

MACEDO, Helder. **Pedro e Paula**. Lisboa, Editorial Presença, 1998. 208p.

Teresa Cristina Cerdeira – UFRJ

CASABLANCA, LISBOA, LONDRES, PARIS, JOANESBURGO, O MUNDO...

A glosa ao verso de Cesário Verde é mais que um artifício de estilo. Ela vem anunciar o caminho de leitura que nos propõe o último romance de Helder Macedo, publicado em Lisboa em março deste ano, e que se chama **Pedro e Paula**. Pois é, o leitor sagaz há de evocar logo suas reminiscências bíblicas, encontrará os apóstolos e acreditará que encontrou a chave e o segredo. Não estará de todo errado, pode até ter certa razão, mas vai logo perceber que esse título, já assim traidoramente em vertente feminina, tem mais a oferecer e se recusará a deixar-se enredar em desconfortáveis verdades unívocas. É então que, imbuído daquela “proverbial perspicácia” com que o narrador machadiano já o concebera, decide-se a evocar terrenos menos etéreos que os da palavra divina e descobre os gêmeos do seu autor de inspiração, que são também Pedro e Paulo, duplamente nascidos do fundo bíblico que os remete dos apóstolos aos imemoriais hebreus – também gêmeos – Esaú e Jacó. Deu um grande salto, esse leitor atento! E é bem capaz de, por essas virtuosas vias, descobrir que está no caminho certo para ir ao encontro desse casal de gêmeos nascidos em bom estilo nas comemorações do fim da Segunda Grande Guerra, na Lisboa de 45.

Pois é. O tempo é esse. O do nascimento, ao menos. Quando havia festa e euforia nessa Lisboa que, em tempos de guerra, e por estar fora dela, tinha sido, um pouco à imagem de Casablanca – ao menos aquela que nos deu para sempre os amores de Rick, Ilse e Laszlo – uma cidade viciosamente aberta em que conviviam nazistas e aliados, espiões de todos os lados, refugiados em busca da América. Das evocações bíblicas às literárias, passamos então a um verdadeiro contrato de referências culturais que esse romance de Helder Macedo estabelece com o leitor. Há que se rever o filme, com suas luzes e sombras, com suas linhas como grades a metaforizar o espaço barrado dos personagens. **Casablanca**, ou melhor, a ficção da ficção que é a narrativa do destino dos personagens do filme depois da cena inesquecível do avião, no primeiro capítulo do romance, não é apenas uma alusão de cinéfilo *to the happy few*. É uma micronarrativa absolutamente funcional que compromete a leitura do romance como *mise-en-abyme* de muitas de suas cenas fundamentais. Há que se rever o filme. Também a este prazer o texto nos convida.

O romance começa em 1945 e atravessa a última metade do século, passando por suas datas mais evocadoras em termos nacionais e internacionais: maio de 68 em Paris, 1974 e as esperanças de Abril, 1975 e a descolonização africana, os monetaristas anos 80, até chegar a 1997, a tempo de inserir o narrador – que durante algum tempo tinha sido voluntariamente exterior à trama – como personagem da mesma e, ainda uma vez, com recursos que fingem uma biografia de ficção ou historicizam as ficções do autor de **Partes de África**. “Se este livro fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não...”, enfim, “nós verdadeiros dos laços fingidos” ainda uma vez aqui.

Mas Pedro e Paula não são apenas marionetes de uma trama histórica que os inclui,

nem evocações literárias requentadas da verve machadiana, nem pretextos para um *experto* narrador se multiplicar em máscaras ficcionais que são também, de certo modo, a grafia da vida do sujeito. Porque esse romance, para além de um pouco de tudo isso, é também uma história de amor, casualmente triangular – como quase todas as boas histórias de amor, necessariamente triangular para inserir um terceiro termo, uma terceira via, uma terceira margem não apenas nas opções afetivas, mas também ideológicas e metafísicas. O duplo que se adivinhava na escolha dos gêmeos, na verdade, problematiza a sua evidente polaridade ao ver intervir na trama uma necessária terceira voz que com ele dialoga, disputa, ama, trama, luta. Não apenas Esaú e Jacó, mas a intermediação necessária de Isaac, mais consciente que logrado. E os triângulos se multiplicam. Triângulos amorosos que incluem sempre necessariamente Gabriel, que tem nome e função de arcanjo, e que, não por acaso, é também Ayres (embora não utilize esse sobrenome), como certo autor de um **Memorial** oitocentista. Triângulos de amores incestuosos e de paixões clandestinas, triângulos de desejos escusos e de sedução insidiosas, de pérfidos acordos e temíveis traições. Enfim, dramas humanos: falências, fraquezas... e felizmente amores, desses que são inteiros e valem as dores porque ganham delas.

Esse é um romance que sabe contar uma boa história. Uma boa história de amor, uma boa história da literatura e da pintura e da música, e uma boa história da História.

Dos amores, só adiantemos que são grandes, mesmo que sem abusar da dose melodramática que a narrativa enxuta de Helder Macedo, finalmente cortada pelo humor, não permitiria. Sentimentos, sim, e fortes e sinceros. Já o sentimentalismo é outra coisa, e fica de fora. Mesmo em momentos graves e de forte tensão dramática, o texto não embarca na via do excesso e é justamente a contenção e o não dito que fundam a emoção.

Para além disso, há também no romance a via auto-reflexiva, que aponta na construção as estruturas que a compõem, ou que, como já diria o próprio autor que sabe negociar muito bem com as suas outras máscaras de professor e crítico de literatura, tem “a função menos habitual de não dizer como verdadeiros os enredos fingidos” (cf. **Partes de África**, p. 169). Romance que se quer romance, mesmo que referencie o seu tempo e certamente o seu autor. Que escrita, afinal, não é autobiográfica? Essa que fala de Portugal e África, dos dramas do colonialismo e das esperanças do 25 de abril, que passeia pela Londres dos anos 60, em festa pela descoberta de que tinha sobrevivido ao terror e, mais que isso, podia enfim experimentar a utopia da liberdade conquistada, essa escrita, insisto, é necessariamente autobiográfica. Mas sem riscos de especularidades redutoras, porque essa é uma ficção que não se esconde, como já foi dito, aliás. “Nós verdadeiros dos laços fingidos” continua a ser a imagem economicamente perfeita para o caso destas também partes de África e Portugal e Brasil e Europa e mundo.

Acaso haverá ainda nesse romance uma história da música, em particular da ópera, que é capaz de reunir tantas vezes a literatura e a música, a música e a história, e a mitologia e até a psicologia, ou a política e a religião. Mais uma vez não se trata de um mero aparato formal que aderisse lateralmente à narrativa. **Pelléas e Mélisande** e a **Noite transfigurada** se resolvem como metáforas produtivas da trama e, de certo modo, preparam o desenrolar de cenas que, ao acontecerem, podem ser mais economicamente descritas por já terem sido inferidas pelas alusões anteriores. Não terá sido a primeira vez que esse negociar com a música se estabelece na obra do autor. Em **Partes de África**, no bojo da retomada do **Drama**

jocosos de certo Luís Garcia de Medeiros, espécie de duplo semi-confessado do autor, vinha o libreto do **D. Giovanni** de Mozart devidamente transposto para a Lisboa salazarista dos anos 50. E ainda a não esquecer, o último livro de poesias de Helder Macedo refazia com Schubert uma **Viagem de inverno**.

Pedro e Paula. Também às Paulas é dedicado o texto. E com elas vêm a pintura, os exercícios pictóricos de estilo, as tendências da arte nos anos 60 e 70 e 80, as dúvidas entre a vocação abstrata e as necessárias amarras referenciais em explosiva libertação. Neste quadro se incluem a Paula personagem e as outras Paulas explicitamente referidas, mas possivelmente também o olhar cuidado sobre uma certa pintura portuguesa, que pode ter por vezes as cores da Menez (sobre quem o autor escrevera em tempos o texto do catálogo de uma exposição), com os seus desafios para encontrar a expressão própria, aquela que elege seus mestres para se libertar deles. Matisse, mas não só.

