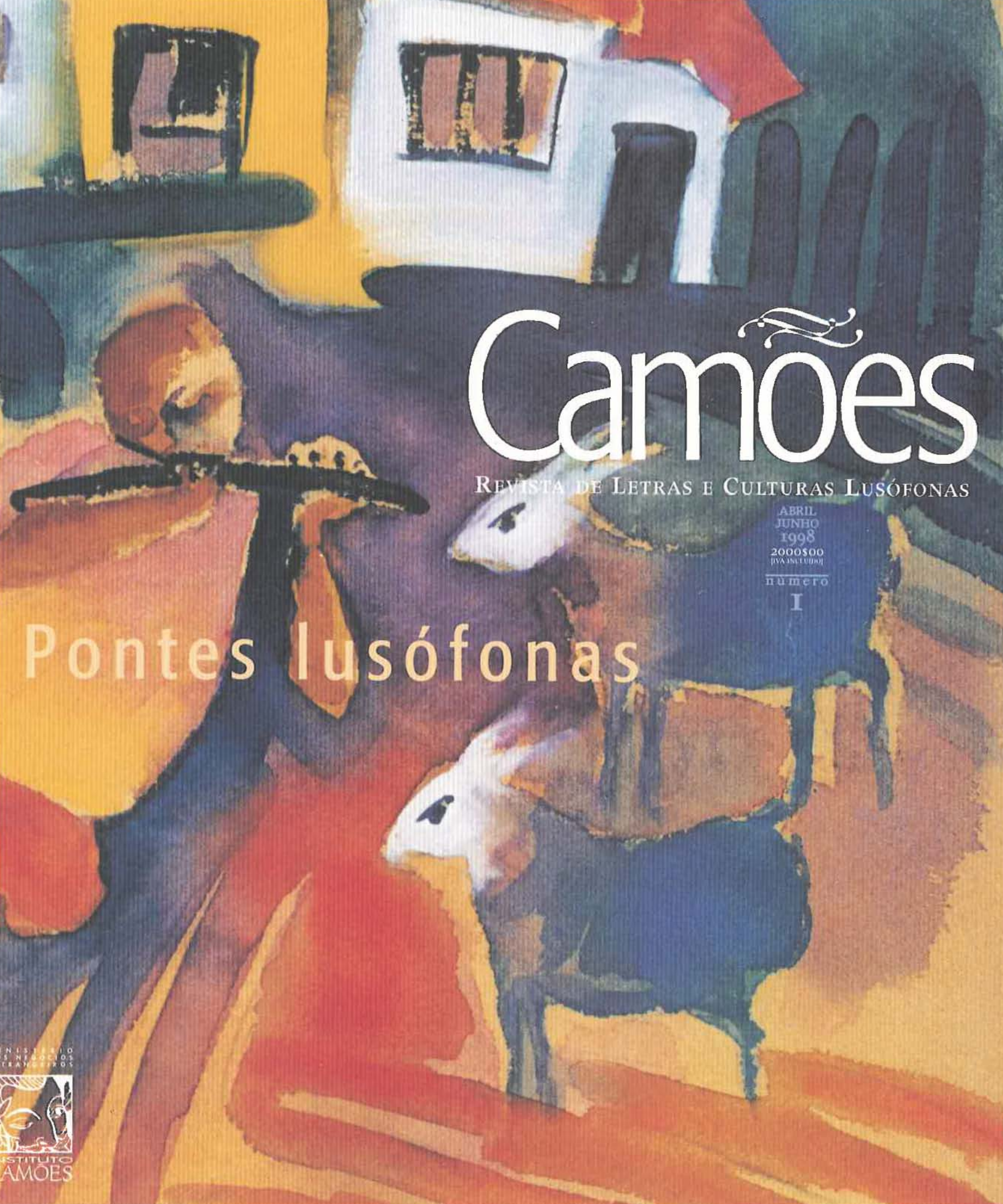


An abstract painting featuring a large, dark blue bull in the center, facing left. In the foreground, a white rabbit with a black eye is visible. The background includes a white house with a red roof and a window, and a yellow wall. The overall style is expressive and colorful.

Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

ABRIL
JUNHO
1998
2000\$00
IVA INCLUIDO

numero

I

Pontes lusófonas

MINISTÉRIO
DE NEGÓCIOS
EXTERIORES



INSTITUTO
CAMÕES



COM A REVISTA *CAMÕES* pretende-se dar expressão escrita à voz da Língua Portuguesa e das Culturas Lusófonas no Mundo.

Sendo a difusão desse mesmo universo o objectivo essencial do Instituto Camões, natural é que o mesmo se reflecta em primeiro lugar na promoção das suas literaturas, espelho de sensibilidades afins e comunicantes entre si. A afirmação internacional da Língua Portuguesa e das Culturas Lusófonas constitui, por essa razão a prioridade em termos de pressupostos desta revista que se pretende inovadora, apostada no tratamento de síntese e em termos monográficos, de temas que emprestam ao mundo da Lusofonia a sua razão de ser. Trimestralmente, e depois de o Instituto Camões se ter aberto ao mundo através de um sítio na Internet, é a vez de se empenhar na difusão regular de temáticas-chave cujo interesse é partilhado por estudiosos e amadores das letras e da cultura.

A revista *Camões - Letras e Culturas Lusófonas* pretende marcar uma pauta dos eventos e efemérides alusivos ao ano cultural, publicando cada um dos seus números numa perspectiva panorâmica de fixação, possibilitando sistematicamente uma ulterior consulta. A análise de fundo, que se pretende rigorosa, preocupar-se-á não só com uma abordagem fundamentada cientificamente, mas também com um texto acessível ao público interessado pela cultura e nomeadamente pelas Línguas e Literaturas Lusófonas, o que significa que o seu direccionamento não visará obrigatoriamente a ocupação de um espaço académico, embora não o excluindo.

Outro ponto assente quanto à vida futura desta Revista, é a preocupação dos seus responsáveis por uma selecção iconográfica da mais alta qualidade. A revista *Camões* deverá distinguir-se por uma escolha criteriosa de ilustrações para os seus textos e uma optimização em termos de tratamento gráfico. Para tal, e apelando para a circunstância de a realidade cultural lusófona não se limitar apenas à Literatura, a Música, as Artes Plásticas e Cénicas, o Cinema, a Filosofia, a Antropologia ou o Património histórico-artístico terão igualmente lugar nas suas páginas, dado representarem áreas de riqueza que importa valorizar.

Numa comunidade aberta ao mundo e múltipla nas suas diferenças e no seu legado comum, é urgente favorecer a presença de cada um dos países que a conformam e as suas recíprocas

influências, estimulando contactos multiculturais que permitam às respectivas populações uma dinâmica de reconhecimento cada vez mais estreito no âmbito da história e da actualidade cultural lusófona. O nosso objectivo é tornar evidente o projecto da Lusofonia, numa perspectiva cujo eixo se baseia no facto de que a partir de qualquer dos seus pólos constitutivos, o horizonte cujo eco a revista *Camões* assume e divulga, tem um instrumento e um trilho que coincide na Língua Portuguesa e nas Culturas Lusófonas. Por essa razão esta publicação merecerá deste seu primeiro número, em comum e em paralelo com a informação mais imediata e dinâmica do acesso via *Internet*, a atenção privilegiada deste Instituto no sentido de uma cada vez maior afirmação da lusofonia no mundo.

A revista *Camões - Letras e Culturas Lusófonas* terá, em suma, como principal objectivo a divulgação organizada de uma temática que envolve os grandes momentos, obras e homens do nosso Património comum. Propõe-se como projecto e como espaço de inovação, na medida em que procura encontrar o ponto de viragem nas formas de abordar a Língua e as Culturas, tentando deslocá-las para fora do âmbito restrito dos debates académicos. Será composta por algumas rubricas fixas e por outras mais ou menos flutuantes, a considerar de acordo com a distribuição permitida pela temática concreta de cada número. Terá por isso uma dupla estrutura, possibilitando a inserção de vários textos que se relacionem com a matéria apresentada, tais como entrevistas, artigos de opinião elaborados por especialistas, memórias ou outro tipo de relatos de especial interesse, transcrição de inéditos, inquéritos, ou modelos alternativos de textos que próxima ou lateralmente se relacionem com o tema específico, escolhido como pano de fundo e dividido em secções ou artigos, conforme a sua actualidade ou evocação histórica obrigue ou mereça.

Que este número fundador da revista *Camões* seja o primeiro de uma longa série, e que o seu prestígio a transforme no espelho de um Instituto que tem por designação o mais célebre poeta da Língua Portuguesa, símbolo da Diáspora Lusófona, de onde quer que o mundo a observe e ela observe o mundo.

Jorge Couto

DIRECTOR

Jorge Couto

DIRECTOR-ADJUNTO

Luísa Mellid-Franco

DIRECTOR DE PRODUÇÃO

Rui M. Pereira

DESIGN GRÁFICO

Emílio Vilar e Luís Moreira

EDITORES

Henrique Viana
Joana Amaral
Maria João Camacho
M. Piedade Braga Santos

ASSINATURAS

Elisa Camarão

ILUSTRAÇÕES

Pedro Cabral Gonçalves
Clara Vilar

ARQUIVO FOTOGRÁFICO

Tiago Menezes Leal

TRATAMENTO DE TEXTO

Ana Cristina Moreira

PRÉ-IMPRESSÃO

Polícor

IMPRESSÃO

Maiadouro

DIREÇÃO E REDAÇÃO

Instituto Camões
Campo Grande, 56 - 7º
1700 Lisboa
Tel: 795 54 70/2
Fax: 795 61 13
geral@instituto-camoes.pt

PRODUÇÃO E ADMINISTRAÇÃO

Revista Camões
Rua Jardim do Tabaco, 23 - 1º
1100 Lisboa

TIRAGEM

10 000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

124734/98

DISTRIBUIÇÃO

Bertrand

Camões é editada pelo Instituto Camões com o apoio de produção da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

ISSN: 0874-3029

8 Uma língua, sete espaços culturais. Breve diacronia da galáxia literária lusófona

José Augusto Seabra

14 Literatura e língua literária

Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho

20 Do Classicismo ao Realismo da *Claridade*

Alberto Carvalho

32 Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea

Carlos Reis

40 Novos rumos da Literatura Brasileira

Jorge Henrique Bastos

46 No sobrado, sobre a baía. Retrato da burguesia de Luanda no final do século XIX

Maria João Martins

54 O Crioulo Forro. Artigos, substantivos e adjectivos

Carlos Espírito Santo

60 Os Teatros, as Luzes e as Sombras

António Loja Neves

74 A Escrita da História. Oriente, Ocidente

Isabel Monteiro

82 Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses

João Pedro Caiado

92 Três passagens rente ao Índico

Lídia Jorge

100 Contos

Benjamim Pinto Bull • J. Eduardo Agualusa • Luís Cardoso

107 Entrevista a Roberto Chichorro

António Loja Neves

A filosofia que presidiu aos encontros denominados “Pontes Lusófonas” é a mesma que enforma, enquanto tema, este primeiro número da revista *Camões*. Pluralidade e enriquecimento mútuo são, pois, os vectores em que o Instituto Camões apostou para promover o conceito de que a língua comum veicula a ideia de uma ponte entre margens que limitam territórios multiculturais, levando-o à prática através do convívio entre os espaços dialogantes. O diálogo é possível sem interferências e transposições dado que uma mesma língua, a nossa, atravessa sete espaços culturalmente ricos na sua diversidade. Do Galaico-Português ao resultado do cruzamento do português sedimentado com as diferentes línguas nativas, a galáxia das letras lusófonas foi incorporando formas cada vez mais amplas de dizer, ecoando umas sobre as outras e respondendo umas às outras.

Desta ampla e longa simbiose entre a língua portuguesa e as múltiplas línguas pré-existentes (e em permanente contacto), decorrem literaturas e uma língua literária cuja peculiaridade começa a ser analisada em termos linguísticos e semânticos ao mesmo tempo que surge a preocupação legítima do abandono do seu sentido original.

O surgimento da revista *Claridade*, no ano de 1936, constituiu uma referência para a literatura e para a cultura

P o n t e s

de Cabo Verde. Entre esses anos e os da sua independência, a revista teve um percurso e um papel notáveis a vários níveis, destacando-se o facto de se ter conseguido manter o pleno uso da sua liberdade durante o *Estado Novo* e fazendo passar mensagens codificadas que escapavam à censura.

Quanto à ficção portuguesa contemporânea considerada a partir da sua perspectiva dinâmica, é inimaginável concebê-la sem pontos de remissão. O autor é, neste caso, a pedra de toque e os seus textos os sucessivos padrões num processo de evolução constante.

Também a literatura brasileira teve de se bater contra a censura e a repressão. Hoje em dia, guardando porém uma heterogeneidade própria, dá cor a uma expressividade particularmente rica em jogos ficcionais que interpelam, a partir da criatividade, os novos rumos do texto.

Mas se a língua é o elemento primordial para a comunicação humana, compete à revista *Camões* outras formas, diferentemente elaboradas, de análise do mundo lusófono, desta vez de âmbito cultural.

Assim, o cosmopolitismo de Luanda, os gostos requintados da sua burguesia que habitava preferencialmente *os sobrados* abrem uma série de textos onde, mais importante do que o modo de escrever, é o modo de falar e de viver.

O *crioulo forro* não é, por isso, esquecido, antes se chama a atenção para as suas particularidades.

No que diz respeito ao teatro, entendido como um eco da alma, é a sua importância como meio de comunicação oral e gestual que prevalece.

A escrita da História é outro dos modos de abordagem dessa realidade factual a partir de documentos devidamente fundamentados.

Também os instrumentos musicais inseridos no contexto das viagens dos portugueses parecem ser entusiasmantes sob o ponto de vista comparativo.

Depois de ler os capítulos que englobavam a língua e a literatura, primeiro, e a cultura depois, é natural que seja o próprio texto a dizer de si.

Por isso pedimos a alguns escritores com fortes ligações às *pontes* tal como são entendidas simultaneamente pelas duas extremidades, e desafiámo-los a escreverem o que lhes aprouvesse. Responderam ao nosso apelo Lúdia Jorge (Moçambique), Benjamim Pinto Bull (Guiné-Bissau), José Eduardo Agualusa (Angola) e Luís Cardoso (Timor).

Finalmente, a revista *Camões* não quis deixar de oferecer aos leitores deste número 1 uma aproximação a toda a riqueza pictórica de Chichorro, entrevistando-o em exclusivo.

É talvez a soma diversificada desta amostragem, aquilo que as *pontes* unem.

L u s ó f o n a s

Camões

Dez passos em volta das «Pontes Lusófonas»

M a r i a A r m a n d i n a M a i a

1. O conceito de fronteira implica territórios distintos, mas também a linha unitária que os torna vizinhos.

É nesta perspectiva que se colocam as *Pontes Lusófonas*, coaguladoras de identidades culturais diversas que se *interpretam* numa língua comum, o português.

2. Esta comunhão de território linguístico oficial não implica qualquer perda ou entropia relativamente às culturas originárias de que são portadores os países convidados a dar o seu contributo. Pelo contrário, o caminho proposto é o de enriquecermos o nosso território identitário, alimentado por uma alteridade que nele se reflecte, agora, indelevelmente.

3. As *Pontes Lusófonas* devem, antes de mais, traduzir a dualidade de uma identidade reconquistada, que nos permitirá sermos múltiplos, se soubermos, como é imperioso, conservar intactos os espaços *outros* com os quais, como a História nos ensinou, somos também nós próprios.

4. Neste diálogo multicultural, as *Pontes* pretendem delinear-se como favorecedoras de uma real aproximação entre as culturas lusófonas. Para tal, é de primordial importância que elas *aconteçam* como um ritual, em planos calendarizados, que permitam inscrever este espaço no imaginário colectivo dos países participantes.

5. Por outras palavras, impõe-se a conquista de um espaço de *convivialidade* que seja a expressão de uma abertura a novos espaços dialogantes. Está implícita, nesta afirmação, a necessidade urgente de rever uma postura unilateral, de doação, que impossibilita a troca cultural subjacente ao acto da comunicação que *exige* imperiosamente o reconhecimento de territórios autónomos antes de se abrirem às regras do reclamado diálogo intercultural.

6. Estas primeiras *Pontes* são uma sessão inaugural de um programa global mais vasto e ambicioso.

Em projectos futuros, as *Pontes* unirão países, nomeadamente através de itinerários que irão ser percorridos por grupos de intelectuais e homens de cultura, os núcleos multiplicadores por excelência, nesta tarefa de construir indissolúveis laços afectivos que sejam pertença colectiva de todos os intervenientes do diálogo a estabelecer.

7. Ao definir este enquadramento para as *Pontes Lusófonas*, o Instituto Camões pretende dinamizar um percurso alternativo e eficaz onde se criem condições para *nos conhecermos*, através fundamentalmente da *atitude mental da pluralidade*, integrando nesta a real capacidade e vitalidade que os nossos solos abrigam e a memória dos nossos povos conserva.

8. As *Pontes Lusófonas* irão mobilizar todos os recursos, apelar para todas as nossas capacidades de nos constituirmos em pólos de iniciativas que se inscrevam na memória, pela sua regularidade, pela sua *verdade*, pela sua tenacidade em manter presente e viva esta união, num mundo onde impera a fragmentação, a face mais visível de um fenómeno crescente de *desconhecimento* entre povos e culturas.

9. Destruir uma ponte é, inquestionavelmente, criar um obstáculo à comunicação. Construí-la pode ser um mero acto de engenharia, mas pode também corresponder à vontade de mudar, de (ultra)passar o muro do silêncio cultural que nos envolve.

10. Foi este o espírito que presidiu à arquitectura destas *Pontes Lusófonas*, que esperamos contribuam para um desafio intercultural, decididamente privilegiado, por podermos *ouvir-nos* e *entendermo-nos* numa língua a todos familiar.

Uma língua sete espaços culturais

Breve diacronia
da galáxia
literária
lusófona

José Augusto Seabra

DESDE AS SUAS ORIGENS, QUE REMONTAM AO processo de diferenciação das línguas românicas a partir do Latim, no espaço dos dialectos do Romanço peninsular de onde emergiu o Galego-Português, a vocação da nossa língua foi sempre a de incorporar na sua cepa fundadora elementos civilizacionais diversos, numa longa evolução histórica em que foi consolidando a *unidade na diversidade* que lhe permitiu ir sendo a mesma e outra, em espaços geoculturais múltiplos, que hoje correspondem aos de sete países independentes, prolongando-se ainda numa larga diáspora disseminada um pouco por todo o mundo.

Localizado na periferia ocidental da România, o Galego-Português combinou na sua génese influências dos colonizadores romanos da Itália meridional com elementos asturianos e célticos, que nele sedimentaram, vindo a absorver todo e qualquer outro rasto, mais ou menos marcado ou discreto, das invasões supervenientes, fossem elas germânicas ou árabes, até as tornar uma língua nacional, deixando atrás de si porém, além-fronteiras de Portugal, uma espécie de espaço de reserva, enraizado na Galiza irmã, como lhe chamou Pascoaes.

Esse espaço matricial manteve-se linguística e culturalmente vivo, através das vicissitudes do seu enquadramento político. E quando o português se afirmou literariamente, na viragem do século XII para o século XIII, com as *cantigas de amigo*, estas guardaram ainda os ecos da fala primitiva, enquanto nas *cantigas de amor* se repercutia — “*en maneira de proença*”, como encontrou numa delas D. Dinis — a poesia de língua occitânica. Os nossos primeiros poetas mantiveram-se pois de igual passo fiéis à tradição originária e abertos à cultura literária europeia, para lá da própria península.

O mesmo sucederia, a partir do *Cancioneiro Geral*, com os que viriam cultivar simultaneamente os géneros peninsulares e os provindos

Os Dedos da Declinação in *Grammatices Rudimenta* de João de Barros, c. 1540.
Lisboa, Biblioteca Nacional (IL. 148)



do *dolce stil nuovo*, qual foi o caso de um Sá de Miranda, viajero pela Itália e pela Espanha cultivadas, que como Gil Vicente e Camões poetava também em língua castelhana, sem prejuízo do seu fidedigno patriotismo nem do seu enraizado amor à língua portuguesa. Seria com os *Poemas Lusitanos*, de António Ferreira, que iríamos encontrar a expressão mais acabada da afirmação do português como língua de cultura nacional e universal, capaz de manter-se igual a si própria na sua difusão pelo mundo, que começava então a ter lugar com as Descobertas. Tornaram-se emblemáticos os versos em que celebra a irradiação do idioma pátrio:

*"Floresça, fale, cante, ouça-se e viva
a portuguesa língua, e, lá onde for,
senhora vá de si, soberba e altiva".*

"Lá onde for"... A "portuguesa língua" iria, na verdade, do Norte ao Sul e do Ocidente ao Oriente, através dos oceanos — do Atlântico ao Índico, do Índico ao Pacífico —, deixando por terras de África, da América e da Ásia as suas sementes, que foram florescendo em falares e cantos com sonoridades diversas, fossem elas as dos crioulos e dos papiás, sem que jamais deixasse de ser "senhora" de si mesma, na sua dignidade e na sua identidade essencial.

Entretanto, os primeiros gramáticos começavam a lançar as bases normativas do português, que ia atingindo a sua maturidade. E não é assim de estranhar vermos um dos principais cronistas da história oriental, João de Barros, o autor das *Décadas*, notabilizar-se também como autor de uma *Gramática da Língua Portuguesa* e de uma *Cartilha para Aprender a Ler* (1540), que se seguiram à *Gramática* de Fernão de Oliveira (1536), contribuição importante para a fixação fonética do português, depois ortograficamente codificado por Duarte Nunes de Leão (1576).

O momento — e o monumento — que constitui o apogeu da língua portuguesa é, no entan-

to, entre todos, o da publicação d'*Os Lusíadas*, em 1572. Não só Camões dotou Portugal da sua Epopeia, em que a Pátria veio a reconhecer-se, mas explorou de forma multímoda as virtualidades expressivas do idioma. Significativamente, a latinidade intrínseca do português foi por ele invocada, pela voz de Vénus, ao advogar esta junto de Júpiter a protecção do Gama, fundando-se não só na coragem dos nautas lusos, mas "*na língua, na qual quando imagina, / com pouca corrupção crê que é a latina*".

Não foi em vão, na verdade, que se passou a partir daí a falar correntemente da "*língua de Camões*". As estruturas básicas do português clássico estavam enfim alicerçadas, sendo as suas mutações posteriores um aperfeiçoamento gradual, até ao português moderno. A "*portuguesa língua*" de Ferreira foi-se gradualmente impondo já não apenas no espaço continental mas, *maxime*, no largo território brasileiro, onde encontraria um terreno de eleição, nomeadamente com a missionação e a acção pedagógica dos Jesuítas, que também no Oriente, da Índia à China e ao Japão, a difundiam. Sobre tudo a partir de finais do século XVI, e nomeadamente durante o domínio filipino espanhol, o Brasil passa a ser o grande laboratório retórico do português. A prosa oratória barroca do Padre António Vieira, que Fernando Pessoa haveria de sagrar "*imperador da língua portuguesa*", foi o primeiro alto exemplo a comprovar que a língua mátria poderia florescer num outro espaço cultural, em contacto com as civilizações ameríndias. Um novo país ganhava através dela forma, até vir a tornar-se independente, em 1822, depois de o seu povo e de as suas elites a terem assimilado, com uma rapidez e com uma qualidade notáveis. Leiam-se os poetas arcádicos e pré-românticos ligados à "*Inconfidência Mineira*", de Cláudio Manuel da Costa a Tomás António Gonzaga, ou os primei-

Estátua de Luís de Camões na Ilha de Moçambique.
Fotografia de Francisco José Viegas.

ros poemas heróicos nativistas, de Basílico da Gama e Santa-Rita Durão.

A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, com as invasões francesas, facilitou a afirmação, entretanto, do espírito de autonomia cultural brasileira. Com o regresso de D. João VI a Portugal, depois da revolução liberal de 1820, estavam criadas as condições para a separação, que uma forte corrente de opinião

pública, através da imprensa dirigida pelos mentores independentistas, preparou e amadureceu ideologicamente. Mas a ligação com a antiga metrópole permanecia forte: e viu-se o primeiro imperador do Brasil, D. Pedro, abdicar para vir dirigir as hostes liberais portuguesas, na sua luta contra a reacção miguelista.

Durante todo o século XIX o Brasil e Portugal, desvinculados politicamente, seguiriam por



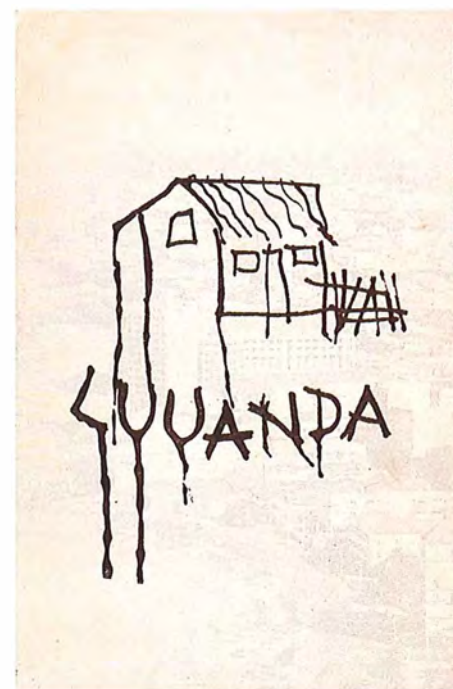
vezes culturalmente vias paralelas, apesar dos mal-entendidos ou dos descasos mútuos, que Sampaio Bruno analisou em *O Brasil Mental*. Assim, as duas literaturas, com tonalidades discursivas diversas, devidas à diferenciação sem perda da unidade da língua, apresentam correspondências mútuas, do Romantismo ao Realismo, do Parnasianismo ao Simbolismo, em contextos sociais e intelectuais próprios e através de personalidades bem demarcadas, que não permitem confundir José de Alencar ou Castro Alves com Herculano ou Garrett, Machado de Assis com Eça, Olavo Bilac com Gonçalves Crespo ou Cruz e Souza com Nobre. A fortuna dos autores portugueses no Brasil, como foi o caso dos citados ou ainda de um Camilo, mostra como a literatura portuguesa continuava a alimentar os meios culturais brasileiros, mais do que vice-versa.

