

PARTE I

Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa

*Maria Nazareth Soares Fonseca**
*Terezinha Taborda Moreira***

RESUMO

O texto constrói-se como uma visão panorâmica das literaturas africanas de língua portuguesa e procura ressaltar alguns momentos significativos dos projetos literários de cada país bem como características marcantes de alguns de seus notáveis escritores.

Palavras-chave: Literaturas africanas de língua portuguesa; Projetos literários; Literatura e identidade nacional.

O aparecimento das literaturas de língua portuguesa na África resultou, por um lado, de um longo processo histórico de quase 500 anos de assimilação de parte a parte e, por outro, de um processo de conscientização que se iniciou nos anos 40 e 50 do século XIX, relacionado com o grau de desenvolvimento cultural nas ex-colônias e com o surgimento de um jornalismo por vezes ativo e polêmico que, destoando do cenário geral, se pautava numa crítica severa à máquina colonial. Parte das manifestações literárias desse período pode ser rastreada em algumas publicações, como nos volumes do *Almanach de lembranças* e nos vários números do *Almanach de lembranças luso-brasileiro*, livrinhos “cheios de informações úteis” que continham, também, “bons versos e prosas, firmados por autores conceituados” (MOSER, 1993, p. 17). Gerald Moser pesquisou esses li-

* Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

** Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

vrinhos, na biblioteca da Pennsylvania State University, EUA, e publicou, em 1993, o *Almanach de lembranças* (1854-1932). Em sua publicação, o estudioso ressaltava características do material pesquisado, que constava de uma produção literária que se inspirava em modelos europeus mas também continha preciosas amostras dos costumes tradicionais de vários países africanos de língua portuguesa. Como bem acentua Moser (1993, p. 27), “os livrinhos do velho *Almanach de lembranças luso-brasileiro* contêm, sob capa modesta, um arquivo único [...] como referência à vida literária da África de expressão portuguesa, de 1854 para diante”.

Em Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, o escritor africano vivia, até a data da independência, no meio de duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a sociedade africana. A escrita literária expressava a tensão existente entre esses dois mundos e revelava que o escritor, porque iria sempre utilizar uma língua europeia, era um “homem-de-dois-mundos”, e a sua escrita, de forma mais intensa ou não, registrava a tensão nascida da utilização da língua portuguesa em realidades bastante complexas. Ao produzir literatura, os escritores forçosamente transitavam pelos dois espaços, pois assumiam as heranças oriundas de movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas e as manifestações advindas do contato com as línguas locais. Esse embate que se realizou no campo da linguagem literária foi o impulso gerador de projetos literários característicos dos cinco países africanos que assumiram o português como língua oficial.

Manuel Ferreira (1989b) discute a emergência da literatura (sobretudo da poesia) nos espaços africanos colonizados pelos portugueses, propondo a observação de quatro momentos. No primeiro, destaca o teórico que o escritor está em estado quase absoluto de alienação. Os seus textos poderiam ter sido produzidos em qualquer outra parte do mundo: é o momento da alienação cultural. Ao segundo momento corresponde a fase em que o escritor manifesta a percepção da realidade. O seu discurso revela influência do meio, bem como os primei-

ros sinais de sentimento nacional: a dor de ser negro, o negrismo e o indigenismo. O terceiro momento é aquele em que o escritor adquire a consciência de colonizado. A prática literária enraíza-se no meio sociocultural e geográfico: é o momento da desalienação e do discurso da revolta. O quarto momento corresponde à fase histórica da independência nacional, quando se dá a reconstituição da individualidade plena do escritor africano: é o momento da produção do texto em liberdade, da criatividade e do aparecimento de outros temas, como o do mestiço, o da identificação com África, o do orgulho conquistado.

Segundo Manuel Ferreira (1989b), o entendimento da literatura africana passa pela compreensão da perspectiva dinâmica que orienta a produção literária, que faz com que esses momentos não sejam rígidos nem inflexíveis e permite que um escritor, muitas vezes, atravesse dois ou três deles: no espaço ontológico e de criatividade poética do escritor movem-se valores do colonizador que são dados adquiridos, funcionam valores culturais de origem e há sempre a consciência de valores que se perderam e que é necessário ressuscitar.

Numa perspectiva mais historicista, Patrick Chabal (1994) refere-se ao relacionamento do escritor africano com a oralidade e propõe quatro fases abrangentes das literaturas africanas de língua portuguesa. A primeira é denominada *assimilação*, e nela se incluem os escritores africanos que produzem textos literários imitando, sobretudo, modelos de escrita europeus. A segunda fase é a da *resistência*. Nessa fase o escritor africano assume a responsabilidade de construtor, arauto e defensor da cultura africana. É a fase do rompimento com os moldes europeus e da conscientização definitiva do valor do homem africano. Essa fase coincide com a conscientização da africanidade, sob a influência da negritude de Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor. A terceira fase das literaturas africanas de língua portuguesa coincide com o tempo da afirmação do escritor africano como tal e, segundo o teórico, verifica-se depois da independência. Nela o escritor procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive. A quarta fase, da atualidade, é a da conso-

lidação do trabalho que se fez em termos literários, momento em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura dentro das coordenadas de cada país, ao mesmo tempo em que se esforçam por garantir, para essas literaturas nacionais, o lugar que lhes compete no *corpus* literário universal.

Se quisermos ter uma visão de conjunto das literaturas africanas de língua portuguesa, torna-se necessário considerar essas fases da produção do texto mas também os grandes momentos de ruptura com os códigos estabelecidos. A crítica e os historiadores concordam que os fundamentos desses momentos caracterizam-se pelo surgimento de movimentos literários significativos ou de obras importantes para o desenvolvimento das literaturas, entre os quais podem ser citados:

- a) em Cabo Verde, a publicação da revista *Claridade* (1936-1960);
- b) em São Tomé e Príncipe, a publicação do livro de poemas *Ilha de nome santo* (1942), de Francisco José Tenreiro;
- c) em Angola, o movimento “Vamos descobrir Angola” (1948) e a publicação da revista *Mensagem* (1951-1952);
- d) em Moçambique, a publicação da revista *Msaho* (1952);
- e) na Guiné-Bissau, a publicação da antologia *Manténhas para quem luta!* (1977), pelo Conselho Nacional de Cultura.

A esses momentos é importante acrescentar outros que abarquem, também, a narrativa e a produção mais recente dos diferentes países, em prosa e poesia. É o que pretende fazer este estudo panorâmico, assumindo os aspectos mais importantes das diferentes literaturas africanas escritas em português.

Para isso, considera-se que o estudo da produção poética dos escritores africanos pode ser feito mediante uma abordagem diacrônica das literaturas a que pertencem, o qual observe: as dificuldades do sujeito poético de se encontrar com seu universo africano; o fato de que grande parte da produção literária reflete a busca da identidade cultural e a tomada progressiva de uma consciência nacional; o fato de que é sempre possível detectar, nos autores, o momento poético da luta, que se configura num discurso de resistência e de reivindicação por

mudanças; as mudanças que encaminham para um processo de releitura constante que liga o presente e o passado na construção de uma África que se renova continuamente.

CABO VERDE

O impacto do colonialismo não foi tão drástico, impulsivo e dramático em Cabo Verde como o foi nas outras regiões africanas que passaram pelo processo de colonização portuguesa. Essa situação acabou por criar algumas condições necessárias para o aparecimento da literatura cabo-verdiana. Amílcar Cabral (1976, p. 25) informa-nos que “desde muito cedo a terra, bem como os centros de controle e administração, passaram para as mãos de uma burguesia nascida em Cabo Verde, formada, majoritariamente, por mestiços”.

Em seus apontamentos sobre a literatura cabo-verdiana, Cabral (1976) afirma que a poesia que se escrevia em Cabo Verde caracterizava-se por um desprendimento quase total do ambiente, sublimando-se numa expressão poética que nada tinha em comum com a terra e o povo do arquipélago. Para Cabral, possuidores de uma cultura clássica, adquirida principalmente no Seminário de S. Nicolau, os poetas da geração em referência esqueceram-se da terra e do povo. De olhos fixos nos clássicos europeus, os escritores produziam uma poesia em que o amor, o sofrimento pessoal, a exaltação patriótica e o saudosismo eram traços comuns.

Em raras exceções, como nas composições de P. Cardoso, ao traduzir, do crioulo, quadras populares do Fogo, encontrava-se algo do que, mais tarde, se tornaria realidade nos poetas da nova geração: uma comunhão íntima entre o poeta e o seu mundo.

Porém, era ainda a influência da cultura clássica que caracterizava o aspecto formal da poesia em referência: o respeito sagrado à métrica e a submissão à rima. Essa submissão ao modelo de escrita europeu devia-se à condição econômica em que vivia a elite cabo-verdiana,

alheia à realidade do país. Segundo Cabral (1976), para essa elite, a terra e o povo estavam distantes: “Este, nas letras da Morna, canta os seus sofrimentos e amores, enquanto os poetas compõem sonetos perfeitos para exaltar um sentimento qualquer (...), as belezas da Grécia ou uma data célebre da História” (p. 27).

Entre 1920 e 1930 já existia uma elite muito consciente dos problemas que afetavam as ilhas. Essa elite concentrava-se em São Nicolau, Santo Antão e São Vicente, e muitos eram comerciantes, professores, estudantes e jornalistas que estavam em contato com as correntes e os movimentos literários de Portugal, como o modernismo e o neorealismo. Mas foi sobretudo o modernismo brasileiro que influenciou essa geração de escritores, que começava a tomar uma consciência cada vez mais nítida da realidade das ilhas. A atenção era focada cada vez mais na terra, no ambiente socioeconômico e no povo das ilhas.

Os poetas dessa fase eram homens comuns que caminhavam de mãos dadas com o povo e tinham os pés fincados na terra. Cabo Verde passou a ser o espaço e o ambiente onde as árvores morrem de sede, os homens, de fome, e a esperança nunca morre. O mar passou a ser a estrada da libertação e da saudade, e o marulhar das vagas, a tentação constante, a lembrança permanente do desespero de querer partir e de ter de ficar. A terra, a terra mártir, tornou-se a Mamã que alimenta os filhos; que não morreu, mas jaz adormecida numa migalha de terra no meio do mar. A voz do poeta, agora, é a voz da própria terra, do próprio povo, da própria realidade cabo-verdiana.

O grande passo para a virada da temática da literatura produzida em Cabo Verde foi dado em 1936, na Ilha de S. Vicente, por um grupo de intelectuais, que lançou a revista *Claridade*. Os intelectuais que possibilitaram a publicação da revista foram, principalmente, Baltasar Lopes (autor do romance *Chiquinho* – 1947), Manuel Lopes (autor do romance *Os flagelados do vento leste* – 1960) e Jorge Barbosa (poeta renomado, autor de *Arquipélago* – 1935, *Ambiente* – 1941, *Caderno de um ilhéu* – 1956, e *Poesia inédita e dispersa* – edição póstuma, 1993).

Podem ser indicadas como presenças literárias fortes no movimento dos “claridosos”, principalmente nos primeiros anos, a revista portuguesa *Presença*, de Coimbra, que publicou vários poemas de Jorge Barbosa e tinha uma boa recepção entre os intelectuais cabo-verdianos, e a literatura brasileira, principalmente os romances neo-realistas da segunda fase do modernismo: *Menino do engenho* e *Bangüê*, de José Lins do Rego, *Jubiabá* e *Mar morto*, de Jorge Amado, e romances de Graciliano Ramos, de Raquel de Queiroz e de Marques Rebelo. A poesia de Manuel Bandeira foi um “alumbramento” para os intelectuais cabo-verdianos, que também destacaram Jorge de Lima e Ribeiro Couto como descobertas instigantes. Vejam-se os versos do poema “Palavra profundamente”, de Jorge Barbosa (1926, p. 26), dedicado ao poema de mesmo nome de Manuel Bandeira:

[...]
 Enquanto isso Manuel Bandeira vai passando
 por nós no tempo
 na sua alegria melancólica
 na sua alegria de coração apertado
 vai passando na sua
 poesia profundamente.

Nos anos de 1936 e 1937 saíram os três primeiros números da revista; os outros seis foram publicados no período de 1947 a 1960.

As linhas mestras dos movimentos dos “claridosos” estão praticamente condensadas na obra de Jorge Barbosa. A preocupação fundamental da sua poesia é revelar as situações com que diariamente se defronta o cabo-verdiano: a fome, a miséria, a falta de esperança no dia de amanhã, as secas e os seus efeitos devastadores. Os grandes tópicos são o lugar, o ambiente socioeconômico e o povo; e todos em relação constante com o mar, elemento gerador de outros dois temas tratados na poética de Jorge Barbosa: a viagem e o sonho de encontrar uma terra prometida.

A ilha, o mar, a viagem e o sonho são os signos de maior densidade na poesia de Jorge Barbosa. Toda essa temática distribui-se pelas suas

três obras: *Arquipélago* (1935), *Ambiente* (1941) e *Caderno de um ilhéu* (1956). Mas é em *Ambiente* que Jorge Barbosa se define como poeta inovador, ao dar à sua poesia uma tonalidade dramática, traduzida pela intimidade, pela denúncia, pela epopéia do homem cabo-verdiano vivendo o drama da migração. Um poema revelador da dualidade que marca a escrita de Jorge Barbosa, de um “eu” em constante tensão com um ambiente exterior, é “Prisão” (BARBOSA, 1989, p. 113):

Pobre do que ficou na cadeia
de olhar resignado,
a ver das grades quem passa na rua!

pobre de mim que fiquei detido também
na Ilha tão desolada rodeada de Mar!...
... as grades também da minha prisão!