Enfim, **Pedro e Paula** é também uma boa história da História. De 45 a 97 são 52 anos de história política, de opções frustradas, de festas traídas – mas “festa é festa”, mesmo que o apocalipse da revolução tenha chegado ao fim. E se Lisboa é Casablanca nos anos 40, Lourenço Marques é também Casablanca nos anos 70, com direito a avionetes, pilotos, jogos de poker, gente falida, traições e até mesmo a um pianista, também Samuel, a tocar um só aparentemente extemporâneo *As time goes bye* nas noites do Hotel Polana, de frente para o mar africano.

Enfim, é de uma escrita segura que se está a falar. Escrita que convoca o leitor, que o incita a jogos de referências, que negocia com seu mundo cultural, que evoca nele as memórias que já nem sabe que tem, como as “revistas” lisboetas e o cinema popular dos anos 40: falsos médicos, fados terapêuticos, o Vasco Santana e o António Silva. Escrita de tempos novos que sabe articular a contemporaneidade e a tradição, a referência acadêmica e o gosto popular, a autobiografia e a história social, as opções ideológicas e as lutas políticas, para compor, enfim, um bom romance de amor que nem se nega a um final feliz.

BREA, Mercedes (Coord.) et al. **Lírica profana galego-portuguesa**. 2v. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro” da Xunta de Galicia, 1996. 1.071 páginas (mais uma página solta contendo Errata).

Maria do Amparo Tavares Maleval – UERJ

Os medievalistas e demais interessados nas origens da poesia ibérica têm, finalmente, onde encontrar, reunida, *toda* a produção profana do Trovadorismo galego-português documentada nos **Cancioneiros da Ajuda** (séculos XIII-XIV), da Biblioteca Nacional e da Vaticana (ambos do século XVI).

A iniciativa dessa publicação faz parte do Projeto de Pesquisa sobre a Lírica galego-portuguesa dirigido por Vicente Beltrán e Mercedes Brea, integrante de um projeto mais amplo intitulado Arquivo Galicia Medieval do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro” da Xunta de Galicia.

Como assinala no “Limiar” (p. 7) o Conselheiro de Educação e Ordenação Universitária do governo galego, Sr. Celso Currás, trata-se “dunha contribución meritória” para tornar accesível aos estudiosos e curiosos a “primería e máis inesquecible creación literaria” dos galegos (e vizinhos, notadamente portugueses), de “dimensión universal”, da qual se têm ocupado “ilustres filólogos españois, galegos en particular, portugueses ou italianos” – e, acrescentemos, brasileiros. O fomento ao projeto de que se originou dita publicação insere-se, pois, no conjunto de medidas adotadas pela Junta da Galiza que têm por objetivo a (re)valorização da identidade galega.

Já desde o subtítulo da obra em questão temos indicado o seu conteúdo: “Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica”. À exceção da anunciada “análise retórica”, os demais itens se realizam com nível de excelência, antecidos por uma Apresentação da responsabilidade do Centro “Ramón Piñeiro” (p. 9-11) e por uma Introdução (p. 13-36) não assinada – certamente por ser coletiva, como a pesquisa, da qual participam Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño e Xosé Xabier Ron Fernández, coordenados por Mercedes Brea e contando com a equipe de apoio formada por Antonio Fernández Guadanes e María del Carmen Vázquez Pacho. Em seguida à Introdução, apresenta-se a Bibliografia empregada (p. 39-68), extensa, variada e atualizada – aspecto este que pode ser comprovado também na Nota Bibliográfica que vem a seguir (p. 69), mediante a qual se incorporam títulos conhecidos posteriormente à elaboração das fichas de leitura.

O Corpus lírico (p. 73-992) é ainda antecedido por uma pequena nota (p. 72) relativa às “unificacións tipográficas”, e acompanhado por dois Apêndices. No primeiro (p. 993-1.002), são reproduzidos os textos que, embora constantes dos Cancioneiros, pertencem a gostos e estilos poéticos subseqüentes ao Trovadorismo, ou possuem caráter não-profano. No segundo (p. 1.003-1.025), fala-se da produção perdida a partir das lacunas observadas no Cancioneiro da Ajuda (p. 1.004-1.015) e nos apógrafos italianos (p. 1.015-1.023), bem como dos trovadores conhecidos por alusões de seus pares (p. 1.023-1.025). Conclui a obra um Índice de primeiros versos (p. 1.029-1.065) e um Índice de trovadores (p. 1.067-1.070), sucedidos pelo Índice xeral (p. 1.071).

Na Apresentação (p. 9) é ressaltada a oportunidade da obra, já que “ata o momento non era posible dispoñer, nunha mesma publicación, da totalidade da produción trobadoresca galego-portuguesa”. Este fato, “entre outras cousas de maior importancia, supoñía unha dificultade engadida á hora de facer unha consulta rápida e minimamente segura dos textos”. A seguir, são enumerados aspectos da sua gênese: projetos, sugestões de medievalistas de diversas procedências, dificuldades encontradas para o desenvolvimento do trabalho, busca do método e das maneiras adequadas para a resolução dos inúmeros problemas surgidos, bem como do sistema eletrônico mais adequado. Finalmente, destaca-se, com humildade, e sabedoria, o caráter provisório da publicação, encarecendo-se o apontamento de falhas e sugestões, que serão aproveitadas na edição eletrônica, mais completa de indicações e informações, que está sendo preparada, inclusive possivelmente com a produção de um CD-ROM. Em nota de rodapé é fornecido o meio para a obtenção de notícias sobre o andamento do projeto, pela Internet: empregando World Wide Web com *url* seguinte: <http://www.cirp.es:4080>.

Na Introdução, visando-se à “correcta utilización do presente traballo”, é apresenta-

da a “maneira em que está estruturado, así como os fundamentos sobre os que se asenta e os conceitos básicos que o sustentan” (p. 13). Assim, a ordem de apresentação das cantigas obedece quase sempre – as exceções são indicadas adiante – à lição de Giuseppe Tavani no *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (1967, p. 375-518), quando atribui a cada trovador um número obedecendo à ordem alfabética, também seguida para a numeração das cantigas. As informações sobre os trovadores são baseadas na leitura crítica da bibliografia existente, desde a lição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904-1990) até às reflexões atuais, como as de A. Resende de Oliveira (1994, principalmente). Também os demais itens informativos mereceram o mesmo cuidado. Vale ressaltar a busca de uma nova classificação dos gêneros, também descrita na Introdução (p. 25-32), ao lado de outros aspectos problemáticos e da explicitação de normas adotadas. Assunto controvertido, é reconhecido como tal pelos autores, que novamente ressaltam o caráter provisório de suas conclusões. Em que pese o caráter louvável de tal revisão, não podemos deixar de observar que a classificação proposta ora se baseia em critérios temáticos, ora formais: 1) *gêneros amorosos* – amor, amigo, amor-pastorela, amor – motivo da pastorela, etc. –, 2) *escárnios* (e outros gêneros não amorosos) – de amor/de amigo, pessoal, social, literário, político, moral, etc.; 3) *gêneros menores* – lai, pranto, cantiga de seguir, cantiga encomiástica, bailada, cantiga epigramática; 4) *gêneros dialogados* – tensões e *partimens*; 5) *gêneros tardios* – canção de amor, cobras jocosas, laudes marianas, perguntas.