Seria só num século XX já avançado que o Brasil lançaria o seu grito do Ipiranga literário, com o Modernismo de 1922, que se não confunde com o português, onde participaram quase episodicamente alguns abencerragens de além-Atlântico, apesar de *Orpheu* se apresentar como uma ponte entre as duas margens. “A nossa independência ainda não foi proclamada”, lançava o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, um século depois da independência política brasileira. Inspirando-se nas vanguardas europeias — Futurismo e Dadaísmo, sobretudo — mas para reivindicar a sua matriz civilizacional ameríndia, os modernistas pretendem “*acertar o relógio império da literatura colonial*”, rasurando o passado português e afirmando a plenitude da sua personalidade cultural nativa: “*Apenas brasileiros da nossa época*”, eis a palavra de ordem do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Alguns modernistas vão até esboçar uma autonomia linguística, como é o caso de Mário

de Andrade com a sua *Gramatiquinha da Fala Brasileira*. Mas, repare-se, trata-se aí de “fala” — no sentido saussuriano do termo? — e não de “língua”, como já foi notado... Na realidade, o autor de *Macunaíma* não chega a pôr a língua portuguesa enquanto tal em causa: ele visa antes, como acentua, enxertar o “brasileiro falado” no “português escrito”. A “portuguesa língua”, pela sua maleabilidade, resistiu à ameaça aparente. Se havia no Modernismo um projecto cultural antro-po-linguístico *sui generis*, tendente a erigir o índio em “símbolo nacional”, através do “nacionalismo tupi” — “Tupi or not tupi, that is the question”, segundo o famoso aforismo de Oswald —, a verdade é que também nele se manifestavam correntes que iam no sentido de uma conciliação do indigenismo com as heranças portuguesa e europeia, como acontecia com o *Manifesto do Verde-Amarelismo*. E uma das tendências modernistas mais incisivas do *Manifesto Regionalista*, liderada no Recife por Gilberto Freyre, reclamar-se-ia mesmo da “dívida aos portugueses”, sem a qual não teria sido possível a civilização do Nordeste. Mais tarde, ele elaboraria a sua teoria antropológica do *Lusotropicalismo*, em que, de *Casa Grande e Senzala* a *O Luso e o Trópico*, procura integrar a cultura brasileira num “complexo transregional e binacional”, em que o Brasil e Portugal se reencontram.

Tendo afirmado, num momento crítico da sua consciência histórica, a sua especificidade irredutível, a grande comunidade do povo brasileiro, em que se integram plenamente os emigrantes portugueses, de que Ferreira de Castro narrou a gesta, continuou a manter com a nossa uma relação íntima, através da língua e de uma sensibilidade afim, decorrente de uma miscigenação em que se cruzaram elementos ameríndios, lusos e africanos. Esta mestiçagem antropológica e cultural é outrossim um elo de ligação comum aos outros espaços civiliza-



É por vezes no cruzamento com as línguas nativas, como disso é exemplo a obra de Luandino Vieira, que se situa a experiência de uma outra escrita.

nais lusófonos, que viriam mais tarde, a exemplo do Brasil — embora tendo passado pela prova de fogo trágica de uma guerra colonial — a conquistar a independência, constituindo novos espaços da expansão da galáxia lusófona.

Não foi por acaso que a literatura brasileira que se seguiu ao Modernismo, desde o romance nordestino dos anos 30 à poesia das várias gerações de antes e depois da guerra, teve uma influência assinalável quer em Portugal quer nas literaturas de expressão portuguesa emergentes em África e precursoras dos movimentos de libertação respectivos. De Graciliano Ramos a Jorge Amado e Erico Veríssimo, na ficção em prosa, de Manuel Bandeira a Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, na escrita poética — entre tantos mais —, do Brasil irromperam novas temáticas e linguagens que irradiaram por todos os espaços culturais de língua portuguesa, cada qual com a sua idiossincrasia civilizacional própria.

A progressiva diferenciação literária dos países africanos onde vieram a eclodir aqueles movimentos explica-se pelos contextos e as tradições culturais que lhes são inerentes. Assim, se uma literatura tão original e rica como a cabo-verdiana, que na revista *Claridade* teve a sua manifestação mais significativa, está impregnada de uma vivência e de uma sensibilidade que muito têm a ver com a sua expressão crioula, dando frutos tão requintados como a obra de Baltasar Lopes, já a génese de outras literaturas africanas lusófonas se insere predominantemente na linha de reivindicação da *Negritude*, como forma de afirmação de uma identidade civilizacional face ao colonizador branco. Isso sem prejuízo da assunção da língua portuguesa como capaz de incorporar no seu substrato os valores e elementos nativos: vejam-se os casos de um Agostinho Neto e de um Viriato da Cruz, na literatura angolana. No

entanto, é por vezes no cruzamento com as línguas nativas — como disso é exemplo a obra de Luandino Vieira — que se situa a experiência de uma *outra* escrita: experiência essa que se aproxima da de um Guimarães Rosa, ao entrosar os múltiplos códigos do português sertanejo do Brasil.

A “*portuguesa língua*”, que Fernando Pessoa elegera como “*pátria*”, depois de no seu exílio sul-africano ter sido educado e iniciado na estranheidade da língua inglesa vitoriana, tornou-se assim, nas suas “*variedades*” ou “*variantes*”, uma “*pátria de várias pátrias*”, como com feliz inspiração a designou Mário Soares num discurso na UNESCO, onde solidariamente os sete países lusófonos a vêm defendendo. Diga-se, mesmo, que são muitas vezes os intelectuais africanos que mais tomam a peito essa defesa, ao porem ênfase na apropriação da língua portuguesa como forma de expressão da sua identidade na alteridade. Como escreveu Mia Couto, um dos maiores escritores lusófonos vivos, “*esse processo de apropriação é um facto quase único no continente africano*”.

O português pôde, assim, ao longo e apesar das vicissitudes históricas do colonialismo e da guerra, ser adoptado sem dramas nem conflitos pelos novos países que conquistaram sucessivamente a sua independência como uma língua oficial e veicular, que não contende com o respeito das línguas nativas nem com as culturas de que elas são a excepção primeira. Tal como acontecera com o Brasil, a língua comum continuará a religar Portugal a esses países, agora no seio da Comunidade em que todos se integram, sob o signo da *unidade na diversidade*.

Foi dessa grande aventura de uma língua em expansão galáctica, das suas origens ao futuro a advir, que quisemos aqui dar testemunho, nesta breve diacronia das literaturas em que se multiplicou, num horizonte de universalidade, de que há-de renascer sempre. 

Literatura e língua literária

Ana Maria Mão-de-Ferro Martinho

Uma ocasião o 'mestre do português novo' foi chamado pela autoridade para se identificar. Tinha sido denunciado como um mandrião e sem documentos. Também o facto de alcunhar os cipaio [soldados] de verdugos ou fintilhos, e aos quimbares [regedores] de panaças, de pacaio, criara-lhe antipatia junto das autoridades.

(in Uanhenga Xitu, *Mestre Tamoda e outros contos*, 4ª ed., Luanda, UEA, 1989, pp. 20-21).

ASSIM SE VAI CONTANDO A HISTÓRIA DE MESTRE Tamoda, o professor de português que distribui páginas do *ndunda* (dicionário ou livro volumoso em língua quimbundo) e por essa forma propaga conhecimento linguístico aos pedaços, com total liberdade de uso e reaplicação semântica. Tal prática há-de valer-lhe o interesse dos mais jovens e a desconfiança e perseguição dos adultos.

Uanhenga Xitu, o autor angolano que aqui nos ocupa, é um dos mais significativos herdeiros de uma relação de longa data entre a língua portuguesa e as línguas africanas bantu na literatura. Nas suas histórias vai revelando a alegoria dos poderes linguísticos — seu valor normativo, sua fascinante construção de novos sentidos, tanto mais verdadeiros quanto resultantes de cruzamentos de natureza diversa.

Neste caso, o português *quimbundiza-se* até ao limite — e resulta na caricatura do próprio projecto narrativo, ou seja: Mestre Tamoda é o que diz, a linguagem constrói-o e orienta-lhe a vocação pedagógica em direcção à definição de uma personagem que depende totalmente dessa precedência linguística, mesmo se de fraco valor comunicativo.

O pacto ficcional que connosco, leitores, se estabelece, assenta no conhecimento que temos das diversas convenções propostas. Ao professor não interessa necessariamente que a comunicação se faça através da língua portuguesa tal como a ensina, mas apenas que se instale uma dicção normativa, convencionada, de cujo excesso de aplicação resulte uma ambiguidade fundamental à justificação de um universo sincrético, defensivo na sua natureza disseminante. Que os outros entendam ou não a sua *língua*, que ele próprio a entenda em toda a sua consequência, não parece relevante. Relevante será apenas a exactidão da regra seguida, a aplicação de termos ratificados pelo dicionário, meio

indiscutível de saber acumulado e válido na sua dimensão enunciativa.

Ideologicamente, instaura-se aqui o terreno propício à construção de mundos secundários que permitam a compreensão do quanto duas culturas se fixam, e por vezes desencontram, no espaço “penumbroso” da experiência urbana que se transfere de forma não reflectida para o meio rural. A incapacidade do professor em adaptar o discurso apreendido na cidade — nos meios burocráticos — ao campo, para onde retorna, é sintomática de um mal-estar que pode ler-se no tecido de relações sociais e culturais profundas. A filiação dos seus ensinamentos na burocracia resulta exemplar pelo efeito de hiato entre a língua na sua aptidão funcional e o rigor críptico das regras de enunciação particularizantes, o que reitera à evidência a natureza oposta de dois sistemas e de duas visões do mundo.

Este era certamente um discurso necessário durante os anos 50 e 60. O exercício de linguagem que aqui se propõe é em primeira instância de efeito linguístico e só depois político, ao contrário do que sucede por exemplo com Luandino Vieira, em cujos textos se inverte este critério: tudo começa por ser de base ideológica, para depois resultar, ou trazer consigo, consequências linguísticas. Parece-nos ser visível, neste particular, o facto de Uanhenga Xitu ser um falante bilingue, o que é circunstância rara na literatura angolana.

O que acima afirmamos acerca de Luandino Vieira é bem nítido nas suas novelas em *Luanda*. Em nosso entender, o autor procura instaurar o retrato de uma realidade situada — a dos musseques da periferia de Luanda —, usando para o efeito diversas formas de *nacionalização* literária, de entre as quais a linguística foi desde sempre a mais discutida, embora não a mais importante. A intensa polémica que rodeou esta obra (cf. Ed. 70, 1981) nos anos 60 instalou, como



Pepetela recorre às línguas africanas apenas na medida em que elas permitem designar ambientes particulares e situar factos históricos. ... o lugar destinado às línguas africanas é o de um recurso de base ilustrativa. //

temos tido oportunidade de lembrar em anteriores circunstâncias, um problema delicado e perverso: a obra apresentava-se escrita num português diferente; fazendo parte de um território ultramarino, era pertença da literatura portuguesa; admiti-lo significava aceitar a existência de uma diferença incómoda; não o admitir abria a hipótese de se estar perante um texto de literatura angolana.

A intencionalidade desta emancipação resultou em textos sobretudo preocupados com a condição social dos habitantes dos bairros pobres, na sua miséria, medos e imprecisa afirmação cultural. A mimetização da expressão linguística dessas comunidades ia assim ao encontro de um critério ilustrativo que justificava a *autenticidade narrativa*, ao mesmo tempo que eram criados argumentos ficcionais de grande fragmentação. O facto de estarmos perante três novelas (“Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio”, “Estória da galinha e do ovo”), vem confirmar esta possibilidade: trata-se de um género que admite uma estrutura sequencial, teoricamente infundável quanto aos acontecimentos narrados, e em que se supõe a instauração de um *ethos* susceptível de generalização a todo um povo.

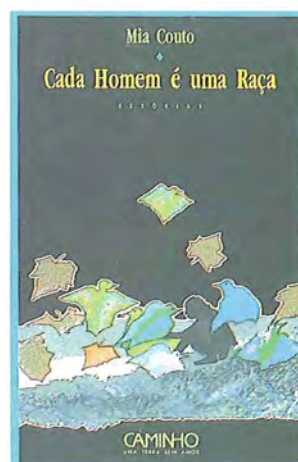
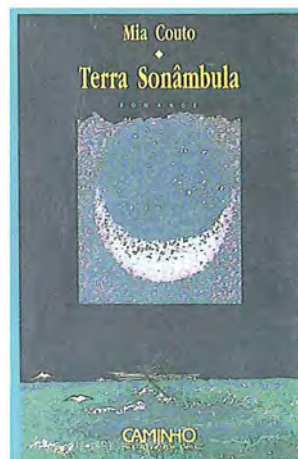
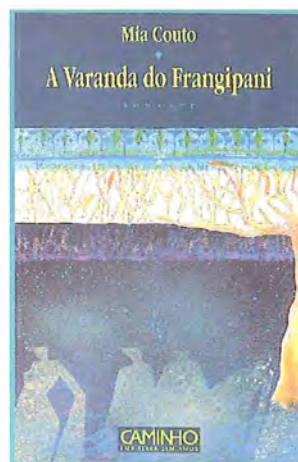
O abrandamento deste tipo de opção literária viria a ser visível sobretudo a partir dos anos 80. Podemos lembrar aqui dois exemplos que se nos afiguram paradigmáticos, por razões diversas: o de Manuel Rui e o de Sousa Jamba. Temos no primeiro caso um autor que se afirmou, nomeadamente com *Quem me dera ser onda* (eds. UEA; Cotovia), como um cronista dos costumes de Luanda, dos ambientes urbanos na pós-independência. Para tanto, recorre a um português cujas marcas africanas são apenas as de um universo de recriação linguística activa e sustentada pelo uso quotidiano, sem referência ao quimbundo. As línguas *bantu* não têm aqui

lugar porque efectivamente não parecem ser necessárias: nem à afirmação de uma identidade indiscutível, nem ao suporte de um projecto ficcional autónomo.

Se quisermos por exemplo comparar os glossários constantes das duas últimas obras referidas, é fácil constatar a sua principal diferença: no primeiro dominam termos retirados directamente do quimbundo; no segundo temos expressões e vocabulário que são parte integrante do português de Angola, tal como ele se falava à altura da edição.

De certo modo, Pepetela apresenta algumas afinidades com o que ocorre em Manuel Rui, muito embora na sua obra *Lueji* (Luanda: UEA, 1989) utilize também um critério de base etnográfica e antropológica para caracterizar e descrever todo o ambiente da corte da rainha Lueji e do reino da Lunda. Este autor recorre às línguas africanas mas apenas na medida em que elas permitem designar ambientes particulares e situar factos históricos; assim sendo, escolhe palavras que fazem sentido para uma utilização literária de natureza funcional, sendo fundamentalmente importantes na designação da capital da Lunda, das suas divisões, dos dignitários do Estado de Muatiânvua, de armas e utensílios de todo o tipo. Ao procurar-se, com este texto, revisitar o passado histórico no sentido de conseguir reavaliar o presente (que na narrativa corresponde, cronologicamente, ao futuro próximo), o lugar destinado às línguas africanas é o de um recurso de base ilustrativa e de consequências estilísticas estritamente perceptíveis no domínio do léxico. Todo o vocabulário vem condicionado pelos factos seleccionados e pela dimensão imperial que se pretende dar de uma nação e de uma cultura.

O caso de Sousa Jamba introduz um outro factor curioso e estranho à literatura angolana: a tradução e, ou, um bilinguismo assimétrico, com domínio menos preciso do portu-



Mia Couto talvez seja o mais europeu dos escritores africanos da actualidade: o «excesso» linguístico da sua obra leva a que ela se apresente como universo semiótico único, intencional e detentor de formas plenas de poeticidade.
Fotografia de Mia Couto: Arquivo Revista LER

guês que do inglês. Neste caso, estamos perante um autor e uma obra em que a língua de referência é o inglês, o que em nada retira autenticidade ao que escreve, vindo aliás legitimar a literatura da diáspora como uma literatura de valor fundamental em termos nomeadamente biográficos e de reconstituição histórica.

O português que nos chega através desta experiência de escrita vem filtrado por uma pragmática que é a de outra língua, afastando-se por isso mais notoriamente ainda de qualquer valorização da linguística africana. No caso de *Confissão Tropical* (Dom Quixote: 1995) isso é mais visível que em *Patriotas* (ed. Coto-via): não nos é mencionado o tradutor da obra, pelo que deduzimos que terá sido escrita pelo autor em ambas as línguas. As formas de instauração de uma leitura africana tem afinidades com aquilo a que nos habituaram autores de língua inglesa como Tutuola, por exemplo: preferem-se significados de precedência cultural e de natureza mitológica a efeitos estilísticos retirados das línguas nacionais, pelo que a tradução, dada por equivalência ética, em nada limita — neste caso — o acesso aos mundos apresentados.

Neste quadro de reflexão não poderíamos, naturalmente, deixar de referir Mía Couto: os inúmeros processos de invenção estilística que ocorrem na sua obra têm que ver, segundo cremos, mais com a intenção de criar um estilo próprio que com a africanidade linguística do seu discurso. É tão flagrante a criação de um idiolecto, que o autor conseguiu formar um universo de recepção constituído por leitores fascinados pela vontade de acesso a um código que gera simultaneamente estranheza, fascínio e surpresa pela facilidade de descodificação uma vez estabelecida uma primeira relação comunicativa com os textos. O entendimento do que está em causa nos mundos

apresentados será visto como um sinal de pertença provisória a tais mundos, o que exerce um efeito de sedução sobre leitores que vêm legitimada a sua curiosidade e ao mesmo tempo pacificada a vontade de leitura exótica de tal experiência de escrita. Na verdade, Mía Couto talvez seja o escritor africano da actualidade que mais se aproxima da Europa: o “excesso” linguístico da sua obra leva a que ela se apresente como universo semiótico único, intencional e detentor de fórmulas plenas de poeticidade e que, como tal, seja tão significativo para os públicos português e europeu. Por isso não nos é estranho o facto de se fazerem traduções em línguas como o sueco, por exemplo — trata-se de um processo de transferência linguística que gera compromissos de natureza ética e que como tal responsabiliza as comunidades de leitura na construção de uma semiótica partilhada em quase toda a sua extensão.

Mía Couto é a face visível de um impulso fágico (logo e glotofágico) que se apoderou do Ocidente em relação a novos exotismos africanos. Desterritorializada do ponto de vista linguístico, semântico e pragmático, esta nova literatura ganha e perde em ser divulgada: ganha amplitude, perde sentidos originais.

Toda a obra literária vive de um compromisso constante entre diversos sistemas linguísticos em circulação — em África este efeito parece deter ainda um valor muito importante, de natureza memorial, e determinado pela necessidade de pesquisa e imposição de uma semiótica da diferença. Não é possível no entanto saber até quando ou durante quanto tempo. Como diz Mía Couto, “*A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponha dos cadernos: ‘Quero pôr os tempos...’*” (in *Terra sonâmbula*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 14). Ponhamos então os tempos e o demais se verá.

Do Classicismo ao Realismo da *Claridade*

Alberto Carvalho

Dois grandiosos fins consubstanciados na nobre missão da imprensa, um o aumento material dos países, outro, o engrandecimento moral dos povos, se despertaram, alguma vez, n'esta provincia, a idéia do estabelecimento da imprensa periodica, até hoje não conseguiram ainda decidir os animos a arrostar com essas difficuldades que a quanto é util se antolham no começo. [...] A publicidade é o sustentaculo da liberdade. [...] Hoje institui-se a imprensa; hoje, são atirados á luz da publicidade os exemplares do primeiro numero do jornal; e é ainda hoje que a sociedade principia já a sentir a benefica influencia d'essa magnifica instituição.

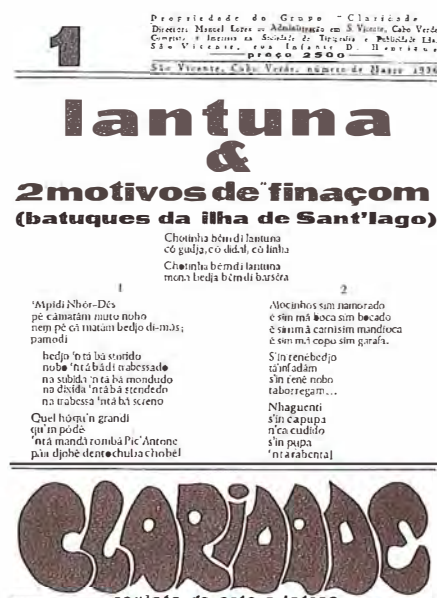
B. O., Praia, 12 de Novembro de 1871
Ass. Hipolito O. da Costa Andrade.

SURGIDA EM MINDELO (SÃO VICENTE), EM 1936, a revista *Claridade* constituiu um acontecimento deveras significativo sob diversos aspectos. A precocidade na eclosão da modernidade que animava o grupo da revista, no contexto das restantes literaturas em situação colonial é, por certo, o mais evidente. Tomar como causa remota do sucesso cultural e literário da *Claridade* a única vontade e saber de algumas figuras individuais, por maior que seja o esclarecimento da sua consciência, é uma forma de fulanização fácil, de recurso comum no contexto das várias literaturas africanas. Tem a vantagem do grande efeito panegírico, como que por imitação dos aedos de tradição africana quando condecoravam os seus heróis-mecenas com “poemas-divisa” de pompa e circunstância. No mínimo, além de não dispor de grande poder explicativo, tal costume “obreirista” fica por completo impedido de tomar em linha de conta os movimentos da cultura ou da historiografia literária.

Não tem nada de esclarecedor reconhecer que a *Claridade* se seguiu a um “classicismo” dito pseudo-cabo-verdiano, que a “*Certeza* se seguiu à *Claridade*, o ‘Suplemento Cultural’ à *Certeza* e ‘Seló’ ao Suplemento Cultural”, e assim sucessivamente, sem problematização explicativa. Para cada revista uma geração, para cada geração uma etiqueta, como se cada uma em sequência nada devesse à ordem dos antecedentes culturais, cada uma renascendo das cinzas do caos anterior. A ordem lógica temporal e social que rege as coisas que se sucedem umas às outras não pode, forçosamente, deixar de se entretecer com a lógica da causalidade transformadora, sem o que os fenómenos seriam metáforas de bolas à deriva no mar dos acasos, a menos que fossem geridos por um qualquer determinismo transcendente.

Vem a propósito invocar as reflexões antropológicas de Jorge Dias que sugerem o modelo teórico talvez apropriado à abertura de um per-

Reprodução do primeiro número da revista *Claridade* na edição comemorativa do seu cinquentenário. Linda-a-Velha, ALAC, 1986. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



curso seguro para esta questão que, por princípio, deve preservar a solidariedade entre cultura (nacional) e literatura. Definindo os indivíduos “simultaneamente portadores e agentes de cultura”¹, o autor respeita o princípio da continuidade que assegura a conservação da identidade própria e, ao mesmo tempo, fica em condições de observar as mutações que se orientam no sentido do progresso. A quantificação e sucesso das mutações vem a ter assim por condição as circunstâncias do meio e do tempo, e por causa imediata a competência efectiva dos indivíduos que, por atributo próprio, se encontram habilitados para lerem e interpretarem os sinais do seu tempo, mesmo que disso não possuam uma consciência muito clara.

Por deficiência de conceptualização fenomenológica terão ocorrido dois felizes erros de cálculo. No sentido da carência, os mestres obreiros da *Claridade* protagonizaram uma singularidade prestigiante que se cumpriu à revelia

das suas premunições mais optimistas e, no do excesso, os críticos da *Claridade* nos anos sessenta sustentaram premunições apocalípticas que, afinal, não apearam do seu pedestal a obra realizada. Não é muito comum encontrar assim o tempo a cortar com uma tal ironia de dois gumes. Se se aplicar a tese de lógica “continuidade-mutação” à cultura cabo-verdiana, a revista *Claridade* vê-se transformada em baliza de contemporaneidade literária ao mesmo tempo que, no plano social, define o lugar charneira onde o conflito “antigo Vs moderno” experimenta o seu maior efeito demolidor.

E a invocação do passado, do “antigo”, que tem de entrar como ingrediente estrutural na valorização do presente, suscita toda a história da sociedade crioula desde meados do século XIX. Cenário de importantes transformações sociais, o período das décadas de 1940-1860 manipula também ostensivamente a Escola fazendo dela um instrumento da ideologia e da política, mas em imediato benefício da nação cabo-verdiana em processo de formação.

Sobre o desenvolvimento da Instrução Primária nas ilhas crioulas, Manuel Ferreira aponta 1817² como data para a referência à primeira escola laica. António Carreira fala da irregularidade do seu funcionamento entre 1821 e 1840, e esclarece que em 1841/42 já havia doze escolas de precário funcionamento, em diversas ilhas³. Pelo bem documentado cabo-verdiano “Sempalhudo”, que durante algum tempo colabora no *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde*, fica-se a saber que a instituição escolar e a sua eficácia sofriam com as vicissitudes da política metropolitana, de abandono sob o regime absolutista e de protecção e incremento sob o liberal⁴. Assim se compreende o triunfalismo autologizante dos artigos de opinião publicados no *Boletim Oficial* que, por ocasião da instalação do Prelo na ilha de Boavista, associam a Imprensa à Escola, atribuindo a ambas os princípios forma-

dores de liberdade, felicidade, riqueza, civilização, progresso, com que os liberais se promoviam.

Os conflitos políticos que entre 1840 e 1860 se desenvolviam em Cabo Verde reproduziam de muito perto a lógica da guerra civil que se havia verificado no Reino, entre absolutistas e liberais. De um lado intervinha o sistema tradicional bicéfalo das ilhas, a um tempo feudal-latifundista e escravocrata, em terra, e grande comercial-mercantil e monopolista, no mar e em terra, vivendo ambos à custa da exploração e da miséria da população. Do outro agia a camada burguesa empreendedora liberal e a intelectualidade humanista, formando o sector esclarecido que se aliava à administração reinol, ambos com a finalidade de minarem pela base os alicerces daquele sistema tradicional, inimigo comum que sabotava todas e quaisquer intenções de reformas.

Enquadram-se nesta estratégia duas medidas fundamentais decretadas pela Coroa, a abolição da escravatura e a exigência de um rápido incremento dos mecanismos que levassem à sua extinção em todo o Reino, ilhas adjacentes e províncias ultramarinas, assim como do vínculo legal de morgadio⁵. Em complemento delas, pelo Governo da Província foram impostas duas hábeis medidas de disciplina, uma que impedia a retenção de produtos agrícolas pelos agrários, e outra que contrariava o açambarcamento e especulação pelo comércio egoísta⁶.