Esse poema é paradigmático quando se procura organizar uma amostragem comparativa da poesia de Cabo Verde. É que a poesia dos “claridosos”, se por um lado rompeu com as normas temáticas do colonialismo, não se libertou completamente de uma visão que vitimiza o homem, herdada do neo-realismo português. Essa poesia retrata o homem cabo-verdiano e o mundo que o rodeia, sem, no entanto, apontar grandes soluções. De lirismo intimista, não apresenta outra solução ao homem cabo-verdiano que não seja a evasão do mundo a que pertence. Tal postura gera críticas ao caráter escapista e evasionista da poesia dos “claridosos” e de Jorge Barbosa.

A geração da *Claridade* lançou porém os alicerces da nova poesia, posteriormente continuada pelos escritores que participaram de outras duas publicações: *Certeza* (1944) e *Suplemento Cultural* (1958). Nessas duas revistas colaboraram poetas como António Nunes, Agui-naldo Fonseca, Gabriel Mariano, Onésimo Silveira (um dos primeiros a utilizar o crioulo em parceria com o português, em seu livro *Hora grande*, de 1962) e Ovídio Martins (que combateu abertamente o evasionismo dos “claridosos”). Apesar das críticas, a geração da *Claridade* influenciou e continua a influenciar grande parte da produção poética e ficcional de Cabo Verde.

O salto qualitativo e a ruptura com a influência dos “claridosos” deveram-se a dois escritores que chegaram a participar na revista *Clareza*: João Varela (ou João Vário, ou Timótio Tio Tiofe), que publicou, em 1975, *O primeiro livro de Notcha*, e Corsino Fortes, autor de dois importantes trabalhos poéticos, *Pão & fonema* (1975) e *Árvore & tambor* (1985). Foi sobretudo Corsino Fortes (1975) quem provocou o maior desvio de conteúdo temático e formal na escrita caboverdiana. Em *Pão & fonema* percebe-se a intenção do autor em reescrever a história do povo em uma epopéia. O livro abre-se com uma “Proposição” que constitui, por si só, uma demarcação da poesia de tipo estático dos “claridosos”. Repare-se em sua primeira estrofe:

Ano a ano
crânio a crânio
Rostos contornam
o olho da ilha
com poços de pedra
abertos
no olho da cabra (p. 30)

Essa cadência ritmada do esforço humano marca o compasso da epopéia que se pretende escrever, intenção que o autor condensa na epígrafe, de autoria de Pablo Neruda: “Aqui nadie se queda inmóvil./ Mi pueblo es movimiento./ Mi pátria es um camino” (FORTES, 1975, p. 7).

Esse livro de Corsino Fortes (1975) assinala o desenvolvimento e a expansão de uma metáfora, que se inicia com o título. O povo tomou conta da sua terra – o Pão – e do seu destino – a fala que dá nome às coisas, que indica posse. A utilização do crioulo em muitos poemas é intencional, uma vez que a fala, anterior à escrita, é o grande sinal da liberdade que se tornou patrimônio, tal como a terra. Por isso o subtítulo do canto primeiro: “Tchon de pove tchon de pedra”; por isso também os subtítulos de outros dois cantos: “Mar & matrimónio” e “Pão & matrimónio”.

A problemática da identidade cabo-verdiana está presente na obra de Corsino Fortes. Porém, ao contrário dos “claridosos”, a nova poe-

sia é uma expressão artística cuja formulação sugere e reflete a dinâmica do real e nela intervém. A grande diferença, no entanto, reside no fato de que esse autor, para além de criar uma nova dinâmica das relações entre o sujeito e o objeto poético, coloca toda a problemática da identidade cabo-verdiana num contexto muito mais vasto, que é o da identidade da África. Cabo Verde, com sua especificidade – o isolamento de arquipélago –, participa na viagem de construção da África de rosto e corpo renovados:

Dos seios da ilha ao corpo da África
O mar é ventre e umbigo maduro
E o arquipélago cresce.
(FORTES, 1975, p. 40)

O tema do isolamento provocado pela *insularidade* constrói contrapontos com o da migração, com a expressão da necessidade de deixar as ilhas seja por causa do clima inóspito em muitas delas, seja porque é no exterior que o futuro pode ser conquistado, às vezes ilusoriamente. Nessa vertente da produção literária que explora os diferentes matizes da temática da *insularidade*, a escritora Orlanda Amarilis é nome significativo, assumindo as variantes de um mesmo tema – o do exílio, da diáspora, da solidão –, mas também observando, com olhos muito ternos, o dia-a-dia das mulheres e das ilhas.

Orlanda Amarilis nasceu em Assomada, Santa Catarina, Cabo Verde, em 1924. Fez os estudos primários na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente, e ali iniciou, no Liceu Gil Eanes, os estudos secundários. Completou-os depois em Goa, na cidade de Panguim, capital do chamado Estado da Índia Portuguesa, onde viveu cerca de seis anos. Mais tarde, frequentou o curso de Ciências Pedagógicas na Faculdade de Letras de Lisboa.

Foi no trânsito entre as ex-colônias da África – Cabo Verde – e da Índia – Goa – e a própria metrópole portuguesa que se deu a formação da escritora. Formação que se completou nas intervenções públicas que marcaram a inscrição de seu nome entre os ficcionistas cabo-verdianos, feitas em seus percursos pela Nigéria, Canadá, Estados Uni-

dos da América, Índia, Moçambique, Angola, Holanda, Espanha e Hungria, dentre outros países, como também nas traduções de sua obra.

A partir do trânsito entre espaços distintos – as colônias, com suas tradições, seu perfil socioeconômico – e grandes metrópoles mundiais – com seus modelos hegemônicos de cultura e economia propagadores da modernidade –, a obra de Orlanda Amarilis resulta de uma ótica privilegiada para se pensar a vida contemporânea. Reflete a posição da autora de equilibrar-se entre mundos que parecem distantes entre si, no tempo e no espaço, lançando sobre cada um deles um olhar enviezado que procura visualizar detalhes que a visada convencional deixa escapar.

Seus contos evidenciam-se como jogo de espelhos, emblema da duplicidade que é a marca da própria vida da autora. Cada mundo descrito traça uma geografia imaginária em que os espaços se interpenetram, ora se confundindo, ora se expandindo. Com esse procedimento, a obra de Orlanda Amarilis lança luzes sobre algumas questões frente às quais se coloca o escritor contemporâneo, como a necessidade de construir, com sua literatura, um mundo novo, moderno, sobre as culturas que ele carrega dentro de si, ou, ainda, ao escrever, não se fechar em guetos, esquecendo-se de que há um mundo além da comunidade à qual pertence originariamente.

Embora tenha uma publicação literária reduzida – *Ilhéu dos pássaros* (1983), *A casa dos mastros* (1989) e *Cais-do-Sodré te Salamansa* (1991) –, Orlanda Amarilis é importante referência na construção de narrativas curtas que procuram explorar questões significativas da cultura cabo-verdiana, com destaque para as tensões que podem se resumir na temática da insularidade, vista como prisão e, ao mesmo tempo, como liberdade, particularmente com relação aos lugares por onde transitam as mulheres.

Em seu conjunto, a obra de Orlanda Amarilis aborda a questão do deslocamento entre espaços diferentes, numa perspectiva tanto física quanto psicológica. O conto “Thonon-les-Bains”, que abre as narrativas que compõem a coletânea *Ilhéu dos pássaros* (AMARILIS, 1983),

transcorre a partir do cruzamento de dois espaços distintos: o Ilhéu dos Pássaros, situado próximo à Ilha de São Vicente, em Cabo Verde, e a cidade Thonon-les-Bains, localizada ao sul da França, na fronteira com a Suíça. O nome da cidade francesa dá título ao conto. No entanto, a percepção da vida e o modo de ser do homem cabo-verdiano é que são retratados na narrativa. Assim, o sentido do conto deve ser depreendido da percepção que o homem cabo-verdiano tem do significado de viver fora de seu país sem abrir mão de suas raízes.

Pelo olhar atento do narrador (AMARILIS, 1983) conhecemos a intimidade de Nh'Ana, a mulher-mãe cujas relações são delimitadas pelo comadrio e pela vizinhança, em Cabo Verde, e pelas cartas de Gabriel e Piedade, que vêm da França. Nh'Ana é uma das “mulheres-sós” de Orlanda Amarilis, de que nos fala Maria Aparecida Santilli (1985). Segundo a autora, as personagens femininas de Orlanda Amarilis são aparas sociais que “giram no espaço de suas Ilhas, recortadas dos homens – pais, maridos ou parceiros cuja ausência (ou eventual presença) é, no entanto, o eixo em torno de que se descreve a órbita de suas vidas” (p. 107). De fato, é em torno da expectativa do sucesso do enteado Gabriel, na França, que giram as perspectivas de vida de Nh'Ana. Enrodilhada em sonhos, Nh'Ana exila-se dos sete anos sem chuva, da falta de aposentadoria, da renda parca advinda das encomendas dos reideiros, da venda dos cachos de banana, todos eles signos da carência que governa sua existência nas ilhas de Cabo Verde.

O exílio no sonho de Nh'Ana ilustra o ser mulher-mãe que espera dentro de uma tradição, cujos pontos de referência delimitam a ação da mulher entre as panelas e os santos. A espera de Nh'Ana decorre entre as idas e vindas de Antoninho Coxinho para entrega das cartas da França, as xicrinhas de café tomadas com a comadre e as rezas na cantoneira do outro lado da cama, onde uma Santa Terezinha e uma Nossa Senhora do Rosário circundam “uma imagem dentro de um nicho feito de uma caixa de sapatos com um friso de floritas de cera em volta, [que] mostrava uma face descaída com dois vincos sobre os cantos dos lábios” (AMARILIS, 1983, p. 12).

De maneira semelhante, Piedade é outra mulher-só cuja existência gira em torno de dois homens: o meio-irmão Gabriel e o namorado francês Jean. Exilada do espaço de referência tradicional de Nh'Ana, Piedade é chamada ao mercado de trabalho da sociedade francesa moderna. Porém não consegue exilar-se de uma outra tradição: a da repressão machista do homem que não lhe faculta a independência emocional e a expressão de sua individualidade. Seja na relação com Gabriel ou com Jean, pesa sobre Piedade a ideologia da intervenção do homem protetor, que lhe delimita as ações:

Jean era um bocado ciumento, tinha quarenta e dois anos, era separado de uma outra mulher, mas era muito seu amigo. Trazia-lhe chocolates quando vinha namorar com ela, tudo à vista de Gabriel e dos seus amigos. Nunca ficava só com ele porque Gabriel não deixava, sempre a espiar, até os dois amigos eram capazes de lhe ir contar qualquer coisa mal feita ela viesse a fazer. (AMARILIS, 1983, p. 19)

Nessa tradição, o lugar subalterno que Piedade ocupa na sociedade não somente é realçado como, no que se refere a sua relação com Jean, determina a decisão sobre sua própria vida. O assassinato de que é vítima revela sua dupla condição de minoria: Piedade é mulher e estrangeira, ou seja, emigrada, marginalizada e submetida a uma sociedade onde representa apenas a força do trabalho. Sobre seu assassinato recai a injustiça do silêncio, já que o protesto doméstico fica circunscrito ao espaço daqueles que, como ela, não têm direito à voz (AMARILIS, 1983).

A mesma preocupação em invocar o universo feminino têm Vera Duarte, que publicou, além de vários poemas em antologias, *Amanhã a madrugada* (1993) e *O arquipélago da paixão* (2001), e Dina Salústio, autora de *Mornas eram as noites* (1994) e *A louca do Serrano* (1998), primeiro romance de autoria feminina publicado em Cabo Verde. Em entrevista concedida, em 1994, a Simone Caputo (2006, p. 26), Salústio explica a presença da figura feminina em seus escritos:

[...] a necessidade de publicar as inúmeras histórias de mulheres, histórias de vida que passam por mim [...] é cá um encontro que é verdade, um momento só [...] para querer mostrar o meu reconhecimento a estas mulheres cabo-verdianas que trabalham duro, que fazem o trabalho da pedra, que carregam água, que trabalham a terra, que têm a obrigação de cuidar dos filhos, de acender o lume. Quis prestar uma homenagem a esta mulher [...]. As histórias acontecem ao sabor do vôo. Falo das mulheres intelectuais, daquelas que não são intelectuais, daquelas que não têm nenhum meio de vida escrito, falo da prostituta, falo de todas as mulheres que me dão alguma coisa, e que eu tenho alguma coisa delas [...] Em Cabo Verde, quando nasce uma menina, ela já é uma mulher.

Na época atual, Germano Almeida é, sem dúvida, o escritor cabo-verdiano mais conhecido fora das ilhas. Com um estilo muito próprio, marcado por um irreverente humor, ele traz para os seus livros a sociedade cabo-verdiana do pós-independência, abordando fatos concretos da realidade do país numa prosa fluida que se vale de magistrais pinceladas pitorescas e coloridas. Germano Almeida é autor de uma vasta coletânea de títulos: *O testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* (1989), *O meu poeta* (1992), *A ilha fantástica* (1994), *Estórias de dentro de casa* (1996), *A família Trago* (1998), *Estórias contadas* (1998), *O dia das calças roladas* (1999), *Dona Pura e os camaradas de abril* (1999), *As memórias de um espírito* (2001), *O mar na Lajinha* (2004) e, mais recentemente, *Eva* (2006). Dentre os inúmeros títulos já publicados pelo escritor, destaca-se o romance *O testamento do Senhor Napumoceno da Silva Araújo* (1989), sem dúvida o mais conhecido dos leitores cabo-verdianos e estrangeiros. O romance foi levado ao cinema por Francisco Manso, numa produção cabo-verdiana, portuguesa e brasileira que tem o ator Nelson Xavier como protagonista.