Na parte dedicada ao *corpus lírico*, como já se anunciara no capítulo introdutório, aparecem o número e o nome de cada trovador, acompanhados de uma sucinta, mas cuidadosa, ficha bio-bibliográfica do mesmo. Em seguida são transcritas as cantigas a ele atribuídas, numeradas e com *incipit*. Indicam-se-lhes, em coluna à direita – o que agiliza a consulta –, informações fundamentais: o número correspondente em cada Cancioneiro, o gênero a que pertencem, a “modalidade compositiva” (“de mestría/de refrán”) e as relações interestróficas, o esquema métrico e a distribuição das rimas, os principais recursos empregados e uma bibliografia seletiva, com a edição seguida para a transcrição em primeiro lugar e em negrito, seguida de outras indicações, separando-se as edições dos estudos.

Os textos reproduzidos obedecem à edição considerada mais fidedigna, sendo que em um ou outro caso abandonou-se a leitura do editor por outras exegeses mais convincentes, em alguns casos decorrentes da consulta aos facsímiles, a outras edições, a artigos diversos. Não se fazem acompanhar de aparato crítico ou comentários, nem de análises literária, lingüística, histórica, etc. – o que tornaria por demais extensa a publicação, dificultando a fruição das cantigas por leitores menos eruditos.

Enfim, estamos diante de uma cuidadosa edição da lírica profana medieval, que ainda se enriquece pela esmerada apresentação gráfica, distribuída pelos dois volumes de 27,5 X 21.5 cms., em cujas capas se reproduzem miniaturas do Cancioneiro da Ajuda. O volume II acompanha a paginação do I, e inicia-se com Johan Zorro, motivo pelo qual mereceu dos editores a significativa epígrafe: “Não há outro remédio/senão embarcar nas barcas que mandou lavar el-rei/não há outro remédio/senão o de se incorporar na hoste que el-rei aprestou.” (Agostinho da Silva, *Reflexão*)

De forma não inocente, a equipe aproveitou-se da oportunidade que se lhe apresentou, e legou-nos, aos medievalistas e estudiosos da cultura ibérica, este monumento que, se não é perfeito, nem se reconhece como tal, é sem dúvida nenhuma uma das mais preciosas

e indispensáveis fontes de pesquisa do Trovadorismo galego-português, e não apenas por ser a mais completa das suas edições.

Referências bibliográficas

- OLIVEIRA, António Resende de. **Depois do espetáculo trovadoresco**. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- TAVANI, Giuseppe. **Repertorio metrico della lirica galego-portoghese**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **Cancioneiro da Ajuda**. Edição crítica e comentada. Halle: Max Niemeyer, 1904; Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990 (reimpressão, 2v.).



PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego** / por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Versão integral. Recolha, leitura, organização e notas de Teresa Sobral Cunha. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 2v. (Viagens da voz)

Renata Soares Junqueira – UNESP – Araraquara-SP

Não há, no mundo lusófono, crítico literário afoito nem editor audacioso que se não queira arriscar a um envolvimento com a obra de Fernando Pessoa (1888-1935), prodígio inegável da literatura de todos os tempos. Mexendo e remexendo no famoso espólio guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa, os estudiosos pessoanos vão trazendo a lume tanto os textos inéditos que o escritor deixou em vias de publicação quanto aqueles que ele talvez não pretendesse nunca publicar por os considerar *inacabáveis* ou porque não se decidia quanto à complexa questão da autoria a ser-lhes atribuída.¹ Foi deste valioso montante de papéis datilografados e manuscritos que surgiu a espantosa série de fragmentos destinados a compor um **Livro do desassossego**, editado pela primeira vez em 1982 graças ao esforço organizador de Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha.

A prosa estonteante de Bernardo Soares – semi-heterônimo que Pessoa apresentara ao público letrado em 1929, nas páginas da revista **Solução Editora** – caiu como uma bomba nas mãos dos críticos, que então já estavam comodamente habituados a ler a poesia do ortônimo e dos três célebres heterônimos. Eduardo Lourenço, pasmado pelo que o **Livro do desassossego** tinha de “texto agônico” ou “texto suicidário” (Lourenço, 1986, p. 91) fadado a mostrar a “encenação abismal do Eu como ausência radical de si mesmo e do mundo” (*ibid.*, p. 86), não tardou a lançar a este respeito um vaticínio certo: “... de uma caoticidade textual empírica, embora condicionada pela intenção expressa de Pessoa (quando existe), os editores fizeram *um livro*. Que mais não fosse, por isso, suscitaram um *desassossego* semântico e hermenêutico que nunca mais o largará”. (*ibid.*, p. 84)

Mas até então só se falava no **Livro do desassossego** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. O que o crítico de Vence não podia adivinhar

¹ Recentemente, Teresa Rita Lopes (1990) revelou a existência de dezenas de “personalidades literárias” que, sem ter o estatuto de Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou Álvaro de Campos, palpitam todavia nos misteriosos papéis que constituem o espólio de Fernando Pessoa.

é que a incansável Teresa Sobral Cunha publicaria em 1991, com a chancela “Editorial Presença”, uma nova versão do **Livro**, agora organizado por ela em *dois volumes* destinados a marcar a *dupla autoria* que é preciso não ignorar: afinal, o **Livro do desassossego** foi de fato atribuído a Bernardo Soares, mas também, antes dele, a *um outro heterônimo de nome Vicente Guedes*. Mais longe ainda estava Eduardo Lourenço de adivinhar que, em 1994, a mesma Teresa Sobral Cunha lançaria no Brasil, pela Editora da UNICAMP, a chamada “versão integral” do **Livro**, que apresenta fragmentos inéditos de Vicente Guedes² tendentes a novamente demonstrar – valham-nos as palavras do apresentador desta edição brasileira – que “a questão ‘Vicente Guedes’ não pode ser mais escamoteada das edições do *Livro* tal foi o empenho de Pessoa na configuração de uma sua fisionomia” (Osakabe, 1994, p. 8).

A serviço dessa fisionomia, os fragmentos que nas edições de T. S. Cunha constituem o primeiro volume do **Livro** configuram, na verdade, uma versão primitiva do texto que a partir de 1929 Fernando Pessoa viria a reescrever para, ao que parece, emendar um defeito que afinal só pôde ser sanado por uma alteração do plano de *autoria* da obra: Vicente Guedes saiu de cena para dar lugar ao seu sucessor, Bernardo Soares.

Em suma, trata-se do seguinte: Vicente Guedes foi quem primeiramente Pessoa idealizou como autor do **Livro do desassossego**. A ele foram atribuídos diversos fragmentos da obra, dos quais os mais densos e mais conhecidos são “Na floresta do alheamento” – publicado no volume IV da revista **A Águia**, de 1913 – e “Marcha fúnebre para o rei Luís Segundo da Baviera”. Concebido também como “ajudante de guarda-livros” ou “empregado do comércio” na Rua dos Retrozeiros, n. 17, 4º andar, em Lisboa (LD, v. 1, p. 192), Guedes aparece-nos *efetivamente* como um “dandy no espírito” (LD, v. 1, p. 19), um “pregador da renúncia” convicto e confesso (LD, v. 1, p. 115) que se isola do mundo num apartamento de 4º andar mobilado com requinte adequado “para manter a dignidade do tédio” (LD, v. 1, p. 18). Apega-se desesperadamente à sua *estética do sonho*, ou *estética do artifício*, que afina a sua prosa pelo diapasão do “que nada ... nos cure do prazer quase-espasmo de mentir” (LD, v. 1, p. 26). Guedes é, pois, um esteticista exemplar, com maneiras de aristocrata que nada condizem com a banal profissão de ajudante de guarda-livros – que ele, de resto, *não assume em momento nenhum*.

