar nas casas de capim dos meninos pobres. Nem tempo teria, ainda que quisesse. (JACINTO, 1988, p. 31)

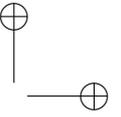
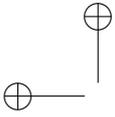
O fio condutor acaba por ir ao objeto de desejo de Xanga, os sapatos, as botas. Já com a “garrafa quase vazia”, resolve chamar a atenção de Deus para o seu pedido de Natal, aumentando ainda mais a fogueira e batendo com mais força ainda o “sino” (tambor com uma ponta de ferro) da vigília noturna. E a Deus dirige uma prece:

ò Deus, olha para este preto Xanga Oliveira que já é muito velho. Nunca lhe deste nada. Olha só estes pés doentes. Manda-me amanhã, sem falta, umas botas como as do Alfredo. Não te esqueças, Ngana Deus. Só umas botas, peço por favor. Umas botas só. Estou a pedir pouco. Eu não quero mais nada, mais na ... (JACINTO, 1988, p. 32)

E o que deduzir da interrupção? Xanga não conclui a prece e vai ao chão, extenuado. Desfecho este que remete o leitor à epígrafe da narrativa: “– O que é o Natal do preto? – Um litro de vinho e uma esteira!” (JACINTO, 1988, p. 32). Com isso sim, de fato, se pode entender o título e a advertência da epígrafe.

Nas demais crônicas do caderno, a evocação dessas várias infâncias e das memórias de um tempo anterior à independência insistem em erigir, algumas exemplificam modelarmente, a frase de A. Memmi, em



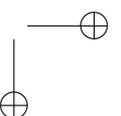
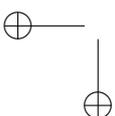


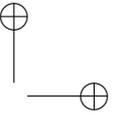
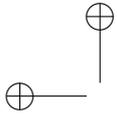
*Retrato do colonizado, precedido pelo retrato do colonizador*: “uma pirâmide de pequenos tiranos”. Seguem alguns exemplos:

1. Em “Chuva no terreiro”, por exemplo, uma cena é bem reveladora da posição assumida por um feitor em uma fazenda de café:

A gente tem de tomar o seu jeito de patrão, quando este não está. Junto ao sino, sob a mulembeira, o filho do Gabriel pedreiro, com uma “Cartilha Maternal” de João de Deus, ia atento ao soletrilhar dos caminhos. ‘Olá, doutor, vai para o acampamento ajudar o teu pai. Ou andas a aprender para lhe escrever cartas a pedir aumento de vencimentos?’, imitei o mau gosto entre paternalista-escarninho do patrão Figueiredo. (JACINTO, 1988, p. 33)

2. Já em “Comportamentos”, a crônica concentra-se na figura no velho chefe da estação de trem, o Bernardino, descrito como rambujento e titânico; contudo aos olhos da lembrança infantil, este gigante era detentor das “melhores pitangas de todo o Golungo” e de “um alazão preto ou agulheiro manco Kitári e também de uma voz altitroante” (JACINTO, 1988, p. 41). Para o narrador, haviam os meninos afoitos que saltavam a cerca e partiam para a colheita das melhores pitangas, isto é, os destemidos; e aqueles temerosos da fúria do velho, que nunca foram capazes de pular a vedação e só esperavam que caíssem do lado de fora, sem luta, e verdes. É um dos textos escritos antes da prisão e com certeza, a comparação entre destemidos e temerosos tem sua razão de ser às vésperas de se iniciar a luta de libertação, tanto que a crônica encerra com uma espécie de moral.
3. “Zeca: o parálítico do Golungo” trata de um grupo de meninos brancos que se reúne em uma confeitaria, dados como “do bairro”, “como em família”. O narrador, é um deles, e se recorda (“Quanto me dói recordá-lo”) com detalhes bastante precisos sobre o menino com poliomielite, que se arrasta pelas ruas, pedindo



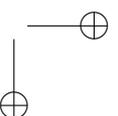
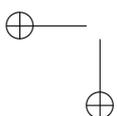


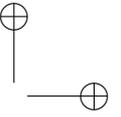
esmolas, catando garrafas e ao fim da tarde, com um misto de repulsão, raiva e pena é recebido pelos outros meninos. Raiva porque Zeca era explorado pela mãe, que lhe tirava o dinheiro conseguido para beber com homens à noite, mas mesmo assim Zeca levava um tanto das migalhas de lanche que sobravam dos meninos. Pena pois “ele a ir-se, qual aranhão, e, talvez a concluir que na realidade, os matulões são muito complicados!”. E repulsão com remorso e culpa, porque nenhum dos meninos tentou entender o “– É sim, para a minha mãezinha...”. (JACINTO, 1988, p. 43)

Ao contrário do que faz supor os três últimos exemplos, no último texto “Tempo e memória”, as reminiscências concentram-se entre a descrição da estação das chuvas e o cacimbo, tempo seco, e o contato do menino com a natureza que o cercava. Praticamente não há narrativa, apenas fragmentos de memória que parecem fluir inconscientes:

lembrança de uma infância que se perdeu sem se ganharem os sonhos, inocentes e puros, então sonhados. A nossa casa era grande e ficava longe, mesmo à saída da povoação. Por um lado, a estrada para a Trombeta (haveria, então, Cambondo que tal e que paisagens para os olhos do menino como eu quando, por 1801, D. Miguel António de Melo, governador, mandou a António Salinas de Benevides, sargento-mor, e a José Álvares Maciel, naturalista, examinar em ciência qual o sítio mais próprio para o estabelecimento de uma fábrica para o ferro da Trombeta?), por outro lado, a estrada para Cassemôngua, Quipemba, Quiluanje e Quilombo – e ambas para Luanda. (Tão pequenina e tão perto me pareceu, e era – é, se ainda existe – na realidade, a nossa casa, vinte e cinco anos depois já sem olhos de menino!). (JACINTO, 1988, pp. 56-57)

Em suma, o que se pode constatar dessa leitura breve de *Fábulas de Sanji* é que o conjunto dos episódios não deixa de configurar o processo histórico angolano, ao mesmo tempo em que a variedade de gêneros incluídas no pequeno caderno de António Jacinto (alguns das quais nem

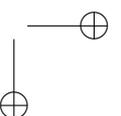
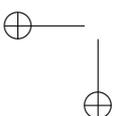




sequer tratei aqui, como a carta) contribui para indicar a maturidade do autor em um segundo momento de sua escrita, em que os textos anotados no cárcere são revisados e revistos “já sem os olhos de menino”, sem a pressa do militante engajado, mas ainda com lirismo do poeta de “Era uma vez”, “Naufrágio” e “O grande desafio”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Títulos de poemas escritos entre o fim dos anos 40 e início dos anos 60 principalmente, constantes na edição *Poesia (1961-1976)* que inclui a série “Sobreviver em Tarrafal de Santiago” in Porto, Nossomos, 2011. Outras obras do autor não citadas nesse texto: *Vovô Bartolomeu* (1979) e *Prometeu* (1987).





## **Bibliografia**

CARVALHO, Ruy Duarte de, *Ana a Manda, os filhos da rede*, Luanda, IICT, 1989.

JACINTO, António, *Fábulas de Sanji*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1988.

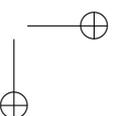
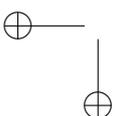
JACINTO, António, *Poesia (1961-1976)*, Porto, NOSSOMOS, 2011

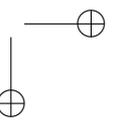
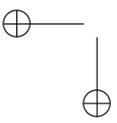
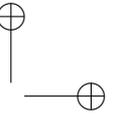
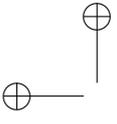
LABAN, Michel, *Encontro com escritores: Angola*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

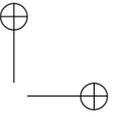
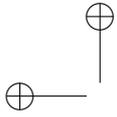
MACÊDO, Tânia *et alli*, “Luminosa lucidez em Tarrafal de Santiago (uma leitura de poemas de António Jacinto)”, in *A kinda e a missanga*, São Paulo/Luanda, Cultura Acadêmica/Nzila, 2007, pp. 50-51.

VERA-CRUZ, E. C., *Estatuto do Indigenato Angola. A legalização da discriminação na colonização portuguesa*, Luanda, Chá de Caxinde, 2006, pp. 230-231.

WHEELER, Douglas, “Angola e a república 1910-1926”, in *História de Angola*, Lisboa, Tinta da China, 2011, pp. 193-230.







# **António (Jacinto), Alda (Lara) e Angola: uma estória com vários “A”s entre outras letras**

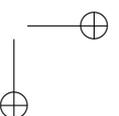
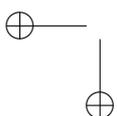
Ana Paula Bernardo<sup>1</sup>

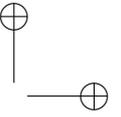
A armadilha do idioma é já um primeiro tropeço no caminho para chegarmos aos outros e a nós mesmos [...] O desafio seria ensinar a escrita a conversar com a oralidade. Esse é o desafio do desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o da escrita e o da oralidade. [...] Não se trata de visitar o mundo da oralidade. Trata-se de deixar-se invadir pelo universo das falas [...]

Mia Couto, *e se Obama fosse africano? E outras interinvenções*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 103-114.

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL – FLUL).





## Era uma vez...<sup>2</sup>

Tendo na cabeça os casos como que se passam na nossa terra, venham só sentar aqui *imbaixo* da mulembeira.

Vou contar-vos uma estória – “Abenu-diu” (CHATELAIN, 1964, p. 538)<sup>3</sup>.

Venha ela – “Dize”.

Era uma vez... dois *candengues*<sup>4</sup>. O nome de ambos começava com a primeira letra do abecedário: o A. Ele, António, mais velho, nasceu nos tempos do antigamente<sup>5</sup>, na velha cidade de *Loanda*, aquela onde um povo de outro reino longínquo tinha aportado séculos antes<sup>6</sup>, e cujo nome do primeiro rei, Afonso, como se vê, também principiava com a letra A.

Há por aí quem conte que António gostaria de ter nascido no Golungo Alto (TAVARES, 1999, p. 126), o chão onde foi menino. António era filho de gente de um velho continente, colonos portugueses de Alfândega da Fé, santa terrinha empoleirada lá no alto de montanhas perdidas no Portugal do “Trinta e Três” e da D. Cecília<sup>7</sup>.

Naquele tempo, em *Loanda*, as pequenas casas de adobe e telhados de zinco ainda conviviam com as casas grandes, pois não estava ainda bem definidas a “fronteira de asfalto” na fala de um outro camarada<sup>8</sup> que se tornará amigo de António.

<sup>2</sup> António Jacinto, “Era uma vez...”, in Manuel Ferreira, *50 Poetas Africanos*, Lisboa, Plátano Editora, 1989, pp. 41-42; António Jacinto, *Poemas*, 1961.

<sup>3</sup> Palavra dita pela pessoa que vai contar um *musoso*, quando os ouvintes são muitos. Se esses concordam, respondem *Dize*.

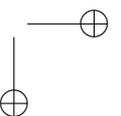
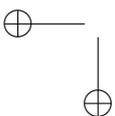
<sup>4</sup> *Candengue* (criança, miúdo).

<sup>5</sup> António Jacinto do Amaral Martins nasceu em Luanda, em 1924 e faleceu em Lisboa, em 1981.

<sup>6</sup> Os Portugueses fixaram-se em Luanda a partir de 1576.

<sup>7</sup> Referência ao nome da mãe de António Jacinto e à alcinha de seu pai.

<sup>8</sup> Luandino Vieira.



Ela, um pouco mais nova, veio ao mundo seis anos depois, numa terra com olor de acácias em flor onde aquele povo, os portugueses, comandados por um filho de outra senhora<sup>9</sup> (PEPETELA, 2011) (como contava o Artur Pestana, de Benguela – artista das palavras e mestre das histórias da nação), nas suas viagens guiadas pelo Cruzeiro do Sul, tinham chegado a uma praia morena e aí fundado a cidade de S. Filipe de Benguela<sup>10</sup>.

Essa menina de Benguela tinha o nome de Alda<sup>11</sup>. O seu tio-avô, o “velho” Gouveia, o pai Ernesto e os tios Abel e Lúcio foram para Angola, para a linha do Caminho de Ferro de Benguela, numa altura em que “ainda não havia caminho-de-ferro” (LARA (FILHO), 31 de julho de 1959, p. 7; SOUSA, 2010, pp. 62-65). Esses “mais velhos” poisaram suas *imbambas*<sup>12</sup> na zona do Bailundo onde se dedicaram à agricultura, ao comércio e à indústria.

As primeiras “brinciações”<sup>13</sup> de Alda foram, certamente, as da fazenda “Aurora”<sup>14</sup>, onde havia uma grande exploração agrícola. A partir do cultivo de sisal nessa fazenda, o pai de Alda criou uma fábrica grande para, do tratamento dessa planta, fazer carpetes e tapetes. Com isso, ele conseguiu fama e dinheiro. Com o tempo, “os mais velhos” de Alda foram-se espalhando no terreno de Benguela a Vila Nova, Lubango, Namibe e até Luanda e Malanje.

Como a mãe de Alda, cujo nome também começava pela letra A, Adelina, era uma senhora católica, depois de ter aprendido as primeiras letras em Benguela, Alda estudou nas freiras de Paula Frassinetti, no

<sup>9</sup> Referência pouco elogiosa feita a Manuel Cerveira Pereira, o conquistador de Benguela, p. 7.

<sup>10</sup> Referência à fundação da cidade de S. Filipe de Benguela, por volta de 1617.

<sup>11</sup> Alda Pires Barreto de Lara nasceu em Benguela, a 9 de junho de 1930 e faleceu em Cambambe, a 30 de janeiro de 1962.

<sup>12</sup> *Imbambas* (pertences, coisas).

<sup>13</sup> In *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, <http://www.ciberduvidas.com>. Termo usado por Mia Couto, em 11 de abril de 1997 e que resulta do processo de amálgama, junção dos vocábulos “brincadeiras” e “criações”.

<sup>14</sup> Nome dado à Fazenda da família Lara.

Lubango, talvez porque ela era uma menina meio fraquinha e os ares do planalto davam mais saúde que os da planície, onde havia *muinto*, mas *muinto* mosquito.

Entre os seus grandes amigos, além do seu irmão Ernesto<sup>15</sup>, ela contava ainda com outros, cujo nome também começava pela primeira letra do alfabeto: o Alexandre<sup>16</sup>, “esse rapaz de olhar profundo e claro como o nosso mar” (LARA (FILHO), 31 de março de 1961; 30 de abril de 1961, p. 8) que morreu cedo, na idade em que tudo era ainda possível, e o Aires<sup>17</sup>, que morava na rua dois<sup>18</sup> (LABAN, 1991, p. 86) e que, mais tarde, teve um amor que ficou muito conhecido, o *da Rua Onze* (SANTOS, 1994, pp. 129-130), e que hoje já sabemos, veio a ser cantado, no século depois, pela “Banda Maravilha” nas noites modernas do *Xá de Caxinde*. Alda sentia-se então muito próxima do Aires, porque partilhavam o gosto pela poesia e pertenciam à mesma geografia.

O mais importante é que ele, António, e ela, Alda, tinham em comum o nome do chão que os viu nascer, também começado pela letra A: Angola.

António também amava a poesia. A mãe tinha tinha-lhe passado esse gosto. Viviam “numa terra muito pequena, muito isolada, com muito pouco convívio” (LABAN, 1991, p. 139) e D. Cecília contava ao filho contos infantis que tinha aprendido na sua terra e que “ela conhecia – até de cor – poemas [...] que muitas vezes recitava e também cantava” (LABAN, 1991, p. 139).

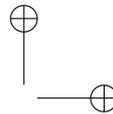
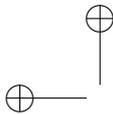
Alda e António foram crescendo e a vida fez deles poetas, entre outras coisas.

<sup>15</sup> Ernesto Lara (Filho), poeta e jornalista angolano, irmão de Alda Lara, nasceu em Benguela, em 1932 e faleceu em Luanda, em 1977.

<sup>16</sup> Alexandre Dákalos, poeta angolano, nasceu no Huambo em 1924 e faleceu em Portugal em 1961.

<sup>17</sup> Aires de Almeida Santos, poeta angolano, nasceu no Chinguar em 1922 e faleceu em 1991, em Benguela.

<sup>18</sup> Aires de Almeida Santos morava num bairro pobre de Benguela, o de Benfica, na rua dois.



Um dia, cruzando o céu e o mar, Alda partiu para um país distante e chegou a um “jardim à beira mar plantado”. Ele ficou. Continuou lá pelo Maculusso<sup>19</sup> brincando e crescendo. “Naquele tempo a gente punha despreocupadamente os livros no chão / ali mesmo [...] fazia um desafio”. Além de *trumunos*<sup>20</sup>, *caçumbulas*<sup>21</sup> e *berridas*<sup>22</sup>, António fez estudos no Salvador Correia e nos corredores do liceu eram já *muintas* as conversas entre a malta mais esclarecida, alguns deles com nomes começados como o dele, pela letra A. Havia o Agostinho, que com a *Dipanda*<sup>23</sup> veio a ser Presidente da República, e um outro, rapaz *bangão*<sup>24</sup>, bem falante, a quem os óculos davam ar de intelectual. Tinha um A no meio do nome próprio, que lembrava o de um viril guerreiro lusitano, e uma Cruz no apelido. Havia *muintos* outros, mas não vamos falar de todos porque, azar deles, os seus nomes não começavam pela letra A.

Nesse retângulozinho virado para o mar, Alda conheceu outros *kambas*<sup>25</sup> lá da terra com quem partilhou ideias e ideais, criou desejos e alimentou expectativas. Ela chegou à fala com o Agostinho<sup>26</sup>, que também era amigo do António, e com quem alimentava a *Sagrada Esperança* (NETO, 1985, p. 43) de curar as doenças e sarar os males do

<sup>19</sup> Maculusso, zona onde se situava o Liceu Salvador Correia, em Luanda (que passou a chamar-se Nzinga M’Bandi, após o período colonial), cujos cafés, por detrás dos muros do liceu, António Jacinto continuou a frequentar já em adulto; *Nós os do Maculusso*, título sugestivo de obra de Luandino Vieira na qual se faz referência àquele rincão de tanto *kaluanda* aguerrido, amante daquela cidade.

<sup>20</sup> *Trumunos* – termo utilizado pelos miúdos para se referirem a renhidas partidas de futebol.

<sup>21</sup> *Caçumbulas ou caçambulas* – brincadeira referida no poema “O Grande Desafio”, de António Jacinto, e que consistia em tirar, mediante um gesto rápido, alguma coisa (comida, berlindes, etc.) da mão de um companheiro de brincadeiras que se distraísse.

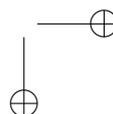
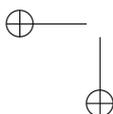
<sup>22</sup> *Berridas* – corridas que os miúdos faziam para não serem apanhados por doceiros ou quitandeiras a quem teriam surripiado alguma coisa.

<sup>23</sup> Independência de Angola, declarada a 11 de novembro de 1975.

<sup>24</sup> *Bangão* – com cuidado e vaidade no vestir, estiloso.

<sup>25</sup> *Kamba* – colega, amigo, companheiro.

<sup>26</sup> Agostinho Neto.



seu país. Conheceu ainda o Albuquerque<sup>27</sup>, que era de Moçambique, e com quem as conversas foram um pouco mais que poéticas. Encontrou ainda outros, de outras terras, que lhe falaram das friagens e estiagens de outros climas, da seca, da fome, dos flagelos do vento Leste. Entre eles havia o Aguinaldo<sup>28</sup>, um outro António<sup>29</sup>, que contava que “maninho di Nha Noca na ânsia de ver o mundo / fugiu inda menino a bordo dum vapor”<sup>30</sup> (FERREIRA, 1961, pp. 199-200) ou a outra Alda, que tinha vindo de S. Tomé, cujo nome de família era, literalmente, de um Espírito Santo, e cantava “Lá no Água Grande”<sup>31</sup>, entre tantos, tantos outros.

Pouco depois do fim da segunda “Guerra dos Mundos”<sup>32</sup>, chegavam à luz do dia os primeiros poemas de Alda, no primeiro dos números de uma *Mensagem* que aqueles pioneiros, os Estudantes da Casa do Império, do outro lado do mar, queriam deixar aos que viriam depois. Para muitos deles, a palavra de ordem, essa, era “Regresso” (LARA, junho de 1948, pp. 17-19):

Quando eu voltar, / que se alongue, sobre o mar / o meu canto ao  
creador! [...] / Voltar... / Ver de novo baloiçar / a fronde majes-  
tosa das palmeiras / que as derradeiras horas do dia, / circundam  
de magia... / Regressar... / Poder de novo respirar, / (oh!... mi-  
nha terra!...) / aquele odor escaldante / que o húmus vivificante  
/ do teu solo encerra! / Embriagar / uma vez mais o olhar, /

<sup>27</sup> Referência ao escritor Moçambicano Orlando de Albuquerque, casado com Alda Lara.

<sup>28</sup> Aguinaldo Fonseca, poeta caboverdeano, nascido em 1922.

<sup>29</sup> António Nunes, poeta caboverdeano, nascido na cidade da Praia, em 1917 e falecido em Lisboa, em 1951.

<sup>30</sup> Referência ao poema de António Nunes, “Maninho de nha Noca” in *Poemas de Longe*, s.l., s.n., 1945. Também Alda Lara, no seu artigo “Acerca de Poesia Angolana”, publicado no *Jornal de Benguela*, nº 2539, 4 de outubro de 1950, pp. 1, 4, 8 com continuação no número seguinte, faz alusão a estes poeta e poema.

<sup>31</sup> Alda do Espírito Santo nasceu em S. Tomé e Príncipe, em 1926 e faleceu em Luanda (Angola), em 2010.

<sup>32</sup> Referência à Segunda Guerra Mundial, 1939-1945.



numa alegria selvagem, com o tom da tua passagem, / que o sol  
/ a dardejar de calor, / transforma num inferno de côr...//

No “exílio”, Alda dedicou uma poesia ao António. Chamava-se “Cais” (LARA, 1984, p. 137). Dizia-lhe “adeus”, falava das dores do afastamento, da tristeza partilhada com a natureza feita gente em “lábios tristes do vento” e em “choro da maresia”.

A falta dos amigos, que entretanto tinham partido p’ra continuar os estudos noutras terras, combatia-a António pelas cartas que lhes escrevia. Era uma forma de encurtar distâncias. A Agostinho<sup>33</sup> nunca se esquecia de contar os casos, mandava *mukanda*<sup>34</sup> com tudo o que se passava ou estava pr’a se passar, as coisas daqueles dias, dos seus “balanços”<sup>35</sup>, da vida “afanosa para um modesto empregado de escritório” (LARA, 1998). Contava da *Mensagem* angolana, da “Voz dos Naturais de Angola” e dos poetas. Da Alda, da Noémia, da Ermelinda, do Neto que era António, do Viriato e de tantos outros.

Naquela “província de Portugal”, naquele lado de baixo do mundo, António assistia às Assembleias Gerais da Liga, (onde até foi eleito para um lugar de senhor importante). Ali acompanhava as *makas*<sup>36</sup> entre acomodados e inconformados e, sempre que podia, combatia os que agachados diziam: “xe minino não fala política / não fala política / não fala política”<sup>37</sup>.

António não virava a cara à luta. Acreditava numa “esperança fundamentada”<sup>38</sup> e nas qualidades do seu povo. Estava sempre pronto para ir em frente com as suas ideias e projetos. Queria montar escolas, arranjar *kitar*<sup>39</sup> para a malta estudar. E nunca desistia das suas preocupações, persistia numa maneira de construir bairros sociais, fosse como fosse.

<sup>33</sup> Carta de António Jacinto a Agostinho Neto, Luanda, 23 de dezembro de 1951, in LARA, 1998, pp. 440-443.

<sup>34</sup> *Mukanda* (carta).

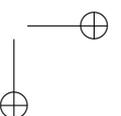
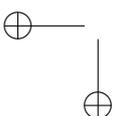
<sup>35</sup> Carta de António Jacinto a Agostinho Neto (LARA, 1998).

<sup>36</sup> *Makas* – discussões, brigas.

<sup>37</sup> “Velha Xica”, Music & Lyrics by Waldemar Bastos, músico angolano.

<sup>38</sup> Carta de António Jacinto a Agostinho Neto (LARA, 1998).

<sup>39</sup> *Kitar* – dinheiro.



Tinha sempre o pensamento nas gentes do musseque que viviam em “casas de chapa”<sup>40</sup> e não tinham água. Queria escrever versos, mas não se limitava “a sentir os problemas apenas pelo bico de pena” (LARA, 1998).

Na sua “gaiola dourada”, lá *no puto*<sup>41</sup>, Alda pensava no amigo que ficara longe. Certa noite, naquele reino distante, precisamente na *lusa Atenas*, cidade onde os portugueses daí se ufanavam de falar a língua-padrão, ela mostrou mesmo como se fala uma poesia. Todos ali ficaram *boamados*<sup>42</sup> com ela. “O meu poema”<sup>43</sup> de António, dizia assim: “Ai, pobre Antoninho, / assim era, / – e acreditaste – / as mentiras que te contavam.” Nessa noite de *kazumbi*<sup>44</sup>, Alda deu voz a outras vozes, a outros mundos. Não esquecendo os angolanos, os caboverdeanos, os moçambicanos ou os santomenses, Alda cantou ainda um negro americano, o Langston, o Blanco da Venezuela, o Guillen ou o Pedroso, de Cuba.

Nesses tempos, António viajava num *comboio malandro*<sup>45</sup>, e escrevia “passa sempre com a força dele / ué ué ué / hii hii hiii / te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem”, via as realidades da terra e anotava que “na lavra do milho tem pacassas” e em toda a parte estava com as gentes do país. Cantava as *nganas bonitas* e as *quintandeiras de lenço encarnado*, a *gente que vai no contrato*. António contava os casos das roças e da vida dura na tonga de estrada longa, o sofrimento do “Monangamba” (António Jacinto, “Monangamba” in FERREIRA, 1989, pp. 39-41), em versos com sangue cereja do café maduro, mais tarde a todos cantados por quem também tinha um A na última sílaba do nome de sua família,

<sup>40</sup> Carta de António Jacinto a Agostinho Neto (LARA, 1998).

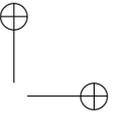
<sup>41</sup> *No puto* – designação então dada pelos angolanos a Portugal.

<sup>42</sup> *Boamados* – admirados, espantados.

<sup>43</sup> Recital de Poesia, por Alda Lara, União dos Grémios de Lojistas de Coimbra, em 16 de maio de 1953, pelas 21:30 horas.

<sup>44</sup> *Kazumbi* – feitiço, magia. Referência ao Recital de Poesia, por Alda Lara (id., *ibid.*).

<sup>45</sup> Referência ao poema de António Jacinto, “Castigo pro Comboio Malandro” in FERREIRA, 1989, pp. 37-39.



esta mais tradicional, uma das que por benção de *Ganzambi*<sup>46</sup> já não viviam como tantas, tanto às Migas<sup>47</sup>. Era assim: “Fuba podre, peixe podre, / panos ruins, cinquenta angolares, / «porrada se refilares»” (António Jacinto, “Monangamba”, in FERREIRA, 1989, pp. 39-41).

O tempo foi passando. Certo dia, uns *cipaios*<sup>48</sup> brancos chamados PIDES, que não gostavam das ideias de António, prenderam-no e levaram-no à força para *um caminho longe*, uma Ilha de Cabo Verde. Ele ficou lá *muitos* anos, viveu o inferno e viu o mundo através de grades que pensavam prendê-lo, mas que não foram capazes de o segurar, pois António mantendo a chama que o alimentava, conseguiu *Sobreviver em Tarrafal de S. Tiago* (JACINTO, 1985).

Na época em que António estava preso, Alda regressou definitivamente à *terra amada que a viu nascer*. Quando lá chegou, contou da relação entre os homens e a natureza, da estranheza dos seres perante a mudança num tempo de guerra, em “Tempo de Chuva”<sup>49</sup>,

Por toda a parte a opressão desse tempo [...] abafado de loucuras mansas [...] Morte e vida dando-se as mãos no parto da chuva. Morte e vida gerando frescura e cansaço, lassidão e esperança. Sempre e sempre. [...] Estranho tempo! / Estranhos Homens... / Estranhos caminhos... (LARA, 17 de maio de 1972)

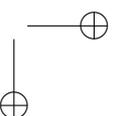
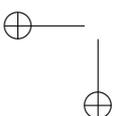
Mas não demorou muito o tempo vivido neste tão ansiado regresso. Dissipadas já as neblinas dos cacimbos mais persistentes, quando um

<sup>46</sup> Vocábulo que resulta da junção de “Ngana” (grande) com “Zambi”(espírito).

<sup>47</sup> Rui Mingas, cantor angolano que fez carreira política, tendo desempenhado o cargo de Embaixador de Angola em Portugal.

<sup>48</sup> *Cipaios* – auxiliares autóctones que, tal como o Chefe de Posto, usavam fardamento colonial de sarja e caqui e que o acolitavam, muito pressurosos e frequentemente violentos para com os seus irmãos de raça, no exercício da autoridade, dentro do sistema da administração colonial portuguesa.

<sup>49</sup> Alda Lara, “Tempo de Chuva”, publicado com o ante-título “Um inédito de Alda Lara” no jornal *A província de Angola*, em 17 de maio de 1972, pp. 17-18, o conto dá, no ano seguinte, título ao livro de Alda Lara, n.º 2 da coleção *Cadernos Capricórnio*, separata do jornal *O Lobito*, 1973, pp. 7-9.



sol escaldante dilatava ainda mais a revolta no coração dos homens, Alda era seiva em poesia de “árvore mais frondosa”<sup>50</sup> que, contudo, num instante despencou, estrepitosa. Repousou em Cambambe, não muito longe do Golungo Alto, terra onde António desejava ter nascido. Mas já antes deixara o seu “Testamento”, esse que António disse ser de sofrimento (JACINTO, 1985, pp. 57-58): “À prostituta mais nova, / do bairro mais velho e escuro, / deixo os meus brincos, lavrados / em cristal, límpido e puro...” (LARA, 1984, p. 25).

António, sentindo bem a opressão desse tempo, fintava quem o perseguia, usava outras caras se podia e, entre outras manhas, escondia-se num nome de Orlando<sup>51</sup> que ninguém conhecia. Tornou-se a espaços num outro, de Távora. Lembrou então mitos antigos que falavam do sofrimento dos homens e em “Prometeu” (TÁVORA, março-abril, 1960, pp. 17-18) contou da noite, por que passou,

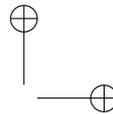
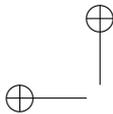
Nem o Sol nem o Luar [...] Nem horas nem tempo. O tempo morrera para lá de todas as recordações. [...] quando o fumo se evolou, quando o som das espingardas se foi, a noite caiu mais densa, ainda ficou na atmosfera um vazio [...] para lá dos muros brancos da extensa cercania, lenta, ineroxável e lenta, a madrugada vinha descendo. (TÁVORA, março-abril, 1960)

Ainda no inferno de seu desterro no meio do mar, que ironicamente tinha nome de Chão Bom, António continuou a sentir falta de Alda. Era “Saudimento”<sup>52</sup> (JACINTO, 1985). Escreveu p’ra ela, que entretanto tinha partido para muito longe, para a morada dos deuses. Chamou pela “Irmã” (JACINTO, 1985), pela “companheira”. A memória trouxe-o de volta ao “Cais”: “Por tanto que se não disse / com cordas feitas de limo

<sup>50</sup> Carta de Ernesto Lara (Filho) in jornal *ABC, Diário de Angola*, 14 de fevereiro de 1962; Jornal *O Lobito*, 2 de fevereiro de 1971, assinalando a data do 9º ano do falecimento de Alda Lara.

<sup>51</sup> Orlando Távora, pseudónimo de António Jacinto.

<sup>52</sup> Poema dedicado a Alda Lara.



/ se amarraram nossas vidas”<sup>53</sup>. António rememorava o passado, mas apostava no tempo em que se havia de construir o futuro e continuava a acreditar no amanhã. Escreveu também para o outro António que tinha Cardo no apelido e era, por vezes, um osso bem duro de roer<sup>54</sup>.

Um dia, ao António foi, por fim, concedida liberdade condicional. Chegou a uma cidade onde tinha aportado há *muinto, muinto* tempo, um outro herói, de outras guerras e de outras lendas, cujo nome não começava pela letra A, mas pela letra U<sup>55</sup>. Mas António não ficou por lá muito tempo. Fazia-lhe falta o calor dos trópicos. Partiu, *chimbicou*<sup>56</sup> p’ra Sul e chegou a um outro país onde, nessa altura, já se encontrava o Agostinho, o Lara, primo de Alda, e outros camaradas a prepararem um *amplo movimento*<sup>57</sup> com sementes que ele também muito ajudara a lançar à terra.

António interessou-se então pelas armas. Tornou-se guerrilheiro<sup>58</sup>. Depois de conquistada a independência do país, António foi político e

<sup>53</sup> Excerto do poema “Cais” de Alda Lara, integrado no poema “Alda Lara”, de António Jacinto (JACINTO, 1985).

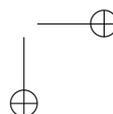
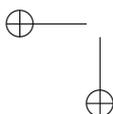
<sup>54</sup> António Cardoso, escritor angolano, amigo de António Jacinto. Colaborou em *Mensagem e Cultura II*. Esteve preso no campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde. Depois da independência nacional, desempenhou funções na Rádio Nacional, na Secretaria de Estado da Cultura e foi Secretário-Geral da União Geral de Escritores dos Angola. *Vd.* Carta de António Jacinto para Adelina e António Cardoso enviada de C. T. de Chão Bom, Tarrafal, Ilha de Santiago, Cabo Verde, 10 de março de 1970.

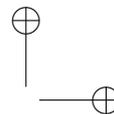
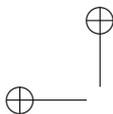
<sup>55</sup> Ulisses, herói da *Odisseia*, de Homero que, tendo-se perdido no Mediterrâneo, depois da vitória de Tróia, teria aportado no Tejo e fundado a cidade de Olissipo (Lisboa).

<sup>56</sup> *Chimbicou* (*Chimbicar*) – forma de se impulsionar um dongo, à maneira angolana, em zonas de águas pouco profundas, mediante o uso de um bordão (em vez de remos, como é uso na Europa), que se enfia na água, até este chegar ao leito de mar ou rio. Fazendo-se força no bordão e mantendo-se os pés firmes dentro da canoa, esta desloca-se e o bordão é então recolhido e enfiado novamente na água um pouco mais adiante, mantendo-se assim o movimento de deslocação da canoa, à custa da força de braços.

<sup>57</sup> MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola.

<sup>58</sup> Depois de vários anos no Tarrafal, António Jacinto foi transferido para Lisboa em regime de liberdade condicional. Partiu, posteriormente, para Brazzaville onde integrou as fileiras do MPLA.





até ministro<sup>59</sup>.

Alguns anos mais tarde, António atravessou, de novo, o grande mar-oceano, talvez em busca dos antepassados. Mas essas montanhas ficavam *muinto* longe e já tinha passado *muinto* tempo. *Muintas* coisas tinham mudado. Já não conseguiu chegar à fala com os espíritos daqueles *kimbos*<sup>60</sup> do velho reino. Regressou à sua terra. Está enterrado no chão que o viu nascer. Essa terra começa com a letra A e termina com a mesma letra com que começa.

Para acabar, esta *estória* que vos *tou* a contar, vou usar a fala de um outro “mais velho”<sup>61</sup>, que tinha o nome daquele padre jesuíta dito e tido por ser imperador da língua<sup>62</sup> destes todos que aqui *se falaram* e que, não sendo padre, tinha uma Cruz no fim do seu nome: “Pode-se dizer que os primeiros semeadores regaram com sangue as primeiras sementes e ficaram sepultados junto delas. Assim se construíram pátrias” (CRUZ, 21 de junho de 1950).

“Ngateletele o Kamusoso Kami. Se kuaba inga kaiiba, ngazuba.” (CHATELAIN, 1964, pp. 124, 136) (Contei uma pequena história. Boa ou má acabou).

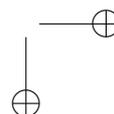
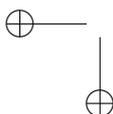
---

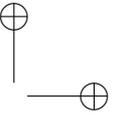
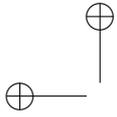
<sup>59</sup> António Jacinto foi Ministro da Educação Nacional e Secretário de Estado da Cultura em Angola, além de membro do Comité Central do MPLA.

<sup>60</sup> *Kimbos* – sanzalas, aldeamentos indígenas mais para o interior do território; lugar de origem do núcleo familiar.

<sup>61</sup> Tomás Vieira da Cruz (1900-1960).

<sup>62</sup> Padre António Vieira.





## Bibliografia

CHATELAIN, Héli, *Contos Populares de Angola*, Lisboa, Agência-Geral do Ultramar, 1964.

CRUZ, Tomaz Vieira da, jornal *A Província de Angola*, Luanda, 21 de junho de 1950.

FERREIRA, Manuel, *50 Poetas Africanos*, Lisboa, Plátano Editora, 1989.

JACINTO, António, *Poemas*, Lisboa, Casa dos Estudantes do Império, 1961.

JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de S. Tiago*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1985

LABAN, Michel, *Encontro com Escritores, Angola*, vol. I, Maia, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LARA, Alda, “Acerca de Poesia Angolana”, in *Jornal de Benguela*, nº 2539, 4 de outubro de 1950, pp. 1, 4, 8.

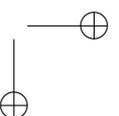
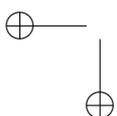
LARA, Alda, “Cais” in *Poemas*, Porto, Edições Vertente, 1984, p. 137.

LARA, Alda, “Regresso”, *Mensagem, Boletim da Casa dos Estudantes do Império*, nº 1, julho de 1948, pp. 17-19.

LARA, Alda, “Tempo de Chuva”, in *A Província de Angola*, 17 de maio de 1972, pp. 17-18.

LARA, Lúcio, *Um amplo movimento, Itinerário do MPLA através de documentos de Lúcio Lara*, Luanda, LitoTipo, 1998.

LARA (FILHO), Ernesto, “Companheiros” in *O Planalto*, 31 de março de 1961.



LARA (FILHO), Ernesto, “Roda Gigante” *Jornal de Angola*, nº 64, 31 de julho de 1959, p. 7.

LARA (FILHO), Ernesto, “Roda Gigante” in *Jornal de Angola*, nº 100, 30 de abril de 1961.

NUNES, António, “Maninho de nha Noca” in *Poemas de Longe*, s.l., s.n., 1945.

NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, S. Paulo, Editora Ática, 1985.

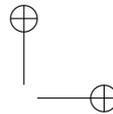
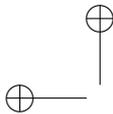
PEPETELA, *A Sul. O Sombreiro*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2011.

SANTOS, Aires de Almeida, “Meu Amor da Rua Onze” in A. Freudenthal *et alii*, *Antologias de Poesia da Casa dos Estudantes do Império, 1951-1963*, vol I. , Lisboa, Edição ACEI, 1994.

SOUSA, Carlos Teixeira de, *Crónicas de Ernesto Lara (Filho)*, Versão integral de *Roda Gigante*, Lisboa, CLEPUL, 2010.

TAVARES, Ana Paula, “Cinquenta anos de literatura angolana” in *Via Atlântica*, nº 3, S. Paulo, 1999.

TÁVORA, Orlando, “Prometeu”, in *Mensagem, Boletim da Casa dos Estudantes do Império*, ano III, nºs 3/3, março-abril, 1960, pp. 17-18.



# “Um arrojo na desmedida”: a centralidade de Angola em António Jacinto e Ruy Duarte de Carvalho

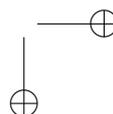
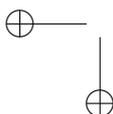
Fernanda Santos<sup>1</sup>

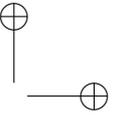
## 1. Os anos 50 e o discurso cultural

Em 1948, o movimento literário-cultural “Vamos descobrir Angola” constituiu-se num postulado e mesmo numa posição política de jovens intelectuais da época em relação à negação sistemática dos valores do povo angolano ou das diversas nações angolanas pelo colonialismo. A revista *Mensagem*, no seu segundo número, deu voz a este postulado e ao movimento dos novos intelectuais de Angola. O poeta António Jacinto foi um dos integrantes desse grupo junto com Viriato da Cruz, mentor do movimento. Sem dúvida, houve uma tomada de consciência por esse pequeno grupo de intelectuais em relação à cultura hegemónica do poder colonial, todavia não existia um programa político definido e sólido, nem uma mobilização coletiva do povo (antes da fundação do MPLA, em fevereiro de 1956). Por isso, apresentavam-se mais

---

<sup>1</sup> Professora substituta no departamento de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina.





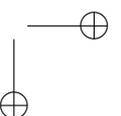
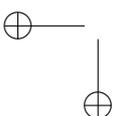
como grupos de reivindicação do que como uma força de mobilização revolucionária da consciência nacional.

A reflexão desse grupo de intelectuais em relação à situação do povo angolano deu-nos a compreender uma nova concepção e novas representações simbólicas e autónomas em relação ao projeto orgânico e formal do Estado colonial. Estas representações apareciam ainda fragmentadas, na medida em que não existia um projeto revolucionário e radical que proporcionasse a concepção de uma totalidade capaz de substituir o antigo sistema. Assim, uma mutação na consciência do povo colonizado antecipou e iniciou o processo de descolonização. O movimento “Vamos descobrir Angola” representou, na realidade, uma retomada de iniciativa, uma recuperação da palavra dentro de um discurso angolano de busca pela autenticidade (SERRANO).

## 2. As novas gerações de Angola

Se o espaço político destes jovens intelectuais foi extremamente restrito devido às condições de repressão existentes, a sua ação, no entanto, foi importante na formação das novas gerações de escritores angolanos. Viriato da Cruz marcou, com a sua obra, os intelectuais de Angola, juntamente com Agostinho Neto e António Jacinto, num movimento que trouxe consigo muitos nomes ainda hoje importantes na literatura que se faz em Angola. O momento de que se fala é um momento no qual se forjou e se inscreveu uma actividade literária e cultural com fortes implicações ideológicas: tratou-se dos primeiros sinais de reconhecimento de uma identidade que se queria nacional e libertadora (TAVARES, 1999, p. 129).

Esta geração discutiu tantos temas políticos quanto a leitura de clássicos disponíveis. Seguiu-se uma fase de racionalização da identidade cultural, aquela que procedia da *intelligentzia* urbana, que consistia no reconhecimento do que era ser angolano, não só por rejeição ao mo-



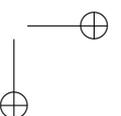
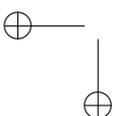


delo português, mas pelo conhecimento da própria autonomia, em termos discursivos, e no reconhecimento dos seus próprios valores: as línguas, a geografia, a cultura. Começava a formar-se um tecido em que se afirmava historicamente a existência e a ideia de uma autonomia angolana. No discurso da *intelligentzia*, mas também abertamente a partir de 1945 a 1948, não havia diferenças entre os angolanos: todas as formas, todas as línguas, todas as estruturas contribuía do mesmo modo para a formação de um tecido nacional. Aparecia assim o panteão dos heróis angolanos, parte de um imaginário coletivo, reabilitado pelos escritores e pelos poetas. Esses heróis começavam a substituir a projeção ideológica da história criada pelos portugueses. Assistia-se a uma recuperação da história nacional, com a mobilização de heróis próprios. Numa fase anterior, essa tomada de consciência embrionária permitiu lançar as operações de guerrilha (SERRANO).

### 3. A centralidade de Angola para António Jacinto

O movimento da “Mensagem Angolana” lançou as primeiras sementes para a construção de uma literatura com identidade própria, angolana, bem como para o grito de independência que os poetas igualmente proclamavam. Organizados no “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” fizeram de *Mensagem* um instrumento de combate, que publicamente atacava os aspectos negativos do colonialismo. Este movimento contribuiria de forma segura para operar o renascimento de Angola e proclamar a angolanidade libertadora (TRIGO, 1979, p. 71).

António Jacinto não apenas participou como incentivador e forte ativista do “Grupo da Mensagem”, mas prosseguiu a sua própria luta individual pelos ideais em que acreditava, poetizando a reflexão sobre as injustiças sociais do seu país. A sua produção poética reflectiu as preocupações sociais. Por ser um homem conscientemente politizado, não conseguiu escapar a questões determinadas pelo seu ambiente social.

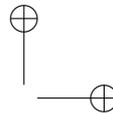
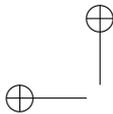


Para além disso, o poeta procurou, através da sua poesia, uma identidade africana, a “africanização” da língua do colonizador, refazendo-a e condicionando-a à realidade angolana (caso da introdução de frases em quimbundo nas obras literárias) (SILVA, 2013, p. 87).

Na poética de António Jacinto, a língua portuguesa “angolaniza-se”, formando nova identidade na sua poesia, na literatura angolana. Em obras como *Poemas* (JACINTO, 1982) e *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (JACINTO, 1985), há uma multiplicidade de temáticas que procuram demonstrar mensagens que vão desde a poesia de combate (por exemplo, “Monangamba” e “Castigo pro comboio malandro”), a preocupação metapoética e autocrítica da sua produção artística (“As palavras”, “As sensações” e “Ofício”), a temáticas que exprimem o sentimento amoroso (“Carta dum contratado”), o exílio (“Doramor”), sem esquecer a reflexão sobre a morte (“Quando alguém nos morre”), e a condição social da mulher angolana (em “Naufrágio” e “Poema da Alienação”). Segundo Fabio Mario da Silva, a transformação da língua portuguesa é a característica identitária principal da poesia de Jacinto, “subvertendo-a ao contexto africano e despojando-a de toda a rigidez do português europeu” (SILVA, 2013, p. 89), o que denota a intenção de produzir uma literatura que correspondesse aos aspectos que o próprio autor considerava essenciais, do ponto de vista cultural e político. Para o autor, Jacinto, preocupou-se, ainda, com o entendimento do fenómeno literário, expresso na sua produção poética, como prática constituída em função de critérios sociais (SILVA, 2013, p. 89).

#### 4. A centralidade de Angola para Ruy Duarte de Carvalho

Tendo em mente a centralidade de Angola na obra de Ruy Duarte de Carvalho, o leitor nota que, pelos caminhos do sertão brasileiro e pelas ruas agitadas de São Paulo, o narrador não deixou de buscar Angola.

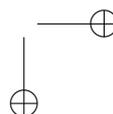
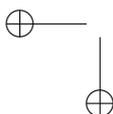


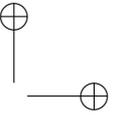
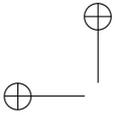
Sem deixar de trazer um relato de viagem, a obra rompe a ilusão de familiaridade, pois a própria viagem se revela bastante complexa. A viagem no texto e a viagem do texto se sobrepõem e se confundem, mantendo entre elas uma relação constante mas sempre ambígua, numa escrita que se configura como o lugar através do qual o sujeito se reúne com os outros seres humanos. A escrita é, assim, um lugar de implicação do sujeito no mundo exterior e vice-versa (SIMONET, 2010).

A associação entre a crónica e a viagem foi sempre cultivada, e aqui não surpreende, tendo em conta a formação do autor em antropologia, profissão em que são inerentes os laços de parentesco entre os deslocamentos e a escrita. A centralidade que essa relação alcançou no domínio da antropologia está amplamente tratada em *Obras e Vidas. O antropólogo como autor*, de Clifford Geertz (GEERTZ, 2005). Se nos concentrarmos na própria obra de Ruy Duarte, percebemos que tais laços foram já tema e tópico em textos como *Vou lá Visitar Pastores* (CARVALHO, 1999) e *Actas da Maianga – dizer das guerras em Angola* (CARVALHO, 2003). Mesmo em romances como *Os Papéis do Inglês* (CARVALHO, 2000) e *As Paisagens Propícias* (CARVALHO, 2005), a mobilidade constitui um motivo preponderante na organização do enredo. Em cada uma dessas narrativas sentimos que a relação entre antropologia e literatura é amplamente trabalhada.

Assim chegamos à noção de fronteira, como algo que faz parte do tecido da experiência e do gosto de viajar, tão presentes na obra e na vida do escritor. O processo narrativo é orientado pelo gesto de atar pontas do tempo: o passado, em que se localizam as referências intelectuais a serem convocadas, e o futuro, que será apreendido na decodificação das paisagens visitadas durante a viagem do escritor angolano. O papel epistemológico do sujeito é o de quem tenta conhecer, em trânsito, o espaço. Assim, o espaço como a geografia, torna-se noção e proposta do sujeito (SILVESTRE, 2006).

Em *Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – Crónicas do Brasil* isso se confirma de várias maneiras. A começar pela referência explícita ao Brasil. Ao atravessarmos toda a obra, verifica-





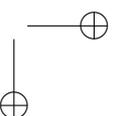
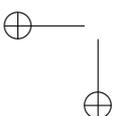
-se que mais do que uma alteração espacial, trata-se de uma mudança de perspectiva. Também aqui, e de modo intenso, o escritor incorpora a deriva como um movimento produtivo, explorando as possibilidades de desvendar o real. Ao final do texto, o leitor nota que, pelos caminhos do sertão brasileiro e pelas ruas agitadas de São Paulo, o narrador sempre buscou Angola.

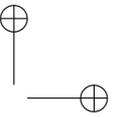
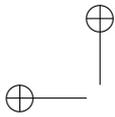
Logo no princípio estabelece-se uma relação semântica aparentemente paradoxal, ou antes, enigmática, entre o título *Desmedida*, substantivo ou adjetivo que evoca o infinito, o sem limite, o inacabado e as indicações *Luanda – São Paulo – São Francisco e volta* que desenham um roteiro de viagem com marcos perfeitamente identificáveis, que tem Luanda como ponto de origem e de regresso. Onde caberá a desmedida? A resposta pertence ao narrador, que no fecho do livro reflete sobre:

a distância que vai da gloriosa desmedida da intenção à desmedida vã de tanta página: o alcance da intenção permanecerá para sempre inacessível... não há redacção que não acabe por colocar ao autor o abismo que medeia entre o brilho da ideia que perseguiu e a palidez do resultado que alcançou... acometeu a caverna de alibabá e não trouxe de lá senão um miserável punhado de tostões... (CARVALHO, 2010, pp. 389-390)

Esta constante preocupação com os caminhos da literatura percorre todo o relato da viagem onde alternam ou se entrecruzam vários níveis ou estratos espaciais e temporais. Este viajante vem de Angola, do continente africano, com outras motivações, que se vão revelando ao longo do roteiro que desenrola. Melhor dizendo, dos roteiros, o da viagem no plano físico e o da construção do texto, ambos mobilizados pelo interesse no Brasil contemporâneo que a incursão na geografia e na história permite encontrar.

Seguindo na direção do centro do país, o narrador não vai, como poderíamos esperar, à procura do que está consolidado. O seu rumo é pautado pelo desejo de aferir a pulsação do São Francisco, que corta





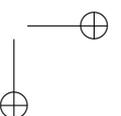
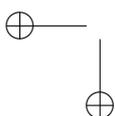
as terras que ganharam estatuto lendário nos textos de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. Na companhia desses autores, e de outros como Richard Burton, Teodoro Sampaio e Saint-Hilaire, efetiva-se o seu plano de conhecer e reconhecer partes de um país com que, há décadas, estabeleceu relações tão vivas. O Brasil, descoberto nos livros e revistas que desde a sua adolescência vivida no sul de Angola frequenta o seu imaginário, abre-se a outras formas de apreensão.

A dimensão da viagem manifesta-se aqui como um dado estrutural. E é também com a bagagem da antropologia, formação base do autor, que se vai organizando a sua travessia. Com essa base, ele vai perscrutando o universo das mobilidades culturais, uma característica das populações pastoris que ocuparam o seu pensamento e foram contempladas em *Vou lá Visitar Pastores*. O autor alerta-nos para os significados e o peso da mobilidade dessas populações que vivem no sudeste de Angola, às quais ele dedicou a maior parte de suas reflexões.

Assim chegamos à noção de fronteira, e daí ao gosto de viajar, tão presente na obra e na vida do escritor. Os nomes dos lugares – Luanda, São Paulo e São Francisco – já presentes no subtítulo, prenunciam que *Desmedida* é um livro de viagem, embora seja bem mais do que isso. A força das paisagens ali está. Entretanto há outras vias que conduzem o narrador, fazendo-o perder-se nas voltas que confundem e encantam a sua escrita.

É nesta “escrita do mundo”, tal como a concebe Edouard Glissant, que se concilia a singularidade de um ponto de vista com a abertura ao universo, a partir de uma língua e de um ponto de enraizamento, ficar desperto para o mundo e para as suas vivências (GLISSANT, 1993; COLLOT, 2005, pp. 371-392).

*Desmedida* divide-se em dois grandes segmentos, chamados Primeira Metade e Segunda Metade (numa composição equilibrada a fazer jus aos nomes), e um fecho. Cada uma dessas metades se divide em três partes, que, por sua vez, se subdividem no que talvez pudéssemos reconhecer como subcapítulos. Na Segunda Metade dois terços se ocupam de Angola, que é, mais uma vez, o foco principal da atenção do



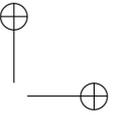
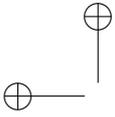
narrador, é o ponto de referência constante – intelectual, imaginário, e também físico – para pensar os outros territórios visitados.

*Desmedida* constitui, no fundo, uma contínua digressão, por ser um conjunto de crónicas escritas ao longo de uma viagem pelo Brasil. Luís Quintais observa que, na escrita de Ruy Duarte de Carvalho, “aquilo que é mapa, provisão para a jornada, também é, paralelamente, perda de referentes, ausência de inteligibilidade, duro exercício de questionamento e procura” (QUINTAIS, 2000, p. 363).

As continuidades e convergências entre temas, histórias e personagens permitem ao narrador juntar materiais heterogêneos num texto em que a própria ideia de centro e de linearidade é rejeitada logo à partida, por não ser funcional às exigências da escrita, sobretudo por ser uma escrita de viagem (MICELI, 2011, p. 80). Na segunda metade do livro, esta configura-se como uma escrita para alguém, que se faz conforme as necessidades do seu destinatário, uma vez que “talvez a questão seja sempre, afinal, a de tentar não perder de vista para quem se quer falar” (CARVALHO, 2010, p. 225).

A relação entre o problema da destinação e o do desvio emerge com toda a clareza no episódio que marca a transição da primeira para a segunda metade do livro. De fato, embora *Desmedida* se possa considerar um conjunto de digressões, cujo fio condutor é a viagem pelo São Francisco acima, acompanhada pela reflexão sobre o Brasil a partir de uma perspectiva angolana – e, por conseguinte, sobre as relações entre os dois países –, a súbita decisão de interromper a viagem e voltar a Angola, para colocar as suas notas em ordem, constitui um tipo de desvio diferente dos que vimos até aí, por se tratar de uma decisão tomada conscientemente pelo autor e não de um acontecimento inesperado que mudou o seu curso de viagem (CARVALHO, 2010).

O regresso a Luanda causa um desvio que é não só geográfico, mas também temático. Desta maneira, a inscrição de Angola no panorama do livro acaba por tornar a viagem pelo Brasil uma espécie de pretexto para, na verdade, falar mais uma vez de Angola. E o desvio desempenha aqui exatamente esta função, porque, afastando-se o autor do

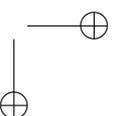
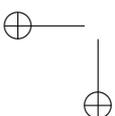


pretexto do livro – o seu falso centro – leva-o para outros caminhos, que são os que garantirão, tal como nos *Papéis* e na *Terceira Metade* (CARVALHO, 2009), a sobrevivência do livro, arrastado por uma deriva incessante (CARVALHO, 2010).

#### 4.1. À descoberta de Angola: diálogos transculturais

Cendrars prolongou o diálogo transcultural entre a Europa e o Brasil, inaugurado já no período barroco com Gregório de Matos, que se desenvolveu com os modernistas brasileiros Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Ruy Duarte de Carvalho, vindo de outra margem do Atlântico, continua outro diálogo com a corrente modernista brasileira: o que estabeleceram, nos anos cinquenta, os movimentos culturais que tinham como lema “vamos descobrir Angola” e que viam no modernismo um estímulo para se libertar do modelo colonial português. No entanto, não deixa de salientar a ambiguidade da influência da literatura brasileira sobre os escritores angolanos. Nota que, no contexto colonial da época, celebrava-se mais o lusotropicalismo, idílico casamento cordial entre o negro e o branco, mestiçagem harmoniosa dos valores europeus e tropicais, do que a hibridação, a desconstrução dos primeiros modernistas: “ainda hoje custa a lembrar esse papo multilusoraciotropicalista de matriz brasileira, com que o colonialismo português nos andou a massacrar durante décadas” (CARVALHO, 2010, p. 69).

Neste movimento, a revista *Mensagem* foi pioneira para escritores, como António Jacinto, que começaram a implementar ideais de liberdade, erguendo-se contra o fascismo e o nazismo, numa necessidade de pensar Angola na tentativa de nacionalização e de conhecimento da sua literatura e cultura, já que os “messageiros” queriam “estudar a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam” (ERVEDOSA, 1979, p. 101). A *Mensagem* aparece como lugar de convergência de vontades políticas que pretendem impor uma nova maneira de produção cultural e de intervenção cívica no modo de conceber a identidade africana nacional, social e individual. A geração da *Mensagem* trouxe não



apenas uma maneira de (re)pensar o que é ser angolano, como também a subversão dos padrões vigentes na época, acarretando uma nova proposta modernista. Hamilton Russel destaca que a “*Mensagem* emite um gesto de descoberta preludiando uma literatura social e politicamente comprometida” (RUSSEL, 1981, p. 82). Francisco Soares chama-nos a atenção ao explicitar que, em certo sentido, os poetas da *Mensagem* foram estrangeirados. Não como aqueles que se alienaram de uma cultura desconhecida, mas como aqueles que foram encontrar, nessa cultura, as ideias de liberdade que no seu país circulavam silenciosas e submersas. Os autores angolanos do princípio dos anos 50 do século XX também se tornaram neorrealistas<sup>2</sup> por estrangeiramento neste sentido do termo, tanto mais que o receberam por via de literaturas de outros continentes (a brasileira e a dos Estados Unidos, a portuguesa e a francesa) (SOARES, 2001, p. 188). Esse estrangeiramento é uma mostra do cosmopolitismo que o movimento modernista do começo do século trouxe à literatura, adaptando-se à realidade de cada país, o que no caso de Angola aconteceu tardiamente, com influências de outras escolas literárias, e com uma proposta de literatura voltada para descobrir as suas raízes africanas. A liberdade dos versos propunha uma nova modernidade literária na escrita, na temática e na estética, tendo como um dos principais membros desta modernidade António Jacinto. Salvato Trigo considera que os poetas da *Mensagem* foram fortemente in-

<sup>2</sup> Chama-se romance de 30 ao romance do Nordeste, ou simplesmente se designa de Neorrealismo a produção ficcional brasileira de inspiração realista, produzida a partir de 1928, ano de publicação de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, obra inauguradora do referido ciclo. Em função do predomínio da temática rural, generalizou-se também o conceito de romance regionalista para indicar os relatos da época, apesar de alguns romances urbanos (na sua maior parte do sul/sudeste do Brasil) fazerem parte do mesmo período. As características comuns aos romances de 30 são a verossimilhança, o retrato direto da realidade, com os seus elementos históricos e sociais, a linearidade narrativa, a tipificação social (indivíduos que representam classes sociais) e a construção ficcional de um mundo que deve dar a ideia de abrangência e de totalidade. Estas são características muito semelhantes às do realismo convencional, acrescido da introspeção e liberdade linguística (ênfase nos dialetos nacionais).



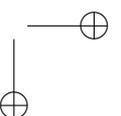
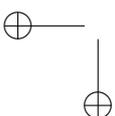
fluenciado pela literatura brasileira (Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos), como que encontrando nela uma identificação para a criação de uma literatura autêntica (TRIGO, 1979). Estes poetas, inicialmente, procuravam meios de identificação com o Brasil, não apenas por encontrarem na literatura brasileira, diferentemente da portuguesa, características mais próximas das personagens e paisagens angolanas, mas por se aperceberem que a língua portuguesa e a literatura no Brasil se tornaram criadores e autênticas representações do povo e da cultura brasileira, objetivo que também almejavam nas suas próprias criações artísticas (ERVEDOSA, 1979, p. 43).

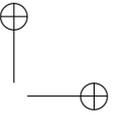
## **4.2. Derivação e errância**

O diálogo intertextual de Ruy Duarte de Carvalho não deixa de ser problemático. Apesar da sua reivindicação de criar as suas derivas, o narrador/viajante situa-se num constante movimento ou vaivém entre a viagem real e as lembranças literárias que lhe acodem (PASCAL, 2009/2010, pp. 5-7).

No segundo segmento do primeiro capítulo, o autor recua no tempo, opta por outro império e, com outro viajante célebre, constrói uma forte interlocução: Richard Francis Burton. Além de alguns dados que permitem ao leitor identificar minimamente o personagem, o narrador faz questão de detalhar pontos de convergência entre os dois estrangeiros que o antecederam nas incursões pelas terras brasileiras: a ligação com a África é um desses pontos. Ao incorporar dois instigantes personagens, Ruy Duarte define, de certa maneira, o terreno em que deseja fincar as raízes do projeto literário – e não só – que este livro representa.

A ligação a estes personagens, legítima e justificada, entretanto, não oculta uma diferença, que é crucial na concepção e na elaboração da narrativa do escritor angolano: o lugar a partir do qual se enraíza o seu discurso e organiza o seu olhar. Como os outros dois, ele é estrangeiro, mas, diferentemente dos outros dois, ele não vem do Norte, do centro do mundo. É de outro lugar periférico que ele vem e é essa ou-



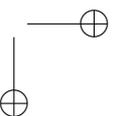
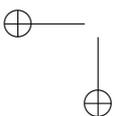


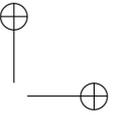
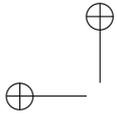
tra periferia que ele quer compreender, pois é para ela que regressará, como está no subtítulo da obra e como ele não deixa de reconhecer: “(...) a hipótese de uma viagem que tivesse o São Francisco em conta e de um livro que não perdesse nunca de vista nem o lugar de onde eu estava a sair nem o lugar para onde, nem que só de mim para mim, onde quer que estiver, estarei sempre a voltar.” (CARVALHO, 2010, p. 150).

Indicadas a natureza de seu projeto e a motivação da sua errância, percebemos que não estamos diante de um transitar gratuito, de uma procura fortuita do diverso ou do exótico. Não é na descoberta do Brasil, mesmo que do seu Brasil, que se funda a proposta, em torno da qual ele pondera:

Um livro a insinuar-se? E por que não? Um livro mais de “viagem”, mas que também não fosse um desses registros paraliterários de errâncias e de evasões a puxar para o sério e para a auto-ajuda. Que remetesse para os domínios em que me movo mas admitisse derivas. (...) Ensaiasse tão só talvez, dizer do Brasil a partir de Angola, a partir da situação nacional que é a minha em relação ao mundo e Angola (e exatamente só a partir disso). (CARVALHO, 2010, p. 54)

Remetendo às notas dominantes dos relatos dos viajantes ao se confrontarem com o Novo Mundo ou com o continente africano, as descrições das paisagens têm imagens que traduzem a sensação de excepcionalidade. Nesse panorama, o Brasil mereceu grande atenção, tendo despertado fascínio em muitos viajantes. A paixão neles despertada também toca o escritor angolano, que se vê arrebatado pela paisagem, do mesmo modo que aqueles que o antecederam. Ler o Brasil no contato direto e ler os discursos que ele gerou é o seu desafio e a sua atenção vai ultrapassar em muito o interesse pela paisagem. Sensível ao encontro com a natureza, atento à exuberância, ele não se descuida no seu empenho em compreender a contemporaneidade: “o Brasil de hoje como teatro, o último talvez no mundo, de todas as fases vivi-



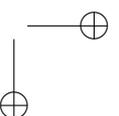
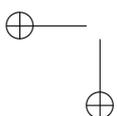


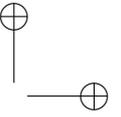
das, até agora, da ainda em curso expansão europeia, dita ocidental” (CARVALHO, 2010, p. 67).

A erudição do autor é posta ao serviço do labor da escrita, que não poderia dispensar os recursos que o cineasta guardou e que se refletem na sua dicção. Nas poderosas descrições e na encenação da atmosfera dialógica que a narrativa comporta manifesta-se, a força da linguagem cinematográfica, que se articula com as matrizes da tradição oral, um dos vetores do património cultural de seu país.

No entanto, esta viagem admite muitas derivas ao sabor das múltiplas qualidades e personalidades do próprio narrador, ao mesmo tempo viajante, etnólogo, cineasta e poeta e das suas interrogações sobre a legitimidade da história oficial. O narratário, por sua vez, também se desdobra em várias figuras. A primeira parte do livro dirige-se a um leitor lusófono, relativamente bem informado em relação à história e à literatura brasileira, a segunda instaura um diálogo com narratários fictícios, em particular Paulino, designado pelo narrador como “o meu assistente pelos desertos austrais de Angola”, personagem já presente nas obras anteriores, rapaz com pouca instrução, como também o grupo social dos pastores da Namíbia. A transmissão do saber, nesse caso, passa pelo relato oral (PASCAL, 2009/2010, p. 3).

O ponto de vista do narrador procura libertar-se do padrão eurocêntrico, e por isso questiona até a sua própria legitimidade, enquanto angolano branco que, segundo ele mesmo, arrasta a desvantagem de ter nascido em Portugal. No entanto, a sua legitimidade nasce da experiência, retomando a grande tradição da literatura de viagem, só que agora o ponto de vista é outro. O narrador viajante situa-se na encruzilhada de universos espaciais e temporais heterogéneos, numa polifonia de vozes dos viajantes estrangeiros como Burton, Teodoro Sampaio, voz das estórias ouvidas no caminho. No meio destas vozes, o narrador constrói sua própria estória, tendo em conta os interesses e as referências de Paulino. A obra só avança em determinadas condições, que implicam uma deslocação do autor para terrenos familiares, narrando para alguns destinatários – os pastores do Sul, entre os quais Paulino –,





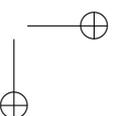
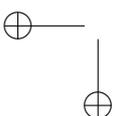
cujos conhecimentos e potenciais interesses ele pode, à partida, prever. A exigência de ter uma relação direta com os destinatários não constitui novidade na obra de Ruy Duarte de Carvalho, cuja reflexão sobre si próprio e sobre o seu lugar no mundo é sempre acompanhada pela necessidade de se confrontar com o outro. Neste sentido, a relação com os destinatários configura-se como uma relação dialógica, em que a reação do interlocutor, ainda que silenciosa, é a condição essencial para que o ato narrativo tenha lugar.

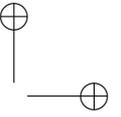
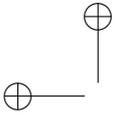
### Considerações finais

António Jacinto, como Ruy Duarte de Carvalho, são arautos da sua época, conforme atestam os seus textos. Se António Jacinto procurou dar voz e testemunho a uma geração amordaçada, tentando redescobrir Angola, Ruy Duarte tentou descobrir, nas suas imensas derivas e relatos de viagens, uma maneira de falar de África a partir da história brasileira, de revisitá-la a partir das continuidades e das descontinuidades.

Reafirmando a sua identidade africana, os autores debatem-se com o mesmo problema: lutar contra o poder difuso da memória institucional ao encontro da raiz ou da fonte. Ambos tentam conciliar o seu imaginário literário com a práxis, assumindo constantemente o direito de se interrogarem sobre os destinos do seu país. A geração de António Jacinto terá aberto caminho para uma literatura angolana que busca as suas raízes mais profundas, e uma Angola que busca as suas raízes culturais. A sua literatura e a influência que teve nos escritores da sua geração e das gerações seguintes, marcam uma época de consciência de si e da sua diferença no futuro.

Ruy Duarte de Carvalho convida o leitor a seguir com ele um roteiro cheio de digressões na demanda da verdadeira história, lendo na paisagem natural e cultural os sedimentos comuns da aventura humana na sua conquista da terra. Tais processos narrativos, já usados desde os séculos anteriores, tanto por escritores brasileiros quanto portugueses,

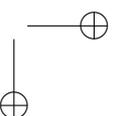
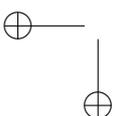


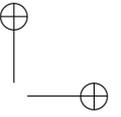


nada teriam de muito original se não inaugurassem um novo olhar e sobretudo uma nova perspectiva sobre o Brasil, visto a partir de outro povo do hemisfério sul com quem partilhou um destino comum, unido historicamente pela diáspora africana provocada pelo tráfico negreiro. Retomando o vaivém dos barcos negreiros, o relato de *Desmedida* cria metáforas para expressar tanto a viagem real ao longo do São Francisco como as memórias passadas. A sua estória apresenta-se num vasto panorama, momentos em que se cruzam os destinos de Angola e Brasil.

Ambos os itinerários, de António Jacinto e de Ruy Duarte, são marcados pela presença de Angola e a sua centralidade nas suas reflexões e no discurso literário. Por outro lado, a chancela que atribui a ambos a legitimidade dos seus discursos é a experiência. Se o primeiro se debruça numa viagem no interior do seu país, procurando esteios identitários, o segundo sente a necessidade de observar Angola a partir de outros lugares, de outros ângulos. Essa é uma das finalidades de todo o percurso, bem como a tentativa de encarar o seu país numa perspectiva contemporânea, contextualizando-o no quadro do presente de que não pode deixar de fazer parte.

Ruy Duarte vem, no fundo, ratificar a luta de António Jacinto e da sua geração, nos anos 50, instaurando assim um diálogo transcultural, ultrapassando as fronteiras, as raças, para tentar definir um destino comum, vendo no oceano e na língua um meio de encontros e diálogos futuros e redefinindo o papel de Angola no mundo.





## **Bibliografia**

CARVALHO, Ruy Duarte de, *A Terceira Metade*, Lisboa, Cotovia, 2009.

CARVALHO, Ruy Duarte de, *Actas da Maianga – dizer das guerras em Angola*, Lisboa, Cotovia, 2003.

CARVALHO, Ruy Duarte de, *As Paisagens Propícias*, Lisboa, Cotovia, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de, *Desmedida – Luanda – São Paulo – São Francisco e volta – Crónicas do Brasil*, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2010.

CARVALHO, Ruy Duarte de, *Os Papéis do Inglês*, Lisboa, Cotovia, 2000.

CARVALHO, Ruy Duarte de, *Vou lá Visitar Pastores*, Lisboa, Cotovia, 1999.

COLLOT, Michel, “L’ouverture au(x) Monde(s)”, in *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, pp. 371-392.

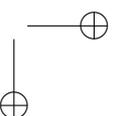
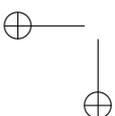
ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro de literatura angolana*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 1979.

GEERTZ, Clifford, *Obras e vidas, O antropólogo como autor*, 2.<sup>a</sup> ed, Rio de Janeiro, Ed. da UFRJ, 2005.

GLISSANT, Edouard, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.

JACINTO, António, *Poemas de António Jacinto*, prefácio de Costa Andrade, Luanda, Inald; Porto, Limiar, 1982.

JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Luanda, Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985.



MICELLI, Sónia, *Contar para Vivê-lo, Viver para Cumpri-lo, Autocolocação e Construção do livro na trilogia ficcional de Ruy Duarte de Carvalho*, Mestrado em Estudos Comparatistas, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

PASCAL, Ane-Marie, “A Desmedida Viagem Transcultural de Ruy Duarte de Carvalho”, in VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho, 2009/2010.

QUINTAIS, Luís, “Ruy Duarte de Carvalho ou a Poética da Identidade: algumas considerações a partir de *Observação Directa*”, Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, julho de 2000, n.º 157/158, pp. 362-367.

RUSSEL, Hamilton, *Literatura africana. Literatura necessária*, vol. I: *Angola*, Lisboa, Edições 70, 1981.

SERRANO, Carlos, “Angola: A «Geração de 50», Os Jovens Intelectuais e a Raiz das Coisas”. Versão eletrónica consultada a 8 de janeiro de 2014: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/157-angola-a-gera%C3%A7%C3%A3o-de-50-os-jovens-intelectuais-e-a-raiz-das-coisas>.

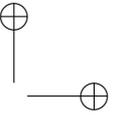
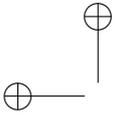
SILVA, Fabio Mario da, “A Mensagem poética de António Jacinto”, *Navegações*, Porto Alegre, vol. 6, n.º 1, pp. 85-90.

SILVESTRE, Osvaldo, “Notas sobre a Paisagem e o Tempo em Ruy Duarte de Carvalho”, *Setepalcos*, Coimbra, Cena Lusófona, n.º 5, julho de 2006.

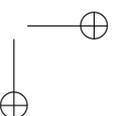
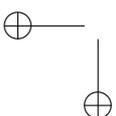
SIMONET, Mathieu, *Genèse de l'autofiction, assumée ou non*, 2010. Versão eletrónica consultada a 22 de fevereiro de 2011: [www.autofiction.org](http://www.autofiction.org).

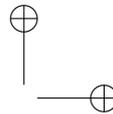
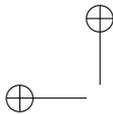
SOARES, Francisco, *Notícia da literatura angolana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

TAVARES, Ana Paula, “Cinquenta Anos de Literatura Angolana”, *Via Atlântica*, n.º 3, 1999, pp. 124-130.



TRIGO, Salvato, *A poética da “Geração Mensagem”*, Porto, Brasília Editora, 1979.