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

A literatura de São Tomé e Príncipe é ainda pouco representativa no contexto das literaturas africanas de língua portuguesa. No entan-

to, São Tomé e Príncipe tem sua presença assegurada na história da literatura africana com escritores como Francisco da Costa Alegre e Francisco José Tenreiro.

Francisco José Tenreiro, nascido em São Tomé, em 1921, autor de *Ilha de nome santo* (1942), é considerado um dos marcos da poesia santomense e das literaturas africanas de língua portuguesa. Muitos críticos apontam Tenreiro como o primeiro poeta a imprimir a negritude na poesia africana de língua portuguesa, inspirando-se nos poetas americanos Langston Hughes e Countee Cullen e em Nicolas Guillén. Na obra de Tenreiro, o ideário da negritude motiva uma produção poética mais voltada para as realidades da vida do homem africano, esteja ele no continente ou perambulando pela Europa com o “coração em África”. Essa motivação perpassa o longo poema “Coração em África”, de que faz parte a seguinte estrofe:

Caminhos trilhados na Europa
de coração em África
Saudades longas de palmeiras vermelhas verdes amarelas
tons fortes da paleta cubista
que o Sol sensual pintou na paisagem;
saudade sentida de coração em África
ao atravessar estes campos de trigo sem bocas
das ruas sem alegrias com casas cariadas
pela metralha míope da Europa e da América
da Europa trilhada por mim Negro de coração em África.
De coração em África na simples leitura dominical
dos periódicos cantando na voz ainda escaldante da tinta
e com as dedadas de miséria dos ardinas das cities boulevards e baixas
da Europa
trilhada por mim Negro e por ti ardina
cantando dizia eu em sua voz de letras as melancolias do orçamento
que não equilibra
do Benfica venceu o Sporting ou não
(...). (TENREIRO, 1982, p. 124)

Francisco José Tenreiro, em parceria com o angolano Mário Pinto de Andrade, organizou o célebre *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, lançado em Lisboa, em 1953. A publicação, uma pe-

quena antologia de poetas de Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe, conta com um poema do cubano Nicolas Guillén, a quem o caderno é dedicado, e tem como objetivo fundamental propor uma reflexão sobre o que se deveria entender por negritude na África sob dominação portuguesa. O texto introdutório, de autoria de Mário Pinto de Andrade (1982), é bem explícito com relação ao objetivo da publicação: seguir a tendência da poesia negro-africana produzida na Europa no intervalo entre as duas guerras mundiais.

A obra poética de Tenreiro foi, desde sempre, uma leitura obrigatória para todos quantos participaram dos movimentos sociais, políticos e literários que geraram, em Lisboa, sobretudo a partir da década de 1950, organizações como a Casa dos Estudantes do Império e o Centro de Estudos Africanos, de que Tenreiro foi um dos fundadores, em 1951. Em tais organizações militou a maioria dos intelectuais cujas obras passaram a integrar o que de mais representativo existe na poesia e na ficção dos países africanos de língua portuguesa. E é sobretudo a poesia desses autores que absorveu, com maior grau de profundidade, a expressão da negritude existente na obra de Francisco José Tenreiro, a qual contribuiu para modelar uma literatura africana que, embora não tenha constituído uma ruptura essencial com a cultura dominante de cinco séculos, se desenvolveu num movimento que começou na assimilação e estendeu-se até a luta pela libertação.

Francisco da Costa Alegre, nascido em 1864, teve a obra *Versos* editada postumamente, em 1916: Conforme José Francisco Costa (2006), é um dos primeiros poetas africanos a se exprimir em língua portuguesa e a ter consciência da sua cor. Costa Alegre articulou uma resposta à injustiça social por meio da exposição da situação do homem africano negro:

a minha cor é negra,
Indica luto e pena;
[...] Todo eu sou um defeito,
Sucumbo sem esperanças, [...].
(COSTA, 2006)

Em sua poesia encontra-se um despertar para a cor, um dos passos importantes para a consciência nacional que a poesia africana tomou em determinada altura.

Alda do Espírito Santo também figura em todas as antologias de poesia africana. Sua poesia tem a diferença racial e a exploração colonial como pano de fundo. Seu livro **É nosso o solo sagrado da terra: poesia de protesto e luta** (1978) caracteriza-se por uma grande dose de combatividade e por uma grande profundidade lírica e descreve, com traços sensíveis, a vida dos habitantes de São Tomé.

Outros poetas, como Tomaz Medeiros, Maria Manuela Margarido, Marcelo da Veiga e Carlos do Espírito Santo, mantêm uma linha de continuidade em que a temática de fundo é a luta contra o colonialismo, a exploração dos negros nas plantações, a consciência da diferença que a cor provoca e a alienação.

Na época atual, destaca-se Conceição Lima, que tem poemas dispersos em várias revistas e antologias e publica poesia há quase duas décadas. Seu livro **Útero da casa** (2005) apresenta uma produção poética de cunho mais reflexivo.

ANGOLA

Como acontece com os outros países, a literatura de Angola também reflete a influência de antecedentes e precursores de caráter social, cultural e estético. Além disso, um fator de grande influência é a tradição da oralidade na África, que marca, inclusive, uma identidade cultural expressa na literatura. Alguns nomes de escritores, ainda no século XIX, estão relacionados com algumas obras que delineiam as primeiras manifestações significativas do cenário literário angolano.

Nesse sentido, devem ser destacados, em primeiro lugar, José da Silva Maia Ferreira (Luanda, Angola, 1827 – Rio de Janeiro, Brasil, 1881) e seu livro **Espontaneidades da minha alma: às senhoras africanas** (1849), considerado por alguns teóricos como a primeira obra da

literatura angolana. Há, no entanto, divergências a esse respeito. O livro, uma coletânea de poemas dedicados “às senhoras africanas”, foi realmente o primeiro a ser impresso em Angola, logo após a implantação da prensa no país, mas seu autor, Maia Ferreira, não poderia ser apontado como um precursor, já que a sua obra não teve repercussão em outras. A se observar o que diz Carlos Ervedosa (1974, p. 21), Maia Ferreira “é um dos casos típicos da assimilação cultural que se registrava nos primórdios do século XIX”. Talvez por isso possa ser considerado, como querem alguns críticos, antecessor dos precursores.

Ressalte-se, na década de 80 do século XIX, a importância da geração do jornalismo literário. Os escritores-jornalistas dessa geração pertenciam à elite crioula, que detinha muito poder entre os “naturais da terra” e os reinóis, antes da fratura criada pelo colonialismo.

O escritor Alfredo Troni, português nascido em Coimbra, publicou, em 1882, no *Diário da Manhã*, de Portugal, o folhetim *Nga Mutúri*. A novela foi publicada em partes, no período de junho a agosto de 1882, em Portugal e em Angola, mas sua primeira edição em forma de livro só saiu em 1973. O romance *Nga Mutúri* (Senhora Viúva) é uma narrativa de cunho etnográfico. Embora seja de fato considerado a primeira narrativa de motivação angolana, pois retrata a ascensão de uma africana negra à sociedade de Angola, não pode ser visto como um “texto precursor”, pois não criou uma tendência literária.

São considerados os precursores da moderna literatura angolana os escritores Antônio de Assis Júnior, Castro Soromenho e Oscar Ribas. Antônio de Assis Júnior (Luanda, 1887 – Lisboa, 1960) é autor do romance *O segredo da morta* (1935), apontado pelo crítico angolano Luiz Kandjimbo (1997) como o marco inicial da literatura angolana. A estudiosa brasileira Rita Chaves (1999) observa que o romance “incorpora marcas do momento em que o desenvolvimento socioeconômico provoca fortes mudanças culturais, mexendo no cotidiano daquelas populações fixadas em torno de Luanda e das localidades próximas, situadas nas atuais províncias de Icolo e Bengo, Malange e Kuanza Norte” (p. 65). A temática de *O segredo da morta* foi, de certa

forma, retomada por Castro Soromenho (Chinde, Zambézia, Moçambique, 1919 – São Paulo, Brasil, 1968), autor de *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A chaga* (publicado, postumamente, em 1970). Os livros de Soromenho são importantes pela descrição de aspectos da vida angolana, regulada, na época de sua produção, pela presença da administração colonial e pelos códigos com que a Metrópole pensava eternizar o colonialismo na África. Conforme observa Inocência Mata (2001, p. 53), os romances do escritor, por sua temática, podem ser considerados “romances da colonização”, já que têm uma abrangência que ultrapassa o contexto angolano. Oscar Ribas (Luanda, 1909; Lisboa, 2004) foi ficcionista e poeta e, embora não tenha tido formação etnográfica formal, fez recolhas etnográficas ou etnografias que contribuíram para o cunho documental do seu romance *Uanga* (Feitiço), publicado em Lisboa em 1950 ou 1951, e enriqueceram a obra *Missosso, literatura tradicional angolana*, editada em três volumes, em Luanda, nos anos de 1961, 1962 e 1964. Por essa razão sua obra situa-se entre a pesquisa etnográfica e a criação literária. No romance *Uanga*, as contradições vividas pelo escritor como intelectual e pesquisador mostram-se de forma bastante evidente tanto na fabulação romanesca quanto no modo como o autor interfere na trama, permitindo ao leitor perceber a presença do pesquisador nas informações de cunho etnográfico que costuram a história. O escritor, embora tenha participado da revista *Mensagem, a voz dos naturais de Angola*, porta-voz do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, não assumiu inteiramente a proposta revolucionária do movimento.

Em 1948, estudantes e intelectuais angolanos – negros, brancos e mestiços – lançaram, em Luanda, o brado “Vamos descobrir Angola”, que tinha como objetivos romper com o tradicionalismo cultural imposto pelo colonialismo; debruçar-se sobre Angola e sua cultura, suas gentes e seus problemas; atentar para as aspirações populares, fortalecendo as relações entre literatura e sociedade; conhecer profundamente o mundo angolano de que eles faziam parte mas que não figurara nos conteúdos escolares aos quais tiveram acesso. Tal propósito fica

claro nas palavras de Carlos Ervedosa (1974), quando diz que “o vermelho revolucionário das papoilas dos trigais europeus encontraram-no, os poetas angolanos, nas pétalas de fogo das acácias, e a cantada singeleza das violetas, na humildade dos ‘beijos-de-mulata’ que crescem pelos baldios ao acaso” (p. 107).

Além da insatisfação natural com as ações e o controle impostos pela censura, a inspiração maior do movimento era dada pelo modernismo brasileiro, que estimulava os poetas a buscar uma poesia genuinamente nacional, como sugere o poema de Maurício Gomes (1988):

Ribeiro Couto e Manuel Bandeira
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
disseram:
“ – é preciso criar a poesia brasileira,
de versos quentes, fortes como o Brasil,
sem macaquear a literatura lusíada”
[...]
Angola grita pela minha voz
pedindo a seus filhos a nova poesia de Angola. (p. 85)

O poema de Maurício Gomes confirma tendências da modernidade literária angolana, defendidas pelos “Naturais de Angola”, tais como a busca do próprio, do nacional; o reforço de uma “poética da ruptura”; a busca do universal a partir das particularidades nacionais.

O brado de 1948, reiterado pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), de 1950, foi responsável pela publicação da *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950) e das revistas *Mensagem, a voz dos naturais de Angola* (1951-1952) e *Cultura* (1957-1961), que consolidaram o sistema literário angolano.

Sobre a presença da literatura brasileira nesses movimentos, observa o escritor Costa Andrade (1982):

Entre a nossa literatura e a vossa, amigos brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. É fácil ao observador corrente encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de

Lima, Cruz e Souza, Mário de Andrade, Solano Trindade e Guimarães Rosa têm uma presença grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos. (p. 26)

As revistas **Mensagem** e **Cultura** marcaram o início da poesia moderna de Angola. Uma plêiade de escritores participaram de **Mensagem** e foram os responsáveis pela construção da literatura do novo país, nascido em 1975. No primeiro número de **Mensagem** colaboraram, entre outros, Mário Antônio, Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Alda Lara, Antônio Jacinto e Mário Pinto de Andrade. A publicação da revista “foi o resultado concreto da ambição dessa nova geração de intelectuais de Angola de amplificar o movimento cultural iniciado nos anos 40 por Viriato da Cruz” (CHABAL, 1996, p. 143; tradução nossa). A revista **Cultura** teve 13 números nos quatro anos de sua duração, e dela participaram escritores de renome, como Agostinho Neto, Costa Andrade, Carlos Ervedosa, Ermelinda Pereira Cavier, Luandino Vieira e Oscar Ribas. Nas edições desse periódico foram delineados aspectos da arte e da literatura angolanas e consolidou-se o lugar a ser ocupado pela poesia e pela ficção.

A produção poética angolana abrange três grandes períodos: de 1950 a 1970, marcado pela conscientização; a década de 1970, marcada pelas inovações estéticas; e a geração de 1980.

As décadas de 1950 e 1960 marcaram a fase da viragem para a conscientização da problemática angolana, sobretudo em três grandes vertentes – a terra, a gente e as suas origens. A temática dos escritores da **Mensagem** girava à volta de tópicos que viriam a caracterizar a poética que existe até os nossos dias, como o da valorização do homem negro africano e de sua cultura, o de sua capacidade de autodeterminação, o da nação africana que se antevia como Estado com autoridade e existência próprias. A poesia era marcada pelo protesto anticolonial, sem deixar de ser humanista e social. Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Mário Antônio concentraram muito da sua produção nessa temática.