Fernando Pessoa há de ter notado que, para não falhar por incongruência, deveria neste caso optar por uma de duas alternativas: ou alterar a personalidade criada, ou mudar a sua ocupação. Preferiu manter a ocupação, deixando de lado o heterônimo Vicente Guedes e o seu **Livro do desassossego** que, por esta razão, se apresenta mais visivelmente fragmentário e incompleto do que aquele outro que seria, a partir de 1929, atribuído a Bernardo Soares.

De resto, às portas da década de 1930 pareceria mesmo insustentavelmente anacrônica uma aristocracia tão inabalável como a de Vicente Guedes. Assim como a nobreza não pôde resistir à espantosa ascensão da burguesia da era industrial, Pessoa não poderia deixar de substituir Guedes – que sonhava à vontade no interior de um apartamento luxuosamente mobilado – por Soares – triste (e efetivo) contabilista condenado a sonhar tão intensamente quanto o seu antecessor, mas ora no interior acanhado de um escritório de armazém

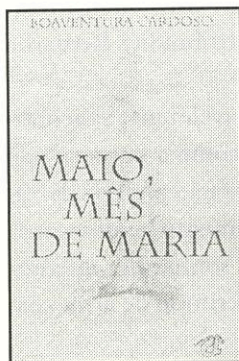
² Tenho notícias de que T. S. Cunha organizou finalmente uma “versão canônica” dos dois volumes do **Livro do desassossego**, dados à luz recentemente pela editora lisboeta Relógio d’Água. Ali aparecem novos fragmentos inéditos de Vicente Guedes.

de fazendas situado na Rua dos Douradores, na Baixa lisboeta, ora “no seu quarto alugado” (LD, v. 2, p. 14), guarnecido de “móvel tosca” (LD, v. 2, p. 30) e localizado num 4º andar da mesma Rua dos Douradores.

Seja como for, é sem dúvida intensa e eficiente a luz que o trabalho organizador de Teresa Sobral Cunha tem lançado sobre o palco e também, freqüentemente, sobre os *bastidores* do “drama-em-gente” gerado pelo assombroso fenômeno da heteronímia pessoana. No caso particular do **Livro do desassossego**, a edição brasileira veio revelar bem mais que a riqueza dos traços constitutivos da personalidade de Vicente Guedes (de quem ainda muito pouco se falava até 1994). Adotando critérios baseados na *datação* que alguns dos fragmentos apresentam, no *estilo* próprio de cada um dos dois “autores” e no exame “dos suportes, da expressão caligráfica ou das idiossincrasias dactilográficas, bem como das tintas ou dos lápis (que [Pessoa] os usava, a ambos, de várias cores)” (Cunha, 1994, p. 379), a organizadora assume e ilumina decididamente a questão da dupla autoria como ponto de partida necessário para se reconstituir não apenas a história da composição do **Livro**, mas também uma parte significativa da *história da heteronímia de Fernando Pessoa*. Ao revelar quão cuidadosamente é *construída* a personalidade de Guedes e, mais ainda, a de Soares, o trabalho de T. S. Cunha inspira-nos uma leitura do **Livro do desassossego** como mais um sofisticado implemento teatral do “drama-em-gente” de Fernando Pessoa – ainda que a isto resistam aqueles que levam a sério o real caráter *autobiográfico* desta obra, evidente em demasia.

Referências bibliográficas

- CUNHA, Teresa Sobral. Convenções e sinais. In: **Livro do desassossego**/por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. v. 2, p. 379-81.
- LOPES, Teresa Rita. **Pessoa por conhecer**. Roteiro para uma expedição / Textos para um novo mapa. 1. ed. Lisboa: Estampa, 1990. 2v.
- LOURENÇO, Eduardo. **Fernando, rei da nossa Baviera**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. 146p.
- OSAKABE, Haquira. Apresentação. In: **Livro do desassossego**/por Vicente Guedes e Bernardo Soares. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. v. 1, p. 7-13.



CARDOSO, Boaventura. **Maio, mês de Maria**. Porto: Campo das Letras, 1997.

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ

Maio, mês de Maria, do escritor angolano Boaventura Cardoso, é “um romance de choque de mentalidades”. Assim o designou, no prefácio, o escritor Luandino Vieira, referindo-se tanto ao protagonista, João Segunda, que, com a família, deixara o campo para morar em Luanda, logo após a independência de Angola, como também às demais personagens (umas naturais da própria capital, e outras, originárias dos es-

paços rurais), cujos hábitos e discursos contrastavam com os costumes citadinos. O narrador opera com os casos e os mujimbos que circulavam em Luanda e em Dala Kaxibo, no período pós-independência; reinventando, assim, a história e as práticas religiosas multiculturais existentes em Angola e tecendo, ficcionalmente, uma acurada análise das mentalidades.

O sagrado católico e o animismo africano se unem num forte sincretismo religioso, em que o culto a Maria se mescla às oferendas aos deuses das tradicionais religiões angolanas, ou ainda à exorcização de Satanás, instado a sair do Templo (Cardoso, 1997, p. 13), como costuma acontecer nos rituais da Igreja Universal, cujos adeptos vêm crescendo na maioria dos países da África e da América Latina.

A linguagem do romance é rica em neologismos e em transgressões à norma do português ensinado pelo colonizador. A polifonia estilística adotada segue a entoação do português falado em Luanda e no interior, ou seja, o ritmo das diferentes falas existentes em Angola, onde o plurilingüismo é uma das marcas multiculturais presentes na sociedade. A voz enunciativa alegoriza os discursos religiosos, tanto os advindos da “oratória alienante dos púlpitos”, como os oriundos das crenças animistas, pois que, ao invés de conscientizarem o povo, buscam envolvê-lo num clima de esperança miraculosa, aprisionando-o, pois, num círculo vicioso de medo e resignação.

Todo o texto é prenhe de pleonasmos semânticos e morfossintáticos (“Fátima fatimando”, “convicta convicção”, “sentimento sentido”, “dor dorida”, “se tropeçando-se”, etc.), cujo efeito discursivo repetitivo aponta para as estruturas de pensamento também redundantes, tanto no nível ideológico, como no religioso. Assinalam o fechamento das mentalidades angolanas, dependentes dos fanatismos místicos e/ou políticos, os quais se constituem como representações culturais que escamoteiam e, ambigualmente, também revelam o caos decorrente do clima de repressão e censura, instalado, há anos, no país. As repetições têm, ainda, a função de avivar as lembranças do povo. Trazem as águas da memória, revolvendo o passado e o presente, para que a história e as manifestações culturais não sejam esquecidas.

Ao priorizar a fala, a tecedura romanesca de **Maio, mês de Maria**, torna a narrativa dialógica, e esta, o tempo todo, é questionada por perguntas e dúvidas colocadas pelo narrador a um interlocutor-mudo. Falas e memórias, vozes e sonhos, realidades e fantasmagorias se alternam na narrativa, cuja não linearidade mistura diversos planos temporais. Só após a leitura do último capítulo, é que o leitor percebe a estrutura em *flash back* do romance, descobrindo que o primeiro capítulo é o final da estória, ou seja, o momento em que João Segunda, doente, é guiado pelos filhos, Hortênsia e Horácio, e pelo fiel empregado, Samuel Lusala, à Igreja da Virgem de Fátima, onde, alguns fiéis diziam escutar, milagrosamente, as vozes dos familiares desaparecidos. Esse primeiro capítulo se encerra com a convulsão de João Segunda, que, após ouvir a voz do filho Hermínio, também desaparecido, desmaia e, embora levado ao Hospital da Prenda, acaba falecendo, no exato momento em que, misteriosamente, em sua casa, Tulumba, sua cabra de estimação, também estertorava. Na narrativa, esse animal apresenta poderes sobrenaturais, funcionando como duplo de João Segunda. Dotada de dons premonitórios, Tulumba anuncia, “com suas cabriolices mágicas” (Cardoso, 1997, p. 19), a chegada do “furacão”, alegoria das transformações políticas que a Independência iria provocar em Angola, tanto no espaço do campo, como no da capital. O discurso elaborado do romance não apresenta apenas essa alegoria, mas muitas outras: a das

águas, a dos cães, a da cabra Tulumba, a do mês de maio, a dos desmaios, além de um rico manancial de símbolos, muitos dos quais consoantes com as crenças locais como, por exemplo, a do pio do mocho, num presságio à morte da esposa de João Segunda, a Zefa, que faleceu a caminho de Luanda, deixando inconsolável o marido. **Maio, mês de Maria** é, em última instância, um romance de desarmonias e fracassos, refletindo, desse modo, o sentimento de perda que se generalizou em Angola, após tantos anos de guerra.