# A dor e o sofrimento na poética de António Jacinto

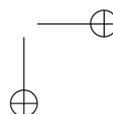
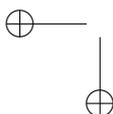
Fabio Mario da Silva<sup>1</sup>

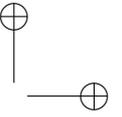
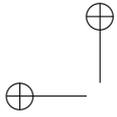
O sofrimento e a dor são dois lexemas que aparentemente remetem a uma mesma significação; contudo, como ressalta Arantes Gonçalves, o que há em comum entre ambos é tão só a noção de emoção negativa (GONÇALVES, 2001, p. 306). Com a reiteração da sua similaridade criaram-se vários preconceitos que levaram a algumas problemáticas como, por exemplo, apenas recentemente haver a preocupação do tratamento da dor em fases agudas, visto durante séculos ter-se pensado nesta como sofrimento, levando a uma atitude passiva de compaixão, da sua aceitação como punição, castigo, justo merecimento, fazendo parte da condição humana:

Podemos sofrer sem ter dor ou ter dor sem sofrimento. O sofrimento não é a dor, mas causado pela dor, sobretudo quando ela se associa a contextos de perda, com ameaça da integridade do homem nas várias dimensões biológica, psicológica ou social. O sofrimento é um aspecto cognitivo da dor. (GONÇALVES, 2001, p. 306)

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo / FAPESP / CLEPUL.





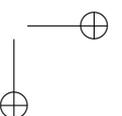
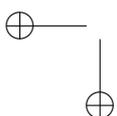
Na poética de António Jacinto esses significantes também possuem variados sentidos<sup>2</sup>. Primeiramente, deparamo-nos com o sofrimento do contratado, um novo tipo de escravo que, coagido pela condição colonizadora, se desloca para campos de duro trabalho e, alienado no seu árduo cotidiano, sente sofrimento também causado pela saudade<sup>3</sup>. O mais famoso exemplo desta condição é “Carta dum contratado”, poema que nos remete a uma saudosa lembrança da amada, e em que a impossibilidade de ler e escrever de ambos, para encurtarem a distância entre si, causa desespero e frustração<sup>4</sup>. Nesses versos, de lamento em lamento, canta-se a amargura de uma paixão interrompida devido ao contrato:

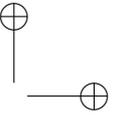
Eu queria escrever-te uma carta  
amor,  
uma carta que dissesse  
deste anseio  
de te ver  
deste receio  
de te perder  
deste mais que bem querer que sinto  
deste mal indefinido que me persegue

<sup>2</sup> Corroboramos Fernando Guimarães na sua reflexão de que podemos encontrar no texto literário vários aspectos do sentido deste vocábulo: “Diga-se desde já que, em literatura, um termo como dor acaba por ser enformado ou pautado por valores expressivos diferentes. Daí a passagem de um possível sentido único para uma multiplicidade de sentidos, que podem transitar de palavra para palavra. Sobretudo no caso da poesia, as palavras cruzam-se, estabelecem entre si múltiplas influências, indo assim, contra distinções meramente conceptuais” (GUIMARÃES, 2001, p. 142).

<sup>3</sup> Aliás, sobre o amor e a saudade referi anteriormente que “na poética jacintiana o amor é condicionado pela mudança de espaços e reflete o carácter social daqueles que são separados em benefício do colonizador” (SILVA, 2013, p. 89).

<sup>4</sup> No poema “Nuvem Passageira”, contido na obra *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, o “eu” lírico não tem mais consciência de si próprio, num momento de reflexão e angústia: “Olho-me: / serenamente / morri / Alguém morreu de mim dentro” (JACINTO, 1985, p. 59).





desta saudade a que vivo todo entregue (António Jacinto, “Carta dum contratado”, in JACINTO, 1982, p. 29)

É o que acontece também no poema “Se disser”, no qual o amor e a saudade se confundem com as sensações dolorosas: “Se disser amor como prece / É por amor que me apetece / Direi também Saudade e Dor” (António Jacinto, “Se disser” in JACINTO, 1982, p. 87). Não é por acaso que António Braz Teixeira alude, relativamente aos versos de António Jacinto, a um aspecto essencial para a filosofia da saudade e que estaria intimamente ligado com a falta e o vazio: “a instantânea superação ou anulação do tempo e da ausência, na sua forma mais definitiva e dolorosa, que, no seu dinamismo, a saudade realiza” (TEIXEIRA, 2004, p. 165). Aliás, há um poema, “Doramor”, que nos remete ao amor como uma possível imagem feminina, “Dora”, e neste caso, o desejo ansioso de realização amorosa traz ao “eu” poético a lamentação:

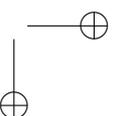
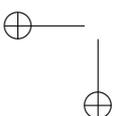
Amar é, – por, e com ele – em verdade, dor  
Que amor não é, se dor não se isola

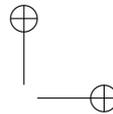
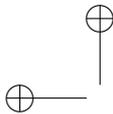
Dor de sofrer ansiedades, ansiedades que amor  
Na pira que da dor esplandece amor, imola (António Jacinto,  
“Dora”, in JACINTO, 1982, p. 81)

Já no poema “Castigo pro comboio malandro” denuncia-se a desumanidade de homens transportados como animais para as lavouras, sendo o contrato a forma mais comum do sofrimento do povo angolano:

Tem outro  
Igual como este dos bois  
Leva gente,  
muita gente como eu  
cheios de poeira  
gente triste como os bois  
gente que vai no contrato

Tem bois que morre no viaje  
mas o preto não morre





canta só sua tristeza (António Jacinto, “Castigo pro comboio malandro”, in JACINTO, 1982, pp. 24-25)

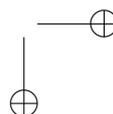
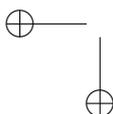
Segundo Maria Rosa Monteiro, este poema é paradigmático na obra jacintiana, pois descreve a “urbanidade de uma sociedade colonizada, quotidiano dessa sociedade na sua crueza e poesia (...), denúncia (...) do regime colonial e das suas «máscaras»” (MONTEIRO, 2001, p. 221).

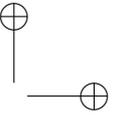
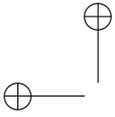
Contudo, é também preciso lembrar, como refere Enrique Ocaña, que se a experiência medieval da dor estava condicionada fisicamente por epidemias coletivas e simbolicamente pela concepção bíblica, já a experiência moderna traz uma outra dinâmica, através, por exemplo, das guerras de libertação nacional (como assim acontece na poesia jacintiana) e dos valores nascidos durante a Revolução Francesa e nos é resumido por Ocaña:

Sufir y luchar por la nación bojo situaciones de excepción es responsabilidad de cada ciudadano, incluso del más paria. Es un trabajo que no sólo se impone como obligación o castigo, sino que se siente orgullosamente como derecho o privilegio: labor y dolorya no son tanto estigmas bíblicos de una ciudadanía responsable. El mecanismo de aglutinamiento invoca el sacrificio, la aceptación del dolor y aun de la muerte mesma como momento de socialización extrema de la existencia colectiva. (OCAÑA, 1997, pp. 59-60)

Ou seja, nota-se que na poética jacintiana a dor e o sofrimento possuem uma maneira muito específica de serem encarados<sup>5</sup>, estando ligados à condição social marginalizada da maioria da população. Da mesma forma que o poeta assume o posicionamento marxista, deparamo-nos com uma forma de expressão na qual a preocupação metapoética sobressai, muitas vezes, em relação a um debate político. Por isso,

<sup>5</sup> Aliás, Ernest Jünger adita que mesmo como critério imutável, a dor é variável: “en cambio, el modo y manera como el ser humano se enfrenta a él. Com cada una de las mudanzas significativas que acontecen en su temple básico se modifica también la relación del ser humano com el dolor” (JÜNGER, 2003, p. 13).





o fato de privar-se do labor da escrita causa no poeta um sofrimento torturante:

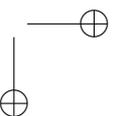
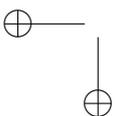
“Impotência”

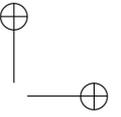
Amanhã,  
quando alvorecer a nova aurora,  
virei de novo fazer versos  
– os meus versos! –

Amanhã  
nascerá nova esperança  
de poder transmitir  
o meu pensamento.

Amanhã,  
– já sei –  
nova angústia me invadirá,  
blasfemarei a divindade,  
serei Tântalo muito sofrendo  
olhando a pena imóvel  
e o papel alvo.

Amanhã,  
como hoje  
e como ontem,  
torturantemente,  
num sofrer delirante  
que me endoidecerá  
verterei lágrimas salgadas,  
– tintas do sangue da revolta –  
porque não sei escrever  
nem posso cantar  
esta Poesia,  
que sinto borbulhar quente nas veias africanas  
e vive dentro meu coração de angolano!





Amanhã,  
esperarei o novo amanhã. . . (Luanda, 1949)<sup>6</sup>

O sofrimento aqui advém através de um sentimento nacionalista inexprimível, uma poesia ritmadamente africana que se quer fazer em versos, visto que o ato de escrever é o unguento para as suas chagas, proporcionando acalento ao seu coração angolano. Expressa-se aqui que o sangue é a tinta que poderia (poderá) escrever a estória dum angústia infinda, daquele que diante da impotência de sua vida espera por alvorecer de um novo futuro. Esse sofrimento dito é igual ao de Tântalo, que condenado pelos deuses foi lançado no Tártaro e se vê sentenciado a um eterno suplício, já que mesmo num vale abundante com frutos e água, não consegue saciar a sua fome – quando mais próximo de seu desejo se concretizar, mais distante ele fica de si, restando apenas, como assim acontece ao “eu” lírico, a esperança num futuro sem sofrimento.

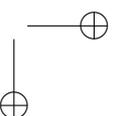
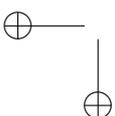
Contudo, o poeta canta vários pesares causados por injustiças sociais, para isso utilizando diversas metáforas e comparações. Em “Monangamba” o trato do café é equiparado à condição do negro:

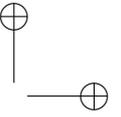
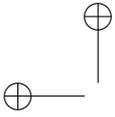
O café vai ser torrado,  
pisado, torturado,  
vai ficar negro, negro da cor do contratado (António Jacinto,  
“Monangamba”, in JACINTO, 1982, p. 32)

As problemáticas de gênero não são esquecidas, dado que os versos apontam para o duplo sofrimento de muitas mulheres que, obrigadas pela pobreza e pela distância de seus companheiros, se sujeitam à prostituição:

---

<sup>6</sup> Transcrição de um documento datilografado e assinado pelo poeta, poema esse não conhecido nas mais conhecidas edições de sua obra, tanto em Portugal como em Angola, e que faz parte do Espólio de Mário de Andrade. Tal peça integrará a antologia de António Jacinto que está a ser preparada por mim e pela escritora Ana Paula Tavares.





Na sua casa entra gente e mais gente  
seu corpo é pegado por mãos e mãos  
seus olhos já não têm brilho ardente (António Jacinto, “Pantano”  
(uma história de Musseque), in JACINTO, 1982, p. 42)

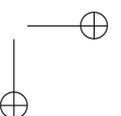
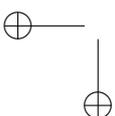
Até às crianças é vedado um futuro no qual a sua condição social delimita a perspectiva de vida, prevendo-se a chegada do sofrimento mais cedo:

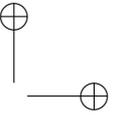
Minina piquena  
que fugiu à escola  
... um dia  
há-se amadurar tristemente cedo  
à luz radiosa do sol quente. . .  
... às mãos impuras da rua. . . (António Jacinto, “Naufrágio”, in  
JACINTO, 1982, p. 38)

Porém, é com a publicação de *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, livro poético escrito durante o seu período carcerário, que as temáticas da dor e do sofrimento avultam com mais significância. Lá diz-se que: “A Vida é / função contínua / nos limites da dor” (António Jacinto, “Arquipélago”, in JACINTO, 1985, p. 33). Este arquipélago, além de trazer solidão e autopunição aos seus “solferidos” (António Jacinto, “Ilha do Sal”, in JACINTO, 1985, p. 44), reflete nos seus habitantes a própria imagem de Jó.

Por fim, no poema “Quando alguém nos morre” António Jacinto faz uma análise profunda da dor e do sofrimento nas relações humanas, apontando o caráter masoquista em algumas situações. Vejamos:

Montámos a alfândega da dor  
para cobrar direitos  
impostos de lágrimas  
que os outros têm de pagar quando se morre.  
Não lamentamos o morto  
lamentamo-nos porque o morto nos fugiu

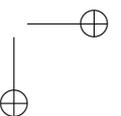
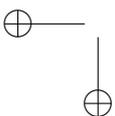


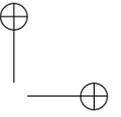


parente, que já não quis nosso parentesco amigo, que já não quis  
nossa amizade  
inimigo que desprezou nossa inimizade  
lamentamos a morte  
sem nossa licença, isso o que falta, a nossa licença  
o nosso consentimento.  
Um morto é um traidor  
mais que deixar de sofrer deixou de sofrer-nos  
que se evadiu do nosso sadismo  
e masoquistamente sofremos  
o não sofrer-nos, o não sofrer  
o não sofrer é para nós ou por nós.  
O morto é um aviso  
ou um conselho que não pedimos nem queremos  
e tememos  
porque sempre choramos por nós, por nós  
e por nossa gente.  
É a nossa a morte que choramos na morte dos outros (António  
Jacinto, “Quando alguém nos morre”, in JACINTO, 1985, p. 69)

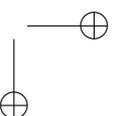
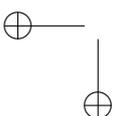
O poema relata que a dor é o mecanismo, ou o aviso, para cobrarmos um nosso direito, o direito de posse sobre o Outro – a dor associada à perda e à morte desvela-se como ato egocêntrico visto lamentarmos alguém que *nos fugiu*. Neste caso, a dor e o sofrimento advêm da indignação perante uma situação inesperada, assim como de um certo despeito, pois para o poeta buscamos a satisfação na presença do Outro (amigos ou parentes) e o morto torna-se um “traidor” que já não está mais presente para nos satisfazer. Sofremos, por isso, pela falha nas nossas próprias necessidades. Ao mesmo tempo, o poema diz-nos também que nos projetamos na morte do outro (“É a nossa morte que choramos na morte dos outros”) antecipando-nos em comiseração pelo fim de nossa existência.

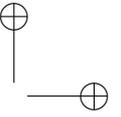
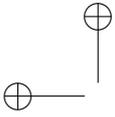
Em suma, o sofrimento, causado muitas vezes pela dor na obra de António Jacinto, tanto pode ser envolto de traços metapoéticos, políticos, ou amorosos, ser narcisista ou empático, tanto quanto revelador de





traços que apontam a condição psíquica e/ou social da sua produção. Aliás, Eunice Cabral, ao se referir ao poema “Canto interior de uma noite fantástica”, revela que neste poema, – comentário este que podemos estender a outros versos, como, por exemplo, “Monangamba” – apesar do sentimento expresso pelo “eu” lírico ser individual “não altera a justiça da luta colectiva” (CABRAL, 2010, p. 14), preocupação essa constante em sua obra. Se a dor é um processo “individual e de certa forma impartilhável, ao contrário do prazer” (MACEDO, 2001, p. 78), na poética jacintiana ela aparece como componente dinâmica e de partilha que leva o leitor a um estado de consciência reflexiva, que questiona o ato humano de escravidão e a nossa relação com essa sensação tão comum e complexa à natureza humana.





## Bibliografia

CABRAL, Eunice, *Roteiro de Literatura Contemporânea em Língua Portuguesa*, Évora, Universidade de Évora, 2010.

GONÇALVES, Arantes, “Da sensação à expressão de dor”, in Maria José Cantista (org.), *Dor e sofrimento. Uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo de Letras, 2001.

GUIMARÃES, Fernando, “Transformar a dor num poema”, in Maria José Cantista (org.), *A dor e o sofrimento: abordagens*, Porto, Campo das Letras, 2001.

JÜNGER, Ernest, *Sobre el dolor seguido de la movilización total y fuego y movimiento* (tradução de Andrés Sánchez Pascual), Barcelona, Ensayo Tusquets Editores, 2003.

JACINTO, António, *Poemas de António Jacinto* (prefácio de Costa Andrade), Luanda, Inald; Porto, Limiar, 1982.

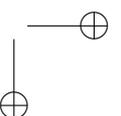
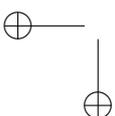
JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Luanda, Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1985.

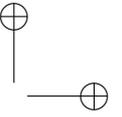
MACEDO, José Maria Costa, “A dor no mundo como desafio à racionalidade”, in Maria José Cantista (org.), *Dor e sofrimento. Uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo de Letras, 2001.

MONTEIRO, Maria Rosa da Rocha Valente. *C.E.I. Celeiro do sonho. Geração da Mensagem*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2001.

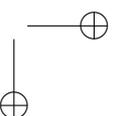
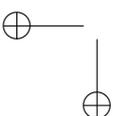
OCAÑA, Enrique, *Sobre El Dolor*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

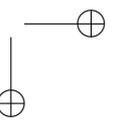
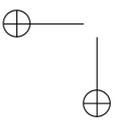
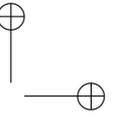
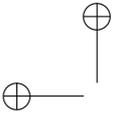
SILVA, Fabio Mario da, “A mensagem poética de António Jacinto”, *Navegações*, vol. 6, n.º 1, janeiro-junho de 2013.

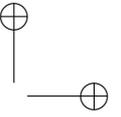




TEIXEIRA, António Braz, “Expressão e sentido da saudade na poesia angolana”, *Cadernos Vianenses*, n.º 34, 2004, p. 165 (versão eletrónica, consultada a 16 de Novembro de 2013 em <http://gib.cm-vianacastelo.pt/documentos/20081028102516.pdf>).







# **Libertação nacional e a construção das jovens nações africanas: o olhar de António Jacinto e dos seus coetâneos na produção poética de intervenção**

Diana Gregório<sup>1</sup>

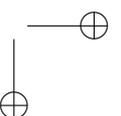
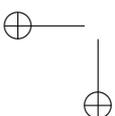
## **1. António Jacinto e *Monangamba***

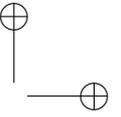
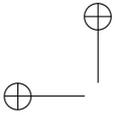
António Jacinto (1924-1991), poeta angolano, *poeta do povo* (JACINTO, s.d., p. 11) como lhe vai chamar Costa Andrade no prefácio do livro *Poemas*. Profundamente marcado pela resistência ao colonialismo e pela luta de libertação nacional, deixa um legado literário de grande comprometimento político e social, intimamente ligado à sua militância junto do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

O poema *Monangamba*, ponto de partida para a reflexão que aqui se apresenta, grito e manifesto contra o colonialismo, conta a realidade da exploração desenfreada dos contratados angolanos, do trabalho forçado, em palavras cheias de significado poético e ideológico. É a exaltação da terra-mãe através de retratos que mesclam o sofrimento dos

---

<sup>1</sup> Licenciada em Estudos Africanos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.





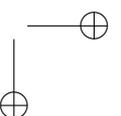
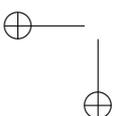
contratados, o cansaço do final de um dia de trabalho e o desejo de alienação momentânea que vão procurar no colo e nos ritmos da natureza. Sobre *Monangamba* disse o seu construtor:

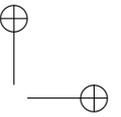
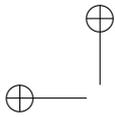
*Na serração de madeiras onde eu trabalhava... passava a linha de caminho-de-ferro. Eu estava no escritório, saí e vim para onde passava a linha. O pessoal estava a descarregar madeira. Eu aí fiz um recuo para o mato, para o interior, e lembrei-me das lendas de kifumbes, da convicção de que quem tem barriga grande tem muito dinheiro, que o dinheiro é feito pelos pretos, etc. (LABAN, 1988, p. 168)*

## 2. António Jacinto e os seus coetâneos

Num quadro histórico e cultural particular, a sua poesia de intervenção vai dialogar com outros nomes que encararam com o mesmo fervor, os processos revolucionários de libertação nos seus países. Nesse sentido, a presente comunicação procura assumir-se como um contributo sobre os aspectos temáticos e estéticos que unem a produção literária de António Jacinto com alguns dos seus coetâneos como Alda Espírito Santo (1926-2010), José Craveirinha (1922-2003) e Carlos Schwartz (1949-1977) cujas produções literárias são desde logo obras de arte que, para além do valor estético próprio, constituem fontes inesgotáveis de informação sobre as realidades e relações sociais do seu tempo.

Mas antes de avançar na análise há, do ponto de vista temático, referentes que unem os quatro poetas e que é necessário ter em conta. São todos eles construtores do sonho e simultaneamente da realidade, dialéctica que vive do facto de serem poetas militantes que procuram dar expressão às aspirações da geração da utopia e da luta pela liberdade. Homens e mulheres engajados nos processos revolucionários dos seus países, que não limitaram a sua intervenção na sociedade e o seu

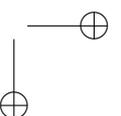
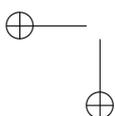




contributo para o sucesso da luta unicamente à produção literária, mas que integraram (sempre que necessário) as fileiras da luta armada.

António Jacinto em consequência da sua militância é preso pela PIDE e condenado a catorze anos de prisão, sendo que desses, dez foram passados no campo de concentração do Tarrafal. Alda Espírito Santo, passa pela Casa de Estudantes do Império, espaço de reconhecida importância no despertar de consciência crítica sobre a ditadura e o regime colonial, cujo debate abria caminho ao desejo de descoberta e valorização dos referentes culturais e identitários dos povos colonizados. A casa da sua família, na Rua Actor Vale em Lisboa, vai ser palco de numerosas sessões de reflexão e discussão cultural e política daquela geração. José Craveirinha, no decurso da sua militância na célula da 4<sup>a</sup>. região político-militar da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e da sua passagem pela clandestinidade é preso pela PIDE. Carlos Schwartz, embora mais jovem, estava igualmente convicto dos ideais que moviam a causa de libertação nacional. A participação nas estruturas clandestinas do Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e a sua música e poesia subversivas, geradoras de grande inquietação junto dos rostos locais do sistema colonial, levam-no a ser deportado para a Ilha das Galinhas cumprindo aí pena de prisão.

Em São Tomé e Príncipe, Alda Espírito Santo constitui um exemplo claro de uma poesia de expressão popular, assente na memória colectiva do povo são-tomense que, segundo Inocência Mata, vai integrar o movimento de ideias responsável pela formação da consciência de uma identidade nacional (MATA, 1999, p. 112). A poesia de Alda Espírito Santo vai dialogar com a do poeta angolano através da denúncia da situação colonial pelo recurso às figuras-alvo do colonialismo que são simultaneamente rostos da resistência, numa temática que alude à violência dos processos de trabalho e que tem como pano de fundo espaços físicos comuns aos que canta António Jacinto. Comunicação que se materializa por exemplo na relação entre *Monangamba* e *Lá no Água Grande* da poetisa são-tomense. A roça, espaço central em que



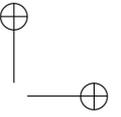
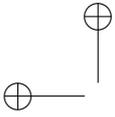
decorre a acção em *Monangamba* é em *Lá no Água Grande* o lugar de um regresso penoso, que rompe a desejada alienação como fica expresso no verso final do poema: *Jazem quedos no regresso para a roça* (ESPÍRITO SANTO, 1978).

Para além da roça enquanto cenário comum aos dois poemas, o café que vai ser torrado, pisado e torturado em *Monangamba*, numa sequência de repetições das rotinas do trabalho dos contratados, ganha expressão no poema de Alda Espírito Santo no verso *negritas batem que batem co'a roupa na pedra* (SANTO, 1978).

Em Moçambique o *monangamba* de António Jacinto será no poema *Mamana Saquina* (CRAVEIRINHA, 1974, pp. 74-75) de José Craveirinha, o contratado para as minas de ouro da África do Sul. A poesia dos dois poetas transmite de forma sublime a carga de um passado reprimido que é recuperado para alimentar a ideia de uma esperança que é real. Senão veja-se os versos de *Monangamba* (*Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras / Deixem-me beber marufo, marufo / e esquecer diluído nas minhas bebedeiras...* – JACINTO, s.d., pp. 32-33) e os do poema *Esperança* de Craveirinha em que a mesma interjeição abre caminho à confiança (*Ah, nós esperamos / na euforia das costas suadas / que o sal do vexame acumulado / deflagre* – CRAVEIRINHA, 1999, p. 83). São versos de denúncia, versos que pelo que contam, obrigam a desencadear consciências, a tomar partido, naquilo a que Benjamin Abdala Junior denominou de *espera activa* (ABDALA JUNIOR, 2002, p. 38).

Os três poetas terminam os poemas em questão no tom a que José Carlos Venâncio chamou de *conformismo face aos infortúnios da vida* (VENÂNCIO, 1993, p. 79), mas que segundo a leitura que aqui se propõe transporta uma mensagem de denúncia, geradora de consciências, alavanca da luta contra o colonialismo.

Na Guiné-Bissau, o trilho da literatura da *época da nacionalidade* (VENÂNCIO, 1999, p. 8) assumiu contornos substancialmente diferentes das restantes realidades coloniais aqui focadas. As reivindicações independentistas na literatura guineense são, na sua generalidade, pos-



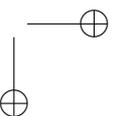
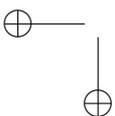
teriores a 1945, contudo a denúncia dos horrores do colonialismo foi feita, mas com maior expressão na cena musical. É aí que se vai destacar Carlos Schwartz, autor dos versos:

*Chegarão / marchando ao compasso do nosso hino / em que se  
entoaram as esperanças / daqueles que com o seu sangue gene-  
roso regaram / a pátria que hoje pisam os seus continuadores /  
Esses homens que serão colheita e sementeira, gérmen e fruto /  
da sociedade nova por que se forjam e morrem os novos heróis!*  
(LOPES JUNIOR, 1999, p. 72)

Parte do poema *Os novos heróis* que, como aliás a maioria da sua obra poética, está carregado de mensagens de esperança e confiança nos objectivos da luta contra o colonialismo e no seu desfecho vitorioso, numa exaltação constante dos heróis que perante a agressão do colonizador, resistem individual e colectivamente. Poeta de convicções, Carlos Schwartz vai afirmar, embora a tónica seja aparentemente menos subtil que nos três poetas anteriores, que nenhuma força, por mais repressiva e violenta que seja, terá indeterminadamente nas suas mãos os destinos do povo guineense.

Todos estes poetas se destacaram ainda noutra campo, bem caro ao sistema colonial português, o da língua de Camões que, à luz dos valores coloniais, não podia ser contaminada. Carlos Schwartz embora tenha escrito em português e francês, vai cantar em crioulo, elemento fundamental de identificação junto das massas guineenses. Os demais, foram mais longe, são fundadores de uma linguagem preñe de nacionalidade, através de versos em português que vão ser inundados por vocábulos e expressões do kimbundo, xi-ronga e do crioulo forro de São Tomé, com a intenção clara de expressar a urgência de uma identidade que para lá de libertadora se queria nacional.

Mas dizia, sobre a produção literária do período que aqui nos traz, Tony Tcheca num texto publicado no nº 0 da Revista *Mar além* que muitas vezes *o literário, a forma, a lírica eram secundarizados em favor de textos de combate, de intervenção, pungentes de mensagens de*



*teor patriótico, nalguns casos a beijar o panfletário e o discurso unicamente político* (LOPES JUNIOR, 1999, p. 73). Na verdade, antes de qualquer outra coisa, nestas literaturas encontramos a esperança de que ela seja parte integrante da transformação do mundo, à luz de uma concepção da arte como forma de intervir, para pôr termo à exploração do homem pelo homem, que se alimenta dos sentimentos, ideias e reflexões que provoca em cada um, sendo por isso que, numa situação de dominação colonial, a literatura, a arte e aqueles que as produzem não possam ser neutros, alheios aos problemas em cuja solução todo o povo está empenhado. António Jacinto, consciente da função social do poeta assume na sua entrevista publicada no livro *Angola: Encontro com escritores*, com grande naturalidade essa tarefa. Quando questionado sobre o movimento literário do início dos anos 50 em Angola, afirma sobre os textos que então se produziam que *eram mais posições políticas do que verdadeiramente literárias. . . o que era preciso era dar uma mensagem política* (LABAN, 1988, p. 149). A obra de António Jacinto é fruto sim, de circunstâncias históricas muito particulares e cumpre efectivamente um papel de apelo, consciencialização e mobilização do povo, uma poesia de denúncia da miséria e da exploração a que os angolanos estavam submetidos pelo colonialismo português mas ela não cabe apenas neste propósito, ela é do ponto de vista plástico de grande qualidade não podendo por isso reduzir a sua expressão à da poesia de circunstância.

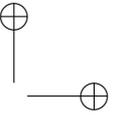
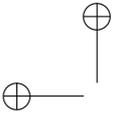
### 3. Reflexões finais

António Jacinto, poeta, militante, guerrilheiro, que chega a ser ministro e deputado vai retirar-se, como escreveu Ana Paula Tavares, *com passos pequenos da política e da vida, quando o projecto de nação que ajudou a descobrir se revelou longe da vertente cultural que sempre lhe atribuiu* (TAVARES, 1999, p. 127).

Na entrevista acima citada, a dada altura, António Jacinto, inverte os papéis e decide responder perguntando. *Como vai evoluir a sociedade? Que tipo de sociedade se quer construir? Está-se a construir, ou não se constrói? Quando se vai construir?... Quem vencerá?* (LABAN, 1988, p. 173). Aparentemente, o escritor não tinha naquele momento respostas para as questões que acabava de formular. Elas continuam, ainda hoje, sem resposta e por isso, cada vez mais prementes.

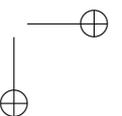
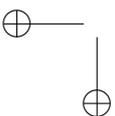
Contudo, numa leitura dos documentos que traduzem as linhas orientadoras da acção dos movimentos de libertação, fica claro o objectivo central de ruptura definitiva com qualquer forma de colonialismo e imperialismo naqueles países, como meio único de alcançar a tão desejada independência total. Aspectos que ficam expressos no Artigo 4.º dos estatutos do MPLA o objectivo de lutar *na mais larga união popular, pela liquidação, em Angola, do domínio colonial português e de todas as relações colonialistas e imperialistas, e pela conquista da independência imediata e completa de Angola* (MPLA, p. 3) à semelhança da FRELIMO que afirma no 5.º ponto dos seus estatutos que a sua actuação visa entre outros, a *liquidação total em Moçambique da dominação colonial portuguesa e de todos os vestígios de colonialismo e imperialismo e a conquista da independência imediata e completa de Moçambique* (FRELIMO, p. 9). Assim como fica expresso no programa do PAIGC a necessidade imperiosa da *luta, incluindo em caso de necessidade a luta armada, para destruição urgente e total das forças colonialistas portuguesas na Guiné e em Cabo Verde, e pela conquista da independência nacional completa dos povos guineenses e cabo-verdianos* (PAIGC, p. 3).

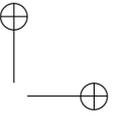
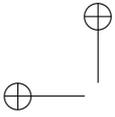
Naturalmente, é indiscutível o valor histórico e civilizacional dos processos de libertação destes países, no entanto à luz desses objectivos primordiais dos movimentos que lhes deram rosto, o passado e presente mostram que não foram alcançados, pelo menos integralmente. *O colonialismo dentro de portas, vulgo neo-colonialismo, encerra nas divisões das casas (que não são apenas suas) a angústia de ver o homem da terra explorado pelo próprio irmão.* É que como afirmou o escri-



tor moçambicano Mia Couto durante uma palestra para a Associação Moçambicana de Economistas:

*O colonialismo não morreu com as independências. Mudou de turno e de executores. O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios. Não só se naturalizou como passou a ser co-gerido numa parceria entre ex-colonizadores e ex-colonizados (COUTO, 2005, p. 11)*





## Bibliografia

COUTO, Mia, *Pensatempos*, Lisboa, Caminho, 2005.

CRAVEIRINHA, José, *Karingana Ua Karingana*, Lourenço Marques, Edições Académica, 1974.

CRAVEIRINHA, José, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1999.

ESPÍRITO SANTO, Alda, *É nosso o solo sagrado da terra*, Lisboa, Ulmeiro, 1978

JACINTO, António, *Poemas*, Luanda, Instituto Nacional do Livro e do Disco, s.d.

LABAN, Michel, *Angola: Encontro com escritores*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1988.

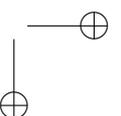
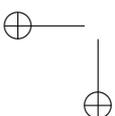
VENÂNCIO, José Carlos, *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*, 2<sup>a</sup> ed., s.l., Ulmeiro, 1993.

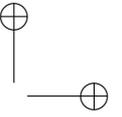
Revista *Mar Além*, nº 0, Maio de 1999.

## Consultas na Internet

ABDALA JUNIOR, Benjamin, *António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma Poética Popular*, [http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05\\_04.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via05/via05_04.pdf) (consultado a 7 de Novembro de 2013).

FRELIMO, *Frente de Libertação Nacional de Moçambique – Programa e Estatutos da FRELIMO*, <http://casacomum.org/cc/visualizar?pasta=04331.003.001#!9> (consultado a 14 de Novembro de 2013).

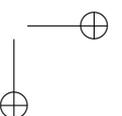
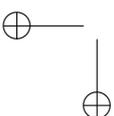


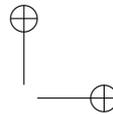
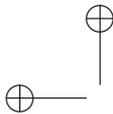


MPLA, *Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) – Estatutos*, <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04628.027#!2> (consultado a 14 de Novembro de 2013).

PAIGC, Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde – *Programa e Estatutos do PAIGC, 1973*, <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04309.006.002> (consultado a 14 de Novembro de 2013).

TAVARES, Ana Paula, *Cinquenta anos de literatura angolana*, [http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_10.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_10.pdf) (consultado a 4 de Novembro de 2013).





# **António Jacinto do Amaral Martins**

## **Número de matrícula 33**

### **Campo de Trabalho de Chão Bom**

Maria Teresa Sousa<sup>1</sup>

#### **apelo**

A cidade dorme?  
Quem dorme nesta vigília?  
– Nem o despotismo nem o medo...  
Nem a resistência...  
Talvez a traição, talvez a subserviência.

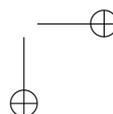
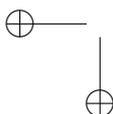
António Jacinto<sup>2</sup>

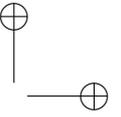
O Colóquio “A modernidade nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa: António Jacinto e a sua época” irá trazer à discussão a dimensão de António Jacinto, como poeta e contista, num quadro epocal

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

<sup>2</sup> Mário de Andrade, *Antologia Temática de Poesia Africana – Cabo Verde / São Tomé e Príncipe / Guiné / Angola / Moçambique I – Na Noite Grávida de Punhais*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1976, p. 251.





de grande transformação social e política, quer a nível mundial como nacional e, no caso de Portugal, no relacionamento com as Colónias em África.

Por detrás da personagem de papel do poeta António Jacinto ou, de Orlando Távora contista, temos o homem António Jacinto do Amaral Martins.

Nasceu em Luanda, em 28 de Setembro de 1924 e faleceu em Lisboa a 23 de Junho de 1991.

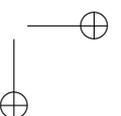
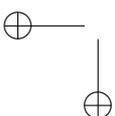
Uma existência de 67 anos povoada de dúvidas e algumas certezas. As dúvidas de alguém que se questiona sobre o lugar que lhe cabe na transformação de uma sociedade desigual mas, que ele sabe poder e dever ajudar a construir, como se infere na primeira quadra do poema “CANTO INTERIOR DE UMA NOITE FANTÁSTICA” (FERREIRA, 1976, pp. 141-142, escrito em Luanda no ano de 1952:

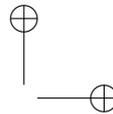
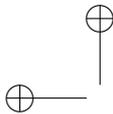
*Sereno, mas resoluto  
Aqui estou – eu mesmo! – gritando desvairado  
Que há um fim por que luto  
E me impede de passar ao outro lado.*

Vontade que reitera no penúltimo grupo de versos do mesmo poema, quando diz:

*Que me derrubem e arremessem ao chão  
Que espezinhem meu corpo já cansado  
À tortura e ao chicote ainda responderei não  
E a cada queda – de novo serei alevantado.  
E não transporei a linha divisória entre o meu e o outro caminho  
Mesmo que a minha luta não tenha glória  
É no campo de combate que alinho.*

As certezas expressa-as nos poemas pois, serão eles a transportar as suas convicções, tal como escreve na carta a Mário Pinto de Andrade, em 1 de Fevereiro de 1952: “Eu creio, firmemente que é pela Poesia que tudo vai começar” (LABAN, 1997, pp. 189-195). Uma poesia de





amor e luta que irá trabalhar durante toda a vida apesar dos momentos de desânimo e exclusão, António Jacinto, sabe que um dia as palavras se juntarão e ele escreverá o Poema:

*POEMA DA ALIENAÇÃO*

*Não é este ainda o meu poema*  
*O poema da minha alma e do meu sangue*  
*Não*  
*Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema*  
*O grande poema que sinto já circular em mim.*  
..... (FERREIRA, 1976, pp. 136-138)

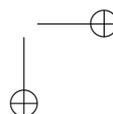
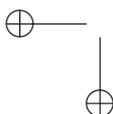
Se, a poesia o coloca entre os melhores autores angolanos é a escrita epistolar que nos desvenda o intelectual atento e atuante na defesa dos milhares de compatriotas sem voz; o revolucionário que assume uma escolha política, sabendo que essa opção lhe pode custar a vida; o apóstolo que dissemina a doutrina em que acredita.

A nossa colaboração para este encontro será uma pequena contribuição para o estudo, que reputamos de enorme importância, da correspondência que António Jacinto manteve com as mais diversas personalidades e órgãos de comunicação, principalmente, em Angola, no Brasil e em Portugal.

Pensamos que o Autor congrega, na profícua correspondência que trocou, o conceito de “carta”<sup>3</sup> e de “epístola”<sup>4</sup>. António Jacinto é quase um escritor compulsivo de cartas e, é através desse veículo, que divulga a sua criação literária; que promove os seus ideais políticos mas que, também, arquiteta a construção de um homem novo.

<sup>3</sup> “**Carta**, s. f. (lat. *charta*). Folha ou folhas, de papel escrito, que se dobra ou fecha noutro papel e se expede a pessoas ausentes. Missiva” (*Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1967, p. 218).

<sup>4</sup> “**Epístola**, s. f. (lat. *epistola*). Carta: escrever uma epístola a um amigo. Carta escrita por um apóstolo e incluída em o Novo Testamento” (*Dicionário Prático Ilustrado*, 1967, p. 431).



O intervalo temporal da escrita das missivas de António Jacinto, a que pudemos aceder, não é pequeno pois, corresponde a cerca de vinte e cinco anos. Porém, não nos esqueçamos que dois acontecimentos fulcrais interrompem ou destroem este manancial de informações: a prisão de António Jacinto no Tarrafal e a guerra de libertação em Angola. A guerra sobrepõe-se ao período de reclusão e, ainda, o ultrapassa.

Assim sendo, são os arquivos particulares como os de: Lúcio Lara, Mário Pinto de Andrade, António Dias Cardoso ou Salim Miguel, que nos proporcionaram a matéria-prima de que nos socorremos.

Procurámos completar o conhecimento da personalidade de António Jacinto através da consulta do seu processo no Arquivo da P.I.D.E., na Torre do Tombo (ANTT, PT-TT-PIDE/DA/D/1/66261).

Como referimos, António Jacinto esteve preso no Campo de Trabalho de Chão Bom – Tarrafal, Cabo Verde, entre Julho de 1964 e Junho de 1972, de onde sai em liberdade condicional, com residência fixa, por cinco anos, na Metrópole. Acresce a este período, de prisão em Cabo Verde, três anos de detenção – Novembro de 1961 a Julho de 1964 – sem julgamento, na cadeia da P.I.D.E. em Luanda.

A correspondência trocada a partir do Tarrafal é, evidentemente, toda censurada e escrita de molde a não criar problemas. As cartas e, algumas notas, manuscritas por António Jacinto são, depois, datilografadas pelo chefe dos guardas que as junta ao processo, com o Número de Matrícula 33, do preso António Jacinto do Amaral Martins.

Da consulta do “Boletim biográfico do recluso” verificamos que a literatura e a escrita foram uma preocupação constante durante todo o tempo de prisão em Chão-Bom.

No primeiro volume do Processo PT-TT-PIDE/DA/D/662/61 encontra-se a Guia N.º 108/964, de 22 de Julho de 1964, da Procuradoria da República – Luanda, que diz “[...] segue da Cadeia Central de Luanda para o Campo de Trabalho de Chão Bom, em C.V. a bordo do Cuanza a sair desta cidade em 31 do mês em curso e será entregue ao comandante do referido navio” (ANTT, PT-TT-PIDE/DA/D/1/66261, fl. 174). O arguido do processo PIDE/DGS P.C. 662/61 DEL. Angola,

de 18 de Novembro de 1961, segue como réu para o cumprimento de uma pena de catorze anos, no Tarrafal.

António Jacinto percebe o funcionamento do Campo de Trabalho de Chão Bom e, poucos meses após ali chegar, começa a elaborar as “Nota de Pretensão” nas quais faz os mais diversos pedidos. A primeira tem a data de 22 de Outubro de 1964 onde pede para receber o romance *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, o que lhe é autorizado (ANTT, PT-TT-PIDE/DA/D/1/66261, fl. 144).

No ano seguinte solicita, pela “Nota de Pretensão” de 15 de Julho de 1965, autorização para enviar a máquina de escrever “Smith-Corona” para Portugal pois não havia peças para a arranjar em Cabo Verde.

As “Nota de Pretensão” são imensas e cobrem desde as coisas mais comezinhas, como pedir para pôr solas e tacões nuns sapatos; o envio de postais de Boas-Festas; a colocação de uma lente nos óculos; a compra de vinho e aguardente, para festejar o Natal e o Ano Novo, ou bem esclarecedoras da sede de informação e ligação ao mundo que lhe era vedada.

Assim, temos em 26 de Outubro de 1966 a “Nota de Pretensão” em que, no “Assunto”, pede autorização para “fazer o Curso de ESTENOGRAFIA, por correspondência, do Externato Lusitano de Comércio” (ANTT, PT-TT-PIDE/DA/D/1/66261, fl. 124). Parece-nos um apontamento de fino humor a referência “por correspondência”.

Já em “Nota de Pretensão” de 13 de Novembro de 1967, refere:

Pretende autorização para continuar a receber, depois de censuradas, as seguintes publicações literárias (de que algumas se incluem nas encomendas hoje recebidas):

- Suplemento de Domingo de “A província de Angola”.
- “Das artes e das Letras”, de “O primeiro de Janeiro”.
- Vértice, revista de Cultura e Arte.
- Boletim bibliográfico, da Livraria Portugal.
- Labor, revista do ensino Liceal, de Aveiro.
- Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa.

Bastante interessante pareceu-nos a Nota de Pretensão, de 12 de Fevereiro de 1969, em que pede para comprar uma nova máquina de escrever, porque a dele está velha, e escreve: “Interessa-me uma máquina portátil, Hermes Baby igual à que o recluso Fernando Pascoal da Costa comprou [...]”. De notar que as Notas de Pretensão são manuscritas com caneta de tinta e assinadas com o nome abreviado; as datilografadas são autenticadas com a sua assinatura por extenso.

Como assinalámos, a leitura do *dossier* da PIDE, permite-nos enquadrar a vivência deste homem num sistema autoritário e repressivo que não tinha contemplação com os cidadãos que lhe fugiam ao controle.

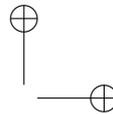
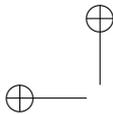
Embora o processo, que leva António Jacinto a cumprir pena de prisão em Cabo Verde, seja instruído pelo TMIA – Tribunal Militar de Instrução de Angola, em Novembro de 1961 (ANTT, PT-TT-PIDE/DA/D/1/66261, fls. 149 a 173<sup>5</sup>), ele já tinha sido detido, uma primeira vez em 1959 e libertado, após interrogatório. O seu nome estava sob observação pois, em Novembro de 1951, a Polícia de Segurança Pública da Província de Angola, emite uma “Informação” sobre o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” onde indica os nomes dos seus corpos diretivos:

- António Jacinto do Amaral Martins.
- Manuel José Jeremias (filho do Sr. Intendente Jeremias).

Documento este que faz parte do terceiro volume do processo da PIDE que temos vindo a referir e onde, a primeira folha, corresponde a uma cópia da Palestra de António Jacinto intitulada: “Da Literatura, Da Crítica e Da Educação – Luanda, 1951”, espécimen datilografado e assinado pelo Autor.

---

<sup>5</sup> Corresponde à Certidão, datada de 24 de Janeiro de 1964, do libelo acusatório do Promotor de Justiça, do Tribunal Militar Territorial de Angola, em que acusa os réus: António Dias Cardoso, António Jacinto do Amaral Martins e José Vieira Mateus da Graça, do crime contra a segurança externa do Estado.



Três lexemas: Literatura, Crítica, Educação que pensamos ser os elementos primários e fundamentais de toda a construção do pensamento de António Jacinto.

Se, a leitura do Boletim biográfico N.º 33 do Campo de Trabalho de Chão-Bom, nos elucida sobre uma realidade, parcialmente deduzida pelo que ali está e não está escrito são, sem dúvida, as cartas, mesmo os poucos exemplares que pudemos consultar, que nos mostram o pensamento político que norteava a ação voluntariosa de António Jacinto.

Escolhemos cartas para três destinatários: Agostinho Neto; Mário de Andrade e Salim Miguel. Fizemo-lo seguindo uma lógica em que, cada uma, correspondesse a um objetivo específico, o mais óbvio possível.

Assim, a carta de quatro páginas datilografadas para Agostinho Neto, que começa com “Meu Caro Neto” é a missiva de um amigo respeitoso que, comunga preocupações sociais e políticas e que as transmite ao amigo ausente, ao mesmo tempo que se disponibiliza para uma ajuda incondicional.

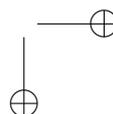
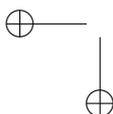
Já, para Mário de Andrade, é uma longa carta de onze páginas manuscritas, onde formula perguntas, dá notícias, esclarece o que lhe parece importante e pronuncia-se sobre pessoas e acontecimentos, que pensa serem relevantes para o “Camarada”.

Salim Miguel, a “alma” da Revista *SUL*<sup>6</sup>, é o destinatário de seis cartas de António Jacinto, entre 1952 e 1955, que as publica no livro *Cartas d’África e Alguma Poesia*, de 2005.

Para Salim Miguel, a quem António Jacinto começa por se dirigir por “Meu Caro Camarada”, na primeira carta de Setembro de 1952, onde refere que “[...] nós já não somos desconhecidos [...]” pois se conhecem através de amigos comuns, dos contos de Salim e dos seus próprios poemas. Na penúltima carta, de Outubro de 1955, abre com “Meu Caro Salim”.

---

<sup>6</sup> *Revista SUL – Revista do Círculo de Arte Moderna – Florianópolis – Santa Catarina – Brasil.*



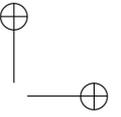
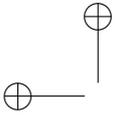
Dizíamos que a correspondência para Salim Miguel, um conjunto de seis cartas, tem uma vertente mais literária. As conversas visam, principalmente, uma troca de informações sobre o que e, quem, se publicava do outro lado do Atlântico; auscultar a possibilidade de autores africanos serem incluídos em revistas literárias brasileiras, bem como a divulgação de escritores brasileiros em publicações em Angola. É o que podemos constatar na primeira carta, de 24 de Setembro de 1952: “Para a revista *SUL*, que conta com a nossa simpatia hei de enviar trabalhos de todos os jovens de Angola, que se preocupam com coisas do espírito. Por minha vez gostaria de divulgar aqui os vossos trabalhos”.

Encontramos na *SUL* contribuições do próprio António Jacinto que publica o poema “Convite Aos Outros” (*Revista Sul*, n.º 15, Março de 1952, p. 27), no número 15, referente ao mês de Março de 1952 e, em Outubro do mesmo ano, no número 17, sai à estampa: “DOIS POEMAS” de António Jacinto “Quero cantar e cantarei”, que dedica ao escritor Miguel Torga e “Autobiografia” (*Revista Sul*, n.º 17, outubro de 1952, p. 26).

A segunda carta é escrita ao “Meu caro Amigo” e transparece o desânimo que António Jacinto descreve como “Silencieei miseravelmente” e, adiante reafirma o seu estado de alma “Eu mesmo me interrogo à procura de saber o que se passa comigo”. Na continuação da carta percebe-se que a Polícia o espia: “Lilla<sup>7</sup> me mandou umas coisas. Imprudência na situação de pouco senhor de meus actos e de minhas palavras, em que me encontro” e, talvez, seja essa situação de fragilidade que o torna pouco ativo. Porém, não desiste e afirma “Sei que há uns meses fali, parei, mas também sei que *não recuei* e isso satisfaz-me imenso”.

Além das conversas sobre interesses comuns, o Amigo/Camarada Salim Miguel, proporciona-lhe adquirir livros que não estão disponíveis em Angola ou em Portugal mas, que Salim compra no Brasil ou

<sup>7</sup> Lila Ripoll (Quaraí, 12 de Agosto de 1905 – Porto Alegre, 7 de Fevereiro de 1967), poetisa, pianista, militante do PCB, foi diretora da Revista *HORIZONTE*, editada em Porto Alegre entre 1949 e 1956. O n.º 10, referente ao ano de 1951, é dedicado ao IV Congresso Brasileiro de Escritores realizado em Porto Alegre.



na Argentina. O temerário António Jacinto pede-lhe dois livros pouco inocentes: *Trente ans du parti communiste Chinois*, de Hou Kiao-Mou e *How the tillers win back their land*, de Hsiao Chien.

A frontalidade de António Jacinto toca, por vezes, a quase rudeza pois não se coíbe de fazer referências a terceiros, sobre quem tece opiniões nem sempre abonatórias, sejam em relação ao perfil pessoal dos visados, sejam a propósito das suas qualidades como escritores e, mesmo, veicular pareceres de outras personalidades sobre amigos comuns.

Tomemos como exemplo o que escreve na carta a Agostinho Neto:

O Lagrifa que é metropolitano não pode contar para a nossa geração pois a poesia dele não pode nem deve fazer carreira entre nós. Remeteu-se a um silêncio profundo que esperamos seja o mais longo possível.

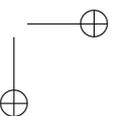
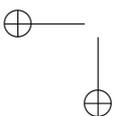
O Salvador Figueiredo apesar da sua habilidade não quer acompanhar o nosso movimento. Pretende ficar retrogradamente a fazer vilancetes à namorada, sonetos ao imbondeiro e o mais. Não pode ou não quer rasgar novos e mais humanos horizontes. E é pena efectivamente.

O Armando Figueiredo era moço de valor. É metropolitano e para aí está vai para dois ou três anos.

O Leston Martins continua e bem. É dirigente do “Movimento” e anda a correr os principais postos emissores da Colónia realizando programas culturais com o n/patrocinio. (LARA, 1997, pp. 440-441)

Não omite a opinião de Augusto dos Santos Abranches sobre os poemas que lhe tinha enviado, dentre os quais alguns de Agostinho Neto e, assim, relata:

Eis o que diz dos teus poemas que lhe enviei: “Poema para todos” é muito fraco. [. . .]. Nem parece o mesmo poeta vivo, natural, de “Quitandeira” mesmo tendo “que” e “com” ou “como” a mais.



Do António Neto diz: “Sem nada de excepcional, “Programa” satisfaz.

Do Viriato da Cruz diz: Digam o que disserem, temos poeta nosso. “Sô Santo” possui, além do tema, a técnica de uma poesia africana (nem negra nem colonial, africana apenas).

Percebem-se os laços de amizade e de companheirismo que unem estes dois homens. António Jacinto pede ajuda a Agostinho Neto, que se encontra em Portugal: “Nós esperamos muito da vossa colaboração, pois não há dúvidas que vocês aí estão mais em contacto com as directrizes modernas que convém implantar entre nós”. Por outro lado, põe-no ao corrente do que se passa em Angola e partilha com ele as preocupações, bem como as propostas com que tenciona avançar no programa da *Anangola*: campanha de alfabetização, subsídios escolares, habitação condigna. Termina com “[...] o amigo que te abraça [...]”.

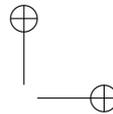
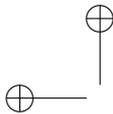
Finalmente a carta endereçada a Mário de Andrade, de 1 de Fevereiro de 1952, e que o destinatário, em entrevista a Michel Laban e referindo-se a António Jacinto diz: “Mantive com ele igualmente uma grande correspondência, e salvei uma carta, aquela que você tem entre mãos. E esta carta é muito importante” (LABAN, 1997, p. 67).

Pensamos ser esta uma apreciação lúcida sobre o conteúdo da carta pois, esta longa missiva, como que elabora um programa de ação política, nunca esquecendo o papel da literatura, como elo de aproximação a um importante grupo, que se pretende arregimentar.

A epístola de António Jacinto para Mário de Andrade começa com “Camarada” e termina dirigindo-se a outrem que não somente ao destinatário: “Saudações camaradas para a rapaziada”; “Um abraço do [...]”.

A “rapaziada” supomos que seja a quem António Jacinto chama “[...] a guarda avançada dum movimento de afirmação e reivindicação que agora se esboça e visa interessar toda a nossa gente”.

Mostra-se muito crítico em relação ao rumo que a *Anangola* leva e, cujos membros, segundo ele, se preocupam mais com a exposição



pessoal do que com os reais problemas da população, que deviam ser a prioridade da Associação.

Embora descontente vê, na *Anangola*, um meio útil aos desejos da organização da luta de oposição ao regime colonial e à construção de grupos reivindicativos e, disso, podemos inferir quando escreve: “Ali na *Anangola* resta-nos fazer o que nos for possível e aguardar a oportunidade para varrermos aquilo pondo ali elementos de trabalho avançado”.

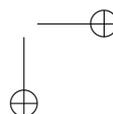
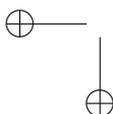
António Jacinto continua a sua exposição a Mário de Andrade e, é uma escrita que substitui a oralidade da conversa, porque esta é impossível. Mas, o discurso decorre encadeado, à medida do que se vai lembrando: a exploração do trabalho operário, sobre o qual faz uma observação chocante: “[...] não ganha para comer e vestir e vive crivado de dívidas. Para óbitos e caixões tenho eu, pessoalmente, emprestado e dado muito dinheiro”.

Insiste no valor da Educação como ponto fundamental para “criar necessidades”: de uma habitação; “[...] de um fato que não seja camisa rasgada em segunda mão [...]”; “[...] um salário mínimo compensador”. Mostra-se empenhado nessa valorização para a qual quer contribuir, com campanhas de alfabetização efetuadas por voluntários.

As preocupações de António Jacinto estendem-se aos apoios sociais e a creche, que vai conseguindo manter a muito custo, é disso exemplo.

Porém, a conversa com o amigo desvia-se para a Economia e o mercado internacional do café vem à baila: “Meu caro Mário eu penso que o café é sol de pouca dura. Nesta questão do café anda dedo do capitalismo dos Estados Unidos em combate directo com o Brasil”.

Os seus compatriotas não se livram de censura, os ganhos do café não são reinvestidos para criar riqueza na Colónia mas sim para esbanjar em supérfluos ou para construir uma efémera imagem de abundância e desabafa: “A nova burguesia pensa apenas em gastar, divertir-se, representar de rica, obter coisas que nunca tiveram [...]”. “É uma sociedade inútil e creio que nada há a aproveitar deles”.



Sobre Jeremias<sup>8</sup>, o seu companheiro na direção do “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola”, diz: “Ele é apenas um bom rapaz e nada mais. Não podemos contar com ele”. Os outros responsáveis, que o acompanham na direção do “Movimento”, são apreciados como elementos de um grupo que lhe é mais próximo:

Orientam o “movimento” além de mim, o Leston e o Silvan<sup>9</sup>. O Leston além de ser um grande poeta é um elemento progressista a aproveitar e de quem espero muito. O Silvan de quem sou um grande amigo, embora seja um grande poeta é, fora de dúvidas, um “mistificado”.

Muda de tema e aparece a sua preocupação com o trabalho político ao solicitar a Mário de Andrade: “Não será possível enviar-me as conferências de Mao-Tsé-Tung? E mais literatura similar?”.

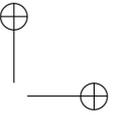
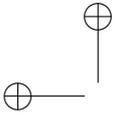
Depois, a conversa com o Amigo centra-se no outro objeto de interesse comum: a Literatura. António Jacinto elogia Noémia de Sousa e dá conta da sua própria tentativa numa nova escrita poética que, ele deseja ser “angolana”. Envia a Mário de Andrade o poema “Monangamba” para que o mestre se pronuncie.

Assim, através da escrita epistolar de António Jacinto, somos apresentados a todo um programa de linhas de atuação em vertentes programáticas de orientação política; de objetivos éticos para a construção de um novo paradigma social; de um novo cânone para a literatura que se estava a produzir.

<sup>8</sup> Manuel José Jeremias.

<sup>9</sup> Leston Martins – Armando dos Santos Leston Martins, nasceu em Moçâmedes em 24 de Janeiro de 1930 e começou, aos 17 anos, a publicar a sua poesia no Suplemento do Jornal *Diário de Luanda*. Fez parte do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola (Fundação Mário Soares – Pasta 04354.003.001. Assunto: “Ideologias da Libertação Nacional” – CEA – UEM – Maputo, Mário Pinto de Andrade – 1984-1985. Fundo: DMA – Documentos Mário Pinto de Andrade).

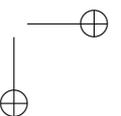
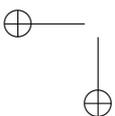
Humberto Silvan – Humberto José da Silvan nasceu em Luanda em 1925. Publicou o seu primeiro livro *Silêncio*, em 1949. Publicou poemas nos Suplementos dos Jornais *A Província de Angola* e *Diário de Luanda* e na *Cultura*. Foi membro do Conselho Directivo do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola.

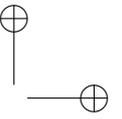
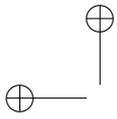


Mário Pinto de Andrade reconhece quão importante é o pensamento que António Jacinto veicula naquela missiva e refere: “[...] é uma carta a estudar [...]” (LABAN, 1997, p. 67).

A carta já vai longa, as palavras tendem a repetir-se, o tema que lhe absorve o pensamento é “abrir caminho para nós, para vocês e para os vindouros”.

O fecho da carta a Mário Pinto de Andrade torna-se menos formal e, é novamente o amigo “E é tudo meu amigo”.

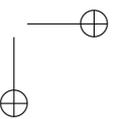
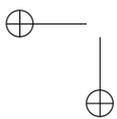




## Anexos



Vista da entrada da prisão do Tarrafal



Ref.ª  
180 R

T  
TOBRE  
2019

n.º 33

Boletim Biográfico  
do recluso

António Jacinto do Amaral  
Martins

---

- Termo da pena principal: 5-XI-976 (origem  
(Mauá) nº 1723/64, de 21-4-963, do T.M.T.A.)

- Termo da pena principal: 18-XI-975 (origem n.º  
n.º 2682/67, de 13-12-963, do T.M.T.A.)

- Saiu em liberdade condicional em  
24-6-972, com residência fixa,  
por 5 anos, na Metrópole. 1782

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0001

33

175

S. R.  
**PROCURADORIA DA REPÚBLICA**  
 LUANDA

GUIA Nº 108/964

T  
 T O R R E  
 T O M B O

Por esta Procuradoria da República se faz constar a quem o conhecimento desta competir que segue da Cadeia Central de Luanda para o Campo de Trabalho de Chão Bom, em Cabo Verde, o recluso **ANTÓNIO JACINTO DE AMARAL MARTINS**, filho de José Maria Trindade Martins e de Maria Cecília da Costa Pessoa Amaral Martins, natural da freguesia do Carmo, Concelho e Distrito de Luanda, Angola, nascido a 28 de Setembro de 1924, remoção que se faz de harmonia com o despacho de Sua Excelência o Governador-Geral de Angola, de 19 de Fevereiro de 1964, transmitido a esta Procuradoria da República pelo ofício nº 2081/62/133/189/1ª, de 29-4-64, da Repartição de Gabinete.

O recluso em questão segue a bordo do navio "CUANZA", a sair desta cidade em 31 do mês em curso e será entregue ao Comandante do referido navio.

Os encargos desta passagem são suportados pela verba do Capítulo X - Artigo 1684 - Nº 3, do Orçamento Geral da Província de 1964.

Transita, por isso, pela Direcção Provincial dos Serviços de Fazenda e Contabilidade para efeitos de requisição de abono de passagem.

Roga-se ainda a todas as autoridades em geral e em especial àquelas a quem o conhecimento desta pertencer todo o auxílio na remoção do aludido recluso.

Procuradoria da República, em Luanda, 22 de Julho de 1964.

O AJUDANTE DO PROCURADOR DA REPÚBLICA  
 (INSPECTOR DOS SERVIÇOS PRISIONAIS DE ANGOLA),  
*Miguel José Faria*  
 Miguel José Faria

REPARTIÇÃO DOS RECLUSOS  
 E DO NOTARIADO  
 REGISTO POLICIAL  
 SERVIÇO DE FOTOGRAFIA  
 Luanda, 21.7.1964  
 Cód. N.º 154  
 INDICADOR ESQUERDO

Antonio Jacinto de Amaral Martins 1974



ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0069

António Jacinto do Amaral Martins número de matrícula 33  
Campo de Trabalho de Chão Bom

207

Visto: Foi-lhe fornecida requisição de pas-  
sagem para si e \_\_\_\_\_  
em 7<sup>a</sup> classe desta cidade para Luanda  
para o 21/8/64  
a sair em \_\_\_\_\_  
Direcção dos Serviços de Fazenda e Conta-  
bilidade. P. O Chefe da 3<sup>a</sup> Repartição,  
*[Signature]*

**CERTIFICADO**

Certifico que me foi entregue a bordo  
do o indivíduo constante da presente Guia.

O Capitão do N/V Quanza  
*[Signature]*

Bordo do N/V "Quanza", Luanda, aos 31 de Julho de 1964

Apresentado e ficou internado nesta data, pelas  
19H30, sob o n.º 33 de matrícula.-

Campo de Trabalho de "Chão Bom", em Chão Bom,  
13 de Agosto de 1964.-

*[Signature]*  
Helder Lima dos Santos  
-Int. de Dist.º-

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0070

S. R.  
PROVÍNCIA DE CABO VERDE  
**Campo de Trabalho de Ghão Bom**

**Boletim biográfico do preso**

Nome ANTÓNIO JACINTO DE AMARAL MARTINS  
Número de matrícula 33

**Retrato**

Dia / / Cliché n° Indicador esquerdo	Perfil  <b>(Na guia anexa)</b>	Frente  <b>(Na guia anexa)</b>	3/4  <b>(Na guia anexa)</b>
(6,5x4)	(6,5x4)	(6,5x4)	(6,5x4)

Art.º 218 da Dec-Lei n.º 25.643, de 28-3-36

**I PARTE IDENTIFICAÇÃO**

Nome António Jacinto do Amaral Martins  
Alcunhas /- Sexo masculino  
Nome do pai José Maria Trindade Martins  
Nome da mãe Maria Cecília da Costa Pessoa Amaral Martins  
Data do nascimento ou idade provável 28/9/924  
Naturalidade Luanda - freguesia do Carmo  
Domicílio habitual Luanda  
Estado Civil casado  
Profissão gerente comercial  
Grau de instrução 7º ano liceal

Observações  
Última colocação na "Sociedade Comercial e Industrial, Ltda", de Luanda, como gerente

**FICHA ANTROPOMÉTRICA E DACTILOSCÓPICA**

Antropometria do corpo				
Estatura _____ Larg. da cabeça _____ Busto _____ Larg. bizigmática _____ Braça _____ Larg. da orelha direita _____ Comprimento da ca- beça _____ Larg. do antebraço eq _____ Larg. do dedo da mão eq _____ Larg. da mão eq _____ Cicatrizes e sinais _____ datam de _____	Dedados de chama e simetrias do indicador, médio, anular e auricular da mão esquerda Dedados de chama e simetrias do indicador, médio, anular e auricular da mão esquerda			
Dedados roitados da mão direita				
Polegar	Indicador	Médio	Anular	Auricular
Dedados roitados da mão esquerda				
Polegar	Indicador	Médio	Anular	Auricular

O responsável pelo preenchimento,

1942-11 - MCY - 200 imp.

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0071

178

II PARTE

Conduta anterior à prisão: Em 1959 já havia estado detido, por suspeita de actividades subversivas.

Heredidade: \_\_\_\_\_

Ambiente:  
Familiar Bom (mulher e filho)

Vida escolar \_\_\_\_\_

Profissional Boa

Social Frequentava e era sócio da Associação dos Naturais de Angola, do Cine-Clube de Luanda e da Sociedade Cultural de Angola.

N.º e espécies de condenações sofridas: \_\_\_\_\_

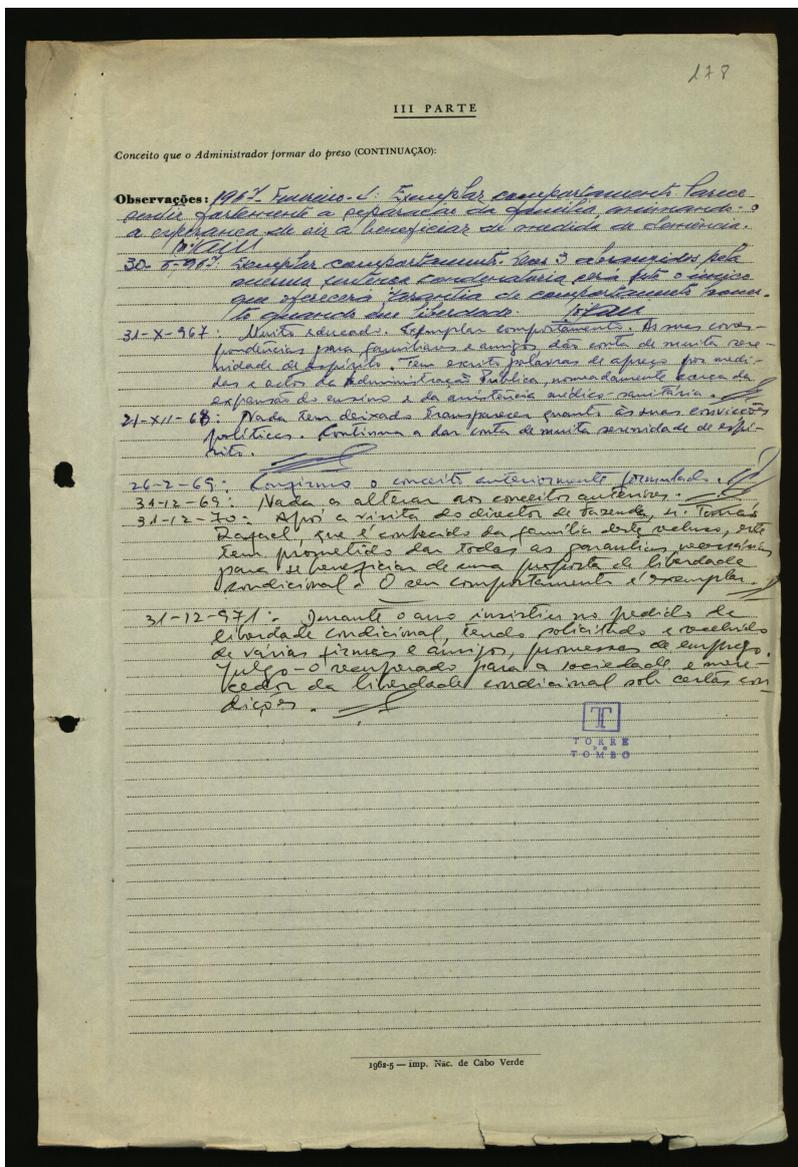
Conduta nos estabelecimentos prisionais: Boa. Exemplar.

Atitudes para o trabalho e o que lhe deve ser atribuído nas próprias da sua profissão. Neste estabelecimento prisional só poderá ser ocupado em serviços agrícolas.

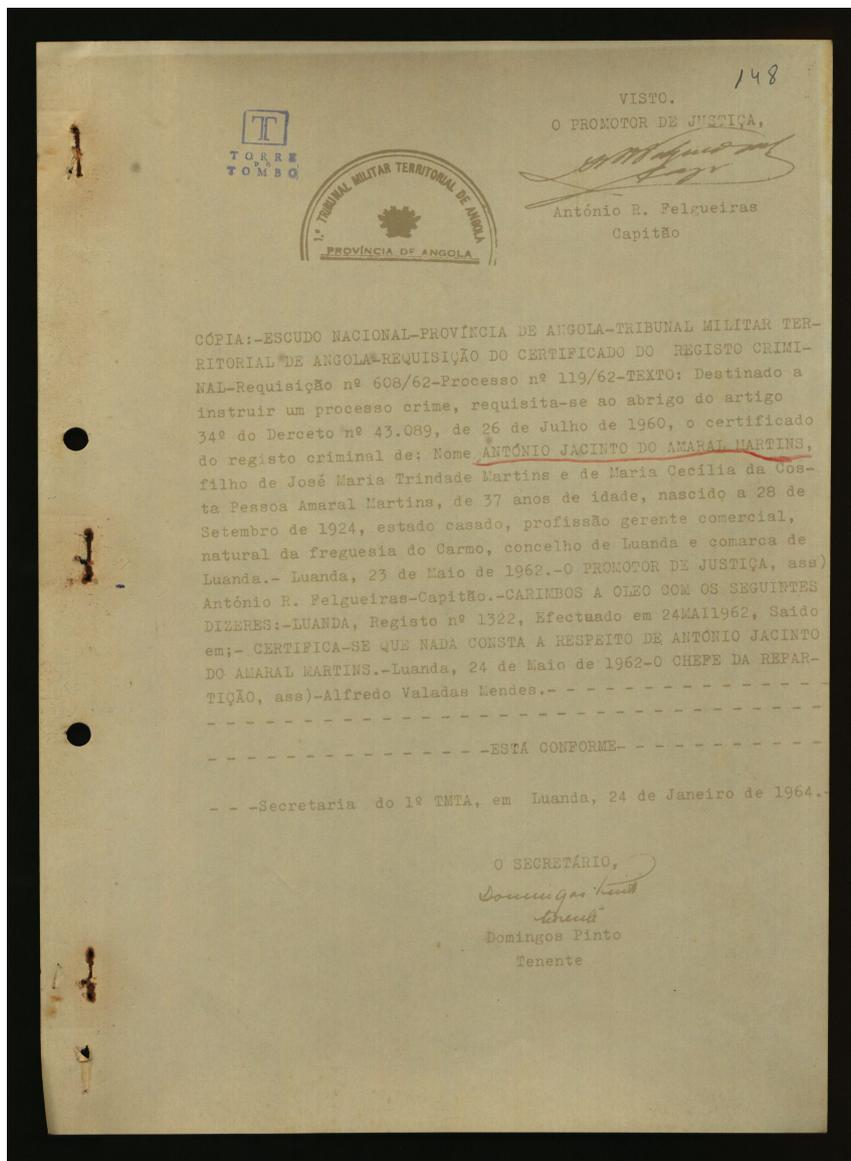
Castigos, louvores e mudanças de situação: \_\_\_\_\_

Conceito que o Director formar do preso: 30-9-64: Susculia e educado desde 13 de Abril de 1964. Bem comportado e educado. Ainda é cedo para poder formular um conceito claro sobre este recluso. 1-10-64: Muito bem comportado e educado. É subversivo. Nas reuniões políticas, sobretudo indivíduos do movimento as suas ideias são políticas. 1966-67: 3: 1966-67: Muito bem comportado e educado. Ainda é cedo para poder formular um conceito claro sobre este recluso.