O protesto anticolonial tomou uma feição muito mais direta com a

publicação da revista *Cultura*, em 1957. Essa revista, publicada até 1961, revelou a existência de novos poetas, entre eles Antônio Cardoso e Costa Andrade. Para além da contestação contra o colonialismo, desenvolve-se, progressivamente, uma temática que tem a ver com a evocação e a invocação da “mãe-pátria”, da “terra grande” da África. Quase todos esses poetas tratam dos temas da identidade, da fraternidade, da terra angolana como pátria de todos – negros, brancos e mestiços. De grande importância é também o tópico da alienação, sobretudo a que respeita ao estado de espírito do branco nascido e criado em Angola. Muita da poesia revela-se também de caráter intimista, como é o caso de poemas de Mário Antônio.

Toda essa geração, utilizando recursos líricos e dramáticos, consegue criar uma poesia de fundo emocional. Através da poesia, descobre-se Angola, conhecem-se as suas origens, as suas tradições e os seus mitos. A poesia adquire uma intencionalidade pedagógica e didática: com ela tenta-se recriar África e Angola, os valores ancestrais do homem africano e da sua terra, bem como ensinar esse mesmo homem a descobrir-se como individualidade. Essa poesia põe em prática a reposição da tradição oral, onde as próprias línguas nacionais ocupam um espaço importante. É, numa palavra, a poesia da “angolanidade”.

Um dos autores que representam essa problemática é Agostinho Neto. A sua obra principal, *Sagrada esperança* (1979), é uma amostra valiosa não só da poesia de combate e contestação mas também da poesia lírica e intimista. Agostinho Neto revela um grande humanismo, em que são evidentes o amor profundo pela vida e o conhecimento do sofrer humano, que amiúde obriga o poeta à utilização de um realismo feroz nos seus versos. Leiam-se, como exemplos, os poemas “Velho negro” (NETO, 1979, p. 64) e “Civilização ocidental” (NETO, 1979, p. 69). Se dizemos que há poemas intimistas, tal não significa que o poeta se isole do contexto social e perca a referência fundamental da sua poesia. É constante a relação estabelecida por Agostinho Neto entre o “eu” poético e o “outro”: um “eu” que é povoado pela humanidade e colocado no contexto da vida do seu povo, como se pode ver, por exemplo, no poema “Confiança”:

O oceano separou-se de mim
 enquanto me fui esquecendo nos séculos
 e eis-me presente
 reunindo em mim o espaço
 condensando o tempo.
 Na minha história
 existe o paradoxo do homem disperso
 Enquanto o sorriso brilhava
 no canto de dor
 e as mãos construíam mundos maravilhosos
 John foi linchado
 o irmão chicoteado nas costas nuas
 a mulher amordaçada
 e o filho continuou ignorante
 E do drama intenso
 duma vida imensa e útil
 resultou a certeza
 As minhas mãos colocaram pedras
 nos alicerces do mundo
 mereço o meu pedaço de chão.
 (NETO, 1979, p. 79)

Pode-se dizer que a esperança é o tópico fundamental da poesia de Agostinho Neto, o núcleo à volta do qual se constroem unidades poéticas de relação dialética, como a dor e o otimismo, o sonho do poeta e o despertar do povo, a escravidão e a fé de transcender a opressão. No poema “O choro de África” (NETO, 1979, p. 139), por exemplo, o poeta fala do “sintoma de África”, que é uma combinação dialética do sofrimento e da alegria que temperam, durante séculos, o homem africano.

Na década de 1970 surgem três nomes que vão ser os principais responsáveis por uma mudança profunda na estética e na temática angolanas: David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos. Por um lado, procura-se maior rigor literário; por outro, e como consequência do anterior, evita-se propositadamente o panfletarismo. Entra-se igualmente numa fase de maior experimentalismo, na qual os escritores tentam também reconciliar os temas políticos do passado com a procura de uma linguagem poética mais universal. Por exem-

plo, Ruy Duarte de Carvalho é autor de uma poesia que, ao lado de uma grande ambiência de oralidade e de um apontar para as consequências da guerra, constitui também uma reflexão sobre o próprio discurso poético. É, no entanto, Arlindo Barbeitos a voz poética que melhor assume a viragem e a ruptura com a tradição da *Mensagem*.

Arlindo Barbeitos tem publicados *Angola angolê angolema* (1977), *Nzaji* (1979), *O rio: estórias do regresso* (1985), *Fiapos de sonho* (1992) e *Na leveza do luar crescente* (1998). Numa nota de introdução a *Angola angolê angolema*, Barbeitos (1977) traça as linhas mestras de sua poética, que tenta ser uma reconciliação do homem com a sua condição, um testemunho e um instrumento de libertação. A poesia tem como função primordial sugerir. Ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio. Uma outra sua função é a de relatar as formas culturais africanas e a vivência do autor. Arlindo Barbeitos (1977) afirma, a propósito, que “só é poesia se sugere, só tem expressão, só tem força, só é arte em forma de palavra, se simultaneamente retém e transcende a palavra” (p. 4). Em sua poesia encontramos a experiência do ser humano que procura sempre a perfeição e o desejo de retorno à imanência, a vontade de construir a irmandade universal. É, também, uma poesia que reflete a dor, a guerra, a situação colonial. Em relação à língua, Arlindo Barbeitos tenta, e consegue, africanizar a língua colonial, num esforço continuado de repossuir todos os valores e tradições culturais do país.

A poesia de Arlindo Barbeitos, como a de outros autores angolanos, desponta no cenário literário do país no período da guerra colonial e alimenta-se da experiência libertária. É um movimento de sonhos desfeitos pela angústia e pela repressão que silencia as estórias que brotavam naturalmente em volta das fogueiras, pois a palavra foi cerceada e com ela a magia, a energia que alimentava a chama da tradição temporariamente adormecida.

A obra *Angola angolê angolema* (BARBEITOS, 1977) retrata a violência social que assola a sociedade angolana durante a luta armada. “Os poemas expressam, pelo esgarçamento semântico e sonoro dos

versos, o dilaceramento de Angola, país mutilado pela miséria e pela guerra” (SECCO, 2003, p. 168). A poesia de Barbeitos (1977) traz os ecos da guerra:

borboletas de luz
esvoaçando
de cadáver em cadáver
colhem
o fedor dos mortos em
vão. (p. 38)

Numa leitura ampliada da idéia de liberdade, as borboletas, metáfora de homens livres, estão circulando “em vão”, já que após a independência Angola experimenta, por mais de duas décadas, “os pesadelos” gerados pela guerra civil.

Durante o período da luta armada, a palavra poética precisou ser direcionada, tornando-se veículo de contestação. Dessa forma, os trabalhos poéticos “textualizaram temas específicos, atualizaram sentires e saberes diferentes, segundo a imagem da nação a construir, a partir de signos, símbolos, motivos e formas” (MATA, 2001, p. 18), idealizaram as individualidades nacionais. Cabe ressaltar que, mesmo guardando suas naturais especificidades, os cinco países africanos de língua portuguesa vivenciaram a luta pela libertação colonial.

A partir dos anos 1980 surge uma nova geração de escritores, cujo ecletismo é a característica mais marcante. Digna de nota é uma pequena antologia publicada em 1988, intitulada *No caminho doloroso das coisas*. Na introdução, o organizador da antologia deixa perceber o rumo de uma certa descontinuidade que a nova poesia angolana vai tomando:

São jovens, mas dentre eles há poetas que são artistas nos seus versos como carpinteiros nas tábuas. Tiveram que por (*sic*) verso sobre verso como quem constrói um muro. Analisaram se estava bem e tiraram, sempre que não estivesse, sentados na esteira do Pessoa, [...] Jovens subscritores de uma auto-explicação metalinguística em que a ruptura formal não é tudo. (FEIJÓO, 1988, p. 13)

As vozes que despontam no cenário literário africano na contemporaneidade consolidam uma luta travada nos primórdios das guerras pela descolonização nos países africanos de língua portuguesa. Desvincular a língua portuguesa da tradição europeia foi o primeiro passo dado por autores que ansiavam encontrar a palavra precisa, transgressora e fundadora de um novo lirismo com marcas próprias.

Os escritores dessa nova poética inserem em suas poesias aspectos característicos dos falares do povo. A língua portuguesa distanciada da matriz, “aclimatada” em solo africano, sofre a distensão necessária para viabilizar a escrita poética em vários sentidos. Esse mecanismo propicia os desvios que consolidam a produção de uma literatura que transgride os modelos europeus para se afirmar intensamente africana.

Nesse contexto, a poesia faz circular os saberes. Desloca do espaço do poder a língua que regula a história humana, dando-lhe uma nova roupagem, para imprimir os vários sentidos buscados. O poeta trabalha e vislumbra saídas na encenação dos enunciados, livre das amarras do poder regulador que delimita os atos e as ações do homem na vida diária. Num jogo teatral, os significados efetivam-se no desvio, na reordenação do código lingüístico que permite ouvir a língua fora do poder. O discurso literário ultrapassa os obstáculos típicos da língua, como código regulador do discurso “coerente” que sustenta o corpo social, e funciona como o logro, o lugar que dialoga com o dentro e o fora, com o interior e o exterior da linguagem literária, quando o discurso poético tem caráter testemunhal, como neste poema de Ruy Duarte de Carvalho (2003, p. 90):

Sou testemunho da noção geográfica
que identifica as quatro direcções
do sol às muitas mais que o homem tem.
Sou mensageiro das identidades
de que se forja a fala do silêncio

Poetas como José Luís Mendonça, Ruy Duarte de Carvalho, João Maimona e Ana Paula Tavares, dentre outros, buscam na escrita literária a abertura para um tempo de memórias construídas “a partir de

alguma fenda original” (CARVALHO, 2003, p. 45). Apesar do esfacelamento do projeto social coletivo, a nova ótica lírica precisa encontrar, nas águas do passado, os elementos essenciais para “exorcizar a morte e a dor” (CARVALHO, 2003, p. 45).

Ruy Duarte de Carvalho é autor de uma produção expressiva e bastante acurada no cenário literário contemporâneo angolano. Entre suas obras figuram *Chão de oferta* (1972), *A decisão da idade* (1976), *Como se o mundo não tivesse leste* (1977), *Exercícios de crueldade* (1978), *Hábito da terra* (1988) e *Vou lá visitar pastores* (1999). O discurso interlocutório de Ruy Duarte de Carvalho transita entre a militância pela terra, em especial no sul de Angola, e um pacto de solidariedade firmado com o país como um todo. Em sua poética o autor efetiva a comunhão de muitas outras vozes. Nos versos a seguir (CARVALHO, 2003), percebe-se a estratégia discursiva de quem busca contemplar as origens, os hábitos da terra.

Um chão propício para erguer o encontro
entre o destino e o corpo.
Se as minhas mãos se tingem de vermelho, ao norte
e eu todavia me reservo ao sul
porque da terra quero a superfície plana. (p. 91)

Num diálogo com outros campos da arte, Ruy Duarte de Carvalho imprime determinadas marcas no discurso poético, confere-lhe feição particular. O contexto histórico-social, destoante e desconcertante no plano real, torna-se objeto singular no plano poético e precisa ser re-dimensionado, via representação na poesia, espaço significante e de jogos de sentidos, para o funcionamento da discursividade de vozes não autorizadas e marginalizadas na sociedade. Diante de tal fato, a voz autorizada precisa apresentar e representar a vida com toda a força que emana das palavras.

A presentificação dos fatos caracteriza-se como o detalhe específico da arte literária. Os elementos recuperados do contexto são modelados, transformados ou reforçados no âmbito poético. A arte tece a rede dos significados que podem emanar da superfície ou da profun-

didade do contexto, ou melhor, de “um chão propício para erguer o encontro entre o destino e o corpo” (CARVALHO, 2003, p. 91).

Distanciando-se do discurso emblemático de exaltar a luta de libertação, a poesia contemporânea opta por operar “uma revolução no âmago da linguagem [e leva] às últimas conseqüências a meta-consciência poética já praticada, desde os anos 1970, por alguns poetas de Angola” (SECCO, 2003, p. 168).

Com um discurso crítico que busca a memória de um tempo distante – anterior àquele da opressão e das decepções –, os poetas da contemporaneidade mergulham nos subterrâneos do sonho e encontram as imagens que serão metaforizadas por meio de recursos lingüísticos, como as repetições frasais e de termos que remetem às suas origens lingüísticas e, concomitantemente, às características nacionais e regionais angolanas. Esses elementos constituem dados necessários para compor um cenário poético capaz de exprimir simultaneamente uma “visão de mundo” e uma “forma de estar nele”.

Nesse percurso situa-se a poesia de José Luís Mendonça, autor de *Chuva novembrina* (1981), *Gíria de cacimbo* (1987), *Respirar as mãos na pedra* (1989), *Quero acordar a alva* (1997) e *Poemas de aMar* (1998). Seu discurso transita entre a subjetividade do “eu” que se nutre num sentimento evasivo para o interior de si mesmo e o desejo de depreender o momento presente, os homens presentes: “O instante do fascínio que a beleza das palavras provoca, o momento de fruição do verbo, do que sugere e da vertigem que a confunde, não raramente, com o momento do encanto” (MATA, 2001, p. 253).

Sua palavra poética constrói imagens sensoriais na convergência de um prazer que emana da feitura de versos com uma crítica social contundente, repleta de lirismo e pautada nos reflexos das ações de homens “subalimentados” que povoam o universo africano, mais precisamente uma Angola frágil, de sonhos desfeitos, representados no poema “Subpoesia” (MENDONÇA, 2002, p. 34):

Subsarianos somos
sujeitos subentendidos

subespécies do submundo
subalimentados somos
surto de subepidemias
sumariamente submortos
do subdólar somos
subdesenvolvidos assuntos
de um sul subserviente.