O falecimento da companheira e a saída de Dala Kaxibo assinalam o início da desintegração interior do protagonista João Segunda, processo esse que culmina com o desaparecimento do filho Hermínio e com a descoberta de que o genro era um informante a serviço dos opressores. A falta de identidade de Segunda, entretanto, registra-se desde os tempos em que morava no campo, embora ele não se apercebesse disso, pois, rico e respeitado, era considerado um “negro civilizado”. A voz enunciativa é que, ao descrevê-lo de modo irônico e caricatural, com “os cabelos brilhantizados”¹ (Cardoso, 1997, p. 12), o revela como o típico colonizado cujo retrato é traçado por Albert Memmi (1977) e Franz Fanon (1968), quando analisam, entre os males provocados pelo processo de colonização, a inculcação do sentimento de inferioridade, que provoca nos assimilados o desejo de se igualarem aos colonizadores, assumindo-lhes não só as máscaras exteriores, mas também os discursos e as formas de pensamento.

João Segunda é a caricatura do assimilado que vê a colônia como extensão da metrópole, acreditando e ensinando aos filhos que “Angola era Portugal” (Cardoso, 1997, p. 44). Assumindo uma identidade “decalcada”, buscava símbolos que o representassem e lhe dessem a impressão de *status* semelhante ao dos brancos portugueses pelos quais se pautava. Monogramas, carimbos, cartões personalizados instituem-se como insígnias de uma nobreza e de um poder imaginados. Leitor de Eça e Camilo (Cardoso, 1997, p. 44), João Segunda, antes da Independência, vivia no interior de Angola, mas tinha o imaginário povoado dos valores culturais ocidentais lusitanos que a escola lhe passara, apesar de só haver cursado até a quarta série. A voz enunciativa vai entremeando a descrição da personagem com perguntas e com reflexões: “(...) fia da mãe!, donos da língua se conseguiam de lhe imitar? (...) só donos da terra de lá que falavam! Podia ser?!” Tais intervenções chamam a atenção para a conflituosa realidade pluricultural e multilíngüista presente na sociedade angolana. Revela preconceitos raciais freqüentemente manifestados no plano da linguagem: “língua-java em pretoguês”, “preto só na pele; mas, branco de coração”.

Maio, mês de Maria opera com diferentes códigos existentes no contexto angolano pós-75. Põe em cena esses diferentes registros, em situações de interação discursiva, evidenciando, desse modo, os atritos sociais entre o “português de Luanda” e o “português do campo”, “o português dos escolarizados”, como o de João Segunda, e “o português dos angolanos das regiões rurais”, como o do fiel empregado, Samuel Lusala, e o dos familiares do Camarada Comandante, marido de Hortênsia. O romance torna-se, assim, “o espaço de confrontação de ‘sotaques’ sociais diferentemente orientados”.

João Segunda é metonímia desse conflito de mentalidades que dilaceraram Angola. Primeiro, comporta-se como o assimilado que se dava bem com os portugueses, criticando a

¹ A descrição de João Segunda lembra muito a do protagonista do conto “Mulato de Sangue Azul”, do livro **Regresso adiado** (Luanda, UEA, 1985), de Manuel Rui, onde a questão da descaracterização dos angolanos assimilados também é denunciada.

Independência; depois, se seduz pelo discurso do genro, o falso revolucionário, e se torna também fanático pela Revolução; ao final, após o desaparecimento de Hermínio, passa a criticar a repressão instalada no país e, não mais acreditando ser possível encontrar o filho, perde a própria razão, mergulhando num silêncio interior, que metaforiza o vazio e o caos social.

Antes do sumiço de Hermínio, João Segunda se fizera presidente do Conselho de Moradores do prédio em que morava, num dos bairros de Luanda. Esse conjunto habitacional, metonimicamente, representa Angola, no período pós-independência. Funciona, na narrativa, como um microcosmo social, que reflete os choques de costumes presentes na sociedade. Muitos moradores vindos do campo haviam trazido os hábitos rurais para os apartamentos, criando animais nas pequenas varandas e jogando lixo por toda parte. O próprio Segunda, que desejava criar condições de saneamento para a ascensão das classes médias urbanas (Cf. Cardoso, 1997, p. 68), embora criticasse os esquemas, a corrupção, os elevadores parados a servirem como verdadeiras lixeiras, desobedecia à proibição de ter bichos em casa e mantinha Tulumba na varandinha contígua a seu quarto.

É interessante como o romance se arma: planos da memória se entrecruzam, trazendo cenas do passado remoto e do passado recente do protagonista. Casos são lembrados e se encaixam ao fio narrativo principal: a estória de João Segunda em Luanda. Costumes rurais são trazidos para a cidade, embora convivam conflituosamente com os novos hábitos. Exemplos disso são a festa de casamento de Hortênsia e o komba de Zefa, realizados no terraço do prédio em Luanda, que terminaram de forma desastrosa e caricatural.

O narrador em terceira pessoa, como um contador de casos que dialoga com um interlocutor-mudo, traz elementos da oratura e das tradições para o interior do romance e vai pontuando o seu discurso com frases fáticas (“Estó tá dizer meu!” – p. 47), cuja função, tendo em vista o absurdo da própria realidade vivenciada por Segunda em Luanda, é reafirmar a veracidade do contado. Há outras vozes, entretanto, que se cruzam na narrativa: a de Horácio, por exemplo, o outro filho de Segunda, que desaparece também como Hermínio, mas que reaparece depois, numa perspectiva crítica que muitas vezes se cola e se sobrepõe à da voz enunciativa do romance.

Desse modo, a narração se torna dialógica, aproximando-se das formas orais dos muimboz angolanos. A linguagem do romance é tecida com a apreensão dos ritmos de diversas falas de Angola. Assim, o óbito de Zefa é recordado através do choro ritmado do povo do interior, cujas exclamações e interjeições assinalam, no plano da linguagem, a exteriorização da dor. Também os cânticos da igreja, os sermões do padre, as imprecações e súplicas das beatas, os repiques dos sinos, os batuques do komba, os xinguilamentos e cultos aos antepassados, a retórica de Segunda, as palavras do Camarada Comandante e as da família deste marcam as pausas e as entoações múltiplas presentes nos vários discursos que se cruzam na narrativa, fazendo de **Maio, mês de Maria** um coro polifônico, cujas dissonâncias apontam para as contradições sociais e para os choques de mentalidades e culturas existentes no contexto da pós-independência.

A crise do autoritarismo implantado após 1975 é denunciada pelo romance. O clima de censura e repressão é revelado pela alegoria dos cães, cuja semelhança com a obra **A hora dos ruminantes**, do escritor brasileiro José J. Veiga, é notória – o que nos incita a um interessante trabalho de literatura comparada, pois que os dois textos se valem do fantástico como instrumento de denúncia do absurdo da opressão característica dos regimes totalitários.