As escolas de Instrução Pública entravam neste projecto governativo geral, com o objectivo democrático-liberal de difundirem o saber sobre o qual se alicerçaria a consciência da nação. O saber constituía-se na verdadeira condição de progresso e estímulo para o desejo de bem-estar, o que presumia uma educação nova em ordem ao princípio do trabalho enquanto dever natural⁷. A Escola Principal da Brava é a primeira expressão desta convergência de vec-

tores. Nas eleições de 1845, saindo vencedor para deputado por Cabo Verde às Cortes o candidato do partido Cartista, Francisco da Paula Bastos, este comprometia-se num acto de solidariedade nacional cabo-verdiana com os seus opositores, obrigando-se a cumprir, como aliás cumpriu, o programa do Partido Setembrista onde militavam os cabo-verdianos revolucionários defensores do “exclusivismo provincialista”⁸, entre cujos nomes figurava o Dr. Júlio José Dias celebrado por Baltasar Lopes no romance *Chiquinho*.

O “exclusivismo provincialista” era pois o sentido implícito daquela Escola logo fundada em 1848⁹, aberta ao ensino primário e secundário vocacionado para o magistério e para a formação e reciclagem de professores. Por outro lado, um pouco depois, como era pedido pelas forças vivas e convinha à estabilidade e ao progresso, o Governo fixou-se definitivamente na Praia e arrastou consigo a deslocação da Escola Principal até então sediada na ilha Brava¹⁰, ao mesmo tempo que criou as condições indispensáveis para a fundação de um liceu na Capital, em Outubro de 1860, com imediata entrada em funcionamento em 7/1/1861.

Surpreendentemente cedo, pela vontade de todos e pelo querer da burguesia esclarecida cabo-verdiana, encontravam-se definitivamente instituídas as Escolas que, segundo o Governador, ofereciam “*um dos mais salutareis princípios em que se baseiam, o progresso e a felicidade dos povos*”¹¹. Depois, a anexação do Liceu da Praia e da Escola Principal pelo Seminário-Lyceu fundado em São Nicolau, em 1866¹², deverá ser vista como uma medida de optimização do projecto de formação de professores e do Ensino num meio de fracos recursos. Desde a origem do povoamento da ilhas, parceira sócio-cultural legítima, a Igreja era uma instituição vocacionada para colaborar na continuidade da política escolar, na sua efectiva cabo-verdianização,

O conluio entre o humanismo burguês liberal cabo-verdiano e a administração reinol forjou... com cerca de um século de antecedência as bases de uma cultura local idênticas às da política cultural que a UNESCO veio instituir à escala planetária: “*Chacun a le droit de lire*”, assim diz o artigo primeiro da sua Carta. Fotografia de Rui Pereira.



emprestando igualmente os seus párocos todas as vezes que se registavam vacaturas de professores civis. E, sobretudo, porque deste modo o Lyceu ficava protegido pelo orçamento da Diocese, beneficiava da estabilidade funcional do quadro docente do Seminário, altamente qualificado, e resguardava-se das vicissitudes mais ou menos complicadas das políticas governativas.

O conluio entre o humanismo burguês liberal cabo-verdiano e a administração reinol forjou, pois, com cerca de um século de antecedência as bases de uma cultura local idênticas às da política cultural que a UNESCO veio a instituir à escala planetária: "*Chacun a le droit de lire*" assim diz o artigo primeiro da sua Carta, ocupando-se o segundo do papel que os livros ocupam na educação das pessoas¹³. Em termos gerais, em Cabo Verde tratou-se de pôr em acção os mecanismos da economia cultural que se regem pela seguinte dinâmica da problemática da leitura literária: as necessidades suscitam os meios de as satisfazer; e, como a necessidade é íntima da carência e esta é activada pelo desejo, logo, o desejo tem de ser ensinado sob a forma de uma fome espiritual.

A satisfação desta fome é um fenómeno de cultura que encontrou na Escola o mediador eficaz. Embora dificultada pela realidade impossível de contornar da didáctica em português, era bastante eficaz o apoio que recebia do corpo docente bem qualificado, cada vez mais entregue a pessoal do país, condições indispensáveis para promover o seu enraizamento na terra cabo-verdiana. Afirmava Baltasar Lopes que constituía um "saber sólido", não sendo apenas "saber literário"¹⁴ aquele que oferecia o Seminário-Lyceu. Estamos porém em crer que apesar disso terá sido tão literário quanto devia, no pressuposto de que a formação intelectual constituía um objectivo particularmente urgente no desenvolvimento de uma consciência geral esclarecida, indispensável à homogeneização

étnica do mosaico humano ainda pouco sólido no conjunto das ilhas.

Ao preparar indivíduos laicos para a burocracia, instrução primária, comércio, agricultura, vida marítima e militar¹⁵, o Seminário-Lyceu ajudava a dar forma e substância a essa consciência, forjando uma classe média de grande poder aglutinador. Convinha à minoria tradicional a conservação dos seus antigos privilégios. E à maioria popular, ainda afectada pelo fantasma do escravagismo em fase de abolição, pobre, sub-ocupada ou desocupada de todo, pouco poderia ser pedido em ordem ao progresso baseado na reforma de estruturas e de mentalidades. Como que por exclusão de partes, o foco dinâmico coincidia com o centramento crioulo protagonizado pela intelectualidade progressista¹⁶ que impulsionava o desenvolvimento e estabilização da rede escolar.

Bem posicionada no torniquete das duas bases étnicas, africana e europeia, a burguesia média crioula encontrava na elite dos seus diplomados pelo Seminário-Lyceu, o saber fazer necessário à dialectização do desejo que deveria animar as instituições de cultura nacionais. Só forçando o princípio lógico do acaso a meter-se onde não deve se poderá recusar a existência de uma relação directa entre a proliferação de instituições culturais e o começo do lançamento de diplomados pelo Seminário-Lyceu no mercado de trabalho, fenómeno que começa a ocorrer logo na primeira metade da década de 1870. Nas suas investigações neste domínio, Gabriel Mariano registou cerca de dezanove associações recreativas e culturais em todas as ilhas, entre 1853 e 1895¹⁷. Na nossa pesquisa esse número aumentou para cerca de vinte e quatro nesse mesmo período, todavia elevando-se para quarenta e uma instituições de várias espécies num período que se alarga até à data de 1907¹⁸.

Uns, professores e agentes do saber escolar e, todos, catalizadores na dinamização das insti-



Desde a origem do povoamento das ilhas, parceira sócio-cultural legítima, a Igreja foi uma instituição vocacionada para colaborar na continuidade da política escolar, na sua efectiva cabo-verdianização. Fotografia de António Sacchetti.

tuições de comunicação de cultura, terão animado as mais diversas formas de vivência social, de permuta de ideias, de intervenção crítica, de exercício do gosto, de ocupações de lazer, etc.. O gabinete de Leitura da Praia¹⁹, logo extinto em proveito da Biblioteca e Museu Nacionais²⁰, constitui a resposta óbvia à necessidade-desejo que a rede escolar fora incumbida de desenca-dear. Cerca de 1870 funcionavam já quarenta e três escolas em todas as ilhas²¹, atingindo a cota de cinquenta em 1880 entre as escolas régias e municipais, às quais é necessário ainda juntar as particulares, as de ensino primário da Paróquia²², as das Irmandades, das Agremiações Culturais e do Batalhão Militar²³, e de ensino especializado em línguas, disciplinas comerciais, música, labores femininos, desenho e pintura.

Da preciosa Biblioteca dos tempos áureos da Cidade Velha, que Alfredo Trony fora incumbido de inventariar em 1870, à moderna Biblioteca da Praia, que reuniu cerca de mil e duzentos livros desde a sua fundação até 1902, o trânsito cultural fez-se entre a contenção aristocrática do saber e a sua difusão democrática. Prémios em livros atribuídos aos alunos distintos, em cerimónias pomposas, tanto nobilitavam o livro como criavam condições espirituais para uma eficaz assunção da leitura e da escrita em tudo próprias de uma sociedade moderna.

Segundo as directivas gerais, contemporâneas, da UNESCO, à intenção das Bibliotecas, reconhece-se de facto ao livro aquilo que então se praticava nas ilhas crioulas, a sua nobilitação devido quer aos conteúdos informativos e formativos que veiculava quer à sua permanente disponibilidade. Sabe-se que, mais do que nas livrarias, é na Biblioteca que o livro melhor se oferece como espera. Em meados da década de 1870 a Biblioteca da Praia já desempenhava estas nobres funções, registando cerca de duzentos pedidos de livros por mês, dos quais a terça parte cabia à literatura.

No contexto bastante assimétrico como era o humano-social de Cabo Verde daquele tempo, o desenvolvimento de uma estética literária simultaneamente clássica e romântica, própria do humanismo liberal novecentista europeu, e mau grado o seu longo atraso no tempo à luz do ritmo do calendário dos países do Norte, constituía um ganho de inestimável importância. Estruturava uma axiologia e uma didáctica de valores humanos indispensáveis a uma futura aquisição do mais vasto e complexo saber científico sem o qual não poderia haver progresso económico e social. Ou, pelo menos, a consciência das suas possibilidades, como de facto veio a acontecer com as gerações depois formadas pelo Liceu do Mindelo.

Decorridos quatro séculos, do vazio inicial das ilhas descobertas emerge uma nação dotada de comunidade de língua, de religião, de passado histórico e de destino e ansiedades futuras. Porém, estes aspectos convergentes não bastavam para neutralizar a divergência de tradições particulares, de costumes e, sobretudo, de avatares arcaicos que entravavam os esforços empreendidos para se sair do atraso sócio-económico em que a sociedade se encontrava mergulhada. A burguesia que fazia a média social dos diferentes estratos ia buscar a sua homogeneidade às ideias liberal-progressistas e à ilustração, o que, na ocorrência, fazia dela o grupo mais esclarecido e documentado, verdadeira consciência dinâmica dos valores de identidade nacional. Ora, pertence agora à banalidade das teorias da comunicação reconhecer que esta camada sócio-económica e cultural, para não regredir até ao analfabetismo técnico-intelectual, tinha uma imperativa urgência em fazer ouvir a sua voz no contexto de interlocutores ao seu nível, que seguramente não poderiam ser as populações anónimas da nação, analfabetas e de consciência nacional ainda difusa.

Aliás, a questão é bastante mais complexa, entrando obrigatoriamente na dialéctica formadora do sujeito étnico cabo-verdiano, processo no

qual o *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*²⁴ ocupou um lugar de capital importância. Através desta publicação lisboeta dirigida a leitores de português em todas as partes do mundo, os intelectuais cabo-verdianos podiam ostentar a sua condição de sujeitos históricos detentores de um saber altamente performativo, num tempo em que saber apenas ler e escrever constituía já um privilégio sem preço. Como nos ensinam as filosofias sobre a constituição do “Sujeito”, nos alvares da sua afirmação individual esta entidade encontra-se sempre condicionada por uma grande precaridade de meios, não podendo por isso dispensar o uso de formas de empréstimo e de adopção oriundas de outros meios, e já prestigiadas pelo tempo. Assim aconteceu em Cabo Verde com benefícios óbvios. Ao afirmarem-se hábeis nas técnicas dominadas pelo “Outro”, estes intelectuais asseguravam a comunicação com interlocutores já credenciados. Por um lado, era-lhes possível ocuparem por um espaço próprio na época modernoromântica, mesmo que exibindo o seu domínio da oficina incrustada na difícil arte clássica. Por outro lado, assim credenciados era seguro o caminho para granjearem o respeito de artistas da palavra. Os cabo-verdianos revelavam-se ser bastante hábeis, mau grado as enormes dificuldades do meio e a ausência de tradições escritas anteriores.

A História das Culturas parece fazer-nos crer que estes endereços ao “Outro” são tributos estruturais que, de início, é necessário pagar a uma qualquer tutela. Ao saldá-lo, em finais do século XIX, os poetas cabo-verdianos anteciparam-se a todos os seus congéneres do espaço continental africano. Sirva de exemplo o caso, geográfica e etnicamente próximo, na área de influência francesa, da escrita romanesca senegalesa que apenas cerca das décadas de 1920-1930 passou por esta mesma fase, meio século depois.

Que a temática dos poetas novecentistas tenha sido convencional, celebrativa, laudatória, grandiloquente, congratulatória, jubilatória, retri-



Da preciosa Biblioteca dos tempos áureos da Cidade Velha à moderna Biblioteca da Praia, o trânsito cultural fez-se entre a contenção aristocrática do saber e a sua difusão democrática. Sé da Cidade Velha
Fotografia de António Sacchetti.

butiva ou gratificante, é um dado de orientação que se compreende muito bem. Ela responde, como a poesia de qualquer período, a exigências éticas, estéticas e sociais, todas ajustadas à filosofia e ao tempo da classe que a produziu. Tanto quanto a poesia escrita a partir de finais da década de 1950 tendia para o patriotismo nacionalista, no horizonte da Nação-Estado a haver urgentemente, assim esta, igualmente pedagógica, visava um sentido patriótico-nacional configurado no conceito de indivíduo, como era próprio da filosofia burguesa liberal novecentista, mas condicionado por uma existência onde a média social de vida se encontrava em limiares muito baixos.

Um diagrama estatístico da poesia publicada no *Novo Almanach de Lembranças [...]* mostra bem a dualidade deste individualismo, simultaneamente poético-idealista e humano-social. Registrando dois picos de produção máxima, em 1890 e em 1932, os patamares de baixa produção são de fácil leitura. O primeiro corresponderá ao período de tirocínio poético dos novos intelectuais, ou ao seu simples aparecer como vocação estimulada pelo prestígio que os intelectuais sabiam emprestar à instituição literária. E o segundo abrange o período republicano durante o qual foi bastante intensa a actividade jornalística. Aos impressionantes números de cerca de cinquenta e três poetas autores de cento e setenta poemas publicados no *Novo Almanach [...]* deve-se ainda juntar a produção editada em livro, além da publicada no *Boletim Oficial [...]* cerca de 1850²⁵, toda ela exercida como enraizamento da comunicação escrita numa comunidade que mal emergia do analfabetismo.

Do que se conhece sobre a Imprensa com os seus cerca de vinte e nove títulos entre 1871 e 1936, particularmente concentrados entre 1911 e 1914²⁶, destacam-se os elementares princípios mais acima referidos a propósito da formação do gosto pela leitura (e pela escrita que deriva da leitura). Não poderia haver nacionalistas defensores

dos interesses de Cabo Verde sem uma anterior situação de liberdade política e de exercício intelectual que os criasse, nem seria viável o surgimento de jornais sem o horizonte de espera de um público escolarizado preparado antes como leitor motivado.

Terão sido então os intelectuais formados na Escola humanista e clássica patrocinada pela Coroa e pela Igreja que viriam a assumir, após a viragem da política europeia sobre a África, em finais do século XIX, a reacção nacionalista desse tempo contra a mão forte do processo colonialista. A mesma escola de intelectuais, enfim, que criou as condições para o surgimento do Liceu de Mindelo, em 1917, responsável pela nova intelectualidade científica e positivista que se veria incumbida de superar os seus antecessores.

Uma vez que a individualidade e autenticidade da nação já havia sido cumprida pela burguesia liberal, e que esta chegava ao fim do seu papel histórico de única liderança possível, os liceais mindelenses que se identificam com o grupo da *Claridade* apareciam, por volta da década de 1920, como voz orgânica da nova unidade-povo que, entretanto, fora sendo forjada. A emigração dramática para S. Tomé, a emigração eufórica para a América, depois travada cerca de 1930, as greves do porto de Mindelo em decadência acelerada, a circulação de ideias no período republicano, são algumas das componentes das duas primeiras décadas do século XX que afinam a consciência nova da nação-povo, de peso político e económico crescente devido ao endinheiramento alcançado com a diáspora americana.

Neste contexto, a crítica juvenil de Quirino Spencer Salomão destinada a negar o valor de Pedro Cardoso²⁷, e dos demais predecessores, entra na conhecida simbólica da “morte do pai”. Negando-o, afirma nesse gesto a própria dívida da formação que recebeu dos seus antecessores, no mínimo para saber criticar e ser capaz de o

fazer. Com o poder reinol entretanto desacreditado pela sua obsessão colonial, não representando já um pólo de atracção interessante para a intelectualidade juvenil emergente, esta tinha bons motivos para não se afastar da esfera popular, de acordo aliás com a sua formação no domínio das ciências contemporâneas que, por vocação, se não distanciam das realidades concretas onde o povo se move.

A passagem do classicismo-romantismo da burguesia humanista liberal do século XIX para o realismo sensível às realidades do quotidiano povo, na década de 1930, consiste então no deslocamento da identidade e “autenticidade” da nação do nível onde a sua realização fora possível, num certo tempo, para aquele em que agora era correcto, num tempo outro, no sentido de uma cada vez maior abrangência e representatividade da consciência geral da nação. O sucesso e a actualidade do movimento *Claridade* resulta assim da justeza desta aproximação numa performance que dialoga em dois sentidos. No retrospectivo, por ter sabido continuar a fazer uso da tradição da liberdade, ludibriando a censura do Estado Novo ao fazer passar a mensagem política sob uma codificação que escapava aos olhos do censor²⁸, e por ter sabido reorientar a sua mensagem literária, endereçando-a já não ao tal interlocutor “Outro” mas tão só a leitores de literatura sem mais referências.

No sentido prospectivo, a *Claridade* foi capaz de dizer, mediante uma ética que reelaborou o conceito de artista da palavra, o que convinha à população que dela fosse dito no seu percurso para se realizar como nação-Estado. A demora em percorrer este percurso de soberania, entre os anos trinta do seu surgimento e os anos setenta da independência nacional, vem a ser assim um dos significantes da permanência do espírito de realismo vivo que foi enformando e readaptando a revista a sucessivas gerações de colaboradores.



Resta apenas que se resolva o paradoxo estrutural de toda a literatura realista, no caso de Cabo Verde desde a *Claridade* até ao presente, independentemente das tónicas em que tenha insistido. Sirva de exemplo-parábola o seguinte fragmento do “Ofício nº 89” dirigido pela Câmara Municipal de Santa Catarina ao Governador Geral, no já longínquo dia 23 de Março de 1857:

“O sr. Cosme disse que entendia que a Câmara devia dirigir um voto d’agradecimento ao exmo. sr. Conselheiro Governador Geral, em nome do povo que ella representa. Que o outro agradecimento que em 15 de Fevereiro se dirigiu a sua exa. era por assim dizer dos ricos e grandes proprietários do Concelho; que os pobres, a quem sua exa. prestou valiosos serviços, não sabem ler nem escrever; apesar de sua exa. ter-lhes estabelecido escolas d’instrução primária em todas as freguezias; que a Câmara deve fallar em nome d’ellas [...]”²⁹.

Realismo(s), literatura seguramente sobre o povo e à intenção do povo, mas de um povo que, como no caso acima, umas vezes não sabe ler, outras vezes sabe e não lê por desmotivação, e outras ainda, poucas, por acaso lê.

Nesta perspectiva de recepção, a *Claridade* e os realismos subsequentes deverão esperar ainda por uma epifania popular de participação activa que não caberá neste tempo. E aí talvez se venha a colocar a questão da “literatura, que [...] não conseguiu, em toda a sua história — que consiste num somatório de derrotas —, alcançar uma única vitória de peso — uma vitória momentânea, entenda-se!”³⁰ e, no entanto, ela suscita tanto medo ao Poder.

A resposta a este paradoxo aparente leva-nos a concluir por onde começámos. Aristóteles admitia que a realidade podia ser mais rica do que a literatura. Mas reconhecia igualmente que, obra por obra, a obra literária era mais importante do que a obra documental realista fiel aos factos. O documento ficava-se pela realidade dada, enquanto a literatura, que era filha da imaginação artística,

era mais filosófica, mais universal e, portanto, mais apta para representar o possível.

Ora, é no futuro que se situa o possível. Uma vez que o futuro do passado acaba sempre por se cumprir como presente, é o possível de antes que se espera concretizar-se como real. O mérito dos autores da *Claridade* foi tê-lo intuído, com o seu lado de realismo objectivo que os enraizou no seu tempo de passado, e com o seu lado de realismo subjectivo que os projectou para o futuro, para o presente, contra todas as expectativas.

¹ Jorge Dias, “O que se entende por Antropologia Cultural”, in *Estudos Ultramarinos*, nº 3, Lisboa, Instituto Superior de Estudos Ultramarinos, 1959, p. 17.

² Manuel Ferreira, *A Aventura Crioula*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, p. 238.

³ António Carreira, “As Ilhas de Cabo Verde há cem anos”, in *Rafes*, Praia, Jun/1984, p. 27.

⁴ In *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde*, nº 79, Brava, 26/10/1844, p. 315.

⁵ Lei de 19 de Maio de 1863; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 44, Praia, 1864, pp. 245-246. Uma questão é a extinção do vínculo legal do morgadio, outra é o modo como as grandes propriedades se mantiveram indivisas.

⁶ A primeira, devida ao Governador Brigadeiro Fortunato José Barreiros e a segunda ao Governador Conselheiro António Maria Barreiros Arrobas que põe a funcionar um sistema que consiste em vender as dadas estrangeiras e, com o dinheiro amealhado, abrir frentes de trabalho pago; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 167, Brava, 5/1/1855, p. 681.

⁷ “os validos para o trabalho serão salvos sempre que se lhes ministre esse trabalho, e não tem direito a ser socorridos por outro modo, pois todos devem à sociedade o tributo do trabalho que lhes impoz a lei natural”, *idem* (destaque nosso, A.C.).

⁸ Cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 101, Praia, 7/6/1845, p. 404; *idem*, nº 102, Praia, 14/6/1845: “6º Que se estabeleçam escolas d’ensino primario em toda as Ilhas, tendo attenção ao numero de habitantes, e às distancias de cada uma dellas. 7º Que se criem estabelecimentos d’instrução secundária e média para os mancebos da Província, e um Seminário Diocesano para a educação eclesiastica dos que se destinam ao serviço da Igreja”, p. 408.

⁹ Decreto que reforma a Instrução Pública, datado de 14 de Agosto de 1845; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 112, Boa-Vista, 25/10/1845, p. 445. Notícia da entrega do Relatório com as Bases do Ensino em Cabo Verde; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 117, Brava, 13/12/1845, p. 467. Nomeação do Conselho Inspector para aplicação do diploma; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 119, Brava, 27/12/1845, p. 476. Fundação da Escola Principal da Brava na sequência daquele processo: 1 de Outubro de 1848; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 196, Praia, 28/4/1849, p. 805.

¹⁰ Cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 195, Praia, 13/8/1856, p. 880.

¹¹ Governador Geral interino Januário Correia de Almeida que, ao fundar o Lyceu Nacional da Província de Cabo Verde, cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 83, Praia, 22/12/1860, p. 391, dá cumprimento à decisão do seu