O cenário exposto por José Luís Mendonça (2002) traz à tona uma aventura literária pautada amplamente na experiência da dor, que precisa encontrar o caminho profícuo para ser transformada em linguagem capaz de recuperar a crença na utopia. O poeta extrai da vida diária, real, as sensações expostas em “Como um saco de sal” (p. 35), que funciona como metáfora do tempo presente: “O africano está a escorrer/ como saco de sal”.

Outro poeta importante é João Maimona, que, desde os poemas apresentados na antologia *No caminho doloroso das coisas* (FEIJOÓ, 1988), insiste na experimentação de processos estéticos que filtram a realidade sensível para expô-la em cenários (re)construídos por imagens. Sua poesia é densa, profunda, porque privilegia a utilização de alegorias, símbolos, imagens e construções que descartam a percepção de significações imediatas, instala tensões e dissonâncias, busca expulsar do poema a segurança enganadora de sentidos ilusoriamente instalados. A poesia de Maimona percorre as trilhas do desassossego (FONSECA, 2006) e elabora-se como uma visão sofrida e amarga da realidade. Seus vários livros publicados, dentre os quais se destacam *Trajectória obliterada* (1984), *Les roses perdues de Cunene* (1985), *Traço de união* (1987), *As abelhas do dia* (1988), *Quando se ouvir os sinos das sementes* (1993), *Idade das palavras* (1997), *No útero da noite* (2001) e *Festa da monarquia* (2001), trabalham com a obscuridade, com a percepção de um mundo despedaçado, com ruínas que impedem a esperança, ainda quando se procura ultrapassar a melancolia e a desesperança.

A abundância de imagens e os artifícios de linguagem que buscam alcançar o que se produz para além do poema dizem muito do traba-

lho do poeta com a materialidade da palavra, com a produção de arranjos verbais que fazem a escrita repercutir o som e o gesto que ela mesma silencia.

Dentre a produção literária de autoria feminina, destaca-se, neste breve panorama, a produção poética de Ana Paula Tavares, revelada aos leitores em 1985. Ana Paula Tavares, como Ruy Duarte de Carvalho, dedica-se a reverenciar, no espaço da literatura, os rituais da tradição oral. Desde os poemas publicados em *Ritos de passagem* (1985) – alguns retomados pela antologia dos jovens poetas angolanos *No caminho doloroso das coisas* (FEIJOÓ, 1988) – expõe-se em seus versos o olhar atento sobre as tradições ainda preservadas em várias regiões do seu país. A escrita literária busca apreender essas tradições e detém-se cuidadosa nas artes que a cultura delegou à mulher africana, oleira, tecelã, fazedora de tarefas que a tornam guardiã das tradições do cuidar, do zelar pela vida, enquanto os homens se extinguem nas guerras ou desempenham outras funções. Nos poemas de Ana Paula Tavares que fazem parte da antologia organizada por Feijoó (1988), algumas constantes discursivas identificam a sua poética: a atenta retomada, pelo viés da poesia, das cerimônias de passagem, a percepção da sensualidade que percorre os gestos, os atos e a natureza e transborda de forma graciosa em frutos que se metamorfoseiam em prediados próprios do corpo humano. Essas constantes que desabrocham em seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985), percorrem *O lago da lua* (1999) e mantêm-se em seus livros mais recentes, *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001) e *Ex-votos* (2003).

As tradições da Huíla, região onde nasceu a escritora, estão em seus poemas, com “seus cheiros, sons, corais e canções”, como ela mesma confessa a Michel Laban (1991, p. 850). A sua formação em História e uma grande sensibilidade marcam o modo como a poetisa observa os costumes das mulheres de sua etnia e transporta-os para os seus poemas, com grande respeito e delicado cuidado.

O livro *Ritos de passagem* (TAVARES, 1985) revela o olhar da historiadora sobre o lugar da mulher em sociedades em que se celebram

rituais de iniciação e de passagem de uma idade para outra e em que se elaboram tarefas em meio a cantos e sofrimentos. Como ela própria afirma, os rituais, os costumes aparecem em sua poesia permeados de admiração e espanto, já que, pertencendo a uma dessas sociedades, não convive mais com ela, pois se distanciou de costumes e de vivências que, ao mesmo tempo, são e não são dela (LABAN, 1991, p. 850).

Os poemas de Ana Paula Tavares, desde os de *Ritos de passagem* (1985), apresentam-se como grande diferença em relação aos produzidos pela geração da “poesia de combate”, particularmente por aqueles poetas que acompanharam o processo de libertação de Angola do colonialismo português. Atenta às manifestações de sua cultura, Paula Tavares não se sente, no entanto, porta-voz dela. Seu olhar observa os rituais, apreende os costumes, destaca, com rara sensibilidade, detalhes e impressões de culturas angolanas ancestrais, mas deixa-se atravessar por outros saberes.

No seu primeiro livro, a predileção pela descrição de frutos típicos de sua região é recortada por um viés erótico, sempre presente em seus poemas. As cores e o sabor dos frutos – o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão – são também imagens de um corpo que transcende em cheiros, em tessitura macia e em forte sensualidade. A descrição do mirangolo é, nesse sentido, bastante interessante (TAVARES, 1985, p. 12):

Testículo adolescente
purpurino
corta os lábios ávidos
com sabor ácido
da vida
encandesce de maduro
e cai
submetido às trezentas e oitenta e duas
feitiçarias do fogo
transforma-se em geléia real:
ILUMINA A GENTE.

Já se mostra no livro *Ritos de passagem* (1985) uma feição que rea-

parece em *O lago da lua*, de 1999, em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001, e em *Ex-votos*, de 2003: a escrita poética de Ana Paula Tavares deixa visível sua intenção de povoar o texto com dados concretos da realidade, que nele pousam com seus sentidos expandidos ou apenas sugerem relações que demandam um olhar mais cuidadoso sobre os costumes da terra angolana. Talvez seja esse transbordar de sensações e de toques suaves o que o leitor apreende, mesmo aquele que desconhece os dados concretos que habitam os versos de Paula Tavares. Encantam o leitor a exploração de recursos próprios da escrita poética, o trabalho cuidadoso com a plasticidade das cenas, as elaborações sensuais que organizam os poemas, comedidos, sintéticos, avessos ao excesso.

EX-VOTO

No meu altar de pedra
arde um fogo antigo
estão dispostas por ordem
as oferendas

neste altar sagrado
o que disponho
não é vinho nem pão
nem flores raras do deserto
neste altar o que está exposto
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
que aqui vês
vale como oferenda
meu corpo de tacula
meu melhor penteado de missangas.
(TAVARES, 1999, p. 12)

Inocência Mata (2001, p. 63) afirma, com relação à literatura angolana, que a construção literária da nação se fez particularmente através da poesia, que assumiu a “coletivização da voz”. Esse aspecto está presente, sobretudo, na produção poética do pré-independência, que cantou a construção de uma África livre e exibiu ao mundo as mazelas

da opressão colonialista. Essa vertente, muito forte na poesia, não esteve no entanto afastada da ficção, que, ainda no século XIX, com escritores como Antônio de Assis Júnior e Castro Soromenho, procurou delinear os contornos da terra angolana. Tal intenção está presente mesmo na ficção de tendência etnográfica de Oscar Ribas, mas irá tomar uma feição significativa em escritores como José Luandino Vieira, defensor de um projeto literário marcado não apenas pelo engajamento e pela utopia mas por um expressivo trabalho com a linguagem, visível em seus livros *Luuanda* (1974), *Nós, os do Makulusu* (1975) e *João Vêncio: os seus amores* (1979). Sobre essa proposta literária, evidente também em vários outros romances do escritor, diz Vima Martin (2006): “Seja através do exercício da escritura do conto e do romance, a opção de Luandino Vieira foi por ficcionalizar os desafios vividos pelos marginalizados que habitam a periferia de Luanda e atestar o seu potencial de resistência” (p. 216).

A obra mais recente do escritor, *O livro dos rios* (VIEIRA, 2006), segue outros percursos. Afasta-se dos musseques e da cidade de Luanda, temas presentes na maioria dos seus livros anteriores, sem abandonar um modo de contar característico da discursividade oral. Ao contrário, propõe uma contação recortada por rememorações sobre rios – “Isto é, conheço rios. De uns dou relação, de outros, memória” (p. 17) –, mas não se furta às lembranças que as águas largas, lentas, dormidas permitem evocar.

Acreditando ser a literatura um dos elementos formadores da identidade de um país, Pepetela, nome artístico de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, nascido em Benguela, em 1941, é um dos maiores escritores angolanos, ligado a uma vertente ficcional que assume, por vezes deliberadamente, a função social da literatura. Seus vários romances registram a intenção de permanecer junto daqueles que ficaram do lado de fora na distribuição do “mel”, metáfora com que o autor, implícito no romance *Jayme Bunda, agente secreto* (PEPETELA, 2001, p. 85), alude à perversa divisão de renda e de direitos que o panorama do pós-independência angolano acentua. O escritor publicou três roman-

ces no período anterior à independência: *As aventuras de Ngunga* (1977), *Muana Puó* (1978) e *Mayombe* (1980). Os demais livros foram publicados após a independência, e neles pode ser identificada uma revisão melancólica da utopia revolucionária, como em *A geração da utopia* (1992), mas também se acentua a visão irônica sobre os desmandos da classe que assumiu os destinos da nova nação. O romance *A gloriosa família* (1997) faz uma incursão pela história de Angola e retoma dados importantes relativos aos interesses de diferentes poderes, expondo as armações necessárias à sustentação dos negócios gerenciados por aventureiros de várias nacionalidades durante o longo e lucrativo período do comércio de escravos.

Manuel Rui, poeta e ficcionista, teve vários livros publicados antes da independência. Seu livro de maior alcance entre os leitores angolanos e estrangeiros é, sem dúvida, *Quem me dera ser onda*, cuja primeira edição, em 1991, foi seguida de outras edições em língua portuguesa e em vários outros idiomas. Como afirma Luiz Kandjimbo (1997), a ficção de Manuel Reis é marcada por um realismo social que assegura ao escritor o manejo de instrumentos capazes de tornar risíveis as situações enfocadas. O riso e a ironia são as armas com que esse escritor angolano diseca o cotidiano das gentes simples ou critica o modo de vida dos mais abastados. Em *Quem me dera ser onda*, um porco simboliza situações típicas de uma Angola que tem de conviver com a construção de um novo tempo e com a precariedade dos instrumentos de que dispõe para fazê-lo. Em alguns contos magistrais como “A grade”, do livro *1 morto & os vivos* (1993), ou “Rabo de peixe frito e rusga”, do livro *Saxofone e metáfora* (2001), a ironia costura situações corriqueiras do universo urbano luandense, permitindo que o leitor se aperceba de outras histórias que são contadas no burburinho da enunciação.

Um outro escritor significativo na literatura angolana atual é Boaventura Cardoso, cultor de uma vertente literária que explora a ironia, a sátira e os recursos da carnavalização, sem desprezar as possibilidades inventivas da linguagem. Os contos de seus livros *O fogo da*

fala (1980), cujo título indica a percepção da linguagem como o fogo que aquece ou destrói, e *Dizanga dia muenhu* (1988), que reelabora formas de narração muito adequadas aos temas abordados, intensificam um projeto de escrita que se elabora próxima às potencialidades da fala, do sopro da palavra viva, que é sempre fogo tomado em sua polissemia. Seus livros mais recentes, *Maio, mês de Maria* (1997) e *Mãe, materno mar* (2001), traduzem a maestria do escritor tanto com relação ao trabalho sempre inovador no nível da linguagem, quanto com relação à perspicácia imaginativa utilizada para enfocar situações típicas dos novos enfrentamentos propostos à literatura, que quer estar sempre atenta à fala, ao fogo que anima as conversas e dá firmeza ao que é narrado.

MOÇAMBIQUE

O processo de formação da literatura de Moçambique não difere muito do dos demais países africanos de língua portuguesa, tendo assistido à construção, nas zonas urbanas da Beira e Lourenço Marques (agora, Maputo), de uma elite de alguns negros, mestiços e brancos que se apoderou, aos poucos, dos canais e centros de administração e poder.

Suporte inicial foram os jornais, que, como em Angola, desempenharam um papel importante na divulgação das idéias contrárias ao colonialismo. O jornal *O Africano* foi fundado pelos irmãos José e João Albasini em 1909, com edição em português e *ronga*. Em 1918 os irmãos Albasini fundaram *O Brado Africano*, órgão oficial do Grêmio Africano Associação Africana. Em 1932 o jornal, tendo sido impedido de funcionar, foi substituído pelo *Clamor Africano*, que teve 12 números e foi criado por José Albasini. A partir de 1933, *O Brado Africano* voltou a circular, mas a partir de 1958, até a sua suspensão, em 1974, seu funcionamento esteve subordinado a muitas influências oficializantes.

No final da década de 1940 e início da década de 1950 Moçambi-

que assistiu a um período de afirmação de um projeto literário, que está registrado em textos publicados em livros e em jornais. Destaca-se a importância, para a afirmação da literatura moçambicana, de projetos como o da revista *Msaho* (fundado em 1952), cujo nome se relaciona com um canto do povo, em língua chope, e o do jornal *Paralelo 20* (1957 a 1961).