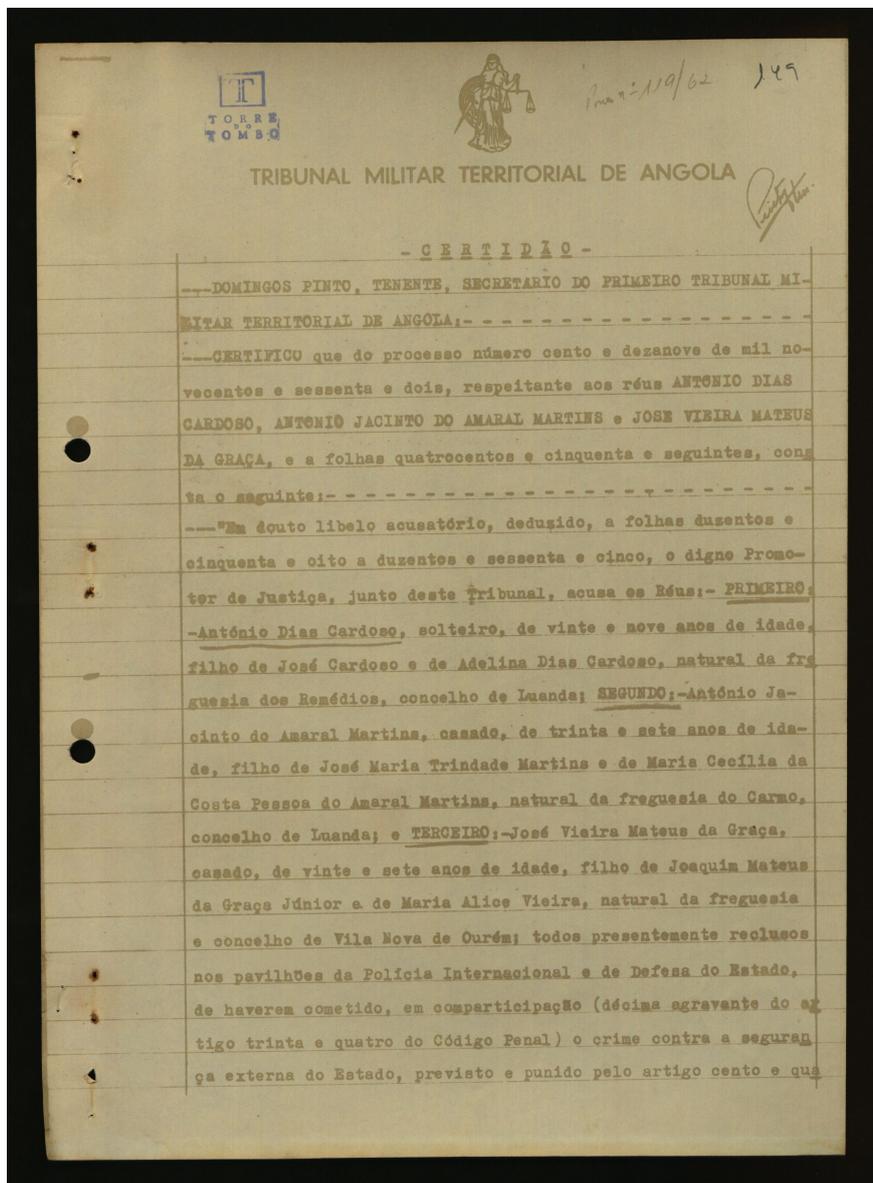
ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0072



ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0073



ANNT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0043



ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0044

138

Campo de Trabalho de "Chão Bom"

NOTA DE PRETENSÃO

  
TORRE  
TOMBO

**Do recluso:** *António Jacinto do Amaral Martins*

**ASSUNTO:** *Pretende autorização para mandar  
confeccionar:*

*1 par de sapatos (meias solas e  
tâcoes)*

*1 par de chinelos (tâcoes)*

Em 11, 2, 1965

*A. Jacinto*

**Informação do graduado de serviço:**

*Do Sr. L. S. S. S. S., para apreciação*

Em 11, 2, 1965

*[Signature]*

**Despacho:**

*Autorizado.*

Em 11, 2, 1965

O Director,  
*[Signature]*

1504-11 - MCV - Praia

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0037

2)

**Campo de Trabalho de Chão Bom**

**Despacho**

*Autorizados.*

TORRE  
TOMBO

Em 16 / XII / 1971

**O Director,**

*T. Jacinto  
Comissão de  
17/12/71*

**Nota de Pretensão**

Do recluso: António Jacinto do Amaral Martins - Angola 1

ASSUNTO: Atendendo à quadra festiva que se aproxima, roga a  
Vossa Excelência autorização para enviar os cartões  
de Boas Festas anexos.  
 Antecipadamente agradecido

Em 15 / 12 / 1971  
*António Jacinto do Amaral Martins*

Informação do Chefe dos Guardas:

Em \_\_\_ / \_\_\_ / 197\_\_

1971-3 - Imp. Nac. de Cabo Verde

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0018

20

**Campo de Trabalho de Chão Bom**

**Despacho**

**T**  
TORRE  
DO  
TOMBO

*Autorizados*

Em 21/XI/1971.

**O Director**

*Torre do Tombo  
21/XI/71  
AJ*

**Nota de Pretensão**

Do recluso: António Jacinto do Amaral Martins - Angola 1

ASSUNTO: Roga a Vossa Excelência autorização para comprar as seguintes bebidas:

1/2 litro de vinho	em 24/Dezembro/1971	✓
1 cerveja	em 25/Dezembro/1971	
1/2 litro de vinho	em 31/Dezembro/1971	✓
1 cerveja	em 1/Janeiro/1972	

Agradece

Em 20 / Dez. / 1971.  
*António Jacinto do Amaral Martins*

Informação do Chefe dos Guardas:

Em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 197\_\_.

1971-3 - Imp. Nac de Cabo Verde

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0017

124

**Campo de Trabalho de "Chão Bom"**

**Despacho**

*autorizados*



Em *29* / *10* / 1966

*O Director*

**Nota de Pretensão**

Do recluso: António Jacinto do Amaral Martins

**ASSUNTO:** Solicita autorização para fazer o curso de ESTENOGRAFIA, por correspondência, do Externato Lusitano de Comércio.

Agradece respeitosamente.

Em 26 / 10 / 1966

*António Jacinto do Amaral Martins*

Informação do graduado de serviço:

*Do Am. Sr. Director para apreciação e decisão.*

*to para controlo*

*29. X. 66*

*A. J. do Amaral Martins*

Em 27 / 10 / 1966

*Francisco Costa*

Tip. Santos - 99 - 7163

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0033

114

**Campo de Trabalho de "Chão Bom"**  
**Despacho**

*Autorizado* —



Em *14/11/1967*.

O Director,

*Nota de Pretensão*

Do recluso: António Jacinto do Amaral Martins -

**ASSUNTO:** Pretende autorização para continuar a receber, depois de censuradas, as seguintes publicações literárias (de que algumas se incluem nas encomendas hoje recebidas):

- Suplemento de Domingo, de "A provincia de Angola"; ✓
- "Das artes e das Letras", de "O primeiro de Janeiro" ✓
- Vértice, revista de cultura e Arte; ✓
- Boletim bibliográfico, de Livraria Portugal; ✓
- Labor, revista do ensino liceal, de Aveiro; ✓
- Boletim da Sociedade de Língua Portuguesa. ✓

Em *13/11/1967*.

*António Jacinto do Amaral Martins*

Informação do Chefe dos Guardas:

Este recluso tem recebido os suplementos e boletins mencionados na presente pretensão, por autorização verbal do Senhor Director anterior. De futuro, V. Exã. resolverá como achar mais conveniente.-

Em *13/11/1967*.

*Jacinto Soares Pereira*  
Chefe Guardas

Tip. Santos | 3 | 67

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0031

Campo de Trabalho de "Chão Bom" 103

**Despacho**

*A secretária para atender.*

T  
TORRE  
TOMBO

Em 12/2/1969

O Director,

**Nota de Pretensão**

Do recluso: António Jacinto do Amaral Martins

**ASSUNTO:** Porque a minha máquina de escrever está bastante velha e estragada, solicito autorização para mandar comprar uma nova. Como porém se trata de uma compra de certo valor, mais solicito que tal fosse feito por intermédio de um funcionário do Campo, conhecedor do assunto, que eventualmente se deslocasse, em serviço, à Praia. Interessa-me uma máquina portátil, Hermes Baby, igual à que o recluso Bernardo Pascoal da Costa comprou à firma Abílio Monteiro de Madoed & Filhos, Lda; ou, caso não haja igual, me trouxessem catálogos e preços. Antecipadamente reconhecido

Em 12/2/1969  
*António Jacinto do Amaral Martins*

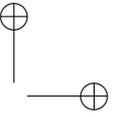
**Informação do Chefe dos Guardas:**  
Fica o caso à consideração do Exm<sup>o</sup>. Senhor Director.-

*Foi selada a máquina por  
2.57000  
14/3/69*

Em 12/2/1969  
*Jacqueline Franco*

Típ. Santos | 9 | 68

ANTT, PT-TT-PIDE-CTCB-proc33-NT11\_c0027



## Bibliografia

ANDRADE, Mário de, *Antologia Temática de Poesia Africana – Cabo Verde / São Tomé e Príncipe / Guiné / Angola / Moçambique I – Na Noite Grávida de Punhais*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

*Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1967.

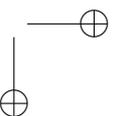
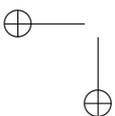
FERREIRA, Manuel, *No Reino de Caliban – Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa- II – Angola, São Tomé e Príncipe*. Organização, selecção, prefácio e notas de Manuel Ferreira, Lisboa, Seara Nova, 1976.

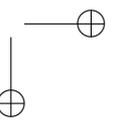
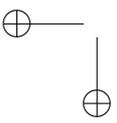
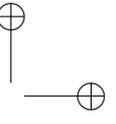
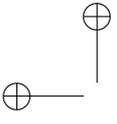
LABAN, Michel, *Mário Pinto de Andrade – Uma entrevista*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, LDA, 1997.

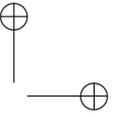
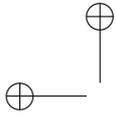
LARA, Lúcio, *um amplo movimento . . . Itinerário do MPLA através de documentos e anotações de Lúcio Lara* (vol. I – até Fevereiro de 61), Luanda, Edição de Lúcio e Ruth Lara, 1997.

MIGUEL, Salim, *Cartas d'África e Alguma Poesia* – Coligidas e seleccionadas por Salim Miguel seguidas de conversa carioca de Marques Rebelo, Rio de Janeiro, TOPBOOKS, 2005.

*Revista SUL – Revista do Círculo de Arte Moderna* – Florianópolis – Santa Catarina – Brasil, n.º 15, Março de 1952; n.º 17, Outubro de 1952.







# A actualidade da poesia de António Jacinto

Glória de Brito<sup>1</sup>

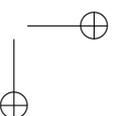
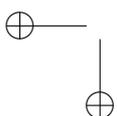
A poesia de António Jacinto (1924-1991) inscreve-se numa linha de continuidade que tem expressão em vários poetas da moderna poesia Angolana, conforme escreve Lopito Feijó, a propósito da publicação da *Antologia de Jovens Poetas Angolanos*: “erguem-se também com a caneta ou com o dedo, no papel ou no chão, projectando o seu sol”<sup>2</sup>. Com efeito, é pela escrita que faz da palavra uma arma de luta que vários poetas começam por se destacar, manifestando até publicamente a sua fidelidade e ascendência aos princípios de uma vertente de poesia que, embora possa evidenciar traços líricos ou reflexivos, se afirma na sua essência combativa, como exprime o poeta Carlos Ferreira, uma das vozes da *Antologia de Jovens Poetas Angolanos*:

AO POETA DO RIO KIAPOSSE  
PARAFRASEANDO ALGUÉM DIRIA,

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

<sup>2</sup> Cf. J. A. S. Lopito Feijó K, prefácio de *No Caminho Doloroso das Coisas. Antologia de Jovens Poetas Angolanos*, organização, selecção e notas de J. A. S. Lopito Feijó K, Luanda, UEA, 1988, p. 12.



QUE SE OS POETAS TÊM DE TER  
NOME, ESSE NOME É JACINTO.  
COM CERTEZA.

Que espalhem manifestos de novos ou velhos pouco  
importa / preciso é que vamos todos levar o sol às gentes /  
recolher o pólen apto à nossa utilização<sup>3</sup>

Depreende-se nestes fragmentos uma alusão quer à herança do poeta António Jacinto, quer à natureza e função da sua poesia. A metáfora do “sol”, recorrente nos primeiros poemas do autor, associada à esperança, é aqui retomada como representação de uma atitude poética centrada na ação de conscientização político-social.

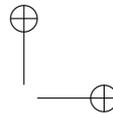
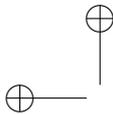
Neste nosso trabalho analisamos comparativamente as duas obras poéticas de António Jacinto: *Poemas* (1961)<sup>4</sup> e *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (1989)<sup>5</sup>, e ainda algumas poesias dispersas, não incluídas naquelas obras. *Poemas* contém poesias escritas entre 1951-1953, segundo afirma o próprio António Jacinto a Michel Laban<sup>6</sup>, ao passo que *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* reúne poemas escritos entre 1964 e 1970, datas que correspondem à sua vivência na prisão do Tarrafal, em Cabo Verde, e ainda o poema “Lutchinha”, datado de 1975, portanto posterior à sua saída da prisão. Assinale-se que o poeta esteve preso no Tarrafal de 1963 a 1972, ano em que é libertado e lhe é fixada residência em Lisboa, onde permanece até à sua fuga para Argel em 1973.

<sup>3</sup> Cf. Carlos Ferreira in *No Caminho Doloroso das Coisas*, *id.*, p. 99.

<sup>4</sup> António Jacinto, *Poemas*, 1ª ed., 1961. Teve duas edições posteriores: Li-miar/INALDI (Instituto Nacional do Livro e do Disco), Porto/Luanda, 1982, 55 p. e 1985, INALD, Luanda, ambas com prefácio de Costa Andrade e ilustrações de José Rodrigues. Esta última serve de referência ao nosso trabalho.

<sup>5</sup> António Jacinto, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, (1985 e 2ª ed., 1989), União dos Escritores Angolanos, 98 p. As duas obras foram reunidas num único volume intitulado *Poesia (1961-1976)*, NOSSOMOS, Lda., Vila Nova da Cerveira, 2011.

<sup>6</sup> Cf. Michel Laban, *Angola – Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, vol. I, 1991, p. 169.



Estas duas obras apresentam duas fisionomias diferentes, tanto ao nível da estrutura significante, como da expressão poética. Verifica-se uma divergência a nível temático, lexical e estilístico da primeira obra para a segunda. Cada obra corresponde a uma etapa poética e propõe uma visão ontológica, política e até geográfica distinta. O primeiro livro reveste um carácter militante, denunciativo, de acordo com os cânones de uma poesia que nasce no contexto do movimento da modernidade angolana, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola<sup>7</sup>, que segundo o próprio António Jacinto adotou o lema “Vamos descobrir Angola”<sup>8</sup>. Há, aliás, neste título, ressonâncias de outras manifestações literárias anteriores, designadamente da Claridade (1936), da Geração Modernista Brasileira (1922), bem como do Neorrealismo português da primeira fase (1938).

As poesias inseridas na obra *Poemas* filiam-se na produção literária da geração que desperta para a consciência da necessidade de valorização e de transformação da realidade política e sociocultural angolana. Esta geração consubstancia-se na criação da revista *Mensagem* (1951-1952, 2 números)<sup>9</sup>, que pretendia ser “a expressão literária e cultural da angolanidade e a primeira voz de uma cultura regional autêntica das áreas do continente africano de influência portuguesa”<sup>10</sup>. Contudo, na opinião de Mário António de Oliveira<sup>11</sup>, esta intenção revelou-se inconsistente e só parcialmente se cumpriu. Todavia, *Mensagem* “fi-

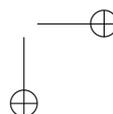
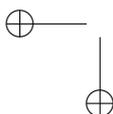
<sup>7</sup> Além de António Jacinto, fazem parte deste movimento os jovens poetas angolanos Maurício Gomes, Ermelinda Pereira Xavier, Lília da Fonseca, Viriato da Cruz, Humberto da Sylvan, Cochat Osório, A. Leston Martins, reunidos na *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, publicada pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola de Luanda.

<sup>8</sup> Sobre a origem deste lema, cf. afirmações de António Jacinto na entrevista a Michel Laban, *Angola – Encontro com Escritores*, *id.*, pp. 146-147.

<sup>9</sup> Editada pelo Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola.

<sup>10</sup> Cf. Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban II*, Lisboa, Plátano Editora, 1988, p. 92.

<sup>11</sup> Mário António de Oliveira considera que faltou a esta iniciativa “quem lhe desse base crítica”. Cf. Mário António F. de Oliveira, *Reler África*, Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1990, pp. 182-183.



xou um momento importante da cultura angolana e abriu caminhos novos não só ao conto como também, e sobretudo, à poesia”<sup>12</sup>. As vozes poéticas que se propuseram realizar os objetivos da *Mensagem*, nas quais se integra António Jacinto<sup>13</sup>, revelam afinidades tanto a nível dos temas como das imagens e símbolos figurativos da exaltação da terra, da tradição cultural e da ancestralidade. Reside nos poetas o mesmo sentimento de elaboração de uma literatura diferenciada da literatura portuguesa que traduza os valores e riquezas da terra angolana e das culturas autóctones. Nesta perspectiva, paralelamente, o movimento Mensagem desenvolveu um conjunto de manifestações culturais no sentido de valorizar e divulgar a produção literária entre as quais se destaca a organização de duas antologias: *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, 1950<sup>14</sup>, e da *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, 1953 (org. Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro).

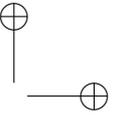
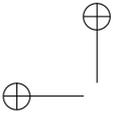
Os primeiros poemas de António Jacinto traduzem sobretudo a missão empenhada do poeta e, conseqüentemente, o discurso tende a centrar-se em aspectos da realidade social, política e telúrica e em personagens anónimas, representativas do povo angolano, ou seja “os Prometeus da minha pequena literatura”, como afirma o próprio poeta no discurso de recepção do prémio Nacional de Literatura de 1985<sup>15</sup>. Nalguns desses poemas é perceptível a presença da imagística, da simbologia e do léxico neo-realistas, desde logo manifestada num dos seus pri-

<sup>12</sup> Cf. Manuel Ferreira, *id.*, p. 93.

<sup>13</sup> Colaboraram na revista *Mensagem* os Angolanos: António Jacinto, Maurício Gomes, Mário António Fernandes de Oliveira, Agostinho Neto, Alda Lara, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, António Cardoso, Antero de Abreu, Bandeira Duarte, Ermelinda Pereira Xavier, Agnelo Pavia, A. Leston Martins, Herberto de Silva Andrade, Humberto da Sylvan, Óscar Ribas, Tomás Jorge; os Moçambicanos: José Craveirinha e Noémia de Sousa; e os Portugueses: António Mendes Correia e Augusto dos Santos Abranches.

<sup>14</sup> *Antologia dos Novos Poetas de Angola*, Luanda, Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, s./d [1950]. Mimeografada.

<sup>15</sup> Afirmações de António Jacinto na sua intervenção aquando da entrega do Prémio Nacional de Literatura de 1985, in *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1989.



meiros poemas, datado de 1949: “Amanhã, / quando alvorecer a nova aurora, / virei de novo fazer versos / – os meus versos ! – // Amanhã / nascerá nova esperança / de poder transmitir / o meu pensamento”<sup>16</sup>. Note-se o uso de lexemas recorrentes na poesia neo-realista (“amanhã”, “alvorecer”, “aurora”, “esperança”), sugerindo até alguma consonância com o “Poema de Amanhã”<sup>17</sup> do poeta cabo-verdiano António Nunes, inspirado na estética daquele movimento. António Jacinto exprime, neste seu primeiro poema publicado, o desespero de não saber ainda escrever a poesia autêntica angolana, no presente da enunciação, mas confia na esperança de um novo “amanhã” que trará a mudança pessoal e política que permitirá ao poeta “apontar rumos” e não apenas “factos”.

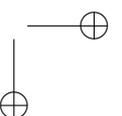
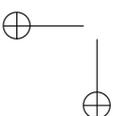
O poeta retoma este motivo no “Poema da Alienação”, afirmando: “Não é este ainda o meu poema / o poema da minha alma e do meu sangue / não / Eu não sei nem posso escrever o meu / poema / o grande poema que sinto já circular em mim // O meu poema anda por aí vadio / no mato ou na cidade / na voz do vento / no marulhar do mar / no Gesto e no Ser”<sup>18</sup>. Aceder a uma escrita autêntica, capaz de mergulhar nos problemas e valores reais do povo angolano, constitui um requisito impulsionador da sua criação poética. Essa aspiração é enunciada ao longo deste poema no qual o poeta, recorrendo a imagens visuais (personificação e metáforas), vai transfigurando o seu poema, equiparando-o a diferentes elementos do real existencial. Podemos ver como o poema se move, se corporiza e manifesta estados e sentimentos (“O meu poema é contratado / anda nos cafezais a trabalhar”; “O meu poema anda descalço na rua”<sup>19</sup>), para finalmente “se dar / para se entregar / sem nada exigir”, e se transmutar na própria identidade do

<sup>16</sup> Poema que acompanha a carta dirigida a Mário Pinto de Andrade, datada de 1 de Fevereiro de 1952, arquivada na Fundação Mário Soares (Lisboa), Correspondência, pasta 04354.021.006.

<sup>17</sup> Poema que ilustra o n.º 2 da capa da Revista *Certeza*, São Vicente, Junho de 1944.

<sup>18</sup> António Jacinto, *Poemas*, 1985, *id.*, p. 48.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 50



poeta, fruto da “união de duas pigmentações”<sup>20</sup>: “o meu poema sou eu-branco / montado em mim-preto / a cavalgar pela vida”<sup>21</sup>. O poema transforma-se assim num instrumento e num meio para que o poeta consiga realizar a aproximação e a sua integração nos vários domínios da realidade nacional.

Essa maturidade é assumida no poema “Proto – Poema da Humanidade” no qual o poeta reconhece-se já identificado com a terra e com os seus irmãos de todas as raças e línguas: “o meu canto será simples / para além das paredes de egoísmo / para além das fronteiras de raças e línguas / ó canção serás universal como o ventar do vento! [...] sei o que sou! / tenho as pernas enraizadas na terra / sinto a força e a beleza que a terra me dá / e sonho...”<sup>22</sup>. É evidente a insistência no uso de signos lexicais que reenviam para o acto de escrita (“poema”, “canto”, “canção”) que poderá ser associada a uma procura de formas e de modelos de expressão poética “angolanizados”<sup>23</sup>, próprios para traduzir a nova mensagem da poesia angolana, ou seja a consciencialização e a esperança, como afirma o enunciador no poema “Uma quadra”: “Crescerá num volume duro meu canto humano / e quente”<sup>24</sup>.

Em geral, os poemas inseridos na obra *Poemas* esboçam narrativas, cenários, personagens e actividades associados à miséria vivida no musseque, ao sofrimento e humilhação do contratado, à nostalgia da infância, à desumanidade, à reivindicação da terra, num jogo contrastivo entre as figuras do poder e os seus subalternos, e entre os seus espaços emblemáticos. Entre os títulos mais conhecidos, destacam-se os poemas “Monangamba”, “Poema da Alienação”, “Castigo Pro Comboio

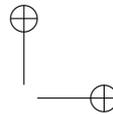
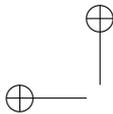
<sup>20</sup> Expressão usada por Alfredo Margarido. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 291.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>22</sup> António Jacinto, “Proto – Poema da Humanidade”, in *Força Nova*, 1961, inserido em Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban*, *id.*, pp. 291-292.

<sup>23</sup> Sobre a poesia de António Jacinto, Alfredo Margarido afirma que a sua “palavra, inicialmente portuguesa, africaniza-se, angolaniza-se, graças ao ritmo”. Cf. Alfredo Margarido, *id.*, *ibidem*.

<sup>24</sup> António Jacinto, *Poemas*, 1985, p. 18.



Malandro”, “O Grande Desafio”, “Carta dum contratado” nos quais a denúncia social se evidencia de forma mais explícita e veemente.

Nesta óptica, esta poesia de cariz militante, configura-se como uma via possível de combate e de resistência às contradições sociais e raciais no contexto da sociedade colonial angolana, nos anos quarenta e cinquenta. Por conseguinte, a “arte aqui é assumida como uma realização útil”<sup>25</sup>. Maurice Blanchot sublinha que a actividade artística, por vezes, é solicitada a assumir-se sem reserva perante a verdade da acção imediata, abdicando da sua soberania interior, ou seja a arte que não aceita nenhuma lei, que rejeita todo o poder”<sup>26</sup>. António Jacinto, numa carta dirigida a Mário Pinto de Andrade, em 1952<sup>27</sup>, considera que a arte deve assumir esta função útil, ao serviço do desenvolvimento de uma acção histórica: “É pela poesia que tudo deve começar. . .”, afirma o poeta, confiante no seu papel de consciencialização sociopolítica.

Na obra *Poemas*, o poeta concebe diversas situações concretas representativas das injustiças e do opróbrio sofridos pelo povo angolano, visando a sua consciencialização e a sua denúncia. No poema “Castigo pro comboio malandro”<sup>28</sup>, o enunciador imagina um comboio “malandro” e “sem respeito” que leva os contratados (“gente triste como os bois”) para o contrato. Aqui, a representação da denúncia dirigida ao colono branco é transferida para o comboio, acusado de desumano e depois castigado, através do jogo metonímico e metafórico. No entanto, o recurso a estas figuras, bem como à ironia e à onomatopeia cria um efeito cómico, atenuando a intensidade da acusação. Este poema, como outros incluídos em *Poemas*, é revelador do estilo de António Jacinto na sua primeira fase poética, em que os elementos narrativos e descritivos se associam para sugerir contextos e ambientes diferenciados: a roça e o contratado submetido ao trabalho desumano (“Monangamba”<sup>29</sup>); a menina pobre do musseque que se deixa seduzir pela riqueza da “patroa

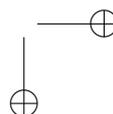
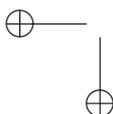
<sup>25</sup> Cf. Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 285

<sup>26</sup> *Id.*, *ibidem*.

<sup>27</sup> Carta a Mário Pinto de Andrade, *id.*, p. 4.

<sup>28</sup> António Jacinto. *Poemas*, *id.*, pp. 24-26.

<sup>29</sup> *Id.*, pp. 32-33



da mamã”, foge da escola e acaba na prostituição (“às mãos impuras da rua”<sup>30</sup>); os encontros e desencontros entre angolanos e cabo-verdianos em ambientes de mornas nas noites de vadiagem (“Vadiagem”<sup>31</sup>), a evocação da infância marcada pelos desafios de futebol, num espaço que se foi macadamizando (“onde hoje passa a avenida luminosamente grande”), mas onde ecoa ainda a memória “dos trilhos da escravidão” (“O Grande desafio”)<sup>32</sup>. A rememoração da infância cruza-se com o desfile dos destinos dos companheiros numa representação nostálgica e dramática, contudo, o poeta num registo metafórico, jogando com a duplicidade da linguagem, exorta-os à união para o desafio da mudança social e política: “e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças / vamos então fazer um grande desafio”<sup>33</sup>.

Por vezes a poesia militante é destituída de valor estético, tendendo para o panfletário. Julgo que António Jacinto soube criar musicalidade no conjunto de poemas inseridos em *Poemas*, apoiada na rima, essencialmente interna, e nos elementos retóricos como a enumeração, a repetição, a metáfora, a exclamação, a onomatopeia que conferem ritmo e poeticidade ao texto. Outra particularidade a salientar, nesta primeira poesia, reside na presença de elementos que incarnam a esperança, a convicção na mudança e na consecução do projecto de libertação. Como acima referimos, esta dimensão eufórica constitui um traço comum aos outros poetas da Geração da *Mensagem*, obedecendo por vezes ao uso de estereótipos de ressonância neo-realista, manifestados por signos do universo geográfico, cosmogónico ou social, tais como (“amanhã”, “sol”, “noite”, “estrelas”, “caminho”, “acácias vermelhas”, entre outros), pondo em evidência a exaltação de valores nacionais: o amor à terra, às suas raízes culturais, às suas riquezas naturais...

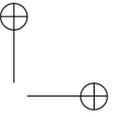
Um poema emblemático da figuração desta convicção da mudança é o poema “Havemos de voltar” de Agostinho Neto, que simultanea-

<sup>30</sup> *Id.*, poema “Naufrágio”, p. 38.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 44 e 47.

<sup>32</sup> *Id.*, pp. 55-56.

<sup>33</sup> *Id.*, *ibidem*.



mente vai representando a exaltação da riqueza de Angola e a esperança do seu resgate para o povo angolano: “Havemos de voltar // Às casas, às nossas lavras / às praias, aos nossos campos / havemos de voltar // Às nossas terras / vermelhas do café / brancas do algodão / verdes dos milharais / havemos de voltar [...]”<sup>34</sup>.

António Jacinto, uns anos mais tarde (1970), escreveu o poema “O Rio da Nossa Terra” que não surge nas suas duas obras publicadas, e que traduz igualmente a apologia da terra, representada na alegoria de um pequeno rio cujos atributos se amplificam, produzindo um efeito de grandeza:

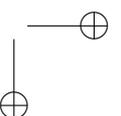
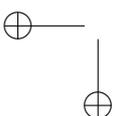
Ah! Este kiapose!

Vem de há milénios vem  
do instante primeiro do Paraíso  
artefacto da criação no Génesis mais remoto  
madrugada, cristal, perfume  
imperturbável no pecado original  
sendo-se hoje  
reversível tempo no irreversível  
voluntário nas eidéticas imagens suas  
sereno mensageiro agorinda  
consciente na fantasia em alvoroço  
para lá de um Apocalipse  
ou para além dum Juízo Final  
fecundo nas marés de perenidade!<sup>35</sup>

Repare-se na sacralização do “rio” que tem origem no Paraíso, não tocado nem pelo pecado original nem pelo Apocalipse. A riqueza dos atributos (“madrugada”, “cristal”, “perfume”, “sereno mensageiro”,

<sup>34</sup> Cf. Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, s.d., p. 138.

<sup>35</sup> Cf. António Jacinto, “O rio da nossa Terra”, in *Caderno Angolano de Debate Literário*, nº 3, Luanda, INALDI, s.d., pp. 42-44.

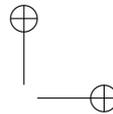
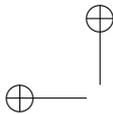


“fecundo”, “espelho”, “mensageiro”, “inteligente”, “doce alumbra-  
mentação”, etc.) conferem à descrição do “maior rio dos rios peque-  
ninosos” um poder sugestivo e uma conotação afectiva, ressaltando as-  
sim a dimensão enaltecida, evocada neste longo poema. Logo, o  
propósito militante esbate-se, dando lugar ao telurismo e ao lirismo, fi-  
gurados através de expressões de conotação positiva que imprimem ao  
discurso um tom afectivo e emocional.

A produção poética escrita no Tarrafal, inserida na obra *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, corporiza-se em poemas breves, por vezes muito breves, de versos em geral curtos, alguns com uma só palavra, e presença de alguma rima. Exceptuam-se algumas composições de configuração mais extensa, designadamente: “Ah, se pudésseis aqui ver poesia que não há!” (pp. 38-39), “Nuvem Passageira” (pp. 59-60), “Oração” (pp. 61-62) e “Quando alguém nos morre” (pp. 68-69). A obra compõe-se de três partes – Tarrafal em redor (vinte e três poemas), Tarrafal interior (vinte e quatro poemas), Tarrafal lírico (treze poemas) – que reenviam respectivamente para os limites e cenários da vivência do poeta na prisão, quer a nível físico, quer afectivo.

Na primeira parte, como o próprio título sugere, o olhar do poeta volta-se para o real exterior (“Para lá das grades / do arame farpado / do fosso / pra lá do torreão / dos soldados, das guaritas, das sentinelas”<sup>36</sup>), e focaliza-se em elementos da paisagem que envolve o horizonte da prisão (o mar, o Monte Gracioso, o Pico do Fogo). A presença da natureza assume um papel de relevo em vários poemas. Aliás, a descrição do espaço é contaminada por elementos representativos da realidade insular cabo-verdiana. Os poemas “Saudades” (p. 28), “Ilha do Fogo” (p. 29), “Agricultor” (p. 30), “Momento Matinal” (p. 31), “Paisagem em Frente” (p. 32), “Arquipélago” (pp. 33-34), “Morna” (p. 42), “Ilha do Sal” (p. 44) e “Para Ovídio Martins” (p. 45) poderiam figurar no património literário de Cabo Verde. Neles se convocam elementos temáticos e simbólicos do telurismo, da insularidade, da evasão, característicos da poesia e da prosa cabo-verdianas, ou seja os constituintes

<sup>36</sup> *Id.*, versos do poema “Monte Gracioso”, p. 22.



essenciais do seu *ethos*<sup>37</sup>. A figuração da paisagem evocada nos poemas, contrasta com o estado emocional do sujeito poético, atormentado pelo degredo, pela dor, pela solidão e saudade: “A ilha em frente é uma saudade que se esboça / [...] / Transido morre o sol / Anoitece / A solidão acontece”<sup>38</sup>.

Na segunda parte – Tarrafal interior –, o olhar volta-se para dentro dos muros da prisão (“No ensombrado barracão de grades”<sup>39</sup>), convocando factos, gestos, estados e sentimentos de revolta, de dor (pela morte de Alda Lara e da mãe), de dúvida, e desânimo, mas também de esperança. Alguns poemas reenviam para pormenores do viver quotidiano e da atmosfera de repressão, de solidão e de vazio, recorrendo a uma linguagem evasiva, marcada por palavras inventadas ou revestidas de novos sentidos que adquirem uma significação codificada pelo poeta, decerto por razões de censura, ou para ressaltar a indignação, como atesta o seguinte poema: “Ó dragões de fauces sangrentas / Satãs triturando homens nos engranzos do ódio / entre o chão e as cardas das botas / procurais apagar uma a uma / as perenes chamadas da esperança / uma / murmura flor de sangue ou / uma poêma imperecível / – digovos que sou perigoso quando / na força viril do meu verso / Espero!”<sup>40</sup>. Este poema manifesta um léxico e um tom agressivos, em sintonia com o tema inspirador, acusando e injuriando o destinatário, que o leitor poderá inferir tratar-se dos responsáveis da prisão e por extensão do poder político colonial. Mas constitui uma excepção. A maioria dos poemas, inseridos na segunda parte, reenvia para as sensações e confissões do sujeito poético, experienciadas no micro-universo do presídio do Tarrafal. As revelações dizem respeito a normas de conduta que regulam os presos, inadequadas às suas aspirações (“Deram-me o gabarit / Para edificar o poema / A área coberta e / Dos passeios a largura”<sup>41</sup>), ou ao

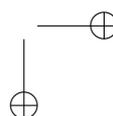
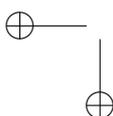
<sup>37</sup> António Jacinto explica a Michel Laban como se processa a influência da insularidade na sua escrita. Cf. Michel Laban, *Id.*, p. 170.

<sup>38</sup> *Id.*, versos do poema “Ilha do Fogo”, p. 29.

<sup>39</sup> *Id.*, versos do poema “Alvorada”, p. 56.

<sup>40</sup> *Id.*, versos do poema “Ó dragões de fauces sangrentas”, p. 53.

<sup>41</sup> *Id.*, versos do poema “Censura”, p. 50.



estado sentimental do enunciador que se vai refugiando na poesia. Assim, vários poemas dão conta do fazer poético, como veremos adiante. O poeta evoca sentidamente Alda Lara que falecera em 1962 e a sua mãe, dedicando dois poemas a Alda Lara<sup>42</sup> e um poema à mãe (“Oração”<sup>43</sup>), impregnados pela temática da morte e da saudade. Há aliás, uma relação metonímica entre a morte e a saudade, temas recorrentes neste conjunto de poemas. A representação destas temáticas está associada a sentimentos de ausência (“Agora e aqui obriga o coração / ao aceno ausente da tua mão”<sup>44</sup>), de desalento (“Ontem // despertar aqui / é como morrer / sem ter vivido”<sup>45</sup>), de dúvida e de desânimo (“Alguém morreu de mim dentro. // A dúvida // – Eh! drama cruento!... – Aqui permanece e sente. // Quem me morreu no meu eu?”<sup>46</sup>), mas igualmente de esperança (“Nem a chuva dissolve estas pegadas / nem o tempo as tem sepultadas / remonta ao xisto a força da verdade / Renasce o sol de teu seio – LIBERDADE”<sup>47</sup>).

A terceira parte – Tarrafal lírico – assume uma feição lírica, como denota o próprio título, manifestada, quer no plano da recordação amorosa e nostálgica, dirigida a um destinatário feminino, quer na glosa do próprio tema do amor, em que o poeta tece considerações sobre a natureza do sentimento amoroso e a sua expressão poética. A escolha lexical para figurar as sensações e vivências passadas reveste-se de uma conotação positiva, divergindo da dominante nas duas partes anteriores, como atestam os versos seguintes do poema “Entrega” (JACINTO, 1989, p. 82): “Era / um fio suave do olhar / trilha / fazendo-se / rio do Amor / mergulhando / no coração a cantar [...] // Era / a existência repartida / e o sonho / aromas de todas as flores / que murcham ao sol posto / e viçam primaveras / pela nova manhã”. Veja-se também a expressividade das figuras retóricas utilizadas pelo poeta, aqui a gradação

<sup>42</sup> Ambos os poemas se intitulam “Alda Lara”, respectivamente, p. 57 e 58).

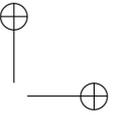
<sup>43</sup> *Id.*, p. 61 e 92.

<sup>44</sup> *Id.*, versos do poema “Saudadimento” dedicado a Alda Lara, p. 74.

<sup>45</sup> *Id.*, versos do poema “Dois momentos”, p. 72.

<sup>46</sup> *Id.*, versos do poema “Nuvem passageira”, p. 59.

<sup>47</sup> *Id.*, versos do poema “Nem a chuva dissolve estas pegadas”, p. 51.



que parte de “um fio”, alargando-se a “um rio que mergulha no coração”, e as imagens sugestivas que revestem a rememoração do passado amoroso.

Os poemas em que a fala do enunciador se debruça sobre a essência do amor formulam simultaneamente a “coincidência entre o acto de escrever e a imagem escrita”<sup>48</sup> ou seja, a prática poética que permite transformar a dimensão sensorial do amor em linguagem poética:

Se disser a noite é um lago  
Direi de marés nos teus olhos  
Tempestades num gesto vago  
de lábios e beijos de afago

Se disser a Lua é a flor  
imolada num mar de escolhos  
Direi de febres, do fervor  
de lábios em beijos de amor

Se disser amor como prece  
É por amor que me apetece  
Direi também Saudade e Dor

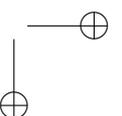
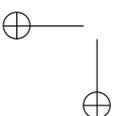
Nos lábios-limos anoitece

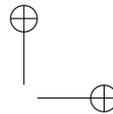
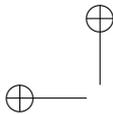
C. T. Chão Bom, 15.2.69<sup>49</sup>

Verifica-se assim que, na obra *Sobreviver em Tarrafal*, existe uma dimensão mais descritiva e também reflexiva, divergindo da dimensão narrativa e militante, predominante na primeira obra *Poemas*, facto que estabelece, no percurso do escritor, duas lógicas e duas estruturas poéticas distintas, bem como duas maneiras de olhar a resistência ao sistema colonial. Todos os poemas de *Sobreviver em Tarrafal* são datados por

<sup>48</sup> Cf. Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999, p. 94.

<sup>49</sup> *Id.*, poema “Se Disser”, p. 87.





dia, mês e ano, inscrevendo no texto o tempo histórico e a marca do mundo sociopolítico e humano da prisão do Tarrafal nos anos sessenta. Contudo, alguns poemas reenviam para acontecimentos ou figuras reais, como acontece no poema “Apolo II” (p. 67)<sup>50</sup>, ligando o universo referencial da prisão ao mundo exterior.

As personagens que intervêm na obra *Poemas* dão lugar aqui a um “eu” que se exprime na primeira pessoa gramatical, conferindo a algumas poesias uma feição autobiográfica, confessional e dialogal bem como um valor testemunhal de uma vivência individual, que poderá contribuir para a preservação da memória e para uma melhor compreensão desta etapa da história angolana e portuguesa. Há uma linha reflexiva que atravessa a obra, associada ao drama da morte, da solidão, do isolamento, da ausência, da saudade, da loucura, do amor e uma outra centrada no próprio acto de criação poética. A lógica da escrita do poema é revelada no seu processo interno, na sua dinâmica de construção, quer da estrutura significante, quer do trabalho de depuração da linguagem e do jogo semântico, aspectos evidenciados nos poemas seguintes com o mesmo título “Paisagem”:

#### Paisagem

O Sol

Como um círio suspenso das alturas

Na Praia

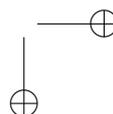
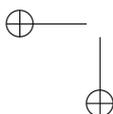
aquecendo o esqueleto desfeito de um perdido veleiro

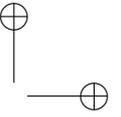
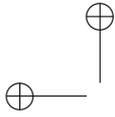
Coração

Abandonado na saudade de uma viagem nunca iniciada

C.T. Chão Bom, 15.2.69

<sup>50</sup> O título do poema, escrito em 25 de Agosto de 1969, reenvia para a 5<sup>a</sup> missão do Apolo II, cuja alunagem se realizou a 20 de Julho de 1969, sendo portanto, contemporânea da escrita do poema.





Paisagem

O Sol  
Como círio nas alturas  
Na praia  
o esqueleto de um veleiro  
Coração  
na saudade de uma viagem-nunca

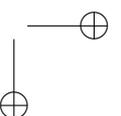
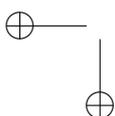
C.T. Chão Bom, 15.2.<sup>51</sup>

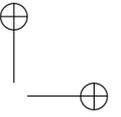
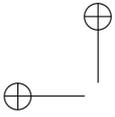
Como se pode constatar, o sujeito poético exhibe uma espécie de encenação do exercício do texto, revelando ao leitor a sua indagação de novas formas expressivas e da criatividade formal. Por outro lado este poema reenvia para a imagética cabo-verdiana, como já foi referido, evocando os naufrágios, a saudade da partida (“o querer partir e ter de ficar”) que parecem estar implícitos nos versos: “o esqueleto desfeito de um perdido veleiro / a saudade de uma viagem nunca iniciada”. O poema “Censura” (p. 49) é igualmente exemplificativo do labor poético do autor.

Noutros poemas, o leitor acede ao diálogo que o enunciador estabelece com os fenómenos, os elementos extraliterários ou com a própria poesia, figurados como personificações do desdobramento da sua voz interna: “E tu Poesia, invades, / (pelas / ondas de sono refrego) / as ideias desarrumadas / – enroladas trovas – / Tu Poesia, ou talvez Nada”<sup>52</sup>. Também se podem verificar ressonâncias de outros poetas, num diálogo intertextual com as vozes de Camões, Álvaro de Campos, Manuel Bandeira, Agostinho Neto, Jorge de Sena e Alda Lara, nos poemas “Para Ovídio Martins” (p. 45), “Alda Lara” (pp. 57-58), “Quando alguém nos morre” (pp. 68-69), “Cantar” (p. 70), “O Ritmo de Tantã” (p. 73), “Saudadimento” (p. 74).

<sup>51</sup> *Id.*, versos dos poemas “Paisagem”, p. 40 e p. 41.

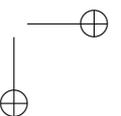
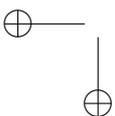
<sup>52</sup> *Id.*, versos do poema “Alvorada”, p. 56.

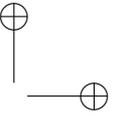




O poema “Ah, se pudésseis aqui ver poesia que não há!” (pp. 38-39), dirigido à mãe, relativamente extenso, nega a existência de poesia na prisão e, paradoxalmente, o enunciador vai tecendo o poema, ora evocando o seu estado de alma, ora descrevendo com um pormenor exaustivo o espaço da prisão, e a atmosfera de morte que o envolve. O tom lírico e pungente da confidência, o recurso à enumeração, assim como a repetição da evocação do destinatário “mãe”, adquirem uma força emotiva e comovente, conferindo ao poema um efeito estético que o tornam num dos mais belos desta obra:

Um retângulo oco na parede caiada Mãe  
Três barras de ferro horizontais Mãe  
Na vertical oito varões Mãe  
Ao todo  
vinte e quatro quadrados Mãe  
No aro exterior  
Dois caixilhos Mãe  
somam  
doze retângulos de vidro Mãe  
As barras e os varões Mãe  
projetam sombras nos vidros  
feitos espelhos Mãe  
Lá fora é noite Mãe  
O Campo  
a povoação  
a ilha  
o arquipélago  
o mundo que não se vê Mãe  
Dum lado e doutro, a Morte, Mãe  
A morte como a sombra que passa pela vidraça Mãe  
A morte sem boca sem rosto sem gritos Mãe  
E lá fora é o lá fora que se não vê Mãe  
Cale-se o que não se vê Mãe  
e veja-se o que se sente Mãe  
que o poema está no que





e como se vê, Mãe  
Ah, Se pudésseis aqui ver poesia que não há!

Mãe  
aqui não há poesia  
É triste, Mãe  
Já não haver poesia  
Mãe, não há poesia, não há  
Mãe

Num cavalo de nuvens brancas  
o luar incendeia carícias  
e vem, por sobre meu rosto magro  
deixar teus beijos Mãe, teus beijos Mãe

Ah, se pudésseis aqui ver poesia que não há!

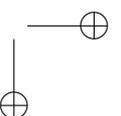
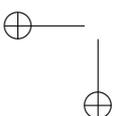
C. T. Chão Bom, 15.2.<sup>53</sup>

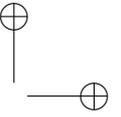
## Conclusão

Os poemas de *Poemas* são significativos porque eles participam de um momento inaugural, da origem de uma poesia que nasce como consciência de uma mudança e ao serviço de uma causa. Enquanto poesia inaugural, os poetas tiveram que criar novos códigos, novas semânticas e novos géneros para traduzir uma nova realidade e despertar a atenção do leitor para a necessidade de uma mudança social e política. No caso de António Jacinto, as novas expressões adoptadas pelo grupo da *Mensagem* associam-se a um jogo de sonoridades, reforçando a capacidade

---

<sup>53</sup> *Id.*, pp. 38-39.



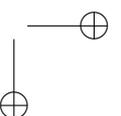
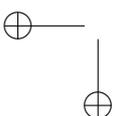


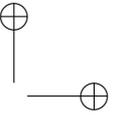
denunciativa e a consciencialização social e política, e nessa perspectiva, alguns poemas prestam-se a ser musicados. A sonoridade de tonalidade oralizante, em jeito dos contadores de estórias, que marca a sua primeira obra, esvai-se nos poemas de *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*. Nesta obra, os efeitos da métrica e dos ecos fónicos imprimem aos versos um timbre monótono, contribuindo para sublinhar o relevo dramático da mesma. A coloquialidade, recorrente nas duas obras, assume uma tendência informativa e formativa, por vezes irónica (veja-se “Castigo Pro Comboio Malandro”), em *Poemas* e confessional, na segunda obra.

O salto qualitativo nas realizações poéticas do escritor é sem dúvida tributário do primeiro despertar para uma nova linguagem, em conformidade com os ideais de um projeto político e cultural. Os poemas posteriores evidenciam uma mudança estética e temática, resultado de uma nova experiência, mas também do esforço de um apuramento das estruturas expressivas e da linguagem, isentas da contingência da urgência, como explica o próprio António Jacinto, aludindo a esta alteração:

Quer dizer que há uma concepção nova da obra poética: entre aquela que se escreve para um determinado fim (e que tem que cumprir, imediatamente, esse fim) e aquela que se escreve e que é pensada, que é meditada e que é revista diversas vezes, que é guardada e que passados uns meses, ou um ano, ou mais, se pega e se corrige<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Cf. Michel Laban, *id.*, p. 171.





## Bibliografia

ANDRADE, Mário P. de, TENREIRO, Francisco J. (org.), *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, edição fac-similada, Vila Nova de Famalicão, Nossomos, 2012, reprodução da edição original, Lisboa, Editora Gráfica Portuguesa, 1953.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CRUZ Gastão, *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2<sup>a</sup>, ed., Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1999

FEIJÓ K., J. A. S. Lopito (org.), *No Caminho Doloroso das Coisas: Antologia de Jovens Poetas Angolanos*, Luanda, UEA, 1988.

FERREIRA, Manuel, *No Reino de Caliban II*, Lisboa, Plátano Editora, 1988.

JACINTO, António, “O rio da nossa Terra”, in *Caderno Angolano de Debate Literário*, n.º 3, Luanda, INALDI, s.d., pp. 42-44.

JACINTO, António, “Proto – Poema da Humanidade”, in *Força Nova*, 1961, inserido em Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban II*, Lisboa, Plátano Editora, 1988, pp. 291-292.

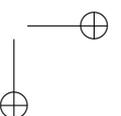
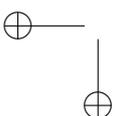
JACINTO, António, *Poemas*, Porto/Luanda, Limiar/INALDI, 1982.

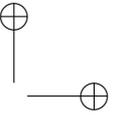
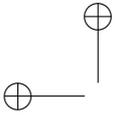
JACINTO, António, *Poemas*, Luanda, INALDI, 1985.

JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Luanda, UEA, 1989.

JACINTO, António, *Poesia (1961-1976)*, Vila Nova da Cerveira, NOSSOMOS, Lda., 2011.

LABAN, Michel, *Angola – Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, vol. 1, 1991.

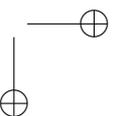
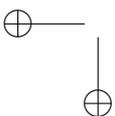


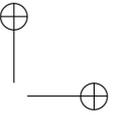
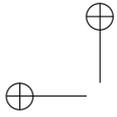


MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

NETO, Agostinho, *Sagrada Esperança*, Luanda, UEA, s.d.

OLIVEIRA, Mário António F. de, *Reler África*, Coimbra, Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra, 1990.





# António Jacinto, a escrita e a história

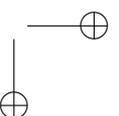
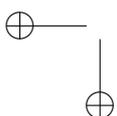
Joana Passos<sup>1</sup>

António Jacinto (1924-1991), escritor angolano, inicia a sua carreira integrado na geração do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (1948). Este movimento procurou promover a afirmação de uma literatura angolana como parte da estratégia política e social de criação de uma identidade coletiva nacional que unisse os angolanos na luta pela independência do regime colonial. A este movimento cultural programático ficou associada a publicação de dois números da revista *Mensagem* (1951, 1952<sup>2</sup>) em cujas páginas se divulgaram os poemas de uma série de autores que viriam a ser uma verdadeira geração fundadora no que respeita à literatura escrita, moderna, angolana. É verdade que antes de meados do século XX existiram vários precursores que podemos apontar no desenrolar de uma história literária

---

<sup>1</sup> Investigadora Auxiliar no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM).

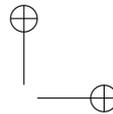
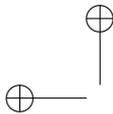
<sup>2</sup> Ver: Alfredo Margarido, *Estudos sobre Literaturas de nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980, p. 353. Ver também a tese de Maria Rosa R. V. Sil Monteiro, *C.E.I. Celeiro do Sonho, Geração da Mensagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001, onde se compara a revista *Mensagem*, da geração de 50 em Angola, com o Boletim da Casa dos Estudantes do Império, de Lisboa, que também se chamava *Mensagem*, e que se começou a publicar na mesma altura.



de Angola, tais como José da Silva Maia Ferreira (1827-1867), Joaquim Dias Cordeiro da Matta (1857-1894), Alfredo Trony (1904) ou Pedro Paixão Franco (1869-1911), mas estes são casos dispersos entre si, sem público constante formado (apesar da actividade jornalística dos dois últimos), sem impacto colectivo fosse como geração ou como parte de um sistema literário funcional. Outros eram os tempos, os índices de impressão editorial, as próprias dificuldades na circulação do texto impresso. A seguir, surge no princípio do século XX uma geração que escrevia escrita colonial, assimilada dos modelos estéticos europeus, e formada por uma ideologia eurocêntrica, completamente exógena à expressão da realidade angolana – a não ser talvez como cenário exótico. Diz a este respeito Carlos Ervedosa, em *Roteiro da Literatura Angolana* (1979), que a geração do primeiro quartel do século XX escreveu literatura “à europeia” (ERVEDOSA, 197, p. 54), parafraseando F. Morais Sarmiento, um dos autores da época. Faltava portanto *territorializar* a literatura de Angola (conceito cunhado por Francisco Noa em 1997<sup>3</sup>), relacionando as escritas com as realidades sociais e culturais locais. Pode-se por isso afirmar que a geração de meados do século XX, que é a de António Jacinto, é, de certa forma, uma geração fundadora pela efectiva representação dos problemas concretos da sociedade angolana, pela clara intenção de se desvincular de modelos estéticos europeus e pelo objectivo de libertação nacional que preside ao horizonte de referência da sua escrita. Finalmente, esta geração tem um impacto colectivo épico, porque a ela ficou associado o projecto da criação de uma identidade angolana independente, e a consciencialização política que levou à luta de libertação.

No âmbito desta geração de meados de 50, António Jacinto aparece normalmente referido como poeta, mas também foi um elegante prosador como se pode verificar nos seus contos *Vôvô Bartolomeu* (1979), *Em Kiluanji do Golungo* (1984) e em *Fábulas de Sanji* (antologia que

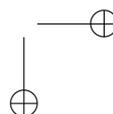
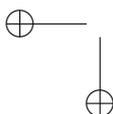
<sup>3</sup> Ver Francisco Noa, *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*, Maputo, Livraria Universitária, 1997.



inclui 11 textos, dos quais 6 se podem considerar contos<sup>4</sup>, 1988). Das suas antologias poéticas destacaria *Poemas* (1961) e *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (1985, 1999). Parte da obra poética de António Jacinto foi recentemente reeditada por Luandino Vieira, em 2011, com a editora NÓSSOMOS, a qual está a fazer um valiosíssimo trabalho de reedição de autores angolanos, disponibilizando assim obras que se haviam tornado raras ou de difícil acesso. Esta mais recente antologia da obra poética de António Jacinto, a de 2011, intitula-se *Poesias (1961-1976)*, e inclui uma selecção de poemas das duas colecções acima referidas (de 1961 e 1985). Será o universo poético de *Poesias (1961-1976)*, que é suficientemente emblemático e completo, aquele que é considerado neste artigo, sem esquecer exemplos da obra em prosa para explicitar como quer na poesia quer na prosa ecoavam as mesmas preocupações políticas e humanitárias, bem como o mesmo registo de experimentação formal.

Pensar a obra de António Jacinto implica enquadrar o autor na sua época, em diálogo com destacados nomes da sua geração de intelectuais angolanos como Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Luandino Vieira. Por um lado, a relação entre a obra destes autores é fundamental para se compreender a confluência de objectivos que preside à formulação das suas obras, as quais surgem no contexto de um momento histórico e político que motivava os intelectuais para uma escrita comprometida com a causa da luta pela independência de Angola. Por outro lado, enquanto autores contemporâneos entre si, esta geração criou um conjunto de obras onde se detectam traços formais e estéticos que são transversalmente partilhados. Esta coerência interna, de propósito e de forma, permite entender este grupo de autores como os representantes de uma modernidade literária particular, situada num dado contexto nacional(ista) e fortemente influenciada por padrões es-

<sup>4</sup> A antologia inclui dois poemas, *O Rio da Nossa Terra* e *Gabriela*, e os seguintes textos narrativos: *Dikolombo e Ngandu*; “*Bê O*”; *A Festa da Família de Xanga Oliveira*; *Chuva no Terreiro*; *Comportamentos* e *Zeca: o Paralítico do Golungo*. Dois dos restantes três textos são de teor mais descritivo e filosófico. “*Carta do Velho Kitungo*” parece ser um texto jornalístico/panfletário sobre a literatura angolana.

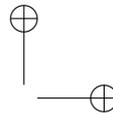
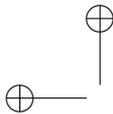


téticos neo-realistas (expressão literária de agendas Marxistas em meados do século XX). Invocaria ainda, embora mais remota, a influência da *Negritude* na escrita destes autores – pela constante necessidade de reafirmar a centralidade do negro na identidade angolana e o seu estatuto como sujeito da história, a ser devidamente representado nessa condição pela literatura angolana.

Dois exemplos concretos se podem invocar para exemplificar as afiliações teóricas que se tornaram matriz paradigmática para os autores dos anos 50/60, em Angola. Primeiro uma incursão no ideário da *Negritude*, influência mais antiga, posteriormente marginalizada (por burguesa e intelectual), mas que ainda motivou duas importantes iniciativas por parte de Mário Pinto de Andrade, a serem revisitadas neste artigo: a organização do Caderno de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953, com Francisco José Tenreiro) e a escrita da introdução à antologia *A Noite Grávida de Punhais*, onde Mário de Andrade toma um fundamentado papel como crítico literário. Em segundo lugar, recordar-se-á uma visão Marxista do papel da luta cultural no contexto da luta de libertação, a partir das palavras de Amílcar Cabral. Como terceiro preâmbulo ao estudo da escrita de António Jacinto ainda se apontarão as influências reconhecidas pelo autor em entrevista a Michel Laban, onde desde logo se reconhece membro da geração de 50 e escritor comprometido, confirmando assim a abordagem exposta neste artigo.

A *Negritude* de Língua Portuguesa foi extensivamente estudada por Pires Laranjeira em *A Negritude Africana de Língua Portuguesa* (1995), cujos principais argumentos se encontram resumidos na apresentação dos textos de *Negritude Africana de Língua Portuguesa, Textos de Apoio (1947-1963)*, publicado em 2000. Partindo da perspectiva deste autor, tomaria como definição de trabalho a noção de *Negritude* como:

A expressão literária, sobretudo poética, do “ser negro”, instaurando um discurso cujo enunciador é nitidamente negro e não branco. Procede-se à apologia e exaltação das tradições africa-

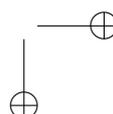
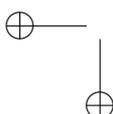


nas ancestrais, [...] reivindica-se o contributo da [...] civilização africana para a chamada “civilização do universal”. [...] A negritude é, em síntese, a valorização das culturas e do modo de estar no mundo negro [...] e, em simultâneo, o posicionamento político anti-colonial e anti-imperialista. (LARANJEIRA, 2000, p. XII)

Obviamente, a *Negritude* terá várias vertentes ou inflexões. Não se pretende aqui reduzir esse complexo movimento cultural a uma definição rígida que compila em definitivo os seus aspectos fundamentais; mas a visão de Laranjeira pode servir-nos de guia para se considerar que quando a poesia ou a prosa de António Jacinto representam os sentimentos e aspirações dos negros de Angola, a sua escrita está a proclamar um positivo sentido de identidade para aqueles que até então não teriam encontrado tais referentes positivos na escrita colonial, onde os povos de Angola apenas apareceriam como “não entidades”, parte de uma paisagem a que o colono atribuía um sentido, um objectivo. E escrever de uma forma que torna legítimos e justos os sonhos e expectativas de um povo explorado é dar-lhe uma margem de utopia que permite o despertar de uma consciência política, quebrando-se assim uma atitude alienada, passiva, que encarava a exploração infligida como uma fatalidade contra a qual nada se pode fazer. Voltaremos a estes tópicos mais à frente, a propósito da análise do conto *Vovô Bartolomeu*.

Recordemos ainda as palavras de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, os organizadores do caderno de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), publicação histórica que documenta inegavelmente o interesse dos escritores e intelectuais de língua portuguesa de 1950 em terem uma palavra no universo internacional desse movimento filosófico e artístico que foi a *Negritude*:

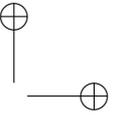
Assim é que a poesia negra mais enraizada no complexo social africano se afigura hoje ao negro de formação europeia, particularmente ao de língua francesa e portuguesa, como um processo longínquo e mesmo incompreensível, na sua forma linguística nativa.



Entretanto, abre-se um novo caminho de reconquista de valores perdidos: “agora é o novo negro que surge entre duas guerras, consciente dos problemas da sua particular alienação, a alienação colonial, e reivindica o seu lugar nos quadros da vida económica, social e política [...] (ANDRADE e TENREIRO, 1953)

[...] Não obstante, os poetas negros entendem-se entre si e são ainda compreendidos, como conjunto, por aqueles que para além dos meros aspectos formais e regionais sabem ler mais fundo. Ouve-se dizer, com certa frequência, que não há poesia negra [...] E argumenta-se que a única, a verdadeira poesia negra, é a que repousa no coração de África [...] Afirmar só isto [...] É desconhecer a realidade social complexa do mundo negro; [...] (ANDRADE e TENREIRO, 1953, p. 18)

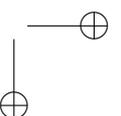
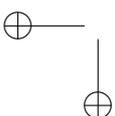
Se a *Negritude* propunha a afirmação do “ser negro”, creio que a poesia de António Jacinto materializa este mesmo objectivo ao dar voz à subjectividade do Negro, como por exemplo em *Carta de um Contratado*, que reivindica o direito do angolano negro à educação, seja para denunciar a exploração da sociedade colonial, seja para exprimir os seus afectos, expressar-se, definir o seu lugar e papel no seu mundo. As referências afirmativas a uma cor de pele até então estigmatizada (invisível, esvaziada de individualidade) têm, só por si, o efeito de conquistar um espaço de representação e uma voz para os negros de Angola, e este gesto já é completamente revolucionário e perturba as hierarquias sobre as quais se baseava uma ideologia racista e colonial. Foi esse o imenso contributo da *Negritude*. Por outro lado, se atentarmos nas palavras de Tenreiro compreende-se que a dimensão fraternal e transversal da *Negritude* a esvaziava de poder interventivo situado. A urgência da causa da libertação exigia uma plataforma nacional, e por isso, embora a preocupação em representar o ser negro e as suas culturas locais ancestrais se mantivesse como referência estética na linha de criatividade da geração de 50, uma visão revolucionária, nacional e de inspiração Marxista, representando a libertação nacional como uma luta de classes que opunha nacionais a colonos e empregados a patrões

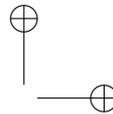
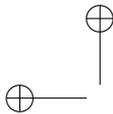


rapidamente impôs a agregação de novas referências estéticas – no sentido de se criar uma escrita para o povo, onde as classes oprimidas se revissem e se sentissem integradas numa utopia que então se delineava. É a partir de um objectivo de consciencialização política que se deve entender Amílcar Cabral e a sua visão de guerra cultural, quando afirma que a vida cultural de um povo dominado é uma eficaz forma de resistência à opressão<sup>5</sup>. A escrita de poetas como António Jacinto contribui para perturbar a perpetuação do domínio de um povo sobre outro porque inscreve no horizonte do leitor um sentido de diferença, a pertença a um distinto universo cultural – angolano e não português – ao mesmo tempo que se sugere ao indivíduo a possibilidade de uma mudança na insatisfatória situação presente. É neste sentido que a estética do neo-realismo<sup>6</sup>, que propunha representar com verosimilhança a vida do povo e os seus problemas diários para denunciar a exploração do homem pelo homem, se cruza com o projecto de libertação nacional de Angola. Ao denunciar as duras circunstâncias de vida do povo angolano, que se revê nas circunstâncias invocadas, António Jacinto está a criar uma identificação do leitor com um todo colectivo que partilha os mesmos problemas. Tece-se uma identidade de grupo, transversal e comum. Por conseguinte, enquadrar-se António Jacinto como um autor comprometido com a “guerra cultural”, cuja poesia combinou referências da *Negritude* com padrões de escrita neo-realista para desenvolver um subversivo projecto de sensibilização pública a questões ideológi-

<sup>5</sup> Ver <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/cabralnlac.html>, acedido em 30 de Janeiro de 2014.

<sup>6</sup> O neo-realismo foi um movimento literário transnacional que reproduziu sobretudo as influências do realismo socialista soviético, embora, em cada contexto situado outros elementos se articulem com esta influência socialista. O modelo literário realista socialista encarava a literatura como uma instituição que, acima de tudo, tinha de estar comprometida com funções ideológicas. O que é particular ao caso de Angola é a vincada opção pela poesia, quando frequentemente o neo-realismo se voltou sobretudo para os recursos da narrativa. No entanto, os vários poetas e prosadores activos na geração de 50 tiveram um impacto duradouro e eficaz, realizando completamente os objectivos de consciencialização política que se haviam proposto. Ver REIS, 2005, vol. IX, pp. 13-29.





cas nacionalistas e anti-coloniais faz todo o sentido. E de facto, não se pode minimizar o essencial papel de Jacinto e da geração de 50 na organização de uma luta armada de libertação nacional, pois esta não pode existir sem um horizonte de utopia. Não será por acaso que o Jacinto escreve:

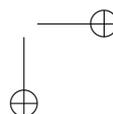
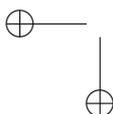
Um pouco de poesia  
a ilimitar todo o presente;

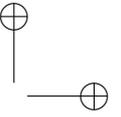
E a vida sorrindo também  
Ao futuro humano que se pressente. (JACINTO, 2011, p. 11)

Pode-se tomar como uma espécie de epígrafe da obra de António Jacinto estes versos, pois eles contêm em si as linhas de força da sua escrita: o despertar de consciências e o imaginar um futuro que pedagogicamente se partilha, promovendo-o, cativando apoiantes, envolvendo os seus ouvintes. É esta dimensão pedagógica, de denúncia da exploração, de convite ao comprometimento com uma luta pela mudança que confere à obra de António Jacinto uma dimensão histórica e política.

Diz António Jacinto em entrevista a Michel Laban que o desafio do Movimento dos Novos Intelectuais de 1950 era o romper com a tradição (de escrita colonial, “à europeia”) e escrever as realidades da Angola. Neste artigo argumenta-se que este desafio se traduziu pela estética neo-realista, idêntica no conteúdo e fórmulas à literatura do realismo socialista soviético:

Nos anos 50, quando começamos o tal Movimento dos Novos Intelectuais, de romper com a tradição – já não vamos dizer portuguesa, mas a tradição da literatura que se fazia –, foi fácil, muito fácil para mim, enveredar por aquele caminho: eram realidades que eu conhecia muito bem. . . Eu conheci a vida dos contratados, conhecia a situação dos camponeses no interior, de modos que não houve necessidade nem de fazer pesquisa, nem de fantasiar: era a pura realidade que conhecia. (LABAN, 1991, p. 139)

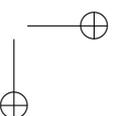
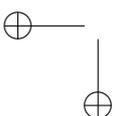




Escrever a vida dos camponeses e contratados era o mote, e assim cumpriu o autor, como veremos. A nível de influências literárias, António Jacinto também reconhece nessa mesma entrevista a importância da literatura de Cabo Verde, concretamente da revista *Claridade* (1936), do próprio modernismo brasileiro, do *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953) de Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro, e, ainda, a importância da circulação, quase pessoal e militante, de obras de outros autores de língua portuguesa entre a intelectualidade angolana, destacando o impacto da obra de Noémia de Sousa:

Lemos os poemas de Noémia de Sousa e a primeira impressão que nós tivemos é que tínhamos sido lesados: a Noémia tinha escrito os poemas que nós gostaríamos de já ter escrito – é esta a sensação! Esse caderno circulou. (LABAN, 1991, p. 166)

Ilustrado o contexto e explicitadas algumas referências culturais de fundo para se compreender a obra de António Jacinto duas advertências me parecem necessárias neste momento. 1) Apesar da sua dimensão histórica e política a obra de António Jacinto não é um texto datado. O peso da história e do comprometimento político apenas obrigam a crítica a procurar receber a obra de António Jacinto enquadrando-a no seu tempo. Mas a obra de António Jacinto continua a provocar efeitos e reflexos, levando inclusivamente a recente história de Angola ao debate crítico internacional, o que justifica o renovado interesse pelo seu espólio. 2) A segunda advertência tem a ver com o que nos parece ser alguma dificuldade da crítica contemporânea em afirmar também o lado subjectivo, introspectivo e pessoal de uma obra poética como a de António Jacinto. Mas é a componente subjectiva, pessoal, afectiva (proscrita numa fundamentalista visão Marxista) que, juntamente com as opções estéticas do autor, permitem à crítica de hoje receber a obra de António Jacinto como literatura e não como mero panfleto político como o é tanta literatura de guerrilheiro. Como diz Luandino Vieira em entrevista concedida em 2010 (BRUGIONI, PASSOS, SARABANDO



e SILVA, 2010, pp. 189-199), o tempo encarregar-se-á de esclarecer estas demarcações e diferenças. No entanto, o congresso *António Jacinto e a sua Época*<sup>7</sup> (2013) já é, inegavelmente, uma forma de canonização internacional, que revitaliza e actualiza a sua obra, aparentemente curta, mas tão densa e rica.

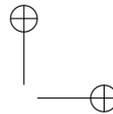
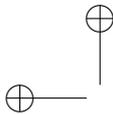
António Jacinto colaborou directamente com Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade e Luandino Vieira. A estes nomes acrescenta-se mais um, igualmente omnipresente nesta época, Alda Lara, a poeta que também amava Angola mas não quis escrever abertamente a necessidade da guerra (que sabia inevitável como a sua poesia e alguma prosa claramente demonstram). São estes os nomes em diálogo com António Jacinto, que com ele escrevem um momento extraordinário na moderna literatura angolana. Mas antes de se explorar diálogos entre alguns destes autores é chegado o momento de analisar alguns exemplos da obra de António Jacinto.

Considere-se por exemplo um pequeno excerto de uma prosa poética que descreve a *Rua da Pedreira*, invocando o dia-a-dia do povo explorado de Angola durante o contexto colonial:

Rua de horas sem cor, de ser sem esperança, rumo tortuoso, de  
vómitos suicidas, caminho amargo, rua salgada da Amargura,  
do andar solitário, sem sonho, sem ilusão, sem sabor. Náusea  
(JACINTO, 2011, p. 9)

Subversivamente, o título do texto não é *Rua da Pedreira*, o tema do texto, mas antes *Descobrimento*, invocação histórica da chegada dos portugueses a Angola, relacionando o descrito universo miserável e amargo com a colonização. O que levaram então a Angola os portugueses com os descobrimentos? Resposta: A criação das circunstâncias de vida presentes na Rua da Pedreira. Cremos que este exemplo torna bem claro o comprometimento político do escritor e a forma como a sua obra é tão representativa de um momento particular da literatura

<sup>7</sup> *Colóquio Internacional A modernidade nas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa: António Jacinto e a sua época*, FLUL, 27 e 28 Novembro de 2013.

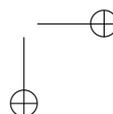
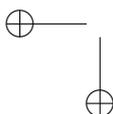


angolana. A propósito da exploração da relação da obra de Jacinto com o seu tempo mencionaria uma segunda intervenção de Mário Pinto de Andrade, o editor do *Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), que também escreveu o prefácio da famosa antologia *Na Noite Grávida de Punhais* (ANDRADE, 1980) Nesse prefácio, Mário de Andrade faz o papel de crítico literário, explicitando objectivos e programa estético dos escritores Angolanos de meados do século XX. De facto, cita-se Viriato da Cruz via Mário de Andrade na “formulação teórica e estética do *Movimento Vamos Descobrir Angola*”:

O movimento deveria retomar, mas sobretudo com outros métodos, o espírito combativo dos autores africanos dos fins do século XIX e dos princípios do actual. Esse movimento combatia o respeito exagerado pelos valores culturais do Ocidente (muitos dos quais caducos); incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através dum trabalho colectivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas e válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza Africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. (Viriato da Cruz, citado por ANDRADE, 1980, p. 6)

Mantendo sempre presente a atmosfera política e a geração literária que rodeavam António Jacinto, tomemos como exemplo de materialização do ideário exposto (por Viriato da Cruz e reforçado por Andrade) o conto *Vôvô Bartolomeu* (1979), onde António Jacinto narra as expectativas e os sonhos que uma farta colheita permite a uma série de personagens de uma aldeia angolana. Acontece que um raio cai na cubata onde está armazenado o milho da aldeia, e toda a colheita se perde num incêndio. Passo a citar a conclusão do conto:

Estava a olhar as cinzas e nos olhos veio água, muita água de chorar, que não era chuva, não.



Vovô Bartolomeu ficou muito grande, rijo, muito grande, pôs-me a mão no ombro e disse:

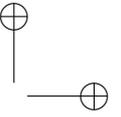
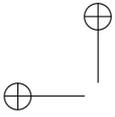
– Sorte de preto!

Olhei o meu arimbo. Meus pés descalços pisaram bem aquele chão, aquela terra que cheirava a chuva e era toda minha. No meu nariz entrou a força toda que vinha da terra grande. A chuva corria como rio lá ao fundo naquela baixa. [...] Não, eu não ia ficar assim parado a pensar na sorte de preto que vovô falou. Não. Aquela terra tinha força. Eu também.

Amanhã eu ia mesmo, com a minha força toda, limpar a lavra do café. (JACINTO, 1979, pp. 30-31)

Como diz Mário de Andrade no prefácio referido, a literatura devia descer à rua e identificar-se com as aspirações populares, e é isto mesmo que reencontramos no excerto do conto de António Jacinto. Repare-se como o autor recorre ao amor à terra, essencial nas diversas culturas angolanas, para encorajar as personagens mais jovens a reagir à passividade dos mais velhos, que aceitavam a chamada “sorte de preto”. “Não!”, diz a personagem de Jacinto ao olhar a terra que é *toda dele* (por oposição à ideia de que a terra era do colono). Este jovem agricultor, exemplo de uma outra forma (não alienada) de “ser negro” vai reagir à adversidade e recomeçar. Sublinhe-se também a repetida referência à força, “toda a força” que este jovem sente dentro de si, e que lhe advém da terra.