Por seu lado, maio apresenta vários sentidos: é o mês da primavera, das flores, da energia cósmica da natureza a florir; é o mês de Maria, símbolo da pureza, do catolicismo, que deixou marcas tão profundas no imaginário angolano. Maio é o nome da praça onde Agostinho Neto comunicou ao povo o fim da guerra colonial e a libertação de Angola; maio é também o mês em que ocorreu, em 1977, o episódio de Nito Alves, no qual muitos jovens desapareceram por questionarem o governo implantado logo após a independência. É clara a alusão do romance a esse fato histórico. A aparição da virgem de Fátima num céu vermelho que se cobre de sangue sobre Segunda, mordido pelos cães sangüinários, é bastante significativa (Cardoso, 1997, p. 167), pois alegoriza, através da fusão dos planos ideológico e do religioso, esse maio de 1977, revelando, ironicamente, a violência da sociedade angolana, cujos conflitos étnicos, tribais, religiosos, políticos, lingüísticos e culturais são inúmeros.

Essa pluriconotativa representação do mês de maio é ampliada pelos diversos sentidos que assumem, na narrativa, os constantes desfalecimentos das beatas, na igreja (Cardoso, 1997, p. 11, 13, 16), e dos fiéis, na procissão reunida na Praça de Maio, (Cardoso, 1997, p. 229), quando julgam ouvir as vozes dos parentes desaparecidos. *Desmaio*, etimologicamente, quer dizer: perda da cor, das forças, dos sentidos; perda, portanto, da energia vital, podendo também indicar desânimo, desalento e desencanto. No romance de Boaventura, os desmaios representam o desaparecimento da energia vital e das cores na sociedade angolana, em virtude do medo e da censura reinantes. Consubstanciam, também, uma conotação africana de cunho religioso, intimamente relacionada aos cultos aos antepassados, uma vez que esses desfalecimentos podem ser também interpretados como transes e xinguilamentos através dos quais os espíritos dos mortos se comunicam com os vivos. Em última instância, os desmaios conotam também, politicamente, o desencanto e o desânimo do povo diante do descumprimento das promessas libertárias feitas durante o processo de luta pela independência de Angola.

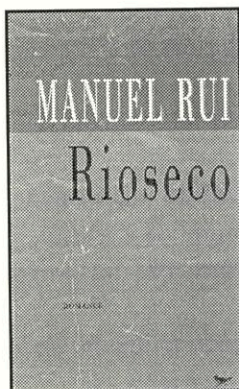
O romance termina com uma solução mágica, milagrosa. O maravilhoso cristão, fundido às religiosidades africanas, invade a narrativa e os corações da população oprimida. No alvoreço da procissão, a santa do andor sobe ao céu e reaparecem os jovens desaparecidos, inclusive Hermínio, no exato momento em que João Segunda e Tulumba também deixavam o mundo dos vivos. O último capítulo encontra-se, pois, com o primeiro, no momento em que no interior da Igreja, Segunda julga ouvir a voz do filho, desfalece e é levado ao Hospital da Prenda, onde acaba falecendo.

A presença de Hermínio, ao final, fica em aberto: teria ele mesmo voltado, ou o romance narrara, o tempo todo, fragmentos da memória de Segunda em seu delírio final? A ambivalência típica das narrativas fantásticas permanece, lançando a dúvida no leitor. Mas uma pista é deixada: a da alegoria das águas que atravessam todo o texto de **Maio, mês de Maria**. Águas, que se apresentam furtivas, calmas, afluentes, passadas, mansas, bravas, turvas, fecundantes, agitadas, oceânicas. Águas, que representam, pois, a existência, o tempo, a memória, a história e o próprio fluir da linguagem.

A simbologia aquática está, desse modo, associada não só à morte, mas também à vida e aos rituais de purificação. No texto do romance, as águas alegorizam a lavagem do sangue dos inocentes e a exorcização dos fantasmas da história de violências, que mancham o imaginário angolano. Significam, portanto, o fluir da própria linguagem ficcional e o repensar das contradições culturais e políticas, presentes na memória social do país.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- BOAVENTURA, Cardoso. *Maio, mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Pref. de Sartre. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Ed. Fator, 1983.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- RUI, Manuel. "Mulato de Sangue Azul". In: *Regresso adiado*. Luanda: UEA, 1985.



RUI, Manuel. *Rioseco*. Lisboa: Cotovia, 1997.

Claudia Marcia Vasconcelos da Rocha – UFRJ

Contrariando o cenário de cheiros, essências, néctares e vivências, Manuel Rui apresenta seu novo romance, publicado em 1997, denominando-o *Rioseco*. Desde o antagonismo que o título sugere diante da exuberância da terra, exposta da primeira à última, num alentado volume de 532 páginas, o autor conduz o leitor a uma rica experiência na forma, na técnica e na linguagem, confirmando a força criativa e a explosão da inventividade na contemporânea literatura de Angola.

As muitas águas do Rioseco, expressão cunhada pelo pesquisador francês Michel Laban (1977), traduz às quantas análises o texto se abre, considerando ser ele a *representação literária do encontro alquímico do poeta com o nômade*. (Padilha, 1997)

Sendo, pois, muitas as águas, este rio (memória) traz do interior do país, *Noíto* e *Zacaria*, fugidos da guerra, chegando a Luanda (mais precisamente a uma ilha, perto da capital) num tempo marcado: final dos anos 80, início dos anos 90.

Romance de três partes. Três etapas de um longo percurso. Mar. Rio. Fusão e transfusão. Como todo o processo histórico angolano.

Conduzidos pelo pescador *Mateus*, numa travessia anunciadora (*Boaçorte*, o nome do barco), chegam à prometida terra. Apesar de não denominada, deduz-se ser ela a ilha do Mussulo. Além do azul, árvores – o verde. Verde da lavra, da chance de água doce que, naturalmente, virá se misturar mais tarde.

Aclimatados, alojados numa casa abandonada do tempo da colonização, vivem a expectativa da bem-aventurança. Zacaria, carpinteiro, por dever do ofício, a exercer e cumprir novas propostas de trabalho; ela, Noíto, a operar femininamente formas de organização com a autoridade de quem muito viveu e com a sabedoria própria de quem mais aprendeu. *Memória de urgência*. "Uma mulher é sempre uma mulher. Nem a paz dos homens, nem o silêncio das vozes lhe dá paragem no pensar assuntos. Seja distraída, alegre ou triste. A sua

idéia voa demais, cresce, multiplica-se como o que se fermenta num útero fêmeo. Ela tem sempre de arranhar nos antes e porvires”. (p. 23)

A par dos acontecimentos que anunciam futuros conflitos (o corte de uma árvore, indignidade cometida por Zacaria, o retorno de um ex-guerrilheiro, companheiro dela nos tempos de luta, transformado em espécie de bandido saqueador), Noíto dá-se ao novo, iniciada nas coisas do mar (remar, pescar), pelo menino *Kwanza*, “sangue do avô dele que veio das bandas do rio. Rio misturado com mar é ele próprio. Que bonito.” (p. 89), fortalecendo-se ambos (velho & novo) como convém à tradição. “Que é sempre mais que noite na fogueira de uma mais velha com criança”. (p. 45)

Com a possível reconstrução, o autor estabelece um jogo de duplicidade (*antes/depois*, *rio/mar*, *azul/verde*, *velho/novo*, *interior/litoral*, *dominador/ dominado*, *homem/mulher*) que sustenta a teia do romance, e Noíto, síntese destes duplos, intuitivamente, provoca o desdobramento dos fatos (nem sempre promissores). Assim, está feita a ponte com o futuro. Mostrando falhas sociais (sistema precário de saúde, professor faltoso e omissor, tentativa de cobrança de taxas — abusos praticados em nome de uma “nova ordem”), a ficção reproduz a realidade: ali se morre por falta de assistência, ali se cria uma rede informal de comércio, ali também se promove colheita farta e pesca abundante.