Entre 1959 e 1975 o jornal *Voz de Moçambique* foi o veículo mais importante para a publicação de textos literários, em vários dos quais se percebem tendências que revelam o contato dos escritores com a Europa e o Brasil. Cecília Meireles, Adalgisa Nery, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Castro Alves figuravam entre os escritores brasileiros que mais circulavam no meio literário.

Os principais escritores moçambicanos são Noémia de Souza (que teve de se exilar do país em 1951), José Craveirinha (o maior poeta de Moçambique, morto em 2003), Luís Bernardo Honwana (autor do célebre *Nós matamos o cão tinhoso*), Rui Knopfli, Virgílio de Lemos e Rui Nogar, todos ligados a movimentos que traçaram o panorama literário de Moçambique dos anos 40 e 50, cujos ecos podem ser percebidos na poesia do pós-independência.

Distinguem-se pelo menos três fases no processo de construção da literatura moçambicana: a fase colonial, a fase nacional e a fase pós-colonial.

Na fase colonial destacam-se, como precursores da literatura moçambicana, autores como Rui de Noronha, João Dias, Augusto Conrado e Luís Bernardo Honwana. Entre eles merece realce Rui de Noronha, cujo livro *Sonetos* foi publicado em 1943, seis anos após a sua morte. A sua poesia reveste-se de pioneirismo, não pela forma mas pelo conteúdo, uma vez que alguns dos sonetos mostram sensibilidade para a situação dos mestiços e negros, o que constitui a primeira chamada de atenção para os problemas resultantes do domínio colonial. Rui de Noronha representa também uma das primeiras tentativas de sistematizar, em termos literários, o legado da tradição oral africana.

A coletânea de contos intitulada **Godido e outros contos**, de autoria de João Dias, publicada em 1952, é considerada como a primeira obra de ficção moçambicana, por causa dos temas e motivos que explora. João Dias tenta desmascarar realidades sociais concretas, relacionadas com o estatuto do africano tanto no contexto colonial como no espaço social português. Nesse caso, o que interessa é a vertente nacional, consubstanciada no conto mais extenso e que dá título à coletânea, que se destaca dos restantes em função de determinados temas e modos de representação. O nome da personagem principal, Godido, remete à figura histórica de mesmo nome, filho do Imperador de Gaza, cuja deportação ocorre com Gungunhana, outra figura elevada à categoria de mito na memória coletiva. Desse modo, Godido conota a resistência do povo moçambicano ao invasor europeu, funcionando como símbolo das reivindicações sociais no espaço colonial português. A história incide no quotidiano de um negro, destacando-se o seu inconformismo num espaço rural marcado pela subserviência, humilhação e despersonalização e as suas frustrações num espaço urbano, lugar de sonhos e aspirações. O leitor é confrontado com os temas da exploração do negro, do racismo nas suas diversas formas, da violência física e psicológica à qual é sujeito o moçambicano, da duplicidade do mulato a negar as suas origens, do direito colonial a serviço do opressor, da mulher transformada num simples objeto, da idealização do Brasil em resultado da mestiçagem social (DIAS, 1952).

Nós matámos o cão tinhoso, de Luís Bernardo Honwana (1980), trata de questões sociais como a exploração e a segregação. Na sua totalidade, as narrativas de Honwana denunciam as forças produtivas em jogo, o autoritarismo do Estado colonial, a opressão exercida pelas instituições de poder e pelo seu aparelho ideológico. Além disso, evidenciam certos aspectos de conscientização social e de classe de determinadas personagens. No conto “Dina”, por exemplo, encontramos os temas da rudeza do trabalho rural, do sofrimento do trabalhador sujeito a uma disciplina desumana, da arrogância do branco em relação ao negro, da impotência perante o opressor, da prostituição

como forma de sobrevivência, da incompreensão e da alienação, os quais realçam as configurações mais salientes de um espaço social violentado. Os demais contos mostram também situações concretas de exploração, humilhação e racismo, comportando, assim, uma perspectiva crítica e desmistificadora, típica da chamada literatura comprometida. No texto que dá título ao livro, o protagonista, incumbido de liquidar o enigmático Cão-Tinhoso, elucida-nos sobre a luta surda no seio de uma comunidade juvenil, representada por brancos, negros e mestiços. Já o curto relato de “Inventário de imóveis e jacentes” mostra, de modo documental e objetivo, a condição econômico-social de uma família, mediante a enumeração de objetos que conotam a vida difícil dos africanos, aspirando a um lugar na hierarquia preestabelecida pelo colonizador europeu. Semelhante problemática ocupa a atenção do enunciador do conto “Papá, cobra e eu”, no qual está retratado o cotidiano de uma família africana, com destaque para as tensões latentes, como a relacionada à língua utilizada e à humilhação à qual os negros têm de se sujeitar perante o explorador branco. A humilhação baseada na cor da pele é tematizada também em “As mãos dos pretos”, cujo protagonista, de modo ingênuo e algo irônico, aborda a impotência dos negros perante os argumentos aparentemente inabaláveis dos colonos sobre a segregação racial. O último conto, “Nhinguitimo”, evolui para a revolta, entendida como meio de romper com a colonização, e faz uma crítica ao comodismo dos negros assimilados, em favor da esperança na construção de uma sociedade diferente.

Uma parte significativa da produção literária moçambicana deve-se a escritores que centram a sua temática nos problemas de Moçambique. Foram eles que contribuíram decisivamente para a formação da identidade nacional moçambicana. Merecem realce Alberto de Lacerda, Reinaldo Ferreira, Rui Knopfli, Glória Sant’Anna, António Quadros, Sebastião Alba e Luís Carlos Patraquim. Alguns desses escritores produzem uma literatura de caráter mais pessoal, enquanto outros tratam questões relativas ao aspecto social. Por exemplo, Rui Knopfli

debruça-se fundamentalmente sobre a África, a “Mãe África” e o povo que vive e sofre as consequências do colonialismo. Por muita dessa poesia perpassa também a esperança da libertação. Esses autores contribuíram, de um modo decisivo, para a emergência da literatura da “moçambicanidade”. Em muitos desses poetas podemos detectar a alienação em que se encontram perante a sociedade africana a que pertencem. Veja-se este exemplo de Rui Knopfli (1997):

Europeu me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
Européias
e europeu me chamam.
Não sei se o que escrevo tem raiz de algum
pensamento europeu,
É provável... Não. É certo,
mas africano sou. (p. 11)

A fase nacionalista caracteriza-se pela produção de uma literatura política e de combate, que foi cultivada, sobretudo, por escritores que militavam na Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo). Entre eles destacam-se Marcelino dos Santos, Rui Nogar e Orlando Mendes. Essa literatura preocupa-se especialmente com comunicar uma mensagem de cunho político e, algumas vezes, partidário. Sobressaem-se, do ponto de vista estético, as obras *Portagem* (1965), de Orlando Mendes, e *Silêncio escancarado* (1982), de Rui Nogar.

Publicado em 1965, *Portagem*, de Orlando Mendes, é considerado o primeiro romance moçambicano por causa da sua perspectiva crítica em relação às estruturas coloniais e da abordagem, sem subterfúgios, do drama de um mulato em choque com a sociedade de brancos e de negros, minada pela presença do europeu. A ação decorre em vários espaços, tanto rurais como urbanos, para mostrar a inadaptação do protagonista, o mulato João Xilim, que, oscilando entre os valores dos contextos europeu e moçambicano, termina por reencontrar-se no seu destino de africano. Ao longo do seu percurso existencial, a personagem central é confrontada com situações que tematizam a

marginalização de João Xilim, tanto no plano profissional, como no plano afetivo. Da condição de emigrado nas minas da África do Sul até à de ajudante numa oficina gráfica, o protagonista exerce empregos precários (marinheiro, capataz, tipógrafo e pescador), passando pela atividade de contrabandista e pela situação de recluso devido a uma tentativa de homicídio. Todos os acontecimentos apontam para a subalternidade dos negros e dos mulatos numa sociedade conotada pela exploração, pela assimilação e pelo racismo. O universo das personagens com as quais o protagonista convive ou que enfrenta é outra marca da condição de inferioridade à qual está condenado o africano. Trabalhadores miseráveis, camponeses famintos, patrões arrogantes, comerciantes desonestos e mulheres que se prostituem por necessidade são os interlocutores privilegiados de João Xilim. Todo esse universo enfatiza a idéia da exclusão social generalizada que o romance traduz, delineando uma sociedade cheia de tensões agudas, onde o ódio, o crime e a violência confluem para esboçar um quadro de tragédias e desgraças (MENDES, 1965).

Como nos outros países, surge também em Moçambique um número significativo de escritores cuja obra literária é conscientemente produzida tendo em conta o fator da nacionalidade. São eles que forjam a consciência do que é ser moçambicano no contexto, primeiro, da África e, depois, do mundo. Entre os principais autores dessa literatura encontram-se Noémia de Souza, José Craveirinha, Jorge Viegas, Sebastião Alba, Ungulani Ba Ka Khosa e Mia Couto.

A figura de maior destaque na poesia da moçambicanidade e referência obrigatória em toda a literatura africana é José Craveirinha. A poesia de Craveirinha engloba todas as fases ou etapas da poesia moçambicana, desde os anos 1940 até praticamente os nossos dias. Em Craveirinha vamos encontrar uma poesia tipo realista, uma poesia da negritude, cultural, social, política, uma poesia de prisão, uma poesia carregada de marcas da tradição oral, bem como muito poema com grande pendor lírico e intimista.

Craveirinha publicou *Cela 1* (1980), *Xigubo* (1980), *Karingana*

Ua Karingana (1982) e Maria (1988). Uma leitura atenta leva-nos a perceber a diferença marcante entre cada uma dessas obras de Craveirinha. *Xigubo* é um livro mais voltado para a narratividade, para a descrição de elementos exteriores ao poeta. Nesse livro, o poeta distancia-se do “eu” poético ou, então, funciona como um “narrador” de estórias cuja voz é eco de um drama que se desenrola num universo (África) do qual ele próprio é participante. Em *Cela 1* e *Maria*, o “eu” poético identifica-se com o “sujeito da narrativa”. Essas últimas duas obras são um corolário da itinerância do poeta num clima de epopéia de que *Xigubo* e *Karingana Ua Karingana* são um registro. O poeta transfere-se da esfera de uma experiência coletivizante “narrada” em *Xigubo*, para uma escrita que individualiza a sua própria vivência em *Cela 1* e *Maria*.

A literatura do período pós-independência, ou pós-colonial, desvia-se do viés coletivo. Os autores assumem um tom individual e intimista para relatar a sua experiência pós-colonial. Entre os escritores destacam-se Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Luís Carlos Patraquim, Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Lília Momplé.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu em 1935, na Ilha de Moçambique. *Ninguém matou Suhura*, seu primeiro livro de contos, foi publicado em 1988 e narra fatos ocorridos durante o tempo colonial. A ele se seguiu o romance *Neighbours*, de 1995, que retrata fatos ocorridos durante a guerra civil. De maneira semelhante, o livro *Os olhos da cobra verde* (1997) também se inspira na vida quotidiana de Moçambique, desde o tempo colonial até a época atual. Além desses livros, produziu o vídeo-drama *Muipiti*, que ganhou a distinção de melhor vídeo moçambicano produzido em 1998 e conta a história de uma mulher da Ilha de Moçambique.

Ungulani Ba Ka Khosa publicou dois livros: o romance *Ualalapi*, em 1987, ganhador do Grande Prêmio de Ficção Moçambicana em 1990, e a coletânea de pequenas histórias *Orgia dos loucos*, em 1990. *Ualalapi* pode ser visto como uma espécie de relato étnico-histórico que recupera a tradição oral moçambicana. Texto de difícil classifica-

ção quanto ao gênero, constitui-se como uma surpresa do ponto de vista formal: o livro parece mais uma coletânea de contos, mas sua ordenação no plano temporal permite catalogá-lo como um romance. Uma personagem central polariza as situações das intrigas das seis narrativas breves, aparentemente distintas entre si, mas marcadas por uma perspectiva de continuidade. Trata-se da figura mítica do Imperador Ngungunhane, o mesmo Gungunhana do livro de João Dias (1952), cuja ação, invocada direta ou indiretamente, faz com que as diferentes histórias isoladas funcionem como independentes e, ao mesmo tempo, dependentes. O que o romance tematiza é o passado recente de Moçambique, numa perspectiva tipicamente pós-moderna, porque surge reescrito, reinventado, reformulado, enfim, questionado à luz do presente. Para tal, revisitam-se alguns fatos históricos do século XIX, esboçando-se o retrato cruel de um Império em decadência e degradação. Esses fatos remontam à figura de Ngungunhane, personagem de origem nguni, que invade o sul de Moçambique e coloniza os tsongas, tornando-se Imperador das terras de Gaza. O relato épico que exalta a bravura guerreira dos africanos cede lugar, em alguns momentos, a dúvidas e incertezas que se depreendem de situações de injustiça e opressão, corroboradas por situações de terror, barbárie, arbitrariedades e abusos de poder da parte do último imperador moçambicano.