Se, com Mário de Andrade, admitirmos que a *Negritude* é a inversão da assimilação da cultura imposta, dentro de uma perspectiva Marxista, reconhecer-se dono da terra e recusar fatalismos ou passividade é o oposto da alienação. Apesar da rivalidade de perspectivas que opôs *Negritude* e Marxismo – cada qual advogando diferentes estratégias e prioridades na organização da luta anti-colonial – em ambas encontrou António Jacinto inspiração, pois o seu conto subverte a hierarquia de classes ao tornar o agricultor negro e descalço o verdadeiro dono da terra, afirmando a força do “ser negro” pelo contraste entre a decisão e resistência do jovem agricultor e a servidão passiva (do sujeito quebrado, alienado) que subjaz à reacção de Vovô Bartolomeu. Ao mesmo

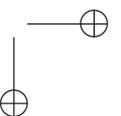
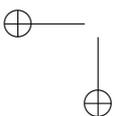


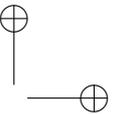
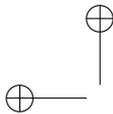
tempo, alinhando-se já com o delinear de um espírito nacionalista (de “guerra cultural”) sublinhe-se a continuidade que une aquela terra e o lavrador (nação e povo), segundo a representação que lhes conferiu António Jacinto (“no meu nariz entrou a força toda que vinha da terra grande”, JACINTO, 1979, p. 31). Da mesma forma, outros contos de António Jacinto como *A festa de Família de Xanga Oliveira* e *Comportamentos*, ambos de *Fábulas do Sanji* (1988), alimentam um ideário de consciencialização da exploração de classes e da urgência de agir que ecoa em *Vôvô Bartolomeu*. Seria interessante fazer um estudo comparativo que unisse estes três contos de António Jacinto a algum dos contos de Luandino Vieira, como os de *Luuanda* (1964), já que tantos são os pontos de contacto entre as duas escritas. Aliás, alguns dos poemas mais conhecidos de António Jacinto no âmbito da intervenção pedagógica de consciencialização política, como *Carta de um contratado*, *Monangamba*, *Pântano* e *Poema da Alienação* (que pertencem à colecção *Poemas*, 1961) também coincidem com a obra poética de Luandino Vieira, e os mesmo objectivos e referências estéticas norteiam as duas obras. Tomemos como exemplo um excerto do “Poema da Alienação” de António Jacinto:

Não é este ainda o meu poema  
O poema da minha alma e do meu sangue  
Não  
Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema  
O grande poema que sinto já circular em mim

O meu poema anda por aí vadio  
No mato ou na cidade  
Na voz do vento  
No marulhar do mar  
No Gesto e no Ser

O meu poema anda por aí fora  
Envolto em panos garridos  
Vendendo-se





Vendendo

*“ma limonje ma limonjéé”*

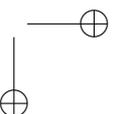
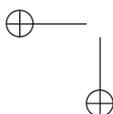
O meu poema corre nas ruas  
Com um quibalo podre à cabeça  
Oferecendo-se  
Oferecendo  
*“carapau sardinha matona  
Ji ferrera ji ferrerééé...”*

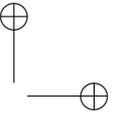
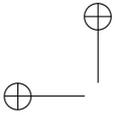
O meu poema calcorreia ruas  
*“olha a probíncia” “diaáário”*  
e nenhum jornal traz ainda  
o meu poema

O meu poema entra nos cafés  
*“amanhã anda à roda amanhã anda à roda”*  
e a roda do meu poema  
gira que gira  
volta que volta  
nunca muda  
*“amanhã anda a roda  
amanhã anda a roda”*

O meu poema vem do Musseque  
Ao sábado traz a roupa  
À segunda leva a roupa  
Ao sábado entrega a roupa e entrega-se  
À segunda entrega-se e leva a roupa

O meu poema está na aflição  
da filha da lavadeira  
esquiva  
no quarto fechado  
do patrão nuinho a passear  
a fazer apetite a querer violar  
[...] (JACINTO, 1980, pp. 174-175)





E, na mesma antologia, veja-se, de Luandino Vieira, excerto de “Canção para Luanda”:

A pergunta no ar  
No mar  
Na boca de todos nós:  
– Luanda onde está?

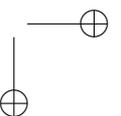
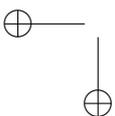
Silêncio nas ruas  
Silêncio nas bocas  
Silêncio nos olhos

– Xê  
mana rosa peixeira  
responde?

– Mano  
Não pode responder  
Tem de vender  
Correr a cidade  
Se quer comer!

*“Olá almoço, olá almocée  
Matona calapau  
Ji ferrera ji ferréé”*

– E você  
mana Maria quitandeira  
vendendo maboques  
os seios-maboque  
gritando  
saltando  
os pés percorrendo  
caminhos vermelhos  
todos os dias?  
*“maboque m’boquinha boa  
doce docinha”*



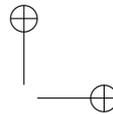
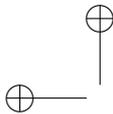
– Mano  
não pode responder  
o tempo é pequeno  
para vender!  
[...] (VIEIRA, 1980, pp. 131-132)

Ambos os poemas representam a vida da cidade de Luanda a partir das rotinas do seu povo, nas diversas actividades que este desenvolve. Expõe-se a luta diária pela sobrevivência, a exploração sexual, o estado de alienação (o poema de Jacinto “ainda não é” e o povo de Luanda ainda não responde à pergunta do poema de Luandino porque a luta diária não lhe permite reflectir). Também se denuncia o silenciamento dos oprimidos, pois nem a filha da lavadeira pode pedir protecção em relação aos avanços sexuais do patrão nem os habitantes de Luanda podem quebrar a barreira da censura nas ruas, nas bocas, nos olhos das camadas populares. É uma escrita sobre o povo, para o povo. Mas para além das afinidades temáticas note-se a comum oralidade da escrita, incluindo os pregões da cidade, os usos locais do português e palavras das línguas angolanas. Por outro lado, é ainda comum nesta geração a opção por um forte ritmo, principal estratégia para criar a musicalidade do poema, em detrimento da rima.

Também em termos de biografia se cruzaram as vidas de Luandino Vieira e de António Jacinto, já que ambos são presos pela Polícia de Defesa Internacional e do Estado – a temível PIDE, e ambos os autores acabam por cumprir pena de prisão em Tarrafal de Santiago, campo de dissidentes políticos em Cabo Verde, onde se tornam companheiros de exílio. É neste contexto que surge a antologia de António Jacinto, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* (1985, 1999, 2000), que foca uma outra vertente da opressão colonial, fora do específico espaço nacional:

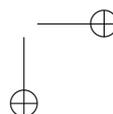
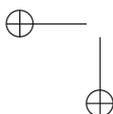
*Neste Navio Embarcado*

Neste navio            embarcados  
somos náufragos       ancorados



Oh!  
Neste navio            ancorados  
Somos náufragos        embarcados  
Oh! Navio!  
Oh! Náufragos da terra longe!  
Oh! Terra longe!  
Oh! Terra!  
Oh! (JACINTO, 2011, p. 49)

Cita-se aqui este poema de Jacinto não só como forma de invocar a parte da sua obra relativa às memórias da prisão no Campo de Trabalho de Chão Bom (ilha de Santiago, Cabo Verde), mas também como exemplo bastante claro do carácter experimental e original da escrita de António Jacinto, aspecto que importa ter presente na recepção da sua obra. No caso do poema citado, pode-se até dizer que se aproxima das características da poesia concreta, aquela que explorou de um ponto de vista visual as possibilidades de fazer a mancha escrita no papel branco complementar o sentido da palavra escrita. Efectivamente, no poema citado, a expressão do isolamento vivido no campo de trabalho coincide com a separação dos dois grupos de palavras (“embarcados / ancorados” e “ancorados / embarcados”) do resto do texto. Por outro lado, os referidos vocábulos – “ancorado” e “embarcado” – invocam o local da prisão, numa ilha, que é um universo finito, rodeado de água, tal como aparecem os pequenos grupos de palavras na imensa página branca. Mas, para um “embarcado”, a ideia de viagem, da deslocação de um barco, equilibraria a sensação de isolamento. Mas o Campo de Chão Bom, embora numa ilha à superfície das águas, não se move, está estático, fixo, “ancorado”, tal como o está a vida num campo para presos políticos. Nesse navio ancorado, só se pode ser “náufrago”, cada vez mais longe de terra, isto é, do fluir normal da vida. Por isso os últimos quatro versos contêm uma gradação no sentido de um maior isolamento, como se o leitor ouvisse uma voz cada vez mais distante, até que só se ouviria a interjeição “Oh!”, lamento isolado e circunscrito,



ou melhor, “concentracionario”, para usar um neologismo de Jacinto (2011, p. 51).

Em termos de criatividade experimental, também citaria, no âmbito da prosa, “Bê O”, micro-conto que funciona quase por “omissão” da narrativa que invoca, e que no entanto, apesar da exiguidade de recursos, funciona eficazmente em termos comunicativos, orientando-se o leitor por inferência:

### Bê O

(com licença, Manuel Bandeira<sup>8</sup>)

Maria Rosa, do Bairro Operário, foi ao médico.

R. – Salvarsan.

Antes de ir à farmácia foi ao dicionário...

“Designação comercial do dicloridrato de 3,3’ – diamino – 4,4’  
– dihidroxi-arseno benzeno ou ‘606’, importante medicamento  
usado no tratamento da sífilis.”

Acendeu um cigarro, bebeu uma Cuca

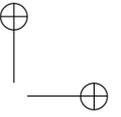
E voltou à cama profissional.

Agora é tão tarde para voltar ao Cacolombolo!

C.T.C.B. 12 Janeiro 1970 (JACINTO, 1988, p. 22)

Nesta narrativa, várias linhas de exclusão são invocadas: a pobreza, a exploração sexual, o estigma imposto pela moralidade pública, a indiferença do médico, que nem se sente na obrigação de informar a paciente do mal de que esta padece. Maria Rosa, habituada a ter de se valer dos seus recursos, é quem vai ao dicionário, vindo a descobrir que tem sífilis. A continuidade da actividade na cama profissional afirma-se pela ausência de qualquer outra alternativa: nem os serviços médicos

<sup>8</sup> Referência ao poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), figura chave na semana de arte moderna brasileira de 1922.



a propuseram, nem se menciona qualquer organismo civil. Maria Rosa terá de continuar a sustentar-se. Simplesmente, qualquer hipótese de manter uma vida normal no seu bairro, escondendo uma vida de prostituição na cidade, fica definitivamente eliminada do horizonte futuro da personagem. A descoberta da doença é também a descoberta de impossibilidades futuras, que remetem Maria Rosa unicamente para uma vida de prostituição, sem hipótese de saída ou regresso. A realidade dura e crua é reproduzida pela estrutura da narrativa, quase jornalística, como se a “sub-vida” de Maria Rosa só se pudesse exprimir num texto em que muito do que mais, se poderia dizer, fica por ... desenvolver. Forma e conteúdo jogam em sintonia perfeita, completando-se.

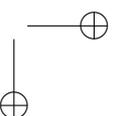
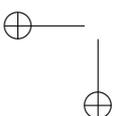
Por fim, em jeito de conclusão, transcreve-se o poema de António Jacinto a Alda Lara, onde se assinalam outras transversalidades a explorar na obra deste autor enquanto figura integrada no seu tempo e na sua geração. Para além do poeta militante que desenhou utopias para a construção da nação angolana a partir da *Negritude* e do neo-realismo, e depois de se ter explorado a denúncia da experiência do preso político a par de formas de modernidade experimental na sua escrita, fica a nota lírica, de cavalheirismo e elegância, em sentida homenagem a uma amiga.

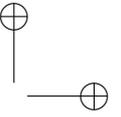
Alda Lara  
Irmã  
Não se frustrou a vida  
De breve interrompida

(longe é o dia  
em que dissemos futuro e  
“Por tanto que se não disse  
com cordas feitas de limos  
se amarraram nossas vidas”)

Quem desfez nosso sonho?

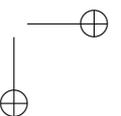
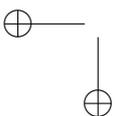
Em dor merencória

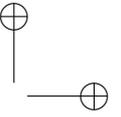




Recebemos teu testamento  
– esse que é de sofrimento

Voltarás  
(exige em espera nossa saudade)  
E surgirás  
Das fímbrias da memória  
– alma aberta de contentamento –  
se, como tu, nos vires  
espargir pelo Mundo  
tuas flores  
de Amor fraterno e puro.





## Bibliografia

ANDRADE, Mário de, *Antologia Temática de Poesia Africana, Na Noite Grávida de Punhais*, 3<sup>a</sup> ed., Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1980.

ANDRADE, Mário Pinto de e TENREIRO, Francisco, *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Editora Gráf. Portuguesa, 1953.

“Entrevista com Luandino Vieira”, in *Áfricas Contemporâneas / Contemporary Africas*, BRUGIONI, Elena, PASSOS, Joana, SARABANDO, Andreia e SILVA, Marie-Manuelle, Ribeirão, Húmus, 2010, pp. 189-199.

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, Edições 70, 1979.

JACINTO, António, *Fábulas de Sanji*, Porto, União dos Escritores Angolanos, 1988.

JACINTO, António, “Poema da Alienação”, in Mário de Andrade, *A Noite Grávida de Punhais*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1980, pp. 174-175.

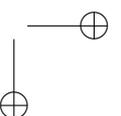
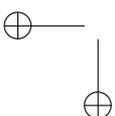
JACINTO, António, *Poesias*, Vila Nova de Cerveira, NÓSSOMOS, 2011.

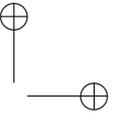
JACINTO, António, *Vovô Bartolomeu*, Lisboa, Edições 70, 1979.

LABAN, Michel, “António Jacinto”, *Angola, encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

LARANJEIRA, Pires, *Negritude Africana de Língua Portuguesa, Textos de Apoio (1947-1963)*, Coimbra, Angelus Novus, 2000.

MARGARIDO, Alfredo, *Estudos sobre Literaturas de nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.



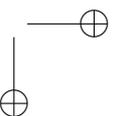
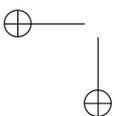


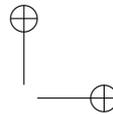
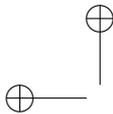
MONTEIRO, Maria Rosa R. V. Sil, *C.E.I. Celeiro do Sonho, Geração da Mensagem*, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

NOA, Francisco, *Literatura Moçambicana: Memória e Conflito*, Maputo, Livraria Universitária, 1997.

REIS, Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa, do Neo-realismo ao Post-modernismo*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2005.

VIEIRA, José Luandino, “Canção para Luanda”, in *A Noite Grávida de Punhais*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1980, pp. 131-132.





# **Cartografias literárias africanas: a postura pós-colonial de António Jacinto, José Craveirinha e Mia Couto**

Maria Fernanda Afonso<sup>1</sup>

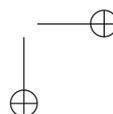
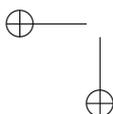
*Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminable-  
ment*

Frantz Fanon (1952, p. 186)

Arte e acto de subversão, os poemas “Castigo pró comboio malandro” e “Gado mamparra-magaíza”, respectivamente de António Jacinto e de José Craveirinha, instauram, vários anos antes da luta armada em Angola e Moçambique, um projecto político de combate que promete o fim da exploração colonial portuguesa em África, a partir de um tema comum, a zoomorfização do homem:

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

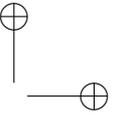
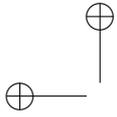


O comboio malandro  
passa  
[...]  
aquele vagon de grades tem bois  
Múu múu múu [...] ]  
tem outro  
igual como este dos bois  
leva gente,  
muita gente como eu  
cheio de poeira  
gente triste como os bois [...] ]  
gente que vai no contrato  
[...]

Comboio malandro  
Você vai ver só o castigo (JACINTO,  
1989, pp. 37-39)

O gado está escolhido  
contado e marcado.  
Vai no comboio o gado mamparra.  
Hoje  
volta o comboio de Migôdini  
e xitimela grande volta e traz  
podre de doenças o velho gado  
d'África  
[...]  
Ah! Nunca mais nenhuma vez  
Gado mamparra  
Gado magaíza  
Nunca mais em Moçambique gado  
comprado.  
Nunca mais gado moçambicano  
marcado e vendido!  
Nunca mais!!! (CRAVEIRINHA,  
1980, pp. 63-64)

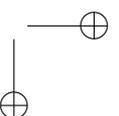
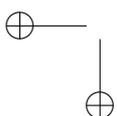
Nos finais da década de quarenta do século passado, no dealbar dos movimentos de libertação nacional em Angola e Moçambique, a palavra poética desencadeia nestes territórios um processo histórico de condenação do mundo colonial, empenhando-se na defesa da liberdade política, cultural e linguística. Publicada em jornais e revistas e ainda em antologias editadas em Lisboa no quadro da Casa dos Estudantes do Império, a produção poética angolana e moçambicana ergue-se apocalíptica, converte-se em hino guerreiro e assume-se como epopeia de uma consciência colectiva nacional. Vozes messiânicas, os poetas angolanos e moçambicanos transportam para a poesia os elementos que identificam a sua terra e o seu povo, combatem a alienação e comprometem-se no combate anticolonial, conhecendo vários o exílio e a prisão. Em Angola, a primeira colónia do Império português a reivindicar a sua entidade cultural, antes da independência política, há uma plêiade de poetas, Alda Lara, Agostinho Neto, Viriato da Cruz,



António Jacinto entre outros, que fazem do poema a sua arma de combate, restituindo a coerência a um mundo abandonado à barbárie colonial. Em Moçambique, na mesma época, pontificavam Noémia de Sousa, cuja poesia deixa entrever os ecos longínquos do Renascimento Negro de Harlém, Orlando Mendes, Fonseca Amaral e José Craveirinha, o patriarca dos poetas moçambicanos.

No caso dos dois poemas citados, o verso de José Craveirinha ressoa em eco ao poema de António Jacinto na evocação do opróbrio infligido durante séculos pelo colonizador, representado dolorosamente em tipos humanos como o “contratado” e o “magaíça”, que partem como gado em comboios que os levam para o trabalho forçado das roças ou para as minas da África do Sul. A zoomorfização do homem nos dois poemas faz-se, em António Jacinto, por comparação, “gente triste como os bois” e, em Craveirinha, por metáfora exasperada, violenta, “gado mamparra”, construída a partir de léxico português e ronga. “*Comboio malandro / você vai ver só o castigo*”, diz o poeta angolano, enquanto Craveirinha ergue uma voz encolerizada: “*Nunca mais gado moçambicano / marcado e vendido/ Nunca mais!!!*”. Anunciam a libertação, profetizam a ruptura da ordem colonial e ganham uma dimensão mítica, ao anunciar a boa nova (LEITE, 1991, p. 40), como refere Ana Mafalda Leite, que vem estudando há muito a poética de Craveirinha. Em ambos, a palavra tem o poder de transformar o quadro social imposto pelo colonialismo, de fazer ruir e de reconstruir o mundo, de criar uma nação.

Muitos dos poemas de António Jacinto e Craveirinha são, como estes, textos narrativos, onde desfilam um sem número de personagens, entregues a árduas tarefas, como é o caso do “Monangamba” de António Jacinto, o trabalhador que faz um relato exaustivo do quotidiano que lhe é imposto pelo patrão, perguntando mesmo de forma indignada: “*quem se levanta cedo? Quem vai à tonga? / quem traz pela estrada longa / a tipóia ou o cacho de dendém? / Quem capina e em paga recebe desdém / fuba podre, peixe podre / panos ruins, cinquenta angolares / «porrada se refilares»?*” (FERREIRA, 1989, p. 40). Em



Craveirinha, poemas e contos, são vários os tipos sociais que estigmatizam a miséria da cidade, Lourenço Marques e, entre eles, a mulher vilipendiada pelo colonizador ocupa lugar proeminente como *Felismina*, a *Mulata Margarida*, *Mamana Fanisse e Hamina*.

Poetas da memória da tribo, em nome da qual exaltam os valores culturais africanos, integram-se no meio dos seus, evocando a toponímia africana, os nomes de pessoas, de animais e de frutos, de instrumentos musicais, de danças, e de tradições africanas. A música, os esquemas rítmicos próprios da literatura oral ocupam lugar importante no verso destes poetas. Quando se refere a Craveirinha, Ana Mafalda Leite afirma que o “som é metaforicamente corporizado e o corpo torna-se o instrumento musical [...] o poeta funciona como *médium* e como câmara de eco, depositário cultural e ideológico da sua comunidade” (LEITE, 1991, p. 106). No poema intitulado “Xigubo”, pórtico do primeiro livro do poeta moçambicano, com o mesmo nome, palavra ronga que significa dança guerreira, o verso mima, pelo martelamento regular de repetições, anáforas e simetrias, o bater do tambor, o instrumento primordial da música e da comunicação em África, adaptando-se ao frenesim dos pés dos dançarinos, criando uma tensão rítmica, um rápido crescendo que explode por fim num feixe de imagens nostálgicas, restabelecendo-se a consonância entre a África milenar e os seus filhos: “*E as vozes rasgam o silêncio da terra / enquanto os pés batem / enquanto os tambores batem / e enquanto a planície vibra os ecos milenários / aqui outra vez os homens desta terra / dançam as danças do tempo da guerra / das velhas tribos juntas na margem do rio*” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 10).

António Jacinto e José Craveirinha escrevem em língua portuguesa, incrustando no verso palavras e estruturas das línguas de Angola e Moçambique. Ao invés de outros países africanos, principalmente os de língua francesa, em que, frequentemente, os escritores se insurgem de forma dramática contra o uso da língua do colonizador, vivendo o drama linguístico de que fala Albert Memmi na sua obra *Portrait du*

*colonisé précède du portrait du colonisateur*<sup>2</sup> nos países africanos de língua portuguesa, o português estabelece uma relação coloquial com as línguas nativas, como diz Craveirinha em “A fraternidade das palavras”: “*Amigos / As palavras mesmo estranhas / só precisam de quem as toque / ao mesmo ritmo para serem / todas irmãs*” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 151). Assim, não admira que o título de um dos livros de Craveirinha, marcadamente narrativizado (LEITE, 1991, p. 113), seja *Karingana ua karingana*, fórmula encantatória da língua ronga utilizada pelos *griots* com o significado de “era uma vez”. Com esta hibridização linguística, a poesia de Craveirinha recupera o poder do verbo oral em África, torna-se exuberante, criadora, “acto de amor insaciável”, como diz Eugénio Lisboa, na *Crónica dos Anos da Peste I* (LISBOA, 1996, p. 128).

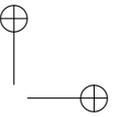
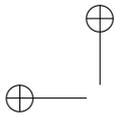
Cerca de três décadas antes da independência de Angola e Moçambique, António Jacinto e José Craveirinha promovem a eclosão de uma estética da resistência, marcadamente pós-colonial, pois como explica Bernard Aresu, a postura pós-colonial pode surgir no seio de qualquer instância cultural afectada pelo processo colonizador, a partir do momento em que essa instância se diferencia do modelo metropolitano e se implica na interrogação, na separação e na subversão (ARESU, 1993, p. 555). Em ambos os autores, a criação literária contesta as hierarquias que regulavam as relações colonizador/colonizado e torna-se o lugar de encontro de culturas várias, de diferentes tradições literárias e de múltiplas línguas. Segundo o conceito de Anthony Mangeon de “posturas pós-coloniais”, António Jacinto e Craveirinha adoptam posturas identitárias que implicam a travessia de fronteiras, sociais, culturais, históricas, o gosto pelo desafio, a vontade declarada do escritor ser percebido como um *éclairéur*, na encruzilhada de mundos pluriculturais (MANGEON, 2012, pp. 12-14). O texto literário, “site hybride de

<sup>2</sup> “ le bilinguisme colonial n’est ni une diglossie, où coexistent un idiome populaire et une langue de puriste, appartenant tous les deux au même univers affectif, ni une simple richesse polyglotte, qui bénéficie d’un clavier supplémentaire mais relativement neutre ; c’est un *drame linguistique*. ” (MEMMI, 1966, pp. 144-145).

négociations culturelles” (BHABHA, 2007, p. 277), segundo Bhabha, abre-se ao contexto, afasta-se da cenografia clássica e encara o espaço textual como o lugar de coabitação de discursos e de memórias muitas vezes antagónicas (MANGEON, 2012, p. 18).

O tema da representação da identidade africana, que mobiliza nas posturas pós-coloniais a existência de várias identidades, todas fluídas, num só ser (MANGEON, 2012, p. 52), atravessa a obra de António Jacinto e Craveirinha, obrigando-os não só a constantes (re)negociações, mas também a desafiar as certezas abusivas do Outro, procurando projectar de forma caótica o Homem novo, mas no sentido que Édouard Glissant atribui a caos, de confronto, conciliação de todas as culturas: “ Dans la rencontre des cultures du monde, il nous faut avoir la force imaginaire de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d’unité et de diversité libératrices ” (GLISSANT, 1996, p. 71).

Os referentes culturais, a revalorização das tradições africanas, desconhecidas e vilipendiadas pelo colonialismo, o projecto de luta nacional reforçam as reivindicações de identidades necessariamente ambivalentes, que não ignoram a problemática da origem híbrida de cada um. António Jacinto, que é filho de colonos portugueses, esclarece no “Poema da Alienação”: “*o meu poema é um poema que já quer / e já sabe / o meu poema sou eu-branco / montado em mim-preto / a cavalgar pela vida*” (JACINTO, 1976, p. 138). José Craveirinha, que é mestiço, ao prestar homenagem ao seu pai algarvio, num poema intitulado “Ao meu belo pai ex-emigrante”, define-se igualmente como um ser híbrido: “*eu mais um novo moçambicano / semi-claro para não ser igual a um branco qualquer / e seminegro para jamais renegar / um globo que seja dos Zambezes do meu sangue*” (CRAVEIRINHA, 1982, p. 107). Compreendemos que, face a estas posturas identitárias de sujeitos obrigados a conciliar em si mestiçagens biológicas, culturais e linguísticas, a inventar uma outra ordem social, a criar um outro campo literário, o filósofo anglo-ganês Anthony Appiah, citado por A. Mangeon, afirme que a literatura pós-colonial contribui para fazer nascer

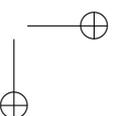
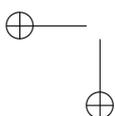


um novo humanismo, fundado, não como imaginava o velho humanismo, sobre valores ou princípios universais, mas sobre a capacidade de conjurar um mundo (MANGEON, 2012, p. 122).

Às vozes utópicas dos “Poetas/Profetas da identidade nacional” (MENDONÇA, 2011, p. 77), Noémia de Sousa e José Craveirinha, como lhes chamou Fátima Mendonça, que celebram uma Nação que ainda não existe, sucedem-se em Moçambique poemas, contos e romances, cujos autores, indelevelmente afectados pela desilusão das independências, continuam a proclamar-se herdeiros dos discursos poéticos fundadores. Quando Craveirinha morre em 2003, Francisco Noa assume-se porta-voz da comunidade intelectual na revista *Proler*, homenageando-o e revisitando a obra dos escritores que precederam e anunciaram a independência de Moçambique: “E a grandeza da perda reside não só por tu e eles terem sido os alicerces da literatura moçambicana, mas sobretudo por terem criado e alimentado a utopia da nossa imaginação e da nossa cidadania” (NOA, 2003, p. 6).

O reconhecimento do legado de Craveirinha, que foi o primeiro autor moçambicano a ganhar o Prémio Pessoa em 1991, abre um grande espaço para a dialogicidade pós-colonial, marcado pela hibridizade de sistemas culturais e linguísticos, fazendo emergir as coordenadas de um campo literário que se afirma, num processo de construção identitário, dialéctico e heterogéneo. Segundo Derrida, “être, c’est hériter” (DERRIDA, 1996, p. 34), mas o gesto do herdeiro determina uma postura, que visa reinventar a herança.

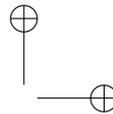
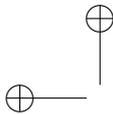
São vários os críticos e filósofos, que têm considerado a questão da “herança” como fundamental na formação dos paradigmas que estruturam a identidade, subjectiva e colectiva. Graciete Besse, citando Jacques Derrida e François Noudelmann (DERRIDA, 2013; NOUDEMANN, 2004), considera, a propósito da obra de Adriana Lunardi, que a herança designa simultaneamente o bem que se herda, o legado, mas também o processo que diz respeito à transmissão (BESSE, 2013, pp. 15-30). Para Mia Couto, o segundo moçambicano que recebeu o Prémio Pessoa, a poesia de Craveirinha despertou a consciência dos es-



critores mais novos para a realidade social e cultural moçambicana, insurgiu-se contra a alienação favorecida pelo sistema colonial, no seu dizer, “cumpriu a função quase bíblica de mostrar o caminho” (LABAN, 1988, vol. 2, p. 1013). Reconhecido, quando publicou, em Portugal, em 1987, o seu primeiro livro de contos, intitulado, *Vozes anoitecidas*, Mia Couto solicitou a Craveirinha que escrevesse o prefácio, de que resultou a valorização do enraizamento dos contos numa sociedade, cuja coesão, segundo o autor de *Ua karingana ua karingana*, depende da salvaguarda dos mitos ancestrais. Craveirinha considerou que a arte de contar de Mia Couto se aparenta à arte fabulosa dos contadores tradicionais, que a linguagem observa o ritmo da poesia, que o discurso narrativo, reflectindo o mundo, acaba por inventá-lo.

Anthony Mangeon representa a postura pós-colonial como uma posição, que permite conceber cada momento histórico como um presente que se abre a vários futuros (MANGEON, 2012, p. 10). Craveirinha é “o chão” da literatura moçambicana, segundo Mia Couto, mas cada texto reinventa o legado. A transição democrática de Moçambique criou condições objectivas que estimularam a criatividade literária e redefiniram os contornos de um discurso identitário nacional com um número crescente de escritores e de obras explorando novos temas e novas formas de escrita. O texto poético deixa de ser tão ideologizado, ganha em lirismo intimista; o conto, guardião das tradições africanas milenárias, intensamente cultivado, assume-se como género privilegiado (AFONSO, 2004), instaurando a dialéctica entre o que sempre pertenceu a África e o que ela recebeu do ocidente. Situando-se entre a prosa e a poesia, a narrativa curta, polissémica, subversiva, domina a cartografia literária moçambicana, realçando as convulsões da sociedade pós-colonial.

Criador de uma vasta obra narrativa que testemunha uma rara sensibilidade poética e uma grande consciência linguística, Mia Couto, um dos *passeurs de langue*, de que fala Alain Ricard (1995, p. 151), recria nos seus contos e, mais tarde, em romances, o universo mítico das *estórias* que ouviu na sua infância, mas os seus textos têm um carac-



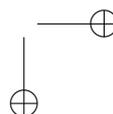
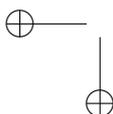
ter popular, os protagonistas são gente do povo, subalternos (GOPAL, 2006, pp. 229-258) que pertencem à galeria dos espoliados representados nos poemas narrativizados de Craveirinha, agora vítimas da cupidéz dos novos senhores de África. A nostalgia de um futuro anunciado pela geração demiúrgica do sistema literário nacional e não cumprido, o sentimento de irrealização da utopia da Nação inscrevem-se com acuidade na narrativa de Mia Couto.

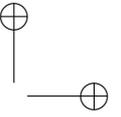
A obra de Mia Couto não prescinde da herança deixada por Craveirinha, mas como observou François Noudelmann, “toute filiation relève d’une construction”<sup>3</sup>, o que determina a construção de outros universos literários, habitados por uma escrita híbrida e polifónica. Porém, a interrogação sobre o direito do escritor questionar a sociedade em que se insere e, principalmente, sobre a sua legitimidade em querer participar na sua transformação, reivindica, nos tempos difíceis que Moçambique vive, a sua parcela de parentesco com a obra de Craveirinha ou de António Jacinto, autores de poemas que lhes valeram a prisão. Em 12 de Junho de 2001, quando ganhou, a propósito da publicação do romance *O último voo do flamingo*, o prémio que tem o nome de um poeta angolano, Prémio Mário António, Mia Couto disse:

*O Último voo do flamingo* fala de uma perversa fabricação de ausência – a falta de uma terra toda inteira, um imenso rapto de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores.

Esse compromisso para com a minha terra e o meu tempo guiou não apenas este livro como os romances anteriores. Em todos eles me confrontei com os mesmos demónios e entendi inventar o mesmo território de afecto onde seja possível refazer crenças e reparar o rasgão do luto em nossas vidas. [...]

<sup>3</sup> Citado por BESSE, 2013, p. 14.

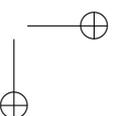
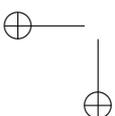


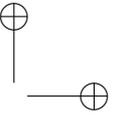


É uma escrita que aspira ganhar sotaques do chão, fazer-se seiva vegetal e, de quando em quando, sonhar o voo da asa rubra. É uma resposta pouca perante os fazedores de guerra e construtores da miséria. Mas é aquela que sei e posso, aquela em que apostei a minha vida e o meu tempo de viver.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “Discurso de Mia Couto na cerimónia de entrega do prémio Mário António – da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, pelo livro *O último voo do flamingo*”, disponível em: [www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/mia\\_sol.htm](http://www.maderazinco.tropical.co.mz/artigos/mia_sol.htm) (versão electrónica, consultada a 17 de Fevereiro de 2002). O discurso foi incluído na edição brasileira do livro, publicado em 2005.





## Bibliografia

AFONSO, Maria Fernanda, *O conto moçambicano. Escritas pós-coloniais*, Lisboa, Caminho, 2004.

ARESU, Bernard, “Québécois, postcolonial : à propos du *Premier Jardin* d’Anne Hébert” in Antoine Régis (org.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

BESSE, Graciete, “Généalogies et détours mélancoliques dans l’œuvre d’Adriana Lunardi”, in *Les Langues Néo-Latines: La littérature brésilienne contemporaine: espaces, transferts et médiations culturelles*, Paris, n° 365, juin 2013, pp. 15-30.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture*, Paris, Éditions Payot, 2007.

CRAVEIRINHA, José, *Karingana ua karingana*, Lisboa, Edições 70, 1982.

CRAVEIRINHA, José, *Xigubo*, Lisboa, Edições 70, 1980.

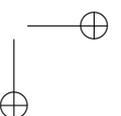
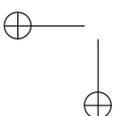
DERRIDA, Jacques, *Echographies de la télévision, entretiens, films avec B. Stiegler*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l’archive*, Paris, Galilée, 201

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FERREIRA, Manuel, *50 poetas africanos*, Lisboa, Plátano Editora, 1989.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.



GOPAL, Priyamvada, “Lire l’histoire subalterne” in Neil Lazarus (org.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, pp. 229-258.

JACINTO, António, “Castigo pró comboio malandro” in Manuel Ferreira, *50 Poetas africanos*, Lisboa, Plátano Editora, 1989.

JACINTO, António, “Poema da alienação” in Manuel Ferreira, *No reino de Caliban II*, Lisboa, Seara Nova, 1976

LABAN, Michel, *Moçambique. Encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1998.

LEITE, Ana Mafalda, *A poética de José Craveirinha*, Lisboa, Vega, 1991.

LISBOA, Eugénio, *Crónica dos Anos da Peste I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, Utrecht, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1966.

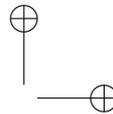
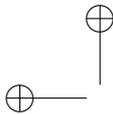
MANGEON, Anthony, *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Éditions Karthala, 2012.

MENDONÇA, Fátima, *Literatura moçambicana as obras da escrita*, Maputo, Ndjira, 2011.

NOA, Francisco, “Adeus, Zé”, in *Proler*, n° 7, Maputo, Janeiro / Fevereiro, 2003.

NOUDELDMANN, François, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, ed. Léo Scheer, 2004.

RICARD, Alain, *Littératures d’Afrique noire*, Paris, CNRS, Editions / Karthala, 1995.



# ***Sobreviver em Tarrafal de Santiago,* António Jacinto – “Novos olhares numa poética de retorno”**

Maria Raquel Álvares<sup>1</sup>

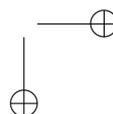
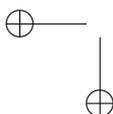
*Em Santiago, Cabo Verde  
Embarcados  
Mais precisamente  
No Tarrafal...*

*Sobreviver em Tarrafal de Santiago* de António Jacinto, editado em 1985, reúne um conjunto de poemas escritos pelo poeta, durante o seu exílio e prisão no Campo de Concentração no Tarrafal de Santiago em Cabo Verde, mais propriamente no *Campo de Trabalho de Chão Bom*.

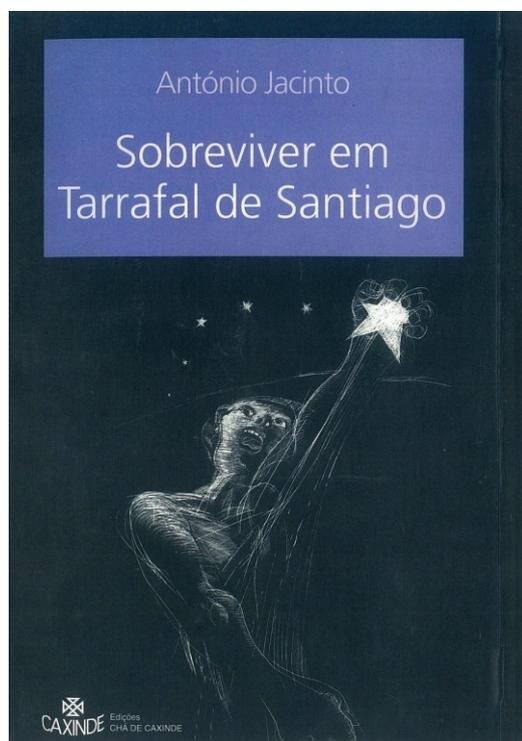
Pela presença de grandes valores éticos, pela defesa de união ideológica, cultural e política em África, pelo repensar e reafirmar da identidade cultural de um país, Angola, reprimido pelas forças coloniais, a obra *Sobreviver em Tarrafal de Santiago* assume, no panorama histórico colonial da literatura Angolana, a dimensão heróica e a dimensão construtiva da Geração de *Mensagem*, que na década de 50, começara

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

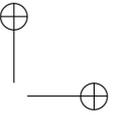


a implementar ideais de liberdade. Reafirma-se as palavras de Tânia Macedo: “Poeta cuja referência é imprescindível quando se fala em literatura contemporânea” e que constitui “um dos momentos mais iluminados do percurso artístico do poeta”. Obra dividida em três partes, *Tarrafal em Redor*, *Tarrafal interior* e *Tarrafal lírico*, com todos os poemas datados de 1964 a 1975, com prefácio de Irene Guerra Marques datado de 6.5.1982 e ainda ilustrações de José Rodrigues.



Capa do livro *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*

A escrita do poema “Neste navio embarcados” (JACINTO, 1982) projeta um sujeito poético que é também coletivo e que empreende uma viagem a bordo do Quanza. Esse sujeito expressa os sentimentos



Sobreviver em Tarrafal de Santiago, *António Jacinto* –  
“*Novos olhares numa poética de retorno*”

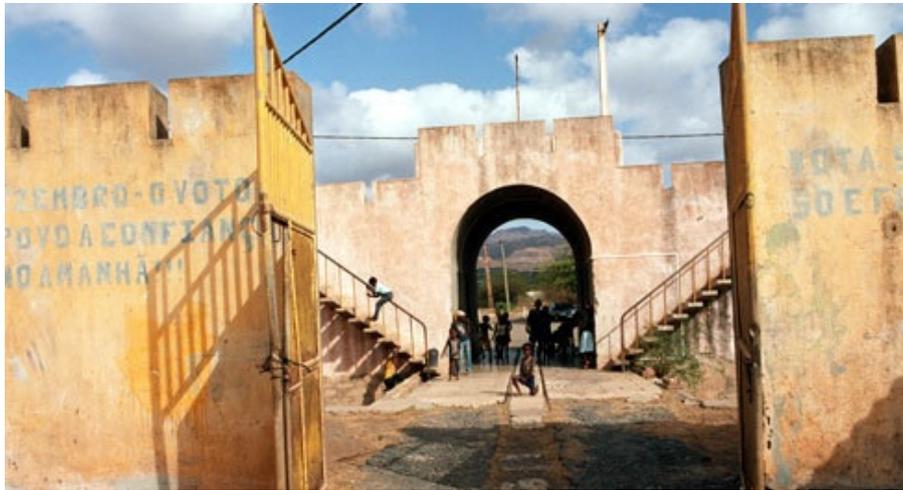
277

de angústia e de desespero face à opressão e à clausura, conseqüente dos seus ideais e defesa pela liberdade ideológica do homem.

Transcreve-se o poema:

Neste navio embarcados  
Somos náufragos ancorados  
Oh!  
Neste navio ancorado  
Somos náufragos embarcados  
Oh! Navio!  
Oh! Náufragos da Terra Longe!  
Oh! Terra Longe!  
Oh! Terra!  
Oh!

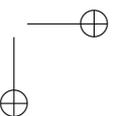
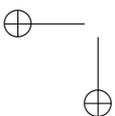
*Campo de Trabalho de Chão Bom – 28.12.65*



Entrada principal do Campo de Trabalho de Chão Bom

Mesmo distante da sua pátria, o sujeito poético recorre à poesia, às palavras escritas e com ela resiste e participa da revolta e da submissão

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)



do homem ao colonialismo, como por exemplo no poema “As palavras” (JACINTO, 1982, p. 88):

As palavras são sangue  
As palavras são pericarpo e semente  
As palavras são e mais no cerne a semente  
Poesia que germina  
Paz, amor, fraternidade

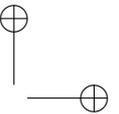
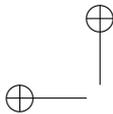
(de 1966)



É a poesia, a sua amiga de sempre que ajuda o poeta a resistir à clausura e a continuar a lutar pela defesa dos seus ideais: “Resistir! Viver para regressar!” (JACINTO, 1982, p. 10).

O escritor António Jacinto legou à literatura angolana, a crença do ser humano, no sofrimento, na agonia e no isolamento, projetando-se na dor coletiva de um povo por séculos de submissão e de sonhos desfeitos, nunca perdendo a esperança, persistindo e sentindo a certeza e o otimismo de que a vitória viria, isto é, a libertação do seu país e a conquista da liberdade individual. O poeta escreve, em 1964, no *Campo de Trabalho de Chão Bom*:

[www.clepul.eu](http://www.clepul.eu)



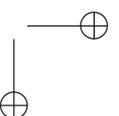
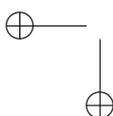
NEM A CHUVA DISSOLVE ESTAS PEGADAS

Nem a chuva dissolve estas pegadas  
Nem o tempo as tem sepultadas  
Remonta ao xisto a força da verdade  
Renasce o sol do teu seio – liberdade (JACINTO, 1982, p. 81)

O incessante olhar do poeta, em relação ao meio envolvente, distante das realidades da sua terra, Angola, inova uma escrita, consequente de um espaço fechado e limitado, de fatos observados, de influências literárias e de reflexões e olhares que denotam o fazer poético através de um trabalho de laboratório de escrita inquietante. Cita-se as palavras de António Jacinto:

Isso aí, são versos escritos noutras circunstâncias – são escritos no Tarrafal, num mundo muito fechado, também concentracionário, longe das realidades da terra, com outra realidade, deixados influir, também pelo ambiente caboverdeano: vão-se lendo novas obras de autores caboverdeanos e aí vai-se compreendendo o ambiente que dita essa literatura caboverdeana. A insularidade pesa sobre nós, porque nós temos uma ilha e, dentro da ilha uma povoação, dentro da povoação um campo de concentração. Esse isolamento é muito elevado. (LABAN, 1991, vol. 1, p. 176)

O desejo de partir e a sua impossibilidade, a evasão, os traços e os limites geográficos das ilhas crioulas (Fogo e Sal), a condição do poeta na situação de ilhéu, o desejo de rutura a uma situação limite, tudo contribui para que o poeta se aproprie do querer partir, muito típico do homem caboverdiano e que sinta a saudade da sua ilha, como se pode ver no poema “Saudades” (JACINTO, 1982, p. 41): “Na paisagem a ilha do Fogo é presença (...) / A vela do mar / escreve em geometria de espuma / – partida de quem fica (...) / viagem de quem não partiu! / Descem saudades / Saudades do fogo, / Amor / Saudades da ilha, (...) / No Tarrafal anoitece”. É ainda a temática de o mar que é exaltada

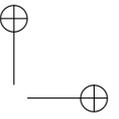
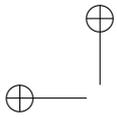


pelo poeta, em simples palavras e que expressam a solidão e o desejo obsessivo de partir: “(...) É o mar! O Mar / de envolver volveres de solidão? / Obsessivo / O desejo de partir / E esta maldição insular / De nunca chegar / E de jamais voltar” (JACINTO, 1982, p. 51).

Na poesia de António Jacinto, há a esperança, há o desejo de uma libertação que está algemada; o poeta vê, vê sempre e ouve “uma morna” (JACINTO, 1982, p. 65), “um suspiro de uma nuvem passageira” (JACINTO, 1982, p. 99), estabelece o diálogo intertextual com escritores caboverdianos, ligados ao movimento da *Claridade – Arte e Letras*, entre os quais com Manuel Lopes, no poema “Agricultor”, “(...) na folhagem ressequida / e ferida / – memória do vento leste / a paisagem não esquece! / Feijão pedra / pedra / Ó homem de todo o ano / na teima / na teima que a vida dá / A teima teima é a vida na terra” (JACINTO, 1982, p. 45). A resistência do agricultor em plantar em terra ruim, a seca, temática tão explorada pelos claridosos, remete para o poema “Flagelados do vento leste” de Manuel Lopes: “Do chão de pedra / brotam pedras feitas casas / Das casa de pedra / os homens que são pedra / nascem”.

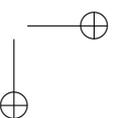
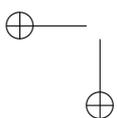
Ainda o poeta António Jacinto, homenageia, um dos grandes poetas caboverdianos, Ovídio Martins e sua crença no ilhéu, no poema “Para Ovídio Martins” (JACINTO, 1982, p. 71), numa época de luta colonial, “Das ilhas de pedra / os homens vão enlutar o mundo”; referencia Camões, no poema “Monte Gracioso” em “seco, fero estéril monte”; Álvaro de Campos, Manuel Bandeira, no poema “Quando alguém nos morre” (JACINTO 1982, p. 199); Fernando Pessoa, no poema “Dia de faxina” (JACINTO, 1982, p. 125) e Alda Lara, sua contemporânea e amiga.

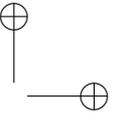
A configuração das ilhas, a obsessão do mar, “a saudade da viagem nunca iniciada” (JACINTO, 1982, p. 42), o fechamento do espaço (a tripla clausura do mar, ilha/cela/mar), a descrição da ilha com objetividade e rigor ao reparar nas coisas, nos elementos da natureza e a solidão do sujeito poético que tende para o infinito, como no poema “Arquipélago” (JACINTO, 1982, p. 53), um sujeito poético sempre atento e



participante na luta pela liberdade do homem, que une o lirismo e política em poemas de resistência à opressão colonial. O sujeito poético questiona a ordem estabelecida e enfrenta o poder vigente (o colonialismo), e tenta libertar-se dele, conforme o leitor pode ver no poema “O ritmo do Tantã” (JACINTO, 1982, p. 129). Aqui o poeta dialoga com o poema “Quero ser tambor” de José Craveirinha e reafirma a sua posição de Africano, defendendo a continuidade e o preservar de símbolos culturais de uma nação, mesmo no futuro literário africano, buscando a valorização do homem africano e interiorizando a sua terra: “. . . penso África, sinto África, digo África” (JACINTO, 1982, p. 129). Revalorizar África é uma constante no pensamento do poeta angolano António Jacinto, que sonhou um futuro melhor para o seu país, desejo reafirmado pelo poeta Mário de Andrade: “Os poetas, e neste caso António Jacinto ia construindo o colectivo plural no futuro necessário para a reconstrução de uma angolanidade esfacelada” (ANDRADE, 1977, p. 10). É o poeta que mesmo encarcerado, distanciado da sua terra/Angola, é aí que ele irá beber na terra-mãe, as energias, o alento necessário, para se afirmar social e culturalmente, para reabilitar a sua cor ultrajada, para enfim abrir um novo caminho.

*Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, é uma obra poética, que exprime os ideais africanos. Ela pretende reafirmar as raízes africanas e recuperar a sua identidade, desejos de uma geração de poetas, que pertenceram ao movimento intelectual de *Mensagem* (1951). Começava assim a germinar uma literatura que seria a expressão da sua maneira de sentir, o veículo das suas paixões, uma literatura de combate pelo seu povo. Segundo Carlos Ervedosa, o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola “foi essencialmente um movimento de poetas, virados para o seu povo e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece.” (ERVEDOSA, 1979, p. 107), escrevendo e reescrevendo poemas que reafirmam o seu desejo de liberdade, de libertação do seu país, mas sobretudo a libertação de África e fazendo da poesia, um instrumento de resistência, de denúncia às agruras sofridas, única arma usada na necessária mudança do mundo.





Leia-se o poema “Nas Tarefas da construção do Mundo” (JACINTO, 1982, p. 85):

Nas Tarefas da construção do mundo  
Aqui estou de novo  
Unido  
– Na procissão de vontades  
Alavancas em aplicação comburente  
Aqui estou de novo  
Presente!

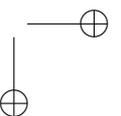
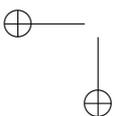
A diversidade temática existente na obra *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, exprime uma multiplicidade de mensagens que estão presentes no discurso poético, e que em alguns poemas, como “No ritmo de Tantã”, “Os Flagelados do leste” e “Quando alguém morre”, chegam a ganhar uma dimensão quase épica e de reflexão sobre situações histórico-nacionais, de função social e de encontro com a poesia, em que o poeta acreditava.

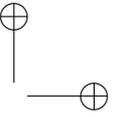
Cita-se António Jacinto:

Não se pode ser mais satisfatório ao coração de um poeta que o seu Encontro com a Poesia. O poeta vive poesia, sente poesia, respira poesia.

A poesia será, pois o seu elemento. Poderá não saber falar de poesia; que isso Fique para os críticos, como um dia disse Frederico Garcia Lorca. Saberá, porém, Sentir Poesia. Sentirá sempre, o prazer do encontro com a poesia: a sua, a dos outros, a da Natureza, a dos Homens. (LABAN, 1991, vol. 1, p. 170)

Nesse longo percurso de sofrimento, isolamento e de revolta, António Jacinto continuou a sua luta na prisão, escrevendo e reescrevendo poemas, fazendo da poesia um instrumento de resistência, de denúncia às agruras sofridas e reafirmando que nem o desterro, nem o desânimo fizeram sucumbir os seus ideais; ele canta com voz firme e decidida, resiste e luta por um futuro. O canto do poeta prevê e não deixa apagar





Sobreviver em Tarrafal de Santiago, *António Jacinto* –  
“*Novos olhares numa poética de retorno*”

283

as tradições do seu país: “Ó Dragões de fauces sangrentas”, escrito em 1966:

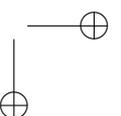
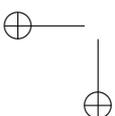
– Digo-vos que sou perigoso quando na força viral do meu verso  
Espero! (JACINTO, 1982, p. 85)

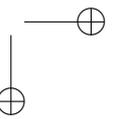
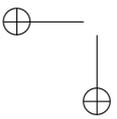
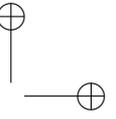
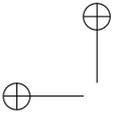
#### O RITMO DO TANTÃ

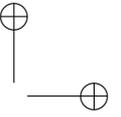
O ritmo do tantã não tenho no sangue  
nem na pele  
nem na pele  
tenho o ritmo do tantã no coração  
no coração  
no coração  
o ritmo do tantã não tenho no sangue  
nem na pele  
nem na pele  
tenho o ritmo do tantã sobretudo  
mais no que pensa  
mais no que pensa  
Penso África, sinto África, digo África  
Odeio em África  
Amo em África  
Estou em África  
Eu também sou África  
tenho o ritmo do tantã sobretudo  
no que pensa  
no que pensa  
penso África, sinto África, digo África  
E emudeço  
dentro de ti, para ti África  
dentro de ti, para ti África  
Á fri ca  
Á fri ca  
Á fri ca

C. T Chão Bom, 28.6.70

[www.lusosofia.net](http://www.lusosofia.net)







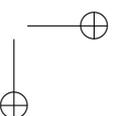
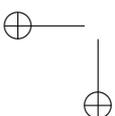
## **Bibliografia**

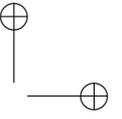
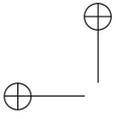
ANDRADE, Mário de, *Antologia Temática de poesia africana: na noite grávida de punhais*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979.

JACINTO, António, *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*, Angola, Ed. Chá de Caxinde, 1982.

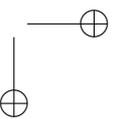
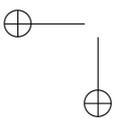
LABAN, Michel, *Encontro com Escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

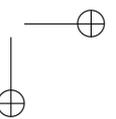
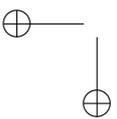
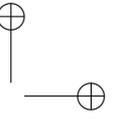
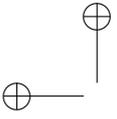


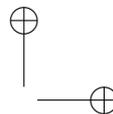
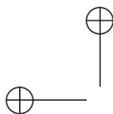


**Parte IV**

**LITERATURAS AFRICANAS  
EM LÍNGUA PORTUGUESA**







# ***Chiquinho* de Baltasar Lopes: autobiografia de um herói colectivo e intuição política**

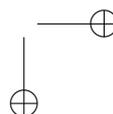
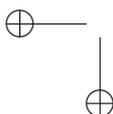
Agnès Levécot<sup>1</sup>

Narrado na primeira pessoa do singular, o romance *Chiquinho* de Baltasar Lopes coloca a questão das fronteiras entre gêneros (ficção autobiográfica e ficção etnográfica), e conseqüentemente entre realidade e ficção, entre história e política.

Numa primeira leitura, o leitor pode questionar-se sobre o conteúdo autobiográfico do romance. O percurso de vida de Chiquinho tem de facto muito a ver com o do seu criador, Baltasar Lopes. Se considerarmos as condições gerais e genéricas da autobiografia, estabelecidas por Jean Starobinski num artigo publicado no número 3 da revista *Poétique* (1970), podemos classificar este romance dentro deste género por três razões principais: a identidade do narrador é a mesma que a da personagem, trata-se maioritariamente de uma narração e relata um percurso de vida. O personagem-narrador conta a sua vida, desde a infância até o início da idade adulta, e o relato aparenta-se, pela forma e pela temática a um romance de formação. Estruturado em três partes, acompanha a construção do indivíduo Chiquinho, através de confrontações com a

---

<sup>1</sup> Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3.



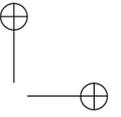
realidade e com os outros. Na primeira parte, intitulada *Infância*, Chiquinho lembra a sua infância em São Nicolau, onde fez as primeiras descobertas da vida e as primeiras aprendizagens. Na segunda parte, *São Vicente*, Chiquinho vai para o Mindelo estudar no Liceu Gil Eanes, onde faz a sua aprendizagem literária e política. Na terceira parte, *As-águas*, a personagem regressa à ilha de São Nicolau, onde é colocado como professor primário. Confronta-se então com a dura realidade do arquipélago: a seca que provoca fome, e conseqüentemente emigração ou morte.

Este percurso de vida tem muito a ver com o próprio percurso de Baltasar Lopes. Como Chiquinho, ele nasceu em São Nicolau, estudou no Seminário de Ribeira Grande, e cursou o liceu em Mindelo. No entanto, o fim do relato apresenta uma diferença essencial com a vida do autor já que a personagem acaba desistindo de viver em Cabo Verde e segue a via da emigração iniciada na família pelo seu pai.

Por outro lado, o realce dado às condições sócio-económicas e culturais peculiares do meio em que a personagem se insere reenvia o leitor para uma outra categoria de relato autobiográfico qualificado por George May de “digressão etnográfica”, em que o personagem-narrador vira herói coletivo na medida em que representa metonimicamente o seu povo cujas condições de vida, dramaticamente relatadas, revelam, por transparência, a incompetência e o desleixo com que o Estado português tratou esta colónia.

A nossa reflexão pretende, num primeiro momento, mostrar como Chiquinho pode ser interpretado como representante do seu povo, e como a construção da personagem permite ao autor desenvolver a problemática central do grupo a que pertenceu, a *Claridade*, e à maioria dos escritores africanos em tempos coloniais e pós-coloniais: a questão da afirmação identitária dos povos colonizados.

Concomitantemente, queremos demonstrar que essa temática se coaduna com, segundo a expressão proposta pelo senegalense Alioune Sow, um substrato de “intuição política” (SOW, 2011, p. 34) observável em outras obras do período colonial. Isto é: sob a narrativa realista



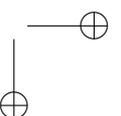
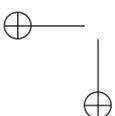
desponta a percepção e a compreensão das implicações do indivíduo na sua relação com a colonização, antecipando a contestação anti-colonial ulterior e, em particular, o abandono político a que foram votadas as províncias ultramarinas portuguesas e neste caso particular, o arquipélago caboverdiano.

### Chiquinho: um herói coletivo

L'écrivain est l'archéologue ou le géologue qui fait parler les témoins muets de l'histoire commune.

J. Rancière (2007, p. 24)

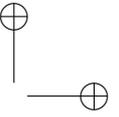
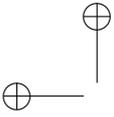
Baltasar Lopes, através da sua personagem, Chiquinho, regressa ao seu passado. O processo memorial instala-se na narrativa logo nas primeiras linhas do romance com o verbo “recordar” na 1ª pessoa do singular: “Como quem ouve uma melodia muito triste, recordo a casinha em que nasci, no Caleijão” (*Chiquinho*, p. 13). O mesmo pronome designa aqui tanto o narrador adulto quanto o narrado criança: a mesma personagem existe ao mesmo tempo no presente de enunciação (*recordo*) e no passado do enunciado (*nasci*). Neste caso, explica Philippe Lejeune, o narrador “serve de álibi a uma narração paradoxal, ao mesmo tempo retrospectiva no que diz respeito à voz e contemporânea no que diz respeito à perspectiva” (LEJEUNE, 1980, p. 15). Esta dualidade da voz narrativa permite distanciamentos de perspectiva, entre o narrador e o seu herói, distanciamentos esses que permitem que o leitor ultrapasse a dimensão individual do herói para entrar na dimensão coletiva do meio socio-histórico a que pertence. Pois, a memória, faculdade que permite a construção pessoal e a consciência de si próprio, como é aqui o caso de Chiquinho, constrói também, diz Maurice Halbwachs,



as condutas simbólicas e linguísticas que constituem as culturas. A recordação, explica o sociólogo, “só se depreende através dos quadros sociais”; a memória individual só se constitui através duma memória coletiva: “On ne se souvient jamais seul” (HALBWACHS, 1997). E as memórias tanto são “histórias de mim-próprio” como história dos outros. “A história de cada um – lembra também P. Ricœur – cruza-se com a história de muitos outros” (RICŒUR, 1996, p. 190). Assim, a escrita literária de Baltasar Lopes tem essa capacidade, descrita por Pierre Bourdieu (1992, p. 48), de “concentrar e condensar, na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, que funciona ao mesmo tempo como metáfora e como metonímia, a complexidade duma estrutura e duma história que a análise científica tem que desdobrar e desenvolver laboriosamente”. A escrita autobiográfica seria assim um espaço em que se desenvolve o combate perpétuo entre o uno e o múltiplo, entre o homogéneo e o heterogéneo. Por outro lado, quando ganha a dimensão memorialista, adquire uma função testemunhal. O escritor situa-se então na fronteira entre o “eu” e o mundo, entre a interioridade sensível e a exterioridade catastrófica.

O romance *Chiquinho* pode assim ser lido como uma narrativa memorialista que inscreve a história da personagem na história dos acontecimentos cuja dimensão trágica toca à “intimidade profunda do escritor” e o obriga a expressar-se: neste caso preciso, trata-se das terríveis condições de vida do seu país. Será por isso que Ernest Renan, no prefácio a *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (RENAN, 1992, p. 38), afirma que o projeto autobiográfico apenas é útil e exequível na condição de ele ultrapassar a realidade do indivíduo para reconstruir um “eu” imaginário suscetível de propor um modelo, ou pelo menos um exemplo à humanidade.

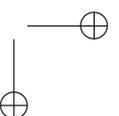
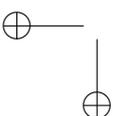
Assim sendo, a história de *Chiquinho* deve ser interpretada como uma representação metonímica da história socio-político-económica de Cabo Verde. A vida das personagens do romance reenvia à história do seu país numa possível equivalência entre história do herói e história da coletividade que a personagem exemplifica de maneira emblemá-

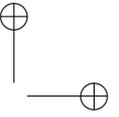
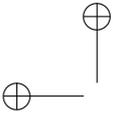


tica. Aliás, segundo David Gascoigne, sempre houve “uma dialética entre a construção do «eu» (social ou individual) e os lugares em que se forma, lugares hostis ou favoráveis, a aceitar ou a recusar, a dominar ou a suportar, a preservar ou a transformar” (GASCOIGNE, 1997, pp. 11-12). Aí está precisamente a problemática coletiva dos Caboverdianos explicitamente evocada no romance de Baltasar Lopes, aceitar ou recusar as condições de vida impostas pelo clima desastroso que assola o arquipélago: “As ilhas eram a nossa base para partirmos. – Para onde, velho? – Para Cabo Verde. . . – Estamos em Cabo Verde. . . – Não estamos tal. . . As ilhas vivem é na alma de cada um de nós” (*Chiquinho*, p. 212). Ficção autobiográfica, *Chiquinho* responde então às características do relato de infância evidenciadas por Alioune Sow: “os relatos de infância são formas literárias testemunhais da realidade histórica, textos que dão conta das tragédias tais como a colonização, a migração ou as guerras civis” (SOW, 2011, p. 36). A personagem de Baltasar Lopes surge de fato como sujeito testemunho duma realidade, tal como o define P. Ricœur: “A especificidade do testemunho consiste em que a asserção da realidade não se pode separar da autodesignação do sujeito testemunha. O que é afirmado é ao mesmo tempo a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos lugares da ocorrência” (RICŒUR, 2000, p. 206).

A história pessoal de Chiquinho confunde-se portanto com a história do seu espaço de vida e está, evidentemente, ligada ao principal problema com que os habitantes do arquipélago se confrontam: a seca endémica.

Com o mês de Agosto, derramava-se todo o mundo nas sementeiras gerais. Quando a chuva de verdade tardava nas baixadas, o bicho-do-chão dava cabo do milho que rebentara com os primeiros borrifos. De pais a filhos ia-se transmitindo aquela esperança sempre renascente no ano agrícola. As as-águas não deram nada no ano anterior, mas assim que caíam as chuvas não ficava um palmo de terra por semear. (*Chiquinho*, p. 92)





As condições climáticas transformam os ilhéus em verdadeiros escravos da terra:

Era assim, assistindo-se mutuamente, no sistema de mão-trocada, que de geração em geração iam aguentando o cativo, levando sempre açóites de Nha Terra, dona de uma grande escravatura. Todos nós éramos escravos. Para ser escravo, bastava prantar a enxada no chão e partir em viagem para a época das as-águas com uma grande fé em Deus:

– Nossenhör nos ajude e nos dê boas as-águas. . .

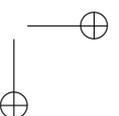
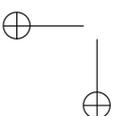
Vinha o mês das colheitas e quando, quase sempre Nhanha Terra não mandava comida bastante para a sua escravatura, ninguém se revoltava. (*Chiquinho*, pp. 92-93)

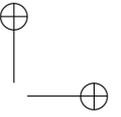
São essas condições que levam os caboverdianos a emigrar para poder sobreviver: depois da grande seca de 1915, o pai de Chiquinho, como tantos outros, resolveu partir para os Estados Unidos, a fim de assegurar uma vida correta aos familiares que ficaram no Caleijão. Nos períodos de crise máxima, os que não emigraram acabam perecendo com fome.

Nhô Chic'Ana morreu de fome. A seca tinha cosido um grande vestido cinzento para a terra trazer o luto de Chic'Ana. Eu estava como que atordoado. O sol peneirava através das nuvens de calor uma claridade parada. Nas Casinhas, na Jalunga, na Junça, morria-se de fome (*Chiquinho*, p. 258).

No fim do romance, morrem vários amigos e alunos de Chiquinho. Por isso, os seus próximos incitam-no à emigração.

Debrucemo-nos agora sobre os constituintes etnoculturais que entram na diegese do relato de maneira a compreender melhor como recebem, segundo as palavras de P. Bourdieu, “um novo sentido devido à sua inserção no sistema de relações constitutivo da obra” (BOURDIEU, 1987, p. 141). O leitor, cujo trabalho, segundo P. Ricœur “consiste em decifrar o sentido escondido no sentido aparente, em descobrir os níveis de significação implicados na significação literal” (RICŒUR, 1969,





p. 125), pode ler, através do destino fatídico de Chiquinho, as preocupações do grupo *Claridade* de que Baltasar Lopes foi um dos cofundadores, em estudar e patentear a cultura caboverdiana nos seus mais variados aspetos, procurando nela os constituintes duma identidade própria, experiência vivida pelo próprio Chiquinho através das preocupações sociológicas do seu amigo Andrezinho:

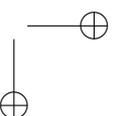
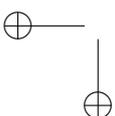
Andrezinho fez-me conhecer melhor a minha ilha. Cenas que eu tinha presenciado, dramas que me haviam impressionado, tudo isto adquiria agora um significado, que a interpretação do meu camarada tornava claro para mim. Fiquei vendo na minha ilha um vasto laboratório de experiências humanas. (*Chiquinho*, p. 115)

Não é portanto por acaso que excertos do romance foram publicados logo nos primeiros números da revista *epónima* (1936), muito antes, portanto, de ser publicado em livro (1947).

O processo passa primeiro pelo questionamento das raízes sociais e etnológicas do povo caboverdiano: evocação da história socio-económica própria da colónia portuguesa, através dos factos, mas também da tradição oral e das práticas musicais. As histórias da contadeira Nha Rosa Calita, de Nhô Chic' Ana ou do Tio Joca com que o menino Chiquinho se deixa embalar todas as noites integram elementos culturais europeus e africanos.

Por um lado, as histórias dos antepassados relacionam-no com a tradição africana, por exemplo no que respeita à concepção da morte:

Pedimos à velha Calita que nos contasse o caso de Fina Canda. Era uma história de espíritos, [...] Nestas conversas, a morte andava ombro a ombro connosco. Todos os finados tinham os mesmos gostos e as mesmas necessidades dos viventes. Nós concebíamos a Morte como uma outra vida semelhante a esta. O nosso destino além-túmulo perdia assim parte dos seus mistérios. Cada qual podia imaginar o que faria depois de morto, seus amores, seus ódios, suas camaradagens. (*Chiquinho*, p. 81)



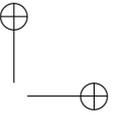
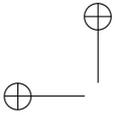
Por outro lado, reenviam-no para a história europeia como as que Tio Joca, indivíduo falhado mas letrado, lhe conta: “lições heróicas das histórias de Carlos Magno, do romance de Passo-Amor, de Brancaflor, de Roldão morrendo pela sua honra” (*Chiquinho*, p. 56). De raízes culturais diferentes, estas histórias participam da formação intelectual e afetiva da criança, assim como da sua construção identitária “crioula”.

Estas histórias da ilha impressionavam-me profundamente. Era a vida da minha terra que ressurgia para mim nas palavras pausadas de Mamãe-Velha. E delas desprendia-se este não se sabe o quê que a pouco e pouco ia formando a minha alma de crioulo. (*Chiquinho*, p. 38)

No cruzamento destes dois substratos culturais, a mestiçagem cultural e a questão da língua são temas recorrentes tanto no romance *Chiquinho* como nos escritos do movimento *Claridade*. O crioulo, síntese física e linguística do EU coletivo caboverdiano, é um aspeto crucial na indagação identitária empreendida pelos Claridosos como testemunham as primeiras páginas da revista, cujo primeiro número apresenta “2 motivos de finançom” em crioulo, reivindicando assim um traço específico que escapa ao poder colonial. Além disso, Baltasar Lopes publica, no número 2 da revista<sup>2</sup>, um ensaio intitulado “Notas para o estudo da linguagem das ilhas”, e, em 1956, conclui uma obra de referência intitulada “O dialecto crioulo em Cabo Verde”. Numa emissão radiofónica de 26 de maio de 1956<sup>3</sup>, o escritor, fazendo o inventário dos elementos caracterizantes da cultura caboverdiana, afirma: “o arquipélago dispõe de um instrumento de comunicação, o crioulo, que poderá levantar os seus problemas [...] mas que é uma realidade viva destas ilhas e até lhe permite uma literatura regional”. Benjamin Abdala Júnior mais tarde confirma: “estigmatizado pelo poder colonial, o crioulo será o ponto de referência do regionalismo caboverdiano”

<sup>2</sup> *Claridade*, nº 2, p. 5 e 10.

<sup>3</sup> Apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento, Praia, Imprensa Nacional, 1956.



(ABDALA JUNIOR, 1994, p. 116). No entanto, em *Chiquinho*, a questão linguística do crioulo é colocada apenas através da música e mais especificamente através das letras das “mornas”<sup>4</sup>, cuja música pontua regularmente a segunda parte do relato, graças à personagem de Nonó:

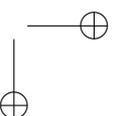
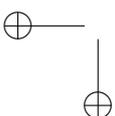
Nonó tinha uma morna muito certa:  
Amor ê suma passadinha azul  
Sentado na rama di jamboêro. . .  
Olhá-l, dixá-l cantâ, dirá-l boâ. . .  
Si bô pegá-l êl tâ chorâ,  
Si bô dixa-l êl tâ cantâ  
E di note êl tâ ninábo bô sono. . . (*Chiquinho*, p. 119)

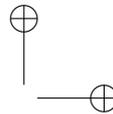
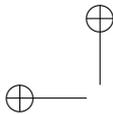
Além da questão linguística e ainda no domínio da música, convém lembrar aqui que o relato de Baltasar Lopes evoca as raízes africanas da cultura caboverdiana, embora por pinceladas que possam parecer por vezes impressionistas (a começar pela epígrafe que evoca um batuque da ilha de Santiago), mas que exemplificam o comentário de Manuel Veiga sobre esta vertente da cultura caboverdiana:

Apesar da pressão exercida, quer pelo poder temporal, quer pelo poder espiritual, o nosso povo, em grupo ou em massa, nunca se esqueceu das manifestações colectivas como a tabanca, o batuque, o funaná, a récita, as cantigas de trabalho, as sessões de finançon, os contos “di bóka di tardi”, as práticas feiticistas e a fuga massiva para os recantos mais recônditos do país onde pudessem ser mais livres, mais autênticos e mais eles próprios.  
(VEIGA, 1994, p. 315)

Esta narrativa pode portanto ser lida como testemunho etnográfico, testemunho de um EU coletivo, que se inscreve no projeto do movi-

<sup>4</sup> As mornas evocadas, entre as quais a doravante famosa “Eclipse” (*Chiquinho*, p. 160), abrem aliás a referência a grandes nomes da literatura caboverdiana da época como Eugénio Tavares (*Chiquinho*, p. 151), ou da cena musical como Franck Beleza que inspira Nonó (*Chiquinho*, p. 116).





mento Claridade. Movimento esse cujas mais urgentes motivações foram, conforme as próprias palavras de Baltasar Lopes “o estudo da realidade cabo-verdiana, com vista ao melhoramento económico e social da nossa gente”<sup>5</sup>.

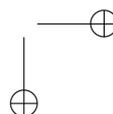
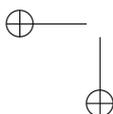
### Chiquinho e “intuição política”

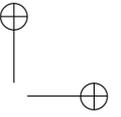
As críticas de que foram alvos o movimento Claridade e o seu mais famoso representante quanto à sua representação da realidade colonial<sup>6</sup>, considerada por alguns como demasiado moderada, indicam que, na recepção do texto, está em causa o seu valor ideológico em relação à história política colonial<sup>7</sup>. De fato, se atentarmos ao contexto colonial e ao regime totalitário da potência colonizadora, não podemos deixar de pensar que, sob a descrição realista da vida caboverdiana, se esconde algo mais. Mostraremos então como a dinâmica argumentativa deste discurso testemunhal insiste sobre a revelação ou a denúncia. “O implícito contribui para reforçar a argumentação na medida em que obriga o alocutório a completar os elementos que faltam”, explica Ruth Amossy (2000, p. 151) retomando a teoria de Umberto Eco, em *Lector in Fabula* (1985), segundo quem os “brancos” do texto desencadeiam uma atividade de decifração pela qual o leitor vira parceiro ativo, e fazem com que ele vai aderindo à tese à medida que a vai construindo.

<sup>5</sup> Entrevista de Baltasar Lopes a João Lopes Filho (LOPES FILHO, 1998).

<sup>6</sup> “Une enfance qui se déroule pendant la colonisation et qui n’expose pas de conflits majeurs est une anomalie: « Est-il possible que pas une seule fois, BL n’ait été témoin d’une seule exaction de l’administration coloniale ? » Pour la critique, le danger pour les écrivains est de mettre à jour, tout en exposant leur expérience singulière de l’enfance, des représentations inattendues du colonisé qui contredisent l’idée fortement répandue que pour servir l’émancipation politique africaine, une rhétorique de l’assujettissement et de la confrontation devrait animer tout récit d’enfance” (SOW, 2011).

<sup>7</sup> Tal aconteceu com textos do mesmo tipo noutros países africanos, como por exemplo *L’Enfant Noir* de Camara Laye (Guiné).



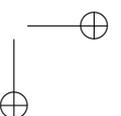
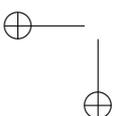


Embora os Claridosos se tenham defendido de terem produzido um discurso político, e embora Baltasar Lopes tenha sido alvo de críticas que os acusaram de colaboracionismo precisamente por ele não praticar a crítica direta ao regime colonial, não deixa de ser evidente que o romance *Chiquinho* contem, por trás duma fachada objetiva e afetiva, elementos críticos e até denunciadores. Como escritor sucetível de ser censurado, ele não formula afirmações que poderiam ser discutidas<sup>8</sup>. Como outros autores da época colonial, adotou estratégias que o pusessem fora do alcance da censura, exprimindo o dito pelo não dito, estratégia que deixa transparecer o que Alioune Sow designa por “intuição política”: através do percurso de Chiquinho, divisamos o percurso dum povo confrontado às estruturas coloniais, a começar pela escola descrita de maneira mais aprofundada quando da estadia de Chiquinho com o Tio Joca na Praia Branca. Na sociedade caboverdiana a escolarização é encarada como uma estratégia, como instrumento de mobilidade social, e mais, como a condição *sine qua non* dum empenho participativo alternativo que se concretiza no romance na associação do *Grémio* e o seu órgão de comunicação, o *Jornal Renovação*, cujo nome, por si só, indicia um desejo de mudança. A escola constitui portanto uma resposta à necessidade urgente de abandonar o itinerário pré-definido e codificado da ascensão social.