- antecessor Sebastião Lopes de Calheiros e Menezes; *idem*, nº 48, Praia, 21/5/1859, p. 241.
- ¹² Segundo o disposto no artigo 21º da Lei de 12 de Agosto de 1856 que manda instaurar Seminários nas Dioceses Ultramarinas, fundação do Seminário-Lyceu em 3 de Setembro de 1866 pelo Bispo D. José Luís Alves Feijó; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 44, Praia, 3/11/1866, p. 213-214; sobre a anexação da Escola Principal pelo Seminário-Lyceu, cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 35, Praia, 31/8/1867, p. 181.
- ¹³ Ronald E. Barker, e Robert Escarpit, *La faim de lire*, Paris, UNESCO, P.U.F., 1973, pp. 143-144.
- ¹⁴ Baltasar Lopes, "Varia Quaedam", in *Ponto & Vírgula*, nº 9, Mai-Jun/1984, p. 13.
- ¹⁵ Cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 51, Praia, 22/12/1900, p. 392.
- ¹⁶ Gabriel Mariano, "Do Fmco ao Sobrado ou o mundo que o mulato criou", in *Colóquios Cabo-Verdianos*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1959, pp. 25-49.
- ¹⁷ *Idem*, p. 44.
- ¹⁸ 185? — *Sociedade Esperança*; 1861 — *Reforma da Irmandade do S. S. Sacramento de S. Nicolau*, fundada em 1755 pelo Bispo D. Frei Pedro Jacinto Valente; 1863 — *Sociedade Recreativa*; 1863 — *Theatro Africano*; 1865 — *Sociedade Philarmónica Juventude*; 1867 — *Grémio Promotor*; 1867 — *Theatro D. Maria Pia de Saboia*; 1867 — *Associação igualdade*; 1870 — *Gabinete de Leitura da Praia*; 1871 — *Biblioteca e Museu Nacionais*; 1871 — *Dissolução do Gabinete de Leitura*; 1871 — *Irmandade do S.S. Sacramento de N. S. das Dores do Sal*; 1872 — *Associação Comercial da Província de Cabo Verde*; 1873 — *Club Recreativo*; 1874 — *Grémio Agrícola do Club Recreativo*; 1874 — *Sociedade Instrutiva-Recreativa de S. Nicolau*; 1874 — *Biblioteca Sociedade Fraternidade da Soc. Instrutiva-Recreativa de S. Nicolau*; 1875 — *Gabinete de Leitura do Sal*; 1876 — *Sociedade Euterpe*; 1880 — *Grémio Cabo-Verdiano*; 1880 — *Club União*; 1880 — *Biblioteca Pública de S. Vicente*; 1881 — *Irmandade do S.S. Sacramento de N. S. da Graça da Praia*; 1881 — *Associação Comercial Cabo-verdiana*; 1883 — *Club Fraternidade do Fogo*; 1884 — *Bombeiros Voluntários Praenses*; 1884 — *Irmandade de N. S. do Crucifixo da Ribeira Grande de Sto. Antão*; 1884 — *Grémio de Instrução e Recreio da Brava*; 1886 — *Associação dos Artistas da Praia*; 1886 — *Irmandade de N. S. do Rosário da freguesia de N. S. de Jesus da Praia*; 1887 — *Irmandade do S. S. Sacramento da freguesia de N. S. da Luz de S. Vicente*; 1888 — *Associação e Corporação dos Bombeiros Voluntários de Mindelo*; 1888 — *Sociedade Recreativa Fraternidade de S. Vicente*; 1889 — *Filarmónica Artística Mindelense*; 1893 — *Extinção da Filarmónica Artística Mindelense*; 1893 — *Extinção da Sociedade Recreativa Praense*; 1895 — *Club Luso-Britânico*; 1897 — *Cooperativa dos Funcionários Públicos*; 1898 — *Associação de Socorros dos Bombeiros da Praia*; 1900 — *Grémio Literário*; 1900 — *Tuna Praense*; 1902 — *Caixa Económica dos Empregados do Estado*; 1903 — *Mudança de nome do Grémio Literário para Grémio Universo*; 1905 — *Grémio Minerva da Brava*; 1907 — *Biblioteca de Sto. Antão na Vila D. Maria Pia*.
- ¹⁹ Sociedade de natureza literária, promotora de leituras literárias e científicas "consagradas a assumptos de instrução", interessada em formar uma biblioteca e em ministrar curso de diversas disciplinas para instrução do público, sendo "expressamente proibida toda a discussão, que digam respeito a qualquer partido político" (nesta como em todas as outras instituições enumeradas jamais surge qualquer referência a questões de natureza étnica); cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 4, Praia, 22/1/1870, pp. 24-25.
- ²⁰ O museu nunca conseguiu alcançar grande relevo por dificuldade em obter dádivas de peças.
- ²¹ 11 escolas em Santiago, 9 em Santo Antão, 7 em S. Nicolau, 5 na Boa-Vista, 3 no Fogo, 2 no Maio, 2 em S. Vicente, 2 na Brava e 2 no Sal, no conjunto das quais 9 eram de meninas.
- ²² Da Paróquia apenas em S. Nicolau.
- ²³ Tendo começado por ser dirigida apenas a soldados, a escola do Batalhão Militar veio a ser aberta a civis.
- ²⁴ Editado em Lisboa, publicado entre 1851 e 1932 e dirigido a todos os espaços onde se falava a língua portuguesa.
- ²⁵ As primeiras manifestações literárias no *Boletim Oficial [...]* surgem sob o signo do comprometimento político, e envolvem um louvor ao Governador cessante Francisco da Paula Bastos feito pelo reinol José Evaristo de Almeida, sob a forma de dois longos poemas; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 105, Praia, 5/7/1845, p. 420; *idem*, nº 106, Praia, 12/7/1845, p. 424. o bravense Sérvulo de Paula Medina e Vasconcelos, funcionário Público e Redactor do *Boletim Oficial* (irmão do poeta Luís Medina) publicou em quatro números do *Boletim Oficial* de 1847 (nº 184, 185, 187 e 191) a novela romântico-convencional *A Bella Virgem do Mondego* ou *As Duas Vítimas*. Em vinte e três números do B.O. de 1850 (nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 40, 41, 42, 43, 44 e 45) publicou o romance *Um Filho Chorado* que ficou incompleto. Em poesia publicou o longo poema *Ao Totinegro*, cf. *Boletim Oficial [...]* nº 7, Brava, 16/2/1850, p. 28; o longo poema "conto" *Violante*. cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 12, Brava, 23/3/1850, pp. 47-48, *idem*, nº 13, Brava, 30/3/1850, p. 52, tudo de sua autoria; publicou ainda o longo poema *Bernardim Ribeiro — Conto Histórico*, atribuído a António Cezar de Vasconcellos Corrêa Júnior, tendo ficado incompleto; cf. *Boletim Oficial [...]*, nº 21, Brava, 25/5/1850, p. 85; *idem*, nº 22, Brava, 1/6/1850, p.88.
- Após este período fecundo só excepcionalmente irão surgir dois poemas no *Boletim Oficial*.
- ²⁶ 1842 — *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde*; 1871: "Hoje, são atirados à luz da publicidade os exemplares do primeiro número do jornal [...], Praia, 12 de novembro de 1871, Hipólito O. (Olympio) da Costa Andrade, cf. *Boletim Oficial [...]* nº 46, Praia, 18/11/1871, p. 230, jornal cujo nome ainda não foi possível determinar; 1880 — *A Imprensa*; 1889 — *Revista de Cabo Verde*; 1902 — *A Liberdade*; 1902 — *A Opinião*; 1904 — *O Espectro*; 1907 — *O Trabalho*; 1907 — *Cabo Verde*; 1911 *Voz de Cabo Verde*; 1912 — *O Independente*; 1912 — *O Progresso*; 1913 — *Futuro de Cabo Verde*; 1913 — *O Mindelense*; 1913 — *A Defesa*; 1914 — *O Popular*; 1918 — *O Cabo-Verdiano*; 1920 — *Cabo Verde*; 1921 — *A Seiva*; 1922 — *A Verdade*; 1923 — *O Manduco*; 1924 — *Vasco da Gama* (nº único); 1931 — *Notícias de Cabo Verde*; 1933 — *A Defesa* (S. Nicolau); 1933 — *Ressurgimento*; 1933 — *O Eco de Cabo Verde*; 1955 — *Mocidade Caboverdiana*; 1936 — *Boletim dos Falcões de Cabo Verde*; 1936 — *Juventude*; 1936 — *Claridade*; 1895-1899 — *Almanach Luso-Africano* do Cônego António Manuel da Costa Teixeira.
- ²⁷ Pedro Cardoso, *Sonetos e Redondilhas*, Cabo Verde, Tipografia Minerva, 1934, pp. 5-11 e Manuel Ferreira, "Prefácio", in *Claridade*, revista de artes e letras, Linda-a-Velha, Editora A.L.A.C., 1986, pp. LVII-LVIII.
- ²⁸ Cf. testemunho de Baltasar Lopes "Depoimento", in *Claridade*, *idem*, pp. XIII-XV.
- ²⁹ Assinado, Dr. Francisco Frederico Hopffer, Presidente, e outros, in *Boletim Oficial do Governo Geral de Cabo Verde* nº 7, Praia, 18/5/1857, pp. 28-29.
- ³⁰ Walter Jens, "Literatura e Política — possibilidade e limites", in *Cader-nos da Colóquio Letras — 1 Teoria da Literatura e da Crítica*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, s.d., pp. 105-119 (cf. tb, *Colóquio Letras* nº 33, Set/1976).

Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea

Carlos Reis

A EVOLUÇÃO DE UMA LITERATURA NÃO se processa necessariamente de forma harmoniosa ou equilibrada. Pelo contrário: em vez de harmonia ou equilíbrio, é a ruptura, por vezes mesmo a confrontação, que condicionam mutações evolutivas que de outro modo seriam inconsequentes.

No plano da teoria da história literária, é mesmo possível ponderar três grandes etapas em que se resolve a dialéctica entre convenção e inovação, dialéctica que, de um modo geral, determina a evolução literária: primeiro que tudo, o fluxo das transformações estéticas desencadeia uma atitude de *inovação*, traduzida na derrogação de códigos dominantes; depois dela, sobrevém um tempo de *estabilização*, em grande parte assegurada pela acção conjugada de diferentes mecanismos de ordem institucional (da crítica literária à atribuição de prémios); por fim, ocorre um estágio de *saturação*, marcado pela redundância e, conseqüentemente, desprovido da capacidade de suscitar efeitos de surpresa. É então que estão criadas as condições para que se empreenda um novo ciclo de transformações¹.

A literatura portuguesa deste século — aquele sobre que este texto se debruça — conheceu episódios que consabidamente constituíram factores de ruptura e, como tal, motivação para a transformação da cena literária e para a renovação dos seus agentes. O movimento de *Orpheu*, o movimento da *Presença*, o movimento neo-realista, a publicação dos *Cadernos de Poesia*, a tardia activação do Surrealismo ou o movimento da poesia experimental são alguns (não todos) desses episódios.

Quando olhamos certas zonas significativas da ficção portuguesa contemporânea, é difícil formularmos apreciações de conjunto, sem levarmos em conta o efeito dinâmico que o pro-



cesso evolutivo suscita. Por outro lado, é necessário reconhecermos que, no quadro dessa ficção, certos autores e obras arriscam-se a juízos de precária fundamentação, justamente pelo facto de surgirem desenquadrados de movimentos que lhes inculcam um sentido de legitimação literária que, à margem desses movimentos, parece debilitada. Um exemplo: a obra literária de Vitorino Nemésio — objecto, nos últimos anos, de intensa revalorização, no que à sua produção poética diz respeito —, cuja componente ficcional é reconhecidamente dominada pelo romance *Mau Tempo no Canal*. Publicado em 1944, em tempo de prolífica irrupção da ficção (e também da poesia) neo-realista, *Mau Tempo no Canal* terá sido prejudicado por se colocar à margem dessa irrupção, ao mesmo tempo que, em parte pela atmosfera, costumes e cenários açorianos que privilegiava, escapava também à retórica narrativa presencista, de resto já então consideravelmente desgastada. E contudo, hoje, olhando para trás, não é forçado reconhecer que *Mau Tempo no Canal*, mesmo sendo uma pedra aparentemente perdida no caminho, constitui um marco incontornável.

Dito isto, recuemos um pouco para notarmos o seguinte: a geração de Pessoa não teve, na narrativa, um modo de representação literária tão insistente como o foi a poesia. Ainda assim, no caso de Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio* (1914) e as novelas de *Céu em fogo* (1915) confirmam a personalidade torturada e complexa revelada por uma breve mas intensa produção poética; e em Almada Negreiros, o romance *Nome de Guerra* (publicado em 1938, mas de redacção anterior) define-se como exemplo curioso, se bem que não ortodoxo, do chamado *romance de aprendizagem*, percurso iniciático de uma personagem provinciana, imersa nos cenários nocturnos e boémios da capital.

Com o grupo da *Presença* (como se sabe, afectado nas suas opções estéticas por alguma carga epigonal), o cenário altera-se: o romance faz-se, então, um género paralelo ao discurso poético, no que toca à problematização literária dos temas, valores e situações humanas que são representadas. O romance *Elói* (1929) de João Gaspar Simões, pela forma como opera a sondagem da vida psicológica da personagem, e o *Jogo da Cabra Cega* (1934) de José Régio, pela forma como equaciona a unidade de um sujeito densamente afectado por preocupações ético-morais, são testemunhos interessantes, mas inevitavelmente datados, da incursão presencista pela ficção narrativa. Já as obras de Branquinho da Fonseca (sobretudo a novela *O Barão*, de 1942) evidenciam uma mais segura estruturação narrativa e, desse modo, inegável capacidade para superar limitações de escola.

A produção literária de Aquilino Ribeiro e de Ferreira de Castro (e também a de Domingos Monteiro, Joaquim Paço d'Arcos, Castro Soromenho, etc.) decorre à margem dos quadros ideológicos que hão-de marcar uma parte da narrativa portuguesa do nosso século. Esses quadros ideológicos são os do Neo-Realismo, configurado desde os anos 30, sob o signo do materialismo histórico e dialéctico. Também por esse motivo, a imagem que hoje temos da maioria daqueles escritores — certamente com excepção de Aquilino Ribeiro, que parece agora beneficiar de renovada atenção crítica² — é uma imagem progressivamente desvanecida. E isto apesar de, nos casos mencionados, se incluir um nome — que é o de Ferreira de Castro — que em vida desfrutou de enorme aceitação e notoriedade públicas, incluindo-se nelas inúmeras traduções, por vezes em editoras de grande prestígio.

Em paralelo com a produção literária daqueles escritores (e por vezes revelando com

eles algumas afinidades estratégicas), a opção narrativa maioritariamente privilegiada pelos escritores neo-realistas (Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, etc.) revelava-se uma solução sintonizada com as fortes motivações ideológicas do movimento.

Período literário dos mais marcados ideologicamente da História literária portuguesa, o Neo-Realismo permite-nos observar as limitações desse que foi o seu inegável vigor ideológico. De facto, a produção literária neo-realista procurou circunscrever-se dentro de limites programáticos bem nítidos; e se hoje vemos este facto como excessivo, acontece assim também porque o tempo que vivemos e a ficção narrativa que ele nos trouxe são refractários ao monolitismo ideológico neo-realista, povoados como se encontram por linguagens que nos *impregnam* (o termo é de Abraham Moles) com múltiplos discursos ideológicos.

De forma muito significativa, a produção literária de Carlos de Oliveira acompanha a evolução do Neo-Realismo e contribui para a gradual afirmação de processos literários que em certa medida divergiam (a par de Mário Dionísio e João José Cochofel, mas também de Manuel da Fonseca) dos propósitos fundadores do movimento. O que, por outro lado, vem sugerir que a consistência ideológica do movimento neo-realista foi mais aparente do que efectiva. É assim que, em 1953, o romance *Uma Abelha na Chuva* concretiza uma prática narrativa qualitativamente distanciada dos primeiros romances neo-realistas: sobrevêm então subtis estratégias de representação, depuradas em sucessivas reedições, de acordo com o que foi sempre o exigente trabalho de escrita (e de reescrita) do escritor. Assim se abrem à ficção portuguesa os caminhos que conduzem à posteridade do Neo-Realismo: nela participa o próprio Carlos de Oliveira, depois de mais de vinte anos de “silên-

cio ficcional”, com *Finisterra — Paisagem e Povoamento* (1978), texto em que as categorias tradicionais da narrativa se dissolvem, em benefício de um denso tecido narrativo, atravessado pela recorrência de temas cristalizados na memória.

Nos anos que, na década de 50, se seguem à viragem do Neo-Realismo, o que é sugerido pelas primeiras obras de escritores em afirmação — J. Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, um pouco mais tarde Augusto Abelaira — não é propriamente uma ruptura; é, sim, uma espécie de alargamento das referências temáticas do Neo-Realismo, já que a reflexão em torno do pensamento marxista levava essa geração de ficcionistas a questionar a sua eficácia ética. Ocorria isto em consonância com a evolução de romancistas inicialmente ligados ao movimento — como Fernando Namora ou Vergílio Ferreira —, abertos a leituras de teor existencialista, e com a revelação de David Mourão-Ferreira (também poeta e ensaísta), Fernanda Botelho e Maria Judite de Carvalho, confirmados como ficcionistas sobretudo na década seguinte.

Mas os anos 50 são ainda, é necessário lembrá-lo, um tempo atravessado pela regular presença de outros ficcionistas, nalguns casos provenientes de uma época anterior até ao Neo-Realismo: Aquilino Ribeiro, de quem já aqui se falou, insiste na representação do universo rústico que é ainda o de notáveis romances publicados nos anos 50: *A Casa Grande de Romarigães* (1957) e *Quando os lobos uivam* (1959); José Régio, poeta, ficcionista e também importante ensaísta, traz da segunda vaga modernista uma preocupação de índole psicológica, habilmente articulada, na série romanesca *A Velha Casa* (1945-66), com temas e situações de incidência social; Vitorino Nemésio, autor não apenas do já comentado *Mau Tempo no Canal*, mas também de contos, novelas e crónicas (como as incluídas no volu-

Em 1968 — ano a vários títulos decisivo, na História portuguesa e na História europeia — o romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, vem afirmar-se como marco fundamental da ficção portuguesa. Arquivo revista LER.

mes *Corsário das Ilhas*), em que avulta o talento de um grande contador de histórias. Estes e outros que aqui é possível apenas enumerar: Branquinho da Fonseca, Tomás de Figueiredo, Rodrigues Miguéis, Marmelo e Silva, etc. E também, naturalmente, Alves Redol, capaz de desvanecer, na sua ficção romanesca tardia, a rigidez doutrinária do Neo-Realismo: *A Barca dos Sete Lemes* (1958), *Uma Fenda na Muralha* (1959) e, depois deles, sobretudo *Barranco de Cegos* (1962) são disso provas evidentes.

Se rupturas existem, elas situam-se sobretudo na década de 60. Este é, de resto, um tempo que a isso mesmo é propício: coincidindo com os primeiros sinais de agonia da ditadura, aprofunda-se nos nossos escritores a disponibilidade para experiências inovadoras, que vêm romper também com uma certa estreiteza de processos narrativos até então vigentes. É então que Jorge de Sena está a escrever *Sinais de Fogo*, denso (e inacabado) romance de publicação póstuma (1979), que em parte pode ser lido como *romance de formação* de uma geração. Por outro lado, a recepção do chamado *novo romance* constitui, neste contexto, um evento certamente importante: romances e ensaios de Alfredo Margarido e Artur Portela Filho, em princípios da década, constituem o eco das propostas francesas; e Vergílio Ferreira confirmou a relevância desse *novo romance*, ao privilegiar um tipo de narrativa em que se adivinha dissolvida a consistência do real.

O que então está a acontecer ultrapassa, contudo, as estritas fórmulas do *novo romance*, tal como os seus modelos franceses o haviam estabelecido. A definitiva superação do Neo-Realismo e dos valores que representara traduz-se também numa rearticulação da narrativa e das suas categorias fundamentais: uma certa desagregação do romance, enquanto género



internamente coeso, combina-se cada vez mais com o culto da dispersão discursiva, com especial incidência no plano temporal; e a personagem, ao perder a nitidez de contornos herdada do Realismo crítico, remete, na sua fluidez, para um sujeito em acentuada crise social e ideológica.

Almeida Faria pode ser considerado a revelação da década, exactamente por protagonizar este impulso renovador: *Rumor branco* é, em 1962, um romance surpreendente, saudado pela forma como nele são des-realizadas as situações representadas, formalmente elaboradas através de uma enunciação fragmentária. Depois disso, Almeida Faria prolonga esse impulso

renovador, com o romance *A Paixão* (1965), começo de uma *Tetralogia romanesca* que é encerrada em 1983 (*Cavaleiro Andante*) e que é, simultaneamente, testemunho da nossa História recente e seu perverso agente de subversão.

Mas importa ainda, naturalmente, destacar outros nomes: Luís de Sttau Monteiro, com *Angústia para o jantar* (1961), a que não se seguiu a obra ficcional que esse primeiro e prometedor romance anunciava; as incursões de José Gomes Ferreira na prosa ficcional e na crónica; a confirmação de Augusto Abelaira, autor de *Bolor* (1968), um texto de hábil construção diarística; o aparecimento de Maria Gabriela Llansol, reafirmada em produção posterior, tal como Ana Hatherly, João Palma-Ferreira, Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa, Ruben A. e Nuno de Bragança, entre outros. E também Herberto Helder, autor de uma notável obra poética, mas também de *Os Passos em Volta* (1963), conjunto de textos em que a recusa da narrativa como referência mimética ao real se coaduna com um imaginário de recorte onírico.

Mas, para além destes, é necessário que de novo atentemos em José Cardoso Pires. É em 1968 — ano a vários títulos decisivo, na História portuguesa e na História europeia — que o seu romance *O Delfim* vem afirmar-se como marco fundamental da ficção portuguesa contemporânea; em articulação com a história particular e circunstanciada que relata, *O Delfim* conta também uma outra história: a da conquista da própria história, a da elaboração de uma narrativa em que habilmente se cruzam os registos do policial, do historiográfico, do jornalístico e do ensaístico. Acrescente-se a isto, sempre sob o olhar de um narrador que ignora certezas e conquista arduamente conhecimentos precários, a valorização do simbólico e do mítico, combinados com a representação de situações sociais e económicas que nunca deixam de interessar o escritor.

Reconhece-se sem dificuldade, neste momento, que o evoluir da ficção portuguesa não é indiferente à intolerância de um regime político-social mutilante e repressivo. A angústia que uma tal situação suscita em não poucos intelectuais portugueses subsistirá até 1974; e mesmo para além dessa data libertadora, textos como *Dissolução* (1974), de Urbano Tavares Rodrigues, ou *Sem tecto entre ruínas* (1979), de Augusto Abelaira, remetem de forma enviesada para um mal-estar existencial que algo tem que ver com a descrença no poder redentor de ideologias em crise.

É num cenário radicalmente renovado a partir de 1974 e no decurso de um movimento evolutivo ainda por acabar que certas presenças se impõem, com o vigor de revelações. Assim, a ficção que se nutre da violência da guerra colonial (a de Lobo Antunes, a de Lídia Jorge, a de Cristóvão de Aguiar, a de João de Melo, a de Fernando Assis Pacheco, a de Manuel Alegre) traz consigo uma força testemunhal com a premência e também, em certos casos, com o ansioso imediatismo do que foi revoltadamente vivido. De alguma forma é o que acontece *A Balada da Praia dos Cães* (1982), de Cardoso Pires, que projecta eventos e figuras reais para a cena de uma ficção contaminada por registos tradicionalmente não literários.

Dotado de mais amplos horizontes é o fascínio pela História (próxima ou remota), experimentado por ficcionistas nem sempre identificados com atitudes ideológicas de tipo nacionalista. José Saramago antes de todos, Agustina Bessa Luís, Almeida Faria, Mário Ventura, Álvaro Guerra e Mário Cláudio, entre outros, redescobrem uma História por vezes configurada em função de sagas familiares ou de biografias de figuras relevantes. E com ela confirmam o pendor de uma parte da nossa mais recente ficção, para revalorizar a efabulação narrativa e o seu

Agustina Bessa Luís — autora de uma obra tão abundante e sedutora como desigual e controversa — constitui, no nosso panorama ficcional, um caso incontornável...
Arquivo revista LER.



poder sedutor, bem patente em romances de Diniz Machado, Américo Guerreiro de Sousa ou do já citado Lobo Antunes.

Os que o não fazem concentram-se numa concepção da narrativa como aventura da linguagem. Trata-se, de certa forma, da verdadeira narrativa da Revolução (a política e a da linguagem), ainda que sem a invocar de forma expressa; curiosamente, este é, não raro, um campo de *escrita feminina*: o de Maria Gabriela Llansol, Maria Velho da Costa, Eduarda Dionísio, Teolinda Gersão, Wanda Ramos, Luísa Costa Gomes, Olga Gonçalves, Lúcia Jorge, etc.

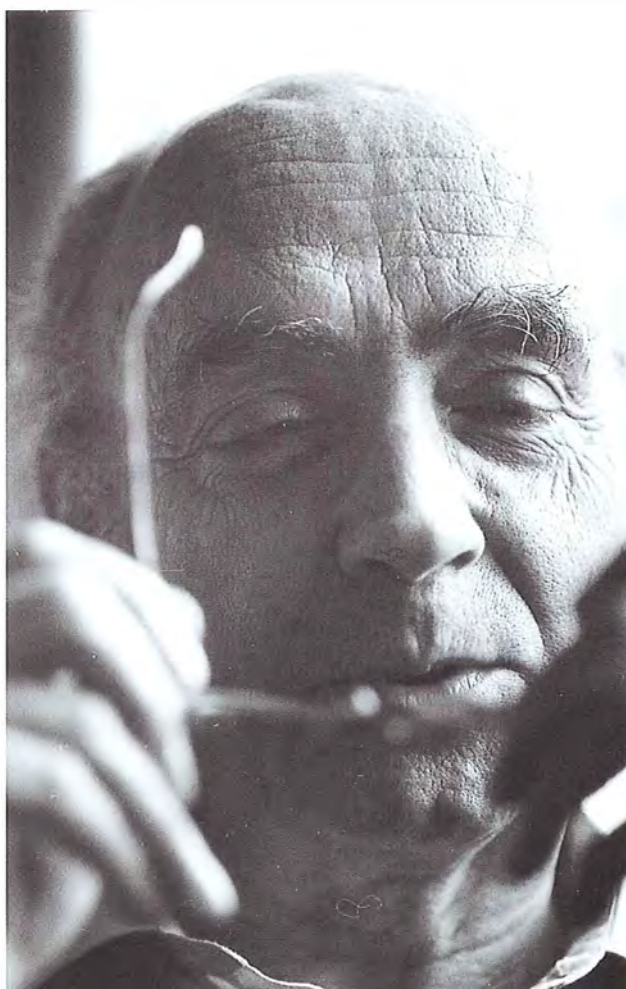
Não poucos dos nomes até agora citados têm conseguido aliar a qualidade e complexidade da sua escrita narrativa aos favores de um público vasto, atento e fiel. Agustina Bessa Luís — autora de uma obra tão abundante e sedutora como desigual e controversa — constitui, no nosso panorama ficcional, um caso incontornável, desde logo pelo vigor do estilo prolixo que ostenta. Nesse estilo enquadra-se o característico pendor aforístico de Agustina, feito de reflexões sobre mentalidades e comportamentos morais, sobre Portugal e sobre o destino português, sobre revoluções e transformações sociais, como podemos ler na *Crónica do Cruzado Osb.* (1976) ou em *As Fúrias* (1977). Com a densa, por vezes quase caótica, teia ético-moral que assim se elabora articula-se um tecido romanesco aparentemente desequilibrado e improvisado, mas sem dúvida vigoroso e marcante.

António Lobo Antunes é outro caso singular. Partilhando com Agustina um aparente distanciamento relativamente aos mecanismos de promoção da instituição literária, Lobo Antunes tem-se distinguido entre nós (e além fronteiras) como romancista tecnicamente evoluído; para além disso, a obra ficcional de Lobo Antunes revela-se-nos, desde o seu primeiro romance (*Memória de Elefante*, 1979), sempre atenta aos grandes (por vezes chocantes e mesmo degradantes) temas e situações da nossa vida pública: o romance *Manual dos Inquisidores* (1997) atesta-o expressivamente.

Para além destas, torna-se necessário destacar duas outras produções ficcionais extremamente significativas: a de Vergílio Ferreira e a de José Saramago. Tendo iniciado a sua produção literária com *O caminho fica longe* (1939), Vergílio Ferreira não escapou, como outros escritores da sua geração, às dominantes ideológicas e culturais de uma época histórica atravessada por tensões muito vivas: era o tempo da projecção

na literatura de uma atitude de resistência à ditadura e de solidariedade para com os oprimidos. Com o romance *Mudança* (1949) pode dizer-se aberta uma nova etapa na produção literária de Vergílio Ferreira. Depois dele, surgem obras tão importantes como *Manhã submersa* (1954) e *Aparição* (1959), este último um romance a diversos títulos decisivo, pela forma como equaciona sentidos fundamentais da ficção narrativa de Vergílio Ferreira.

Depois disso, os anos 60 foram um período especialmente fecundo na produção ficcional e ensaística de Vergílio Ferreira: em 1960, publica *Cântico final*, depois *Estrela Polar* (1962) e em seguida recupera *Apelo da noite* (1963), redigido quase dez anos antes; de 1965 é *Alegria breve*. E juntamente com a ficção emergem referências literárias e filosóficas como o existencialismo e a fenomenologia, o novo romance, Kafka e Albert Camus, marcos de um percurso em que cada vez mais está em causa a estrutura do romance como género coeso: já em *Alegria breve*, a alegria da vida, momento fugaz entre o nascimento e a morte, representa-se num espaço difuso e desrealizado. Depois, *Rápida, a sombra* (1974) pulveriza as categorias convencionais do romance; *Signo sinal* (1979), partindo de um cenário de destruição e crise, põe em causa valores instituídos, de novo através de um discurso fragmentário e destituído de coesão interna. *Para sempre* (1983) constitui, em diversos aspectos, um regresso às origens: às origens infantis da personagem, a uma situação narrativa memorial, também à problemática da morte e da eternidade, intimamente ressentida por um narrador no ocaso da vida. Por fim, os últimos romances de Vergílio Ferreira (*Até ao fim*, 1987; *Em nome da terra*, 1990; *Na tua face*, 1993) podem ser lidos como textos crepusculares, também porque tratam de questões como o fim, a morte, a eternidade próxima, a vivência do amor terminal, a dissolução do corpo.