Mia Couto transfere todo o seu potencial poético para a ficção. O moçambicano Antônio Emílio Leite Couto, ou Mia Couto, é um dos escritores mais conhecidos da África e da língua portuguesa. É autor de vários livros de narrativas curtas (contos e crônicas) – *Cronicando* (1988), *Cada homem é uma raça* (1990), *Estórias abensonhadas* (1994), *Contos do nascer da terra* (1997), *Na berma de nenhuma estrada* (2001), *O fio das missangas* (2003), *O país do queixa andar* (2005) e *Pensatentos* (2005) – e de vários romances – *Terra sonâmbula* (1994), *A varanda do frangipani* (1996), *Vinte e zinco* (1999), *Mar me quer* (2000), *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002) e *O outro pé da sereia* (2006). O romance *Terra sonâmbula* (1994) é con-

siderado um dos 12 melhores livros africanos do século 20. Além desses, escreveu um livro de poemas, **Raiz de orvalho e outros poemas** (1999), e livros infantis. Como se pode observar, o escritor transita entre vários gêneros literários, o que, como afirmam Rita Chaves e Tânia Macedo (2007), pode ser visto como uma característica da literatura moçambicana, uma vez que os escritores “migram de um gênero a outro, optando, a cada momento, por aquele que consideram mais adequado ao que têm a dizer” (p. 50).

Nas narrativas de Mia Couto chama a atenção o motivo comum que atravessa sua escrita: a profunda crise econômica e cultural que acompanha o cotidiano da sociedade moçambicana, durante e depois da guerra civil, ou seja, após a independência nacional. Suas obras problematizam a instabilidade na qual está mergulhado o povo moçambicano, a corrupção em todos os níveis do poder, as injustiças como consequência de um racismo étnico, a subserviência perante o estrangeiro, a perplexidade face às rápidas mudanças sociais, o desrespeito pelos valores tradicionais, a despersonalização, a miséria. De maneira geral, nas narrativas de Mia Couto os motivos afloram de histórias algo insólitas. O insólito é acompanhado por episódios satíricos, que imprimem dimensões hilariantes às histórias. O leitor é confrontado com situações que interseccionam elementos da esfera do real e do onírico, do mundo dos vivos e dos mortos, dos feitiços e do sobrenatural. Tema recorrente nas narrativas de Mia Couto é a decadência social, evidenciada pela intervenção de algumas personagens, quando tecem críticas explícitas à conjuntura hostil na qual imperam a ausência de valores éticos e morais, a perda da memória e da dignidade humana e os desajustes econômicos e culturais vividos no país. A linguagem de Mia Couto é fortemente influenciada pela tradição oral africana. O autor viola padrões da língua portuguesa, numa manifesta postura de invenção de um novo registro discursivo. As transgressões de regras lingüísticas estabelecidas manifestam a criatividade e a inventividade pessoal do autor, tanto no plano lexical quanto no plano da sintaxe narrativa. No primeiro caso, merecem referência os neologis-

mos resultantes da combinação aleatória de partes de palavras do português europeu com bases lexicais das línguas locais moçambicanas. Quanto à sintaxe, o escritor consegue tornar as frases mais flexíveis, remodelando as potencialidades da sua estrutura. Conforme o contexto em que a renovação lexical e sintática é utilizada, o leitor é confrontado com passagens obscuras, devido, principalmente, a constantes deslocamentos de sentido, alterações de significados, reformulações de categorias habituais e introdução de expressões metafóricas inéditas que visam à criação de uma forma oralizante de discurso, pautada em recursos estilísticos que permitem a criação de polissemias textuais que ilustram situações mágicas, míticas e simbólicas. A simbologia, relacionada com o fantástico de certos eventos, entrelaça registros de diversas culturas africanas. No plano ideológico, tem-se a valorização da cultura tradicional moçambicana – africana –, postura existente em toda a sua obra ficcional.

Suleiman Cassamo nasceu em 1962, em Marracuene, na província de Maputo, Moçambique. Colaborou, como escritor, em jornais e revistas literárias – *Charrua*, *Gazeta de Artes e Letras*, *Notícias e Eco*, entre outros – e publicou *O regresso do morto* (1989), traduzido em várias línguas, *Amor de Baobá* (1997) e *Palestra para um morto* (1999). Em 1994, a Radio France Internationale (RFI) atribuiu-lhe o prêmio Guimarães Rosa pelo conto “O caminho de Phati”. A essência das narrativas de Suleiman Cassamo encontra-se na representação da moçambicanidade, não só por meio da retratação dos hábitos e dos comportamentos sociais dos moçambicanos, mas também pela adoção de um discurso original que recria a linguagem oral ronga e aproxima a narrativa do discurso oral. Em *O regresso do morto*, Cassamo (1989) retrata sobretudo o mundo real do sul de Moçambique, numa linguagem onde a língua ronga irrompe pelo português, numa musicalidade nova. Com um estilo melodioso e ágil, o autor dá-nos um retrato simultaneamente real e fantástico da vida da gente comum do Moçambique de hoje.

Exemplo dessa particularidade do autor é o conto “Ngilina, tu vai

morrer”, que narra os infortúnios de uma moça na condição de lobolada, sua vida infeliz ao lado do marido e da sogra, seu envolvimento total com os afazeres domésticos e a falta de perspectiva de mudanças que a leva ao suicídio. Num relato breve, desenha-nos o conto um retrato histórico-cultural da mulher moçambicana, num espaço cenográfico que encena as contradições que caracterizam o país. O conto é narrado em terceira pessoa, mas atravessado por outras vozes que se integram à voz do narrador pela reelaboração que ele opera na palavra, emprestando-lhe uma dicção particular que implica não somente o aspecto lingüístico da verbalização oral mas também a recorrência a expressões figuradas de forte efeito imagético, a repetições de caráter enfático que acentuam e intensificam determinados efeitos semânticos, a modulações tonais diferenciadas, como se pode ver no fragmento a seguir:

Ngilina nunca até ali dormiu com homem e nunca mais gostou desde aquele dia em que o marido a possuiu. Mas ele queria sempre, todos os dias. Como diria não se lhe pertencia? Acordava com dores na coluna, nas ancas, na cabeça, todo o corpo. Como diria qu’estou doente? Lá estava a sogra – aquela velha maldita – a dizer: tu, lenha; tu, água; tu, balde de barro na cabeça; tu, enxada; tu, panela de barro no lume; tu, pratos lavados... Mas lá estava a sogra a chamá-la preguiçosa, preguiçosa, preguiçosa todo o dia do xicumbo. (CASSAMO, 1989, p. 14)

A leitura da narrativa é guiada pela procura daquilo que o próprio autor chama, na abertura da coletânea de contos *O regresso do morto* (CASSAMO, 1989, p. 4), de “sabor” da terra moçambicana, sabor esse que assume a feição de um modo singular de narrar, o qual se caracteriza por uma eloquência particular, uma fluência de dicção e um poder de sugestão que parece querer inscrever, nos textos, a cultura e o modo de ser de Moçambique.

Nos anos 80, o escritor Eduardo White recupera, em sua poesia, os lugares e as marcas da moçambicanidade e faz um pacto com o que é o sustentáculo da vida: os sentimentos de afetividade pela terra e pelos homens que povoam “o país dos sabores”. Autor de *Amar sobre o*

Índico (1984), *Homoíne* (1987), *O país de mim* (1988), *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992), *Os materiais do amor* (1996), *O desafio à tristeza* (1996) e *Janela para oriente* (1999), ele faz parte da geração que viveu a experiência da guerra e suas adversidades. Eduardo White (2003) encena, numa poética plural, a celebração do “corpo feliz”:

teu corpo é essa casa feliz
onde se celebra
a loucura e o frio dentro das falésias,
teu corpo é um amor de suplícios,
amor que não sobra,
e que nem mesmo de fadiga cessa (p. 242)

Com um discurso contido, cortante, que lembra o ofício engendrado por outros poetas de sua geração que experimentaram a guerra, Eduardo White redimensiona a sua voz poética, arrumando as aflições, as carências individuais, para atingir o todo, a coletividade inserida num cenário histórico envolvido num processo de transformação constante, como bem define o próprio poeta no momento em que é levado a falar sobre a valoração do amor em *Amar sobre o Índico* (1984) e *O país de mim* (1988), obras produzidas num tempo árduo, gerado pelos efeitos das guerras:

Antes de mais nada gostaria de ressaltar que a temática que usei nos dois livros é acima de tudo uma temática de protesto e também de lembrança. A minha geração é uma geração de guerra: da guerra colonial, e, depois, da guerra de Smith e agora e sempre da guerra com a Renamo. O que eu procurei é levar ao leitor uma lembrança do que afinal está em nós ainda vivo, do que a gente acredita como sendo possível, como sendo real, que é o amor. (WHITE *apud* LABAN, 1998, p. 179)

A pulsão transformadora e desveladora das horas tristes é compartilhada. A experiência individual define o fazer poético, mas amplia-se e adquire uma projeção coletiva para deixar falar não mais um “eu” individualizado mas um eu que comunga com a coletividade, pois tudo se repete e os sonhos não morrem. Segundo Rita Chaves (2006, p. 135),

a poesia tem deliberadamente reduzido o seu caráter de produção autônoma e, embora apoiada no império da subjetividade, procura recuperar a função humanizadora. Militante dessa causa muito especial, o poeta confronta-se com a sempre difícil tarefa de produzir os instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele.

No cenário poético moçambicano desponta também a voz de Luís Carlos Patraquim, autor de *A inadiável viagem* (1985), *Monção* (1989), *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora* (1991), *Mariscando luas* (1992) e *Lindemburgo blues* (1997). Segundo Carmen Lúcia Tindó Secco (2003, p. 259), Luís Carlos Patraquim, em suas obras, assume o exercício da metapoesia e o jogo onírico da linguagem. Conhecedor de modernas técnicas que dão ao verso uma cadência singular, o poeta, num jogo intertextual, estabelece, entre as marcas peculiares da memória e da palavra poética, um diálogo artístico com vozes significativas da literatura e da arte moçambicanas.

Nesse sentido, entretecendo um ritmo gerador de cumplicidades e oposições, o poeta leva o leitor a apreciar o entrecruzar do canto polifônico, os traços que remontam, na cadeia do tempo lírico, aos sinais de uma universalidade. A memória é ilimitada e encontra na criação poética os recursos lingüísticos necessários para fazer nascer – da musicalidade dos versos, da repetição das palavras que compõem o mosaico – a “infinita medida do canto”, pois “é preciso inventar-te porque existes/ enquanto os deuses adormecem nas páginas dos livros” (PATRAQUIM, 2003, p. 227).

A invenção poética dá o tom da lírica desse autor que dialoga com seus compatriotas e com outros de além-mar. Segundo Elisalva Madruga (2003, p. 20), a voz de Drummond, carregada de sentimento de mundo, ecoa em outras vozes poéticas africanas, formando com elas um coro cuja tonalidade é orientada pelo diapasão da dor.

O sentimento alimenta a poética daqueles que precisam inventar o verso preciso para “percorrer o tempo que nos deram” (PATRAQUIM, 2003, p. 227), na flexibilidade rítmica, imprimindo ao poema evoca-

tivo a cadência singular proveniente “da conscientização, da percepção das dores e das alegrias, das implosões e das explosões que provocam a morte e impulsionam a vida” (MADRUGA, 2003, p. 21). Como bem define Drummond, no meio do caminho tinha uma pedra que precisava ser removida para deixar falar as horas límpidas repletas de luz, para exorcizar o medo que ronda a memória do poeta, pois “é preciso a distância para chegar/ onde o poema parte e se reparte no léxico verde do teu corpo” (PATRAQUIM, 2003, p. 226). A contemporaneidade literária africana de língua portuguesa, envolta num misto de fragmentação e ruptura características das mudanças processadas nas sociedades que buscam uma nova ordem social, política e econômica, “parece roubar à poesia a possibilidade da comunhão, interditando-lhe aquela velha faculdade de promover a aliança entre o homem e a natureza, entre a arte e a sociedade, entre os homens e os outros homens” (CHAVES, 2006, p. 63).

Nesse sentido, o retorno à tradição, ao diálogo com outras artes, com poetas locais e de outras nacionalidades, impõe-se ao escritor que se quer inventor de uma nova poética capaz de formular as respostas precisas para expressar a crença de que “o poeta pode evitar o caos quando consegue assegurar à palavra o direito e o poder de continuar fundando utopias” (CHAVES, 2006, p. 63).

Destacam-se, além de poetas como Patraquim e Eduardo White, que procuram dar rumos inusitados à produção literária, escritores que voltam a tratar da temática da guerra, sempre presente nas literaturas africanas, assumindo formas interessantes de produção do relato. Dentre eles é importante citar Paulina Chiziane, a primeira mulher moçambicana a escrever um romance – *Balada de amor ao vento* (1990). Além desse romance inicial, uma balada de amor que envolve as personagens Sarnau e Mwando, foram publicados *Ventos do Apocalipse* (1999), que assume a crueza da guerra civil e a penúria dos que tentam dela se salvar, *O sétimo juramento* (2000) e *Niketché, uma história de poligamia* (2004). Na orelha da edição portuguesa desse último livro transcreve-se a visão da escritora sobre o seu processo criativo:

Dizem que sou romancista e que fui a primeira mulher moçambicana a escrever um romance (*Balada de amor ao vento*, 1990), mas eu afirmo: sou contadora de histórias e não, romancista. Escrevo livros com muitas histórias, histórias grandes e pequenas. Inspiro-me nos contos à volta da fogueira, minha primeira escola de arte. Nasci em 1955 em Manjacaze. Frequentei estudos superiores que não concluí. Actualmente vivo e trabalho na Zambézia, onde encontrei inspiração para escrever este livro.

João Paulo Borges Coelho percorre o tempo devastador da guerra civil no romance *As duas sombras* (2003) e em *Setentrião*, volume de contos publicado em 2005. A mesma temática está no seu livro *As visitas do Dr. Valdez* (2004), dirigida, nesse romance, para o tempo da guerra colonial. Ainda a guerra é também o fio que amarra ficção e história no romance excepcional de Bahassan Adamodjy, *Milandos de um sonho* (2001). Ao iniciar o romance no lugar onde nasceu, Mussquite, Adamodjy assume acontecimentos que também viveu. Mas essa é uma estratégia que é levada ao limite no livro, antecipada pela advertência do escritor na introdução do livro: “Qualquer semelhança de factos ou de personagens com a realidade além do Mussquite, onde se passaram os casos retratados e narrados, será pura coincidência [...]” (ADAMODJY, 2001, p. 9).