Com a boa cabeça que Deus lhe tinha dado, seria pena que Chiquinho ficasse a lombar na enxada. A escola esperava-me de braços abertos para me conceder a carta de alforria. Assim, mais tarde eu poderia falar de alto para aqueles que apenas tinham feito o 2º grau. (*Chiquinho*, p. 67)

Filho duma família remediada, Chiquinho vai cumprir a missão que lhe foi atribuída pelo pai: frequenta o seminário de Ribeira Brava e se-

<sup>8</sup> “[...] toute affirmation explicitée devient, par cela même, un thème de discussion possible. Tout ce qui est dit peut être contredit. De sorte qu’on ne saurait annoncer une opinion ou un désir, sans les désigner du même coup aux objections éventuelles des interlocuteurs” (DUCROT, 1972, p. 6).

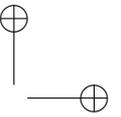
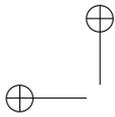


gue depois para o liceu de Mindelo. O narrador de Baltasar Lopes reforça assim um dos principais argumentos usados em defesa da colonização: a sua “missão civilizadora”. De fato, não podemos esquecer que Cabo Verde foi a colónia que mais beneficiou da função alfabetizadora dos colonos, em particular em São Nicolau através do Seminário de Ribeira Grande, graças ao qual se desenvolveu uma classe intelectual a que pertence o escritor e serviu a administração das outras colónias.

No entanto, o discurso subversivo subjacente é temperado no romance por uma estratégia que consiste em fazer das suas personagens, indivíduos falhados. O grupo do Grémio não consegue atingir os seus objetivos: não se concretizam nem a revista *Renovação*, nem as atividades associativas. A proposta de federação inter-ilhas não recebe eco nenhum: “as nossas esperanças de uma federação do trabalho em todo o arquipélago morreram logo. De S. Nicolau, José Lima escreveu-me uma carta revoltada e desconsoladora. A nossa sugestão, que ele perfilhou entusiasticamente, não encontrou eco na ilha” (*Chiquinho*, p. 179). Também falha o projeto de abrir “uma loja para vender géneros de primeira necessidade aos associados, pelo custo e despesa” (*Chiquinho*, p. 174).

A derrota do grupo tem a ver, como mostra o exemplo do inquérito sociológico<sup>9</sup> gorado, com uma falta de adequação entre a teoria e prática, entre os seus ideais e as necessidades do povo: “Eu e os do meu grupo não encontramos um grito que se concertasse com o nosso” (*Chiquinho*, p. 187). Estes fracassos não deixam de retratar uma certa realidade, a causa deles sendo explicada por Albert Memmi: “a sociedade colonizada não pode resolver os conflitos de gerações, porque não se deixa transformar. A revolta do adolescente colonizado, longe de resolver-se em movimento, em progresso social, só pode deixar-se enlamear nos pântanos da sociedade colonizada” (MEMMI, 2002, p. 117). A vontade de revolta, o desejo de “pôr todos os pontos nos i” (*Chiquinho*, p. 144) manifestados por Andrezinho, resultarão em ma-

<sup>9</sup> Inquéritos sociológicos que os próprios membros de Claridade realizaram em várias ilhas.

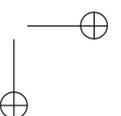
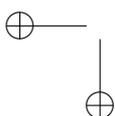


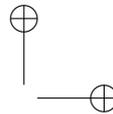
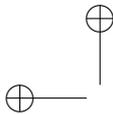
logro, como os projetos da maior parte das personagens, o primeiro dentre eles sendo Chiquinho: tem que desistir das suas modestas ambições profissionais (ser professor) por causa da fome que mata os seus alunos, e acaba emigrando como o pai. Do ponto de vista da metrópole, esta versão dos fatos atribui a responsabilidade do fracasso aos locais, reforçando a ideia que os Caboverdianos não eram capazes de gerir o seu destino. O texto perdía assim o seu carácter crítico para com o poder central.

O ardil do escritor reside portanto na não confrontação direta com os ideais coloniais, e na técnica do dito pelo “não-dito”. Tomemos como exemplo a ironia com que é tratada a visita do governador, apenas evocada através das reacções à notícia. Na realidade, o pouco interesse que desperta a aparição do governador projeta uma luz negativa sobre a administração colonial: é uma administração ausente (o governador apenas faz uma visita protocolar), e, quando presente, mostra-se repressiva e espezinha a população<sup>10</sup>. O ambiente é descrito como semelhante àquele que os metropolitanos viveram durante a ditadura: medo de ser denunciado e/ou de ser sujeito a represálias. Assim a Tia Alzira pensa que as atividades políticas do seu filho Andrezinho prejudicaram o seu percurso: “Por causa destas e doutras é que não conseguiste ser nomeado professor de posto o ano passado...” (*Chiquinho*, p. 149). Pelas mesmas razões as associações operárias foram encerradas em 1912 (*Chiquinho*, p. 171), e quando o grupo de estudantes quer fazer renascer um associação em Mindelo “Muitos passaram a olhar para eles [nós] como se fossem [fôssemos] uma quadrilha tenebrosa de malfeitores” (*Chiquinho*, p. 178).

Na verdade, o discurso oficial afixado nas paredes do café Central para informar da vinda do governador opõe-se ironicamente à política praticada nas províncias ultramarinas: “Na parede fronteira, um edital convida a população para o desembarque de S. Exa o Governador, que vem «animado dos melhores propósitos e conta com o apoio seguro da Metrópole para uma rasgada política de fomento em prol da Pro-

<sup>10</sup> Chico Zepa é desterrado pela sua participação na revolta de São João.



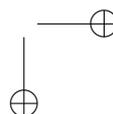
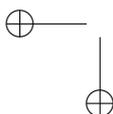


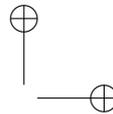
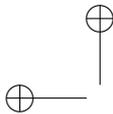
víncia»” (*Chiquinho*, p. 141). A transcrição do edital é acompanhada duma anotação descritiva aparentemente objetiva mas que não esconde uma certa carga irónica: “Engraxadores entram no Central à procura de fregueses” (*Chiquinho*, p. 141). A ironia também transparece na maneira como os mindelenses falam do governador, que apenas designam pela abreviação de Sua Excelência ‘Sexa’.

- O homem chega amanhã. . .
- O homem? Qual homem?
- Deves ser a única pessoa que não sabe quem é; Sexa, rapaz. . .
- Vens logo dizer “o homem” . . . Não adivinho. . .
- Eu era capaz até de dizer que não te interessa a chegada de Sexa. . .
- Interesse imediato não vejo. . . (*Chiquinho*, p. 140)

Na impossibilidade de vencer o inimigo, os colonizados fazem dele um hóspede intruso e indesejado: o desprezo dos autóctonos pela administração portuguesa responde à indiferença da administração pela sua colónia, fenómeno resultante da política portuguesa que se esforça em manter o colonizado fora da cidadania e da história<sup>11</sup>. Contudo, Andrezinho pretende aproveitar a visita do governador para fazer reclamações: ele incentiva a criação de uma comissão que estará “em contacto com as forças vivas, a fim de se fixarem os pontos sobre que incidirão [incidiriam] as reclamações” (*Chiquinho*, p. 147). Pois, contrariamente ao anunciado pelo edital, a administração portuguesa não se mostrou capaz de apoiar a sua colónia, e a sua pouca atuação e o obscurantismo em que mantém o país, são simbolizados pela luz fraca que emana do “Vapor do Estado”, barco que faz a ligação entre as ilhas: “O vapor do Estado bruxuleia uma luzinha tímida na proa” (*Chiquinho*, p. 168). O exemplo mais patente da falta de implicação da administração

<sup>11</sup> “La carence la plus grave subie par le colonisé est d’être placé *hors de l’histoire* et *hors de la cité*. La colonisation lui supprime toute part libre dans la guerre comme dans la paix, toute décision qui contribue au destin du monde et du sien, toute responsabilité historique et sociale” (MEMMI, 2002, p. 111).

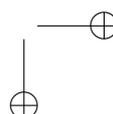
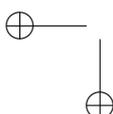




colonial é o abandono, por razões políticas, do porto de Mindelo que fazia viver a maior parte não só da população de São Vicente como a das outras ilhas do grupo Barlavento. E a crise instalou-se duradouramente: “A crise estava apertando. Havia dias em que não entrava um vapor no porto” (*Chiquinho*, p. 135) / “O vapor passou ao norte do Ilhéu. Não entra” (*Chiquinho* p. 146). A cidade de Mindelo apresenta então todas as manifestações da decadência económica e social que o drama de Parafuso configura metonimicamente: filho de operário no desemprego, o amigo de Chiquinho e Andrezinho, um dos melhores alunos do liceu, acaba morrendo de doença por falta de tratamento. As consequências do desinteresse da administração portuguesa e da consequente crise são várias e graduais para os que “fincam pé”: desemprego (o pai de Parafuso), alcoolismo (cenas repetidas p. 38, 134, 139, 221), prostituição (*Chiquinho*, p. 130), emigração, estado de escravidão que se perpetua e cuja referência não deixa de evocar o discurso marxista (“os donos do carvão estão-nos explorando como escravos”, *Chiquinho*, p. 170). E, contrariamente ao que rezava a política colonial em Cabo Verde, como, segundo Albert Memmi, nas sociedades coloniais em geral, “o indígena [que] não tendo direitos, é abandonado às forças da natureza” (MEMMI, 2002, p. 23). Assim, nas zonas rurais, a seca provoca fome e dizima as populações. Mas Baltasar Lopes põe na boca das suas personagens insinuações que questionam a fatalidade da fome e denunciam a falta de vontade política na ajuda às populações enfraquecidas:

Os lavradores que estão atrás de mim suplicam ao Sr. Governador que lhes perdoe as décimas prediais em dívida, para as suas hortas não irem à praça. Há um outro governador velho grandão de barbas brancas, a quem não pedem perdão das décimas que não podem pagar. (*Chiquinho*, p. 152)

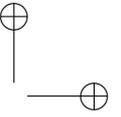
As forças telúricas e cósmicas não poderiam ser vencidas pela única vontade política mas poderiam ser ao menos minimizadas por uma administração central que tivesse em atenção as dificuldades atravessadas



pelo arquipélago, renunciando, por exemplo, às contribuições exigidas ao caboverdianos.

No final desta nossa análise, não podemos deixar de referir mais três citações do fim do romance que poderão rematar a nossa demonstração. A primeira, fazendo referência aos descobrimentos e dramas marítimos que provocaram, evoca o caráter político-económico da situação em que se encontram os caboverdianos: “A crónica trágico-marítima da minha terra estava cheia destas mortes heróicas” (*Chiquinho*, p. 237). As outras duas constituem claros apelos do narrador ao povo caboverdiano para encarar a possibilidade de um futuro outro. “Gente vamos governar a nossa vida...” (*Chiquinho*, p. 254). O uso do verbo “governar”, embora pertencente à expressão idiomática “governar a vida”, associado à locução verbal que exprime um futuro próximo, pode ser interpretado como alusão política, assim como a frase do Sr. Euclides, antigo republicano, que convida o Chiquinho a olhar para diante: “Que beleza se a gente tem a coragem de alongar os olhos mais para diante!” (*Chiquinho*, p. 263). Esta mesma personagem é aliás apresentada, logo no princípio do romance como “Antigo republicano, que nos tempos da Propaganda escrevia artigos no Jornal da Província” (*Chiquinho*, p. 19). Consideramos que estas duas frases interpretadas à luz da nossa demonstração rematam a nossa tese.

Embora Manuel Ferreira afirme que o movimento Claridade “Não é ainda, globalmente, uma posição política anticolonial”, e que “Não é ainda algo que pressuponha a ideia de independência política ou nacional” (FERREIRA, 1987, p. 43), ele representa um indubitável clarão de consciência evidenciado pelo romance de Baltasar Lopes e que abre o caminho para uma literatura mais empenhada. Neste sentido, o romance de Baltasar Lopes anuncia o pensamento ulterior do grupo *Certeza* com o mesmo Manuel Ferreira que encerra o seu romance *Hora de Bai* com uma personagem que se revolta e luta. Esta tomada de consciência não é fenómeno único no mundo colonizado: os escritores colonizados adiantam-se a uma consciência coletiva de que participam e que ao mesmo tempo apressam.



## Bibliografia

ABDALA JUNIOR, Benjamin, “Imagens da identidade e a diferença: Manuel Lopes e o despertar da caboverdianidade”, in *Anais do XIV Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1994.

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours: discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Nathan, 2000.

BOURDIEU, Pierre, “Lecture, lecteurs, lettrés, littérature”, in *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'Art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Herman, 1972.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, São Paulo, Ática, 1987.

GASCOIGNE, David, “Voyages autour du moi”, in *Le moi et les espaces*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997.

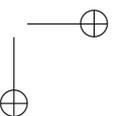
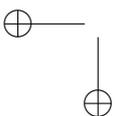
HALBWACH, Maurice, *La mémoire collective*, ed. critique G. Namer, Paris, Albin Michel, 1997.

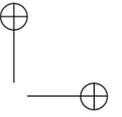
LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

LOPES FILHO, João, *Vozes da Cultura Caboverdiana*, Lisboa, Ed. Ulmeiro, 1998.

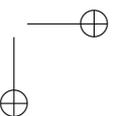
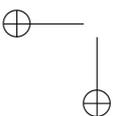
MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 2002.

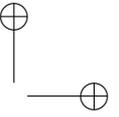
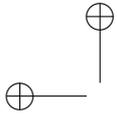
RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.





- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.
- RENAN, Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Presses Pocket, 1992.
- SOW, Alioune, *Vestiges et vertiges: récits d'enfance dans les littératures africaines*, Arras, Artois Presses Université, DL 2011.
- VEIGA, Manuel, *A sementeira*, Linda-a-Velha, ALAC, 1994.





# **Registos da Infância: uma apropriação pedagógica (Ana Paula Tavares e Luandino Vieira)**

Carla Ferreira<sup>1</sup>

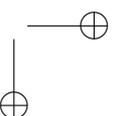
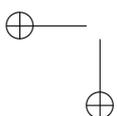
Le monde des contes, dans leurs versions orales et populaires comme dans leurs versions traduites ou littéraires, est bien un “monde réel”.<sup>2</sup>

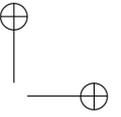
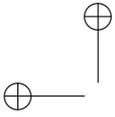
Homenagear António Jacinto através da organização de um Colóquio Internacional significa celebrar igualmente uma forma de estar na cultura e na vida, uma geração, uma amizade entre países e, finalmente, a língua portuguesa e as diferentes literaturas que ela pôde gerar. Merece profundo reconhecimento e orgulho quem teve não só a ideia, mas sobretudo o empenho de tornar realidade este projeto. O nosso agradecimento muito sentido, por isso, a Ana Paula Tavares, a Fabio Mario Silva, a Luís Pinheiro e a Teresa Sousa.

---

<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

<sup>2</sup> Georges Jean, *Le Pouvoir des Contes*, Tournai, Casterman, 1981, p. 99.



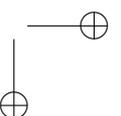
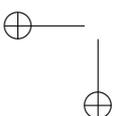


Embora a presente reflexão não envolva de forma direta a obra de António Jacinto, é nossa convicção que apresentar uma leitura de finalidade pedagógica a partir de textos de Ana Paula Tavares e de Luandino Vieira não constitui um desvio aos objetivos delineados para este colóquio. Por um lado, o percurso de António Jacinto pode e deve ter um acolhimento em função de uma perspetiva formativa e, por outro lado, os dois autores que nos propomos trabalhar são herdeiros da geração e da genialidade do homenageado.

### **Sentidos da leitura**

A literatura possui, como sabemos, uma singular dimensão pedagógica, que contempla, entre outros aspetos, i) a importância de dotar os jovens de uma consciência estética, ii) o desenvolvimento da imaginação e da criatividade, iii) o enriquecimento linguístico, e iv) sobretudo o pessoal, que se traduz numa capacidade de compreender a História, de aceitar e conviver com a diversidade, de relativizar e questionar o mundo e de acreditar essencialmente que é possível, em certa medida, mudar o destino da própria vida e o de um país, lutando pelo fim de injustiças e pugnando por um ideal de dignidade para todos.

Este carácter pluridimensional da literatura está na génese da sua função formativa e do modo como o texto literário estabelece um diálogo frutífero com a vida. Assim nos ensinam todos os que têm, ao longo dos tempos, refletido sobre o alcance pedagógico da leitura literária. No entanto, a recente e quase exclusiva valorização dos estudos científicos, a par da atração exercida por novas plataformas comunicativas, motivaram um inegável afastamento entre a literatura e os jovens leitores. Visava-se sobretudo o alcance de uma imagem social baseada num conhecimento mais prático, imediato, racional. Por outro lado, os jovens sentem que a sua rede social se alimenta de problemáticas em torno do instantâneo. Perdeu-se, de certo modo, a noção da riqueza humana baseada na reflexão humanista proporcionada pela leitura.

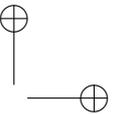
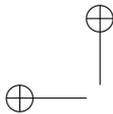


Redimensionar a presença da literatura na escola configura-se, neste enquadramento, como uma reconhecida necessidade, se aceitarmos que a inversão do atual balanço se pode e deve fazer. A literatura propicia aos jovens, além do contacto com universos da fantasia e do real desconhecido, a capacidade de pensar, relativizando e comparando contextos, a confiança para desempenhar, enfim, um papel de sujeito ativo enquanto cidadão. O conteúdo e a qualidade das leituras realizadas na infância e na juventude influenciam de modo substancial a formação dos indivíduos, contribuindo para a construção de sociedades mais sólidas e exigentes.

O documento *Metas Curriculares do Português* (BUESCU *et alii*, 2012<sup>3</sup>), implementado no presente ano letivo, legitima as nossas convicções. Ao consagrar a leitura literária como uma dimensão autónoma e ao valorizar uma abertura das experiências de leitura, quer na sua qualidade, quer na sua diversidade, o documento estabelece uma nova estratégia para o ensino do Português. Nesta, a literatura (re)adquire um estatuto nobre no contexto das experiências de aprendizagem previstas no âmbito da disciplina de Português, atingindo uma amplitude privilegiada, por constituir objeto de uma aprendizagem específica e por poder igualmente ser utilizado como meio para aquisição e desenvolvimento de competências de leitura e de escrita. Encontra-se sublinhada a importância desta nova visão sobre a literatura, desde logo, na “introdução” das Metas Curriculares do Português ao defenderem os autores que “[...] a Literatura, como repositório de todas as possibilidades históricas da língua, veicula tradições e valores e é, como tal, parte integrante do património nacional” (BUESCU *et alii*, 2012, p. 5). Desta forma, e como acentuam os mesmos autores, a literatura é um elemento relevante para a formação do indivíduo.

---

<sup>3</sup> Este documento foi homologado pelo Despacho N.º 10874/2012, publicado no *Diário da República*, Série II, de 10 de agosto. Encontra-se em fase de discussão pública o documento *Programa e Metas Curriculares de Português, Ensino Secundário*, elaborado por Helena C. Buescu *et alii*.



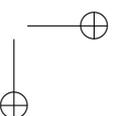
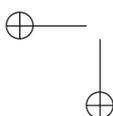
Pelas suas propriedades estilísticas, temáticas, mas sobretudo pela ligação à terra e à expressão do seu significado social, as literaturas africanas de língua portuguesa oferecem a jovens leitores conteúdos exploratórios capazes de surpreendê-los e de assim os motivar para a leitura. Na realidade, a literatura para a juventude não se pode dissociar dos seus possíveis formativos. No conjunto das artes, cujo conhecimento e acesso a escola deve proporcionar, a literatura oferece como nenhuma outra a experiência dos possíveis, através da vivência por projeção de situações proporcionadas por processos de identificação e do imaginário como mais nenhuma outra arte ou disciplina proporciona.

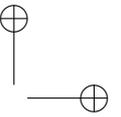
Verifica-se assim que a disciplina de Português não se pode definir em termos de limites temporais ou de fronteiras de saberes. Também como nenhuma outra, a disciplina de Português surge como repositório do saber, dimensão que supera o mero conhecimento. E dentro dela, o contacto com as literaturas africanas de língua portuguesa, em geral, e com os autores Ana Paula Tavares e José Luandino Vieira, em particular, revelam aos alunos um universo composto por muitas inquietações às quais não poderão ficar indiferentes, motivando-os não só para a leitura, mas também para o diálogo com os textos e sobre eles. Porque dar a descobrir o mundo, como se de uma chave descodificadora se tratasse, pode bem ser um dos percursos de motivação para a leitura.

As obras de Ana Paula Tavares e de Luandino Vieira selecionadas<sup>4</sup> revelam a capacidade de se oferecerem a revisitações onde sempre é possível descobrir novos sentidos, o que os torna autores indiscutíveis do ponto de vista da construção de um cânone escolar de língua portuguesa a ser implementado em qualquer dos países que a têm como língua materna ou língua de aprendizagem e comunicação.

Como está demonstrado, o texto em prosa breve, seja crónica literária ou conto, pelas suas características estruturais e pela sua extensão, responde muito positivamente aos desafios da pedagogia e às ansieda-

<sup>4</sup> Elegemos como horizonte da presente reflexão as seguintes obras: de Ana Paula Tavares, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004; de Luandino Vieira, *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os caçadores de nuvens*, Lisboa, Caminho, 2008.



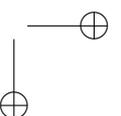
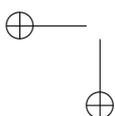


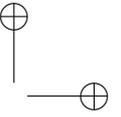
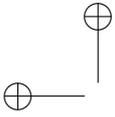
des de um público jovem, por vezes ainda pouco conquistado para a leitura, embora, evidentemente, tal não exclua a relevância da leitura e estudo de obras de dimensão mais exigente.

Em *A Cabeça de Salomé*, Ana Paula Tavares presenteia-nos com textos que, situando-se num patamar de considerável complexidade, proporcionam aos jovens leitores de Portugal a compreensão de outras realidades e a consequente abertura de horizontes.

Entre os muitos textos disponibilizados em *A Cabeça de Salomé*, seleccionámos para a nossa leitura “O milhafre”, “Zé Miúdo” e “A menina dos ovos de ouro”. As três crónicas apresentam uma estrutura em que a figura da autora, de importância decisiva no género em análise, surge como mediadora do conteúdo da matéria do texto, como que assegurando a veracidade da sua essência e estabelecendo com o leitor um pacto de confiança que institui em simultâneo uma ambiguidade entre o texto escrito e a narrativa oral. O leitor, deixando-se embalar pelo ritmo das palavras e o conteúdo que o transporta para um tempo fora do tempo, não percebe nitidamente se lê ou se escuta simplesmente.

Tão importante nestes textos como a presença da autora, transformada em contadora de histórias e encantadora de leituras, é a personagem “madrinha”, apresentada como alguém que vela pelos miúdos sem contudo esquecer os aspetos materiais da vida indispensáveis ao sentido de organização e de disciplina que tenta incutir nas crianças, como nos relata Ana Paula Tavares. A sua inscrição nos textos permite ao leitor desenvolver o seu imaginário, de modo a aprofundar os traços e os mistérios dessa personagem que ora se questiona ora se ouve atentamente e se respeita porque é ela a responsável pela introdução dos miúdos no que se pode denominar de consciência da vida. O relevo da personagem “madrinha”, elemento dominante do universo infantil invocado nos textos, motiva uma interpelação dos alunos ao universo textualizado com base nas suas próprias vivências, percebendo, em simultâneo, as distintas funções que os adultos assumem no contexto da vida real individual, de diferentes universos culturais ou civilizacionais e de finalidade pedagógica. Um dos desafios suscitados pela análise da





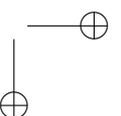
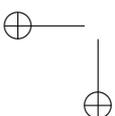
“madrinha” relaciona-se com o seu fazer e o modo como este condiciona a ação das personagens juvenis; tentar compreender os motivos subjacentes ao relevo atribuído pela autora à “madrinha” poderá, por outro lado, estabelecer um percurso de reflexão sobre os discursos da emotividade e da memória, já que a “madrinha” revitaliza-se através do exercício de memória efetuado pela autora.

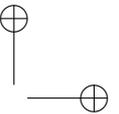
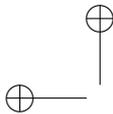
Perceber o discurso da emoção faculta ao leitor a compreensão dos valores que percorrem os textos, motivando uma leitura projetiva, capaz de redimensionar o indivíduo à luz da experiência do outro sem o julgar, pois a emoção não se enquadra no domínio do julgamento, mas sim no da percepção, como explicitam Julien Deonna e Fabrice Teroni (2008, p. 63). Convém sublinhar igualmente que, situando-se a crónica literária num plano determinado por influências distintas como o espectro autobiográfico, a experiência quotidiana e a mundivisão singular da voz narrativa, o diálogo entre o leitor e a autora nasce da condição do texto – crónica e da sua difusão entre o literário, o informativo e o pedagógico.

### “O milhafre”

Em “O milhafre” (TAVARES, 2004, pp. 63-69), o ritmo dos dias e a dimensão do tempo são marcados pelos ciclos da natureza e das colheitas que exercem a função de orientar as crianças no decurso das horas e dos dias, sendo referidas no texto as safras do milho e da massambala, como recorda a autora:

O nosso olhar despido ainda se detinha no sorriso verde e amarelo das maçarocas gordas e a começar a perder os cabelos ruivos, enquanto mais ao fundo a massambala começava a espigar seus grãos de coral, respirando ao sol, de forma aflita, a preparar a inquieta transição para a farinha e cerveja de levedar os dias. (TAVARES, 2004, p. 63)



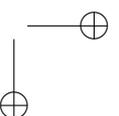
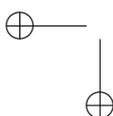


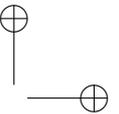
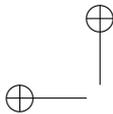
Como se verifica, a linguagem e a tonalidade adivinhadas da voz da cronista conferem um registo de naturalidade e de sintonia entre a espontaneidade, a linguagem poética e o universo infantil. Esta congregação de múltiplas dimensões compreende igualmente a reação humorística que suscita no leitor o protagonismo da vaca Estrelinha que, segundo as palavras da escritora, tornava irmãs de leite o conjunto das crianças protegidas pela madrinha, oferecendo-lhes em simultâneo “as delícias do seu ventre quente, macio e cheio”, cheirando, portanto, a mãe. A perceção do acolhimento maternal da vaca Estrelinha, sugerida pela cronista, configura o universo juvenil em que a autora se dimensiona, gerando uma empatia com o leitor a que a tonalidade humorística do texto não é, como referimos, alheia.

A vida de recreio das crianças representada na crónica enuncia, também ela, o contributo da terra para a construção da identidade infantil, pronunciada na descoberta das pedras, do chão e da montanha. As crianças faziam do capim e das espigas, juntamente com os cães da casa e dos vizinhos, o seu território de brincadeiras. A terra surge, assim, como espaço de afetividade, de aprendizagem e de identidade. Esta perceção oferece um terreno frutuoso para um percurso interpretativo capaz de ilustrar os elementos construtores da densidade humana individual e cultural.

Após a leitura, já no momento de reflexão sobre as significações do texto, poderemos perceber um misto de perplexidade da autora perante a descoberta da intenção da madrinha em ensinar as crianças a servir de espantalhos das aves que ameaçavam as culturas, mas também a satisfação da vitória alcançada pelos miúdos, quando, apesar de imobilizados na sua tarefa de assustar o milhafre, não desistiram de aprender com a observação do voo da ave, transmitindo uma lição de esperança, como nos confessa a autora:

Quando já tínhamos ganho, entre palavras e silêncios, o medo e seus territórios, nosso olho, adestrado, percebeu o milhafre. Ainda não sabíamos nada de aviões, pedigree, nem alta-costura. Mas, enquanto a madrinha nos treinava para espantar pássaros,



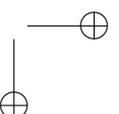
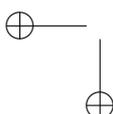


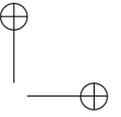
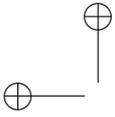
nossos olhos, no corpo imóvel, corriam a morrer na precisão do voo, na rapidez do mergulho, na transparência amarela do olho. A madrinha prolongava-nos o corpo para espantar pássaros e milhafres, mas deixava que a alma se iniciasse no alfabeto do voo, geometria, devoração e rapina (TAVARES, 2004, p. 65)

Numa dimensão pedagógica, a lição ministrada pelas crianças à madrinha não poderia ser desvalorizada por significar a medida da inteligência das crianças e o modo como, juntas, transformam as fronteiras do imediato, medido pela dimensão do campo de colheita agrícola, em outras etéreas, cujo protagonismo cabe à linguagem onírica e possui uma aplicabilidade bem mais duradoura, incapaz de se esgotar no tempo da infância. O último parágrafo do texto, incidindo nos frutos de aprendizagem da estratégia de combate ao milhafre, sugere, pois, que a madrinha, embora inconsciente, facultou às crianças as armas que perdem para além da cronologia dos dias e do objetivo instantâneo.

### “Zé Miúdo”

Por sua vez, o texto “Zé Miúdo” (TAVARES, 2004, pp. 95-98) valoriza a magia da palavra e do imaginário na cultura angolana. Para a autora, a palavra possui o vigor do símbolo, como tem frisado em várias entrevistas e testemunhos. Em sintonia com esta conceção, o leitor apercebe-se do protagonismo da palavra e da sua dimensão estética através da análise do ritmo dos textos de Ana Paula Tavares, como que querendo significar que a linguagem, na sua feição simbólica e estética, integra a essência da mensagem, mesmo num género híbrido como a crónica. Numa leitura cuja finalidade última seja a de encaminhar os alunos pelos possíveis do texto literário, fazendo-os compreender o texto na sua dimensão estética, para além de simples meio de acesso ao conhecimento, os textos de Ana Paula Tavares constroem uma gramática indispensável para a percepção da vitalidade poética da linguagem e do seu poder simbólico.



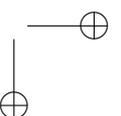
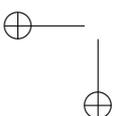


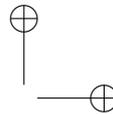
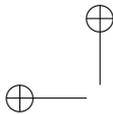
Zé Miúdo, uma das crianças protegidas pela madrinha, exercia, à hora do recolhimento habitual da sesta daquela, o poder encantatório das narrativas orais sobre as crianças que atentamente o escutavam no único momento de liberdade absoluta diariamente facultado pela madrinha. Na realidade, a hora das histórias de Zé Miúdo em tudo contrastava com o rigor e disciplina da educação ministrada pela tutora. Esta, como sublinha a autora, “governava-lhes o corpo e o espírito, ao centímetro quadrado, com a mesma precisão – olhos, mão leve, pouco sono – com que governava a casa, os animais e a fábrica” (TAVARES, 2004, p. 95). A apresentação das três características que orientam a ação da madrinha – olhos, mão leve e pouco sono – consubstancia a figura da madrinha como um ser que se constrói pelo fazer e por um conjunto de eixos passíveis de ser interpretados de forma dinâmica. Para os adultos, indiciam um modo de vida orientado em torno de valores como a persistência, o trabalho, o rigor, perfeccionados como elementos que veiculam um perfil de uma certa moralidade. Pelo contrário, embora se pressinta um discurso em tom laudatório da narradora, a madrinha simbolizava para as crianças a rigidez do mundo real ao qual faltava, sem dúvida, a vitalidade do universo onírico, estranho à rotina diária da madrinha:

O tempo era onde a madrinha gostava de governar. E o tempo, pelo menos assim pensavam os miúdos, parecia só dela, instituída guardiã e condutora: seis da manhã, toca a levantar, acende o fogão de lenha, varre o quintal, faz a comida dos cães, trata dos gatos, limpa a gaiola dos pássaros, põe a mesa, reparte o pão e o leite, parte para a escola. (TAVARES, 2004)

Esta rotina de cuidar das crianças era consideravelmente intensificada ao domingo, dia em que a madrinha se esmerava:

[...] punha os óculos de ver ao perto e a vistoria descia ao milímetro quadrado e era vê-la, numa aplicação desdobrada, começar um pouco mais cedo por causa da hora da missa. Quando finalmente entravam na igreja, os miúdos, por milagre, tinham-





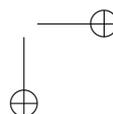
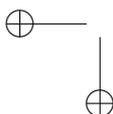
-se transformado numa fila de peles escuras muito luzidias, com cabelos amansados, uma profusão de laços, gravatas, vestidinhos de organza e sapatos apertados [. . .]. (TAVARES, 2004, p. 96)

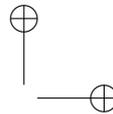
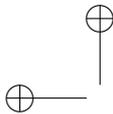
A transfiguração das crianças, resultado da persistência da madrinha no exercício da sua autoridade, atesta a visão compreensiva do universo dos adultos, representado aqui pela figura maternal da madrinha, que a narradora deixa subentender. A tonalidade narrativa da cronista não configura contudo uma censura, antes sim a mediação de quem, sendo adulto, consegue projetar o equilíbrio resultante da síntese de ambos os universos: o prático, racional e funcional, da madrinha, e o onírico, imaginário e lúdico das crianças e, entre elas, de Zé Miúdo.

A hora da sesta da madrinha introduzia na vida das crianças um cosmos oposto àquele em que a disciplina da madrinha conduzia os seus destinos, não se vislumbrando todavia que fosse menos produtivo, conforme o texto explicitará.

Como referimos, Zé Miúdo era dono de invulgar mestria na arte de contar e, mesmo sem conhecer o alfabeto que lhe permitiria ler e escrever com exatidão, lia histórias dos sete livros que existiam então em casa da madrinha e que eram acarinhados pelos miúdos, indiferentes, todos, ao facto de àqueles apenas lhes sobrares já naquele tempo a lombada e as capas grossas e vermelhas. Na realidade, as histórias de Zé Miúdo tinham o poder de encantar todas as crianças e derivavam exclusivamente do seu imaginário, da sua capacidade para integrar na ficção elementos de verdade como a vaca Estrelinha ou o gato Trinca-Espinhas e dependiam ainda sobretudo do ritmo e da magia da palavra de Zé, que transportava os miúdos para os mistérios das histórias e a liberdade dos sonhos. Esta viagem era diariamente interrompida, já que, pressentindo o despertar da madrinha, “Zé Miúdo embrulhava a história dentro do livro vazio e criava a esperança do dia seguinte, quando a madrinha deixava que os miúdos tomassem conta do tempo” (TAVARES, 2004, p. 98).

Assim construído pela autora, o universo ideal compõe-se, afinal, da coexistência de dois panoramas, o da pragmática adulta e o do ima-





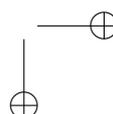
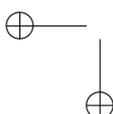
ginário infantil, que se complementam, pressentindo-se a valorização de ambos para a realização humana. Esta conceção de universo humano configurada pela crónica dedicada ao relevo que todo o Zé Miúdo tem o poder de exercer no mundo fantasioso das crianças constitui prova da dimensão formativa da literatura e de quanto ela pode influenciar o modo de se ser cidadão, pois importa que as leituras e as obras “sirvam como mediadoras não somente do gosto e da sensibilidade, mas também na construção do cidadão responsável, capaz, assim, de encontrar com os outros e não isoladamente os rumos de uma vida melhor” (GOMES, 2009, p. 17).

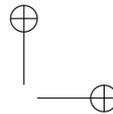
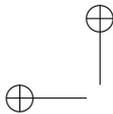
### **“A menina dos ovos de ouro”**

Uma problemática distinta das abordadas nos textos anteriormente apresentados é a presente na crónica “A menina dos ovos de ouro”. Nela, a autora descreve, através de uma crónica-conto enunciada num “eu” juvenil feminino, a insegura entrada na vida adulta de um eu-menina, marcada pelo início da puberdade e pela entrega ao rapaz, futuro marido, em troca do boi.

Colocada deste modo a questão, uma primeira leitura poderia sugerir uma intencionalidade crítica face à descrição dos rituais de iniciação na cultura africana. No entanto, o propósito da cronista orienta-se, como se subentende da análise do texto, pela exploração de uma polifonia que expressa uma ponderação entre a riqueza presente na transmissão dos processos, valores e pedagogia da tradição e o protagonismo da perspectiva da criança-mulher, observadora impotente da radical mudança do seu destino e em nome da qual a autora assume a palavra.

Deste modo, deixa-se ao leitor a possibilidade de uma reflexão que cumpra o desígnio de questionar o diálogo entre tradição e modernidade e o lugar da criança e da mulher nas sociedades, cumprindo-se a dimensão formativa do mito na ótica de Mircea Eliade quando sustenta



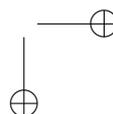
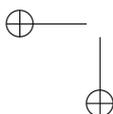


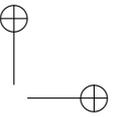
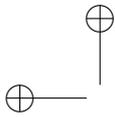
a relação direta entre o mito e conhecimento do Cosmos das nossas origens (ELIADE, 1989). Este diálogo, se concretizado em contexto modelado pelo exercício de uma pedagogia do significado da literatura e do que ela pode contribuir para a cultura, revela-se de especial riqueza, pois oferece a possibilidade de o aluno se autoquestionar enquanto sujeito de um tempo, de uma cultura, de uma sociedade, procurando dimensionar, em simultâneo, a perspectiva do Outro.

Numa leitura meramente pessoal, presente-se nesta crónica uma mensagem de valorização da criança, da importância dos seus ritmos e do seu enquadramento enquanto ator social, que não se pode limitar a qualquer fronteira, seja ela civilizacional, geográfica ou de outra natureza. Para esta significação muito contribui a enunciação assumida no texto, conferindo-lhe particular densidade subjetiva e oferecendo ao professor um manancial de abordagens didáticas, explorando campos de enriquecimento pessoal proporcionados pela literatura como a polifonia ou a riqueza semântica do léxico.

Ao lerem o texto, os alunos são inevitavelmente estimulados a assumirem a posição da menina personagem-narradora, construindo relativamente a esta uma empatia cujos frutos são, no seu verdadeiro sentido, insondáveis. Em sentido oposto, poder-se-á ensaiar a transfiguração em outra voz enunciativa, podendo verificar, através da linguagem, como é marcante o poder da palavra e como a definição da personagem se traduz, na sua essência, pela linguagem assumida.

Estes exercícios, pragmáticos mas simultaneamente intensos porque estabelecem verdadeiros diálogos entre leitor e texto, contribuem para que os alunos-leitores compreendam a rede significativa e construtiva da literatura. Inevitavelmente constituem igualmente uma oportunidade de jovens leitores apreenderem a singularidade de um autor e de sentirem o modo como este transforma uma mensagem em texto literário irrepetível. A escrita de Ana Paula Tavares, seja narrativa seja poética, bem se configura como exemplo único nessa fonte de aprendizagem do que é e pode significar, dentro de cada sujeito, a literatura.





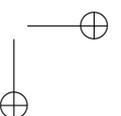
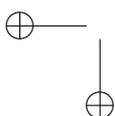
## **Guerra para crianças**

A obra *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os caçadores de nuvens*, de Luandino Vieira, constitui um dos momentos que marcaram o regresso do escritor à celebrada partilha da sua produção com o público. Publicada em 2008, a obra, inspirada pelo modelo do álbum, construindo desta forma uma significação particular enquanto objeto estético, surpreende o leitor com o subtítulo “guerra para crianças”. A compreensão da mensagem assim avançada motiva, por parte do leitor, uma atitude de questionamento acerca das possibilidades de um diálogo entre a inteligibilidade juvenil do universo e o conceito de guerra.

A diegese, seguindo o ritmo e o modelo da narrativa oral tradicional – os missosso, tão bem trabalhados e recuperados por Óscar Ribas – motiva a (re)descoberta da problemática da guerra, proporcionando reflexões em torno de realidades com que os países e os continentes se têm confrontado ao longo dos tempos. Será uma forma de leitores crianças se iniciarem num tema difícil e através de uma abordagem literária que não deixará, certamente, de complementar as leituras mais materiais e informativas que realizam em disciplinas como Estudo do Meio, no primeiro ciclo, ou, de modo privilegiado, História e Geografia de Portugal, no segundo ciclo, patamares do escolaridade onde nos parece pertinente integrar a leitura do texto de Luandino agora analisado.

Em concreto, a ficção revela o confronto entre angolanos e portugueses, respetivamente comandados pelo Grande Kibaia e Lengalengenu, o capitão de artilharia César António Octávio Paurilha, motivando uma relação de intertextualidade com *O Livro dos Rios* (VIEIRA, 2006), pois retoma o episódio da batalha do vau do Mbudi, dada a conhecer na obra pela personagem Elias Caturra.

Acontece porém que os conselheiros do chefe português não eram portugueses, mas sim filhos de África que, ao renegarem a sua verdadeira pátria, combatiam numa posição incompreensível para os outros Angolanos. Os primeiros tinham como armas os tambores e com eles



encomendavam com sucesso a chuva; os segundos, embora utilizando as espingardas, nada mais conseguiam do que afugentar as nuvens.

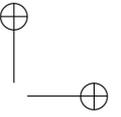
Na inevitabilidade da guerra, os portugueses acabam derrotados, devido ao desconhecimento da terra e da injustiça de uma vitória que lhes permitisse a posse de uma terra à qual não pertenciam, por destino ou por opção. Chegando o momento do “juízo de guerra”, a traição merece um castigo implacável porque incompreensível para os filhos da terra.

Poder-se-á eventualmente entender a obra como uma metáfora da guerra colonial, mas uma guerra para crianças não se pode obviamente limitar a contornos historicamente tão definitivos. Situar-se-á, assim, num tempo imaterial. De relevante, a discussão de valores eternos que se prendem com a consciência da terra e com as concepções de justiça, de solidariedade e de sabedoria constitui a dimensão mais produtiva deste texto de Luandino.

Naturalmente que, em contexto pedagógico, a exploração da oralidade que habita o texto e o subjacente significado de valorização da herança tradicional nele percebidos constituem aspetos a contemplar. Também a ilustração da obra, realizada pelo autor, esclarece e expande o sentido do texto, configurando um precioso elemento para a construção pelos alunos de um contexto geográfico e cultural do conteúdo narrativo, já que as imagens reproduzem figurações pictóricas características do universo tradicional angolano.

A guerra narrada surge como a necessidade de preservar a História e a memória, consagrando o que se viveu, o que se sofreu, o que se observou, o que se perdeu e o que se ganhou. Testemunha-se perante as novas gerações, a quem a obra se destinará, a importância do passado, real ou mítico. Com a enunciação infantil de uma guerra e das possibilidades interpretativas nela encerradas, as crianças podem aprender, através da lição do passado, a salvar o presente e a construir o futuro.

Do ponto de vista de uma didatização do texto literário, é evidente o modo como a obra conquista o território da pedagogia. Desde logo, a inscrição de uma cópia dos manuscritos não deixa de sublinhar a ofi-

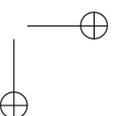
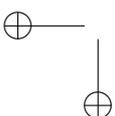


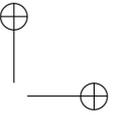
cina de escrita que, embora escondida, integra a arte de escrever. Revela do conhecimento empírico de quem é professor que os jovens se deixam atrair por uma inconsciência do trabalho do escritor, supondo a escrita como uma inspiração perfeita. Ao revelar o manuscrito, o autor espelha o processo de se ser um artista da palavra, acentuando a componente rigorosa e sacrificial da sua arte, convidando os seus leitores a inaugurarem, também eles, uma experiência semelhante. Por outro lado, a leitura da obra, na sua totalidade, evidenciará algo a que os seus leitores não poderão ficar indiferentes: a sua linguagem. A plasticidade da língua portuguesa desperta os seus jovens leitores para o início de uma consciencialização da riqueza que a língua pode contemplar, podendo cada docente optar por distintos percursos para que esta dimensão possa ser mostrada aos leitores.

## **História e Literatura**

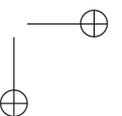
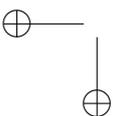
O diálogo entre História e Literatura preconizado por Ana Paula Tavares e Luandino Vieira permite compreender o imaginário e a memória dos Povos, sublinhando a riqueza do património cultural e da língua. Mais do que a interpretação da mensagem dos textos no quadro da inspiração da atualidade, pelo poder simbólico das suas linguagens de autor, os seus textos materializam, como sublinha Manuel Gusmão, “uma *poiesis* que ilimita a finitude da nossa condição, e pela qual reconhecemos, produzimos e elaboramos a nossa «alteridade histórica»” (GUSMÃO, 2002, p. 51).

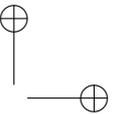
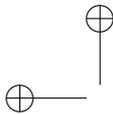
A literatura promove, pois, a problematização da realidade e da História, permitindo, em cada geração, uma nova concetualização do conjunto de saberes inscritos nos textos, continuando, por isso, ao longo dos tempos, a conter algo que fascina ou que, pelo menos, interessa a novos leitores. Resulta do vigor da literatura, conferido pelas características de cada escritor, a justificação para que se pugne pelo seu





protagonismo no percurso formativo das nossas crianças. Como sustenta Vincent Jouve, ao refletir sobre o valor da literatura, afirmando que “en nous impliquant dans un monde qui n’est pas la réalité, mais y ressemble, les fictions nous conduisent donc à réévaluer le monde où nous vivons” (JOUVE, 2010, pp. 151-152), a literatura oferece ao leitor novos olhares para compreender o mundo e para cada um entender o seu papel no contexto amplo da sua existência.





## Bibliografia

BUESCU, Maria Helena C. *et alii*, *Metas Curriculares de Português, Ensino Básico, 1.º, 2.º 3.º Ciclos*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 2012, [http://www.portugal.gov.pt/media/675639/portugu\\_s.pdf](http://www.portugal.gov.pt/media/675639/portugu_s.pdf) (consultado a 12 de outubro de 2013).

BUESCU, Maria Helena C. *et alii*, *Metas Curriculares de Português, Ensino Secundário*, Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 2014, [http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/programa\\_metas\\_curriculares\\_portugues\\_secundario.pdf](http://www.dge.mec.pt/sites/default/files/ficheiros/programa_metas_curriculares_portugues_secundario.pdf) (consultado a 14 de outubro de 2014).

DEONNA Julien A.; TERONI, Fabrice, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2008.

ELIADE, Mircea, *Aspetos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1989 [*Mith and Reality*, 1963]

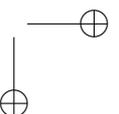
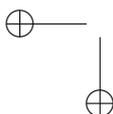
GOMES, José António, “Leitura e memória”, in José António Gomes *et alii* (coord.), *A Memória nos Livros: História e histórias*, Porto, Deriva, 2009.

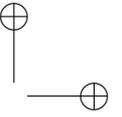
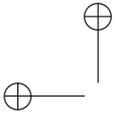
GUSMÃO, Manuel, “Da Resistência à Literatura”, in Cristina Mello *et alii* (coord.), *II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português* (Coimbra, 5 e 6 de novembro de 2001), Coimbra, Almedina, 2002, pp. 43-53.

JEAN, Georges, *Le Pouvoir des Contes*, Tournai, Casterman, 1981.

JOUBE, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature?*, Paris, Armand Colin, 2010.

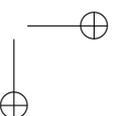
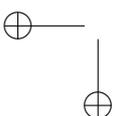
TAVARES, Ana Paula, *A Cabeça de Salomé*, Lisboa, Caminho, 2004.

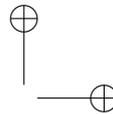
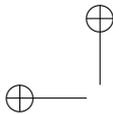




VIEIRA, Luandino, *A Guerra dos Fazedores de Chuva com os caçadores de nuvens*, Lisboa, Caminho, 2008.

VIEIRA, José Luandino, *De Rios Velhos e Guerrilheiros, O livro dos Rios*, Lisboa, Caminho, 2006.





# A geração dos velhos intelectuais e o movimento nacionalista em Angola

Debora Leite David<sup>1</sup>

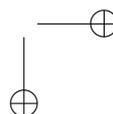
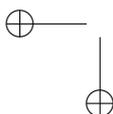
A geração dos novos intelectuais angolanos, também conhecidos como a “Geração de 50”, que organizou o movimento “Vamos descobrir Angola!” a partir de 1948, intensificou os movimentos intelectuais anticolonialistas preocupados com a construção e a afirmação de um novo sujeito que espelhasse a realidade político/cultural em Angola, que se afastava cada vez mais das amarras colonialistas impingidas pela metrópole portuguesa. A perspectiva modelar desse grupo formado por Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto, entre outros, buscava a base de um sentido estético próprio para “a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana”, segundo Mário Pinto de Andrade, afastando, assim, o exotismo colonialista (ANDRADE, 1997).

Muito embora, seja frequente a indicação da aproximação entre a literatura brasileira e as literaturas africanas de língua portuguesa em formação na primeira metade do século XX, notadamente com o Grupo Sul no Brasil<sup>2</sup>, esse trânsito atlântico já era notório no século XIX,

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo / FAPESP.

<sup>2</sup> Durante a década de 1950 esse grupo de jovens catarinenses (Salim Miguel, Eglê Malheiros, Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga e Silva, Antônio Paladino) edita a



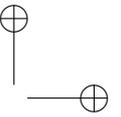
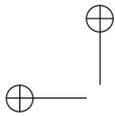
por meio das referências cruzadas que podemos encontrar nos poemas de Costa Alegre e Castro Alves ou Maia Ferreira e Gonçalves Dias, por exemplo<sup>3</sup>. Este diálogo encontrado na produção literária oitocentista indica um movimento de afastamento da metrópole na busca por uma representação própria com outros modelos. A identidade desse sujeito cujo *locus* de enunciação se encontra nos países africanos de língua portuguesa, amplamente discutida no século XX, em meio à luta de libertação e à construção destas novas nações, pode ter a sua gênese considerada nas incipientes reflexões e manifestações literárias destes escritores e jornalistas oitocentistas nascidos ou radicados nas ex-colônias portuguesas do continente africano, especialmente em Angola.

As colaborações encontradas em jornais e outros periódicos são capazes de demonstrar como estes escritores e jornalistas oitocentistas assumem atitudes que serão retomadas para a impulsão dos movimentos nacionalistas nas ex-colônias portuguesas na primeira metade do século XX. Assim, os “velhos intelectuais” – como é designada essa geração do final do século XIX em Angola, esboçam a tentativa de alterar as regras impostas pelo poder colonial com a valorização do patrimônio cultural da terra, da natureza, da tradição oral, da redignificação dos filhos do país, sobretudo do negro, inclusive com o uso das línguas das etnias locais, chamadas de nacionais. Algumas destas colaborações apresentam-se como manifestações literárias que antecedem a ideia de sistema literário na concepção de Antonio Candido, e que retomo, tendo em vista que se apresenta pertinente a extensão desta

---

revista *Sul*, que representou um importante espaço de publicação de autores do outro lado do Atlântico como Luandino Vieira, Viriato da Cruz, entre outros, para além das remessas de obras da literatura brasileira e da intensa correspondência mantida no período (cf. MIGUEL, 2005; MACÊDO, 2002)

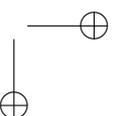
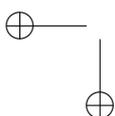
<sup>3</sup> “O sonho dantesco”, poema de Costa Alegre (São Tomé), cuja epígrafe é um verso do poema “O navio negreiro”, de Castro Alves (*Era um sonho dantesco... o tombadilho*). E o poema “À minha terra”, de Maia Ferreira (Angola), em que temos a referência constante ao poema “Canção de Exílio”, de Gonçalves Dias.

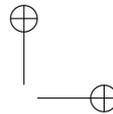
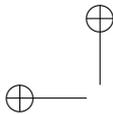


perspectiva teórica ao estudo da gênese das literaturas africanas de língua portuguesa.

Nesse passo, ao estudarmos os parâmetros idealizadores do movimento da *Geração de 50* em Angola, torna-se imperiosa a necessidade de uma leitura desse ideal oposicionista propagado inicialmente na segunda metade do século XIX. A imprensa é desse modo um veículo privilegiado à disseminação de um ideário de combate e de manifestações literárias que se apresentam àquela altura, carregadas de nativismo e de sentimentos de um novo pertencimento. É o que verificamos nas numerosas colaborações publicadas no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* (CORDEIRO, 1877-1897), indiciando uma intensa aproximação entre os seus colaboradores. As dedicatórias, os poemas indicados como “imitação”, as epígrafes, sem contar as respostas e réplicas em relação, principalmente, a fatos históricos ou culturais, que algumas vezes são contestados. Nesse sentido, apontamos como exemplo o diálogo constante entre Cordeiro da Matta e outros colaboradores em relação a questões angolanas, especialmente históricas, como foi a polêmica em torno da história da rainha Ginga nas edições de 1882, 1883 e 1884 daquele *Almanach*.

Das colaborações angolanas a este e outros periódicos, interessamos, sobretudo, a poesia para refletir acerca da problematização da gênese das literaturas africanas de língua portuguesa. Partindo da aceção de manifestações literárias de Antonio Candido, em que estas se apresentam como descontínuas e dispersas, buscamos identificar pistas que levassem a uma possível tradição literária no âmbito de um campo literário construído sob o colonialismo (CÂNDIDO, 2006). Apesar da manifestação literária se caracterizar inicialmente pela impossibilidade de uma tradição em virtude da sua descontinuidade e dispersão, é de notar que, ao compulsarmos algumas obras literárias das literaturas africanas de língua portuguesa, consolidadas em meados do século XX, constatamos algumas pistas que nos levam a temas e experimentações formais realizadas na segunda metade do século XIX, retomadas sob nova perspectiva em razão dos movimentos nacionalistas. Nesse sentido,



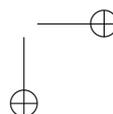
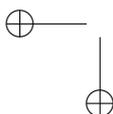


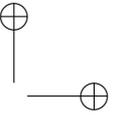
verificamos a ambiguidade própria do período em questão – o final do século XIX, em razão da tênue iniciativa nacionalista, que ainda hesita no completo repúdio ao domínio colonial. Retomando as palavras de Tania Macêdo:

Ocorre que sob o sistema colonial a tradição é fraturada, na medida em que na lógica colonial a existência de um sistema literário autônomo, do colonizado, significaria não apenas uma maneira própria de representação de e do outro, a negação dos modelos tecno-formais da literatura da metrópole mas, principalmente, a negação do domínio colonial. (MACÊDO, 2008, p. 126)

Os exemplos que encontramos remetem a temas que se mostram recorrentes como a figura da mulher africana e a terra africana, o que os afasta de um perfil de literatura colonial, apontando para uma incipiente tradição literária nesse período, que será retomada pelas gerações seguintes. Aproximando a perspectiva de Bloom no sentido de que um texto sempre remonta a um texto anterior, atualizando, ampliando ou revitalizando os temas recuperados, podemos apontar os elos temáticos como formadores dos valores da tradição, num dado conjunto literário (BLOOM, 1993).

Nesse passo, ressaltamos os diálogos temáticos que são encontrados entre as colaborações do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, que indiciam a possibilidade de paradigmas estéticos dessa tradição literária, cujos elementos serão retomados e reconstruídos, sobretudo pelas gerações da primeira metade do século XX. Essa iniciativa de construção “unificada” interligando as manifestações literárias nesse período pode traduzir o princípio da construção da tradição nesse espaço da língua portuguesa, com a continuidade de temas e, quiçá, de posicionamentos ideológicos, impregnados às estruturas textuais. Nesse passo, é incontornável o espectro do nativismo e do protonacionalismo impulsionando as manifestações literárias (HOBBSAWM, 2002), para caracterizar um percurso histórico que consolidará uma tradição voltada à construção das identidades nacionais.

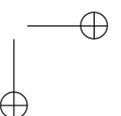
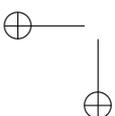




Para perscrutar a hipótese da determinação de uma tradição literária a partir das manifestações literárias encontradas no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, analisaremos alguns exemplos, que remetem às características nativistas. A partir de um “ideal africano”, que afasta o olhar homogeneizante e estereotipado do colonizador, encontramos uma nova representação do sujeito africano e seus valores culturais, identificando-se, outrossim, com o sentimento nacionalista que permeava o Romantismo em outros países, como nos lembra Rita Chaves:

A adesão a um movimento coletivo que transforma a experiência literária numa espécie de compromisso com a história da própria nação converteu-se, afinal, num dos elementos constitutivos da literatura angolana. Esse lastro tão poderosamente romântico definiu os rumos de toda essa produção literária, [...]. [...] nos poemas que podemos ler no *Almanach de Lembranças* editado em Portugal, já se vislumbram os sinais do sentimento nacionalista que, de resto, pontuavam o Romantismo em vários países do mundo. Se não resultavam de um procedimento propriamente original, tais marcas favoreciam a manifestação de elementos propícios à criação de um sistema literário nacional. (CHAVES, 1999, pp. 44-45)

No caso de Angola, trazemos alguns poemas que foram escritos em torno do tema da mulher africana por autores como João Cândido Furtado de Mendonça d’Antas, Alvares Paes, Joaquim Dias Cordeiro da Matta e Eduardo Neves, e que foram publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, formando um conjunto de relevante interesse à questão da tradição literária. Furtado d’Antas, português de Viana do Castelo, viveu muito anos em Angola exercendo cargos públicos como Juiz de Direito, Auditor do Exército e Delegado da Fazenda. Foi também colaborador do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Segundo a crítica trata-se de um poeta português ultrarromântico sem marcas de enraizamento em Angola, muito embora, seja relevante historicamente a sua pequena produção literária que se aproxima, em certa



medida, dos projetos de desenvolvimento de uma atividade cultural autônoma de outros autores como José da Silva Maia Ferreira e Joaquim Dias Cordeiro da Matta. É dele o poema “No álbum de uma africana”, que estreia a iniciativa no tocante ao tema da mulher africana, que foi publicado no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* para o ano de 1864 à página 116, década em que havia ainda poucas colaborações africanas neste periódico.

FEVEREIRO — 25

**NO ALBUM DE UMA AFRICANA.**

*Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.*

N. . .

Qu'importa a côr, se as graças, se a candura,  
Se as fórmas divinaes do corpo teu  
Se escondem, se adivinhão, se apercebem  
Sob esse tão subtil, ligeiro véu?

Que importa a côr, se o sceptro da belleza  
Co'o mesmo enleio e brilho nos seduz?  
E se o facho d'amor reflecte e esparge  
Ou no jaspe, ou no ébano, egual luz?

É menos bella, acaso, a violeta  
Por que o céu lhe não deu nevada côr?  
Não é gentil a escura pionia,  
Ou do verde lilaz a róxa flôr?

Não tem encantos mil a noute escura,  
Não deleita então mais o rouxinol?  
Não serão do crepuse'lo as sombras palidas  
Mais bellas do que a luz d'ardente sol?

Não vive o alvo lyrio um dia apenas,  
E praso egual a candida cecem,  
Em quanto que nas balsas a saudade  
De cada vez mais viço e vida tem?

.....  
Qu'importa a côr, se as graças, se a candura,  
Se as fórmas divinaes do corpo teu  
Se escondem, se adivinhão, se apercebem  
Sob esse tão subtil, ligeiro véu?

*J. Candido Furtado (Loanda).*

116

Nos versos de Furtado d'Antas temos a reiterada justificativa dos motivos que enaltecem a beleza negra da mulher africana, cujas “formas se escondem” sob o sutil e ligeiro véu da cor da sua pele. O insistente apelo “Qu'importa a côr”, expressão presente na primeira, segunda e última estrofe, demonstra uma postura de vênica à figura tradicional da mulher amada. A beleza feminina que ora se apresenta em verso é outra, mas não menos bela, e está todo o tempo à sombra do modelo de beleza que o eu-lírico persiste manter em perspectiva, ou seja, a mulher branca.

No mesmo apelo em relação à beleza da mulher africana, temos o poema “A uma africana”, de Alvares Paes, publicado no *Jornal de Loanda* em 1878:

#### A UMA AFRICANA

Que importa a cor, se tu tens,  
Nesse teu rosto formoso,  
Em teu corpo tão airoso,  
Um encanto que seduz?  
Que importa a cor? se teus olhos  
São negros, lindos, brilhantes,  
Como os astros cintilantes,  
Perenes d'amor e de luz!

Que importa a cor? se esses lábios,  
Inspirando mil desejos,  
Provocam sófregos beijos,  
Ardentes, chelos d'amor!  
E se os lindos braços teus,  
Em brandos laços compostos,  
Aproximam nossos rostos,  
Num abraço encantador!

Que importa a cor? se esse colo  
É tão flexível, tão belo!  
Se eu enlouqueço ao vê-lo  
A arfar d'amor por mim  
Que queres? Sou louco? embora! ...  
Mas tem desculpa a loucura,  
Quando tanta formosura  
Nos enlouqueceu assim!

E tu meu anjo sonhaste  
 Este louco cativar,  
 Ordenaste de te amar  
 Com esse meigo sorriso;  
 E o pobre louco na terra,  
 Tanto te ama e adora,  
 Que, por teu amor, agora,  
 Não trocara o paraíso!

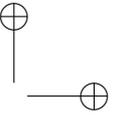
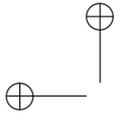
Loanda, 2 de Novembro de 1876.

A. P.

Do mesmo modo que Furtado d'Antas, Alvares Paes enaltece a beleza feminina, apesar de sua cor. Novamente a mesma expressão: “que importa a cor?”, perpetuando a imagem da mulher negra que tem a sua beleza contraposta ao modelo europeu. Destacamos a presença no mesmo *Jornal de Loanda* em 1878, do poeta João Toulson, com os versos intitulados singelamente como “Poesia”:

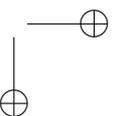
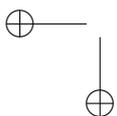
Lá na ilha pequenina  
 Encontrei certa deidade,  
 Tão formosa na verdade,  
 Que a julguei obra divina,  
 – Vem cá minha menina –  
 Eu lhe disse, – Oh meu amor  
 – Não me fuja. Por favor  
 – Vá um beijo, minha bela –  
 – Canã'ngana, me disse ela  
 Que quer dizer, não senhor.

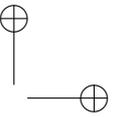
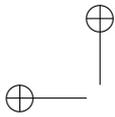
– Não sabe que a vida deu  
 Só por um beijo seu –  
 – Ua tolo – me respondeu  
 E sorrindo-se corou.  
 – Gina r'ié? perguntou,  
 – Sou João, disse a sorrir  
 – Um criado p'rá servir



- Quia'nbote volveu-me ela
- 'Gan Zuá, ualó cuelela
- Macuto m' é, está a mentir.
  
- Um favor pedir-lhe vou,
- Desejo a sede matar,
- Pois não, vou-lhe água buscar.
- Quinga boba, eme 'ng'isô
- A sede já se apagou
- Sente-se aqui junto a mim,
- Entrou-me um tal fogo, assim
- Dos pés até à cabeça. . .
- 'Gan Zuá, ualó catessa
- Disse queixosa, e fugiu.

Estes três poemas são publicados no jornal que marca, segundo Salvato Trigo, a transição de um jornalismo essencialmente colonial para um jornalismo cada vez mais comprometido às questões angolanas (TRIGO, 1977, p. 39), sob a direção de Alfredo Troni. O poeta João Edmundo da Cruz Toulson, nascido em Luanda, teve ocupações como professor de ensino primário, tabelião e escrivão do Tribunal de Moçâmedes. A sua participação na imprensa angolana do século XIX, segundo consta, restringia-se, sobretudo, ao *Jornal de Loanda*, embora haja indicações da existência de manuscritos seus em poder de familiares. Este poeta é considerado por alguns críticos como “precursor da poesia nacional”, em virtude do seu poema “Poesia”, em que o quimbundo é utilizado numa atitude de afirmação estética. Ao misturar as duas línguas entre os seus versos, Toulson não está apenas lançando mão de um bilinguismo, pois não há traduções ou notas sobre as expressões em quimbundo no referido poema. O tema é o amor da mulher africana e a negativa da mulher amada, o que por si só atualiza de certa maneira o tema da poesia de Furtado d'Antas e de Alvares Paes. No entanto, a superação definitiva do modelo anterior se dá em relação à proposição da beleza negra que não se coloca relativamente à branca e eurocêntrica, para além da superação estética com o uso do quimbundo,



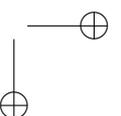
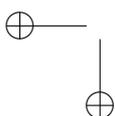


que subverte a norma culta da língua portuguesa. Nesse sentido, é que podemos afirmar que há, inclusive, uma afirmação ideológica que se propõe esteticamente, a partir dessa ocorrência na imprensa angolana.

A “Poesia”, de João da Cruz Toulson, traz uma construção singela que se apresenta em três estrofes de dez versos cada uma, cujo modelo é conhecido como décima espinela ou redondilho. Tem essa denominação tendo em vista que a estrofe é formada por versos heptassílabos com o esquema de rimas ABBAACCDDC, usada pela primeira vez pelo poeta espanhol Vicente Espinel, em seu livro *Diversas rimas*, de 1591. Esquema que se perpetuou entre trovadores, cantadores e repentistas, por sua expressiva musicalidade. Segundo Francisco Soares, que estudou sistematicamente os esquemas rimáticos da poesia angolense do século XIX, tal estrutura não chega a ser significativa:

A conclusão a tirar do rol é a de que a décima não tem grande significado para a definição do cânone poético local, nem pelos dez versos, nem pelos esquemas rimáticos praticados. Ela apenas reforça a ideia de que o verso heptassilábico era dos mais importantes, em termos de frequência, para o corpus e mesmo para a lírica novecentista angolense. (SOARES, 1998, p. 82)

Entretanto, ainda que este modelo de versificação seja abandonado e não tenha ocupado um espaço relevante na criação poética naquele momento, chama a atenção a presença de referências à musicalidade e, principalmente, a ritmos musicais para caracterizar uma tradição cultural angolana. Ainda temos os exemplos de Cordeiro da Mata (“A Ingombota e o bródio”, prosa), Eduardo Neves (“N’um batuque”) e Viriato da Cruz (“Namoro”), nesse sentido. De todo modo, o poema de João Toulson apresenta de modo indubitável uma nova representação da realidade luandense, por meio da perspectiva crioula anunciada com a despreziosa convivência entre as duas línguas, a do colonizador e a do colonizado. Essa atitude estética coloca em causa o antagonismo próprio da relação colonial e representa outra realidade misturada, ressalvadas as questões de prejuízo da dinâmica colonial. Surge



na imprensa desse momento, um novo discurso coloquial e literário em quimbundo, e, por isso, fixado nesse momento, muito embora essa mudança seja abafada cada vez mais e represada na periferia (musseques).

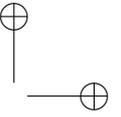
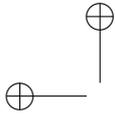
A “iniciativa nacionalista” de Toulson com a criação do referido poema não se limita às inovações por ele adotadas. Verificamos que este poema acaba por ser o estopim da criação de uma sequência de poemas que são publicados em jornais angolanos e no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Essa preocupação na reprodução da postura estética proposta por Toulson está presente na poesia de Cordeiro da Matta e Eduardo Neves, principalmente, e relativamente na de Jorge de Lucena e Alfredo de Aguiar. Estes quatro autores aparecem nas edições do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* durante o período de 1880 a 1898, colaborando não apenas com a criação poética. Mas, entre seus poemas publicados no referido período, há uma presença constante dos elementos temático e estético de Toulson. Inicialmente, os indícios dessa recorrência estética apontavam para uma sequência determinada pelos poemas “Canã’ngana” (como é chamado o poema de Toulson por alguns críticos), “N’um batuque!”, de Eduardo Neves e “Kicôla”, de Joaquim Cordeiro da Matta, estes dois últimos publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* dos anos de 1880 e 1888, respectivamente. Essa recorrência, que indicaria a primeira fase do percurso na construção de uma tradição literária, teria como características a presença do bilinguismo, da conquista amorosa, do sujeito poético interculturalizado que fala a língua portuguesa e também o quimbundo, e da mulher africana que fala somente o quimbundo e compreende a língua portuguesa. No tocante à beleza da mulher africana é de notar que temos também a sugestão da comunidade crioula luandense com a figura da morena ao lado da negra, além da sugestão ultrarromântica com o uso do termo donzela, a partir de então.

No entanto, percebemos a existência de outros poemas que dialogaram com essa temática e estética. Curioso notar o contraponto da “imitação” proposta primeiramente entre Cordeiro da Matta em relação a Toulson, que dá ensejo a outra entre Alfredo de Aguiar em relação a

Eduardo Neves, para além das dedicatórias entre estes quatro poetas e outros de suas relações, aparentemente participantes ou pelo menos sabedores dessa nova proposta de afirmação cultural angolana, incentivadora dessa interlocução. Essa hipótese poderia ser creditada ao fato de que alguns dos poemas encontrados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, foram publicados anteriormente em jornais locais da região de seus autores. Essa circularidade da criação poética, com algumas diferenças, girava sempre em torno da questão do bilinguismo e do amor da mulher africana e sua negativa, variando sutilmente as tentativas estéticas formais.

O poema “Kicôla”, de Cordeiro da Matta tem como local e data, Luanda, 1877, mas foi publicado no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* somente no ano de 1888. No entanto, Cordeiro da Matta se refere explicitamente ao poema de Toulson por meio do seguinte subtítulo: “(Imitação duns versos de João E. da C. Toulson)”. Essa referência indica a anterioridade de “Poesia”, no *Jornal de Loanda*, que apesar de publicado em 1878, deve ter sido escrito provavelmente em 1876 ou 1877, por ocasião da data do poema de Cordeiro da Matta. Portanto, “Kicôla” foi publicado somente onze anos depois no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Quem aparece cronologicamente e publicamente próximo da criação de Toulson, no âmbito deste periódico é Eduardo Neves com o poema “N’um batuque”, no ano de 1880. No entanto, há muita dificuldade de estabelecer uma cronologia exata em relação aos poemas, principalmente os publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, haja vista que eram recebidos e organizados para o periódico até dois anos antes de sua publicação, conforme se verifica das correspondências trocadas entre os editores e os colaboradores. Nesse sentido, trazemos as considerações de Francisco Soares:

Isto significa ter sido “N’um batuque” remetido ao *Almanach de Lembranças* em 1878, ou seja, no mesmo ano em que o *Jornal de Loanda* veio a público pela primeira vez. Pelo que é possível determinar o iniciador da pequena série – pequena cujos traços retóricos estão disseminados por outras composições, como



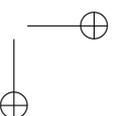
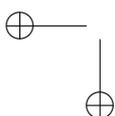
“Africanas”, “Quadro africano”, “O olhar d’uma africana”, “A uma africana”, do mesmo Eduardo Neves, e no desastrado “Soneto” que Jorge de Lucena lhe dedica. (SOARES, 1998, p. 81)

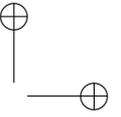
Eduardo Neves, que usou, por vezes, o nome literário Cecílio, inclusive, no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, era português, nascido em Santa Comba Dão no ano de 1854. Foi guarda-livros e jornalista e aparece como colaborador do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* entre os anos de 1880 e 1892. Faleceu em 1899 na região do Dondo, em Angola. Assim como Cordeiro da Matta, esse poeta exercitou-se em conduzir a tendência nacionalista de João Toulson. É comumente referido como um dos poetas das margens do Kwanza, muito embora não se tenha notícia de um livro seu publicado. Destacamos ser este poema o primeiro no conjunto das colaborações africanas no âmbito do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, que traz a estética de Toulson a um público que estava além das fronteiras angolanas e africanas. Talvez, por isso, o excesso de notas explicativas e traduções. O poema de Eduardo Neves, provavelmente, posterior ao “Kicôla”, de Cordeiro da Matta, é o primeiro a dar notícia dessa nova forma de representação do sujeito africano e também dos valores culturais africanos, aos leitores do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*. Trazemos em seu inteiro teor o poema “N’um batuque” para que possamos verificar as marcas até o momento descritas:

### N’UM BATUQUE (1)

No album do meu presadissimo amigo José da Silva Leão

N’um batuque hontem andei,  
onde vi certa morena,  
tão gentil era a pequena,  
que nem eu dizel-o sei.  
– Como está? lhe perguntei  
logo que de perto a vi,  
– Quer dansar? lhe repeti,



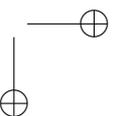
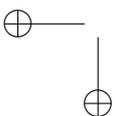


não se acanhe minha bella, –  
– *tunda bôbo*, me disse ella,  
ou antes: – saia d’aqui.

– Seja meu par, oh menina,  
não se zangue por tão pouco; –  
– *Uá salúca*, é você louco,  
*Gámessenâ’me qu’quina*. (2)  
– D’esse olhar a luz divina  
fascinado me deixou!  
se um beijinho, só, lhe dou  
gozarei prazer infindo, –  
– *Quicôla*, (3) me disse, rindo,  
logo de mim, se affastou.

– Porque foge? venha cá,  
porque só me deixa aqui? –  
– *Uá mono...mundele inhi...* (4)  
*Guami’âme...* (5) *ndé cuná*. (6)  
– Por favor, não se vá já,  
é ainda muito cedo, –  
– *Quiússuca*, (7) disse a medo  
a moreninha tão linda,  
*Caté Mungo*, (8) disse ainda,  
e retirou-se em segredo...

Se o poema de Toulson não possuía tradução ou notas informativas ou explicativas sobre os seus versos e as expressões em quimbundo, tal estratégia reside no fato de que o mesmo foi publicado num periódico luandense, e portanto, imerso numa realidade que, supomos, compreendesse essa iniciativa. Em relação aos poemas que encontramos no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, verificamos uma preocupação constante dos poetas Cordeiro da Matta e Eduardo Neves em explicar exaustivamente, não apenas traduzindo as palavras e expressões em quimbundo, mas também apresentando os costumes da terra africana, especialmente da terra angolana. Uma preocupação compreen-

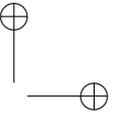
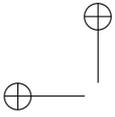


sível, tendo em vista que o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, para além de ser uma publicação portuguesa, era enviado às mais diferentes localidades.