A ficção de Saramago repensa o nosso destino histórico, nos termos de uma indagação desrealizante e quase mágica que perspectiva o futuro; noutros casos, a problematização ficcional incide sobre temas, mitos e figuras religiosas, sobre o sentido da culpa, a responsabilidade ética ou a cegueira humana.
Arquivo revista LER.

Quando, em 1980, publica o romance *Levantado do chão*, José Saramago não é um escritor desconhecido: antes desse romance, publicara poesia, teatro e também ficção. A verdade, porém, é que é essa a obra que lança o seu autor para uma projecção nacional e internacional que hoje não encontra paralelo entre nós, dentre os escritores contemporâneos.

Pode perguntar-se: o que mudou em Saramago, nos últimos anos, que justifique um tal (e

quase súbito) destaque? Convém lembrar que, numa das suas anteriores obras, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), Saramago empreende uma reflexão sobre os problemas da criação artística, sugerindo desde logo a possibilidade de uma entrega à escrita como acto sistemática e profissionalmente assumido; os romances da fulgurante (para o escritor) década de 80 são disso a consequência evidente.

Mas isto não explica tudo. Em *Levantado do chão*, em *Memorial do Convento* (1982), em *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984), em *História do Cerco de Lisboa* (1989), o que encontramos é também a já comentada integração da História na ficção, uma tendência de que justamente Saramago tem sido o grande protagonista entre nós. É preciso notar, entretanto, que os romances de Saramago não resultam da exumação do romance histórico, tal como foi consagrado pelo Romantismo. Trata-se, em vez disso,

de recuperar a condição primordialmente histórica de todo o romance, enquanto género remotamente ligado à História, nas origens da sua consolidação sociocultural e capaz, à sua maneira, de a *reescrever*. Para além disso, a ficção de Saramago repensa o nosso destino histórico, nos termos de uma indagação desrealizante e quase mágica que perspectiva o futuro (*A Jangada de Pedra*, 1986); noutros casos, a problematização ficcional incide sobre temas, mitos e figuras religiosas, sobre o sentido da culpa, a responsabilidade ética ou a cegueira humana (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991; *Ensaio sobre a Cegueira*, 1995).

A ficção portuguesa vive hoje um dos momentos mais fecundos da sua História. Acontece assim porque ela tem sabido redescobrir a *magia do relato*, sem, com isso, deixar de se articular com as transformações da História e da sociedade a que se refere, pela via sinuosa da referência ficcional. Desse modo, a ficção portuguesa contemporânea — e muito particularmente a das últimas duas ou três décadas — é capaz de nos *comprometer* com essa História e com essa sociedade a que se reporta: é nesse sentido que, em última instância, a nossa narrativa ficcional mais recente aponta, como remete também para uma memória colectiva que ela faz ressoar em nós, porque a activa, actualiza e reinventa.

Lobo Antunes tem-se distinguido entre nós (e além fronteiras) como romancista tecnicamente evoluído; para além disso, a obra ficcional de Lobo Antunes revela-se-nos, desde o seu primeiro romance, sempre atenta aos grandes temas e situações da nossa vida pública. Arquivo revista LER.



¹ Cf. C. Reis, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Almedina, 1997, pp. 390 ss.; de forma mais minuciosa, Henryk Markiewicz postulou cinco fases evolutivas daquilo a que chama *corrente literária* (cf. "Technique de la périodisation littéraire", in M. V. Dimic e E. Kushner (eds.), *Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Stuttgart, Kunst und Wiessen/E. Bieber, 1979, vol. 2).

² Este é, aliás, um caso interessante, para se ver como os mecanismos de institucionalização literária interferem na configuração da memória literária: a constituição de um Centro de Estudos Aquilianos (em Viseu) e a publicação da revista *Cadernos Aquilianos* são, deste ponto de vista, contributos muito significativos.

Novos Rumos da Literatura Brasileira

Jorge Henrique Bastos

APÓS O PERÍODO DE ABERTURA POLÍTICA QUE SE cumprira nos anos 80, no Brasil, as artes em geral, e particularmente a literatura, seguiram linhas de actuação que consolidaram o edifício cultural brasileiro. Os efeitos das sequelas deixadas pelos anos de censura e repressão política das décadas anteriores ficaram visíveis no universo de muitos autores que cultivaram tal filão.

As premissas expostas ergueram fronteiras palpáveis e conjunturas formais óbvias, embora a singularidade de outros escritores que atravessaram o período se tenha mantido distante de tais evidências. Uma das primeiras tentativas de diagnosticar a situação que até então se desenvolvia, fora feita pelo crítico Silviano Santiago no texto “Prosa Literária Atual no Brasil”. Estávamos em 89, e os balanços de época surgem nestes momentos residuais. Conforme afirmara: *“Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de clãs) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a consciencialização política do leitor”*.

As ocorrências detectadas pelo crítico e romancista são alguns dos pressupostos a assinalar o nível de expressão heterogéneo da literatura brasileira, ajudando-nos a perceber o momento histórico e literário a influir apenas num território específico, sem funcionar como característica generalizadora. Passados dez anos, é possível analisar as vias instituídas e os objectivos palmilhados pela renovação literária imposta pelos autores que despontaram no período actual.

Se anteriormente a consciencialização e a reflexão ideológica demarcaram os limites, acompanhados pela alegorização e o resgate de uma realidade activa como cenário destes princípios, no presente momento as tendências adensaram-se estilisticamente, seguindo caminhos opostos aos dos companheiros das gerações anteriores. O ascender de uma escrita voltada para si mesma a inquirir e criar a partir do



Inauguração do edifício sede do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 1887. Óleo sobre tela de A. Steckel.

jogo ficcional, começa gradualmente a transpor os exercícios literários embebidos de abrangência histórica e social. Os autores que prosseguiram com os seus projectos, e aqueles que foram lançados durante esta década, assumiram registos inconfundíveis cuja ressonância conquistou espaço e o respeito da crítica.

A rigor, as transformações características do período foram aglutinadas tanto pela prosa como pela poesia, como se os graus instaurados pelas directivas literárias assumidas projectassem o seu raio de influência sobre todas as coisas. Genericamente, a poesia brasileira que assomara à ribalta na década de 90 acabou por

revelar poucos talentos dignos das gerações de há 40 anos atrás. Neste sentido, a poesia parece dar seguimento a processos residuais ligados a movimentos como o concretismo, à poesia da década de 70, ou a insinuar meneios inspirados na veia depurativa de um João Cabral de Melo Neto. Contudo, procurar generalizar é incorrer no erro perigoso, torna-se imperativo sondar as obras com maior projecção e capacidades promissoras. Novos talentos existem em ambos os territórios a operar isoladamente com voz própria e uma singular expressividade imaginativa.

Com um percurso já firmado, muitos autores deram continuidade aos seus projectos e viram crescer o respeito pelas suas obras, em alguns casos, a ampliar a unanimidade da crítica e do público. Autores como Raduan Nassar, Haroldo Maranhão, Rubem Fonseca e Moacyr Scliar são figuras marcantes que continuam a causar surpresas.

Raduan Nassar deixou de escrever há mais de vinte anos, mas a amplitude alcançada pelos dois livros que escreveu — *Lavoura Arcaica* de 75, e *Um Copo de Cólera* de 84 — bastaram para provocar o impacto jamais esquecido. A revolução instituída pelo autor só pode ser explicada à luz de um facto imponderável: Raduan Nassar praticou uma operação incisiva no corpo da linguagem. Por este facto, estes dois livros transitam numa esfera alheia às facilidades lineares da ficção. Foi publicado em 97 o pequeno livro *Menina ao Lado*, que reúne contos esparsos publicados pela primeira vez em conjunto. Os leitores obtiveram a confirmação do talento e do estilo insuperável do autor.

A arrebatada o público e a crítica com um poder abrangente, Rubem Fonseca prosseguiu na linha que o celebrizou, além de ter feito algumas mudanças temáticas. Só nesta década publicou *Agosto* em 90, *Romance Negro* e outras



Rubem Fonseca é considerado o autor fundamental para a reformulação do género policial através da violência retirada do quotidiano brasileiro, mais especificamente do Rio de Janeiro.

histórias em 92, *O Selvagem da Ópera* em 94. É considerado o autor fundamental para a reformulação do género policial através da violência retirada do quotidiano brasileiro, mais especificamente do Rio de Janeiro. As referências ao cinema e à literatura em si são utilizadas continuamente no desenvolvimento dos personagens. Desde *A Grande Arte* de 83, e *Bufo e Spallazani* de 86, não voltou a permear o nível conquistado por estas obras. Acabou por enveredar pelo romance histórico — caso de *Agosto* — e o biográfico — caso de *O Selvagem da Ópera* —, ou a mesclar o estilo. O resultado não é muito estimulante pois ficou aquém das primeiras criações. Mesmo assim Rubem Fonseca parece estar à procura de uma saída que supere as fronteiras usuais. Contudo, a sua marca pessoal inspirou inúmeros sectários, e alguns dos novos autores reivindicam a sua paternidade.

Haroldo Maranhão faz parte da categoria de autores a explorar dicções exclusivas, com um

profundo sentido imaginativo e lucidez literária. Dois livros fundamentais deste autor justapõem-se em pólos estilísticos para resumir o processo vertiginoso da sua obra.

Em 1980 surgira o magnífico *Tetraneto del-Rei* (já publicado em Portugal), exemplo de intertextualidade histórica e literária onde o autor pratica um lance ambicioso. Recuperando toda uma bateria de temas, estilos, referenciais, factos e autores da literatura luso-brasileira, o autor mune-se com o pendor picaresco, a glosar e desconstruir tais aspectos. Haroldo Maranhão colmatou um estilo multifacetado que põe em xeque os desígnios literários ao reescrever a vida e os amores de Jerónimo de Albuquerque. A façanha transforma-se assim numa verdadeira ousadia difícil de igualar. Mas Haroldo Mara-

nhão não se contentara com a incursão transgressora, e dez anos depois lançou *Cabelos no Coração*, outra odisséia linguística transhistórica, misturando as expressões da literatura luso-brasileira para transgredir o discurso. Inspirado na vida de um intelectual de Belém do Pará — Felipe Patroni —, o autor recria imagens e pensamentos de uma época eivada de transformações políticas e históricas impressas num imaginário dos mais estimulantes que a literatura brasileira já viu nascer.

Com estes dois livros, o autor sagrou-se mestre inconfundível, detentor de um sarcasmo peculiar, e da paródia inteligente, abrindo as portas à experimentação romanesca necessária ao desenvolvimento da literatura.

Nascido em Porto Alegre em 1937, Moacyr Scliar é outro autor a trabalhar um universo curioso. Descendente de judeus russos, divide a literatura com a medicina. Estreara-se em 62 com um pequeno livro de contos, mas foi *O Carnaval dos Animais* que o projectou nacionalmente. Escreveu cerca de trinta livros nas três décadas de vida literária do autor, e foi traduzido em várias línguas. É um subtil e irónico contista, cultiva o humor corrosivo impresso na sintaxe maleável dos seus livros, sem propor altos voos. Hábil reestruturador das fábulas bíblicas, e um atento inquiridor da vivência do povo judeu, são motivações que demarcam os pontos cardeais da sua obra. Creio que a sua melhor obra, até hoje, é sem dúvida *O Centauro no Jardim* — desde este livro não voltou a criar uma obra capaz de ombrear com esta.

A profunda heterogeneidade já assinalada é uma das categorias essenciais da literatura brasileira, aquilo que melhor representa os cambiantes estilísticos das suas representações simultâneas. No caldeiro de expressões em ebulição, são muitos os valores que se perdem, e os equí-



Descendente de judeus russos e dividindo a literatura com a medicina, Moacyr Scliar é um subtil e irónico contista. Hábil reestruturador das fábulas bíblicas, e um atento inquiridor da vivência do povo judeu, são motivações que demarcam os pontos cardeais da sua obra.

moacyr scliar

A ORELHA DE
VAN GOGH



Pergaminho

vocos consagrados. Contudo, é justamente deste carnaval criativo que toda a literatura necessita para o seu aperfeiçoamento, e o embate de propostas; só assim as linhas processuais conseguem revelar as verdadeiras expressões. Daí a importância de uma triagem inicial, separando o trigo do joio para que as potenciais vozes imaginativas possam chegar ao seu destino.

Dizer que na década de 90 a ficção brasileira viu brotar autores que acabaram por dominar o panorama literário, é unanimemente repetido por vários críticos. A diversidade dos estilos é um factor primacial a nortear o direccionamento seguido, e, talvez, o mais importante carácter interno a encorpar a expressão literária.

O que pode unir nomes tão distintos como Marilene Felinto, Vicente Cecim, Patrícia Melo, Carlos Nascimento Silva, ou Bernardo Carvalho? Creio que a procura de uma dicção singular assumida por cada autor é o que mais se evidencia. O conjunto das vozes não sintetiza a situação actual, na verdade provoca a cisão interior da expressividade, fragmentando-a, e em simultâneo, consolida a realidade traduzida individualmente.

Entre os autores com maior projecção, está Marilene Felinto. Nascida no Recife em 57, publicara o primeiro romance, *As Mulheres de Tijuco-papo*, em 82. Seguiram-se *O Lago Encantado de Grongonzo* de 87, e os contos de *Postcard* em 91. Só nos últimos anos tem obtido a atenção da crítica.

Escavando o solo de temáticas sensíveis, ela adensa a linguagem através de um estilo contido. A busca de respostas que expliquem um pouco a angústia humana e os reflexos na realidade, resumem a textura da sua escrita. Sem se exceder no sentimentalismo rasteiro, a autora desperta o lirismo atento e auto-reflexivo. Por isso as personagens femininas são ao mesmo tempo brandas e desesperadas, errantes eapai-



Marilene Felinto é um dos autores com maior projecção no panorama literário brasileiro da actualidade. A busca de respostas que expliquem um pouco a angústia humana e os reflexos na realidade, resumem a textura da sua escrita.



xonadas, como se a realidade marcasse a fundo com o símbolo trágico do exílio pessoal.

Distante deste universo, Patrícia Melo estreou-se em 94 com *Acqua toffana*, todavia a notoriedade chegou em 95 com a publicação de *O Matador*. É inevitável aproximá-la do romance policial, embora a autora tenha afirmado em entrevistas que isso era um mero acaso. De facto, a tendência para a intriga, a violência, o mistério são desígnios basilares que ela convoca nas suas páginas. Tais aspectos são trabalhados sem volteios estilísticos; Patrícia Melo sabe como contar uma história, desenvolvê-la com pertinência, a aqular a curiosidade do leitor. No último livro, *Elogio da Mentira*, regressou aos seus temas originais, mas a lançar críticas corrosivas contra o

Vicente Cecim representa a tradição ficcional transgressora, aquela que abole os limites e encarna valores revolucionários.... Com *Viagem a Andara*, de 89, e *Silencioso como o Paraíso*, de 95, Vicente Cecim condicionou uma forma de enfrentar os sistemas formais e os desafios da literatura, movido por um sentido transformador.



oportunismo e a falta de ética de um escritor de obras policiais que se torna um sucesso de vendas ao explorar o filão do esoterismo.

Há uma tênue contiguidade entre a autora e Bernardo Carvalho — ambos se estrearam quase na mesma época —, sobretudo ao encontrarmos um tratamento dado ao gênero policial. Dir-se-ia que Carvalho pratica-o tendo em vista as lições de Borges, enquanto Patrícia Melo as de Rubem Fonseca. As aproximações acabam aqui: Bernardo Carvalho segue o caminho que sempre palmilhou. Nascido no Rio de Janeiro em 1960, vive actualmente em São Paulo, onde trabalha como jornalista. Publicou *Aberração* em 93, um conjunto de contos que exploram áreas como o fantástico, o hiper-realismo e o policial. O seu discurso desenvolve-se através da intrincada reorganização conceptual da ficção, como se estivesse a jogar com os dados dos gêneros literários. A sua visão esquadrinha os referenciais urbanos, a bizarria e a violência do quotidiano, sem descurar do equilíbrio ficcional que caracteriza a sua forma explícita de escrever.

A primeira obra de Carlos Nascimento Silva, o alentado romance *A Casa da Palma* de 96, expôs uma voz com um fôlego notável. O romance passa-se no século XVIII, apresenta-se como um amplo cenário a recriar as envolvências históricas de um Brasil em formação. A narrativa orbita em torno da grande senhora portuguesa da Casa da Palma; com um cuidadoso trabalho de pesquisa histórica, o autor reproduz com apurado senso linguístico a sintaxe do português europeu. Os diálogos são afinadíssimos, vê-se a mestria de uma mão consciente da instrumentalização levada a cabo. A recriação de ambientes, e um quotidiano marcado por transformações sucessivas, o intuito é reflectir sobre o encontro de culturas que formaram um povo. No seu domínio, este autor opera com a mais salutar singularidade.

Contrário a tudo ao que foi exposto aqui, Vicente Cecim representa a tradição ficcional

transgressora, aquela que abole os limites e encarna valores revolucionários para produzir efeitos permanentes. Apesar de ser pouco divulgado no Brasil, é respeitado por uma fasquia da crítica que o compensou com dois dos principais prémios literários brasileiros, o prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Com *Viagem a Andara* de 89, e *Silencioso como o Paraíso* de 95, Vicente Cecim condicionou uma forma de enfrentar os sistemas formais e os desafios da literatura, movido por um sentido transformador. Na linha de um Guimarães Rosa, de um Oswald de Andrade, o mergulho deste autor surpreende pela amplitude e a radicalidade que subjazem nas obras escritas até hoje.

Tem como ponto dinamizador um território metafórico de onde partem os raios de propagação: Andara é a Amazónia brasileira metaforizada como região fantasma onde os sonhos são exorcizados; por sua vez, a viagem é a própria literatura que se vê alvo de reformulações conceptuais. Como um rendilhado onírico compacto, Vicente Cecim destece o fio condutor da voz que relata os conteúdos das narrativas. Situadas entre os sonhos míticos e realidades insondáveis, as narrativas progridem sob o torpor alucinatório da linguagem. O autor adopta um tom a ladear o poético para narrar a vinda do militar que regressa da morte para que as pessoas beijem a sua mão, continuando a sua opressão; ou reduz ainda mais o andamento ao repetir os pensamentos e as inquirições do cego que espera a ave iluminada para que ele possa ver ainda mais. Índios loucos, a criança redentora, as naus negras que trazem a vida e a morte. O paraíso e o inferno deste autor parecem preparar uma escalada audaciosa para conquistar um espaço inimaginável. Através das palavras de Vicente Cecim, o homem e a literatura assumem a renovação a inaugurar o anúncio de novos mundos erguidos sob o poder da verdadeira criação.

No sobrado sobre a baía

M a r i a J o ã o M a r t i n s

A verdade de uma cidade são os seus habitantes.

Simone de Beauvoir,
Memórias de uma Menina Bem-Comportada.

No SÉCULO XIX O MUNDO INDUSTRIALIZADO parte decididamente à conquista do mundo que não o era, com vista à obtenção de matéria-prima barata e de mercados para o escoamento da produção. O que antes fora comércio e aventura, torna-se investimento sistemático — calculista, frio, capaz de dividir a África entre os países europeus com interesses coloniais, como se os africanos fossem mera abstracção. Os entrepostos costeiros, como a cidade de São Paulo de Luanda (fundada pelo navegador Paulo Dias de Novais em 1576), dão lugar à ocupação e ao desbravar do terreno. Este será o tempo de homens com fome de grandes espaços, de desconhecido e... de poder — Cecil Rhodes, David Livingstone, Mary Kingsley (coisa espantosa para uma mulher educada na sociedade vitoriana!), Roberto Ivens, Hermenegildo Capelo... Pelos mesmos anos, Carlyle diria sobre a sua Inglaterra natal: “A nossa pequena ilha tornou-se muito estreita para nós, mas o mundo ainda é grande por 6 mil anos”.

Na história de Portugal colonial, 1836 constitui-se como um ponto de viragem. Nessa data em que o setembrismo triunfa na cena política portuguesa, prepara-se já a 2ª metade do século XIX e os grandes movimentos que o caracterizarão: entre nós, criam-se os liceus, fundam-se as Academias Reais de Belas-Artes de Lisboa e Porto e as Escolas Médico-Cirúrgicas. No exterior, o Texas torna-se independente do México, antecipando a sua integração nos Estados Unidos e Charles Dickens escreve *The Pickwick Papers*, um longo, mas saboroso, relato sobre a crescente importância dos jornais na sociedade inglesa do século XIX. Um ano depois, ascenderá ao trono a soberana que há-de ditar boa parte



A cidade de Luanda foi a primeira de fundação europeia na África negra.
Postal dos inícios do séc. XX.
Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino.

dos rumos da Europa e do mundo. Chamava-se Vitória, tinha dezoito anos e o seu reinado só haveria de terminar algumas gerações depois, em 1901.

O Ocidente estava, pois, em rápida mudança. E a cidade de Luanda, a primeira de fundação europeia na África negra? Também. Na Luanda dos anos 1840 assiste-se à luta entre as autoridades que pretendem pôr cobro ao tráfico negreiro e toda a secular estrutura montada em torno desse negócio que as novas mentalidades, oriundas da Europa, tinham por indigno.

Em 10 de Dezembro de 1836, um decreto assinado pelo Visconde de Sá da Bandeira, Vieira de Castro e Passos Manuel declarava proibido todo o tráfico de escravos nas colónias portuguesas ao sul do Equador. Sá da Bandeira, figura destacada da ala esquerda do liberalismo português, propunha-se, assim, iniciar um vasto plano de reformas coloniais que visavam construir “*um Brasil em África*”.

A reacção no terreno à decisão tomada por Sá da Bandeira não podia ser mais negativa. Para além de se verificar a continuidade do tráfico a

partir dos portos de Ambriz, Cabinda e Luanda, várias vozes (nomeadamente por parte da Junta Governativa, que desde 1836 dirigia a colónia, constituindo-se como porta-voz da burguesia colonial) fazem-se ouvir contra o que dizem ser a ruína do comércio angolano. Tinham as suas razões. Segundo Andrade Corvo, nesse mesmo ano de 1836, o rendimento público da quase totalidade das colónias portuguesas (postos da Índia, Macau, Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde) somava qualquer coisa como 578 contos. Destes, 288 provinham das colónias asiáticas e 290 das africanas. Para esta última soma, o tráfego intercontinental de escravos contribuía com duzentos contos.

A transição para uma sociedade e para uma economia não escravagista foi, pois, muita lenta e dolorosa. Luanda, uma vez perdida a sua condição de grande entreposto negreiro, demorou décadas a encontrar um novo destino. A sua posição costeira, na mesma latitude que o Brasil e a América do Sul, afigurava-se-lhe uma quase

fatalidade. *“As condições geográficas por uma parte e por outra as demográficas e étnicas da região fizeram durante séculos de Angola uma dependência do Brasil e da América espanhola, subordinação mortal para a província que só partindo o vínculo da escravatura ganhou vida própria e isenta”*¹.

Das elites crioulas ao primado dos brancos

A sociedade que se fundamentava no tráfego negreiro tinha contornos essencialmente crioulos. Nos lugares intermédios da administração e mesmo nos corpos do exército podiam-se encontrar numerosos elementos de famílias locais. Exemplos desta situação não faltavam na Luanda de meados do século XIX. Chamavam-se Galiano, Pinto de Andrade, Necessidades Ribeiro Castelbranco, Vieira Lopes, Matoso de Andrade, Regada, Franconi, Pinheiro Falcão, Nascimento da Mata, Maia Ferreira e constituíam o poder económico (às vezes, também o



A transição para uma economia não escravagista foi muito lenta e dolorosa. Vendedora de farinha. Lisboa, Arquivo Histórico Diplomático.

político) da cidade. A estes somavam-se alguns negociantes brasileiros como Francisco Flores, proprietário de minas e de embarcações que estabeleciam a rota Lisboa-Luanda, Carvalho Bastos ou o médico Saturnino de Sousa e Oliveira, cônsul do Brasil, estudioso aplicado das condições sanitárias da cidade e animador das récitas do Teatro Providência. Mas o exemplo mais emblemático é, provavelmente, o da excepcional figura de mulher, que respondia pelo nome de Ana Joaquina dos Santos. Mestiça (simbolizou, afinal, o poder do mestiço na sociedade que tinha o tráfico negreiro por fundamento económico), era conhecida em Luanda por “Baronesa do Bungo”, já que o magnífico sobrado em que residiu se localizava no bairro com aquele nome. Ana Joaquina dos Santos justificava o título atribuído pelos populares com um vasto império, arduamente gerido. A uma intervenção poderosa no comércio externo, sobretudo com o Brasil (provavelmente também no tráfico negreiro), acrescentava a posse duma considerável frota e de vastos terrenos de exploração agrícola.

Morta já muito idosa em 1853, durante uma viagem a Portugal, D. Ana Joaquina dos Santos deixou aos netos um valioso legado. Se tivesse vivido mais vinte anos, talvez não lhe fosse possível desempenhar papel tão preponderante na sociedade luandense.

Nas últimas décadas do século XIX, a população branca da cidade cresce razoavelmente. Dos 13,8%, observados em 1887, passou-se a 32%, dez anos depois. Embora a verdadeira explosão demográfica só acontecesse a partir de 1940, estes dados não deixam de ser significativos, sobretudo se se tiver em consideração que, do século XVI à 2ª metade do século XIX, a situação pouco evoluía.