GUINÉ-BISSAU

Para Moema Angel (2005), a literatura da Guiné-Bissau reflete os caminhos da emancipação bem como o estado emocional dos guineenses ante o que se considera traição dos ideais revolucionários por parte dos dirigentes. A produção literária contemporânea faz eco, na sua variedade, aos anseios e às preocupações da elite intelectual urbana, inconformada com a situação política e social do país no momento presente. Dada a quase inexistência de fontes escritas de informação, travar conhecimento com as obras que se produzem na Guiné-Bissau desde a independência é uma das melhores maneiras de compreender e apreender essa literatura.

Com três romances, *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), Abdulai Sila é considerado o fundador da ficção guineense. Sua escrita não se restringe à simples constatação do desastre em que resultou a libertação do jugo colonialista nem se detém apenas na retratação das mazelas do povo guineense, mas procura e denuncia, direta ou indiretamente, os responsáveis pelos problemas.

Na galeria de personagens de Abdulai Sila destaca-se, no seu terceiro e mais recente romance, intitulado *Mistida* (1997), um desfile alucinante de figuras absurdas: Amambarka, Nham-Nham, Yem-Yem. Sobressai-se, entre esses personagens, Amambarka, parricida ganancioso, viciado e execrável, cujos traços repugnantes foram hiperbolizados pelo romancista até a exaustão. Esse nome foi tirado da língua mandinga, sendo um lexema que tem conotação de coisa ruim, do que não presta. Nham-Nham, onomatopéia indicadora do ato de comer, é um ser repugnante e alienado, cego pelo poder, entorpecido pela bajulação, idiotizado mas perigoso, completamente dependente do diabólico Amambarka. Yem-Yem, o “carrasco”, é outra figura intangível, enredado na busca da palavra esquecida, aterrorizador das pessoas. Esses seres chocantes foram inspirados em pessoas reais, deformadas e caricaturadas. Os protagonistas de *Mistida*, aparentemente personagens absurdas, são atores da sociedade atual – e não só da Guiné-Bissau – e estão, cada um a seu modo, em busca de estratégias para a procura de novos sentidos que lhes permitam sobreviver à desestruturação social do país.

Filinto de Barros, com seu único romance, *Kikia matcho* (1997), desenvolve a seu modo, paralelamente à trama romanesca, um amplo esquema de explicação para basear suas críticas e sua análise do momento por que passava a Guiné-Bissau. Também ele levanta a voz e denuncia, põe o dedo nas feridas abertas pelos seus próprios correligionários.

O título é a designação crioula para o mocho, ave a que são atribuídas, na Guiné-Bissau, propriedades diversas: pode ser mensageira do bem ou do mal, mas é ligada sobretudo a maus presságios e à má sorte. Através do *kikia* e da sua simbologia, Filinto de Barros introduz o lei-

tor no mundo mágico e mítico africano, ao mesmo tempo em que, pela interação das personagens, estabelece a ponte entre o passado e o presente. Em seu conjunto, o livro **Kikia matcho** encerra uma soma de informações sobre o processo da independência e os primeiros passos de um Estado em formação. Essas informações são a razão de ser da obra, a estória constituindo apenas um pretexto para ela. Ao mesmo tempo em que informa, ativo participante que foi da gestação e do momento da independência, Filinto de Barros mobiliza os diferentes níveis da narrativa, direcionando-os tanto para o exercício dialético da compreensão do processo como para o julgamento dos seus resultados. Informação do passado e interpretação do presente, o romance deixa entrever sombrias perspectivas para o futuro. É sobretudo uma constatação dos acontecimentos contemporâneos com um olhar para o já ocorrido, com o fito de esclarecer, explicar a situação atual do país.

O abandono sofrido por aqueles que combateram pela liberdade da pátria, cujo soldo não basta para um saco de arroz, é mostrado bem cruamente em **Kikia matcho** e seria um exemplo do desmascaramento intencionado pelo romancista. Uma lembrança presente entre o povo, que não faz parte da herança hegemônica, foi ainda evocada por Filinto de Barros para expor o fato de o combatente morto ter perpetrado atos menos nobres, vergonhosos mesmo, que não se coadunam com a aura de heroísmo que sempre envolve os “combatentes pela liberdade da pátria”. O autor ousou, assim, confessar o lado podre da gloriosa luta pela libertação nacional, o abuso, nunca mostrado às claras, da utilização indevida das armas, evidenciando a perversão da “cultura da guerra”, presente não só no campo inimigo. O processo de revirar ou reverter certas ambigüidades morais e factuais, cristalizadas em poderosos mitos patrióticos, faz parte da construção social da realidade, que, no romance, é desmontada e confrontada com uma outra visão, oposta e desafiadora.

Com suas escritas, esses autores estão contribuindo para que o discurso oficial hegemônico se esvazie e perca a sua aura, reiterando, de forma dramática, a urgência de uma reinterpretação da História.

ABSTRACT

This text presents a panoramic view of African literatures in Portuguese, and aims at highlighting some significant moments of the literary projects of each country, as well as the main characteristics of some remarkable authors.

Key words: African literatures in Portuguese; Literary projects; Literature and national identity.

Referências

- ABDALLA JÚNIOR, Benjamin. Orlanda Amarilis, literatura de migrante. *Dossiê Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 76-89, jul. 1999.
- ADAMODJY, Bahassan. *Milandos de um sonho*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- AMARILIS, Orlanda. *A casa dos mastros*. Linda-a-Velha: ALAC, 1989. (Coleção Africana)
- AMARILIS, Orlanda. *Cais-do-Sodré te Salamansa*. Coimbra: Cetelha, 1991.
- AMARILIS, Orlanda. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano, 1983.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução Lélío Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Fernando Costa. In: FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1982.
- ANDRADE, Mário Pinto de. Poesia negra de expressão portuguesa. In: TENREIRO, Francisco José; ANDRADE, Mário Pinto de (Org.). *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*. Linda-a-Velha: África Editora, 1982. p. 47-52.
- AUGEL, Moema Parente. *O desafio do escombros: a literatura guineense e a narração da nação*. 2005. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BARBEITOS, Arlindo. *Angola angolê angolema*. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- BARBEITOS, Arlindo. Borboletas de luz. In: APA, Livia *et al.* *Poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003. p. 38.
- BARBOSA, Jorge. *Poesias – I*. Lisboa: ALAC, 1989.

- BARBOSA, Jorge. Palavra profundamente. *Claridade*, Linda-a-Velha, n. 8, p. 26, maio 1958.
- BARROS, Filinto de. *Kikia matcho*. Lisboa: Caminho, 1997.
- BHABHA, Homi K. Narrando a nação. Tradução Glória Maria de Melo Carvalho. *Cadernos Cespuc de Pesquisa*, Belo Horizonte, v. 2, p. 6-15, 1996.
- BHABHA, Homi K. The world and the home. *Social Text*, New Jersey, n. 31/32, p. 45-62, 1992.
- CABRAL, Amílcar. Apontamentos sobre a poesia cabo-verdiana. In: CABRAL, Amílcar. A arma da teoria: unidade e luta. In: CABRAL, Amílcar. *Obras escolhidas*. Lisboa: Seara Nova, 1976. v. 1, p. 25-29.
- CAPUTO, Simone. Mulher com paisagem ao fundo: Dina Salústio apresenta Cabo Verde. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 97-118.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. Primeira proposta para uma noção geográfica. In: APA, Livia. *Poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003. p. 90-94.
- CASSAMO, Suleiman. *O regresso do morto*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.
- CHABAL, Patrick. *The postcolonial literature of lusophone Africa*. London: Hurst & Company, 1996.
- CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, 1994.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. O sal da rebeldia sob ventos do oriente na poesia moçambicana. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 119-142.
- CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia. Caminhos da ficção da África portuguesa. *Vozes da África – Revista Biblioteca Livros*, São Paulo, n. 6, p. 44-51, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche, uma história de poligamia*. Lisboa: Caminho, 2004.
- COSTA, José Francisco. *Poesia africana de língua portuguesa. Cronópios, Literatura e Arte no Plural*, São Paulo: Bitnick Comunicação Online Ltda, 5/4/2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios>>. Acesso em: 5 abr. 2007.

- DIAS, João. *Godido e outros contos*. Lisboa: África Nova, 1952.
- ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. 4. ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1974.
- FEIJOÓ, J. A. S. Lopito (Org.). *No caminho doloroso das coisas: antologia*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1988.
- FERREIRA, Manuel. *50 escritores africanos*. Lisboa: Plátano, 1989a.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986. 2v.
- FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban*. Lisboa: Seara Nova; Plátano, 1985. 3v.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*. Lisboa: Plátano, 1989b.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. João Maimona: uma escrita em desassossego [Prefácio]. In: MAIMONA, João. *No útero da noite*. Luanda: Editorial Nzila, 2001. p. 13-33.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. João Maimona: uma poética em desassossego. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 143-162.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. José Craveirinha: poesia com sons da xipalapala. *INFOISPU – Revista Universitária*, Maputo, n. 4, p. 25-29, jul. 2002/fev. 2004.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Presença da literatura brasileira na África de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela. *Contatos e ressonâncias nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003a. p. 73-100.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Processos narrativos e recriações linguageiras na obra de Boaventura Cardoso. In: CHAVES, Rita *et al.* *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. Luanda: União dos Escritores Angolanos; São Paulo: Alameda, 2005. p. 89-107.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Projetos literários em antologias cabo-verdianas. In: LEITE, Ana Mafalda. *Cape Verde: language, literature & music*. Massachusetts: University of Massachusetts, 2003b. p. 303-315. (Portuguese Literary & Cultural Studies, 8).
- FORTES, Corsino. *Pão & fonema*. Lisboa: Sá da Costa, 1975.
- FORTES, Corsino. Raiz e rosto. In: FORTES, Corsino. *Árvore & tambor*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p. 36.

- GOMES, Maurício. Exortação. In: FERREIRA, Manuel. *No reino de Caliban*. Lisboa: Seara Nova; Plátano, 1985. p. 21-23.
- HAMILTON, Russell G. Apresentação. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 11-36.
- HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária, I: Angola*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária, II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HOBBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HONWANA, Luís Bernardo. *Nós matamos o cão tinoso*. São Paulo: Ática, 1980.
- JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: DAPLAN, Ann E. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 25-44.
- KANDJIMBO, Luiz. *Apologia de Kalitangi: ensaio e crítica*. Luanda: INALD, 1997.
- KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1987.
- KNOPFLI, Rui. *O monhé das cobras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- LABAN, Michel. Eduardo White. In: LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v. 3.
- LABAN, Michel. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991, p. 845-862.
- LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992.
- LARANJEIRA, Pires. *Literatura canibalesca*. Porto: Afrontamento, 1985.
- LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.
- MADRUGA, Elisalva. Ressonâncias drummondianas na poética africana. In: LEÃO, Ângela. *Contatos e ressonâncias nas literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003. p. 15-26.

- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MARGARIDO, Alfredo. *Poetas de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: CEI, 1980.
- MARTIN, Vima Lia. Luandino Vieira: engajamento e utopia. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 211-230.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MENDES, Orlando. *Portagem*. São Paulo: Ática, 1981.
- MENDONÇA, Fátima. A literatura moçambicana em questão. *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, fev. 1995. p. 37-52.
- MENDONÇA, José Luís. *Subpoesia*. In: MENDONÇA, José Luís. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2002, p. 34.
- MENDONÇA, José Luís. *Como um saco de sal*. In: MENDONÇA, José Luís. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. p. 35.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2005.
- MOSER, Gerald M. *Almanach de lembranças (1854-1932)*. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.
- NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. Saga para ode. In: APA, Livia *et al.* *Poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003. p. 226-227.
- PEPETELA (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos). *Jayme Bunda, agente secreto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- ROCHA, Jofre. Geração de 50: percurso literário e sua importância na luta de libertação de Angola. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 220-225, 1997.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SAID, Edward. Intellectual exile: expatriates and marginals. In: SAID, Edward. *Representations of the intellectual*. London: Vintage, 1994. p. 217-229. (The 1993 Reith Lectures)

- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre literaturas de Angola, Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph, 2003.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Eroticus moçambicanus: Virgílio de Lemos & heterônimos; breve antologia da poesia escrita em Moçambique, 1944-1963*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.
- SEPÚLVEDA, Maria do Carmo. Vera Duarte: poesia multifacetada no espelho cabo-verdiano. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Teresa (Org.). *África & Brasil: letras em laços*. 2. ed. São Paulo: Yendis, 2006. p. 345-364.
- SILA, Abdulai. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1997.
- SILVA, Manuel de Souza. *Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SOUZA, Noémia. *Sangue negro*. Maputo: AEMO, 2002.
- TAVARES, Ana Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.
- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: UEA, 1985.
- TENREIRO, Francisco José. *Coração em África*. In: TENREIRO, Francisco. *Coração em África*. Linda-a-Velha: África, 1982. p. 124-130.
- TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Lisboa: Brasília Editora, 1977.
- VENÂNCIO, José Carlos. *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1992.
- VIEIRA, José Luandino. *O livro dos rios*. Luanda: Nzila, 2006.
- WHITE, Eduardo. 15. In: APA, Livia *et al.* *Poesia africana de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003. p. 242.