O poema “N’um batuque” traz a temática do amor da mulher africana, aqui representada pela jovem morena, e da sua negativa em quim-bundo. O eu-lírico como se vê pelas notas ao poema, é branco, mas está familiarizado com a língua e os costumes da terra, indicando muito mais do que a simpatia paternalista do colono. Coloca uma apresentação do batuque, um costume angolano, descrevendo-o em detalhes e situando-o, inclusive, entre os africanos “civilizados”. Trata-se de um sujeito que está imerso, e não somente familiarizado com a cultura africana, o que se percebe na descrição cuidadosa que afasta os estereótipos próprios do olhar homogeneizante do colonizador. Além da temática, Eduardo Neves constrói o poema dentro dos mesmos parâmetros formais colocados por Toulson: as três décimas espinelas.

Nesse mesmo ano, 1880, é publicado o poema de Alvares Paes intitulado, “Africana” (p. 180), que, no entanto, não tem interesse para o conjunto dos poemas analisados. Como percebemos dos seguintes versos, trata-se do enaltecimento de uma mulher africana que difere do modelo anterior: “[...] Se não tem do jaspe a côr, / é de veludo e setim; / palpita mais em amor / eterno, ardente, sem fim! [...] Ora meiga, ora sedenta / da febre d’infundo amor; / és como a calma, a tormenta, / d’estas plagas do equador”. Como se pode perceber, temos a indicação de uma mulher africana branca, mas que teria, aclimatada à terra africana, as mesmas qualidades da mulher negra.

No exemplar de 1884 do *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, temos a publicação do poema “Negra!”, de Cordeiro da Matta, que também é relevante em razão da exaltação da beleza negra na figura da mulher africana, sem ressalvas à sua condição em relação aos modelos eurocêntricos. Entretanto, nesse mesmo ano de 1884, temos a publicação no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* do poema “Africanas”, de Eduardo Neves, que continua a explorar a temática de Toulson, já explorada por Cordeiro da Matta, mas desta feita, na forma de sone-



to e abandonando o diálogo explícito entre o sujeito poético e a sua amada. Vejamos os versos de Eduardo Neves:

### *AFRICANAS*

A...

I

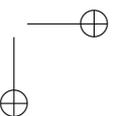
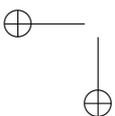
#### **Canã'Ngana**

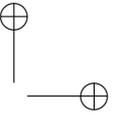
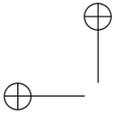
Á sombra da palmeira sussurrante  
eu gozo as delicias de Capua  
ouvindo com prazer cantar a *ndua* (1)  
na múrmura floresta verdejante.  
A brisa prepassando, de inconstante,  
oscula com meiguice a face tua;  
desprende-te essa trança e continúa  
beijando-te esse collo provocante...  
Quem dera, minha amada, que esta vida  
me fosse dado vêr sempre envolvida  
na luz do teu olhar, bella africana.  
Mas quando tento louco dar-te um beijo,  
sem nunca saciares o meu desejo  
tu foges, suspirando: – *canã'ngana!* (2)

II

#### **Uátoála**

E tu, que não calculas o tormento  
que soffre quem assim te vê fugir,  
começas lá de longe então a rir  
em quanto preza sou do desalento...





E eu que dava a vida n'um momento  
por só um beijo teu poder fruir,  
quizera a tua imagem vêr sumir  
p'ra sempre no voraz esquecimento...  
Mas quando tu me vês desanimado,  
o meu olhar sem luz, embaciado,  
com o peito arquejante e preza a falla;  
Vens assentar-te logo ao pé de mim,  
e um beijo, um beijo teu me dás por fim,  
dizendo com meiguice: – *uátoála*... (3)

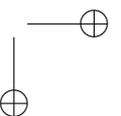
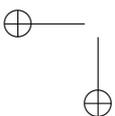
### III

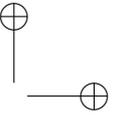
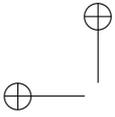
#### **Cá riquêzo...**

Que grata sensação, e que alegria  
me fazes n'esse instante desfructar  
que sinto com mais força palpitar  
meu pobre coração, que esmorecia!...  
Nem eu te sei dizer o que seria  
de mim, se não chegasse a alcançar  
o beijo, com que então vens revocar  
á vida, a minha esp'rança que morria!...

Agora que eu me sinto satisfeito,  
que vejo levemente arfar teu peito,  
e sinto o meu olhar pelo teu prêso;  
Só quero que tu digas, minha amada,  
por essa linda bocca perfumada: –  
*mungo ngu tumissa cá riquêzo!*... (4)

A negativa da mulher amada continua presente como podemos ver  
com a expressão “Canã’Ngana”, que significa “não senhor”, e que vem





no título e no fechamento do primeiro soneto, para além da representação da realidade africana (palmeiras, capua e ndua), que são explicados pelo autor em notas de pé de página. No entanto, o poema toma outra direção a partir do segundo soneto, em que a negativa da mulher africana perde força, para no terceiro soneto existir a esperança de que a mulher amada aceda ao cortejo do eu poético, com a expressão “mungo ngu tumissa cá riquêzo”, que significa “amanhã mando-te um bocado de cola”, uma espécie de noz, que tem o seu uso tradicionalmente praticado em algumas situações de trato social na realidade angolana. Tradição que foi problematizada por Francisco Camanha e defendida por Cordeiro da Matta nos anos seguintes a essa publicação no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Em 1888, temos “Kicôla!”, de Cordeiro da Matta, em que encontramos a referência explícita, como “imitação”, ao poema de Toulson:

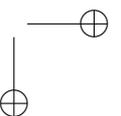
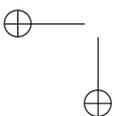
### **Kicôla!**

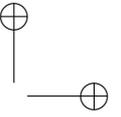
*Imitação d’uns versos de João E. da C. Toulson*

N’esta pequena cidade,  
vi uma certa donzella  
que muito tinha de bella,  
de fada, huri e deidade –  
a quem disse: – “minha q’rida,  
peço um beijo por favor;  
bem sabes, oh meu amor,  
q’eu por ti daria a vida!”

– *Nguámi-âmi, ngana-iame,*  
“não quero, caro senhor”  
disse sem mudar de côr;  
– *macûto quangandall’ami,*  
“não creio no seu amor”.  
Eu querendo-a convencer,  
– *muámôno!?* – “querem ver!?”  
exclamou a minha flôr.

[www.clepul.eu](http://www.clepul.eu)





– “O que t’assombra donzella  
n’esta minha confissão?” –  
tornei com muita paixão,  
olhando sério p’ra ella –  
– “Não é dado” – continuei –  
“o que se sente dizer?! . . .  
Sem ti não posso viver;  
só contigo f’liz serei.”

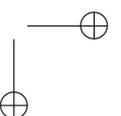
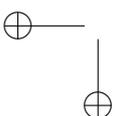
– *Kiri ki amonequê,*  
“ninguem a verdade falla”  
*ôssô a kua-macuto-âla!*  
“toda a gente falsa é!”  
*Emé, ngana, nguixicána,*  
“acceitar não sou capaz”  
*o mâca mé ma dilage,*  
“a sua falla que engana!”

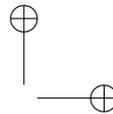
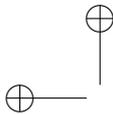
– “Oh! q’rida não ha motivo  
para descreres de todos;  
cada qual tem os seus modos,  
eu a enganar não vivo”.

– *Eie ngana úarimûca,*  
“o senhor é muito esperto”  
queria dizer, decerto:  
*uzuêla cala úa cûca!*

“Falla como homem d’idade!”  
– “Não sabes que o deus do amor  
é um grande inspirador,  
minha formosa beldade?!” –

.....  
Depois fallei-lhe ao ouvido  
e me respondeu: – *Kicôla!* –  
“não póde ser!” – “Ai! que tola!  
por quem o foi prohibido?!”





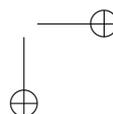
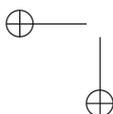
Os versos de “Kicôla!” ao lado do texto “A Ingombota e o bródio”, ambos de autoria de Cordeiro da Matta, dialogam francamente com o poema “N’um batuque”, de Eduardo Neves, e as questões culturais angolanas que perpassam, não apenas uma tendência temática da negativa da mulher africana, como também da musicalidade trazida para estas novas tentativas formais e estéticas na poesia angolense. Em “Kicôla!” (não pode ser!), ressaltamos a estratégia formal de Cordeiro da Matta em traduzir cada expressão utilizada em quimbundo, quebrando o ritmo poético, o que coloca o diálogo entre o eu poético e a mulher africana de modo truncado e extremante escolar. A imitação proposta não retoma a forma adotada por Toulson, mantendo-se em relação à temática da negativa da mulher africana. Ao invés das décimas espinelas (redondilhos), temos outra forma popular, as oitavas.

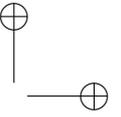
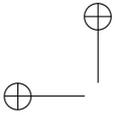
Com a reunião e análise desses poemas apresentados, todos publicados no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, à exceção do primeiro (Toulson), é possível constatar, como já havia apontado Francisco Soares, a releitura dessa temática da mulher africana no poema “Namoro”, de Viriato da Cruz, um dos mentores do movimento cultural nacionalista da Geração de 1950, dos Novos Intelectuais de Angola:

A “velha história” foi representada na poesia lírica de J. E. da Cruz Toulson, Eduardo Neves e Cordeiro da Matta no século XIX. Aí ela tinha uma estrutura dialógica, dramática, usando cada personagem uma língua própria (a mulher a língua local e o homem a portuguesa, ao mesmo tempo local e de outras paragens). (ROCHA *et alii*, 2008, p. 41)

Como podemos perceber do poema “Namoro” de Viriato da Cruz, cujos versos estão abaixo transcritos, temos o “recado”, seguido de falas diretas, com promessas que o eu poético faz à mulher amada:

Mandei-lhe uma carta em papel perfumado  
e com a letra bonita eu disse ela tinha  
um sorrir luminoso tão quente e gaiato





como o sol de Novembro brincando de artista nas acácias flori-  
das  
espalhando diamantes na fímbria do mar

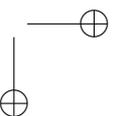
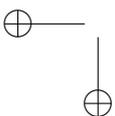
e dando calor ao sumo das mangas.  
sua pele macia – era sumaúma. . .  
Sua pele macia, da cor do jambo, cheirando a rosas  
tão rijo e tão doce – como o maboque. . .  
Seu seios laranjas – laranjas do Loge  
seus dentes. . . – marfim. . .  
Mandei-lhe uma carta  
e ela disse que não.

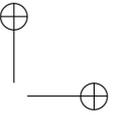
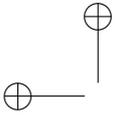
Mandei-lhe um cartão  
que o Maninjo tipografou:  
“Por ti sofre o meu coração”  
Num canto – SIM, noutra canto – NÃO  
E ela o canto do NÃO dobrou.

Mandei-lhe um recado pela Zefa do Sete  
pedindo rogando de joelhos no chão  
pela Senhora do Cabo, pela Santa Ifigénia,  
me desse a ventura do seu namoro. . .  
E ela disse que não.

Levei à avó Chica, quimbanda de fama  
a areia da marca que o seu pé deixou  
para que fizesse um feitiço forte e seguro  
que nela nascesse um amor como o meu. . .  
E o feitiço falhou.

Esperei-a de tarde, à porta da fábrica,  
ofertei-lhe um colar e um anel e um broche,  
paguei-lhe doces na calçada da Missão,  
ficamos num banco do largo da Estátua,  
afaguei-lhe as mãos. . .  
falei-lhe de amor. . . e ela disse que não.

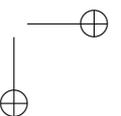
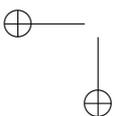


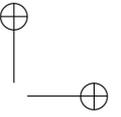
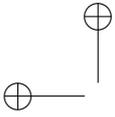


Andei barbado, sujo, e descalço,  
como um monangamba.  
Procuraram por mim  
“– Não viu... (ai, não viu...?) Não viu Benjamim?”  
E perdido me deram no morro da Samba.  
E para me distrair  
levaram-me ao baile do sô Januário  
mas ela lá estava num canto a rir  
contando o meu caso às moças mais lindas do Bairro Operário

Tocaram uma rumba dancei com ela  
e num passo maluco voamos na sala  
qual uma estrela riscando o céu!  
E a malta gritou: “Aí Benjamim!”  
Olhei-a nos olhos – sorriu para mim  
pedi-lhe um beijo – e ela disse que sim.

Da leitura dos versos de Viriato da Cruz, percebemos que o clímax está representado pelo elemento cultural que define o destino do eu poético e o “sim”, resultado do “diálogo” desenvolvido ao longo do poema. A partir de um dado cultural comum aos dois, isto é, a música (rumba), a conquista amorosa tem pleno êxito. A carta (a língua portuguesa, supostamente) ou o cartão em tipografia, elementos culturais unilaterais na perspectiva colonialista, não são suficientes à sedução da mulher amada. Nem tampouco o feitiço. Viriato da Cruz, dessa forma, propõe uma nova leitura da temática iniciada no século XIX, apresentando uma atualização capaz de ultrapassar o cânone europeu e o exotismo para expressar “os interesses populares e da autêntica natureza africana”.





## Bibliografia

ANDRADE, Mário Pinto de, *Origens do nacionalismo africano, continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa: 1911-1961*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

BLOOM, Harold, *A angústia da influência*, São Paulo, Cultrix, 1993.

CÂNDIDO, Antônio, *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.

CHAVES, Rita, *A formação do romance angolano*, São Paulo, FBLP/USP, 1999.

CORDEIRO, António Xavier Rodrigues (Editor), *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, Lisboa, António Maria Pereira, 1877-1897. Anual.

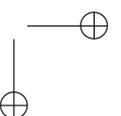
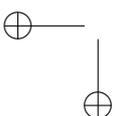
HOBBSAWM, Eric J., *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*, 3<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

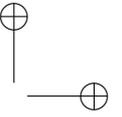
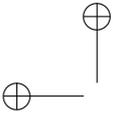
MACÊDO, Tania, *Angola e Brasil: estudos comparados*, São Paulo, Arte & Ciência, 2002.

MACÊDO, Tania, “A presença da Literatura Brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de Língua Portuguesa”, *Revista Via Atlântica*, n.º 13, São Paulo, 2008, pp. 123-152.

MIGUEL, Salim, *Cartas d’África e alguma poesia*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2005.

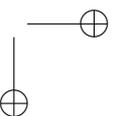
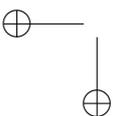
ROCHA, Edmundo *et alii* (coord.), *Viriato da Cruz: o homem e o mito*, Lisboa; Luanda, Prefácio / Chá de Caxinde, 2008.

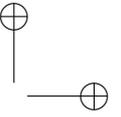
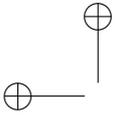




SOARES, Francisco, *Quicôla – estudo. Para um conhecimento do patrimônio formal da poesia angolana*, Évora, Pendor, 1998.

TRIGO, Salvato, *Introdução à literatura angolana*, Porto, Brasília, 1977.





# Uma experiência poética surrealista de África: Artur do Cruzeiro Seixas

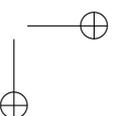
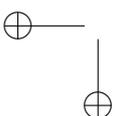
Rui Sousa<sup>1</sup>

Artur do Cruzeiro Seixas (n. 1920) é um dos mais notáveis testemunhos da multiplicidade de vias que o Surrealismo conheceu em Portugal, enquanto movimento crucial, que, apesar das circunstâncias particulares em que germinou (ou justamente por via delas), teve e continua a ter um papel decisivo na transformação dos discursos artísticos nacionais. O notável poeta-pintor esteve ligado a muito do que de mais importante ocorreu na formação e actividade dos grupos surrealistas em Portugal, apesar de cultivar um perfil mais reservado e de, como o próprio manifestou várias vezes ao longo dos anos, e reforçou na recente presença no *Congresso Surrealismo(s) em Portugal*<sup>2</sup>, ter sido o mais condicionado por uma vida profissional paralela, que lhe retirava alguma disponibilidade para o convívio continuado nos cafés, espaço que tanto marcou o imaginário dos surrealistas.

---

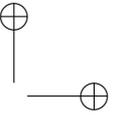
<sup>1</sup> Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).

<sup>2</sup> O *Congresso Surrealismo(s) em Portugal*, a cuja comissão organizadora presidimos, realizou-se na Fundação Calouste Gulbenkian, na Perve Galeria e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, entre os dias 18 e 22 de Novembro de 2013.



Em 1942, esteve entre os alunos da Escola António Arroio que, nas espontâneas e criativas tertúlias do Café Hermínius, se reuniram em actividades afins de um lúdico espírito dadaísta, juntamente com outros nomes importantes no contexto do Surrealismo e da arte portuguesa – Mário Cesariny, Pedro Oom, José Vespeira, Fernando de Azevedo, António Domingues, José Leonel Rodrigues, Júlio Pomar. Entre as várias actividades provocatórias levadas a cabo, que Cesariny recorda em *A Intervenção Surrealista*, encontram-se os “objectos heteróclitos de Cruzeiro Seixas” (CESARINY, 1997, p. 49), uma das imagens de marca do artista. Em 1949, Cruzeiro Seixas integrou também o segundo agrupamento surrealista em Portugal, coincidente com uma conjugação de individualidades que não se identificavam nem com as propostas oficiais nem com as alternativas persistentes no panorama cultural seu contemporâneo e que também não reconheciam no Grupo Surrealista de Lisboa a ética que exigiam como expressão total de um Surrealismo que não se desejava apenas interventivo no plano da estética mas também enquanto fonte de transfiguração do Homem. Nesse anti-grupo, como muitas vezes os próprios o designaram, destacaram-se alguns dos mais importantes criadores surrealistas portugueses, como Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Mário-Henrique Leiria, Pedro Oom e Carlos Calvet. Cruzeiro Seixas participou nas duas exposições de Os Surrealistas, colaborando na primeira – entre Junho e Julho de 1949 – com “Desenhos-Pintura, Colagens” e na segunda – exactamente um ano depois – com “13 Construções” (CESARINY, 1997, pp. 61 e 64).

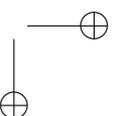
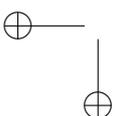
Em 1951, Cruzeiro Seixas tomou aquela que terá sido a mais premente das decisões de descoberta da sua existência, alistando-se na marinha mercante, rumando primeiro a Hong Kong e depois fixando-se em Angola, onde contactaria com o continente africano com o qual tanto se identificaria. Esta peculiaridade do seu percurso foi ao longo dos anos largamente referida pelos hermeneutas da sua obra pictórica e poética. Eurico Gonçalves considera que é em Angola que Cruzeiro “realiza uma grande parte, porventura a mais inquietante, da sua obra plástica e poética” (GONÇALVES, 2004, p. 43). Bernardo Pinto de Al-

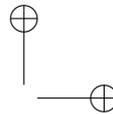
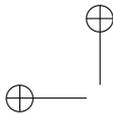


meida, sugestivamente, considera que foi nesta decisão de procurar na viagem uma forma de se encontrar que o pintor concretizou “algo desse sonho mítico da partida e do exílio que alimentou o ideal surrealista, inspirado de Rimbaud, o poeta-aventureiro” (ALMEIDA, 2000, p. 18). Também Cesariny, recordando uma carta que Pedro Oom lhe mandou em Outubro de 1965 e na qual se referiu à sua vivência no Café Hermínius como “magnífico isolamento; pois logo a seguir surge a imensidade de caras e gestos que ainda hoje nos assustam” (CESARINY, 1981, p. 161), acentua a respeito de Cruzeiro Seixas que “os quinze anos de África decerto o ajudaram a distanciar a imensidade de caras que assustam, outras terá encontrado, mas com caminhos de milhares de quilómetros para a fuga e mares do princípio do mundo para a refacção” (CESARINY, 1972, p. 180). De certo modo, esta interpretação adequa-se à visão que Cesariny tem das fortes possibilidades de interligação entre a mundividência surrealista e o continente africano, conforme declara em 1953, no âmbito de uma entrevista relativa à primeira exposição de Cruzeiro Seixas em Luanda e que foi transmitida no programa “Voz do Império” a 17 de Janeiro de 1954:

A África é o último continente surrealista. Tudo o que antecede, combate e ultrapassa a interpretação estreitamente racionalista do homem e dos seus modos tem a ver com um sentido surrealista da vida. A África goza do privilégio raro de não ter produzido nem o cartesianismo nem nenhum dos sistemas de pensamento e acção baseados em universos de categorias. A África conhece um mito que nós ignoramos. – Julgamo-la adormecida no passado e está talvez perfazendo o futuro (CESARINY, 1997, p. 73<sup>3</sup>)

<sup>3</sup> Para um panorama alargado das interações entre o Surrealismo e África, cf. o capítulo “Discursos Dissonantes: Surrealismo e Anti-Colonialismo”, incluído na recente tese de doutoramento de Teresa Isabel Matos Pereira, *Uma travessia da Colonialidade. Intervisualidades da Pintura, Portugal e Angola*, defendida em 2011 na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (pp. 259-324).





São de salientar também as várias considerações que Cruzeiro Seixas teceu, sobretudo em entrevistas, a respeito de África. Logo a 2 de Setembro de 1964, ano em que regressou de Angola, afirmava numa entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, a respeito do contacto com a nova realidade:

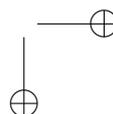
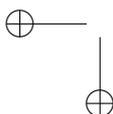
A mim pareceu-me ter-se aberto um mundo completamente novo. Tinha saído de uma terra onde as pessoas fingiam apenas existir; ao passo que em Luanda, e depois em Angola, encontrei gente que tinha a sua razão de ser e de actuar (...). É evidente que a minha estada em África representa uma experiência inolvidável, pelo contacto que pude estabelecer com problemas e gentes de uma extraordinária estatura humana (...). Não é em vão que durante catorze anos se contacta com problemas que não têm a dimensão europeia e que abrangem um mundo de realidades que só muito dificilmente a Europa pode imaginar<sup>4</sup>.

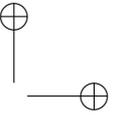
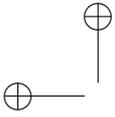
Em 2004, numa entrevista publicada na revista *Apeadeiro*, a sua definição do continente negro e da profunda ligação física e espiritual que com ele estabeleceu não era muito diferente:

Uma semente que germinou na minha alma. O contacto com África, a terra em si mesma e aquela gente são inesquecíveis. Os espaços, a imensidão das distâncias apaixonaram-me. Vivi 14 anos em Angola. A minha ideia era ficar naquela terra para sempre. Fisicamente isso tornou-se impossível mas de certa maneira é ali que estou (SILVA, 2004, p. 28).

Ideia que também se poderá verificar numa longa entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, no dia 1 de Abril de 2005, na qual o percurso de vida do poeta e pintor passa inevitavelmente pelo destaque dado ao período africano. E pela electividade que parece marcar essa ligação desde o começo, pois afirma que quando saiu de Lisboa

<sup>4</sup> “Cruzeiro Seixas: precisam-se pintores em Angola”, *Jornal de Letras e Artes*, 2 de Setembro de 1964.





*Uma experiência poética surrealista de África: Artur do  
Cruzeiro Seixas*

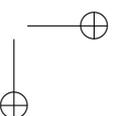
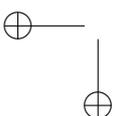
353

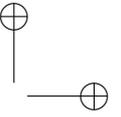
em 1950 a sua meta, na altura vista como definitiva, “Era África toda. Toda a África me parecia apaixonante”. O próprio período em que estive embarcado antes de chegar a Angola é contemplado à distância com particular entusiasmo:

– Andei quase dois anos. Foi uma coisa realmente muito interessante por toda a aprendizagem. Bem distante daquilo em que eu tinha sido educado pelos meus pais. Era uma vida muito dura. Mas para além disso tudo tive a oportunidade de conhecer todas as colónias portuguesas ainda com ligações a Portugal: a Índia, Macau, Timor. Tudo isso. O que era realmente a revelação da loucura daqueles tipos que tinham chegado ali nos anos das Descobertas (MARQUES, 2005).

África é também apresentada como exemplo constante dos problemas que, na lúcida e consciente visão do artista, vão marcando a dilacerada existência do homem contemporâneo. Veja-se, por exemplo, como no contexto de uma entrevista concedida a Bernardo Pinto de Almeida, Cruzeiro Seixas teme que a singularidade que sempre identificou com África, e que ecoa a perspectiva de Cesariny a que nos referimos, de alguma forma se perca: “De tudo referido creio que se poderá determinar já a minha angústia – não digo pessimismo, mas pelo menos não optimismo. Não será por exemplo desesperador ver África libertar-se para se tornar Europa-América?” (ALMEIDA, 2000, p. 44). A mesma ideia ecoará num lamento que proferiu, também em conversa com Bernardo Pinto de Almeida, em 1984: “Eu sou um selvagem e esse foi o grande período da minha vida. E hoje já não há Áfricas. O mundo subitamente tornou-se muito pequeno” (ALMEIDA, 1984).

Tendo regressado a Lisboa em 1964, para evitar ter de colaborar de alguma forma no ambiente bélico que então germinava, Cruzeiro Seixas realizou em África uma série de actividades profissionais, dedicando-se paralelamente, em termos artísticos, à organização das primeiras exposições surrealistas locais, a um fértil trabalho na área da museologia e ao desenvolvimento de uma colecção de arte africana, em

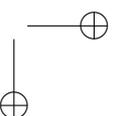
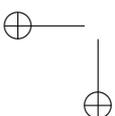


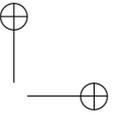


especial de numerosos objectos, como máscaras e instrumentos musicais. Em 1984, resumiu da seguinte forma essa actividade: “Fiz de tudo, nesses anos fabulosos. 14 no total. Fui corretor de seguros, vendi rádios no mato, que eu adorava, de outra vez o Manuel Vinhas arranjou-me a pintar nos imbondeiros a palavra «Cuca» que era aquela marca de cerveja, enfim fiz de facto de tudo” (ALMEIDA, 1984).

É neste contexto que se situa também uma parte considerável da sua produção poética. Uma leitura atenta dos três fartos volumes publicados em 2002 documenta de múltiplas formas a importância da experiência africana em articulação com o imaginário surrealista que já levava de Lisboa e que nunca o abandonou. É de sublinhar, desde logo, o facto de localizar quase todos os seus poemas no contexto de uma África mais ou menos concreta – desde os recorrentes “África” ou “Áfricas” a localizações particulares como “Luanda, Angola, África Ocidental Portuguesa”, “Pungo Andongo, África”, “Luanda”, “Dongo, Angola”, entre muitas outras. A própria datação dos poemas, acompanhando essa indicação (fictícia ou não) da geografia (real ou imaginária) que o sujeito percorreu é significativa, pois mesmo poemas com datas anteriores e posteriores à estadia em Angola são remetidos para essa paisagem interior africana. O próprio Cruzeiro Seixas justifica esse processo, aproximando África de si próprio e da sua condição:

O ano é sempre fictício. “África” poucas vezes aparece. Aparece muito mais “Áfricas”. E Áfricas era realmente um jogo. Eu tinha a consciência de que África era um sítio de grande infelicidade e de grande horror. Desde as Descobertas que aquela gente era escravizada. Depois, quando o colonialismo assentou bases, continuavam a ser escravizados e depois da liberdade viu-se a desgraça que aquilo tem sido. Vendo tudo isso e tendo o conhecimento das minhas próprias desgraças, eu realmente ligava as coisas e a “Áfricas”. Era a África África e a minha própria África. Aquela que vive dentro de mim (...). Alguns já foram escritos aqui. Mas África continua dentro de mim. Por paixão, também (MARQUES, 2005).



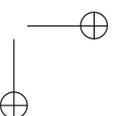
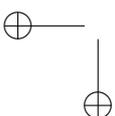


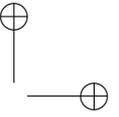
Vejamos alguns poemas de Cruzeiro Seixas que expressam diferentes formas de tematizar poeticamente este contacto com África. Na introdução ao segundo volume, que nos parece o que se ocupa directamente do continente africano e das suas potencialidades, paisagens e circunstâncias, a organizadora, Isabel Meyrelles, observa:

Ocorreu-me olhar para estes poemas, na maioria nascidos em África, procurando sinais evidentes desse local mítico. Assim foi com muita satisfação que seleccionei estes poemas que, a mim que desconheço África, me trazem aquela vastidão, tanto exterior quanto interior (MEYRELLES, 2003, vol. 2, p. 7<sup>5</sup>).

É de destacar, desde logo, a recorrência com que a fauna tipicamente africana é integrada nos poemas: “Sei que os leões devoram os espelhos / e ficam eles mesmos como um esqueleto / devorado pelas chamas” (I, p. 122, Áfricas, 62); “Um só rosto e um só pólen em diálogo repugnante / são seguidos de um cortejo de hienas” (I, p. 129, Áfricas 60); “dormindo de braços como os rios / olho os leões / ardendo no seu cio” (III, p. 182, África 1967); “Mas o medo rasga o seu vestido de veludo / já junto à margem / com dente de leopardo / e sobre a patine de marfim / ao luar reinventado / o peito esplende” (III, p. 387, África 60); “Todos os dias se ergue / e curva / o alfaiate das zebras / quando passa veloz / no seu carro de vidro / o AR” (III, p. 401, África 60). Alguns casos são particularmente interessantes, pois são os próprios animais que sugerem a relação de oposição ou pelo menos de contraste entre dois mundos: “é ver como as girafas / substituem perfeitamente as gaivotas / logo que as colunas / lhe sugerem o Tejo ao longe” (III, p. 255, África 70). Poucos animais serão tão peculiares de um imaginário lisboeta, ligado ao mar e por via dele ao contacto com

<sup>5</sup> O primeiro volume foi publicado em 2002 e o terceiro em 2004. Por comodidade, indicaremos nas citações, entre parêntesis, o volume e a página respectivos, assim como a datação apresentada, que, como observámos, é potencialmente fictícia mas contribui para perceber a umbilical ligação entre o sujeito e África, que supera os limites geográficos e cronológicos.

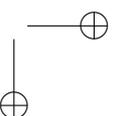
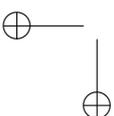


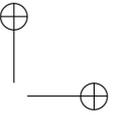


as outras paragens da lusofonia, como as gaivotas, que aqui se deixam substituir pelas girafas, mais condizentes com um outro cenário icónico que emerge quando a distância geográfica (e os efeitos que possui também na geografia interna do sujeito) se acentua. Algo de semelhante ocorre nestes versos que apontam para um desenhar íntimo do mapa dos continentes: “Sou a erva digo eu / e estendo de sob os telhados uma mão infinita / apontando ao norte para a Europa / e a sul para o verde-azul / ficando o resto / para delimitar a sombra do elefante e do leão” (III, p. 382, África 60). É de assinalar este imaginário de construção imaginária, de algum modo lúdica, de um mapa particular, que destaca o continente africano: “Da pintura saem / infelizmente / pincéis e larvas violáceas / alimentadas a metáforas. // Sobre o mapa de África / caminha / enquanto fecha o sol num envelope / um homem igual” (I, p. 20, Áfricas 60). África é o contraponto por excelência dessa Europa saturada de rostos obscuros condicionadores da liberdade, da qual procurou escapar lançando-se ao mar da plena descoberta do permanentemente Outro e à qual regressou sem no entanto abandonar o olhar profundamente crítico. Distinguem-se pela geografia mas também pelos diferentes estados de espírito e percepções vitais que oferecem:

O continente africano é masculino / como a Europa / é irremediavelmente feminina. // É verdade que fazemos infinitas distâncias / em terra queimada / dos mais vários cinzentos / e a paisagem entra em nós pelos poros / mistura-se no sangue / para sempre. // Um restrito número de sons ou de ritmos / é o suficiente para durante horas / nos desentranhar em movimentos / porque também esses sons nos penetram / corpo e alma / aglutinadoramente. // Na Europa falta sempre algo / em África / há sempre algo / excessivo (III, p. 166, África 58).

É muito importante o modo como se organiza nestes poemas uma apreensão íntima das coisas, levando o sujeito a assumir que o continente é antes de mais uma paisagem interior: “A classe média / as grandes cidades do comércio / tentam esconder certa incoerência / sob a imortalidade dos rios / que enlouquecidos possuem diversos leitões /





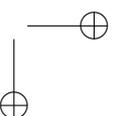
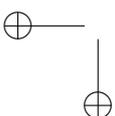
lá numa África minha / parte de mim / meu corpo distante (...)” (I, p. 51, Áfricas 63). Isabel Meyrelles comenta no texto de introdução ao segundo volume:

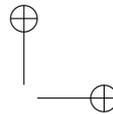
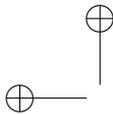
Naquele continente encontrou o espaço que, “homem esponja”, sonhava, estando sempre pronto a absorver o que o cerca, e a transformá-lo. Em África se proporcionou uma vida de plenitude, onde o seu engenho brotou com a força das nascentes, metamorfoseando a sua obra e a sua vida; calcorreando quilómetros e quilómetros de “picadas”, cortadas por rios que mudam constantemente de leito, e em contacto com a sociedade nativa, para a qual exige a designação de “uma civilização” (MEYRELLES, 2002, p. 8).

É justamente essa natureza de “homem-esponja” maravilhado com as surpresas com que se confronta constantemente que contribui para o desenhar de um itinerário de sinalizações pessoais, em que é o próprio eu que selecciona e organiza determinados pontos característicos da paisagem, mesclados com o seu próprio olhar:

Uns 3700 quilómetros! / Retenho alguns nomes / como Zenza do Itombe Cassoalala / Dondo / Pungo Adongo / Golungo Alto Lucala / Quizenga Cambunge / as quedas de água que ouço / muitos quilómetros antes de as ver / a impressionante Baixa de Cassange / e de Marumba a Combo trajecto nocturno com chuva / de dilúvio / e depois a madrugada e o bailano inigualável / das neblinas / e a jangada rudimentar que tinha sido arrastada / pela força da corrente / e toda a noite cercado pela cheia do Cariamba – / e o amor / jamais experimentado com esta intensidade / com esta terra / corpo de imensa liberdade (II, p. 27, África 55).

É bastante evidente a certeza da infinita porta para o desconhecido e o inesperado que África traz consigo, representando os impulsos mais próprios do Surrealismo e das suas pesquisas nos lados desconhecidos





do continente humano, na confluência da geografia exterior e do modo como se espelha dinamicamente no interior:

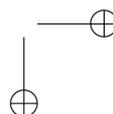
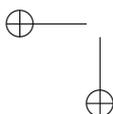
Que Áfricas de extremo a extremo vagueei? / Por cenários sem teatro vi medonhos estampidos / e ouvi infinitas gradações de cores. / E no entanto / como montanhas intransponíveis / quantas palavras cobertas de ferrugem / quantos leitos caídos do mais alto / surgirão ainda / na extensão anónima do caminho? (II, p. 381, África, 60)

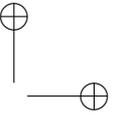
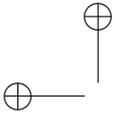
Afirma, significativamente, valter hugo mãe, num texto em que destaca a importância da publicação destes poemas de Cruzeiro Seixas e aponta para possíveis releituras do percurso do Surrealismo em Portugal proporcionadas pelo contraste entre esta poética muito pessoal e o que na mesma época estava a ser elaborado pelos herdeiros deste movimento:

os lugares do autor são como interiores onde se espelham mitos e hábitos africanos, impondo África como continente de evasão onde tudo parece passível de acontecer: um continente cujo quotidiano se presta ao maior surrealismo. Cruzeiro conhece África e seu universo surrealizante como identificação entre si e o espaço, uma identificação entre dois seres igualmente criativos e dotados de segredo (MÃE, 2004, p. 55).

É no seio desta comunhão com a paisagem que o contacto com o mundo, nos seus mais ínfimos pormenores, ganha uma outra dimensão, feita de surpresas e de comunhões inesperadas. Destaca-se, por exemplo, a experiência vital dos dias percorridos no mato:

No mato / às primeiras horas da manhã / as ervas / como as pedras e a própria terra / surpreendidas / voltando-se de um sono para o outro. / Os sonhos visíveis / um pouco por toda a parte / no ar que respiramos / e entre isto e aquilo / o rastejar do mais pequeno insecto / ou as patinhas de outro ainda mais pequeno / insecto do insecto / são no silêncio ruídos terríveis (II, p. 57, África 55).





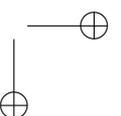
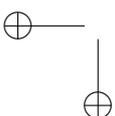
África mescla-se ao sujeito, ao seu próprio tumulto, às saudades que guarda dos amigos distantes. Assim, a noite é “duplamente negra / porque é de África e porque é de mim” (II, 208, África 56) proporciona o momento “aqui neste café em Malange / onde está tanta gente / estou só eu / e os meus amigos / tão distantes” (II, p. 242, África 57).

Evidentemente, não poderia escapar a um tão profundo contacto com a realidade do continente africano, com as suas riquezas, especificidades e contradições, sobretudo quando mantido por alguém que teve de abdicar desse universo pleno devido à conflituosidade dos homens, um olhar sobre o colonialismo. Veja-se, por exemplo, este poema profundamente humano em que se percebe como nem sempre é fácil contornar os arquétipos que ao longo do tempo se foram formando, sobretudo aqueles que mancham culturas, nações ou povos:

Negro que foges de mim / quando ao teu lado paro o carro /  
na infinda “picada” / e sobes na fuga desordenada / o talude /  
abandonando as “imbandas” que / porque chove / cobriste cui-  
dadosamente com folhas de bananeira. / Foges / como eu fujo  
de uma sombra / que há muito parou ao meu lado. / Nem um  
nem outro / podemos reconhecer / a mão que nos estende / a luz;  
/ fugimos / não do que ainda não é nosso / mas do que temos / e  
nos esmaga com todo o seu peso. / Negro / eu queria-te apenas  
perguntar / se é por aqui / que vou para o meu destino (II, p. 28,  
África 55).

É muito evidente neste sujeito uma consciência amarga perante a arrogância prepotente emanada pela proclamada civilização do homem branco, incapaz de compreender e de respeitar as circunstâncias que definem os outros homens. É num misto de revolta, de denúncia e de paródia dos excessos exploradores do homem branco, iludido na falsa grandeza dos seus costumes e comportamentos, que expõe quadros como este:

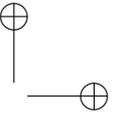
Um jardim / como um cemitério / ao meio da vila / com can-  
deiros iguais aos de New York / para iluminar os sonhos dos



brancos. / A dois passos / há crocodilos no rio / e leões que assaltam os galinheiros / e de lá do mato / trazidos / por obscuras necessidades / atravessam o asfalto escaldante / grupos de negros unidos / cobertos de farrapos / apáticos / quasi indiferentes. // Estou de acordo contigo / comerciante branco / aqui enriquecido; “são animais verdadeiros animais”, dizes. / Sim / por fora são animais / tanto quanto tu és / animal por dentro / rico comerciante branco (II, p. 38, África, 55).

À semelhança do que verificámos a respeito das entrevistas, também nos poemas África surge como emblema das preocupações a respeito do predomínio capitalista, que tudo invade e contamina. Assim, o continente negro emerge como síntese de um conjunto de questões que se colocam com o desespero de quem pressente que ficarão sem resposta: “E o desencanto do político? E o beco sem saída / e as cartas sem resposta? / E a nova hipocrisia? / E o Deus dinheiro que nos espreita a cada esquina? / E África?” (II, p. 412, África 60).

Antes de concluirmos, parece-nos merecer especial atenção o poema justamente intitulado “O Meu Primeiro Poema de África” (II, pp. 9-15, Luanda, Angola, África Ocidental Portuguesa 52), extenso e completo painel de todas as particularidades que o continente assumiu na pena de um dos mais talentosos poetas-pintores do nosso Surrealismo. Destaca-se uma singular perspectiva sobre o continente aproximando-o da metamorfose aventureira que conduziu os portugueses a dispersarem-se pelo mundo, encarada num tempo em que existe uma profunda fusão humana: “É isto que eu vi tu seres / chinês em Macau, / indiano em Mormugão, / malaio em Timor, / negro nesta África negra / onde tenho os pés. // Agradeço ter nascido neste século / neste século em que todas as raças sobem os seus degraus / tomando consciência das suas próprias asas, dos músculos desenvolvidos / durante séculos / suportando grandes cargas”. É neste contexto que o sujeito se identifica com os oprimidos de todos os tempos, consciente defensor dos que de alguma forma fogem aos desígnios do poder dominante: “E a juntar a estas raças oprimidas / eu vejo / e junto / lado a lado pelo mesmo cami-



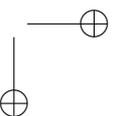
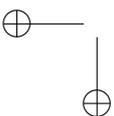
*Uma experiência poética surrealista de África: Artur do  
Cruzeiro Seixas*

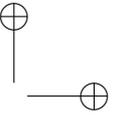
361

nho / os humilhados / ou os fora da lei de todas as raças (...). Como noutros poemas, esta voz agudamente consciente expõe os contrastes entre a civilização branca e a consciência profunda dos africanos, um dos muitos rostos dessa cisão:

Põe o branco a sua fé / nos canhões, nas granadas, / na diplomacia internacional (em todas as formas de guerra), / mas o negro em que pode ter fé? // Nem eu sei! / Tudo lhe foi roubado, / a alma e o próprio corpo. // Nem ele sabe por que é filho da puta, / a puta que é uma criação de outras civilizações / que não a sua. // Eu não digo aqui o que tu comes, não digo aqui o que tu ganhas / de sol a sol / – fosse o que fosse o que tu ganhasses / é a porrada que apanhas / o teu salário, / aquilo de que queria falar.

É também significativo verificar que este sujeito ocidental, que se aproxima do africano oprimido, acaba também por se afastar dele por não conseguir compreender o seu sofrimento “quasi sem revolta e em silêncio”, subjugado pelas falsas promessas de civilização representadas pelos ilusórios objectos que os brancos lhe oferecem e capaz de descobrir uma dimensão lúdica no cerne da sua dor: “E se revolta em ti já existe / é tão pura que com ela ainda consegues cantar e sorrir. // Cantas e sorris à tua própria sepultura?”. É no encontro com este ser humano diferente, que parece culpar a sua raça pela violência injusta de que é vítima permanentemente (“Negro todo em farrapos que vi / amaldiçoando o teu próprio sangue, / a tua maldita raça”) e pelo qual nutre uma simpatia feita de compreensão, que a identidade do eu desliza, produto que é de diferentes naturezas: “Mas nem eu sou o que sou, / branco por fora e negro por dentro, / como tu num beco sem saída / que não seja no sentido vertical. . .”. A dor, a opressão, a impotência e a revolta convocadas são comuns a homens de todo o mundo, esmagados “no coração da nossa tão celebrada civilização”, mas existe nesta voz multifacetada um apelo à esperança e à necessidade de, mantendo

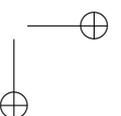
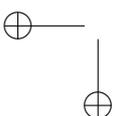


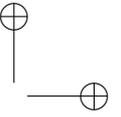
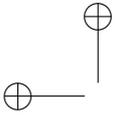


a identidade própria, o negro aguardar pelo momento da sua libertação, mesclando-se com a própria paisagem africana:

Conscientemente orgulhosos de ser negros / preparemo-nos para  
morrer, / para voar, / para crescer e encher o vácuo, / não ser  
apenas o que temos sido / mas ser o próprio céu / e a própria  
terra, / o vermelho dos poentes / e o estranho silêncio das noites,  
/ maravilhosamente / feitas à medida deste teu continente.

Cruzeiro Seixas constituiu-se, portanto, como um dos que mais diversamente comunicaram a sua experiência, intrinsecamente portuguesa mas simultaneamente de revolta humana contra um quadro universalmente alienante e opressor, de viver em África o encontro com outras concepções da existência, prova evidente de que o continente humano que os surrealistas se propuseram explorar em todas as suas vertentes estará sempre longe de se esgotar, tanto mais enriquecido quanto se respeitarem e colocarem em diálogo as diferentes identidades culturais. Nas pontes que procurou estabelecer, nas cenas de vitalidade e de tragédia que documentou e silenciou, nas díspares sensações e emoções que a paisagem na sua imaginação fixou, Cruzeiro Seixas percorreu um mapa de encanto e de promessa que, depois de filtrado na poesia e nas obras plásticas que para África também remetem, nestes volumes fica para servir de itinerário a novos passageiros.





## Bibliografia

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Cruzeiro Seixas. O que eu faço não é pintura mas poesia desenhada”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 25 de Setembro de 1984.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, “Novas Impressões de África”, in Mário Cesariny e Bernardo Pinto de Almeida, *Cruzeiro Seixas*, Porto, Asa, 2000, pp. 17-24.

CESARINY, Mário, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa, Ed. Autor, 1972.

CESARINY, Mário (org.), *Três Poetas do Surrealismo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.

CESARINY, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

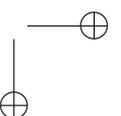
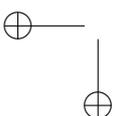
“Cruzeiro Seixas: precisam-se pintores em Angola”, *Jornal de Letras e Artes*, 2 de Setembro de 1964.

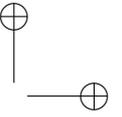
GONÇALVES, Eurico, “Cruzeiro Seixas, a chama viva do Surrealismo”, in *Apeadeiro*, nº 4/5, Inverno de 2004, pp. 39-45.

MÃE, valter hugo, “Artur do Cruzeiro Seixas, alterações à história do Surrealismo Português”, *Apeadeiro*, nº 04/05, Inverno de 2004, pp. 51-56.

MARQUES, Carlos Vaz, “Cruzeiro Seixas. Surrealista? Até à morte! Isso é uma coisa que não tem cura!”, *Diário de Notícias*, 1 de Abril de 2005.

MEYRELLES, Isabel, “Algumas palavras à maneira de prefácio”, in Artur do Cruzeiro Seixas, *Obra Poética*, vol. 1, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002, pp. 7-9.



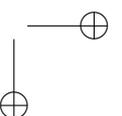
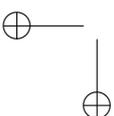


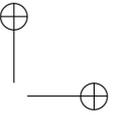
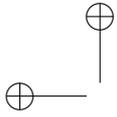
MEYRELLES, Isabel, “A África Mítica de Cruzeiro Seixas”, in Artur do Cruzeiro Seixas, *Obra Poética*, vol. 2, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2003, pp. 7-10.

PEREIRA, Teresa Isabel Matos, *Uma travessia da Colonialidade. Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola*, tese de Doutoramento defendida em 2011 na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

SEIXAS, Artur do Cruzeiro, *Obra Poética*, 3 vols., Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002-2004.

SILVA, Maria Augusta, “Entrevista a Artur do Cruzeiro Seixas”, *Apeadeiro*, nº 4/5, Inverno 2004, pp. 17-38.





# A memória viva na poesia de Ana Paula Tavares

Renata Bomfim<sup>1</sup>

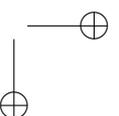
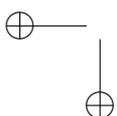
“A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, aferrando-se à memória viva do passado”, declarou Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (BOSI, 2010, p. 169). Observamos na escrita de Ana Paula Tavares a confirmação deste caráter de resistência da poesia destacado pelo pensador brasileiro. Ana Paula Tavares é uma poeta comprometida com a história. Óbvio, – poderiam dizer –, afinal ela é historiadora por formação. Mas, percebemos que o interesse da poeta em manter viva a memória de sua terra, possui um tom que se reforça pela via de sua identidade e da cidadania.

Ana Paula Tavares nasceu em Lubango, província de Huíla, sul de Angola, em 1952, é mestre em Literatura Africana de Língua Portuguesa. Doutorou-se com a tese “Memória, Identidade e História”, fruto de pesquisas realizadas sobre as sociedades Luanda e Cokwe, tendo como aporte basilar a obra do viajante português do século XIX, Henrique Dias de Carvalho.

Professora, apanágio daqueles que tem como profissão de fé o compartilhar do conhecimento, Ana Paula Tavares possui passagens como

---

<sup>1</sup> UFES / FAPES / CAPES.



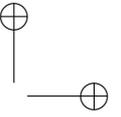
trabalhadora por variadas instituições educacionais e de cultura, é escritora também de obras em prosa, e colabora com textos em jornais e revistas.

Chamou-me a atenção, a forma como, na obra *Africae Monumenta* (2002, p. 471), Ana Paula alerta o leitor para a importância da arte pictográfica africana, pondo em xeque a radicalidade da historiografia tradicional, que afirma a inexistência de fontes escritas endógenas para a história de algumas regiões africanas, dentre elas Angola<sup>2</sup>, restringindo apenas à oralidade e à arqueologia o resgate de sua história. Para a escritora “o oral e o escrito não podem ser tratados como países autônomos de fronteiras rígidas” (TAVARES, 2009, p. 225). Outro caso, este no texto intitulado *Cinquenta anos de literatura angolana*<sup>3</sup>, publicado em 1999, Ana Paula questiona o silêncio monolítico na poesia angolana e destaca que este “silêncio aparente é povoado por vozes de estatura e estrutura muito diferentes” (TAVARES, 2013). Em *Origens*, capítulo da sua obra poética *Dizes-me coisas amargas como frutos* (TAVARES, 2001) encontramos os versos:

Guardo a memória do tempo  
Em que éramos *vatwa*  
O dos frutos silvestres  
Guardo a memória de um tempo  
Sem tempo  
Antes da guerra

<sup>2</sup> Observamos nos livros de história angolana pesquisados, entre eles *História de Angola* (1976), publicado pela República Popular de Angola, Angola figura como sendo uma região habitada por povos ágrafes, ou seja, sem escrita, antes da chegada do colonizador, e que apenas depois do primeiro contato dos habitantes do reino do Congo e do Ndongo com os portugueses, surgiram as primeiras informações escritas sobre a região, restringindo à tradição oral como única fonte capaz de suprir as lacunas de sua história. Estas afirmações são questionadas por Ana Paula Tavares.

<sup>3</sup> Ana Paula neste artigo destaca escritores como Tomás Vieira da Cruz, português que viveu em Angola e construiu uma vasta obra, Lília da Fonseca e Geraldo Bessa Victor, ainda Castro Soromenho, Antônio Jacinto, entre outros.



Das colheitas  
e das cerimônias (TAVARES, 2001, p. 10)

Neste poema, que considero um dos mais belos deste poemário, observamos a afirmação do não esquecimento, a orquestração das lembranças de um tempo quando “éramos vatwa”, ou seja, originais da terra, antes das migrações, invasões e partilhas do território que hoje conhecemos como Angola. A memória evoca uma paixão que nos toca, move e transforma, pois, como bem destacou Ecléa Bosi (2003) estamos todos ávidos e sedentos de passado:

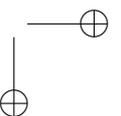
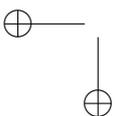
Tão manso é lago dos teus olhos  
Que temo avançar as mãos  
Cortar as águas  
E semear o espanto na descoberta  
Da minha sede antiga (TAVARES, 2001, p. 19)

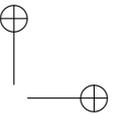
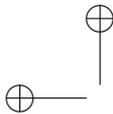
Acredito que vem daí grande parte do encantamento da poesia de Ana Paula Tavares, ela sacia a nossa “sede antiga” com memória de quem realmente somos, traz à luz a expressão de uma humanidade esquecida, que deveria ser o traço básico de nossa constituição coletiva. O eu poético transita entre o passado e o presente nos convidando a prospecção de um futuro comprometido com o dever:

Amado, onde perdeste a tua língua de metal  
A dos sinais e do provérbio  
Com o meu nome inscrito

Onde deixaste a tua voz  
macia de capim e veludo  
semeada de estrelas

Amado, meu amado  
O que regressou de ti  
É a tua sombra  
Dividida ao meio





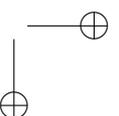
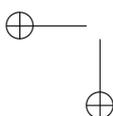
É um antes de ti  
As falas amargas  
como os frutos. (TAVARES, 2001, p. 9)

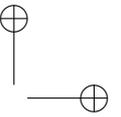
Neste poema, o eu poético convida para o regresso há um tempo fora do tempo, antes da guerra, quando o homem, íntegro, tinha a voz macia e aveludada. Via poesia podemos voltar a este tempo e perceber como ele contrasta com o tempo do “sal e da culpa”, dos “celeiros esvaziados”, quando impera a fome, inclusive fome de amor e de fraternidade.

O homem amado é chamado a se reconhecer, a redescobrir a sua verdadeira identidade, ele é alertado para o desenraizamento que desagrada e amarga a vida e as palavras. Considero este poema emblemático, visto que nele incide o brilho de um significado coletivo. Para Ana Paula Tavares a memória coletiva se confunde com a história, mas, não o é, pois, embora trabalhe com os mesmos materiais, e reconstitua o passado em função do presente.

O colonialismo marcou a história de muitos países. Angola sofreu sob o jugo desse poder e o corpo de sua escrita expõe as marcas. O sistema colonial utilizou um rico arsenal para implementar a dominação e como destacou Frantz Fanon<sup>4</sup> (1979) a retirada destes do território colonizado não apaga a história de barbárie (deportações, massacres, trabalho forçado, escravidão) geralmente ocultada, e que resultaram na falta de familiaridade do colonizado com os seus próprios mitos, nomes e identidade. Ana Paula desafia a agenda colonial por meio da sua poesia, ao questionar a perspectiva colonialista da história, e esboçar uma geografia mítica de sua terra que durante muito tempo, foi ocultada, e

<sup>4</sup> Frantz Fanon na obra *Os condenados da terra* (1979, p. 30) destacou que o mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos, cindido em dois, maniqueísta, e habitado por espécies diferentes. A linha divisória, ou seja, a fronteira entre estes dois mundos, do colonizador e do colonizado, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia, o soldado é porta-voz do colonizador e do regime de opressão. Os costumes do colonizado, suas tradições, seus mitos, sobretudo seus mitos, são a própria marca dessa indignação, dessa depravação constitucional.



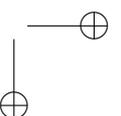
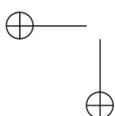


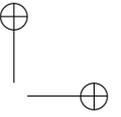
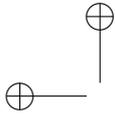
a sua poesia provoca um rasgo no discurso colonial ao rememorar o tempo vivido e resgatar um tempo marginal e perdido.

Jorge Macedo (2003, p. 47) destacou que Ana Paula Tavares “orquestra liricamente os sentidos antropológicos emergentes da vida rural”, geralmente banidos dos discursos oficiais. Corroboramos esta afirmação ao observarmos a forma cuidadosa com que a poeta cultiva a palavra, como trabalha cuidadosamente a espacialização do poema, escolhe os vocábulos como quem separa sementes, desse processo criativo brotam poemas que cantam a vida, com destaque às cenas bucólicas. Encontramos o boi: “Boi, boi, / Boi verdadeiro / Guia a minha voz / Entre o som e o silêncio” (TAVARES, 2001, p. 8). Na representação do boi, animal que sempre fez parte da vida do homem, e que foi contextualizado em variadas culturas, geralmente tendo destacada a sua força de trabalho que elevou cidades, e arrou a terra para o cultivo, se vê o respeito para com outro ser vivo. Na contemporaneidade o boi se transformou em um problema ambiental e na mais patente mostra do desnordeio de sentido de vida social. A criação de gado para o abate responde em muitos países tropicais, inclusive o Brasil, por grande parte do desmatamento das matas nativas. Ana Paula Tavares reinsere o boi no espaço mítico e comunitário, conferindo ao animal o respeito e a dignidade devidos. Para a poeta os mitos têm propriedades especiais, pelo seu caráter ambíguo, e pelos equívocos que produzem em tópicos que se dividem nos seus opostos e na mediação que a sedimentação do tempo legitima. Bosi (2010, p. 169) destacou que a poesia refaz zonas sagradas que o sistema profanou: “o rito, o mito, o sonho, a infância, Eros”, e desfaz “o sentido do presente em nome de uma liberação futura”, o que faz com que o ser da poesia contradiga o ser do discurso corrente. A poesia de Ana Paula Tavares resiste à falsa ordem denunciando a escravidão cultural e propondo reflexões, especialmente, sobre a condição feminina. O passado está aberto para o eu poético, é importante rememorar, questionar, auscultar a sabedoria dos mais velhos:

De que cor era o meu cinto de missangas, mãe

*www.lusosofia.net*





Feito pelas tuas mãos  
E fios do teu cabelo  
Cortado na lua cheia  
Guardado no cacimbo  
No cesto trançado das coisas da avó

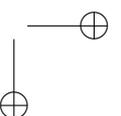
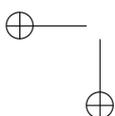
[...]  
De que cor era a minha voz, mãe  
Quando anunciava a voz junto a cascata  
E descia devagarinho pelos dias.

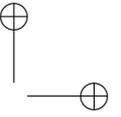
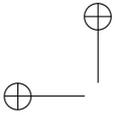
Onde está o tempo prometido pra viver, mãe  
Se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera  
Pra lá do cercado. (TAVARES, 2001, p. 23)

A poetisa pinta um retrato da vida efetiva, familiar, revela aproximações e afastamentos, recolhe o espólio do abandono, mas o eu poético jamais deixa de amar. O amor perpassa os escritos de Ana Paula dando forma a imagens de forte lirismo. Ela nos faz saber que em tempos de guerra o que restava era “a noite única”, “no lugar do coração antigo” (TAVARES, 2001, p. 14) e que um homem bêbado “de seu próprio sangue”, “mal vê a voz de anunciar princípios” (TAVARES, 2001, p. 14), pois, ele:

Perdeu a capacidade do gesto  
Não consegue deixar o rastro  
[...]  
As mãos já não são mãos  
Mas um tecido de veias  
Que pingam sangue no útero da flor. (TAVARES, 2001, p. 17)

Como bem destacou Frantz Fanon (1979, p. 193), o escritor que escreve para o seu povo deve utilizar o passado com o propósito de “abrir o futuro, convidar a ação, fundar a esperança”. O poema “Mukai (2)” nos fala do ventre semeado que desagua a cada ano, e de seus frutos... , feitiço que faz com que a alma acorde e olhe para os silêncios





milenares. A lembrança se paralisa com o mutismo, é preciso falar. Há muito se conhece o poder terapêutico e curativo das palavras, a memória pode se tornar um apoio sólido da vontade e matizar projetos. Ana Paula Tavares faz de sua poesia um espaço de vibrante engajamento, regressamos com ela a este tempo fora do tempo com vistas a avançar na compreensão do presente, e na conquista de uma comunhão há muito tempo perdida entre os homens e a natureza. O passado aberto e inconcluso saúda a memória, Viva! O mundo se reconstrói oniricamente, o eu lírico sonha que “nascem tartarugas dos olhos dos anjos” e o anjo voa “a voz da tartaruga” (TAVARES, 2001, p. 18). Este poema nos remete ao mito da queda, não haverá Eva descoberto fomes imemoriais na calmaria do paraíso? A mulher é um elemento chave para se pensar o mundo.

Respira mansa a superfície do lago  
Silêncio e lágrimas pesam-lhe as margens

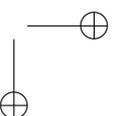
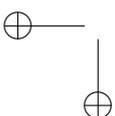
Uma mulher quieta enche as mãos de sangue  
Cortando o azul da superfície de vidro. (TAVARES, 2001, p. 20).

\*

Tristezas os olhos  
Que não tem o brilho de contar  
[...]

Tristezas os olhos  
De onde me olhas  
Detrás de um tempo passado  
O tempo das promessas antigas.

Teus olhos, amado,  
São os olhos de alguém  
Que já morreu  
E ainda não sabe. (TAVARES, 2001, p. 22)



Para não morrer nos “lábios de prata” do amado o eu lírico se metamorfoseia, “pássaro e serpente”, “mulher e gente”, “sonho e cabaça fechada”, e ao mesmo tempo não ser “mulher, pássaro e gente” (TAVARES, 2001, p. 24).

Vaca fêmea, guia bem amada dos rebanhos  
A que não salta, não corre,  
Avança lenta e firme  
Lambe as minhas feridas  
E o coração. (TAVARES, 2001, p. 29)

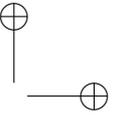
Na obra *O lago da lua* (1999) Ana Paula Tavares desafia as forças da natureza, “rasga a noite”, seu canto é premente e libertário.

Aquela mulher que rasga a noite  
Com o seu canto de espera  
Não canta  
Abre a boca e solta os pássaros  
Que lhe povoam a garganta (TAVARES, 1999, p. 17)

Os temas eróticos e sensuais, após o afrouxamento dos tabus e moralidades da época colonial, emergem com força e podem ser observados, especialmente, no poemário publicado em 2001, intitulado *Dizes-me coisas amargas como frutos*, onde o eu poético, no poema *Amargas como fruto*, indaga: “Amado, porque voltas / com a morte nos olhos e sem sandálias / como se um outro te habitasse / num tempo / para além / do tempo todo. / Amado, onde perdeste tua língua de metal / e dos sinais do provérbio / com o meu nome inscrito / Onde deixaste a tua voz de capim e veludo / semeada de estrelas / Amado, meu amado, / o que regressou de ti / é a tua sombra / dividida ao meio / é um antes de ti / as falas amargas / como os frutos” (MACEDO, 2003, p. 50).

Em uma entrevista concedida a Cláudia Pastore, da USP<sup>5</sup>, quando perguntada se a poesia angolana pode ser abordada como uma poesia

<sup>5</sup> Entrevista completa disponibilizada no site [www.uea-angola.org](http://www.uea-angola.org).



de gênero, Ana Paula Tavares respondeu:

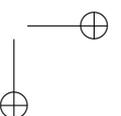
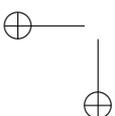
Até muito pouco tempo isso não era preciso. A voz da mulher realmente não tinha uma identidade, embora houvesse vozes femininas que tinham construído seus trabalhos em determinados momentos, como a poesia sobre a terra. . . mas eu penso que essas mulheres, incluindo dentre elas Alda Lara, não tinham ainda uma consciência das particularidades do “eu feminino” dentro daquele universo. [...] É muito difícil nós falarmos da poesia de gênero. . . (SANTOS; GIOVETH, 2005, p. 26).

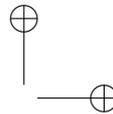
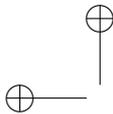
É indiscutível que a poesia angolana trouxe para um plano de destaque as inquietações e problemáticas da mulher, especialmente da mulher angolana, como destacaram Santos e Gioveth (2005, p. 27): “olhamos para a vida política e econômica e concluímos que ainda não estamos bem representadas. Interessa, acima de tudo, que, nos diversos discursos, esse mesmo «eu feminino» construa o seu verbo, partilhando espaços, interesses e fazendo convergir as utopias”.

### **Mulher VIII**

Que avezinha posso ser eu  
Agora que me cortaram as asas  
Que mulherzinha posso ser eu  
Agora que me tiraram as tranças  
Que mãe grande posso ser eu  
Agora que me levaram os filhos (SANTOS; GIOVETH, 2005, p. 187)

Xamã e curandeira, o eu poético feminino guarda no seu “corpo perfeito”, “feitiço forte”, e o compromisso de manter aceso “o fogo sagrado” (TAVARES, 2001, p. 13). O corpo é tear privilegiado onde as cores da vida do amado se cruzam, ela é a “floresta fechada” onde o homem perdido guarda “a chave e o provérbio” (TAVARES, 2001, p. 14). O tempo é de espera, o sol já se pôs, “e não vinhas, amado”, as



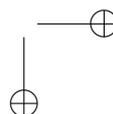
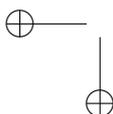


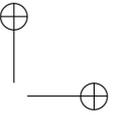
tranças do cabelo mudaram de cor, a casa limpa, “e não vinhas, amor”, “chamei os bois pelo nome / todos me responderam”, somente “tua voz se perdeu” (TAVARES, 2001, p. 14). A sensibilidade da poetisa se encaminha para a emancipação da mulher que, durante muito tempo, esteve subjugada sob os valores de uma cultura étnica. A crítica social está presente na sua poesia impregnada de cenas bucólicas, como observamos no poema *Colheitas*: “De dez em dez anos / cada círculo / completa sobre si mesmo / uma viagem / nasce-se brota do chão / e dez anos depois o primeiro / forma-se espera e cai / por gravidade / ao décimo oitavo dia / entre dez e dez anos / prepara-se para a semente” (MACEDO, 2003, p. 48).

A poetisa encarna o conhecimento da tradição e o seu canto é premente. Ela denuncia as imposições que a comunidade étnica submete a mulher, seu canto é libertário. A linguagem poética se revela em imagens de grande beleza e plasticidade:

Amada  
Vestiste os passos de chuva  
Para assistires meu fim  
Das noites antigas  
Vens com os mesmos passos  
Das noites antigas  
Quando, vestida para o amor,  
Me preparavas o tempo  
Com os óleos sagrados da espera  
Amada, tens os olhos vermelhos  
Do sal e da culpa  
Os celeiros estão vazios  
As crianças sem leite. (TAVARES, 2001, p. 11)

No poema *Rapariga* o eu lírico expõe a condição feminina, “Cresce comigo o boi com que me vão trocar / Amarram-me já às costas” (TAVARES, *apud* MACEDO, 2003, p. 74). Ao passo que denuncia a escravidão cultural, nos permite entrever a vida da gente campesina com seus valores, ritos e mitos, reconstruindo a memória do cotidiano,





avesso oculto da história hegemônica. A sociedade de consumo não possui relíquias, nela os objetos são descartados.

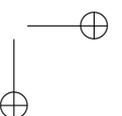
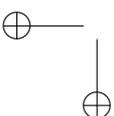
Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram. . .  
Sou do clã do boi. . .

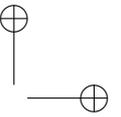
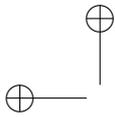
Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
O sono profundo do deserto,  
A falta de limite. . .

Da mistura do boi e da árvore  
a efervescência  
o desejo  
a inquietude  
a promiscuidade  
do mar

Filha de Huco  
Com a sua primeira esposa  
Uma vaca sagrada  
Concebeu-me  
O favor das suas úberes. (MACEDO, 2003, p. 74).

Foi buscando os vestígios da resistência do seu povo em cada lugar possível, e trazendo à luz omissões e traços da sensibilidade do povo que a poesia de Ana Paula Tavares, imbuída de potência combativa e tendo como chave a apropriação que faz do passado, nos faz sonhar com um futuro melhor.





## **Bibliografia**

*Africae monumenta: a apropriação da escrita pelos africanos*, Volume I – *Arquivo Caculo Cacahenda*, Edição, introdução, glossário e textos por Ana Paula Tavares, Catarina Madeira Santos, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 2002.

BOSI, Ecléia, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*, São Paulo, Ateliê Editora, 2003.

BOSI, Alfredo, *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo, *O ser e o tempo na poesia*, 8.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

FANON, Frantz, *Os condenados da terra*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

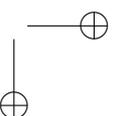
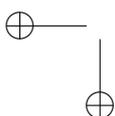
*História de Angola*, República Popular de Angola – Ministério da Educação, 1976.

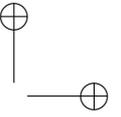
MACEDO, Jorge, *Poesia Angolana 1975-2002: apontamentos históricos*, Luanda, União dos Escritores Angolanos – Práxis1, 2003.

SANTOS, Seomara; GIOVETH, Filomena, *O amor de asas de ouro: antologia da poesia feminina angolana*, Luanda, União dos Escritores Angolanos – Guaches da Vida, 2005.

TAVARES, Ana Paula, *Dizes-me coisas amargas como frutos*, Lisboa, Caminho, 2001.

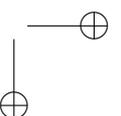
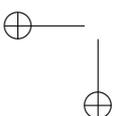
TAVARES, Ana Paula, *História e memória: Estudo sobre as sociedades Luanda e Cokwe de Angola*, Dissertação de Doutorado, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.

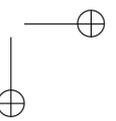
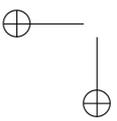
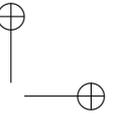
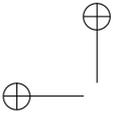


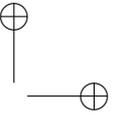
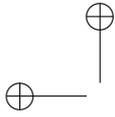


---

TAVARES, Ana Paula, *Cinquenta anos de literatura angolana*, disponível em <[http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_10.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_10.pdf)>, acesso a 19 de Novembro de 2013.







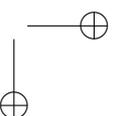
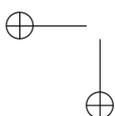
# A cabeça de Salomé entre as crónicas de Ana Paula Tavares

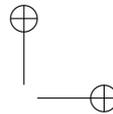
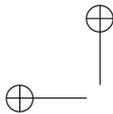
Isabel Lousada  
Rosa Hood  
Cláudia Cambraia

A homenagem a António Jacinto do Amaral Martins, ou literariamente António Jacinto, figura ínsigne a quem se reconhece ter, a partir de uma militância em prol de uma política mais justa, produzido uma obra singular, assente numa profunda análise da vida social, tornando-se representativo da literatura angolana, foi o fundamento para aderirmos ao chamamento, *sui generis* também, evocando outra poética. Do mesmo modo e filha da mesma terra, Ana Paula Tavares, que tem a consciência centrada num “eu feminino”, produz uma poesia situada na história da mulher angolana de todos os tempos e de todos os espaços. A escritora empresta a sua voz a todas as mulheres que convivem com o fantasma do medo, da rejeição e da violência, heranças do colonialismo nas relações de dominação. “Angola é a minha fala”<sup>1</sup> confessa,

---

<sup>1</sup> “Oralidade é meu culto”, dá título à entrevista concedida por Ana Paula Tavares a revista *Austral*, revista de bordo da TAAG, Linhas Aéreas de Angola. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares>>, acesso em 21 de novembro de 2013.





de modo que no seu universo cultural radica a simbologia projectada pelas fabulações, pelas lendas, pelos mitos e pelas crenças, de onde retira as sinestésias que transforma em artifícios para o contexto de sua própria literatura.

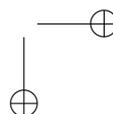
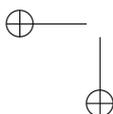
Ana Paula Tavares tem extensa obra publicada no nosso país<sup>2</sup>, apesar de ser sobretudo estudada além fronteiras, onde a sua produção literária é analisada com bastante rigor e profundidade. Como na Revista *Astral*, n.º 78, onde se assinala: “É normalmente apontada como a referência da poesia contemporânea, angolana, no feminino”, embora a autora decline essa primazia preferindo incluir-se num grupo, partilhando esse lugar com Maria Alexandre Dáskalos, Liza Castel e Ana de Santana.

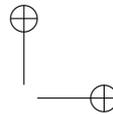
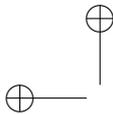
Visámos estabelecer um diálogo entre o oral e o literário, procurando na crónica de Ana Paula Tavares a história, a memória e a tradição, que são marcas da arte de contar histórias desta cronista-poeta contemporânea. Assim, num primeiro instante, e a título de enquadramento, abordaremos o caminho percorrido pelo género entre o jornalismo e o universo da crónica literária e, num segundo momento, recorreremos aos mecanismos identificáveis da ficção e da função poética do texto na crónica *A cabeça de Salomé*, que dá título ao livro de Ana Paula Tavares, no qual centrámos a nossa abordagem.

## O género; crónica, cronistas; folhetim

De início, a crónica estava ligada ao carácter temporal, como uma forma de tempo transcorrido. Uma vez que a palavra derivada da etimologia grega – *chronikós* – tem o tempo (*chrónos*) por excelência, e do latim – *chronica* – uma forma de tempo perpassado. Por essa via, a crónica tinha como forma narrativa o relato ordenado dos acontecimentos.

<sup>2</sup> Destacam-se, entre outros: *Ritos de Passagem*, 1985; *O Sangue da Buganvília*, 1998; *O Lago da Lua*, 1999; *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, 2001; *Ex-votos*, 2003; *A cabeça de Salomé*, 2004; *Manual para amantes desesperados*, 2007.



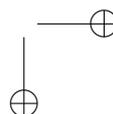
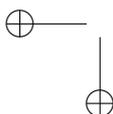


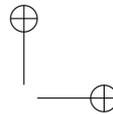
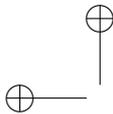
Essa era a função de Fernão Lopes, o então cronista-mor que no ano de 1434, passa a ser escritor oficial do Reino Português, tendo como missão relatar os feitos heróicos dos reis deste país.

Desse tempo, a crónica traz consigo os fragmentos do quotidiano narrados por escritores que lidavam com as circunstâncias diárias, como uma forma de pensar a sociedade onde viviam. No final do século XVIII, com a difusão da imprensa em França, notadamente, a crónica assume uma forma embrionária, quando regista o dia-a-dia da sociedade para um determinado público leitor. Em 1799, o pequeno texto adere ao *journal des débats*, quando este periódico cria a sessão *feuilleton* no rodapé da página. Caracterizado pelo traço horizontal ao “rés-do-chão”, *rez-de-chaussée*, o pequeno texto ficava separado das demais publicações do jornal. De início, o rodapé dedicava-se à publicação de entretenimento, como moda, divulgação de espetáculos, convites para bailes e, posteriormente, juntava-se crítica literária e teatral. O rodapé serviu de modelo adotado por outros jornais franceses, principalmente a partir de 1830 e ficou conhecido por “folhetim”.

Composto por textos de variedades, a secção tomou as páginas dos jornais da Europa, não sendo diferente nos periódicos do Brasil, país em que o folhetim foi a grande sensação no jornalismo do século XIX. As *chronicles*, como eram conhecidas em França, eram textos de variedades que se multiplicaram em colunas diversas apresentando títulos como: “Notas de Arte”; “Fatos diversos”; “Balanço literário”; “Revista Semanal”; “A semana”; “Comentários da Semana”, entre múltiplas titulações que correspondiam à curiosidade de uma faixa de leitores muito peculiar.