Noíto, força bruta desta natureza, plena de sensibilidade e poesia, tem, na ilha, em Zacaria e Mateus, sua afirmação como pessoa e como mulher.

Se, em cadeia, acontecimentos pré-anunciam a derrota do sentimento miscigenado que na ilha vai imperando (desabamento da casa, morte de Mateus, morte de Zacaria), a filha de Noíto, grávida de Mateus, oferece certeza de continuidade e promessa de um tempo novo.

Nasce, brotando da terra, um rio de água doce. Rio que, separando a ilha em *duas* partes, formará um istmo; parte dela estará ligada ao continente. Rio, mar e terra.

Situando historicamente seu texto no chão de seu país, a partir de estórias dentro de outras, remetendo-nos a outras tantas, Manuel Rui resiste à tentação de, para afirmar uma hipotética idéia de universalidade, fechar-se numa proposta que, em nome de uma ilusória unidade, acabaria por levar a uma visão estereotipada da sociedade em que está inserido.

A necessidade de assumir a sua pluraridade cultural atravessa o projeto literário do autor condicionando a sua diversidade.

São sujeitos narrativos (base da representação alegórica) em processo de mudança. A re-integração do homem à terra, a união dos elementos naturais e humanos, segredos e mistérios, multilingüismo e multiculturalismo, a partir das experiências do narrador, “Noíto com a memória na quitanda do Kenha, no Huambo, antigamente, fruta por todo o lado” (p. 74), fazendo confundir narrador, personagem e autor implícito (Manuel Rui é natural da província do Huambo, — sul de Angola), alimentam, de certa forma, o caráter pedagógico da narrativa, muito próximo nesse sentido da produção oral.

Mudam-se os tempos, mudam-se os modos de dizer o país e de dialogar com ele. Mudam-se o contexto, os ideais e o modo de realizar textualmente este país. De tudo o autor participa, dando voz, *mais uma vez*, a Noíto, em *pensamento desdobrado*: “Esta terra aqui, na nossa casa, afinal são *duas*.” (p. 97)

A história de Noíto ultrapassa os limites da referencialidade para tornar-se a representação do outro, a subversão, e sob ela o desejo de mudança da própria ordem. Sendo im-

possível apagar a história, Manuel Rui tenta meios de superá-la, de refazê-la em outras bases, de reescrevê-la a partir de falhas da história oficial. Devorando o devorador pela paródia, permitindo que o oprimido se diga, a narrativa se acumplicia à nova versão daquela história, pela transgressão, pelo confronto e assimilação das culturas, percebendo-as em sua diversidade: “(...) eu entendo que as coisas nunca se caracterizam, indefinidamente, no tempo e no espaço. O mais importante é transformarem-se. E esta ilha não foge à regra”. (p. 445)

Referências bibliográficas

LABAN, Michel. “As muitas águas do **Rioseco**, de Manuel Rui”. I Encontro Internacional sobre Literatura Angolana. Luanda, 1997.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Em memória do rio”. I Encontro Internacional sobre Literatura Angolana. Luanda, 1997.

SILVA, Manoel de Souza e. **Do alheio ao próprio: a poesia em Moçambique**. Edusp: 1996, 140p.

Vicente Geraldo de Oliveira – Doutorando – PUC Minas

A obra começa por definir o que seria o *processo de colonização*, evidenciando suas vicissitudes e seus desdobramentos. No âmbito cultural, procura o colonizador diluir a cultura do dominado numa espécie de genocídio cultural, em que as expressões culturais do *outro*, do *diferente*, são negadas ou simplesmente omitidas.

No contexto literário, procura-se construir uma panorâmica sobre a poesia moçambicana a partir dos poetas de maior expressão, enfocando suas dificuldades, como também, os seus êxitos ante situações de extrema adversidade.

Para elucidar a produção literária em um contexto de colonização, Manoel de Souza e Silva recorre a dois teóricos, que alicerçam seu entendimento da produção literária de Moçambique. São eles: Frantz Fanon que identifica três momentos fortes em toda cultura colonizada, em luta pela libertação: *assimilação*, *constatação*, *combate*. O mesmo processo é visto por Mário de Andrade também a partir de três momentos: *negritude*, *particularização* e também *combate*.

Desdobra-se a obra na tentativa de distinguir as produções literárias e os momentos em que essas se encaixam, apesar de tergiversações entre vários outros teóricos. É o caso de Rui de Noronha, que pode ser visto como *assimilado* em um primeiro momento, mas, hoje, na visão de teóricos, como Mário de Andrade e Fátima Mendonça, alguém que já expressava em seus poemas uma situação de dilema: “Ser o dono da voz ou a voz do dono” (p. 28). Noémia de Souza filia-se à *negritude*. Seus poemas “Magaíça” e “Deixa Passar o Meu Povo” publicados na antologia **Poesia negra de expressão portuguesa** evidenciam essa ligação com os pressupostos básicos do referido movimento: anticolonialismo, anticapitalismo, antiimperialismo.

Mostra-se, pois, no texto, o momento em que a busca da afirmação nacionalista se impõe, valendo-se das brechas propiciadas pelo regime salazarista (1910-1926). Surgem associações desfraldando bandeiras por direitos iguais e fazendo campanhas contra os abusos do colonialismo. As associações permitem perceber, também, uma imprensa mais crítica. O jornal *O Brado Africano*, no seu editorial de 27 de fevereiro de 1932, busca estabelecer as bases da “revolta nacionalista”.

É a partir desse momento que se pode falar em *literatura nacional*, que pode ser traduzida como aquela literatura que repete e clarifica os temas tipicamente nacionalistas.

Também será o momento em que surgirão agudas polêmicas acerca dos traços formadores de uma literatura propriamente nacional, que sempre refletem o posicionamento de críticos e escritores diante da situação colonial mesma. Contribuição expressiva, nesse sentido, é a de Joaquim Sabino, que em seus apontamentos começa por negar a existência de uma *literatura moçambicana*. Porém, o mesmo Joaquim Sabino admite a existência de um movimento literário surgido “há anos” em Moçambique e que vem se notabilizando “ultimamente”. Seus apontamentos datam de 1964 e à época já causam polêmica sobre a definição do que é *nacional* e do que é *moçambicano*. Sabino aponta o aparecimento de produções literárias que buscam “moçambicanizar” uma literatura de cunho puramente europeu.

Essa “moçambicanização”, colocada pejorativamente por Sabino, é vista de forma diversa por outros teóricos. Alfredo Margarido, ao fazer uma leitura da poesia de Rui Knopfli e Fernando Ganhão, constata que o que existe de diferente e de semelhante entre esses dois poetas é a maneira idiossincrática com que cada um adere à realidade. Ganhão, admite Margarido, é mais moçambicano do que Knopfli, por recusar sistematicamente valores que não sejam africanos.

Em 1986, Alfredo Margarido redefine a questão de maneira polêmica. Buscando delimitar o que é e o que não é moçambicano, coloca como requisito duas condições mínimas: “a da língua e a do imaginário”. Com esses dois elementos engendra uma nomenclatura dos autores e sua adesão, dentro ou fora da realidade moçambicana. Os critérios de Margarido, segundo Manoel de Souza e Silva, acabam, ainda que por via diversa, indo ao encontro dos critérios de Sabino. Vários dos autores teriam, então, passado por um processo de “moçambicanização”, sem de fato terem-se tornado moçambicanos. Nessa perspectiva, como poderiam ser entendidos nomes como Orlando Mendes, Sérgio Vieira, Sebastião Alba, Eduardo Pita, Leite de Vasconcelos, Luiz Carlos Patraquim, Mia Couto e também Fernando Ganhão? Margarido busca responder a partir daquilo que ele próprio designa de “Sociologia dos autores”, e que, segundo Manoel de Souza e Silva, esbarra em algumas dificuldades. Ele não toca, por exemplo, naquilo que é essencial para que haja poetas – a obra. Os elementos utilizados são todos externos à produção poética: uns são autenticamente, realmente moçambicanos; outros nem tanto ou nada.