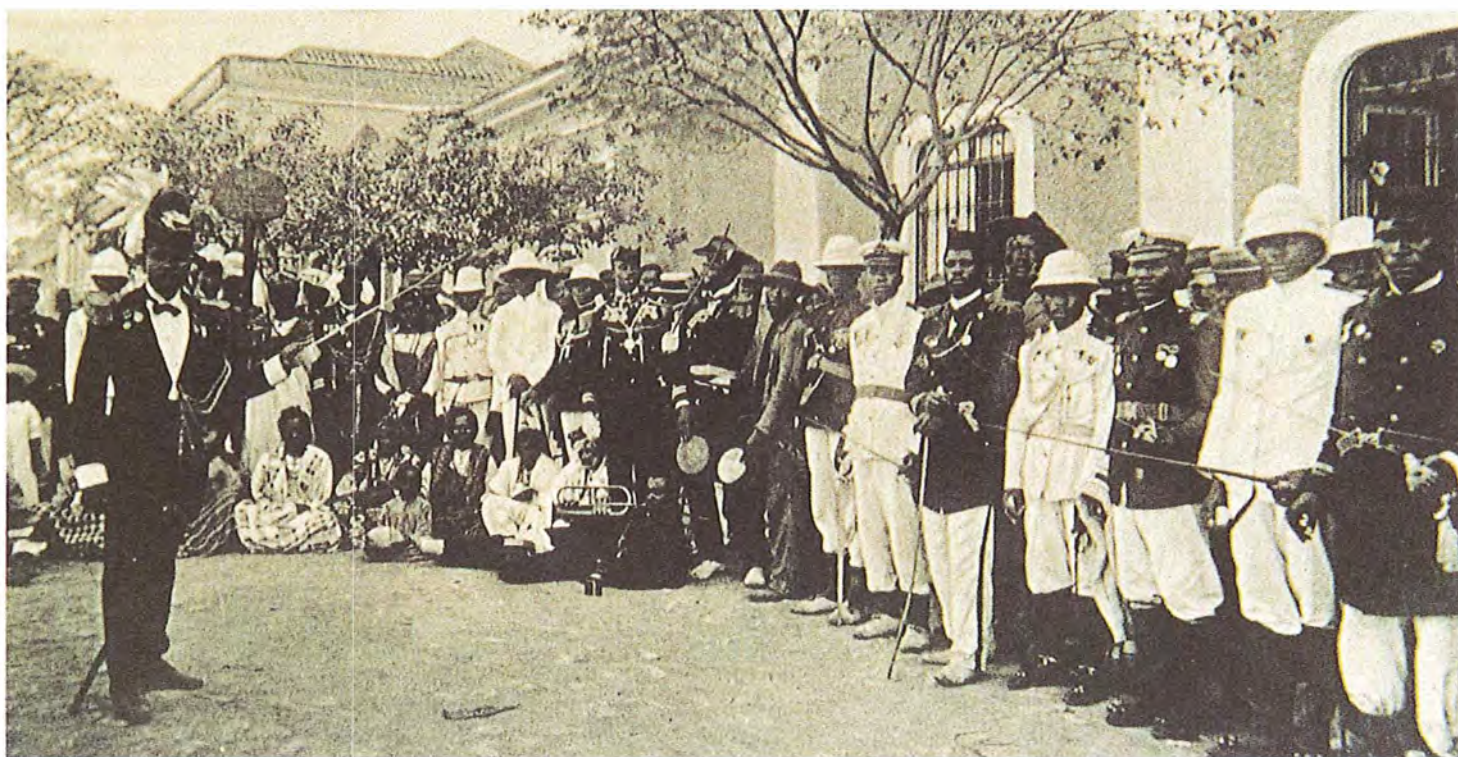
No final do século XIX, uma das principais características da sociedade luandense foi a concentração do poder económico e político nas mãos da burguesia mercantil. Estes homens

— oriundos da metrópole, na sua grande maioria — dominavam o grande comércio com as Américas (nomeadamente com o Brasil e os Estados Unidos) e com a Europa e frequentavam com igual desprante as lojas de secos e molhados da zona baixa e os bailes no Palácio do Governador. Em breve, apesar do burburinho suscitado por origens mais do que humildes e, às vezes, suspeitas, enveredavam por um cargo político.

Existia, com efeito, uma “coincidência” entre elites económica e política, como bem o atestam as listas de recenseamento eleitoral, onde se aludia à profissão, morada e capacidade económica dos eleitores. A lista de 1889 mostra-nos, por exemplo, que a esmagadora maioria do grupo de maiores contribuintes da cidade pertencia ao grupo dos negociantes. Saliente-se que estes homens eram elegíveis para o cargo de deputado às cortes pelo primeiro círculo de província de Angola. Acrescentavam-se-lhe outros, de menores rendimentos, mas quase todos desempenhando a mesma actividade. Estas listas tornam-se uma fonte particularmente útil, para uma época em que vigorava o voto censitário, cujo sistema acabava por entregar o poder político nas mãos dos grupos economicamente mais fortes.

Para além da capacidade de eleger um deputado às cortes entre os seus, a burguesia mercantil luandense dominava a Câmara Municipal (aponte-se um exemplo: António Joaquim Ferreira Gusmão, acima referido, foi presidente daquela entidade, na última década do século XIX). De resto, era esta mesma burguesia que intervinha e dominava a actuação de órgãos políticos como a Comissão de revisão de recenseamento eleitoral.

Se atentarmos nos nomes, que se repetem nas listas ao longo de anos, verificaremos que desapareceram dos centros de decisão famílias como os Galiano, Pinto de Andrade, Necessida-



des Ribeiro Castelbranco, Vieira Lopes, Matoso de Andrade e Maia Ferreira. A ilegalização e gradual desaparecimento do tráfico negreiro determinaram a substituição das oligarquias (se assim lhes podemos chamar) que, com ele, enriqueciam.

Esta elite mercantil constituía, segundo historiadores como Adelino Torres (nomeadamente na sua tese *O Império Português entre o Real e o Imaginário*), um grupo distinto e de interesses autónomos, quantas vezes contraditórios, face à burguesia metropolitana. Assim aconteceu durante a primeira metade do século XIX, com a independência do Brasil (na sequência da qual se temeu a ligação de Angola ao novo reino, proclamado por D. Pedro) e com a abolição legal do tráfico negreiro. Assim aconteceria, já na segunda metade do século, com vários conflitos protagonizados pelas elites locais e pelo Banco

Nacional Ultramarino (criado em 1864), considerado uma lança da burguesia metropolitana e seus interesses em Angola. Do fortalecimento desta identidade de classe resultará a busca de um certo cosmopolitismo, de que a burguesia colonial gostava de fazer algum alarde.

A procura de um certo cosmopolitismo – os gostos caros da burguesia

Os livros chegavam, como as peças da última moda, nos navios oriundos da Europa. Em 1899, Luanda importava da Alemanha livros impressos no valor de 145 000\$000, embora o maior abastecedor fosse a França — como se impunha nessa época em que a literatura e a cultura francesas eram as mais seguidas e imitadas da Europa —, de onde se importavam livros impressos no valor de 283 000\$000 réis². Julho

O Carnaval foi até ao princípio do século XX um rito de miscigenação. Neste postal podemos ver um grupo de cabindas preparado para dançar. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino.

Monteiro Torres, comerciante de Luanda, recebia da Europa essas novidades literárias e recebia assinaturas para publicações metropolitanas e estrangeiras. Em Dezembro de 1880, recebeu pelo vapor *La Plata* os seguintes livros:

- *Naná*, de Émile Zola;
- *O Mandarim*, de Eça de Queirós;
- *A Volta do Mundo* (novo jornal de viagens);
- *O Plutarco Português* (jornal de retratos e biografias).

Mas Julião Monteiro Torres, que também importava e vendia fatos de linho, não era o único comerciante envolvido na venda de livros aos luandenses. Na mesma edição do *Jornal de Loanda*, Macedo Leal anunciava que recebia assinaturas dos seguintes folhetos e periódicos:

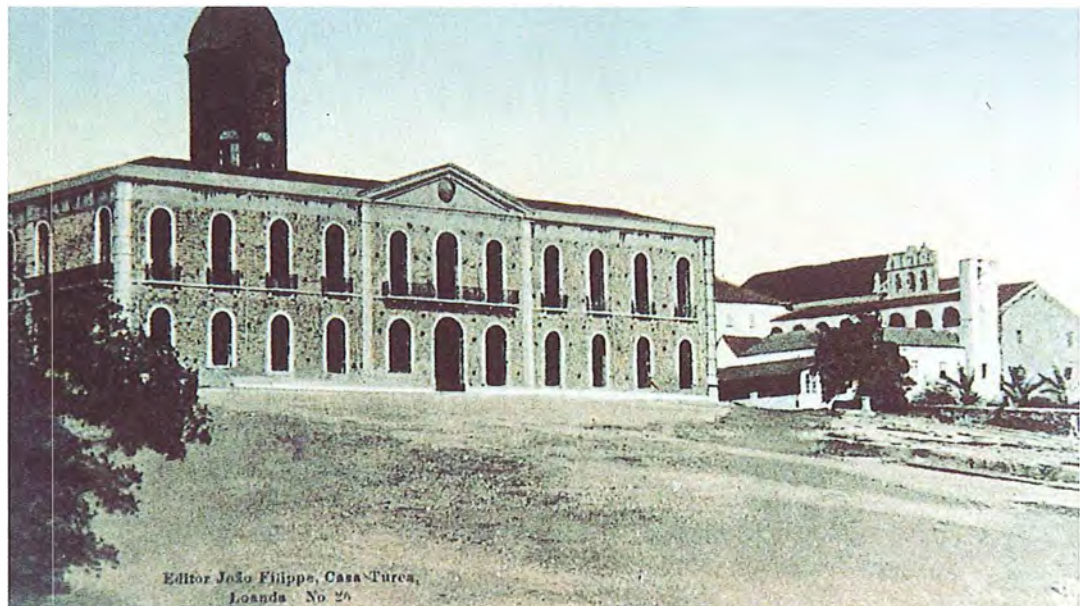
- *Atravez do Continente Negro*, de H.M. Stanley;
- *As mil e uma mulheres*, de Jules Lermine;
- *O Juramento dos Homens Vermelhos*, de Visconde Ponsen du Terrail;

- *Os Subterrâneos de Rockey*;
- *A Mulher de Três Caras*.

Tais títulos, embora escassos, indicam-nos, em certa medida, as preferências deste público. Aos grandes nomes da literatura contemporânea (como Eça e Zola) somavam-se, com maior preponderância, os livros e o jornalismo de viagens (de que as obras do fotógrafo Cunha Moraes e do explorador americano Stanley são exemplos maiores), muito bem sucedidos na Europa do século XIX, mas talvez ainda mais nas colónias, onde uma população já viajada e, porventura, mais dada à aventura, se interessava muito pelo exotismo de terras semi-ignoradas. Isto, sem esquecer os folhetins românticos, essencialmente destinados ao ócio das senhoras. A imprensa, por sua vez, se não era propriamente muito rica, não deixava de oferecer alguma diversidade de oferta.

As elites mercantis revelaram alguns traços de comportamentos característicos, que eviden-

Para além da capacidade de eleger um deputado às cortes entre os seus, a burguesia mercantil luandense dominava a Câmara Municipal. Paços do Concelho, Luanda. Postal dos inícios do século XX. Lisboa, Arquivo Histórico Ultramarino.



Editor João Filipe, Casa Turca, Luanda No. 26



A burguesia de Luanda vivia em grande parte concentrada na Rua Salvador Correia, uma artéria nobre da zona baixa da cidade. Lisboa, Arquivo Histórico Diplomático.

ciavam a sua identidade. Um desses traços era, precisamente, a intervenção cívica em favor da continuidade de uma política de obras públicas na província. Numa petição enviada ao rei em 12 de Abril de 1880, setenta e nove cidadãos de Luanda expuseram as suas razões para que as dificuldades financeiras do Estado não pusessem termo aos trabalhos entretanto iniciados:

“Conviria pois que Vossa Magestade houvesse por bem mandar reformar pelo seu Governo o quadro da expedição d’obras publicas, como entendesse, ou auctorisasse da expedição d’obras publicas, como entendesse, ou auctorisasse a província a contractar pessoal para continuar e concluir as obras começadas, fornecendo-lhe meios que a província não tem agora, mas era natural, e quasi certo achar-se no fim d’aquelle periodo em circumstancias de lançar impostos sufficientes para satisfazer o juro e a amortisação dos impres-timos até final realísados, para as obras projectadas”³.

Entre os signatários deste documento encontram-se vários nomes da elite luandense do final do século XIX: entre eles os Palhares

(assinam José Palhares, Manoel José Gonçalves Palhares e mesmo a firma “Palhares & Irmãos”). Mas houve outras intervenções do género. Em Fevereiro de 1890, na sequência do Ultimatum inglês, constituiu-se em Luanda uma comissão patriótica e não é difícil imaginar quem a constituía.

Como vivia esta burguesia, empenhada em objectivos muito locais? Em grande parte concentrada na zona baixa da cidade, onde detinha os seus negócios e, sobretudo, numa artéria nobre como era a rua Salvador Correia. A maior parte destes homens eram comerciantes, muitos deles parte do grupo de maiores contribuintes da província de Angola. As suas casas não se deviam distinguir muito daquela que nos é descrita pelo viajante alemão, George Tams:

“Ao entrarmos n’habitação do médico algumas negrinhas se achavam promptas para nos abrirem as portas, e subirmos por uma boa escada de pedra que conduzia da espaçosa entrada ao sobrado da casa. Passamos pelo gabinete de leitura, ou antes salão, a que pela sua grandeza se assemelhava, e tendo atravessado diferentes portas, entramos na larga sala de visitas, onde a

*senhora da casa se achava junto a uma janella, reclinada sobre uma cadeira de balanço do Brazil, e tres ou quatro negrinhas escravas, assentadas no chão junto della, occupadas na costura. A elegância da sala, o seu soalho e paredes lindamente pintadas, a rica mobília e o delicado gosto dos adornos da senhora, communicavam áquelle todo um ar prazenteiro de commodidade e riqueza. Duas pequeninas escravas estavam assentadas a um canto da sala com um cazal de lindos macaquinhos, que ellas seguravam por uma fita [...]*⁴.

Os sobrados eram a forma de habitação preferida por estes grupos (atestam-no os exemplares ainda sobreviventes na Luanda de hoje). Em baixo ficava a cavalaria e, por vezes, a loja, o armazém e as acomodações dos serviçais. Em cima, ficava a residência propriamente dita, com as suas “*largas salas caiadas, de tecto altíssimo e formidável espessura de paredes*”. No interior, “*luzia a boa baixela de prata, a mobília*

importada do Brasil ou de Boston, o dourado dos espelhos suspensos sobre a consola, charões ricos sobre as pedras de mármore e, recolhido no bojo do imponente aparador, lá estava o aparelho de louça inglesa, de tons leitosos e aristocráticos”⁵.

As senhoras rodeavam-se de grande luxo (assim o testemunha o anónimo de autor de *Quarenta e cinco dias em Angola*: “*As senhoras com quanto ostentem aos domingos grande luxo...*”). A elas se destinavam anúncios como este:

“*Amélia Ferrão da Costa Guimarães, participa às suas exmas freguezas que a contar de 1 de Fevereiro próximo, toma a gerencia do atelier de modista do Centro Commercial de Angola, onde espera, que a continuarão a honrar com a mesma confiança que lhe teem sempre dispensado.*

Para a próxima estação, esperam receber muito brevemente lindos e esmerados sortidos em cortes para vestidos e blouses de seda Pompadour, crepe da China, pongees, fazendas de lã e algodão, guarnições, rendas, bordados, etc., etc.”⁶.

Estas senhoras e respectivas famílias seriam, aliás, os grandes consumidores dos produtos não essenciais importados das potências europeias. Quem senão este grupo consumiria artigos como bengalas, boquilhas, cachimbo, alfinetes de peito, brinquedos ou perfumes? Assim munidos, estes homens e estas mulheres asseguravam os seus lugares no grande jogo do civilizador. Este era — segundo acreditava o escritor britânico Rudyard Kipling — o papel do homem branco em África.

Os sobrados eram a forma de habitação preferida da burguesia. Em baixo ficava a cavalaria e, por vezes, a loja, o armazém e as acomodações dos serviçais. Em cima situava-se a residência propriamente dita.
Lisboa, Arquivo Histórico Diplomático.



¹ “A expansão dos portugueses em África” in *História de Portugal*, edição de Barcelos, volume V, p. 449.

² Arquivo Histórico Ultramarino, Angola, maço 869.

³ Arquivo Histórico Ultramarino, Angola, Obras Públicas, caixa 868.

⁴ *Visita às possessões portuguesas na costa occidental d'África*, p. 207.

⁵ *Idem*.

⁶ *Boletim Oficial da Província de Angola*, 16 de Janeiro de 1909, p. 28.

O Crioulo Forro

Artigos
substantivos
e adjetivos

Carlos Espírito Santo

O IDIOMA MATERNO DA *coroa do mar* é o forro¹. Derivado do português² dos séculos XV e XVI, o crioulo forro tem ainda hoje como suporte tal idioma europeu, que representa cerca de 93% do léxico, ao invés do que se verifica com as línguas africanas, que contribuem com 7% apenas. Este crioulo alberga outras determinações que importa mencionar.

O artigo definido está desprovido do singular, falta que pode ser comprovada nestes sintagmas:

Sóló bili zá

Sol já nasceu

Poçón na tê candjá fa³

Cidade não tem luz

Deuses e pessoas são precedidos de *nen*, ou seja “os” (artigo) que, aliás, nunca se aplica a objectos e, realmente, a tais seres quando estão no singular:

Nen ké musó fé pan iogó

Os defuntos-deuses é que fizeram com que eu melhorasse

Nen moçu libôquê na tê flogá fa

Os rapazes do Riboque não estão para brincadeiras

Quanto ao artigo indefinido, resume-se a *ũa* ou um, uma. Há, todavia, falantes que utilizam a expressão *ũa nem* (uns e umas), que somente se refere a seres humanos e divinos no plural.

Ûa djá di glavana

Um dia de gravana

Ûa canoa di mutôlu

Uma canoa de motor

Ûa nen migu mu só zudá mu

Uns amigos meus é que me ajudaram

Ûa nen mina cumá mu só ca labá lôpa da mu

Umas filhas da minha comadre é que lavam as minhas roupas

Representação do Tchilóli na ilha de S. Tomé.
(também nas páginas 56, 57, 58 e 59)



Ūa surge por vezes combinado com as preposições *de* e *em*, dando origem às formas *diia* e *niia*, que também se aplicam a nomes do género masculino e feminino, mas apenas no singular.

Lôpa sé sá diia sodé

Esta roupa é de um soldado

Zozé tê xincu muala niia ké

José tem cinco mulheres numa casa

Os substantivos concretos são em número superior no forro, quando comparados aos abstractos, muitos dos quais não existem neste crioulo. Assim, no exemplo seguinte, *bondade* é substituída por *bén* ou bem, e em vez de velhice, os falantes utilizam o *vé* ou velho.

Bén sá cuá pa sum fê

A bondade deve ser praticada

Vé sá sêbê

A velhice é sabedoria

São muito poucos os substantivos colectivos no forro, podendo, todavia, ouvir-se sobretudo no diálogo das mulheres estes lexemas:

npiân — pinha (de banana)

fêssu — feixe (delenha, de capim, de vassoura)

môio — molho (de chaves, de comida)

Ora os restantes substantivos colectivos portugueses, tais como

banda (de músicos)

bando (de aves)

cardume (de peixes)

corja (de vadios)

manada (de bois)

multidão (de pessoas)

quadrilha (de ladrões)

rebanho (de ovelhas)

vara (de porcos)

são substituídos, respectivamente, por

montxi ou *iô*

tôcadô vungu

bissu

pixi

vadjin

buê

nguê

ladlón

cabla

plôcô

Ou seja, os falantes antepõem o quantitativo *montxi* ou *iô*, que significam muito, aos substantivos, os quais, no entanto, precedem *luma-du*, bastante, muito.

Os substantivos forros não variam em número. A pluralização é obtida através do quantitativo que os acompanha:

dôssu manu — dois irmãos
nguê lumadu — muitas pessoas

Os aumentativos resultam da anteposição do adjectivo *mémé* (grande) aos substantivos:

mémé moçu — rapagão
mémé ké — casarão

Ao invés, os diminutivos são alcançados por intermédio dos quantitativos *piquina* e *txócó* (que significam pequenos), que são pospostos aos substantivos:

moçu txócó — rapazinho
ké piquina — casinha

Quanto aos substantivos compostos, além de permanecerem no singular, alguns, tal como o *baná-npón* (banana-pão), seguem a norma portuguesa. Mas não se verifica o mesmo quando os dois nomes se ligam por preposição. Por exemplo, em *opé-cabla* (pé-de-cabra), os falantes prescindem da partícula *de*, que em *npón-do-ló* (pão-de-ló) se transforma em *do*, porém.

Há dois géneros no crioulo forro — o masculino e o feminino. Ou seja, uma forma de indicar seres do sexo masculino e outra para os do sexo feminino:

Masculino	Feminino
<i>alê</i> (rei)	<i>lenha</i> (rainha)
<i>gálu</i> (galo)	<i>nganhã</i> (galinha)
<i>hómé</i> (homem)	<i>muála</i> (mulher)
<i>bódji</i> (bode)	<i>cabla</i> (mulher)
<i>compá</i> (compadre)	<i>cumá</i> (comadre)
<i>padlastu</i> (padrasto)	<i>madlasta</i> (madrasta)
<i>dónu</i> (avô)	<i>dóna</i> (avó)
<i>padjin</i> (padrinho)	<i>mandján</i> (madrinha)
<i>manu</i> (irmão)	<i>mana</i> (irmã)
<i>tio</i> (tio)	<i>tia</i> (tia)



Mas quando se pretende especificar o género de determinados substantivos (principalmente os animais), pospõem-se-lhe os adjectivos *hómé* (homem) e *muála* (mulher), para o masculino e feminino, respectivamente.

caçô homé e *caçô muála* — cão e cadela
mina homé e *mina muála* — filho e filha
méssé homé e *méssé muála* — mestre e mestra
cabalu homé e *cabalu muála* — cavalo e égua
gatu homé e *gatu muála* — gato e gata
buê homé e *buê muála* — boi e vaca
ladlón homé e *ladlón muála* — ladrão e ladra
nétu homé e *nétu muála* — neto e neta

Tal como os substantivos, os adjectivos não se flexionam em número, permanecendo no singular:

Maiá palidôssu mina muala glavi mó dëssu
Maria deu à luz duas filhas bonitas como deusas

Téla nom tê iô plé ngladji

A nossa terra possui muitas praias grandes

Mais: os adjectivos são invariáveis quanto ao género, possuindo somente uma forma para o masculino e o feminino:

Nen migu nó n sá buá

Os nossos amigos são bons

A ca bendê lôpa novu ni vëndê

Vende-se roupa nova na loja

Importa sublinhar que o crioulo forro mantém do português os dois graus do adjectivo: o comparativo e o superlativo. Todavia, o comparativo apresenta somente as formas superior e de igualdade, que se formam antepondo os advérbios *maxi* (mais) e *mó* (como) aos substantivos, respectivamente. A conjugação *dô quê* (do que) é posposta ao determinante no primeiro caso.

Hózé tudu cuá sá maxi caru dô quê ónté

Hoje tudo é mais caro do que ontem

Moçu mu tlabá mó moçu bô

O meu filho trabalhou tanto como o teu

Tal como se verifica com o comparativo, não existe no crioulo forro a forma inferior no superlativo, mas superior:





Zefa sa muála maxi glavi di poçón

Josefa é a mulher mais bonita da cidade

Mosca vêdê vêdê

Mosca verdíssima⁵

E no concernente ao superlativo absoluto, pode dizer-se que se resume à colocação do quantitativo *hunadu* ou *müto* (muito) depois do adjectivo. Trata-se, pois, de superlativo analítico, tal como demonstra este exemplo:

Pó sésá vé muto

Esta árvore é velhíssima

Por vezes, o superlativo absoluto é formado através da repetição do próprio determinante⁴:

Há determinadas expressões consagradas pelo uso que também servem para formar o superlativo absoluto:

Licu sononó (podre de rico)

Pletu lu lu lu (pretíssimo)

Moli mogó mogó (molíssimo)

Ximpli tatali (totalmente insonso)

Unu tatali (totalmente nu)

Vlêmê bababá (vermelhíssimo)

Zíulu can can can (azulíssimo)



Blancu fenené (branquíssimo)
Flescu tatatá (fresquíssimo)
Ledê zazazá (arder intensamente)
Quentxi zuzuzu (quentíssimo)
Cotá uni uni (cortar em pedacinhos)
Fina lequé lequé (finíssimo)
Bixi fiê fiê fiê (muito bem vestido)
Monhá potó potó (molhar-se da cabeça aos pés)
Lugi mieguê mieguê (brilhar intensamente)
Fiô cô cô cô (totalmente frio)
Suzu cotó cotó (sujíssimo)
Danado cotó cotó (estragadíssimo)
Secu clacatá (sequíssimo)
Vé queté queté (velhíssima)

Por fim, importa dizer que os comparativos de superioridade de *buá* (bom), *mau* (mau), *nglandji* (grande) e *piquina* (pequeno), respectivamente melhor, pior, maior e menor, e também os correspondentes superlativos absolutos (ótimo, péssimo, máximo e mínimo) e relativos (o melhor, o pior, o maior e o menor) não existem no crioulo forro.

¹ Várias informações breves sobre tal idioma surgem por vezes nos relatórios histórico-linguísticos dos portugueses que residiam em São Tomé e Príncipe durante o período colonial. Por exemplo, num depoimento de Gaspar Pinheiro da Câmara de 15 de Outubro de 1766 (A. H. U., S. Tomé, Cx. 10, doc. 93, fl. 4.vol pode ler-se o seguinte:

"He de saber que a gente natural destas ilhas tem lingua sua e completa, com pronuncia labeal, mas de que me não consta haver inscripção alguma, e hé certo que todos sabem falar a portuguesa, não sendo negros do mato, ou novamente resgatados, além dos muitos que falão a lingua franca, ao menos na parte que baste para o comercio com os estrangeiros".

² Língua utilizada neste final do século por dezena de milhares de forros.

³ Por vezes, os forros substituem a expressão negativa *na tê...* *fa* por *nló*, em final de frase. Significa não há, não existe, não tem. Assim, não só dizem: *Poçón na tê candjá fá* (cidade não tem luz), mas também: *Candjá n'póçón nló* (não há luz na cidade).

⁴ A repetição de determinado vocábulo nem sempre representa exacerbação do sentido. A prová-lo está a expressão *guê guê guê*, que significa, assim, assim. Ora quando duas pessoas se encontram, geralmente saúdam-se dizendo:

— *bô sá buá*

— *guê guê guê* (ou, por vezes, *axô*, estou bem)

⁵ Ou mosca tambor, tal como é conhecida nas ilhas verdes do Equador.

Os Teatros as Luzes e as Sombras

Viagem muito rápida pelas histórias do teatro
dos países africanos de língua portuguesa,
a que se juntou Timor

António Loja Neves

AS HERANÇAS HISTÓRICAS SÃO, MUITAS VEZES, aceradas facas de dois gumes. É o que frequentemente acontece com os cinco países africanos que foram colónias portuguesas, quando abordamos as suas dinâmicas numa qualquer análise. À força de serem com insistência observados de forma globalizante, ficam muitas vezes omitidas as suas especificidades e esbatem-se potencialidades e características que os distinguem e dão, a cada um, factor de peso para a razão e lógica da sua existência independente. Basta pensar um bocadinho para se clamar o despropósito de tão tremendo erro.