No início do século XX, a modernidade acena para a transformação operada na indústria do jornalismo, que passa pela transição da pequena para a grande imprensa. A passagem de uma imprensa quase artesanal, com empreendimento pessoal, para uma imprensa capitalista, faz-se, conseqüentemente, refletir no plano de produção e circulação dos jornais. Deste modo, a indústria passa doravante a ocupar-se e a preocupar-se, sobretudo, em atrair uma grande massa de leitores.



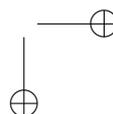
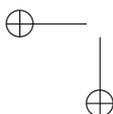


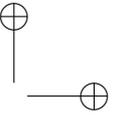
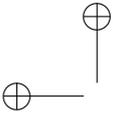
Nos folhetins as crónicas eram sinónimo de “fragmentos do quotidiano”, narrados por escritores que lidavam com memórias e circunstâncias diárias, trazendo à luz a sua forma de pensar a sociedade onde viviam. Com o fluir do tempo, este tipo de pequeno texto sofre muitas transformações e a memória, como matéria quotidiana, começa a ser pensada como criação. A palavra ganha novos e possíveis sentidos e o quotidiano transforma-se em matéria escrita sem ter obrigatoriamente o cunho da exatidão, isto é, o fragmento e o pedaço do tempo deslocam-se da informação para a reflexão, ou passam mesmo a conjugar ambos. No folhetim, a notícia do quotidiano alinhava-se à escrita de um jornalista, mas o detalhe alinhava-se ao literato que o misturava à linguagem metafórica para a criação de novos textos, mormente o literário. Mas, o que era, então, o cronista? Com a devida vénia a Fernando Pessoa, que afirmava ser o poeta, eis que o *cronista* era um fingidor.

### Crónica ou folhetim

O periodismo, por diferentes épocas, foi uma ferramenta que comportou uma complexa relação entre literatura e sociedade construída, paulatinamente, pela história do jornalismo. Em páginas diárias, o escritor, chamado cronista, representou um fenómeno de aceitação popular e foi ele o elo de junção entre o jornalismo e a literatura que veio definir, posteriormente, a ratificação da crónica como estilo literário e consolidada como um dos géneros mais lidos até à atualidade.

Quando se refere ser a crónica um diálogo entre dois discursos, o da história e o da literatura, considera-se que tanto a história, quanto a literatura, se apropriam de elementos comuns. O modo de enunciação do texto de um historiador é o mesmo modo de enunciação do texto de um escritor de literatura, isto é, a narrativa. Mas a literatura também se apropria de um elemento característico da construção histórica: a memória. E a crónica? Trata-se de uma narrativa em permanente afinidade





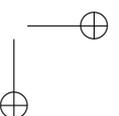
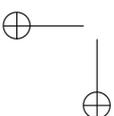
com o tempo, história, e com as reminiscências, pois toda a escrita é escrita num tempo em relação constante com a memória e todo o cronista é “um hábil artesão da experiência, transformador de matéria prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 52).

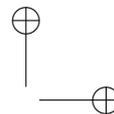
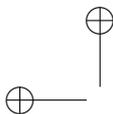
### **Ana Paula Tavares no horizonte da criação poética**

A partir do sucinto relato sobre as transformações que se operaram no género narrativo, crónica, falaremos a seguir da professora, poetisa, historiadora e cronista, Ana Paula Tavares que dedica muito da sua escrita, justamente, à crónica.

A reunião dos seus textos publicados ao longo de quatro anos, de 1999 a 2002, no jornal diário português, *Público*, deu origem ao livro *A cabeça de Salomé*, editado em 2004. Das 36 crónicas que a obra oferece, *A cabeça de Salomé* aparece em segundo lugar no livro em apreço, colocada em destaque por dar título ao conjunto, cuja capa é ilustrada em motivo alusivo: “A criança [Salomé] cresceu, de cabelo multiplicado em tranças e corpo talhado como a tacula verde da oferta.” (TAVARES, 2004, p. 16). Os seus cabelos em tranças como se de uma romanzeira se tratasse, desabrochando, esvoaçando como na dança que dela antevemos, dão o mote para o universo da criação poética que emana da poesia, encadeada em forma de prosa poética pela autora, ao longo das 142 páginas que o livro encerra. Vermelho, romã, verde, terra vida e morte, sangue e seiva, início e fim, colapso, martírio, ritual, oferenda e epifania, sabedoria e maldição, pelos labirintos da serpente que por sorte, da tradição fixou o nome “Na-palavra”.

Como historiadora, Ana Paula traz o gosto pela pesquisa e parece ser dela que retira os mitos transformados em narrativa de carácter simbólico, conecta o mundo interior com o mundo exterior das realidades africanas. Se a história foi escrita por homens e às mulheres foi relegado o papel à sombra deles, encontramos um lugar transversal desse

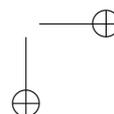
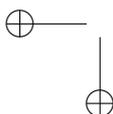


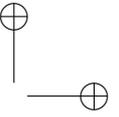


princípio nos tramas da antiguidade, onde as personagens femininas invertem o papel definidor dos homens e se habilitam a protagonistas. Assim, encontramos uma série de narrativas onde personagens femininas como *Antígona* e a inesquecível *Medéia*, de Eurípedes, que carregada de ódio e de amor, a um só tempo, se rebelaram contra o mundo que as rodeava e cerceava. Do mesmo modo, a bela e sedutora *Salomé* que, emanando dos textos bíblicos, se transformou na *femme-fatale*; e é nela que Ana Paula Tavares ancora o discurso do mito que pretende renovar, aliando à trama primeira e à plasticidade do tema do incesto, agora visto à luz da tradição e do imaginário africano.

### **Salomé por Ana Paula Tavares: raízes bíblicas tradição cabinda**

Em “A cabeça de Salomé” a autora faz uma “reinvenção” do mito bíblico homónimo. Segundo a Bíblia, nos livros de São Mateus (14: 1-12) e São Marcos (6: 14-29) é relatada a morte de São João Batista. Esse profeta havia pregado contra o casamento do rei Herodes com Herodias, pois Herodias era ex-mulher do irmão de Herodes, sendo portanto esse casamento ilícito perante as leis Judaicas. Por conseguinte, Herodes o encarcerou. No entanto, e ainda que Herodes não desejasse matar João, o facto é que Herodias o odiava e não lhe bastava sabê-lo preso. Aproveitando a celebração de aniversário de Herodes, em que estavam presentes importantes figuras da sociedade de então, a filha de Herodias, Salomé, dança de um modo tão encantador que o próprio rei Herodes seduzido e extasiado com a dança lhe prometeu conceder o que quer que ela desejasse. Após consultar a mãe, Salomé solicitou a cabeça de São João Batista sobre um prato de prata. Herodes não queria matar João, mas não queria faltar à promessa feita diante de seus convidados e João foi decapitado.





Transgredindo o mito bíblico, na crónica de Ana Paula Tavares, é a cabeça de Salomé que é ofertada, não num prato de prata, mas num cesto de adivinhação:

Ao longe, ouvem-se os sons dos tambores duplos. O ruído da faca no altar dos sacrifícios. Alguém deseja a terra. Diz a tradição que chegou a hora de cumprir a promessa: entregar a deus, no cesto de adivinhação, a cabeça de Salomé. (TAVARES, 2004, p. 16)

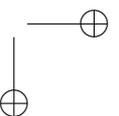
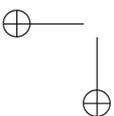
Segundo Mailza Souza (2010, p. 2), trazer para o espaço literário os elementos culturais que compõem os costumes e as tradições africanas, bem como aspectos do quotidiano reveladores do modo de ser e de viver do(s) povo(s) que forma(m) a(s) África(s) não é apenas uma opção temática, mas sim uma forma de processar a construção da identidade nacional e também um processo de reconstituição. Os seres, as palavras e os objectos simbólicos são retirados do seu lugar habitual e assumem novo sentido.

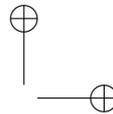
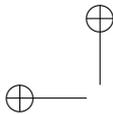
Não será por acaso que a crónica de Paula Tavares é antecedida pela seguinte epígrafe cuja origem nos é dada a conhecer como sendo de um provérbio cabinda:

“A centopeia com 100 pernas só anda por um caminho”

No mito bíblico, o cenário onde decorre a história é o palácio real, na crónica de Ana Paula Tavares é a floresta, o local onde tudo acontece. É a serpente “Na-Palavra” que é a dona do tempo, conhecimento e espaço, e é ao som dos tambores que os rituais são realizados.

Há, para além do mais, uma inversão dos papéis, na crónica é o homem quem dança. Segundo Mailza Souza (2010, p. 11) na tradição angolana, os dançarinos usam a máscara Mwana Pwo, termo que significa “mulher jovem”, representando esta um ancestral feminino que morreu cedo. Pwo também representa valores femininos, e durante a sua apresentação o bailarino mascarado dança com muita graça e ensina boas maneiras aos espectadores, o poder e a elegância da dança





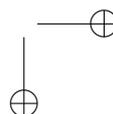
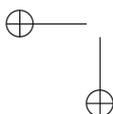
são para trazer fertilidade às mulheres da aldeia; a máscara recusa-se a paramentar o dançarino, o que sugere a escolha da jovem para o sacrifício, mas na recusa em concretizar este ritual de sacrifício, a autora não só subverte o mito bíblico como também reinventa as suas tradições. Conforme pode testemunhar o fragmento seguinte:

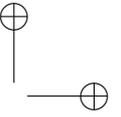
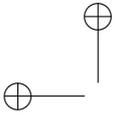
Todos olharam a mais-nova, a filha de muata, tão linda que a máscara Mwana Pow se recusara a sair diante dela e a acabar de vestir o corpo do bailarino. Por isso, ele dançou só, sem proteção, com o despeito da máscara, a do espelho. E tão bonita foi a sua dança, tantas vezes o seu corpo se torceu em música, que a terra se abriu de desejo, e a cólera dos deuses pôs a vibrar todos os tambores. Era precisa uma cabeça. (TAVARES, 2004, p. 15)

Diversas versões teatrais e cinematográficas foram feitas em torno do mito de Salomé, mas a Salomé de Ana Paula Tavares é vítima da transgressão. No mito bíblico, através do erotismo, como possuindo dotes encantatórios, Salomé consegue alcançar os seus intentos, já em “A cabeça de Salomé” o erotismo está relacionado à morte/sacrifício da mulher e não ao seu poder de sedução.

Foram sentimentos de vingança e ódio que conduziram à morte de João Batista. Já na crónica de Ana Paula Tavares, a decapitação de Salomé pode ser justificada pelo destino, ritual ou tradição. No entanto, os elementos fundadores/centrais que compõem as duas tragédias são os mesmos: um casamento ilícito, uma dança sensual, uma promessa.

Segundo Cláudia Cardoso (2010, p. 3), uma das questões essenciais aos estudos culturais, em especial aos estudos das literaturas africanas, é o debate sobre o lugar do sagrado no território híbrido da escrita pós-colonial. A linguagem de Ana Paula Tavares traduz-se tanto por uma redescoberta estética do poder da palavra, quanto por uma revisão crítica dos sentidos do sagrado para a sociedade angolana atual. É assim que Ana Paula Tavares recria esteticamente provérbios, mitos, ritos e outras manifestações do sagrado no modo de viver angolano. Assim, uma nova Salomé é recriada, sob outros valores, com outros signos e





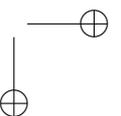
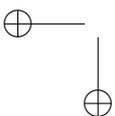
significados, ou seja, assumindo outra identidade, fazendo juz à sublimação estética conseguida pelo concentrar de elementos num espaço e num tempo muito condensado, tanto na versão bíblica consoante as passagens antes assinaladas deixam saber, como na crónica agora retomada.

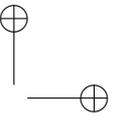
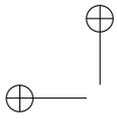
O lugar paradisíaco evocado “Havia uma floresta e dentro dela um lugar único onde nasciam todos os frutos ...” (TAVARES, 2004, p. 13) faz-nos recuar ao idílico éden e neste processo transformador e de reapropriação é a serpente quem carrega agora o sofrimento, que lhe é causado pela sabedoria, pelo conhecimento, pela profecia que lhe é dada adivinhar... “Na-Palavra”, se trava afinal o início e o fim de uma história, de um mito, como todos, circular, logo, sem princípio nem fim. Passível de ser retomado como este livro de crónicas, já esgotado faz muito, clamando para ser reeditado e renascendo para novos leitores e demais leituras.

É de África que nos fala Ana Paula Tavares, nos sussurros ou nos gritos de uma terra verdejante, sedenta de vida e na qual “A superfície encaracolada deste sítio, tapada de fetos, só escondia terra boa e cágados que comiam cogumelos, deixando endurecer as casas” (TAVARES, 2004, p. 13).

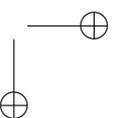
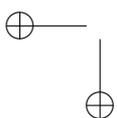
Em suma e em modo de epílogo recorreremos à interpelação de Margarida Calafate Ribeiro, capaz de traduzir, de modo inequívoco a presença fiel das e nas letras africanas, a escrita de Ana Paula Tavares:

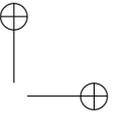
“Mas qual é de facto a novidade desta voz poética vinda do sul? O olhar feminino, que desde 1985, Ana Paula Tavares lança sobre o seu país através da sua poesia é de facto outro. Não se trata mais de um sujeito poético feminino que se posicionava na pele de alguém que está ao lado de quem masculinamente faz a guerra, a revolução, a nação; não se trata mais de um poema a rimar, como então, com revolução, alfabetização, povo ou nação. O tema é outro, a posição epistemológica do sujeito poético é outra, a fala é outra. E, por isso, Laura Padilha coloca a voz de Ana Paula Tavares como uma daquelas, que na Angola de hoje,





pela diferença interrogam o cânone, não apenas o cânone de matriz ocidental, branco e europeu, mas o possível cânone africano – também ele masculino – provavelmente africanamente reprodutor do cânone ocidental” (PADILHA, 2002, pp. 163-169).





## Bibliografia

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi, *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CANDIDO, Antônio, *A vida ao rés-do-chão* in Antônio Candido, *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pp. 23-29.

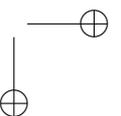
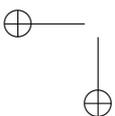
CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira, *O Lugar do Sagrado e a Poesia. Paula Tavares em Tom de Confissão*, União dos Escritores Angolanos, disponível em <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/358-o-lugar-do-sagrado-e-a-poesia-paula-tavares-em-tom-de-confiss%C3%A3o>, acesso em 23 de maio de 2014.

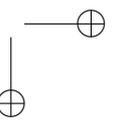
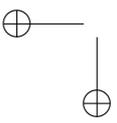
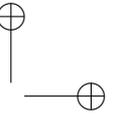
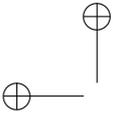
MARTINS, Dileta A. P. Silveira, *História e tipologia da crônica no Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, PUCRS, 1984. [Tese de doutorado].

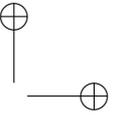
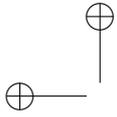
MEYER, Marlyse, *Folhetim: uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS Massaud, *A crônica*, in Massaud Moissés, *A criação Literária. Prosa*, São Paulo, Cultrix, 1985, pp. 245-258.

SOUSA, Mailza R. Toledo, “O erotismo telúrico e a denúncia social na poesia de Paula Tavares”, *Revista Via Litterae*, Anápolis, v. 2, n.º 1, janeiro/junho de 2010.







# Antônio Jacinto e Paula Tavares: a partilha de um mundo entre-gêneros

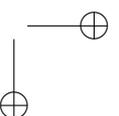
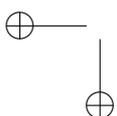
Paulo Geovane e Silva<sup>1</sup>  
Sara Daniella Moreira da Silva<sup>2</sup>

No contexto de uma reflexão que contempla a poética de Antônio Jacinto e seu tempo, parece interessante trazer à cena reflexiva uma leitura comparada entre esse autor e uma escritora, mulher contemporânea a Jacinto e que tem retratado muito bem a angolanidade e a africanidade do seu povo, também conforme o seu tempo. Trata-se de Paula Tavares, poetisa que, construindo uma literatura indubitavelmente situada no campo do feminismo (e do feminino), deixa ver em seu texto não apenas um lugar – Angola e seu cotidiano multicultural –, mas também as vozes que emergem desse espaço social, seja em textos que falam sobre a guerra, sobre a tradição ou sobre a condição de ser mulher. Não se trata, aqui, de reiterar a ideia de que o texto literário possa ser sexuado, até mesmo porque esse posicionamento teórico foi facilmente contestado. Nesta leitura comparativa, o gênero é tomado como um *locus* sócio-discursivo que, com bom grau de relatividade, interfere de alguma maneira na enunciação literária.

---

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra

<sup>2</sup> Universidade de Coimbra



Ao considerar a noção de *época*<sup>3</sup>, é preciso levar em conta que cada autor vive o seu tempo de acordo com as vicissitudes da vida, dentre as quais estão o gênero e o seu respectivo peso biológico, social, ideológico e cultural. Nesse sentido, a escrita pode ser vista em seu caráter *cronotópico*, já que é entretecida pelas forças imparáveis do tempo e do espaço. Por isso, parece plausível proceder a uma leitura da produção literária desses dois poetas, tendo em vista que esta reflexão permitirá, em certa medida, compreender a maneira pela qual ocorre, entre<sup>4</sup> Jacinto e Tavares, uma partilha de mundividências, a qual, por vezes, é recortada e processada pelas idiosincrasias do gênero e, depois, transpassada para o âmbito do discurso poético.

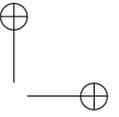
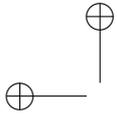
Para este trabalho de análise, serão tomados alguns textos da antologia *Poemas* (2011), produzida pela editora NÓSSOMOS, e que traz os principais versos escritos por António Jacinto; no caso de Paula Tavares, serão considerados alguns textos presentes em sua obra poética, cujo histórico conta já com um bom número de títulos<sup>5</sup>.

Ao evocar e comparar duas literaturas demarcadas, também, pelo sexo de quem as produz e, depois, pelas respectivas visões de mundo dos autores responsáveis por essa criação literária, há de se ter em conta que esta leitura comparada prende-se com as reflexões de Judith Butler (cf. BUTLER, 1990) sobre o conceito (ou os não conceitos) de gênero. A filósofa francesa aponta e explana uma cisão entre sexo e gênero, considerando o primeiro como natural e o segundo como um construto social que, além de ter condicionado e reduzido a noção de mulher,

<sup>3</sup> Conforme propõe o título desta reflexão.

<sup>4</sup> Exatamente no sentido a que se refere Homi Bhabha (1994), para quem o “entre-lugar”, também entendido como *fronteira*, nada mais é do que um lugar de encontro cultural, pois aproxima as alteridades e coloca o sujeito social em contato com o seu Outro. Tal é o que ocorrerá nessa brevíssima aproximação entre Paula Tavares e António Jacinto.

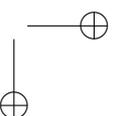
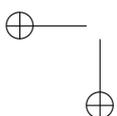
<sup>5</sup> A obra lírica de Paula Tavares é composta por livros lançados tanto em Angola – *Ritos de Passagem* (1985) – quanto em Portugal – *O Lago da Lua* (1999); *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos* (2001); *Ex-votos* (2003); *Manual para Amantes Desesperados* (2006) e *Como Veias Finas na Terra* (2010).



exclui outras tendências sexuais que estão fora dos padrões heteronormativos. De fato, o leitor que lê paralela e transversalmente as obras de António Jacinto e Paula Tavares encontrará uma forma e expressão literárias recortadas também pelo gênero enquanto produto de uma ordem social hegemônica – o discurso patriarcal. No entanto, isso não se dará tão linearmente entre esses dois autores, sobretudo se se considerar que, no caso da voz literária feminina, Paula Tavares é o exemplo paradigmático de um discurso que não se encaixa tão facilmente dentro dos padrões sociais impostos pelas expressões culturais de Angola.

Ao apresentar o panorama do projeto poético de António Jacinto, Fabio Mario da Silva retoma, nas entrelinhas de uma contundente reflexão histórica, a textualização e a poetização de uma perspectiva masculina que, inevitavelmente, tende a se projetar para os versos deixados por esse tão insigne poeta angolano. Referindo o singular papel desse escritor na revista *Mensagem* (de Angola), Fabio Mario chama a atenção para o fato de que “António Jacinto não apenas participa como incentivador e forte ativista do ‘Grupo Mensagem’, mas prossegue luta própria e individual pelos ideais em que acreditava, poetizando a reflexão sobre as injustiças sociais de seu país” (SILVA, 2013, p. 86). A arte de poetizar o social, quando colocada sob a perspectiva do discurso patriarcal, é vista como tarefa para o homem, cabendo à mulher o espaço do lar, o meio privado e, por consequência, o silenciamento – até então, nenhuma novidade sobre a terra. Contudo, vê-se, nas reflexões de Fabio Mario da Silva, um poeta completamente envolvido com as causas sociais de seu tempo, as quais interferirão sobremaneira em sua escrita e cuja influência consistirá, nesta análise, em um dado a ser levado em conta: o sujeito cuja identidade está circunscrita no território do *masculino* escreve – tal como a mulher – conforme a sua experiência de mundo, a qual, por sua vez, está completamente atravessada pelas imposições culturais associadas ao sexo e, por contiguidade, ao gênero.

Paula Tavares também imprime em seus textos a visão de mundo própria de uma enunciação feminina, fazendo-o, obviamente, por meio das experiências e marcas da identidade de gênero que as culturas an-



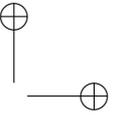
golanas impõem às mulheres. No entanto, a poeta consegue convergir a sua visão de mundo através de uma *écriture féminine*, cujo paradigma de escrita é assinalado por Isabel Allegro Magalhães:

A noção de body-writing (anglo-americana) ou de corps-en-écriture (Hélène Cixous) pretende assinalar esse modo próprio de incorporação do corpo na escrita e suas figurações: a experiência de uma escrita feita a partir do corpo, que liga de um modo vital escrita-vida-leitura. (MAGALHÃES, 2005, p. 19)

Ao utilizar a sensualidade feminina em seu texto, metaforizando-a, por exemplo, através de elementos da natureza, Paula Tavares fecha esse ciclo de *escrita-vida-leitura*, acima referido por Magalhães, na medida em que faz da vida e do corpo dois elementos conformadores de uma escrita e, claramente, de uma leitura do mundo e dos lugares que a mulher ocupa nele – o que implica a construção de uma mundividência feminina. Esse olhar autoral lançado ao mundo, aqui considerado a partir do *ser mulher*, será o foco desta análise literária, que buscará perceber melhor a medida pela qual o discurso social associado ao gênero integra e conforma determinados discursos literários.

Um tema muito comum na poética desses dois escritores angolanos, e que se deixa flagrar em uma boa quantidade de textos escritos por eles, é o amor. Porém, essa temática é abordada a partir da perspectiva social do gênero: por um lado, Paula Tavares produz uma voz poética feminina cujo som canta e evoca o amado que se foi, que divide com ela “os intervalos da vida” e que “Depois parte” (cf. TAVARES, 1999, p. 19). A dor da partida é muito referida em *O lago da lua* (1999), em cujos versos a autora retrata o estranhamento que a partida do homem causa na mulher, cujo corpo e memória são completamente habitados por esse ser ausente. Antônio Jacinto, também retomando a saudade da amada, produz um discurso do homem que canta exatamente a amada que ficou, como é possível perceber em *Carta dum contratado*:

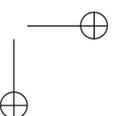
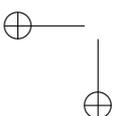
Eu queria escrever-te uma carta  
amor,



uma carta que dissesse  
deste anseio  
de te ver  
deste receio  
de te perder  
deste mais que bem querer que sinto  
deste mal indefinido que me persegue  
desta saudade a que vivo todo entregue... (JACINTO, 2011, p.  
19).

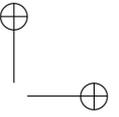
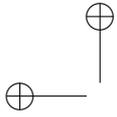
A voz poética aqui presente, ao trazer à tona o sujeito masculino que deixa em casa a sua amada, dá a ver a medida pela qual as posições e imposições de gênero determinam o mote da poesia: em Paula Tavares, o lugar social da mulher – a casa – compõe e preenche o universo do poema anteriormente referido e presente em *O lago da lua*, à medida que se torna perspectiva de enunciação da mulher que ficou em casa sem saber para onde foi o seu amado; Jacinto, por sua vez, traz para o plano da enunciação literária o extremo oposto dessa voz taviariana, pois chama à cena o homem que deixou a mulher, que saiu e que não tem sequer expectativas de reencontrar a amada. Sob esta perspectiva, é possível notar claramente que ambos os discursos poéticos são motivados por um paradigma cultural já apontado por Simone de Beauvoir, Chakravorty Spivak, entre outras, para quem o antagonismo entre público e privado definiu os papéis sociais do gênero. Essa definição evidente e um tanto óbvia para a discussão contemporânea – pautada nos inumeráveis antípodas *público* e *privado*, *masculino* e *feminino*, *dentro* e *fora* – permite perceber, na poesia desses angolanos, que a cultura daquela nação, como tantas outras, ainda é definida pelo discurso patriarcal, pois coloca a mulher como sujeito *em espera* e o homem como aquele que (às vezes) lamenta a amada que ficou.

Paralelamente à dialética da espera e da chegada, o olhar sobre a mulher também é um tema presente em António Jacinto e em Paula Tavares, os quais capturam o meio que os cerca a partir de uma das perspectivas que lhes é própria: o gênero. Em *Vadiagem*, o olhar poé-



tico vai pairando sobre a reunião festiva de um musseque, “Naquela hora já noite” (JACINTO, 2011, p. 30), e foca numa mulher, Maria, desejada pelo homem que a vê: “a Maria a dançar / (que bem que dança remexendo as ancas!) / E eu a querer, a querer a Maria / e ela sem se dar” (JACINTO, 2011, p. 30). Incluir a mulher em seu olhar cotidiano é uma das tantas características desse poema, e o erotismo é claramente o motivador desse olhar. Já em Paula Tavares, o Amado ora é cantado como alguém desconhecido – “Nada me disse o meu amado / Chegou / Mora no meu país não sei por quanto tempo” (TAVARES, 1999: 21). –, ora como alguém pelo qual o corpo arde de amor – (cf. TAVARES, 1999, p. 9; 20; 26). Para este texto de Paula Tavares, presente em *O lago da lua* (1999), não há propriamente uma mulher a ser observada, como em *Vadiagem*, mas há, por outro lado, um feminino subentendido na voz poética, o qual configura, destarte, uma mulher a ser observada pelo leitor, isto é, uma mulher a posicionar-se discursivamente, cuja enunciação posiciona também outras tantas mulheres, organizadas pela polifonia do subjetivo feminino.

A relação entre subjetividade e a terra também é encontrada em ambas as produções poéticas. Paula Tavares tem uma série de poemas intitulada *Mukai*, presente em *O lago da lua* (1999), através da qual traz a imagem do “corpo já lavrado” (TAVARES, 1999, p. 30), no qual habita “O ventre semeado” e onde “deságua cada ano / os frutos tenros” (TAVARES, 1999, p. 31). Funcionando como uma espécie de memória de si, em que a voz poética reconhece (e até parece aceitar) o sempre da própria condição social de mulher, estas encenações da fertilidade são propostas (herdadas e discursivamente repassadas) de percepção do corpo feminino, a partir das quais é possível percebê-lo pela beleza da terra fértil, corpo que, como a terra, é “lavrado” para o cultivo e produção de vida. O ventre, obviamente semeado pelo homem, é o lugar onde a mulher nasce e faz nascer “a manteiga / a casa / o penteado / o gesto / acorda a alma / a voz” (TAVARES, 1999, p. 31). De dentro para fora, a mulher nasce em seu todo, fazendo emergir em si uma voz



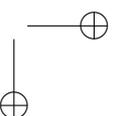
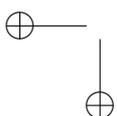
que olha para o próprio silêncio (cf. TAVARES, 1999, p. 31), que capta, no e pelo discurso, a não representação da sua existência.

Se, por um lado, a mulher é associada à terra através da função reprodutiva e geradora de vida, António Jacinto constrói, em seus poemas, uma relação um pouco diferenciada entre homem e terra: aqui, o trabalho é o grande vetor que associa o masculino à terra, como é possível perceber no poema *Monangamba*: “Naquela roça grande não tem chuva / é o suor do meu rosto que rega as plantações” (JACINTO, 2011, p. 22). Ao denunciar um sistema de trabalho que é designado para o negro, a voz poética aqui presente permite perceber que, no poema, a relação entre o homem e a terra está mais para a fatalidade de uma organização social injusta do que para uma essencialidade, como ocorre na abordagem tavariana. Isto porque, em Paula Tavares, a mulher é associada à imagem da terra por uma função comum, essencial e historicamente patriarcal – a produção de vida –, ao passo que, em António Jacinto, o homem é mais retratado por uma relação laboral (e circunstancial) com a terra.

O lugar da escrita, outro *topoi* caro aos poetas aqui referidos, também é um ponto que merece ser analisado com maior cautela. Em *Poema de alienação*, António Jacinto faz uma espécie de metatexto em que explica os possíveis lugares por onde andam o poema a ser escrito, de cujo texto foram retiradas as estrofes iniciais:

Não é este ainda o meu poema  
o poema da minha alma e do meu sangue  
não  
Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema  
o grande poema que sinto já circular em mim.

O meu poema anda por aí vadio  
no mato ou na cidade  
na voz do vento  
no marulhar do mar  
no Gesto e no Ser.



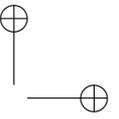
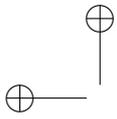
O meu poema anda por aí afora  
envolto em panos garridos  
vendendo-se  
vendendo (JACINTO, 2011, p. 32).

Retomando a premissa do modernismo brasileiro, de acordo com a qual “a poesia está nos fatos” (ANDRADE, 1924), o *Poema de alienação* também aponta os fatos como *locus* da escrita poética: em vez de caneta e papel, a vida; em vez de ler os códigos linguísticos, é preciso, antes, ler os códigos da vida, onde está a poesia. A diferença entre o discurso modernista e o de Antônio Jacinto está no fato de que, para este, a poesia anda pelas ruas, pela cidade, pelo mato e pelo vento, mas chegará ao seu autor. Neste poema, a escrita literária configura-se, portanto, como uma atividade autônoma e fluida, já que parece percorrer com força própria tudo aquilo o que contempla os olhos do eu-poético. Na verdade, o que esse poema quer dizer é que o lugar da escrita diz respeito também à temática do próprio texto e ao assunto que preenche esses versos, isto é, a poesia percorre tudo o que esse sujeito lírico vê, porque, neste caso, qualquer ponto da perspectiva autoral serve de motivo para a escrita de uma poesia.

Paula Tavares, por sua vez, retoma o corpo como lugar da escrita, na medida em que o considera enquanto uma espécie de papel no qual o tempo e as marcas da tradição vão escrevendo e determinando o rumo da história da subjetividade feminina. O poema *Alphabeto*, presente em *Ritos de Passagem* (1985), é paradigmático a esse respeito:

#### Alphabeto

Dactilas-me o corpo  
de A a Z  
e reconstróis  
asas  
seda  
puro espanto  
por debaixo das mãos

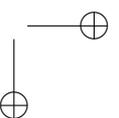
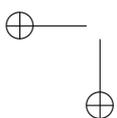


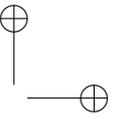
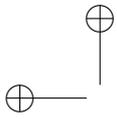
enquanto abertas  
aparecem, pequenas  
as cicatrizes. (TAVARES, 2007, p. 58)

Tendo, no corpo, uma história escrita por um ser outro, e cuja escritura é a alegoria das marcas que a tradição angolana deixa no corpo da mulher, Paula Tavares, numa construção de significados um pouco paralela à de António Jacinto, cria aqui uma voz poética que evoca o signo da escrita como a construção da memória social e cultural da mulher através do corpo. António Jacinto, por outro lado, considera a escrita em seu eterno labor e pragmatismo, exatamente de acordo com o que afirma Gilles Deleuze (2000), para quem toda a atividade de escrita é um eterno devir. Se, para Paula Tavares, a escrita está no corpo-mulher que se enuncia poeticamente, para António Jacinto, essa escrita está nos fatos exteriores que se colocam diante do olhar daquele que, na cultura angolana, vê o mundo exterior: o homem. Nesse sentido, a condição feminina faz do corpo o signo único da escrita e elemento centralizador da atividade poética. Num sentido oposto, a masculinidade de António Jacinto parece fragmentar esse *locus* da escrita literária, dispersando-o por tudo o que esse olhar pode alcançar e colocando-o fora do corpo masculino.

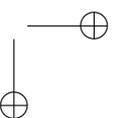
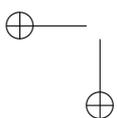
Essa diferença de perspectiva concorre para uma constatação que merece ser destacada: as divergências a respeito do lugar da escrita dizem respeito às relações sociais que o gênero impõe entre sujeito social e práticas de linguagem, já que, para o homem, o discurso é muito mais acessível do que para a mulher – para aquele, a escrita está na vida e no mundo exterior; para essa, a escrita está no corpo, vista enquanto construto histórico da própria (não) identidade.

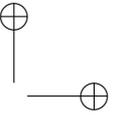
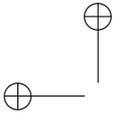
Muitos outros poemas poderiam ser lidos e analisados aqui, e infindas seriam as possibilidades de articulação entre os discursos desses poetas angolanos. Contudo, e ainda que de maneira muito sumária, foi possível perceber que a plasticidade do gênero possibilita algumas aproximações e afastamentos com relação ao modo como esses dois autores enunciam as suas respectivas realidades. De fato, por relações





de convergência ou divergência, cada um parece falar do seu lugar social polifônica e, ao mesmo tempo, monofonicamente, já que ambos os discursos poéticos trazem, ainda que nas entrelinhas, uma das marcas do processo de consolidação identitária: o lugar social imposto pela sexualidade enquanto prática social e discursivamente instituída.





## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de (1976), “O manifesto antropófago”, in: Gilberto Mendonça Telles, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 3.<sup>a</sup> ed., Petrópolis, Vozes; Brasília, INL. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 11 de outubro de 2013.

BHABHA, Homi (1994), *The location of culture*, London, Routledge.

BUTLER, Judith (1990), *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New Youk, Routledge.

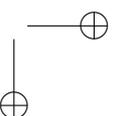
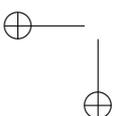
DELEUZE, Gilles (1997), “A literatura e a vida”, in *Crítica e Clínica*, São Paulo, Editora 34.

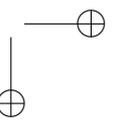
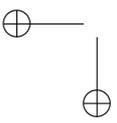
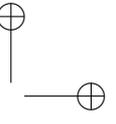
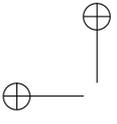
JACINTO, António (1961), “Colectânea de poemas”, in, Costa Andrade *et al.*, *Coleção de Autores Ultramarinos*, Lisboa, Editora do A.

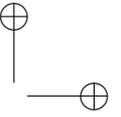
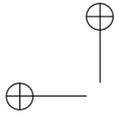
SILVA, Fábio M. (2013), “A mensagem poética de António Jacinto”, in *Revista Navegações*. V. 6, n. 1, p. 85-90. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/14678/9810>. Acesso em 18 de outubro de 2013.

TAVARES, Ana Paula (1999), *O lago da lua*, Lisboa, Editorial Caminho.

TAVARES, Ana Paula (2007), *Ritos de Passagem*, Lisboa, Editorial Caminho.







# Arlindo Barbeitos como leitor dos poetas da “Geração da Mensagem”

Tiago Aires<sup>1</sup>

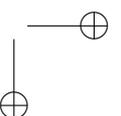
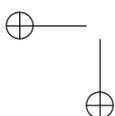
Um leitor (de *lector, oris*) é aquele que lê textos ou o que tem o hábito de ler, descodificando sentidos e implícitos escritos por outro. É comum que um leitor se torne um escritor, mais provável ainda é que um escritor seja um leitor, não apenas por prazer, por curiosidade de conhecer os seus pares ou aprofundar conhecimentos sobre a literatura, ou até para criar, mas também para se posicionar e encontrar-se num mundo repleto de palavras.

Arlindo Barbeitos, além de escritor, assume-se como um leitor, tanto no que diz respeito ao nível científico – o que se plasma nos seus estudos sobre a história de Angola<sup>2</sup> – como ao que concerne à literatura, como se depreende da leitura da sua poesia e de algumas entrevistas que concedeu. Em conversa com Idalina Sá da Costa, por

---

<sup>1</sup> Mestre pela Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Da sua obra científica destacam-se estudos como *A Sociedade Civil. Estado, Cidadão, Identidade em Angola* (Lisboa, Novo Imbondeiro, 2005), a antologia *Poesia Africana de Língua Portuguesa. Antologia*, com Livia Apa e Maria Alexandre Dáskalos (Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2003), o prefácio e a tradução de *Portugal e África* de David Birmingham (Lisboa, Vega, 2003), entre diversas comunicações e artigos sobre História de África, a questão da identidade, o tema do Carnaval e o Colonialismo.



exemplo, afirmou: “Então por que é que o poeta lê tantos outros? Simplesmente, não pelo desejo de imitar os outros, mas para se determinar melhor ainda” (BARBEITOS, 1976, p. 2) e “comecei a versejar sem conhecer poetas. Os outros são só uma maneira de ajudar a exprimir-me mais exatamente” (BARBEITOS, 1976, p. 3). Ou seja, a leitura que Barbeitos fez de outros autores, em termos de influência ou interferência, foi importante para a construção da sua poética. São vozes, quase sempre exteriores ao contexto angolano, quase todas não conhecidas pelos angolanos, que lhe permitiram afastar-se das práticas até então vigentes na poesia angolana, que Barbeitos sentia não serem bem as suas, fornecendo modelos, imagens, recursos que se adequavam à sua sensibilidade artística, numa busca pela poesia breve e concisa, de carácter universal.

Assim, Mallarmé, Ezra Pound, Apollinaire, Cummings, Paul Celan, Nelly Sachs, Hölderlin, Francis Ponge, Saint-John Perse, Ungaretti, Kavafis, Elliot, segundo o próprio autor, teriam influenciado a sua visão da poesia, até porque, segundo afirma, “por mais particular que seja a literatura, a poesia, ela não pode virar, por completo, as costas às demais literaturas” (LABAN, 1991, p. 666). Além destes poetas, são determinantes as influências das literaturas chinesa e japonesa, que conheceu através da leitura de edições alemãs, numa fase ainda inicial do seu próprio labor poético, marcado pela atitude de rejeição das propostas estéticas dos países europeus, sobretudo dos colonizadores, preferindo dedicar a sua atenção à poesia de outras origens. Praticamente todas estas influências, procuradas e conscientes, estão ausentes nas gerações da poesia angolana anteriores à dos anos 70, também conhecida por “Geração do Silêncio” – e mesmo os poetas desta década têm percursos diferenciados dos trilhados por Arlindo Barbeitos.

No entanto, o autor também leu os poetas angolanos anteriores e conheceu-os, optando por afastar-se deles, e Angola continuou a ser o centro do seu mundo, como afirma em: “Mesmo quando eu lia, com muito interesse, poesia japonesa – de que gostava muito, e gosto – Angola estava sempre por trás” (LABAN, 1991, p. 540) ou em: “O poeta

leu muitos poetas africanos e achou que estava correto, sentia os mesmos anseios que eles, mas afastou-se dos habituais sendeiros da poesia africana de expressão portuguesa” (BARBEITOS, 1976, p. 2).

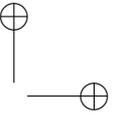
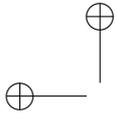
No contexto angolano, à semelhança do contexto de outras nações, foi a poesia que desempenhou um primeiro e importante papel no caminho em busca da independência e da afirmação de uma identidade cultural e nacional, de tal maneira que, muitas vezes e, durante bastante tempo, a poesia em Angola foi sinónimo de nacionalismo, empenhamento, luta e ação, e é-o num momento crucial: o seu nascimento e imposição. À poesia da “Geração da Mensagem” cumpre assim esta função essencial: a de libertar, pelo verbo, o país, pela pena de poetas como Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz, que são tidos como os principais desta geração, que fizeram da palavra poética veículo de contestação político-ideológica e criaram uma linguagem cuja subdominante era a função conativa/apelativa.

Numa primeira fase, estes poetas pretendiam acordar o povo angolano e recuperar as raízes (repensar a identidade), sendo que os temas principais eram a infância (lugar mítico, ausência de raças e preconceitos, e igualdade como nos poemas “Serão de Menino” de Viriato da Cruz ou “Naufrágio” de António Jacinto), a filiação africana (Mãe-África, como no poema “Mamã Negra” de Viriato da Cruz) e a proclamação da africanidade do sujeito de enunciação. Numa segunda fase, mais madura e pensada, a poesia focava o tema do contratado de forma denunciadora (por exemplo, “Castigo pro comboio malandro” e “Carta dum contratado” de António Jacinto, “Partida para o contrato” ou “Para além da poesia” de Agostinho Neto) e a luta colonial (como “Pausa”, “Civilização Ocidental” ou “A Voz Igual” de Agostinho Neto) e os poetas tentavam universalizar a poesia, estendendo-a a todos os povos que experimentavam situações semelhantes. Os temas eram abordados usando pequenos casos próximos de narrativas (como em “O Grande Desafio” de António Jacinto), ritmos que tentavam transportar os das danças africanas, palavras e expressões em quimbundo justapostas com as portuguesas, como uma voz colectiva, envolvendo a comunidade.

Esta exigência não impediu que o discurso literário, com as independências e as novas experiências, pudesse passar “a desempenhar uma função didático-fruitiva, como era tradicional, em África, conforme o revelam instituições tão importantes” (TRIGO, 1987, p. 148) para a oralidade, facto que aliás não era totalmente ausente da poesia desses tempos, como afirma Alberto Carvalho: “os anos 50-70 compunham de facto um tempo de comprometimentos na ordem da guerra, mas tempo ainda para exercícios de gnose, de fazer poético e de fruição estética” (CARVALHO, 1997, p. 105).

Assim, alguns dos temas da poesia mantêm-se semelhantes, de um modo global, mas são mudados pela linguagem que os cria e pelas estratégias literárias: se a importância estética nos anos 50 se evidencia pela procura de uma maneira angolana de fazer poesia, ela desvaloriza-se face à mensagem ideológica que se quer fazer passar nos anos 60, para se recuperar a valorização procurada nos anos 70, até porque o empenhamento de 50 é exacerbado em 60 e quase inexistente em 70, numa dinâmica que tem conta a relação com a realidade histórica que se vive e se exprime, entre a esperança no futuro livre e a realidade disfórica em que os poetas estão circunscritos, em diferentes gerações, “com intervalos que duraram sempre apenas o necessário à recuperação do fôlego estrangulado pela repressão colonial” (MESTRE, 1989, p. 49).

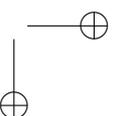
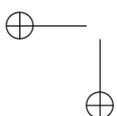
Os anos 70 ficaram especialmente marcados pelo surgimento de novos autores que possibilitaram uma viragem no caminho poético dos poetas anteriores, vozes novas que preferiram investir o seu texto poético de fins mais estéticos do que funcionais, embora estes não estejam completamente ausentes, até porque estavam também orientados pelos postulados éticos e estéticos da “Mensagem” dos anos 50. Além disto, com a independência de 1975, surgem publicações de textos, de vários autores, que saem assim das gavetas e da clandestinidade, tendo sido escritos muito anteriormente. Ruy Duarte de Carvalho, Monteiro dos Santos, João-Maria Vilanova, David Mestre, Jofre Rocha, Manuel Rui e Arlindo Barbeitos são alguns dos poetas que, ainda inspirados na

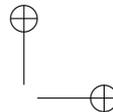
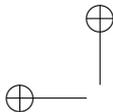


guerra e situação sociopolítica em que se inserem, fazem um trabalho de criação poética mais exigente e consciente, mantendo mais em silêncio os motivos bélicos e ideológicos, o que estabelece uma grande diferença com a geração anterior: a guerra continua presente, mas só sugerida e sem o uso exaustivo do léxico bélico, centrando-se antes nos seus efeitos.

Por tudo isto, pela história política, social e literária das gerações, não encontraremos em Arlindo Barbeitos alguns dos elementos essenciais dos poetas da “Geração da Mensagem”, continuados em grande parte pela “Geração da Cultura”: poemas tendencialmente longos, algo repetitivos, com grande pendor narrativo e dialogante, com ritmo sinopado, sugerindo o tambor, de versos longos ou muito curtos, onde se trata, de forma exortativa, o saudosismo e evocacionismo do passado edénico, a infância mítica, o amor à terra Mãe e Mulher, a denúncia do contrato, da marginalização, a luta pela liberdade, marcada por uma “posição racial, comprometida e intervencionista sob o ponto de vista político” (TRIGO, 1979, p. 75) de inspiração brasileira, neo-realista e marxista. Pelo contrário, Arlindo Barbeitos constrói poemas quase sempre curtos e concisos, com repetições que pretendem ser explicitações, com pendor mais descritivo, como que um momento captado como numa fotografia, de teor até científico, por vezes, de constatação da ordem das coisas, sugerindo o desconcerto do mundo presente provocado pelas guerras, onde imperam a escassez, a morte, a destruição do homem e da natureza, a dor e, apesar de tudo, o sonho, a crença, a esperança.

Este afastamento procurado não é total, apesar de tudo, e há elementos que se podem surpreender na sua poesia e que já antes eram muito importantes. Não interessam aqui os referentes geográficos, culturais e linguísticos partilhados por qualquer autor que os refira por pertencer à mesma nação ou ao mesmo tempo histórico, nem elementos literários que serão também comuns a uma grande parte das obras. Interessa ver o que, como leitor de poetas da “Geração da Mensagem”, Arlindo Barbeitos incorpora na sua poesia.





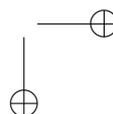
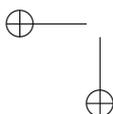
Numa entrevista dada a Michel Laban, reflectindo sobre a sua própria obra, Arlindo Barbeitos afirmava:

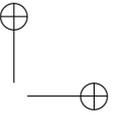
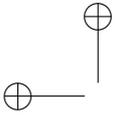
A poesia pode ser um jogo que recorda o procedimento do bobo da corte medieval. Para além de entreter o soberano, ele diz-lhe verdades que ninguém mais se atreve a proferir. Mas por isso mesmo é bobo. A poesia sofre desse carácter duplo: pelo seu conteúdo é a verdade; pela sua forma é difícil e, portanto, autorrestringente (LABAN, 1991, pp. 657-658).

Aplicando esta visão da poesia à “Geração da Mensagem,” o poeta considera que a poesia de Agostinho Neto, “por ter sido um discurso político, adequado a um momento determinante da nossa história, de um homem essencial a ela” (LABAN, 1991, p. 658), foge a este jogo, restringindo-se a uma função tendencialmente utilitária, panfletária – opinião que se tem vindo a acentuar de uma forma generalizada por parte de leitores e especialistas, embora ela diga respeito a uma parte, talvez a mais conhecida e significativa, da produção total<sup>3</sup>.

De Viriato da Cruz, talvez o grande paradigma da literatura nacionalista angolana e o seu máximo expoente poético, nada diz nos textos consultados, assim como não refere Humberto da Sylvan ou Maurício Gomes, Alda Lara ou outros. Esta ausência ou aparente desvalorização poderá justificar-se pelo pouco impacto que as suas produções possam ter exercido sobre si e sobre a sua obra – porque, e é preciso ressaltá-lo, quando o poeta fala da obra de outros, está sempre a falar da sua própria, o que delas aprendeu para o seu entendimento e prática de poesia.

<sup>3</sup> Conscientes desta realidade, a editora NÓSSOMOS lançou um livro que reúne 24 poemas de Agostinho Neto, justificando numa nota inicial a seleção de acordo com “poemas que melhor expressam o cuidado de uma estética conseguida com trabalho oficial e, ao mesmo tempo, dirigem uma mensagem ideo-política e social irrecusável porque assumida, de valor patriótico, humanista e solidário”, numa tentativa de “propiciar aos leitores textos do poeta-mor de Angola, no combate ao preconceito contra a sua figura e obra” (NETO, 2011, pp. 7-8).



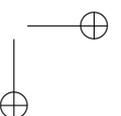
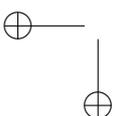


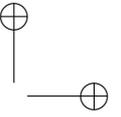
O único que é referido com verdadeiro interesse é António Jacinto, que aqui nos interessa de modo particular e que, segundo a perspetiva de Barbeitos, poderia estar nos dois parâmetros por ele apontados como existentes na poesia: o jogo entre conteúdo e forma. Mais especificamente, é o poema “O Grande Desafio”, um dos mais conhecidos deste poeta da “Mensagem” que lhe interessava. Afirmo Arlindo Barbeitos: “Quando eu li esse poema, fui-me recordando dos «grandes desafios» em que eu participei. O poema fez-me pensar na alternativa melhor que Angola também transportava consigo” (LABAN, 1991, p. 600). Está aqui, como se poderá verificar no poema, o problema do racismo e da identidade, já que no texto se colocam, no passado, meninos que se encontram para um desafio, a partida de futebol, em que predomina a harmonia, a igualdade e a infância mítica:

Naquele tempo  
a gente punha despreocupadamente os livros no chão  
ali mesmo naquele largo – areal batido dos caminhos passados  
os mesmos trilhos de escravidões  
onde hoje passa a avenida luminosamente grande  
  
e com uma bola de meia  
bem forrada de rede  
bem dura de borracha roubada às borracheiras do Neves  
em alegre folguedo, entremeando caçambulas  
... a gente fazia um desafio... (JACINTO, 2011, p. 36)

Posteriormente, vai-se apresentando o que foi acontecendo a cada um deles, numa evolução marcada pela desarmonia, pelo quebrar da inocência e igualdade da infância passada: o Antoninho que estuda até ser doutor não reconhece os amigos de infância (“não conhece preto da escola”), o Zeca que segue o futebol como profissão e deseja apenas progredir na carreira, esquecendo as pequenas coisas e os amigos de que tanto gostava no passado, pois são tidos como desadequados:

O Antoninho  
Filho desse senhor Moreira da taberna





era o capitão  
e nos chamava de ó pá,  
Agora virou doutor  
(cajinheiro como nos tempos antigos)  
passa, passa que nem cumprimenta  
– doutor não conhece preto da escola.

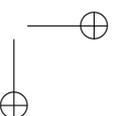
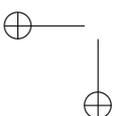
O Zeca guarda-redes  
(pópilas, era cada mergulho!  
Aí rapage – gritava em delírio a garotada)  
Hoje joga num club da Baixa  
Já foi a Moçambique e no Congo  
Dizem que ele vai ir em Lisboa  
Já não vem no Musseque

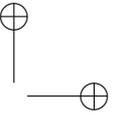
Esqueceu mesmo a tia Chiminha que lhe criou de pequenino  
nunca mais voltou nos bailes de Don'Ana, nunca mais  
Vai no Sportingue, no Restauração  
outras vezes no choupal  
que tem quitatas brancas

Mas eu lembro sempre o Zeca pequenino  
O nosso saudoso guarda-redes! (JACINTO, 2011, pp. 36-37)

Seguidamente, recorda os outros rapazes agora homens e os seus destinos trágicos: Kamauindo está preso por ter defendido a sua mãe perante a agressão do patrão, Velhinho sobrevive à conta de uma prostituta, Mascote terá ido para o contrato em São Tomé, do Zé prefere não referir o presente, recordado apenas o seu passado brilhante no jogo, o Venâncio tem uma doença grave:

Tinha também  
tinha também o Velhinho, o Mascote, o Kamauindo...  
– Coitado do Kamauindo...  
Anda lá na casa da Reclusão  
(desesperado deu com duas chapadas na cara do senhor chefe  
naquele dia em que lhe prendeu e lhe disparatou a mãe)





– O Velhinho vive com a Ingrata  
drama de todos os dias  
A Ingrata vai nos brancos receber dinheiro  
E traz pro Velhinho beber;  
E o Mascote? Que é feito do Mascote?  
– Ouvi dizer que foi lá em S. Tomé como contratado

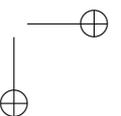
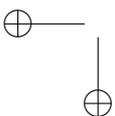
É verdade, e o Zé?  
Que é feito, que é feito?  
Aquele rapaz tinha cada finta!  
Hum... deixa só!  
Quando ele pegava com a bola ninguém lhe agarrava  
vertiginosamente até na baliza.

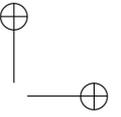
E o Venâncio? O meio-homem pequenino  
que roubava mangas e os lápis nas carteiras?  
Fraquito da fome constante  
quando apanhava um pinhão chorava logo!  
Agora parece que anda lixado  
Lixado com doença no peito. (JACINTO, 2011, pp. 37-38)

Depois da enumeração dos destinos, a constatação da impossibilidade de voltar ao passado, de tudo estar irremediavelmente perdido, não apenas pela impossibilidade temporal, mas sobretudo política e social, decorrente de preconceitos coloniais a que aparentemente não se pode escapar:

Nunca mais! Nunca mais!  
Tempo da minha descuidada meninice, nunca mais!...

Era bom aquele tempo  
era boa a vida a fugir da escola a trepar aos cajueiros  
a roubar os doceiros e as quitandeiras  
às caçambulas:  
Atresa! Ninguém! Ninguém!  
tinha sabor emocionante de aventura





as fugas aos polícias  
às velhas dos quintais que pulávamos (JACINTO, 2011, p. 38)

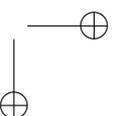
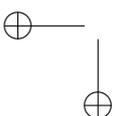
E termina com a esperança, o desejo de recuperar o tempo de ambiência infantil, com a exortação a uma mudança, à luta, à união de todos num “grande desafio” que já não é o jogo de futebol, mas sim o derrube e destruição de tanta humilhação, sacrifício, desigualdade:

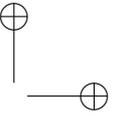
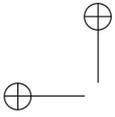
Vamos fazer escolha, vamos fazer escolha  
... e a gente fazia um desafio...

Oh, como eu gostava!  
Eu gostava qualquer dia  
de voltar a fazer medição com o Zeca  
o guarda-redes da Baixa que não conhece mais a gente  
escolhia o Velhinho, o Mascote, o Kamauindo, o Zé  
o Venâncio, e o António até  
e íamos fazer um desafio como antigamente!

Ah, como eu gostava...

Mas talvez um dia  
quando as buganvílias alegremente florirem  
quando as bimbis entoarem hinos de madrugada nos capinzais  
quando a sombra das mulembeiras for mais boa  
quando todos os que isoladamente padecemos  
nos encontrarmos iguais como antigamente  
talvez a gente ponha  
as dores, as humilhações, os medos  
desesperadamente no chão  
no largo – areal batido de caminhos passados  
os mesmos trilhos de escravidões –  
onde passa a avenida que ao sol ardente alcatroámos  
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças  
vamos então fazer um grande desafio... (JACINTO, 2011, pp.  
38-39)





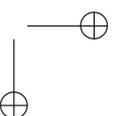
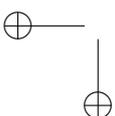
Em síntese, o poema mostra como houve um momento de harmonia e como é possível voltar a haver, para além dos problemas racionais e identitários, pois Angola é já a soma de todas as culturas e identidades ali presentes. Mais uma vez, é a humanidade que interessa, como sugere Arlindo Barbeitos:

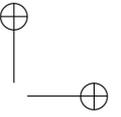
no poema de António Jacinto, “O grande desafio” – esse poema que desempenhou um papel tão importante no nacionalismo angolano –, aparecem crianças de várias cores. A pessoa que faz o poema, e aquela que lê e gosta justificadamente, não pensam na posição social dos garotos que participam no jogo – se são ou não exploradores. (LABAN, 1991, pp. 551-552)

Destaco este poema em particular, não só porque Arlindo Barbeitos a ele se refere com emoção e interesse, como também parece servir-se dele para a construção de um ou dois poemas do livro *Angola Angolê Angolema*: o primeiro é “O Inácio cambuta”, o segundo “O João cambuta que fora militar”. Com as devidas diferenças de linguagem e construção que caracterizam os poetas, nestes poemas surge também a enumeração de vários homens condicionados, ainda, pelo sistema colonial e seus pressupostos.

Em “O Inácio cambuta” temos um Inácio pequeno que sofreu uma agressão; o zarolho Camoquengue; o André que é “matumbo”, ou seja, burro, pouco instruído, porque não terá podido frequentar a escola, trabalha mas sente os efeitos da fome, o que o leva a roubar comida; e o Luís, que é corcunda porque foi agredido por um primo polícia, pois terá cometido algum delito sem pensar que o seu familiar o iria castigar por isso. Temos, assim, uma geração de homens que não pode desenvolver-se física e intelectualmente por condicionantes externos, por abuso do poder, exploração e racismo:

o Inácio cambuta  
que vendia lotaria na Maianga  
ficou assim  
porque um dia quando a jogar à bilha





um rapaz de Maculusso  
lhe passou a perna pela cabeça e fugiu

o Camoquengue camões  
que varria o chão na loja do Sidónio  
ficou assim  
porque um dia quando atrás das piteiras  
um sapo preto  
lhe mijou no olho direito

o André matumbo  
que era contínuo da Fazenda  
ficou assim  
porque um dia quando na sanzala do Botomona  
comeu laranja roubada com casca e tudo

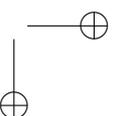
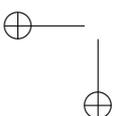
e o Luís molumba  
que vadiava por todo o musseque  
ficou assim  
porque um dia não acreditou que o sipaio  
seu primo  
lhe ia dar bordoadas com o pau do ofício. (BARBEITOS, 1976,  
p. 35)

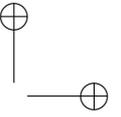
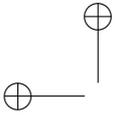
O poema “O João cambuta que fora militar” parece ter ainda mais semelhanças com “O Grande Desafio” de António Jacinto, como que em resposta:

o João cambuta que fora militar  
tinha um apito da tropa

o Nando china que era mulato  
fez uma gaita de caniço

o Chico pernambucano que não era brasileiro  
mas que mancava de perna direita  
trouxe uma puíta do avô caçador





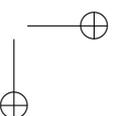
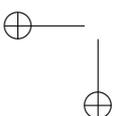
o Tumba pastor porque era do sul  
marcava ritmo com dois pauzinhos

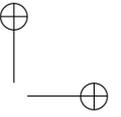
o Pazito funileiro que vinha de Capolo  
só tocava de assobio  
mas não estragou a música. (BARBEITOS, 1976, p. 37)

Estamos perante mais uma enumeração de homens, agora, e como em Jacinto, de diferentes proveniências, que se juntam, não para um novo “desafio”, mas para uma espécie de orquestra, banda, para uma “música”. Cada um contribui com aquilo que tem para a construção da harmonia – num sentido, musical: o João leva o “apito da tropa”; o Nando, “uma gaita de caniço”; o Chico, “uma puíta do avô”; o Tumba, “dois pauzinhos”; e o “Pazito” emprestava o seu “assobio”. Cada um destes instrumentos musicais está relacionado com a respetiva profissão ou origem, sem haver qualquer tipo de hierarquização ou distinção identitária. Todos se congregam para criar não só a harmonia musical, que é apenas um símbolo, mas a harmonia da identidade plural de Angola que António Jacinto desejava no seu poema e que Barbeitos vê acontecer num episódio tão singelo, indício de que pode vir a concretizar-se num plano superior.

Interessante ainda é ver as origens de todos: se no de António Jacinto as diferenças estavam camufladas (talvez porque seria desnecessário explicitá-las; o leitor para quem o sujeito se dirige facilmente as entenderia), no poema de Barbeitos a explicitação existe – caso do “Tumba pastor porque era do sul” – embora se note que nem sempre ela seja única, ou seja, mesmo os homens que ali estão são já resultado de cruzamentos anteriores: “O Chico pernambucano que não era brasileiro”, porque angolano ou “O Nando china que era mulato”. Da explicitação das culturas não resulta, portanto, um choque, mas antes uma aceitação das diferenças dentro da semelhança.

O tema da identidade, tão importante na “Geração da Mensagem”, que procurava a africanidade, a angolanidade, é também tratado por Arlindo Barbeitos que, perante as atrocidades cometidas em nome dela,





a define de uma forma lapidar, insistindo na dificuldade de precisar o que é o angolano, após séculos de contactos entre várias culturas:

Identidade

É cor

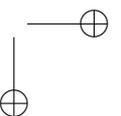
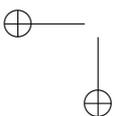
De burro fugindo. (BARBEITOS, 1976, p. 33)

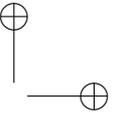
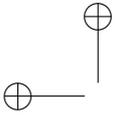
Ainda assim, é a esperança que une todos estes poetas referidos, independentemente das gerações e opções estéticas, pois todos acreditam no poder da palavra poética, como sintetiza António Jacinto no final do seu poema “Ó Dragões de fauces sangrentas”:

Digo-vos que sou perigoso quando

Na força viril do meu verso

Espero! (JACINTO, 2011, p. 81)





## **Bibliografia**

BARBEITOS, Arlindo, *Angola Angolê Angolema*, Lisboa, Sá da Costa, 1976.

CARVALHO, Alberto, “Dialogismo e nacionalidade literária em Lueji, de Pepetela”, in Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho, *in Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Cosmos, 1997.

JACINTO, António, *Poesia (1961-1976)*, Vila Nova de Famalicão, NÓSSOMOS, 2011.

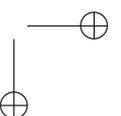
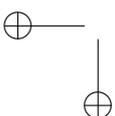
LABAN, Michel, *Angola Encontro com Escritores*, vol. II, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1991.

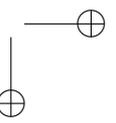
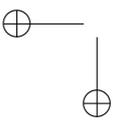
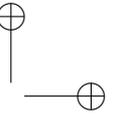
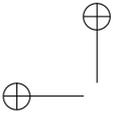
MESTRE, David, “*Nem Tudo é Poesia*”, 2.<sup>a</sup> ed. revista e aumentada, Luanda, UEA, 1989.

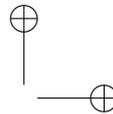
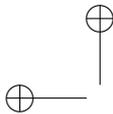
NETO, Agostinho, *Fogo e Ritmo*, Vila Nova de Cerveira, Nossosmos, 2011.

TRIGO, Salvato, *A Poética da “Geração da Mensagem”*, Porto, Brasília Editora, 1979.

TRIGO, Salvato, *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Acarte, 1987.







## **O poeta escreveu um romance? A escrita fragmentária de *Outros Sais na Beira Mar*, de Filinto Elísio**

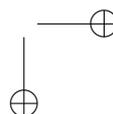
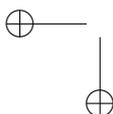
Raquel Aparecida Dal Cortivo<sup>1</sup>

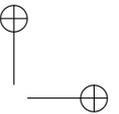
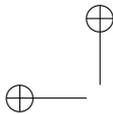
Um dos principais nomes da literatura cabo-verdiana contemporânea, Filinto Elísio de Aguiar Correia e Silva, nasceu em 1961, na cidade da Praia, ilha de Santiago. Escritor de grande inventividade, publicou os livros de poemas *Do lado de cá da rosa* (1995), *O inferno do riso* (2001), *Das frutas serenadas* (2007), *Licores e ad vinhos* (2009), *Me\_xendo no baú, vasculhando o U* (2011); a antologia de poesia cabo-verdiana *Cabo Verde: 30 anos de cultura* (2005); o livro de crônicas *Prato do dia* (2001); um livro que une poesia, prosa e fotografia *Das hespérides* (2005); e o romance *Outros sais na beira mar* (2010).

Em sua produção em verso, Filinto Elísio declara certa intenção de “desoficinar [a] poesia” (ELÍSIO, 2011, p. 68). Esta é “uma das mais importantes mensagens da obra de Filinto Elísio” (GOMES, 2012, p. 248). Na prosa, especificamente no romance *Outros Sais na Beira Mar*, publicado em 2010, essa intenção é reiterada na forma fragmentária que o livro assume já no seu aspecto gráfico: o livro é dividido em

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP); Universidade Federal do Amazonas (UFAM); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM).





onze seções que por sua vez se subdividem em outras pequenas partes, que, raramente, ultrapassam a extensão de uma página.

Além disso, o enredo constitui-se de citações de textos de origem diversa como, por exemplo, a Wikipédia, T. S. Eliot, Ovídio Martins, Ruy Duarte de Carvalho, Baltazar Lopes da Silva, as crônicas implacáveis do próprio autor/narrador ou os *e-mails* de Luana e apontamentos de Denise (personagens que assumem a voz narrativa nesses momentos), num diálogo ora explícito, ora apenas sugerido na menção a outros autores, como Petrônio, Camões, Fernando Pessoa ou Vinícius de Moraes, por exemplo. Tais fragmentos corroboram para a fisionomia descontínua e fragmentária do aspecto gráfico.

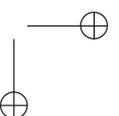
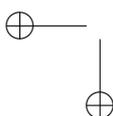
Para Blanchot, “A fala em fragmento não é nunca única, mesmo que quisesse sê-la” (BLANCHOT, 2010, p. 42). Mesmo Schlegel, já apontava para a relação entre diálogo e fragmento: “Um diálogo é uma cadeia ou coroa de fragmentos. Um epistolário é um diálogo em escala ampliada e memórias, um sistema de fragmentos” (SCHLEGEL, 1997, p. 58). O romance de Filinto Elísio parece ser tudo isso: diálogo, epistolário (digital, pois o *e-mail* é a carta pós-moderna), e memórias.

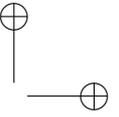
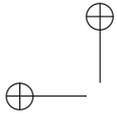
O fragmento compreendido como “parte que resta de uma obra literária ou antiga, ou de qualquer preciosidade” (FERREIRA, 2004) remonta aos românticos e ao postulado de Friedrich Schlegel de que “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51). Segundo Márcio Suzuki,

Schlegel teria então como primeira tarefa mostrar que há também na consciência, estreitamente enlaçada com sua imperscrutável unidade, uma primordial e inevitável inclinação para o fracionamento – um pendor original à fragmentação. (SUZUKI, 1997, p. 14).

Para Blanchot,

[...] começando a tornar-se manifesta a si própria graças à declaração romântica, a literatura irá daí em diante levar dentro de





si essa questão – a descontinuidade ou a diferença como forma –, questão e tarefa que o romantismo alemão e em particular o do *Athenaeum* não só pressentiu como já declaradamente propôs, [...]. (BLANCHOT, 2010, p. 112)

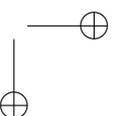
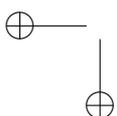
Segundo o *Athenaeum*, n. 206, “um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (BLANCHOT, 2010, p. 82). Blanchot ultrapassa essa concepção e afirma que considerar o fragmento em sua completude é resultado da contradição histórica do Romantismo que “coloca em primeiro plano de sua ação o trabalho com vistas ao todo e a busca dialética da unidade” (BLANCHOT, 2010, p. 112).

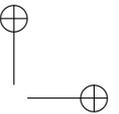
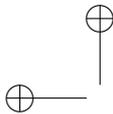
Isso implicaria em desconsiderar, segundo o autor, a relação do fragmento com outros fragmentos; “negligenciar o intervalo (espera e pausa) que separa os fragmentos e faz dessa separação o princípio rítmico da obra e sua estrutura”; e, não perceber que a escrita fragmentária torna possíveis “relações novas que se excetuam da unidade, assim como excedem o conjunto” (BLANCHOT, 2010, p. 112).

Segundo Ana Margarida Ramos, a ambiguidade entre a parte e o todo, entre o inacabamento e a totalidade é um aspecto a ser considerado na definição e compreensão do fragmento: “Este parece ser, de facto, um elemento central da discussão sobre o fragmento. A sua capacidade de fazer convergir a parte e o todo, o inacabamento e a totalidade, remete para o ideal de uma forma pura e perfeita” (RAMOS, 2006, p. 192).

Dessa forma, na contemporaneidade, Maurice Blanchot entende o fragmento não como algo incompleto ou inacabado, pois a obra fragmentária não é uma obra inacabada, “antes abre uma outra maneira de acabamento, aquele que está em jogo na espera, no questionamento ou em alguma afirmação irreduzível à unidade” (BLANCHOT, 2010, p. 42).

Roland Barthes, ao analisar o problema do contínuo na narrativa, afirma que o livro descontínuo não é tolerado porque houve uma tradi-





ção crítica que perscrutava apenas as grandes ideias relegando o detalhe à insignificância, sem considerar que “as grandes idéias possam nascer do simples arranjo dos detalhes” (BARTHES, 1999, p. 114).

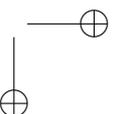
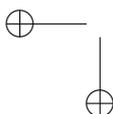
No contexto pós-estruturalista e pós-moderno contemporâneo, tanto o fragmento quanto a forma fragmentária da escrita são apresentados como valores estéticos característicos que, segundo Fredric Jameson revelam

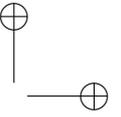
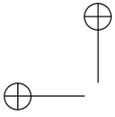
[...] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico [...]; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial; [...]  
(JAMESON, 2007, p. 32)

No livro *Outros saís na beira mar*, os fragmentos, mesmo dos “escritos” de outras personagens, são alinhavados pela subjetividade do narrador que muitas vezes se expressa na ironia da junção do discurso da História em contraste com a irreverência da voz narrativa ou da composição inusitada que vai, como o narrador declara “Da política à foda: as razões de o Poeta escrever um romance” (ELÍSIO, 2010, p. 37). Na emenda desses fragmentos e na fala “implacável” do narrador evidencia-se o intervalo, “o princípio rítmico da obra e sua estrutura” (BLANCHOT, 2010, p. 112).

As referências metatextuais problematizam a feitura do texto, ora antecipando a reação do leitor, ora simulando um discurso crítico a respeito da obra:

O leitor às tantas dirá: “Isto não é um romance”. Bruxo. Isto é um não-romance. Denise insistiu tanto que fosse um anti-romance. O romance era um gênero literário e não essas coisas





desconexas. “Pareces alguém que escreve para o Blog”, fez ela este reparo. (ELÍSIO, 2010, p. 13)

Percebe-se que não se pode esperar a estrutura tradicional do romance. A opção pela fragmentação aparece textualmente quando a observação crítica de Denise é transcrita (“Pareces alguém que escreve para o Blog”). O *blog*, espécie de “diário” digital no qual o autor registra suas impressões em textos, geralmente curtos, ordenados em ordem cronológica inversa, caracteriza-se pela fragmentação temática e autoral.

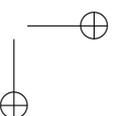
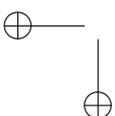
A alusão às “coisas desconexas” remete à tipologia do *blog*, que permite a autoria múltipla e a inclusão de arquivos de imagem, som e vídeo. Alude, ainda, a presença do elemento pós-moderno por excelência, o microcomputador, ícone da sociedade informática, e à linguagem que Fredric Jameson chama “esquizofrênica” (JAMESON, 2007), uma vez que a referencialidade é intencionalmente deslocada e confundida.

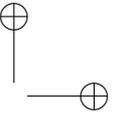
Esse recurso, segundo o autor norte-americano, se constitui em uma nova modalidade de relação pela diferença e pode, “algumas vezes, configurar-se em uma maneira nova e original de pensamento e de percepção” (JAMESON, 2007, p. 53). Para Jameson, o espectador pós-moderno, ao colocar em prática a velha estética, fica desorientado;

[...] o espectador pós-moderno, [...], é chamado a fazer o impossível, [...]; e elevar-se a um nível em que a percepção vívida da diferença radical é, em si mesma, uma nova maneira de entender o que se costuma chamar de relações: algo que a palavra *collage* é uma designação ainda muito fraca. (JAMESON, 2007, p. 57)

Nesse sentido, a observação crítica de Denise traduz a perplexidade do leitor diante do dismantelar da forma tradicional e da opção pelo fragmentário que se descortina já nas primeiras páginas do romance.

Já na primeira seção intitulada, “Agaton (citado por Aristósteles)” aparece outro índice de fragmentação:





Agaton (citado por Aristóteles) vaticinava-o, em Arte Poética, porque também é verosímil que sucedam as coisas contra toda a verosimilhança. Lendo-o, há muito tempo já, com enleio de quem tinha, por alfofre, esta missão de escrever, pude juntar os tempos e os lugares. Para que a parábola das pessoas se pudesse aqui cumprir. (ELÍSIO, 2010, p. 13, grifo nosso)

O narrador revela que “juntou” os tempos e os lugares “para que a parábola das pessoas se pudesse aqui cumprir”, criando a imagem daquele que une peças do *puzzle*, indicando categorias narrativas organizadas de maneira nova, como “coisas desconexas”: o tempo, o espaço e as personagens. Ao juntar os tempos, faz encontrarem-se passado e presente, baralhando-os e indicando a imbricação do elemento histórico na “parábola das pessoas”.