Já a contribuição de Eugénio Lisboa, parte para a admissão de dois ramos que, segundo a terminologia de Octavio Paz, seriam centrais à poesia moçambicana. De um lado, estará a “voz do povo” de que um Craveirinha é o corifeu; doutro, ecoará a “língua dos eleitos”, nas vozes de Reinaldo Ferreira, Glória de Sant’Anna ou Rui Knopfli. Noémia de Souza, na opinião de Rodrigues Júnior seria um mito que não vale a pena manter de pé, por mais simpatia que seus poemas tão prolixos e balbuciantes possam despertar. Sua opinião,

felizmente, não é endossada pelos estudiosos mais recentes da literatura moçambicana. Para poetas da estirpe de José Craveirinha, foi Noémia de Souza a poeta que lançou as bases decisivas no resgate da identidade moçambicana. O crítico Eugénio Lisboa parece desconhecer que o que chama de prolixidade e balbúcio marca uma intenção política muito clara nos poemas de Noémia de Souza: a de subverter a linguagem do opressor, fazendo dela instrumento de libertação de seu povo.

Em texto a propósito de José Craveirinha, Knopfli e Sérgio Vieira, Fátima Mendonça lança algumas propostas que ajudarão no equacionamento do problema. Para ela existem diferenças entre Craveirinha e Knopfli no modo como se inserem na poesia moçambicana. Craveirinha, inscreve pela primeira vez na poesia escrita de Moçambique a afirmação nacionalista de uma comunidade de território. A poesia de Knopfli assume a consciência do próprio opressor, reproduzindo-a, tentando denunciá-la e denunciando-se masoquisticamente. Nesse sentido a poesia de Knopfli reflete as contradições de uma classe que, sempre receosa do papel determinante das massas populares, evita até o fim tomar partido.

Já Manuel Ferreira, ao organizar sua antologia **No reino de Caliban**, busca rever critérios que embasaram trabalhos mais antigos. Porém, no dizer de Souza e Silva, sua antologia carece de uma maior densidade, uma vez que não se tem uma visão definida das transformações por que passou e está passando o país.

Afora toda essa polêmica Souza e Silva busca elucidar, em sua obra, elementos que plasmam a matéria poética e que é algo sempre recorrente em vários poetas. O apelo à música, por exemplo, parece servir como lastro cultural, referência, resgate da identidade, de que o poeta lança mão para se comunicar com o leitor/ouvinte. É o que acontece com Noémia de Souza (“Samba”, “Deixa Passar o Meu Povo”), Sérgio Vieira (“Poema para Eurídice Negra”) e com Craveirinha (“Timbileiros”, “Galos”, “Canção Negreira” – todos de **Karingana ua Karingana**).

A obra de Manoel de Souza e Silva chama a atenção para aquilo que seria a expressão de maturação em termos de criação poética em Moçambique. O autor refere-se a Sebastião Alba. Sua poesia constrói-se no descompasso existente entre a estabilidade do presente – mantida graças à violência e opressão – e a incerteza de algo, muito difuso ainda, que se mostra no futuro. A visão, mesmo desencantada, em poemas como “No meu país”, não impede uma fortuita esperança. Digno também de ser mencionado, o poeta João Pedro Grabato Dias, graças a uma imensa versatilidade e inventividade, atinge uma variedade incrível de registros, confirmando a máxima de Pessoa de que o poeta é um fingidor.

Por fim, Manoel de Souza e Silva retoma o que se tem designado por “poesia de combate”, ressaltando o seu valor enquanto elemento de vinculação com os processos revolucionários contemporâneos. Valor esse negado por Jorge Semprún, que afirma estar a poesia de combate submissa ao partido único e seus dirigentes. Otávio Paz caminhando pela mesma esteira, afirma que a era moderna quebrou o antigo elo que unia poesia e mito, apenas para unir imediatamente a poesia à revolução.

Souza e Silva argumenta que, no caso moçambicano a poesia de combate assumirá uma dimensão que talvez escape, ou mesmo, amplie às acepções de Semprún e Paz. Ela constitui-se em um processo de retomada, por parte do colonizado, dos destinos de uma cultura clandestina pela ocupação colonial. Dentre todos os aspectos da poesia de combate, o que causa mais escândalo é a sua natureza radicalmente subversiva. A consciência de estar

resgatando e agindo com e na história, é o que configura a poesia de combate, e mais ainda, ela possibilita arrancar e derrotar o dominador utilizando-se do instrumento mais terrível de dominação – a palavra e usá-la contra ele de maneira drástica. Outro elemento que Souza e Silva chama atenção sobre a poesia de combate é que a idéia de *Pátria* nunca está desligada da idéia de natureza, de lar, de humanidade, de fraternidade e de equilíbrio. A Pátria é o lugar do homem e é o próprio homem.

Chamando a atenção sobre o papel do Movimento da Negritude, diz Souza e Silva que a resistência assume uma face que não é reconhecida por todos os dominados. Por sua amplitude, a negritude sempre recebeu críticas – algumas fundamentadas outras nem tanto. Seus desvios, mesmo existindo, não devem servir de pretexto para negar a contribuição, sob pena da criação de nova resposta mitológica à resposta mitológica que seria a negritude. José Craveirinha em entrevista a João Van Dunem e Ana Mafalda Leite (20 nov. 1985, ano II, n. 31), assim se expressa: “Uma teoria da negritude através da literatura ou das artes plásticas, afinal, ofende a quem? Quem é que se sente agredido nas suas mórbidas e ingratas crenças, ópticas e convenções? Quem é que reage ao sentir falso o seu pedestal?”

A respeito do comentário de Craveirinha, Souza e Silva coloca que as respostas indignadas de Craveirinha constitui-se em resposta mais eloqüente: viver o presente *manin-guemente* – com intensidade – só é possível quando se avalia o passado com destemor e preconceitos. E o que é o presente da poesia de Moçambique? A cultura resgatada do colonialismo resulta extremamente complexa, múltipla, humanamente rica e contraditória. É esse patrimônio que o povo moçambicano, em meio a tantos revezes, terá de administrar. Para a poesia este é um riquíssimo canteiro para cultivo e produção poética.

Com uma linguagem clara, o autor busca aprofundar questões que se arrastam desde os tempos de colônia até hoje, depois de mais de 20 anos da independência de Moçambique. A estrutura da obra é simples, muito mais investigativa do que propriamente elucidativa. Valoriza, como também critica, pontos de vista – no todo ou em parte – de vários teóricos que buscam elucidar o que é *alheio* e o que é *próprio* em termos de produção literária em Moçambique. Interessante notar, também, o valor que o autor busca dar à chamada poesia de combate, utilizando-se de argumentos cabíveis, colocando-a, por exemplo, como vigoroso instrumento pedagógico, pois valoriza o cotidiano do povo e busca extrair dele elementos que ampliem a consciência dos combatentes. É dessa forma que o cotidiano é revitalizado e revalorizado, o que não acontecia até então, devido às imposições do colonizador.

Por ser uma obra de fácil entendimento, ainda que trate de questões complexas e polêmicas, pode ser fonte útil de consulta para os estudiosos de Literatura Africana de Língua Portuguesa. Elucidaria um pouco mais a questão do resgate e da reconstrução da identidade do povo moçambicano, que num processo de contínuo *devenir* se mostra tão múltipla em sua diversidade.