Não se saberá com rigor se foi a política “ultramarina” de entender os territórios coloniais como um todo sem particularidades que gerou a ignorância sobre a vivência, os gestos do quotidiano, as atitudes culturais das comunidades naturais desses espaços geográficos, ou se, ao contrário, dessa ignorância ostensiva saíram as bases dessa política cega. Terá sido a primeira hipótese, na ânsia de “standardizar” do Minho a Timor... Posteriormente, a unidade estratégica de acção dos vários movimentos de independência facilitou que do exterior os olhares mais desatentos e os discursos mais superficiais continuassem a conceber a nova realidade pós-colonial — em que as partes desse todo se apartavam cada vez mais, agindo com total independência, como não podia deixar de ser — através de um abraço que, mesmo quando solidário, misturava uma vez mais tudo e todos.

É assim também nas matérias culturais que aqui nos trazem. Em cada território, primeiro, em cada país desde a independência, depois, as razões, as oportunidades, as condições e as iniciativas foram sendo sempre diversificadas, exigindo tratamentos autónomos. Por isso falaremos de cada país separadamente, já que cada um protagoniza uma história que não deve sofrer colagens e evoluiu, também na criação artística, como peça única.

Eco da alma, catalizador dos sobressaltos da sociedade, alto-relevo dos momentos maiores da vivência comunitária: pode ir buscar-se a tais atributos o primórdio da “representação teatral” se atentarmos nas formas ritualizadas dos momentos significativos dos agregados humanos. Nesses rituais ancestrais a forma dramática aparecia como elemento de fixação de acontecimentos, caricaturização de indivíduos do meio, mimando passos do dia-a-dia, inventando outros próprios do momento sacralizado, ritualizado. Este é, também, um espaço multidiscursivo, capaz de, pelas diferenças abissais, fazer distinguir um povo, uma tribo. Todavia, pela falta de estudos e ignorância do seu todo e por não ser esse acto gigantesco de antropologia o que nos é, agora, pedido, fiquemos pela noção de que estas “gestualizações” — a maioria delas elaboradas com rigor artístico insuperável — podem ser, sem atropelos, consideradas as primeiras coreografias de povos que, com a progressão de meios e de contactos com outras formas dramáticas, mas sempre com estas raízes culturais da representação, irão edificar o seu discurso teatral.

Avancemos na senda de uma síntese da história teatral de cada um dos países que nos propusemos referenciar.

Nos grandes espaços angolanos, como um pouco por toda a África, o desempenho teatral como herança da prática italiana, com um palco e uma representação como nos acostumaram na Europa, é obra de padres missionários. As raízes cristãs estarão, assim, presentes não apenas nos instrumentos como nas temáticas. De um lado a Igreja Católica, de outro a Protestante, descobriam no teatro uma forma útil de apresentar aos novos créis quadros mimando os céus divinos, as escrituras sagradas e os momentos solenes das

comemorações. Carlos Vaz assevera-o no seu livro sobre o teatro africano, embora não enuncie as suas fontes em tão magna questão: “*Nota saliente e curiosa deste longo período [...] é o facto de a figura do ‘Menino Jesus’, dos ‘Anjos’, de ‘José e de Maria’ só poderem ser representadas por indivíduos de tez branca, sendo o papel de ‘Judas’, de ‘Satanás’, se não mesmo por vezes o de ‘Herodes’, expressamente destinados aos pretos’*”. Não custa acreditar em tal distribuição de elencos, embora nestas coisas seja sempre bom destrinçar os documentos que credibilizam as afirmações.

Se a importância do burgo de Luanda motivava às digressões de companhias portuguesas à costa ocidental africana, é de registar, em 1932, a representação da peça *Renúncia* pela Companhia Teatral Berta Bivar — Alves da Cunha, de Lourenço Marques.

Representadas em salões paroquiais, dos mais equipados aos mais improvisados, as representações de âmbito religioso só nos princípios da década de 60 passam a dar lugar a uma mistura de referências bíblicas com a realidade africana, dando-se à representação de peças temerárias que foram, e os seus mentores, alvo da perseguição da PIDE.

Com o início da luta armada no território, apressam-se as autoridades, especialmente as militares, a fazer vir troupes lisboetas, a distrair as tropas em campanha e a animar o burgo, que se desejava cosmopolita e longe dos horrores e privações dos combates: tiveram impacto a Companhia de Teatro Alegre, de Henrique Santana; a Sociedade Artística, de Florbela Queiroz e Artur Semedo; a de Raul Solnado. E até as marionetas de Gonçalo Navarro, um espanhol.

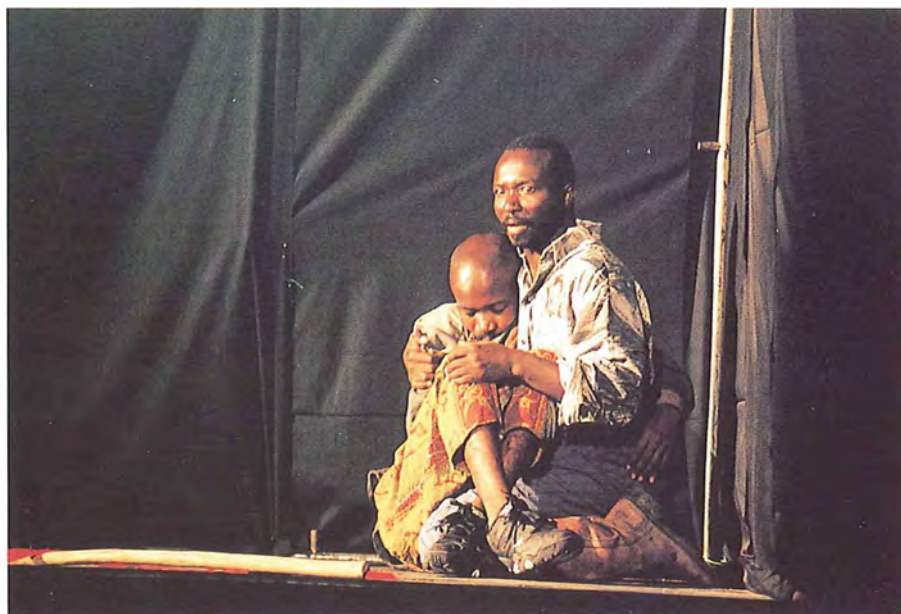
O “outro lado” respondia com uma prática de pendor nacionalista, desenvolvendo os autores e a cultura africanos. Um baluarte desse movimento foi a Liga Nacional Africana, que promoveu algumas peças, e ficou conhecida pelo Teatro Gexto (Grupo Experimental de Tea-

tro), aproveitando dos ecos do trabalho desenvolvido no Brasil pelo Teatro Experimental do Negro. Por ele passaram nomes como António e Domingos Van-Dúnem e Gabriel Leitão. A Liga era um reduto do teatro “negro”. Já em 1961 ali se formou o Grupo Músico-Teatral Ngongo, que viria a extinguir-se em meados da década de 70 e que terá sido o responsável por, em 1972, se tentar apresentar naquele palco uma peça de temática angolana falada em quimbundo.

Nesses últimos anos de regime colonial começaram a aparecer os dramaturgos angolanos: Domingos Van-Dúnem (*Auto de Natal*), António Cabo (*Família Até Certo Ponto!*), Orlando Albuquerque (*O Filho de Zambi e Ovinda*). E na mata militantes combatentes do MPLA (Costa Andrade, Pepetela, Elsa de Sousa, Júlio Almeida) orientaram experiências teatrais direccionadas para as crianças das zonas de combate, de vivência rural ou frequentadoras do Centro Escolar Augusto Ngangula, integrado na frente Leste.

A independência traz para Luanda e subúrbios essa experiência de teatro de agitação e propaganda, que vai dar origem ao Tshinganje, sob a direcção de José Mena Abrantes e César Teixeira, que representou o primeiro espectáculo no país independente: *O Poder Popular*. O grupo dura menos de um ano, caindo sob o fogo de críticas radicais. Vai ser substituído poucos meses depois pelo Xilenga-Teatro, que reorganiza os actores “desafectados” compulsivamente, e apresentará duas peças, uma infantil e outra a partir de uma narrativa oral tchokwe: *Foi Assim que Tudo Aconteceu*. Estava dado o primeiro passo para a presença da rica tradição oral dos povos que constituem o mosaico angolano na esfera da representação teatral moderna.

Logo em 1976 criava-se a Escola de Teatro e Dança que formou actores como foi capaz, e os arregimentou no GAT, Grupo de Amadores de Teatro, que interpreta “*mediócras e espalhafato-*



sas montagens balletico-teatrais” (Mena Abrantes, in revista *Setepalcos*, Nov. 95) e que mais tarde, separadas as duas componentes do ensino, com a presença de monitores cubanos, chegará a apresentar-se no estrangeiro: a peça *História de Angola* foi presente na Nigéria, no Festival de Lagos, e em S. Tomé e Príncipe. Estávamos em 1977-78. As pessoas formadas pelos cubanos passam a constituir o GIT — Grupo de Instrutores de Teatro. Com estaleca quase profissional, o GIT vai transpor para o teatro um romance de Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. O Ministério da Cultura apoiará a iniciativa destes jovens, que passam a constituir o GET — Grupo Experimental de Teatro, semi-profissional, ainda hoje activo.

Com a nova “respiração” social, começam a aparecer textos dramáticos: Costa Andrade dá à estampa *O Povo Inteiro* (1974) e *No Velho Ninguém Toca* (1978); o poeta, antropólogo e cineasta Ruy Duarte de Carvalho escreve o poema dramático *Noção Geográfica* (1974) sobre os anos de opressão. Mas ainda Antonino Van-

“O Pássaro e a Morte”,
apresentado pelo Elinga-Teatro.
Augusto Baptista/Cena Lusófona.

-Dúnem, Armando Correia, Manuel dos Santos Lima. Com *A Corda*, Pepetela entrega à história a “primeira obra de teatro angolano já estruturada como tal” (Mena Abrantes, in revista *Setepalcos*). Seguiu-se *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1979).

Embora nas últimas duas décadas tenham vindo a lume várias obras dramatúrgicas de autores como Domingos Van-Dúnem, José Mena Abrantes, João Maimona, Casimiro Alfredo e Pepetela, o seu exíguo número estará ligado à falta de incentivo por serem poucas as possibilidades de encenação.

Perante as dificuldades da guerra civil, os fautores da arte teatral não esmorecem, mas vivem tempos difíceis. Ainda hoje está activo o Colectivo de Artes Horizonte Nzinga Mbande, fundado em 1986 por antigos combatentes, com direcção de José Sousa Sobrinho e que está agora instalado na Escola Nzinga Mbande. Representou Angola no FITEI-92.

Em Maio de 1988, José Mena Abrantes funda o Elinga-Teatro, que vai representar *A Revolta da Casa dos Ídolos*, de Pepetela, e estará presente no

II Festival de Teatro Africano, em Itália, o mesmo acontecendo na Expo-92 de Sevilha, com *Nandyala ou a Tirania dos Monstros*. Com *O Pássaro e a Morte* veio ao FITEI-95.

Merecem ainda referência, pela persistência dos projectos, mais três colectivos. O Grupo Cultural Makote, dirigido por Domingos Lobão na Escola 1º de Maio e integrando o teatro, a música, a dança e a poesia, que venceu em 1989 o I Concurso Nacional de Teatro. O Oásis, apoiado por uma empresa hoteleira, é dirigido por António Pedro Cangombe e baseia o seu trabalho na divulgação de temas tradicionais, tendo ganho o Concurso Provincial de Teatro de Luanda. O Grupo Serpente, hoje extinto, radicado em Lisboa, foi fundado em 1991. Apresentou-se com grande impacto em festivais em Yaoundé (Camarões), Ouagadougou (Burkina Faso), Windhoek (Namíbia) e Estrasburgo e Marselha (França).

Se o I Concurso Nacional de Teatro, em 1989, reuniu 18 grupos de 14 províncias, a verdade é que a qualidade dos seus trabalhos “continua a ser manifestamente primário e de uma fragilidade conflagradora, não indo quase nunca além das boas intenções [...]. As eventuais excepções só confirmam a regra”.

Se as palavras do encenador, crítico e historiador Mena Abrantes podem pecar por demasiado exigentes e rigorosas, não deixam de ser elemento de reflexão. São, sem dúvida, bons instrumentos para animar um sentido crítico construtivo que faça desenvolver o rigor e a temperança dos grupos angolanos.

A chegada de deportados portugueses a Cabo Verde, muito antes da existência do campo de concentração salazarista do Tarrafal, foi a muitos títulos um acontecimento que atingiu a pacatez das ilhas. Do ponto de vista cultural, também. É nessas primeiras décadas do século

“As Virgens Loucas”. Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo. Augusto Baptista/Cena Lusófona.



que se inicia a actividade teatral duradoura e mais ou menos organizada em associações sociais ou grupos de récitas. Fala-se ainda de forma quase mitológica do “senhor Pires dos monólogos”, especialista nos ditos, que empolgava assistências até às lágrimas ou o riso, consoante os programas, e que falava bem o crioulo, empregando-o como ao português nas suas charlas. Também ficou na memória Fernando Tristão.

Não descuremos a influência das representações de autos pastoris e pequenas peças sobre datas marcantes do calendário religioso movimentadas pelos missionários que sempre zelaram, nas suas instituições, para que essas récitas fossem uma norma, e disponível a toda a população.

Pela década de 40, na cidadezinha da Praia, a capital, aparecem vários grupos de entusiastas de onde se destaca a Troupe Cénica Colibri, dinamizada por João Coelho Pereira Serra, conhecido pelo nominho de “João Pirolito” por ter uma fabriqueta de gasosas com berlinde. Apresentavam espectáculos de base revisteira, com quadros, compère, tudo. Aprimoravam-se na crítica social, e ficou na memória a personagem de “Nha Kuma Sapato Bedjo” (A Minha Comadre Sapato Velho), defendida pelo então nável actor Lalacho, [...] — hoje o mais conceituado dos actores cabo-verdianos, com presenças em múltiplos filmes —, comadre linguaruda que punha a nu os podres e as inconsequências da sociedade da época.

A censura velava, a PIDE também. Lalacho, jovem irreverente, preparara um monólogo em crioulo, picante e demolidor, para uma récita que teria a presença do comandante Peixoto Correia, alto quadro da administração colonial. A PIDE pediu. Leu e não gostou: todo cortado. Acontece que o monólogo foi dito mesmo, em crioulo. Naquele tempo, a coberto da inexistência de gravações, bastou que negasse ter dito o texto que a censura cortara, mas um improvisado!

Grande momento social e cultural terá sido o que se viveu durante as representações de *Viva Cabo Verde!*, de um grupo orientado por Rato de Almeida, militar português que se radicou no arquipélago, tomado de amores pelo lugar. Era igualmente uma revista, com vários membros do elenco a cumprir quadros musicados, como Fernando Queijas (primeiro grande nome da música cabo-verdiana, especialmente da morna, a ser conhecido no exterior) e com o famoso Omero Martins, compère que fez história. Estamos nos finais dos anos 50, mas apesar da momentânea apetência para a representação, a actividade lúdico-teatral vai definhando num ápice.

Só nos primeiros anos da década de 70 é que alguns jovens do Liceu Gil Eanes, do Mindelo, se lançam numa experiência que redundaria em sucesso arrancado a ferros, com várias sessões



Nas décadas de 1930 e 1940 eram muitos os saraus realizados no salão de festas do Sport Lisboa e Bissau.

programadas para o cinema Eden-Parque, que se encheu para ver a peça *A Forja*, de Alves Redol. Uma ousada rebeldia saudada na “capital do império” pelo *Diário de Lisboa*.

Com a saída para as universidades dos animadores desse grupo liceal, a actividade teatral só vai ser retomada após a independência. Lalachinho volta a Cabo Verde, vindo de Moçambique, onde estava desde 1959. Quadro do Ministério dos Negócios Estrangeiros, após as horas na repartição entrega-se ao projecto teatral que levará à cena a peça *Capitão Ambrósio*, do escritor Gabriel Mariano, com a ajuda de duas cooperantes: uma brasileira e a economista portuguesa Maria Luís. Era mais do que a vontade de montar uma peça, e puseram em pé um atelier de preparação de actores.

Lalacho continuou com experiências de teatro na rua, especialmente com os sketches pedagógicos, como *Maria Ka Ta'ntende Nada* (Maria Não Entende Patavina), um julgamento em que sobressaíam os valores da alfabetização, discutindo a vantagem de saber ler, ou os de crítica social como *Kria Fama Bô Deta Bô Dorme* (Cria Fama e Deita-te a Dormir). Entretanto, Lalacho foi para a escola de actores do Centro Dramático de Évora (Cendrev), por sugestão de Mário Barradas (com quem tinha trabalhado em Moçambique, nos anos 60) e onde chegou a desempenhar funções de assistente de encenação de Luís Varela. Quando regressa às ilhas, é ainda para tentar tudo pela montagem de uma adaptação “crioula” de *As Espingardas da Mãe Carrar*, de Bertolt Brecht, que nunca chegou a concretizar por faltarem, “à boca de cena”, os prometidos apoios.

Simultaneamente com estas experiências outras se desenvolvem, como as do colectivo Korda Kaoberdi, com direcção artística de Francisco Fragoso: a literatura oral e o espírito musical tão desperto nos cabo-verdianos vão ser elementos preponderantes na sua prática, ajudan-

do a redignificar a tabanca e o batuque, e o hoje conhecido funaná, géneros musicais muito expressivos através da função narrativa de temas comunitários, pela sátira, e de registo de acontecimentos e episódios pícaros, até então relegados para os confins das localidades do interior. Ficou famosa a peça *Rei de Tabanca*, um original do director da companhia.

Estes são grupos independentes. Mas outro movimento ganhava corpo com a prática da construção de uma nova sociedade, “élan” que alimenta vocações e estrutura o espírito colectivo: os grupos da Juventude Africana Amílcar Cabral. A JAAC é uma estrutura partidária, mas quando os monitores teatrais são chamados a preparar condições (em várias ilhas, predominando os da Praia e de S. Vicente, que chegou a representar *Gervásio*, de Osvaldo Osório), o então responsável pela organização, Luís Fonseca (hoje, embaixador), terá dito, segundo recorda Lalacho, um dos dinamizadores: “*Não é exclusivamente para militantes, é para toda a gente. Os que quiserem ingressar na JAAC por se sentirem lá bem e pelo seu trabalho, óptimo! Mas o que é preciso é que se criem estruturas abertas a todos os interessados*”. Este projecto culmina com o 1º Encontro Nacional de Animação Teatral, em 1978, que conclama as câmaras municipais a mandarem representantes até à ilha de S. Nicolau, onde, para além dos debates, funcionou um atelier de máscaras, dado por monitores alemães.

Já no declínio do movimento, deveu-se ao entusiasmo de Jorge Encarnação, quadro da Embaixada de Portugal, um 2º Encontro de animadores e uma “viagem de trabalho” do encenador Mário Barradas que, acompanhado de Lalacho, percorreu o arquipélago dirigindo “ateliers” em todas as ilhas.

Entretanto, saído Fragoso das lides do palco, Lalacho vem para Portugal, e as coisas morrem.

Subitamente, nos últimos anos, através das

iniciativas do Centro Cultural Português da cidade do Mindelo e do orientador do seu grupo de teatro, João Branco, tudo se reanima. Há grande interacção entre as gentes das ilhas, e cresce o projecto teatral que leva à animação do Mindelect, uma festa que conduz à cidade do Porto Grande grupos amadores de diversas ilhas, a partir de 1995, *“funcionando como um estímulo ao teatro cabo-verdiano e um desafio concreto à capacidade de criação e realização que se vem sentindo no teatro em Cabo Verde, principalmente em Mindelo e Santo Antão”*. Participaram o CCPM, o Juventude em Marcha e o grupo Frank Cavaquim.

Em Setembro de 1997 realizou-se o terceiro festival, com representantes de Portugal e do Brasil, e grupos das ilhas de Santiago, Santo Antão, S. Vicente e S. Nicolau.

O Mindelact vai continuar a ser o fermento da vontade de fazer teatro em Cabo Verde.

Falta ainda escrever com cautela e minúcia investigadora os primórdios do teatro moderno na Guiné. Estamos quase certos de terem existido representações na segunda década do século, até pela mão de missionários, mas datam só da década seguinte as primeiras referências a espectáculos de teatro urbano, “europeu”, e que desde sempre desdenhou potencialidades que se vislumbravam na representação tradicional, como acontece com a *Dança do Boi*, interpretada através de um bailado esquemático que mima a história de dois bois que se divertem pastando, até que a entrada de uma vaca no seu prado os deixa em grande exaltação. Abandonam o porte amistoso e as brincadeiras, envolvem-se em luta, o vencedor conquista a intrusa...

Serão, então, dos anos 30, as iniciativas orientadas por Henrique de Oliveira, em Bissau, nos armazéns da Casa Gouveia, o potentado

comercial da colónia. Um dos gerentes da empresa rival, a Casa Guedes, não tardará a organizar uma troupe “adversária”. António José Flamengo já trabalhara em Lisboa na revista, e mobilizou em torno da sua experiência alguns colonos devotados à arte de Talma. A revista imperava, as piadas eram entre colonos e para leitura da Administração, louvando-a ou criticando-a. A vida dos autóctones não era para ali chamada... Muitos destes saraus eram apresentados no salão de festas do Sport Lisboa e Bissau. Duraram e chegaram a entrar pela década de 40, e o próprio Flamengo definia estes trabalhos como *“revista africana de fantasia e crítica local”*. Mas as comédias, pequeninas, de um acto só, cumpriam o seu papel no recreio das gentes apossadas da cidade.

Na passagem para a década de 60 funda-se um grupo de teatro em Bolama. Dirigiu-o Porfírio Costa, “o Alansó”, e teve múltiplas dificuldades porque a temática insistia habitualmente em problemas das populações e as entidades e casas comerciais não estiveram para apoiá-lo. Era formado por esforçados actores guineenses que ousaram levar a sua arte a várias localidades, em digressões que passavam a ser acontecimentos maiores. Bissau, Bafatá e Bissorã puderam assistir ao seu trabalho. Teve existência efémera, a polícia política ter-lhe-á feito a vida tão difícil que a arte não vingou.

Também o teatro infantil conheceu diversos desenvolvimentos. Encenavam-se histórias tradicionais locais e contos portugueses, como *A Cigarra e a Formiga*, segundo narrativa de Carlos Vaz no seu livro *Para o Conhecimento do Teatro Africano*.

Da ritualidade e danças iniciáticas do Nyau e do Mapico, ainda hoje realizadas e com bastante influência no decurso anual da vida das respectivas comunidades (os mangantas e azim-

“De Volta da Guerra”, uma co-produção do Grupo de Teatro Casa Velha, Produções Olá (Moçambique), e do Teatro da Rainha (Portugal). Augusto Baptista/Cena Lusófona.



bas, de Tete; os macondes de Cabo Delgado, que mantêm esses rituais mesmo quando migrantes nas cidades), vários estudiosos fizeram análises e descrições. A estas formas remotas junta-se outra tradição de representar: a dos contadores de histórias que, como relata Machado da Graça, crítico de teatro e director do grupo da Associação Cultural da Casa Velha, do Maputo, *“existem em todo o país e acompanham as suas narrações com uma mímica, por vezes muito expressiva, e uma modulação de voz de acordo com os vários personagens da história”*.

O período colonial traz outra visão do teatro, a teia dos conceitos europeus vai ignorar a riqueza destas tradições e impor — como se esperaria pela prática política que está na base social de quem o produz — uma estética teatral e uma visão da sociedade e dos africanos segundo a óptica do colonizador e a sua cultura.

Carlos Silva, nos finais do século passado, terá sido o grande iniciador, enquanto dramaturgo, actor e encenador, crítico teatral. São dele dramalhões como *Crime Anica* e *Madalena*, ou autos cómicos como *Aventuras de Um Herói*, *Era Eu*, *Os Cavaleiros do Arcaz* ou *Sua Alteza, o Criador*. Tinham as apresentações lugar num barracão arvorado a teatro, o Vasco da Gama. É ainda a sua direcção lendária que desponta no princípio do século, com as suas operetas-cómicas onde apareciam as “ingénuas”, os “galãs”, as caricaturas de diversos tipos sociais com os tiques das várias comunidades laurentinas, e até um preto aparecia... mas representado por um branco enfarruscado, numa terra com tanta gente ostentando a verdadeira cor! Nesta época, a então Lourenço Marques rivalizava com as grandes cidades portuguesas em número de teatros, ultrapassando sem dúvida a maioria das capitais de distrito: cerca de dez casas de espectáculos misturavam a actuação teatral com outros momentos, em que a poesia, a ginástica, rápidos entractos e quadros de óperas célebres

compunham programas alinhados ingenuamente.

É já para o final da primeira metade do século, por altura dos anos 40, que se desenvolve o gosto pelo teatro em várias associações culturais e recreativas. Paralelamente às peças de teatro ligeiro, desenvolve-se a prática revisteira, sendo as de autoria de Fernando Baldaque e Arnaldo Silva muito apreciadas (por exemplo, *O Império das Laurentinas*, de 1936, rotundo êxito repetido com *Palhota de Moçambique* e *Zona Perigosa*).

É destes primeiros anos de 40 a polémica que opõe, nas páginas dos jornais e no Rádio Clube de Moçambique (RCM), adeptos do teatro ligeiro e do teatro “de formas superiores”. Segundo informação de Machado da Graça, não era só em Lourenço Marques que estas experiências se desenvolviam, tendo mesmo sido criado — num momento em que se pode até falar de crise na capital —, na Beira, o Grupo Dramático Eduardo Brasão, cerca de 1950, dirigido por Inácio Gouveia. A reprodução de peças, operetas, revistas faz-se ininterruptamente, o que poderá ter sido um incentivo para os actores.

O conhecimento da existência de um público potencial fez estender até ao Índico as digressões africanas das companhias lisboetas de revista, que chegavam a integrar no seu repertório quadros de temática local, muitas vezes desenhados e escritos por esses laurentinos da colónia, entusiastas das artes de Talma. Todavia, o rigor dos estatutos segregava das salas de espectáculos os negros e demais comunidades secundarizadas pela máquina colonial.

Por via dessas viagens aparecerá a primeira companhia profissional na capital, criada pelo actor Henrique Santos, que ali se radica e cataliza a paixão de amadores locais. Foi sol de pouca dura, as condições não estavam ainda criadas para a sustentação de carreiras dedicadas ao teatro, e a falência foi declarada. A movimentação teatral parece estiolar até aos fenómenos dos



“sixties”. Antes, Afonso Ribeiro ainda escreveria o drama *Três Setas Apontadas ao Futuro*. Estávamos em 1959, na presença de um trio de pequenas obras que denunciavam a ordem racial estabelecida pelo colonialismo português, abordando as contradições do seu discurso.