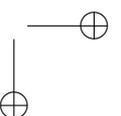
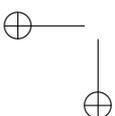
A narração faz referência à verossimilhança, retomando Aristóteles, e problematiza a relação entre ficção e realidade, atenuando os limites entre os dois domínios, com a intenção de

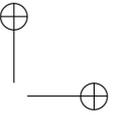
[...] descobr[ir] a vida verdadeira, e [...] abraça[r] e transcende[r] a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (BOSI, 2002, p. 135)

A ideia de que a realidade pode ser mais inverossímil que a ficção é reiterada:

A ficção e a realidade abraçam-se e têm lugar marcado para caminharem juntas. Tudo é verosímil, aqui e agora. [...] Mas não é fácil encontrar o tom certo e a estrutura. Fazer com que a realidade seja mais inverossímil que a ficção. (ELÍSIO, 2010, p. 77, grifo nosso)

Parece ser esta a “verdade mais exigente” que o narrador/poeta quer expor: o lugar marcado do encontro entre realidade e ficção é o texto, o





aqui e o agora. Por isso a preocupação com o tom certo, uma vez que, conforme Simone Caputo Gomes, “os metatextos e a reflexão sobre a escrita constituem ainda pedras fundamentais da sabedoria poética filintiana” (GOMES, 2012, p. 257).

Como indica o narrador de *Outros sais na beira mar*, o texto é o lugar de encontro com a realidade e por esse motivo, aos poucos, o espaço se desloca do próprio texto para a cidade da Praia:

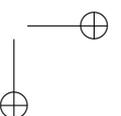
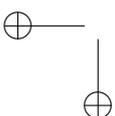
Indo ao ponto das coisas, poderia ter começado a descrever o tempo na cidade da Praia – parcialmente nublado, entre 24 a 25 graus centígrados, com mar de pequena vaga. Ou, então, começar a descrever as mulheres que entram nestas histórias incríveis. Dar o mote com Santa Isabel, conforme Wikipédia, a enciclopédia livre: [...]. (ELÍSIO, 2010, p. 13, grifo nosso)

O narrador apresenta como a possibilidade de constituição de seu discurso a tradicional descrição do espaço, mas na entrelinha, – “poderia ter começado” significa dizer “não comecei / não começarei” –, rejeita essa forma, mais uma vez evidenciando que a opção pelo fragmentarismo é consciente. A caracterização das histórias como “incríveis” torna ainda mais tênues os limites entre a realidade e a ficção e, sobretudo, parece apontar na direção das grandes tensões que a realidade encerra e que a tornam “mais inverosímil que a ficção”.

O efeito de anti-ilusionismo é acentuado pela metalinguagem que ruidosamente não permite ao leitor esquecer-se de que está diante de um livro, cuja subjetividade modula a história contada:

Vejo-te a pegar nestas páginas. Com curiosidade. E medo. Sim, medo que, do silêncio das palavras, solte cá para fora um barulho ensurdecedor. [...]. vejo-te a correr os olhos sobre estas páginas, sôfrega por desvendar um ou outro mistério das histórias que aqui conto. E a interagir contigo, descrevo a cidade a partir da janela da sala. [...] (ELÍSIO, 2010, pp. 37-38)

A presença do leitor implícito, no diálogo que o narrador simula, desnuda o movimento da criação que também se faz a partir das antecipações da reação do leitor. Essa interrupção metalinguística tem



um efeito de pausa e de distância entre os acontecimentos que reitera o caráter descontínuo do livro e suas “coisas desconexas”.

O mesmo ocorre com a sequência inicial do romance. Depois de apresentar dados objetivos do clima e das condições do mar, o narrador muda abruptamente o foco, menciona as mulheres, iniciando a narrativa fantástica da vida de Santa Isabel:

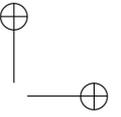
Dar o mote com Santa Isabel, conforme a Wikipédia, a enciclopédia livre:

*Isabel faleceu, tocada pela peste, em Estremoz, a 4 de Julho de 1336, [...]*

*Segundo uma história hagiográfica, sendo a viagem demorada, havia o receio de o cadáver entrar em decomposição acelerada pelo calor que se fazia, [...] o ataúde começou a abrir fendas, pelas quais escorria um líquido, que todos supuseram provir da decomposição cadavérica. Qual não foi, porém a surpresa quando notaram que em vez do mau cheiro esperado, saía um aroma suavíssimo do ataúde. (ELÍSIO, 2010, p. 14, itálico do autor)*

O sublime da imagem das musas ou da santa é violentamente abalado pela apresentação de outro fragmento que descreve “um justiceiro anônimo”:

*[...] uma efabulação insana. Agora estava nítido no binóculo. Um grupo de adolescentes, igualmente insano e claro presságio de alastro, desce o morro e invade o bairro. Eis o anátema da violência. O anônimo justiceiro, escondido na moita, aguarda os ditosos com chumbo grosso. Que ninguém fique vivo para contar o feito. Se tempo houvesse, ainda havia de esventrar os filhos da polícia e salgar-lhes a carne para o guisado do domingo. Nada de náuseas, ó meus pequeníssimos burgueses que, no cotidiano, não sois mais que antropófagos, canibais da pior espécie. [...]. é um a comer o outro. [...]. Podia até começar com esta efabulação insana, mas não... [...]* (ELÍSIO, 2010, pp. 15-16, itálico do autor)



A junção das duas “efabulações insanas”, a de Santa Isabel e a do “justiceiro anônimo”, instala a desarmonia no texto, já que o fio narrativo é partido, indo do sublime perfume exalado pelo corpo incorrupto da santa ao grotesco da profanação dos cadáveres e do canibalismo. Essas duas narrativas atuam também como elementos de aproximação dos “tempos e dos lugares”.

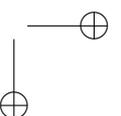
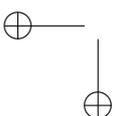
Na história de Santa Isabel o narrador resgata, pela referência mítico-religiosa, a história de Portugal: Isabel foi casada com D. Dinis e considerada a rainha da paz pela sua intervenção nas desavenças do rei D. Dinis com o príncipe infante D. Afonso IV pela sucessão.

Na história do “justiceiro anônimo”, o advérbio “agora” indica o tempo presente e a violência do tom narrativo sugere que os “pequeníssimos burgueses”, a quem o texto se dirige, compõem uma sociedade na qual o próprio narrador está inserido, definindo, portanto, um espaço: Cabo Verde, de modo geral, e a cidade da Praia, em específico. O espaço, apenas sugerido, num fragmento seguinte será confirmado:

[...] uma efabulação insana, repetia o justiceiro para si próprio. Alguém teria de fazer a limpeza geral nesta cidade, salpicada de ratazanas, de oportunistas, de carreiristas. [...] Na sua maioria vinda das ilhas e do interior. Varrer os estrangeiros. Já viram quantas lojas chinesas há nas nossas ruas? Quantos africanos da costa a comercializar nas ruas? E os resorts que se constroem com os novos donos da terra? Gente sedenta e faminta de poder. (ELÍSIO, 2010, p. 50)

O excerto faz referência às ilhas do interior, aos *resorts*, às lojas chinesas, ao comércio dos “africanos da costa” que configuram o cenário da cidade da Praia e o tempo presente. Além disso, a cada detalhe que se conta dessa “efabulação insana”, revela-se uma nova verdade da cidade. Na página 173, reaparece a figura do justiceiro “agora no papel de empresário”

*Sua holding agora mexia com um grande fundo financeiro internacional. Cabo Verde terá de participar de um mundo muito res-*



*trito de países onde o dinheiro circula. [...] Subsidiou-se, antes. Acumulou capital. Passou para o Desenvolvimento Médio, deixando bolsas enormes na pobreza e na extrema pobreza. Insana, completamente insana. Agora, tinha de sair para a noite. Pegou no seu revólver e na sua espada de Jedi. Transmutava-se de novo no homem da noite. No justiceiro... [...] (ELÍSIO, 2010, pp. 173-174, itálico do autor)*

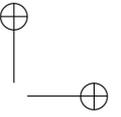
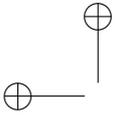
A limpeza que se pretende é a que se coloca a serviço dos interesses econômicos (da *holding*), dos quais os resultados são a fome e a exclusão de uma camada da sociedade. Ao acumular os papéis de empresário e de “homem da noite”, a figura do justiceiro personifica e expõe as contradições de uma sociedade, cujos ideais humanistas foram rapidamente substituídos pelos valores neo-liberais:

Cabral era um humanista. [...] Já dizia, em plena guerra, que o inimigo não era o povo português, mas o colonialismo português. Às vezes, saía do nacionalismo, tão mobilizador na época, e discorria sobre o internacionalismo. Em verdade, o inimigo era o imperialismo, a divisão desigual do mundo. [...]

Tão sorradeira quanto a revolução fora a democracia. De repente, o Comandante Pedro Pires, na altura Primeiro Ministro, entrava em linha na Rádio Cabo Verde e anunciava ao País a abertura política. [...]. Muitos dos actuais democratas estavam contra na altura.[...]. (ELÍSIO, 2010, pp. 32 e 187)

A exposição da tensão entre o antigo regime do partido único e o novo modelo multipartidário não remete a qualquer possibilidade de apaziguamento, pelo contrário, o embate político parece remeter para o impasse social, no qual “entrar na lógica do processo” significa entrar em consonância com “o processo de mundialização da economia capitalista de globalização neo-liberal” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 194).

O resultado é a assimetria das relações econômicas e a distribuição desigual das riquezas, afinal “As migalhas do mundo globalizado são para poucos. [...] Para os eleitos e não para os condenados da terra”



(ELÍSIO, 2010, p. 173). O tom irônico da expressão “os eleitos” refere-se aos escolhidos do sistema econômico e os faz, no contexto específico de Cabo Verde, coincidir com os representantes políticos eleitos.

O adjetivo “insano”, atribuído tanto à história da santa quanto à do justiceiro, as aproxima e iguala na condição de histórias absurdas e inacreditáveis. Contudo, nenhuma das “efabulações insanas” nos é dada a conhecer de maneira ininterrupta, num “objeto que encadeia, desenvolve, desliza e escorre. [...] [nenhuma se coloca como] uma fluência de palavras a serviço de um acontecimento ou de uma ideia que «segue seu caminho» para seu desenlace ou sua conclusão” (BARTHES, 1999, p. 113), pelo contrário, as histórias estão “distribuídas” ao longo do romance. Vemos que o processo de escrita se apresenta análogo ao processo criativo que o narrador descreve da composição da tela a óleo:

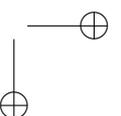
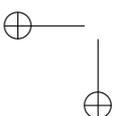
Estou a pintar uma tela a óleo, mas também a utilizar restos de jornais, notas minhas e da Diva, extractos de crónicas do Joaquim, apontamentos da Denise e e-mails da Luana, tudo. Ponto tudo num quadro. Intrinsecamente esse repositório de tudo tem significado. Os outros não de ficar pelos sinais exteriores. (ELÍSIO, 2010, p. 174)

No quadro, tudo aflora à superfície, destruindo a perspectiva, a profundidade. Segundo Jameson, na pós-modernidade, a profundidade é substituída pela superfície e por superfícies múltiplas que se manifestam na intertextualidade (JAMESON, 2007). A justaposição das histórias variadas e as citações de textos de diversa origem parecem seguir essa lógica de composição na qual tudo significa.

A própria opção pelo estilo fragmentário parece apontar nessa direção, já que a sequência narrativa constantemente interrompe-se para a adição de nova imagem do passado ou do presente, da história coletiva ou individual do narrador.

O recurso escolhido para apresentar a situação histórica do país é a justaposição de imagens como na retomada da origem mítica das ilhas:

Mesmo desertas, estas ilhas tinham vivos os espíritos dos seus homens futuros. Delas, guardadas em silêncio de milénios, se



calhar até temperadas pelos hesperitanos mitos de Platão, antevia-se a partida das naus de Lisboa. Antevia-se também, pela sina dos cartéis que o negócio, mais do que a cruz, já impunha a vinda tardia dos homens negros. A foz do rio Geba era ali nítida na retina das ilhas e dos gemidos dos homens negros que conspurcavam o porvir dos filhos da terra. Antes dos seres ignaros que, mais tarde, instalados e roceiros, haveriam de correr mundo. (ELÍSIO, 2010, p. 15, grifo nosso)

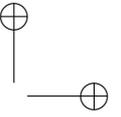
A citação que retoma a origem mítica das “hesperitanas ilhas” sintetiza das duas referências espaciais e temporais, Portugal e Cabo Verde, passado e presente. Pela apresentação de momentos históricos descontínuos, o narrador/autor lhes dá maior destaque, como indica Alfredo Bosi, os desautomatiza e atribui o “sentido dramático que escapa a homens e mulheres automatizados e entorpecidos por seus atos cotidianos” (BOSI, 2002, p. 135).

Nota-se ainda que, como aponta Jameson (2007, p. 46), “em fiel conformidade com a teoria linguística pós-estruturalista, o passado como «referente» é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos”. No romance de Filinto Elísio, esses “textos do passado” (de teor épico e/ou utópico) mais do que representar certa “anterioridade”, entram em tensão com a realidade do presente e acentuam a “tensão crítica” que atravessa a narrativa (BOSI, 2002, pp. 118-135, p. 135).

Ao preterir a temporalidade tradicional, o autor rejeita o “encadeamento de tempos vazios e inertes” (BOSI, 2002, p. 130) e opta pela representação do espaço vivenciado no romance com todas as suas contradições.

Deste modo, a cidade testemunha os amores do narrador:

Em princípio, os actos íntimos não se contam. São íntimos. Entrementes, actos ao acaso e ao relento. Na Ponta Temerosa, ali na parede do Farol Maria Pia, a cidade da Praia torna-se uma cidade lambida pelo mar. As ondas que lhe entram pela Praínha, pela Praia Virgínia, pela Praia da Gamboa e pela Praia Negra.



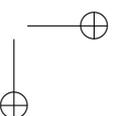
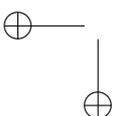
O ilhéu de Santa Maria, como um quisto castanho, no meio da baía, que se deixa grasnar pelas aves marinhas. As espumas que rendilham as pedras negras. Um navio que parte e ela, a arfar de amor, não declamaria *Ode Marítima* por nada deste mundo e eu ali, desfeito e maluco, a gritar-lhe *O cais é uma saudade de pedra, menina. O cais é uma cidade de pedra, meu amor.* (ELÍSIO, 2010, p. 45, itálico do autor)

Os atos testemunhados pela cidade deixaram de ser íntimos. A descrição das praias tocadas pelo mar, o movimento das ondas, o som dos pássaros compõem uma ambientação carregada de erotismo que obscurece o contorno dos corpos dos amantes, confundindo-os com o espaço físico. Imagem reiterada pela ambiguidade do pronome “ela” que tanto pode se referir à “cidade lambida pelo mar”, como à mulher que “arfa de amor”.

O mesmo local da cidade que ambientou encontro amoroso é cenário de violência:

Um dia, estando ele no carro com Luísa, pelos lados do Farol Maria Pia, pressentiu que estava a ser vigiado por intrusos. Só teve tempo de empunhar uma *Marakov*, arma de guerra que carregava no carro, para confirmar que dois vultos corriam para a escuridão do Seminário de São José. Ainda quis atirar, [...]. Eu também fui quase assaltado. Por coincidência, para os lados do Farol Maria Pia também. Mas eu vi a cara do tenebroso que se pôs a fugir. Vejo-o de vez em quando na cidade. É pessoa conhecida. Com nome da sociedade. Responsabilidade social. Ou capital social, como John usa nas suas discussões políticas. (ELÍSIO, 2010, p. 49)

Tal ambiguidade na vivência do espaço citadino, remete à teorização de Leandro Konder. Para este autor as cidades são palco da vida frenética e de profundas contradições sociais que influenciam no conjunto da população. Segundo Konder:



Uma cidade é uma construção que, por sua própria natureza, precisa se fazer pela e para a coletividade. No entanto, os seres humanos que edificaram as grandes cidades modernas da sociedade burguesa trabalharam em condições marcadas por uma drástica desigualdade e usufruem da construção realizada em condições de uma desigualdade não menos drástica. (KONDER, 2000, p. 67)

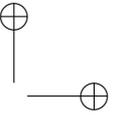
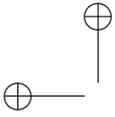
A situação drástica de desigualdade social e o “manto da corrupção e da impunidade” (ELÍSIO, 2010, p. 74) motivam uma seção do romance intitulada “Extractos de crônicas implacáveis”, textos curtos que têm como tema problemas sociais da cidade: o narcotráfico, a prostituição, a pedofilia, a corrupção:

A cidade da Praia não é um lugar de *morabeza*, como querem os turistas ávidos de um exotismo inventado. Está-se numa boca do lixo. Uma espécie de cu do mundo. Uma cloaca, onde mais de metade das casas e dos jipes é paga pelo narcotráfico. (ELÍSIO, 2010, p. 100)

Para Leandro Konder,

O fato de não se reconhecer nas suas cidades, de não conseguir dominar as condições da vida urbana que ele mesmo criou, caracteriza no homem burguês uma situação análoga àquela que o modo de produção capitalista impôs aos trabalhadores, que não se reconhecem no produto de seu trabalho, destinado a ser mercadoria antes mesmo de ser criado. (KONDER, 2000, p. 66)

O texto de Filinto Elísio parece reagir a esta situação alienante, uma vez que anseia pela compreensão dessa realidade e por fazer com que outros a compreendam ou se apercebam dela; por isso resiste ao discurso luso-tropicalista do exotismo, da *morabeza* como traço identificador do povo cabo-verdiano. Recusa, nas palavras de Benjamin Abdala Jr., “transformar em mercadoria a própria diferença” (ABDALA



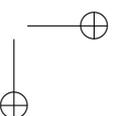
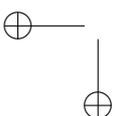
JÚNIOR, 2003, p. 199). Ao associar a *morabeza* ao português, essa rejeição torna-se mais evidente na afirmação de uma identidade que se distancia do discurso que “poderia apontar para o imobilismo político-social” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 200): “A cidade da Praia não é um lugar de morabeza, como lhe quer um português embriagado e chato no restaurante *O Poeta*” (ELÍSIO, 2010, p. 101).

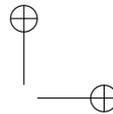
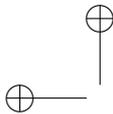
Nesse sentido, movimentos ambivalentes de apropriação do espaço mesclam traços positivos e traços negativos na descrição:

Mas, dizia-te: vejo-te a correr os olhos sobre estas páginas, sô-frega por desvendar um ou outro mistério das histórias que aqui conto. E a interagir contigo, descrevo a cidade a partir da janela da sala. Deste quarto andar é assim: os automóveis sobem e descem a rampa da Terra Branca. Os que sobem, à rotunda, entram pela Achada de Santo António, pela Terra Branca ou seguem directamente para a estrada que os leva ao Palmarejo, quando não para a Cidade Velha ou para o interior da ilha, via Grande Circular. Os que descem, à rotunda da estátua do Homem de Pedra, derivam para a esquerda na Av. Cidade de Lisboa, lançam-se para a outra rotunda que os distribui ou para a Prainha ou para o Plateau. [...]. Pois estou a ver-te ouvir os barulhos da minha cidade. Da nossa. Que as cidades, de o serem, são de todos. E há-de ver a Baía de Santa Maria, recortada hoje por uma marginal modesta, onde, de manhãzinha e de tardinha, as pessoas fazem marcha. É um formigueiro que nem calculas. Adiante... (ELÍSIO, 2010, p. 38, grifo nosso)

A descrição consegue abarcar o individual “os barulhos da minha cidade”, e o coletivo “Da nossa. Que as cidades, de o serem, são de todos”. O que aponta para a percepção do narrador que “uma cidade é uma construção, que por sua própria natureza, precisa se fazer pela e para a coletividade” (KONDER, 2000, p. 67), nas palavras de Leandro Konder.

A paisagem e a enumeração dos nomes de rua perfazem um mapa que parece funcionar como forma de desalienação, ou como, de acordo





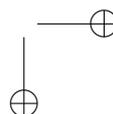
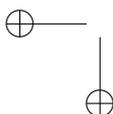
com Jameson, “a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais” (JAMESON, 2007, p. 77).

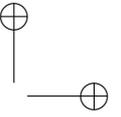
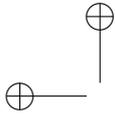
A composição e a recomposição desse espaço, inicialmente feitas de maneira objetiva, numa descrição predominantemente positiva, ocorrem também na percepção de aspectos negativos, quando, paradoxal ou ironicamente, o reconhecimento da cidade é mais intenso:

Fétida cloaca, se me permite dizê-lo. Mas tão minha. Quando regresso das viagens, aliás, quando os aviões me trazem a este ponto de partida, quero ficar sempre à janela para ver, como que em contagem decrescente, o Farol Maria Pia, a Prainha, as achadas de Santo António e do Palmarejo, o Ilhéu de Santa Maria, o cais acostável e os silos de combustível, os armazéns e as casas da Achada de Santo António e o touch-down na pista. É um momento *kistht* que me apanha de forma inexplicável. [...]. A mãe quando viva, tentava explicar que regressar ao país era uma coisa uterina. É-o de facto. [...] Por isso, disse-te desse marulho, desse rumorejo das ondas. Do mar de túbidas vagas, conheces esses versos de Eugénio Tavares? (ELÍSIO, 2010, p. 170 grifo nosso)

A negatividade que define a cidade dá o tom de resistência que se manifesta no ímpeto assassino de algumas personagens (e do próprio narrador), na força iconoclasta do sonho recorrente de John com as explosões de bombas e minas, no sonho recorrente do narrador com imagem da Santa despedaçada e liquefeita em sangue e na imagem do “cadáver armadilhado”, como se vê na citação abaixo:

Meus inimigos declarados, aqui estão as minhas premissas e apresento-lhes de peito aberto e pronto para a guerra já iniciada. [...] Não sou complacente, nem faço concessões. Serei ríspido e cáustico. Sem meiguices. Nem pieguices. De resto, creio que bem sabem, sou um cadáver armadilhado! (ELÍSIO, 2010, p. 109)





Ao se apropriar da cidade, reconhecendo-a sua, o narrador a quer verdadeiramente coletiva, por isso denuncia. É sobre a cidade a sequência final do romance:

Ainda sobre a cidade, Benjamim que até então pouco falara, pediu licença para nos ler uns versos do poeta José Luís Hopffer Almada. Era assim:

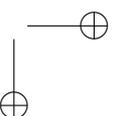
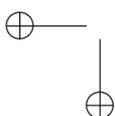
*(...) Lembra-te, Lurdes / da cidade capital / e de suas praças  
limpíssimas imoladas sob a desdita sina / e dos sortilégios do  
vitupério / dos vilipendiados signos / de secular capital da colónia /  
renhidamente conservados? (...)*

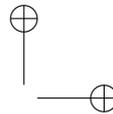
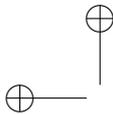
[...] Fez uma revisão sobre os apontamentos todos à sua mesa de trabalho e não compreendeu o porquê de ter sido escolhido para escrever este romance descontínuo. Se calhar, pelo seu amor reconhecido à cidade. Só que o apelo era ecumênico, não se resumindo à cidade ou ao arquipélago. Lídia, sabedora da história toda, haveria de guardar para si, as razões porque um cristão às vezes tem ímpetos de assassino. “O Velho Testamento se nos impõe como um axioma”, lá vinha o seu lado de matemático. Agora anoitecia. (ELÍSIO, 2010, p. 190, itálico do autor)

Percebe-se que a síntese não é possível, embora se entreveja o tom utópico do “apelo ecumênico”, que indica a consciência de que só se fará a mudança, no contexto do mundo globalizado, com “articulações comunitárias” (ABDALA JÚNIOR, 2012, pp. 19-66).

Benjamim, o mais novo, é o escolhido para escrever o romance, nesse sentido, é o depositário da esperança, da novidade. Reconhecemos o tom utópico antecipado pelas referências à revolução feitas pelo narrador e pela personagem Denise: “Toda e revolução germina de um ovo que se subverte... a seu tempo” (ELÍSIO, 2010, p. 41) e “[...] Denise, nua, na imensa cama em frente ao espelho, repetia que *este livro provoca uma revolução*” (ELÍSIO, 2010, p. 75).

Revela-se uma ânsia de renovação que vai da opção pela técnica da “montagem” de histórias, que ao se aproximarem transfiguram certa





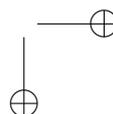
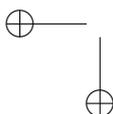
precariedade do real, até a declaração da necessidade de renovação social, política, ética, moral, nas críticas mais cáusticas dos “Extratos de Crônicas Implacáveis” ou das “Rondas”.

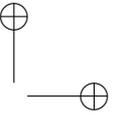
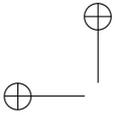
Segundo Alfredo Bosi,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextrincável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prende à teia das instituições. (BOSI, 2002, p. 134)

O narrador de *Outros saís na beira mar* liga-se ao passado personificado pelas figuras antagônicas entre si do avô reacionário e do pai revolucionário. E incrustado ao “contexto existencial e histórico”, – a cidade da Praia –, consegue, tomado de amor pela cidade, distanciar-se dela e descrevê-la – do quarto andar ou sobrevoando-a de avião. Consegue, no mesmo ritmo que reconhece sua relação “uterina” com a ilha, por em crise não só a realidade presente que lhe é imediata, como também a realidade histórica. Além disso, o texto parece se configurar como, na perspicaz observação do narrador, “uma comunicação na diagonal, mas em rede, onde todos se intrometiam” (ELÍSIO, 2010, p. 22).

Contudo, a melancolia ainda se insinua na frase final: “E à beira mar, embora não o fosse, tudo continuava lânguido... quase inocente” (ELÍSIO, 2010, p. 190). A melancolia da continuidade encerra o texto, mas a vontade da mudança o atingiu como uma bomba deflagrada e, assim como a imagem da santa, o estilhaçou. O fragmentário parece, nesse sentido, ser a opção que traduz o dilaceramento do sujeito ou sua ânsia de abarcar tudo, mesmo sabendo ser impossível.





## Bibliografia

ABDALA JÚNIOR, Benjamin, *De voos e ilhas: literatura e comunitarismos*, Cotia, Ateliê, 2003.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin, *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*, Cotia, Ateliê, 2012.

BARTHES, Roland, “Literatura e descontínuo”, in *Crítica e verdade*, (tradução de Leyla Perrone-Moisés), São Paulo, Perspectiva, 1999, pp. 11-124.

BLANCHOT, Maurice, *Conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro fragmentário*, (tradução de João Moura Júnior), São Paulo, Escuta, 2010.

BOSI, Alfredo, “Narrativa e resistência”, in *Literatura e resistência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp. 118-135.

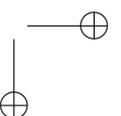
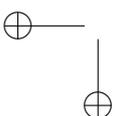
ELÍSIO, Filinto, *Mexendo no baú. Vasculhando o U*, Lisboa; Cidade da Praia, Letra Vária, 2011.

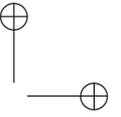
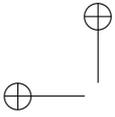
ELÍSIO, Filinto, *Outros sais na beira mar*, Lisboa; Cidade da Praia, Letra Vária, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque Holanda, *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, Versão 5.11<sup>a</sup>, Positivo Informática, 2004, verbete: fragmento.

GOMES, Simone Caputo, “Poesia cinética, equação estética: a arte de Filinto Elísio”, in *Revista Diadorim/Revista de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Vol. 11, pp. 247-259, Junho, 2012.

JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, (tradução de Maria Elisa Cevalco), São Paulo, Ática, 2007.



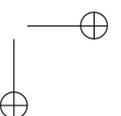
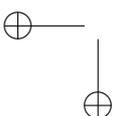


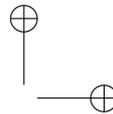
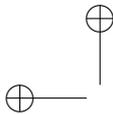
KONDER, Leandro, *Os sofrimentos do “homem burguês”*, São Paulo, SENAC, 2000.

RAMOS, Ana Margarida, “A ilusão do fragmento como construção poética: aproximações à poesia de João Pedro Mésseder”, in *Forma Breve 4: O Fragmento*, Aveiro, Centro de Línguas e Cuturas (Universidade de Aveiro), 2006, pp. 191-216.

SCHLEGEL, Friederich, *O dialeto dos fragmentos* (tradução de Márcio Suzuki), São Paulo, Iluminuras, 1997.

SUZUKI, Márcio, Nota introdutória a *O dialeto dos fragmentos*, de Friederich Schelegel, (tradução de Márcio Suzuki), São Paulo, Iluminuras, 1997.





# Em busca do humanismo: o legado de Aimé Césaire na cultura dos países africanos de língua portuguesa

Maria do Carmo Cardoso Mendes<sup>1</sup>

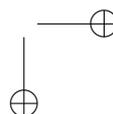
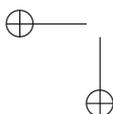
1. O poeta e intelectual da Martinica, André Césaire (1913-2008), é uma personalidade de relevância incontornável na história da *Negritude*, movimento de “ressurgimento da consciência e do orgulho de ser negro, o que dará origem a um importante surto de nacionalismos que desembocarão nas independências africanas” (LARANJEIRA, 1995, p. 47). A ele se deve a criação do termo *Negritude*, no *Cahier d’un retour au pays natal* (1939).

A obra de Césaire problematiza matérias relacionadas com a identidade negra africana. Essas mesmas questões são claramente identificáveis em escritores africanos de língua portuguesa.

Neste texto procurarei demonstrar que o pensamento de Césaire, cujo centenário de nascimento se celebra em 2013, é uma referência fundamental no panorama das literaturas e culturas africanas de expressão portuguesa. Não pretendo provar que os escritores africanos do

---

<sup>1</sup> Universidade do Minho.

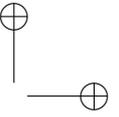
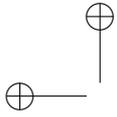


período colonial foram forçosamente leitores diretos de Césaire, mas intentarei explicitar que alguns dos mais relevantes valores humanistas presentes na obra do martinicano, com destaque para *Cahier d'un retour au pays natal* e “Lettre Brésilienne”, deixaram uma marca nas culturas africanas. Procurarei ainda mostrar que a Negritude africana de língua portuguesa corresponde a um contexto de emancipação das culturas africanas e constitui também uma afirmação humanista dos povos – que passa pela busca da identidade, pela recusa da discriminação e pela negação dos valores culturais ocidentais; e, por fim, salientar o alcance do legado de Césaire em escritores africanos de língua portuguesa, destacando o são-tomense Francisco José Tenreiro, o angolano Agostinho Neto, e os moçambicanos Noémia de Sousa e José Craveirinha.

2. A obra de Aimé Césaire concede um relevo predominante à raça e à situação do negro, quer em África, quer fora do seu continente. Na biografia de Césaire assumem destaque a sua condição de descendente de escravos deportados de África para a América e a sua estadia em Paris, a partir de 1932, lugar onde conheceria outras personalidades relevantes da Negritude, designadamente o senegalês Léopold Sédar Senghor<sup>2</sup>. O longo poema “Cahier d'un retour au pays natal” – originalmente publicado na revista parisiense *Volontés*, em 1939, e posteriormente em tradução espanhola em Cuba (1943) e em edição bilingue prefaciada por André Breton, em Nova Iorque (1947) –, constitui uma

---

<sup>2</sup> Como assinala Francisco Salinas Portugal “El término «negritud», acuñado por Césaire y teorizado, sobre todo, por Senghor, definirá un movimiento de renacimiento cultural africano que, ya desde sus comienzos, fue planteado en dos perspectivas diferentes, no necesariamente excluyentes: un estilo *agresivo* (representado por Césaire) y un estilo *sereno* (representado por Senghor). (...) Es decir, la negritud ha sido considerada bajo dos perspectivas, una más política y otra más cultural, con evidentes interrelaciones e interferencias entre la negritud política y la negritud cultural” (2006, p. 30).



referência para a *Negritude* e para a sua assimilação no contexto das literaturas e culturas africanas de expressão portuguesa.

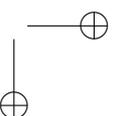
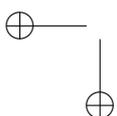
Violência e repressão são imagens que Césaire retém da colonização, sustentando que “l’Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences, / car il n’est point vrai que l’œuvre de l’homme est finie / que nous n’avons rien à faire au monde / que nous parasitons le monde” (CÉSARE, 1956, p. 65).

A posição de Césaire sobre as perversas consequências da colonização não deixa quaisquer dúvidas e torna-se especialmente contundente na obra *Discours sur le colonialisme* (1950), enfatizando a desumanização que ela representa: “La colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l’abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral” (CÉSARE, 1989, p. 12 [1950]).

**3.** Mário de Andrade identifica claramente a influência de Césaire na *Negritude* africana de língua portuguesa, afirmando que esta é uma “negação da assimilação ou, para utilizar a expressão de Aimé Césaire, como «postulação irritada e impaciente de fraternidade». A «Ilha de Nome Santo», de Francisco José Tenreiro, marca o ponto de partida. O poeta procura, primordialmente, a sua condição de homem insular ao mundo dos oprimidos, e revaloriza o património cultural negro-africano. É uma voz solitária, então no exílio, que se levanta para cantar S. Tomé e exaltar a negritude em língua portuguesa” (ANDRADE, 1975, p. 7). Já desde o início da década de 1950, “era Césaire quem realizava na sua poesia o encontro mais perfeito com os protestos e ansiedades do Mundo Negro” (LARANJEIRA, 1995, p. 123).

A leitura das composições “A Ilha de Nome Santo” e “Epopéia”, de Francisco José Tenreiro (1921-1963), permite verificar a presença das características da poesia da *Negritude*, tal como elas são sistematizados por Pires Laranjeira:

[...] obsessivo tratamento da raça e da cor negras, qualificando-as como valores reais e simbólicos, reagindo desse modo ao

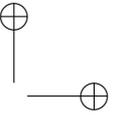
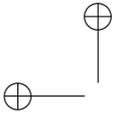


racismo branco. (...) Nega-se (...) não o valor das culturas europeias (ou quaisquer outras), mas a sua dominação sobre as culturas africanas, pelo poder imperial e colonial. (...) A África, o negro e a Mãe-Negra (Mãe-África ou Mãe-Terra) ocupam nos textos um lugar de destaque, como referências, alusões ou temas, numa declaração humanística dos povos até aí representados (na literatura colonial) como destituídos de história, cultura e mesmo de sentimentos. (LARANJEIRA, 1995, p. 29)

Publicado em 1942, o poema “Ilha de Nome Santo” começa por exaltar a dimensão telúrica de S. Tomé, valorizada nos seus recursos naturais e na luminosidade: é a terra “das plantações de cacau de copa de café de coco a perderem-se de vista / que vão morrer numa quebra ritmada / num mar azul como o céu mais gostoso do mundo!” (TENREIRO, 1991, p. 53).

Segue-se uma valorização humanista do povo são-tomense e da raça negra: homens e mulheres robustos, resistentes e solidários: “Onde as mulheres que têm os braços mais grossos e mais tortos que oca / são negras como o café que colhem depois de torrado / trabalham ao lado de seu homem numa ajuda toda de músculos!”. O poeta denuncia ainda a agressividade do branco, incapaz de abalar a imperecível alegria do negro: “Onde apesar da pólvora que o branco trouxe num navio escuro / onde apesar da espada e duma bandeira multicolor / dizerem poder dizerem força dizerem império de branco / é terra de homens cantando vida que os brancos jamais souberam”. A adjectivação e o tom assertivo do verso que encerra a poesia lírica não deixam quaisquer dúvidas sobre o hino à raça negra realizado por Francisco José Tenreiro: “é terra do negro leal forte e valente que nenhum outro!” (TENREIRO, 1991, pp. 53-54).

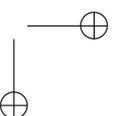
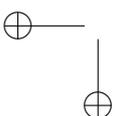
A poesia lírica “Epopéia” é um apelo enfático à emancipação dos negros. O poeta exprime em tom imperativo o desejo de converter África num espaço liberto de violência. Ao mesmo tempo, acusa o colonizador branco de práticas de alienação dos negros e de imposição, no continente africano, de comportamentos alheios aos negros e à sua



cultura. Torna-se assim evidente uma oposição negro-branco: “Não mais a África / da vida livre / e dos gritos agudos de azagaia! / [...] / Os brancos abriram clareiras a tiros de carabina”. Tenreiro denuncia ainda o tráfico de escravos africanos para o continente americano: “Noite de grande lua / e um cântico subindo do porão do navio. / O som das grilhetas / marcando o compasso! / [...] / Foste o homem perdido / em terras estranhas. . . / No Brasil / ganhaste calo nas costas / nas vastas plantações do café! / No Norte / foste o homem enrodilhado / nas vastas plantações do fumo!”. O poema encerra com um incentivo à ação do negro: “Segue em frente / irmão! / Que a tua música / seja o ritmo de uma conquista! / E que o teu ritmo / Seja a cadência de uma vida nova!” (TENREIRO, 1991, p. 54).

O poema de Tenreiro não ilude a força opressora do colonizador, em moldes que lembram a expressão de Césaire em “Lettre brésilienne” (1955), recordando-o como “un maître à fouet”. O poema de Césaire é, de resto, uma violenta reação contra René Depreste, poeta haitiano que aderiu à proposta do surrealista Louis Aragon de retorno a uma poesia sujeita às regras tradicionais de versificação e, portanto, alheada dos ritmos da cultura africana. Césaire recorda a luta dos haitianos contra a escravatura e dignifica a figura de um deles na liderança de uma revolta no Haiti do século XVIII – “je me souviens comme ivre / du chant dément de Boukmann accouchant ton pays / aux forceps de l’orage” – e mostra-se inconformado com a aceitação de Depreste de sujeição ao estilo e ao ritmo da poesia ocidental (KESTELOOT; KOTCHY, 1973, pp. 109-111).

Idênticos motivos que configuram a poesia da Negritude podem encontrar-se em composições da moçambicana Noémia de Sousa (1926-2003), com relevo para aquelas que são significativamente intituladas “Negra” e “Sangue Negro”: na primeira, a poetisa valoriza África como um espaço incompreensível para aqueles que nele não têm as suas origens e que o reduzem a estereótipos: “Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos / quiseram cantar teus encantos / para elas só de mistérios profundos, / de delírios e feitiçarias. . .



/ Teus encantos profundos de África” (Noémia de Sousa, “Negra”, *in* ANDRADE, 1975, p. 150). O que Noémia de Sousa procura exaltar nesta composição é a figura humanizada do negro, buscando, na senda de Césaire, essa dimensão humanista da poesia.

Em “Sangue Negro”, a exaltação da raça prossegue, mas a denúncia da opressão do colonizador branco torna-se muito mais veemente: “Ó minha África misteriosa, natural! / Minha virgem violentada! / Minha Mãe!... / (...) Como se não existisse para além dos cinemas e cafés / a ansiedade dos teus horizontes estranhos, / por desvendar... / (...) Como se teus filhos / intemeratos, sofrendo, / lutando, / à terra amargados / como escravos trabalhando, amando, / cantando, / meus irmãos não fossem!” (Noémia de Sousa, “Sangue Negro”, *in* ANDRADE, pp. 151-152).

O apelo à emancipação dos negros surge paradigmaticamente exposto na poesia lírica de Noémia “Let my people go”. A valorização da raça negra e da Terra-Mãe africana, contraposta à revolta contra a dominação cultural estrangeira evidenciam-se na antecipação catafórica do título, reiterado ao longo do texto – em línguas inglesa e portuguesa – e na exclamação imperativa que o encerra – “OH DEIXA PASSAR O MEU POVO” (Noémia de Sousa, “Let my people go”, *in* ANDRADE, 1975, p. 154). O estímulo musical – a audição de “vozes da América” de “Robeson e Marian” – desencadeia uma lembrança saudosa do passado, marcado por figuras tutelares – “vultos familiares” que evocam a “seiva amada de Moçambique, / e misérias, janelas gradeadas, adeuses de magaiças” (ANDRADE, 1975, p. 154). O distanciamento dos valores da cultura ocidental é expresso numa avaliação disfórica – “não poderei deixar-me embalar pela música fútil / das valsas de Strauss”. De facto, os ritmos que sensibilizam o sujeito poético são aqueles que se reportam a géneros musicais influentes na cultura africana do período colonial, assim como aqueles que invocam as raízes africanas – “sons longínquos de marimbas” (ANDRADE, 1975, p. 153).

Agostinho Neto (1922-1979), figura relevante na luta anti-colonial em Angola, escreveu também textos poéticos que evidenciam a influên-

cia da Negritude tal como ela foi defendida por Aimé Césaire. “Voz do Sangue” (1948) é um desses textos onde a afirmação da identidade negra passa pela comunhão explícita com o sofrimento dos “negros de todo o mundo”: “negro esfarrapado do Harlem / (...) dançarino de Chicago / (...) negro servidor do South” (ANDRADE, 1975, p. 147).

José Craveirinha (1922-2003) é uma voz destacada no panorama das literaturas africanas de expressão portuguesa. A sua poesia – combativa e militantemente empenhada – denuncia a menorização da raça negra pelo colonizador, a ação colonial repressiva e defende o retorno às fontes (telúricas e míticas) das culturas africanas. Nas diversas composições líricas consagradas a estes motivos, claramente articulados com a Negritude, destaco os textos “Grito negro”, “África”, “Manifesto” e “Quando o José pensa na América”.

Em “Grito negro”, o sujeito poético afirma, na repetição assertiva do verso “Eu sou carvão”, a sua condição racial e a insubmissão da sua identidade à prepotência daquele que pretende silenciá-lo e aliená-lo: “Eu sou carvão! / E tu arrancas-me brutalmente do chão / e fazes-me tua mina, patrão! / (...) Eu sou carvão / tenho que arder na exploração / arder até às cinzas da maldição / arder vivo como alcatrão, meu irmão / até não ser mais a tua mina, patrão” (ANDRADE, 1975, p. 180).

O desequilíbrio de forças entre dominador e dominado e a objetualização do escravo não extinguem, todavia, a consciência da identidade e a manifestação de resistência. Ao mesmo tempo, esta poesia lírica constitui uma denúncia da desumanização do negro, praticada pela figura do “patrão”, metonímia do colonizador.

Em “África”, Craveirinha apresenta um tópico recorrente na literatura africana da Negritude (e que já se viu representado na obra de Noémia de Sousa): o apego telúrico ao território africano, a “Mãe África”.

Em termos que retomam Césaire, o poeta proclama a sua imunidade à assimilação de modelos poéticos não africanos: “e meus ouvidos não levam ao coração seco / misturado com o sal dos pensamentos / a sintaxe anglo-latina de novas palavras” (CRAVEIRINHA, 1995, p. 10). Contrapõe à violência do colonizador a vinculação humanista

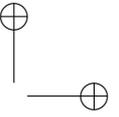
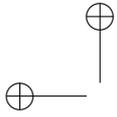
dos povos africanos, afirmando ironicamente: “Amam-me com a única verdade dos seus evangelhos / a mística das suas missangas e da sua pólvora / a lógica das suas rajadas de metralhadora”.

Todo o poema alicerça a sua estrutura temática em antinomias: colonizador-colonizado, artificial-natural, tecnológico-natural. Os signos associados ao colonizador são a violência extrema – “pólvora”, “rajadas de metralhadoras”, “quilhas negreiras”, “bela civilização à custa do sangue / ouro, marfim, amens / e bíceps do meu povo”, “navios negreiros”. Os objetos produzidos por potências estrangeiras são avaliados na sua ação repressiva, discriminatória e de extermínio de seres humanos:

E aprendo que os homens que inventaram  
A confortável cadeira eléctrica  
A técnica de Buchenwald e as bombas V2  
Acenderam fogos de artifício nas pupilas  
De ex-meninos vivos de Varsóvia  
[...]  
E emprenharam o pássaro que fez o choco  
Sobre o ninho morno de Hiroshima e Nagasaki. (CRAVEIRINHA,  
1995, pp. 10-12)

Em oposição aos valores da cultura estranha erguem-se os das culturas africanas, que o sujeito poético valoriza na sua vertente de autenticidade, de retorno às raízes e a um estilo de vida instintivo (característicos da Negritude), respeitador da Natureza e dos rituais tradicionais (musicais e religiosos). A imagem do africano, subsumida na auto-representação, surge associada a um universo idílico e natural, e a sua existência é afirmada por constante contraposição com práticas e comportamentos que lhe querem impor:

Efígies de Cristo suspendem ao meu pescoço  
Rodelas de latão em vez dos meus autênticos  
Mutóvanas da chuva e da fecundidade das virgens  
Do ciúme e da colheita de amendoim novo.

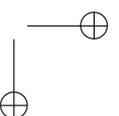
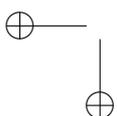


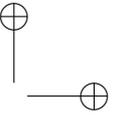
(...)  
Mas já não ouvem a subtil voz das árvores  
Nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas  
Não lêem nos meus livros de nuvens  
O sinal das cheias e das secas  
E nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos  
Extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas  
As cores das flores do universo  
E já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta  
(...)  
E ao som másculo dos tantãs tribais o eros  
Do meu grito fecunda o húmus dos navios negreiros...  
E ergo no equinócio da minha Terra  
O moçambicano rubi do mais belo canto xi-ronga. (CRAVEIRINHA,  
1995)

Alguns motivos do poema “África” propiciam uma intertextualidade homoautoral com a composição “Quando o José pensa na América”. Aí começa por assumir relevância um género musical intimamente associado ao sofrimento do homem negro<sup>3</sup>, seguindo-se uma reflexão irónica sobre os efeitos da tecnologia e o seu duvidoso alcance na promoção da felicidade humana. A exemplo do que se verifica em “África”, poderá concluir-se que o desenvolvimento tecnológico é encarado como um mecanismo que mancha um território intocado pela civilização:

Na Mafalala quando o José pensa bem na América  
velhas lágrimas de *spiritual* salgam os encardidos

<sup>3</sup> Importa sublinhar que géneros musicais como o *jazz*, os *blues* e os *spirituals* negros norte-americanos exerceram uma influência muito marcante nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Tive oportunidade de analisar as marcas deixadas por tais géneros (em particular pelo *jazz*) em poetas como José Craveirinha, Noémia de Sousa e Rui Knopfli, destacando o influxo que nas suas obras tiveram compositores e intérpretes como Billie Holliday, Miles Davies, Louis Armstrong, Duke Ellington, Marian Anderson e Paul Robeson, entre outros. Sobre esta matéria cf. MENDES, 2012, pp. 135-146.





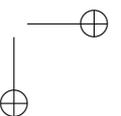
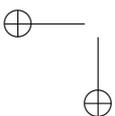
asfaltos de água do grande Mississipi com muitas recordações  
e numa alegre avenida de Chicago  
uma farra de tiros desconsidera a camisa  
de um cliente que ia comprar no supermercado  
uma coca-cola para o seu lanche na fábrica  
e a seguir ainda pretendem que o tal José  
admire o modernismo da cidade de Chicago  
quando de vez em quando ele põe-se  
a pensar para que servem por exemplo  
uma meia dúzia de Packards novos  
para duzentos milhões de americanos  
nas mil e uma auto-estradas da América. (CRAVEIRINHA)

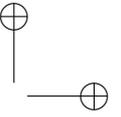
De facto, diversos aspetos (comerciais, culturais, tecnológicos e urbanísticos) associados à cultura norte-americana são sujeitos a um juízo cáustico:

Na Mafalala quando o José pensa na América  
não inveja um só arranha-céus de Manhattan  
não deslumbram José os feéricos letreiros da Broadway  
e não convencem José as vitórias do marinheiro Popeye  
só depois de ingerir uma lata de espinafres de publicidade. (CRAVEIRINHA)

O pensamento sobre a América grava outros símbolos: intérpretes e compositores de jazz, *blues* e *spirituals*, e mestres negros da diáspora:

E nas fábulas verídicas  
de locais como Nova Orleans e Harlem  
entra Louis Armstrong  
sai Jesse Owens.  
Entra Joe Louis  
sai Marian Anderson.  
Entra Duke Ellington  
sai Lena Horne,  
Entra Paul Robeson  
e sai Richard Wriqth todos com suas quinhentas

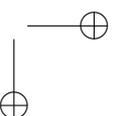
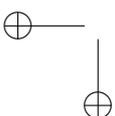


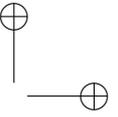
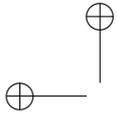


mil famílias incluindo a família do José  
e que Duke Ellington faz piano  
resolver uma série de problemas  
de *jazz* enquanto um obscuro  
Cadillac azul lascivo brilha  
os cromados por conta  
da General Motors.  
(...)

Uma espessa sombra de gente oscila os pés indolentemente  
no terceiro poste de uma rua em frente a uma esquadra  
e o José lembra-se que Jesse Owens foi aos Jogos  
e contra todas as expectativas nazis ganhou 4 de ouro  
e sabem onde isso foi? Mesmo no blindado coração de Hitler.  
(CRAVEIRINHA)

4. Os poetas africanos da Negritude são escritores inseridos numa realidade colonial. As suas vozes tornam-se, por isso, representantes de uma voz coletiva, a dos povos africanos. A obra de Aimé Césaire – nos seus posicionamentos contundentes sobre a colonização, na afirmação da identidade do negro e na busca de valores humanistas – teve inequívocas repercussões nas literaturas e nas culturas africanas de expressão portuguesa, cuja identidade reflete o legado humanista de um intelectual que jamais abdicou do seu compromisso com a emancipação de povos menosprezados.





## Bibliografia

ANDRADE, Mário de, *Antologia Temática de Poesia Africana. Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1975.

CÉSAIRE, Aimé, “Cahier d’un retour au pays natal”, *Présence Africaine*, Paris, 1956.

CÉSAIRE, Aimé, “Discours sur le colonialisme”, *Présence Africaine*, Paris, 1989.

CRAVEIRINHA, José, “África”, in *Xigubo*, Maputo, AEMO, 1995.

CRAVEIRINHA, José, “Quando o José pensa na América”, versão eletrónica consultada a 15 de janeiro de 2013 em [www.br.groups.yahoo.com/group/Amantedasleituras/message](http://www.br.groups.yahoo.com/group/Amantedasleituras/message)

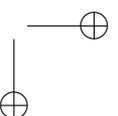
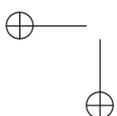
KESTELOOT, Lilyan; KOTCHY, Barthelemy, *Aimé Césaire. L’homme et l’œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1973.

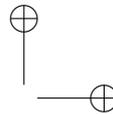
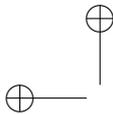
LARANJEIRA, J. L. Pires, *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*, Porto, Edições Afrontamento, 1995.

MENDES, Maria do Carmo Cardoso, “O jazz na literatura moçambicana da Negritude”, in AA.VV., *Música, Discurso, Poder*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2012, pp. 135-146.

PORTUGAL, Francisco Salinas, *Literaturas Africanas en lengua portuguesa*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.

TENREIRO, Francisco José, *Obra Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.





## **Novas cartografias marítimas, novos rumos da arte guineense**

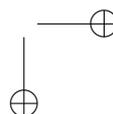
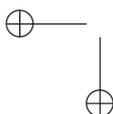
Evelyn Blaut Fernandes<sup>1</sup>  
Adriana Mello Guimarães<sup>2</sup>

De lendas e mitos, vagas e dores é feita a literatura guineense. Nela também estão presentes “espectros / de fome” (TCHEKA, 1996, p. 92), pesadelos, *oscilações* e uma “esperança longínqua” (SEMEDO, 1996, p. 33). Com a recente fundação e o desenvolvimento ainda discreto da atividade literária, o mar é, decerto, um componente expressado em suas diversas conotações. Da “viagem segura / Num mundo incerto / (...) / Fuga e reencontro” (SEMEDO, 1996, p. 53) até a privação “do apetite / da vontade / da lucidez / (...) / marcado nos porões negreiros” (TCHEKA, 1996, pp. 61-62), a associação metalinguística entre mar e poesia aparece como catarse, representação metafórica da solidão, caminho para a conquista da liberdade e canal de conscientização da opressão pela diáspora africana, sobre a qual fala Tony Tcheka em “Sonho emigrante”: “Este estar / assim / sem estar / faz mal-estar.” (TCHEKA, 1996, p. 60).

---

<sup>1</sup> Universidade de Coimbra / CLP / COMPARES / CAPES.

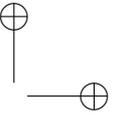
<sup>2</sup> Universidade de Évora / CLEPUL.



O discurso poético de Odete Semedo diferencia-se tematicamente dos demais escritores guineenses, ao enfatizar uma introspecção que lhe é peculiar. O religamento com o mar e a (re)apropriação simbólica de mitos e tradições culturais são um modo de (re)escrever a nação, redefinindo uma identidade nacional. Nas palavras de Moema Parente Augel, Odete Semedo inaugura outra dicção poética, “numa versão *sui generis* da revalorização das culturas nativas e do espaço subalterno, expressando uma nova postura e um novo sentido de africanidade” (AUGEL, 2005, vol. 2, p. 404). Poeta da fase pós-independência, seus poemas costumam associar o mar à busca da liberdade impregnada de memória: “Num ritmo ondulante / Lágrimas riscando a mente” (SEMEDO, 1996, p. 47).

Dentre as várias metáforas marítimas, podemos encontrar na poética de Odete Semedo as que se relacionam com a linguagem, associando água e voz, dor e memória. Seu livro de estreia em poesia, *Entre o ser e o amar*, pertence a uma fase posterior àquela que representa a trágica história marítima. O mar representa, ainda, o curso da existência humana, a navegação ou o viajar errático de muitos homens pela superfície que, ao longo da história, fizeram do mar um meio de travessia para outras terras. O oceano assume o lugar privilegiado dos limites concretos dos mapas, mas está igualmente ligado a espaços abstratos, para além dos cartográficos, relacionando as dimensões histórica, poética e mítica. A imensidão do mar contrapõe-se à “janela / (...) / Por onde teço a minha esperança / (...) / É por esta janela / Pequena e insignificante / Que o mundo vem a mim” (SEMEDO, 1996, p. 89).

Exorcizando o “mar português”, alguns poetas viram-se para o oceano e escrevem criticamente sobre a história que nele se passou. Para reescrever as águas oceânicas, outros poetas, como Tony Tcheka, também refletem sobre esta “África sofredora” (TCHEKA, 1996, p. 94). Uma vez que o oceano Atlântico já foi espelho de paradigmas europeus, ele tem de ser reafricanizado: “argola o tempo que não passa / (...) / a sentenciar «time is over»” (TCHEKA, 1996, p. 35). *Over* é o tempo da opressão, do tráfico negro, da tortura, do exílio e da morte. O

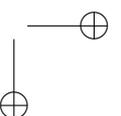
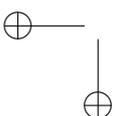


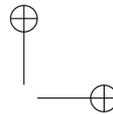
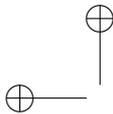
que Odete Semedo e Tony Tcheka fazem é transformar uma sucursal do inferno que funcionou durante séculos no *habitat* das simbologias africanas, levantando a “Voz”: “Pés que caminham / A passos largos / Desafiando o tempo / Caminhando... / A passos largos e firmes / (...) / Descompassam / E fogem à desventura” (SEMEDO, 1996, p. 77).

Num momento de busca de uma expressão autenticamente africana, nas conotações marítimas imiscuem-se a “esperança do incerto” (SEMEDO, 1996, p. 27) e a “incerteza do tempo” (SEMEDO, 1996, p. 29). Entre a memória de um mar de sangue e o inconsciente coletivo ancestral, reflete-se a descolonização das terras na descolonização simbólica do mar através de uma poética que busca resgatar as origens, suplantando-lhes, ao mesmo tempo, uma outra dimensão – a da liberdade, da vitória recém-conquistada, da voz erguida: “Ergo a minha voz / e firo o tecto do silêncio / (...) / Na angústia / liberto o verbo / (...) / nesta África desventurada” (TCHEKA, 1996, p. 125).

“Poemar”, de Odete Semedo, expressa uma lúcida consciência, uma forma de resistência através da memória, porque é preciso reterritorializar o mar por meio do afeto, afinal, “poemar é amor” “e é dor também”. O oceano é um espaço ainda feito de “oscilações” mas já começa, todavia, a ser revestido das suas conotações positivas, sem esquecer que, para reviver o imaginário marítimo das eras primordiais, é necessário “trazer à superfície / o subconsciente”. Por isso, e é neste momento que o trabalho da memória é imprescindível, o passado de dor não pode ser esquecido. E a “dor” do poema não parece ser apenas aquela que remete ao passado da escravidão, mas ao presente de um país que ainda enfrenta questões elementares como fome, miséria e pobreza. De modo análogo, nos poemas de Tony Tcheka, a “dor encosta-se a mim / abraça-me forte / espalha-se pelo corpo / em glândulas de fome” (TCHEKA, 1996, p. 69) enquanto “a fome / é uma dor aguda que atormenta a alma / e asfixia a garganta” (TCHEKA, 1996, p. 74).

Ambos os poetas parecem perseguir “as rotas marítimas da memória, a cartografia de processos poéticos emergentes” (SECCO, 1999, p.

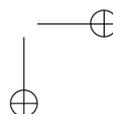
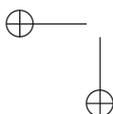


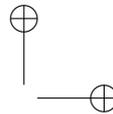
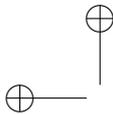


30) que visam a “reconstrução das culturas africanas locais que foram descaracterizadas durante o processo da colonização” (SECCO, 1999, pp. 29-30). O mar é reterritorializado como “caminho alegórico rumo ao outrora, às raízes culturais perdidas, submersas pelas águas opressivas do “oceano português” (SECCO, 1999, p. 31). Estes poemas também assumem, portanto, uma inegável perspectiva política, em que a função da poesia está em consonância com a função histórica. Octavio Paz, em *Signos em rotação*, considera que “a função mais imediata da poesia poderia chamar-se sua função histórica, que consiste na transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo” (*apud* AUGEL, 2005, vol. 2, p. 407).

Deste modo, a dor, quer seja relativa à ruptura, ao trauma ou à reação, recobre um conceito mais amplo: o de dor histórica. Walter Benjamin, na sua segunda tese sobre o conceito da História, sintetiza: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Na verdade, existem, sim, nas vozes dos poemas, ecos de vozes não que emudeceram, mas que foram emudecidas. Para além de registro de percepções sobre calamidades ou períodos sombrios, refletir sobre uma dor secular significa dar-lhe um valor simbólico, elaborá-la.

Dividido em cinco partes, *Noites de insónia na terra adormecida*, de Tony Tcheka, tem uma seção e nela um poema de mesmo título – “Poemar”: “Fui à escrita / poemar”, diz o seu texto metapoético. “Poemar” de Tcheka reúne versos de amor, mas também “É fleuma” (TCHEKA, 1996, p. 43). Por isso, voltando a Odete Semedo, “poemar é amor (...) / E é dor também”. N’O livro *da dor e do amor*, Juan-David Nasio estuda o fenômeno da dor e classifica-a em: dor do luto, dor de abandono, dor de humilhação e dor de mutilação. Passo a ler com mais atenção o que Nasio chama de dor de humilhação, porque pode ser correlacionada a um profundo ferimento no nosso amor-próprio e associa-se ainda à perda da integridade, da liberdade, da identidade, da dignidade, compondo, de certo modo, uma poesia com valores humanistas. Segundo Nasio:

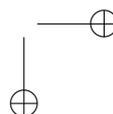
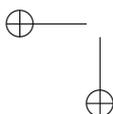




Antes de tudo, a dor é um *afeto*, o derradeiro afeto, a última muralha antes da loucura e da morte. Ela é como que um estremecimento final que comprova a vida e o nosso poder de nos recuperarmos. Não se morre de dor. Enquanto há dor, também temos as forças disponíveis para combatê-la e continuar a viver. (NASIO, 1997, pp. 19-20)

Seguindo esta leitura, a dor do sujeito poético exprime-se como a dor da ruptura anterior, a forçada, a do desligamento com as tradições. Nasio define a dor psíquica como “o afeto que resulta da ruptura brutal do laço que nos liga ao ser ou à coisa amados. Essa ruptura, violenta e súbita, suscita imediatamente um sofrimento interior, vivido como um dilaceramento da alma, como um grito mudo que jorra das entranhas” (NASIO, 1997, p. 25). E apresenta, em seguida, uma segunda definição: a do trauma provocado pela ruptura súbita. A terceira definição de dor proposta por Nasio refere-se ao “afeto que traduz na consciência a reação defensiva do eu quando, sendo comocionado, ele luta para se reencontrar” (NASIO, 1997, p. 28). Deste modo, a dor relaciona-se à perda da integridade, da dignidade, destituição que define o ser humano.

Pelo que se pode ler em “Poemar”, *Entre o ser e o amar* tem uma atmosfera efetivamente positiva: “Poemar é (...) dar calor / ao frio da noite”, “(...) é dar prazer ao ser”, “Poemar (...) é estar contente / por poder amar”, “Poemar é amar / quando ao luar / o mar e a mente se entrelaçam / quando a dor e o calor se confundem...” (SEMEDO, 1996, p. 85). “Poemar”, de Odete Semedo, resgata, em certo sentido, a trágica história marítima africana e inscreve, complementarmente, amor e dor. Com o mar no meio. “Poemar” é um neologismo formado a partir de dois sintagmas: “poema” e “mar”. Podemos pensar, então, que, no poema, a água é também palavra geradora. Desta forma, o texto é um poema feito de mar – “Poemar (...) É mar” –, no qual a matéria principal que preenche os versos refere-se às metáforas marítimas, e, ao mesmo tempo, a formação de um novo vocábulo: o verbo *poemar*, que significa fazer poema, ou fazer poesia. “Poemar”, de Odete

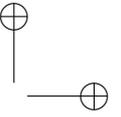
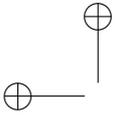


Semedo, é um mergulho no mar; um mergulho na própria poesia, em busca de procedimentos inovadores de escrita, assumindo-se, em certo sentido, como um *metapoema*, espaço para reflexões relacionadas não só às metáforas aquáticas, mas também à elaboração poética; e, ainda, um mergulho na busca de si mesmo, porque “poemar (...) é trazer à superfície / o subconsciente”. O poema torna-se o lugar da autorreferencialidade e da autorreflexão.

Já o “Poemar” de Tony Tcheka sugere, por outro lado, um signo formado por “poema” + “amar”, transformando o poema e o mar em vias de amor, e não (mais) em vias bélicas. O poema torna-se o lugar da construção de afeto. Assim, o mar se faz matéria poética e, ao mesmo tempo, fonte de memória e história no imaginário social dos povos: o corpo do oceano e o do poema se entrelaçam. O mar é o espaço simbólico cujas metáforas marítimas, vistas através de seu caráter ambivalente, como criadora e destruidora, fonte de vida e de morte, se complementam.

Os textos de ambos os poetas nasceram durante ou em consequência de conflitos armados, guerras, dores e sofrimentos causados pela fuga ou exílio forçado, numa vida clandestina, sob o medo constante do cerceamento e da censura. Como um sinal de advertência para as gerações futuras, muitos autores guineenses fizeram da dor a sua temática principal, o seu *labor* na escrita. Mas, para além da dor, podem ser aqui também sentidos traços indeléveis de expectativas não realizadas, a cultura multiétnica em que o crioulo se mistura ao português, o dizer da impotência e da indignação, estabelecendo um papel essencial entre experiência e literatura, com tons de pesadelo.

Odete Semedo fala poeticamente das guerras, das dores, traçando um caminho para a elaboração de traumas e um modo de projetar suas esperanças. Combinam-se, no conjunto de seus poemas, temas que tratam de decepções, sejam elas amorosas, sejam elas de um sujeito que se debate entre o período de descolonização e a guerra civil de 1998/1999, entre o português e o *kriol*, *entre o ser e o amar*. O livro torna-se o registro das incertezas, das inquietações, dos caminhos trilhados por um

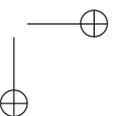
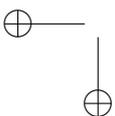


país em formação: que ainda “Oscil[a] tristemente / Entre a sombra e a penumbra”, “Entre sonhos e utopias”, “Entre o constante querer / E a incerteza dos sonhos”, “Entre o céu e a terra / Qual navio sem rumo” (SEMEDO, 1996, p. 15).

Neste livro, Odete Semedo absorve e traduz o multilinguismo da sua terra ao publicar os poemas em português e *kriol*, optando pelo dualismo: a língua crioula surge como resistência, resgate e manifestação dos costumes de um povo, além da preocupação em manter viva as tradições para as gerações futuras. Odete Semedo utiliza a língua portuguesa, sem, entretanto, abnegar a sua língua materna. E esclarece: “considerando-me pertencente às duas culturas, senti-me encorajada a publicar alguns dos meus escritos em edição bilingue: português e *kriol*, de modo a proporcionar aos leitores um espaço de lazer, reflexão, crítica e encontro consigo mesmo” (SEMEDO, 1996, p. 7).

A sua poesia também se expressa nas dobras da língua. A partir da experiência da colonização, surge, através de sua poesia, o questionamento e a reflexão acerca (do cerceamento) da língua. Odete Semedo evidencia este conflito ao apresentar os poemas que compõem em duas versões: o português e o crioulo. Ao mesmo tempo em que está inserida na cultura portuguesa, a sua memória está profundamente fincada no solo da tradição, da sua terra, da sua cultura. Deste modo, Odete Semedo também *oscila* entre o português e o *kriol*. No fundo, sabe “Em que língua escrever” e “Em que língua cantar”, porque para “falar dos velhos / Das passadas e cantigas” “Falar[á] em crioulo!”; para “deixar” “sinais” “Aos herdeiros do nosso século” “Em crioulo gritar[á] / A [sua] mensagem / Que de boca em boca / Fará a sua viagem” mas também “Deixar[á] o recado / Num pergaminho / Nesta língua lusa” (SEMEDO, 1996, p. 11).

No seu texto *Língua Esvoaçante*, Odete Semedo reflete sobre a língua sob os seus diversos aspectos, trazendo mais uma vez à tona o caráter simbólico e oscilante, o trânsito da língua: “A língua nasceu solta e desenvolta. Nasceu virada para fora de si, irmanada com os lábios, os dentes e as cordas vocais que lhe deram a fala, a música, o grito e o

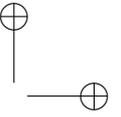


silêncio, próprio da caverna onde livremente se encontra enclausurada” (SEMEDO, 2006). Com este fator da língua, que também se apresenta como “testemunha” (SEMEDO, 2006), vem combinar a filmografia de Flora Gomes, especialmente a sua longa-metragem *A minha voz*<sup>3</sup>.

Com um cenário alegre e canções de Manu Dibango, *Nha Fala* traz temáticas muito sérias, e muito pertinentes à história de uma nação como a Guiné-Bissau, que revelam, dentre outros fatores, uma incompleta descolonização mental. O assunto, mais uma vez, é a partida. Mas a abordagem se dá em outra dimensão: música festiva e cores vivas dão o tom plástico a esta África positiva de Flora Gomes. O seu quarto filme começa com um cortejo fúnebre de um papagaio que só sabia dizer “Silêncio!”, o que, desde já, chama a atenção para a particularidade irônica e lúdica do diretor. Filme feito de contrastes, ao mesmo tempo em que é tecnicamente frágil, sua narrativa expressa a reconquista de uma força. Por mais falha que seja sua estrutura, há nele uma espécie de alegria genuína, a construção e a exibição do júbilo. *Nha Fala* busca, em muitos de seus aspectos, evocar o espírito de uma África celebratória, sem focalizar os clichês de pobreza, destruição, miséria e abandono – imagem que acompanha o continente ao longo dos séculos. É mesmo uma África rara de se ver, com uma fotografia multicolorida e vibrante, cheia de significados.

A história centra-se na jovem Vita (Fatou N’Diaye), oriunda de um país da África continental, muito provavelmente a Guiné-Bissau, que está de partida para Paris, porque conseguiu uma bolsa de estudos. Vita despede-se da mãe e da avó, levando consigo uma maldição familiar: não pode cantar porque, segundo a tal maldição, todas as mulheres de sua família que cantarem morrem. Durante sua estada em Paris, conhece um músico, por quem se apaixona. Canta e descobre sua própria voz. Regressa à terra natal para provar que a maldição não existe. Para

<sup>3</sup> NHA FALA. Direção: Flora Gomes. Roteiro: Flora Gomes e Franck Moïnard. Portugal/França/Luxemburgo, 2002, 110 min. Cf. Evelyn Blaut “A minha voz contra o medo” in <http://ratosdecinema.com.br/filme-medo/>, acessado em 29 de outubro de 2013.

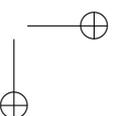
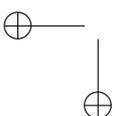


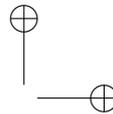
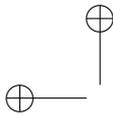
isso, encena seu próprio funeral – um ritual ao mesmo tempo fictício e surrealístico em que Vita substitui a tradição por seu talento individual e recria sua história.

Vita, logo se vê, é Vida. Por ter um nome emblemático, tem de preencher de sentido seu próprio nome (e sua própria vida): ameaçada de morte por uma superstição familiar, ela desaparece simbolicamente, desafiando a tradição, para renascer no presente e perfazer seu caminho em direção ao futuro. O funeral inventado por Vita parte de uma desconstrução da mesma tradição. Pode parecer um delírio surreal a la Fellini, mas a festa pitoresca que, afinal, é um ritual fúnebre não poderia simbolizar aqui outra coisa senão o fim. Há, de fato, fins a serem celebrados porque só com eles, ainda que entre a utopia e a esperança, outros começos podem ser fundados.

*Nha Fala*, que em crioulo da Guiné-Bissau, quer dizer minha voz, meu destino, meu caminho e minha vida, é um convite ao levante de vozes soterradas, um convite à ousadia. Para isso, Flora Gomes utiliza uma atmosfera lúdica num filme cíclico cuja temática é a despedida, de transformação de experiências e no modo de ver as coisas. No contexto de um mundo que se moderniza e se globaliza, o filme retrata ironicamente uma produção imaginária da sua nação, a partir de um lugar de miséria econômica, ausência de condições mínimas de sobrevivência, violência e exploração. Surgem, neste sentido, dois personagens que carregam a estátua de Amílcar Cabral e só encontram um suporte para ela no final do filme, quando todos se *atrevem* a cantar. É como se o fantasma do idealizador de todo o movimento de independência da Guiné-Bissau continuasse sendo o mentor da liberdade, ícone da resistência. A estátua que passeia por todo o filme, e é recusada de porta em porta, simboliza o trabalho da desalienação e descolonização, trabalho árduo na (re)construção de uma nação que ainda precisa resgatar suas identidades culturais.

O filme parece um musical, gênero raro em produções africanas que costumam ter roteiros e ambiências mais realistas e/ou dramáticas. O caráter surreal de algumas cenas, os números musicais cujas perfor-

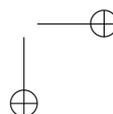
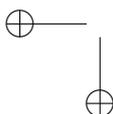


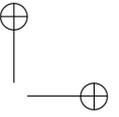
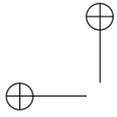


mances aparentemente amadoras perfazem a cidade, seja em Bissau ou em Paris, não remetem a danças e cantos populares africanos. Aqui mais parece que o espectador poderia estar diante de uma apresentação *off-off-broadway*. O musical *a fortiori* proporcionaria uma fuga da realidade. Mas por trás de uma aparente leveza, as performances do filme apresentam outra textura. Na maioria dos números musicais do filme, a narrativa representa as coisas como são, das quais é preciso escapar, o que lhe agrega uma dimensão histórica. Isto pode ser percebido em pelo menos três destas cenas:

- 1) Quando Vita vai à Carpintaria Destino para se despedir dos amigos que lhe dão conselhos. Mas estes conselhos são revestidos ora de conceitos pré-concebidos sobre o relacionamento entre ex-colonizadores e ex-colonizados (por exemplo, como arranjar marido na Europa), ora de exaltação à terra, com o qual Vita é advertida a regressar ao país natal antes da velhice. Os conselhos configuram, na verdade, críticas a alguns aspectos da realidade africana. Antes de sair da Carpintaria, no entanto, é Vita quem deixa um conselho bastante lúcido: “Façam mais caixões, porque a única certeza neste país é a morte”.
- 2) Num número individual em que Vita solta a voz e canta, na França. Sua canção fala da dor e do medo finalmente vencido, tornando possível a realização de seus sonhos. O seu gesto e, por conseguinte, o seu produto – a canção – simbolizam a superação de muitos fatores aqui evocados, dentre eles, a maldição e a tradição, sem esquivar-se, entretanto, do peso histórico.
- 3) Na apoteose final – funeral teatralizado de Vita na Guiné-Bissau e epílogo do filme – enterra-se, de vez, o silêncio.

Passado o longo período de “lamento”, “desencanto”, “mágoas profundas”, “Olhares tristes”, “Gente em fuga”, “Ansiedade” (SEMEDO, 1996, p. 71), por fim, é chegado o tempo sempre *oscilante* e “incerto”, porque vivo, de ouvir a própria voz e sobreviver a (nova) Vida.





## Bibliografia

AUGEL, Moema Parente, “Oscilações e incertezas. O «olhar para dentro» de Odete Semedo”, in *O desafio do escombro. A literatura guineense e a narração da nação*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, 2 vols.

BENJAMIN, Walter, “Sobre o conceito da História”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7.<sup>a</sup> ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

FERNANDES, Evelyn Blaut, “A minha voz contra o medo” in <http://ratosdecinema.com.br/filme-medo/>, acessado em 29 de outubro de 2013.

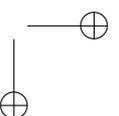
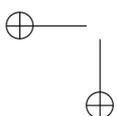
NASIO, J.-D., *O livro da dor e do amor*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (coord.), *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, volume III: *Moçambique, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

SEMEDO, Odete Costa, *Entre o ser e o amar*, prefácio de Carlos Lopes, Bissau, INEP, 1996.

SEMEDO, Odete, *Língua esvoaçante*, 2006, in [http://djambadon.blogspot.com/2006\\_03\\_01\\_archive.html](http://djambadon.blogspot.com/2006_03_01_archive.html), acessado em 23 de outubro de 2013.

TCHEKA, Tony, *Noites de insónia na terra adormecida*, prefácio de Moema Parente Augel, Bissau, INEP, 1996.





**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da  
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do  
Projecto “UID/ELT/00077/2013”**