Só na década de 60 as coisas mudarão, com a presença em Nampula de Fernando Barroso, de Areosa Pena no Xai-Xai, de Malaquias de Lemos à frente da Cooperativa de Teatro da Beira (que haveria de representar *O Dia Seguinte*, de Luís Francisco Rebelo); e com a acção de dois grupos importantes na capital — o TEUM, Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique, com quem Fernando Gusmão trabalhou, encenando, entre outras, cinco obras de Gil Vicente, e o TALM, Teatro de Amadores de Lourenço Marques, orientado por Mário Barradas. Ambos vocacionados para o teatro de vanguarda, levaram à cena peças de Sttau Monteiro, Beckett, O’Casey, Miller, Cervantes, Tchekov, Albee, que faziam a primazia destas programações. Uma excepção fez dirigir os olhares para a problemática moçambicana, quando peças de

Imagem da co-produção luso-são-tomense “Cloçon Son”.
Augusto Baptista/Cena Lusófona.

Lindo Lhongo foram encenadas por Norberto Barroca (na sua estada de dois anos, 1970-72) para o TALM: *Os Noivos ou uma Conferência Dramática sobre o Lobolo* e *As Trinta Mulheres de Muzeleni*. A PIDE ataca sem perda de tempo, que é uma peça sobre temática africana. Diz-se-lhe que era uma “coisa de escola”, algo de pedagógico, pois havia múltiplos graus de leitura, o primeiro dos quais analisava realmente o lobolo (o dote entregue pelo noivo à família da pretendida), mas através dele lançava-se um olhar crítico para as formas tradicionais de estabelecer casamentos. É um sucesso de impacto, uma inquietação.

Enquanto isso, nas matas e nas zonas libertadas pela guerrilha da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), o teatro era arma de cultura, instrumento para debate e instrução. O Grupo Cénico das Forças Armadas de Moçambique foi ferramenta imprescindível para realçar a justeza da luta de libertação e retratar a sociedade colonial. A sua acção ultrapassou esta fase de campanhas militares, impondo-se mesmo depois da independência, num trabalho militante de intervenção política. Com o seu apoio e o do departamento de Cultura do Governo serão apresentadas várias peças paradigmáticas do ambiente cultural dos primeiros tempos da jovem República Popular: *A Partilha da África*, uma crítica contundente à Conferência de Berlim e ao “mapa cor-de-rosa”, e *Javali Javalismo*, sobre o colonialismo. São levadas à cena por um grupo de guerrilheiros, estudantes e trabalhadores. São ainda dessa época obras como *Chibalo*, de Marcos Tembe, e *Um Minuto de Silêncio*, de Orlando Mendes.

Com a dissolução da estrutura herdada da guerrilha, sobreveio um tempo em que o teatro, levado a cabo por grupos instáveis, procurou novos caminhos. Destaque-se o trabalho do conjunto ligado à Direcção Nacional de Cultura nos bairros periféricos do Maputo, e o Teatro dos

Jovens Continuadores, agrupamento juvenil animado por Pedro Paulo Ferreira.

Esta caminhada e o potencial de interesse que se percebe por parte de um público de olhar atento e predisposto para o jogo teatral são os alicerces para a situação actual, em que a magia do espectáculo e a simbiose entre actores e espectadores transforma cada representação num inolvidável acontecimento interactivo. Esta é, aliás, uma das mais brilhantes características de uma situação teatral que surpreende o forasteiro e se desenvolve em várias vertentes, como veremos.

A referência imediata faz-se ao Mutumbela Gogo, um pilar que se mantém eruptivo sob a direcção de Manuela Soeiro, e dá atenção particular aos originais moçambicanos, tendo levado à cena Bernardo Honwana, Mía Couto, Rui Nogar, entre outros, e é um autêntico vulcão que tem possibilitado veios que se vão autonomizando: o M’Beu, um grupo não-profissional que reside igualmente no Teatro Avenida e que é o alforbe de novos talentos para a companhia-mãe, e o Gungu, dirigido por Gilberto Mendes e nascido de uma “dissidência”.

Tanto o Mutumbela Gogo como o Gungu (que, entretanto, criou os grupos-satélites amadores Gungulinho 1 e 2, estando o último na base de uma actividade lúdica infantil) se desenvolvem estruturando o seu discurso — um mais erudito, outro mais popular — em torno da vivência moçambicana, preferencialmente maputense.

Para quem não tem podido acompanhar as suas digressões a Portugal, é importante realçar a qualidade internacional do trabalho destas companhias, enaltecido pela crítica de vários países pelo nível bastante elevado. Quanto à sua relação com o público moçambicano, os programas conhecem sempre salas a abarrotar, quer para a prática cénica moderna do primeiro grupo, quer para o trabalho de cariz “boulevardiano”, com laivos revisteiros, sobre cujas remi-

niscências se ergue um edifício tipicamente africano, consubstanciado pelas histórias e tipos representados, mas igualmente por uma postura em palco que define uma escola bem arquitectada e que conquistou centenas de adeptos ávidos por deliciarem-se com uma saborosa sátira que faculta contornos picantes às contundentes críticas da sociedade e da classe política.

Aos dois expoentes do teatro moçambicano actual juntam-se outras experiências que demonstram igual personalidade, apegada o mais das vezes a projectos claramente definidos e maturados por uma prática séria e persistente: foi o caso do Tchova Xita Duma — neste momento desactivado, que apresentou importantes textos de Brecht, Chico Buarque de Holanda, Fugart, etc. —, do Grupo Cénico 4º Congresso e do grupo da Associação Cultural da Casa Velha, que funciona consoante uma filosofia de agrupamento amador mas em que o “profissionalismo” com que encara o trabalho de vanguarda orientado por Machado da Graça — através de peças de Eugene O’Neil, Strindberg, Soyinka, Molière, Pirandello, Birago Diop ou do português Pitum Keil do Amaral — deve ser realçado.

Fiquemos por aqui, mas sem deixar de rematar com a informação de que há dezenas de colectivos amadores, espalhados pela periferia da capital e em certas localidades do interior do país, como os maputenses Orpheu, Thaguma, Projecto Mwana, Xigutsa, Mburi Ya Ti Mburi, Gota de Lume ou o grupo da Escola Básica Agrária de Umbelúzi, distrito de Boane.

É tempo de deixarmos de nos espantar com esta profusão de iniciativas, de gestos cénicos, de vontades múltiplas de representar. Haverá milhentas justificações sociais e psicológicas para o fenómeno? Por mim gostaria de registar, antes de todas essas especulações, a explicação que mais me contenta: os moçambicanos adoram teatro e criaram laços valiosos com a sua

essência. A história do seu teatro é uma valiosa coluna do seu desenvolvimento cultural, que não se restringe a ele.

Os moçambicanos só precisam de ter atenção em criar condições para que o tecido orgânico que constitui o seu teatro se desenvolva sempre, através do cimento dos seus actores, do edifício das suas múltiplas companhias e grupos, do corpo já pujante mas sempre em necessária progressão dos seus espectadores.

Tudo na representação são-tomense se centra na trindade de peças que dão corpo a uma extraordinária história de “miscigenação” de textos e práticas teatrais: *O Tchiloli*, o *Danço Congo* e o S. Lourenço. Traduzamos, por momenclaturas mais próximas da origem dos textos: *Tragédia do Marquês de Mântua* e o *Imperador Carlos Mago* (ou Carloto Mangano), *Tragédia do Capitão Congo*, *Auto de Floripes*. As suas origens são remotas, dividem-se as opiniões sobre quando chegaram à ilha. A vontade é estabelecer uma data condizente com a chegada dos primeiros colonos vindos da Madeira, uma vez que o primeiro texto tem fixação em português: foi escrito por um poeta e dramaturgo madeirense, da escola vicentina e de nome Baltazar Dias. Trata-se de uma obra clássica, do século XVI. Também o *Auto de Floripes* se representa (ainda hoje) no norte de Portugal. Aliás, muita da emigração para o povoamento madeirense terá vindo do Minho, pelo que não estranha que possam até ter sido os mesmos a introduzir as duas peças no pequeno arquipélago africano.

Se quer o *Tchiloli*, quer o *Danço Congo* são característicos de S. Tomé e representam-se repetidamente, sempre que “encomendados”, durante a maior parte do ano (de preferência na estação seca) e o mais das vezes no interior da ilha, nos quintais, nas clareiras e nos terreiros, já

o *Auto*, interpretado exclusivamente no Príncipe, tem uma só representação, no burgo, em dia de S. Lourenço, o 15 de Agosto.

É curioso perceber como o *Tchiloli* se compõe de rituais próprios de representação. Chamam-se tragédias aos grupos que o interpretam (a *Tragédia Formiguinha da Boa Morte* é uma das mais carismáticas), cada papel é representado por muitos anos pelo mesmo “actor”, sempre um homem mesmo quando as personagens são femininas, que assume o encargo como quase que de um ritual se tratando, passando-o por vezes de pais para filhos. Outro interesse reside na forma como o texto “clássico” e o texto “local” se entrecem numa encenação que dura frequentemente um dia inteiro e traz até ao Equador o imperador Carlos Magno para ritualizar a justiça, a fidelidade, a verdade e a razão. Não cabe aqui espalhar o texto, sim enunciar como a representação se liga com a vida, uma vez que muitas horas exigem que a mesma seja mesclada com diversos afazeres dos participantes-espectadores, que equilibram os momentos do *Tchiloli* com os instantes inadiáveis da sua vida pessoal (necessidades básicas como a alimentação, por exemplo). A dança é um estímulo certamente inovador da interpretação integrada nos hábitos africanos, assim como a música tal como hoje é interpretada, alguma coreografia de passos, a magia de alguns momentos da trama.

O *Danço Congo* passou a Tragédia por influência do *Tchiloli*. É uma pantomina que lembra a vida dos escravos congolezes nas ilhas do café e do cacau. Não há texto de suporte da acção dramática, apenas a mímica integrada nos passos de dança e canções. Bobos e luciferos, bem na tradição europeia, misturam-se já com duendes e feiticeiros genuinamente africanos.

O *Auto de Floripes*, cartaz específico da ilha do Príncipe, como se disse, trata — similarmen- te ao auto levado a cabo pelo povo da aldeia das Neves, em Viana do Castelo — da luta entre cris-

tãos e muçulmanos e da presença de uma donzela que, segundo a tradição, tem de permanecer até ao dia da representação que ocupa literalmente as ruas do burgo de Santo António do Príncipe.

A memória das gentes não omite a outra prática teatral, apesar de este trio ser tão feérico e marcar tanto o espírito dos ilhéus! Entre 1965 e 1969 o Grupo Teatral de São Tomé subiu ao palco do Teatro Império para apresentar *Os Mangas de Alpaca* e *D’Jambi*, dois dramas do escritor local Fernando Reis, que foi igualmente o investigador pioneiro das artes cénicas tradicionais são-tomenses. A segunda peça foi considerada multi-racial por pôr em cena dois agricultores, o local Cosme Menezes e o português Manuel da Silva, tratando da relação entre eles.

Depois da independência, apesar de penúria em que vivem as Tragédias, com dificuldades para manter os seus guarda-roupas em condições, os rituais das três formas tradicionais de expressão mantêm-se, e até desenvolveram uma actividade considerável no estrangeiro. Para além do grupo da localidade de Boa Morte, existem outros colectivos: Tragédia Madeirense de Madre de Deus, Tragédia Benfica de Bom Bom, Tragédia de Caixão Grande, Tragédia Santo António de Madalena.

Após a independência, governo e movimento de libertação (MLSTP) incentivaram diversas iniciativas teatrais, nomeadamente as de formação de vários grupos ligados à Juventude do partido. Mas a prática de um teatro mais “clássico” tem sido esporádica durante todos estes anos. O destaque irá para a actividade dinamizadora de Ayres Veríssimo Major, director do Centro de Artes e Espectáculos. As derradeiras experiências trataram-se de co-produções com o grupo português O Bando: em Lisboa um grupo de actores de S. Tomé e Príncipe veio integrar o enlenco da adaptação do romance *A Nau de*

Quixibá, de Pinheiro Torres. Na volta, foram os de O Bando a S. Tomé. Primeiro o workshop, depois nova peça, *Cloçon Son*, escrita pelo são-tomense Fernando Macedo, com música, cenário, figurinos e actores de S. Tomé, reproduzindo assim toda a força da sua cultura, interligando vivências do quotidiano com festas, rituais, tradições. A mímica e a dança prevaleceram sobre as fórmulas interpretativas “europeias”. Um êxito, tal como costumam ser outras peças que os grupos amadores representam, numa base de ingenuidade e profunda sabedoria popular que compõem uma crítica cerrada a usos e costumes.

Menção especial para o grupo Plo Mon Desû (Pela Mão de Deus), um colectivo de bonecreiros estacionado num lugar recôndito da ilha de S. Tomé, e que usa as figuras excepcionais talhadas por mestre Capela.

Ser-me-á permitido acrescentar umas linhas sobre o estado do teatro timorense, esse irmão colocado mais a oriente, longe de África mas perto do coração de todos, de que nem sempre se fala quando se fala de cultura no espaço chamado lusófono. Um povo oprimido resiste igualmente através dos seus hábitos e da sua produção cultural e o teatro pode potencializar gritos de revolta e de alerta.

Não há tradição teatral na cultura timorense, à parte as representação ritualistas próprias dos actos mais marcantes do desenrolar da vida dos agregados populacionais. Aliás, estes têm uma ligação mais directa com a gestualização mímica que acompanha danças e folclore. São já integrados nas expressões culturais urbanas que se detectam os fenómenos teatrais. A primeira representação de que há memória no território foi efectuada em meados do século passado, no colégio religioso de Soibada, em pleno centro de Timor-Leste. Também aqui foram os missioná-

os a introduzir a prática teatral, mormente em torno dos quadros bíblicos e das alusões a datas festivas litúrgicas do calendário católico. É por isso que se podem destacar iniciativas nesta área do Seminário de Daré e do Colégio das Madres em Balide, um bairro de Dili.

Na década de 60, há cerca de trinta anos, dinamizaram-se sucessivos grupos no liceu da capital, que traduziam a vontade de emparceirar com manifestações modernas da arte de representar, e que animavam récitas concorridas.

Hoje, a prática teatral no interior do território é muito reduzida; a simples reunião de pessoas em torno de um projecto cultural não é fácil num clima altamente repressivo e de suspeição permanente.

Na diáspora, a prática cultural é antes de mais dirigida para a manutenção dos ritos e atitudes tradicionais, medida espontânea norteadas pela necessidade de defesa das suas raízes culturais. Só com a dinâmica criada em torno das Jornadas pela Democracia em Timor, sessões quinzenais com vista ao desenvolvimento do espírito democrático e da prática da cidadania activa — dinamizadas pela equipa orientada pelo professor Barbedo de Magalhães, da Universidade do Porto, e envolvendo principalmente timorenses, mas também portugueses e alguns jovens de outras nacionalidades —, é que apareceu o primeiro projecto de acção teatral no seio da comunidade timorense, depois de episódicas mas não menos significativas representações por altura da estada dos primeiros refugiados timorenses no Vale do Jamor.

Este grupo tem vindo a protagonizar um projecto de aprendizagem e já apresentou “sketches” em torno da dolorosa situação timorense. No seguimento deste trabalho mais sistemático, dois timorenses integraram o grupo internacional que estagiou no Teatro da Trindade, numa acção de formação intensiva da iniciativa do

O actor timorense José Amaral contracenando com a cabo-verdiana Odete Mósso durante o Estágio Internacional de Actores Lusófonos. Cena Lusófona/Inatel/Expo'98. Augusto Baptista/Cena Lusófona.



projecto Cena Lusófona (com a colaboração de Expo-98 e do INATEL), dando origem ao espectáculo *Fronteira*, um texto de criação colectiva sob orientação de Rogério de Carvalho.

A possibilidade de estas sementes poderem desenvolver um plano de dinamização da expressão timorense através da representação teatral é um factor aliciante. Nunca nestas últimas tão difíceis três décadas houve tão boas perspectivas para esse desenvolvimento. As entidades que lideram a comunidade timorense em Portugal, como as que têm a responsabilidade das relações de Cooperação, e ainda o Ministério da Cultura e da Educação — Timor-Leste é, do ponto de vista do Direito Internacional, um território sob administração portuguesa (tendo o nosso país responsabilidades acrescidas para com a comunidade aqui sediada, uma vez que não pode exercer os actos administrativos no interior do território com total liberdade) — não podem esquecer uma

ferramenta tão útil para a mobilização das sociedades (até da portuguesa em torno do ideário autonómico timorense), perspectivando continuidade ao lançamento destas primeiras pedras.

Depois deste roteiro, que já vai longo e está tão resumido e incompleto, resta registar os esforços de alguns para que esta memória não desapareça: de Angola, José Mena Abrantes; de Cabo Verde, Lalacho e João Branco; de Moçambique, Machado da Graça, Malangatana, Mia Couto, Manuela Soeiro; da Guiné-Bissau, Carlos Vaz; de S. Tomé, Ayres Major. Entre outros, têm vindo a guardar a recordação desta aventura ainda tão singela e já tão grande do teatro em tão diversificadas paragens. E todas as experiências aqui narradas são um pouco da história destes povos, os seus gritos de revolta, a sua ironia acesa, as suas esperanças e mal querências. Teatro e vida, misturadas num turbilhão de desejos e de criatividade. 

A Escrita da História Oriente Ocidente

I s a b e l M o n t e i r o

FAZ-SE A CULTURA DUM POVO COM A SUA LÍNGUA, a sua literatura, os seus feitos mais heróicos. Faz-se a cultura dum povo rasgando todos os véus, respeitando todas as esquinas da memória, para que tudo faça sentido e se possibilite a *Escrita da História*.

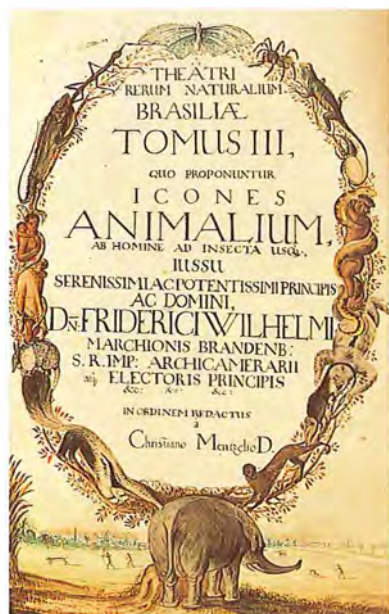
Pertence à cultura de um país os mecanismos que conduzem à concepção e difusão das descobertas científicas e de todas as formas de arte.

Pertence igualmente à cultura o que é profundo no social e mental das manifestações do espírito. Uma descoberta científica não é determinada apenas pelo local onde aconteceu, mas também pelo que já tinha sido descoberto no mesmo domínio. Na Índia, o fenómeno religioso andava ligado à medicina tradicional, da mesma forma que certas plantas, certos animais e minerais eram incorporados ou rejeitados na farmacopeia ou na gastronomia. Do encontro da cultura médica europeia do final de Seiscentos com as seculares artes de curar das Índias orientais, nasceram *Regimentos de Remédios* surpreendentes, por vezes, indecifráveis. E a percepção do paradoxo começará a abrir horizontes no caminho da ciência, apesar da vigilância da Inquisição e dos índices expurgatórios.

Pertence também à Cultura e à cultura desse país encontrar os mecanismos que conduzam à concepção e difusão das descobertas científicas e de todas as formas de arte, assim como à Cultura pertence o que é profundo no social e mental dos fenómenos culturais.

O Homem aventurara-se na descoberta da Natureza e do desconhecido e dava conta que a própria Natureza, em constante mudança, tinha uma história muito antiga.

Cartas de navegar traçaram rotas no mar sem memória e a geografia da terra encontrada encheu-se de nomes de cabos, angras, ilhas, promontórios e penínsulas. Os diários de bordo e os relatos dos viajantes, que mais tarde e em chão firme, contariam tempestades e naufrágios, plantas e



Albert Eckhout, *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*, vol. III (post. A 1636), Cracóvia, Biblioteca Jagiellonska (Libr. Pict. A 35).

animais surpreendentes, doenças novas e o modo de as curar, informam-nos da terra encontrada, dos usos e costumes dos seus habitantes, da determinação dos navegadores, do espanto e também do medo.

No século XVII, circulavam por toda a Europa, misturando o real e o fantástico, desenhos dos espécimes da flora e da fauna encontrados em terras e mares longínquos, ilustrando livros e histórias fabulosas contadas por viajantes e divulgadas por uma imprensa que visava satisfazer a imaginação e o gosto do público pelo exótico. Livros há que, não merecendo hoje a atenção dos historiadores da literatura, cativaram mais tarde os historiadores das ideias, porque são esses livros que melhor representam a opinião comum de uma determinada época¹.

A confusão estabelecida por esses relatos, onde amostras do Novo Mundo se misturavam com as do Oriente e África e a moda de colecionar tudo o que era estranho, levou os naturalistas a empreenderem a catalogação dos espécimes vegetais e animais de forma exaustiva. À semelhança dos cartógrafos da Terra, os naturalistas encontraram unidades auto-evidentes entre plantas e animais. A partir da segunda metade do século XVII – excluindo o homem que mantém a sua unicidade –, animais e plantas são catalogados, embora em espécies fixas e sem mutações, o que permitiu a elaboração de um catálogo de todo o mundo natural universalmente utilizável, feito com a preocupação de apresentar exaustivamente a realidade.

O “*Traité des Maladies Particulieres aux Pays Orientaux, et dans la Route*”, incluído na *Nouvelle Relation d’un Voyage faite aux Indes Orientales de Mr. Dellon, Docteur en Medicine et auteur de la Relation de Goa*, Amsterdão, 1694, é um exemplo desse mundo natural utilizável².

As nove edições, alemãs, holandesas e inglesas no século XVII, e mais sete em francês e três em inglês no século XVIII, com o título refundi-

do para *Voyages de M. Dellon, avec sa Relation de l’Inquisition de Goa* (1688), demonstram o interesse dos leitores por relatos de viagem e experiências de todo o tipo vividas na Viagem e no Oriente, nos quais a descrição das atrocidades praticadas pela Inquisição de Goa iria ocupar um lugar certo de atracção. Dellon (1649-1709?) passara de médico e relator de viagens a herói, agora símbolo do martírio e da resistência ao poder arbitrário do Santo Ofício.

Embarcara para o Oriente, por curiosidade científica, em 16 de Março de 1668, no barco La Force, que pertencia à Companhia das Índias. “*Sob o número 70, Dellon com 23 anos de idade, cirurgião francês, natural d’Aguede, Reino de França, assistente neste estado, solteiro, filho de Luís Dellon, era condenado pela Inquisição de Goa por herege, 5 anos para as galés de Portugal e para sempre do Estado da Índia*”³. Enviado para Portugal, para cumprir a pena, consegue o perdão, com a cumplicidade do médico de Maria Francisca Isabel de Sabóia, casada já então com D. Pedro II.

De regresso a França, Dellon dedica a sua obra, *Nouvelle Relation d’un Voyage aux Indes Orientales*, Amsterdão (1699), a Bossuet (1627-1704), ministro de Luís XIV e ideólogo do poder legítimo e absoluto dos reis, educado no respeito das leis. Bossuet, cujo pensamento sobre a justiça se situava na esfera do religioso, insurgia-se contra a guerra injusta, os conquistadores e toda a autoridade tirânica, porque contrárias à lei de Deus. Da Igreja, escrevia, deve esperar-se a defesa das viúvas, dos órfãos, a clemência e a imparcialidade dos seus julgamentos. A protecção do Bispo de Meaux poderia vir a ser necessária a Dellon, que afirmando-se católico convicto, fora arbitrariamente e injustamente condenado pela Inquisição de Goa.

No prefácio da *Nouvelle Relation*..., Amsterdão (1699), o autor diz ter tido conhecimento de um seu amigo, Religioso e também estrangeiro,

cujo nome esquecera, estar a apodrecer nos cárceres do Santo Ofício. Tal como o autor da *Relação*, muitos viajantes estrangeiros referem a inquisição e a censura como instituições causadoras do atraso intelectual em todo o mundo português. O crescimento não linear da leitura em Portugal, na segunda metade do século XVII e primeira do século XVIII, faz-se através de um público erudito que se revê nas críticas dos que nos visitam e também de um outro, ávido do fabuloso e exótico.

Com tradução e anotações de Miguel Francisco de Abreu, outra obra de Dellon, *Narração da Inquisição de Goa* (1688), veio a lume pela Imprensa Nacional no ano de 1866, em Nova Goa, “conquistando uma geração intelectual surgida na sequência das reformas liberais, tanto políticas como pedagógicas, em que irão revelar-se os pioneiros, não metropolitanos, do jornalismo, da literatura e da historiografia”⁴.

O “*Traité des Maladies particulières aux Pays Orientaux, et dans la Route, et de les Remedes*”, incluído na obra *Nouvelle Relation d’un Voyage faites aux Indes Orientales* (1694) de Charles Dellon antecipa, de certa forma, as viagens filosóficas do século XVIII. Escrito em língua francesa e editado em Amsterdão no ano de 1699, refere o olhar do europeu erudito, longe de outros olhares. O médico e cirurgião, que estudara anatomia e utilizava medicamentos químicos e compostos, num tempo em que isso não era comum, via-se confrontado com novas doenças e diferentes hábitos curativos na Rota, no Malabar e noutros países orientais. Mas é em Damão – ao tempo governado por Manuel Furtado de Mendonça – e em Goa, que a informação das doenças se cruza com o tratamento dos médicos gentílicos, os Panditas. “*Gente sem estudos*”, escreve Dellon, “*sem ciência e sem nenhuma luz de anatomia, que sem outro conhecimento que um certo número de receitas herdadas, aplicam sem inovações e sem atenção às diferenças de sexo e*

idade, ao temperamento do doente e à força da doença [...] Muito tímidos deixam morrer um doente por não ousarem ministrar um remédio que lhes mereça dúvidas”⁵.

Dellon tem consciência e orgulho da sua condição de médico e cirurgião que o habilita para o tratamento e profilaxia das doenças. Queixa-se, desculpando-se ou acusando, que “*a longa experiência que [os Panditas] têm da região faz com que tenham mais sucesso que os estrangeiros e que estes sejam obrigados em muitas ocasiões a seguir-lhes os métodos, se não querem correr o risco de insucesso*”.

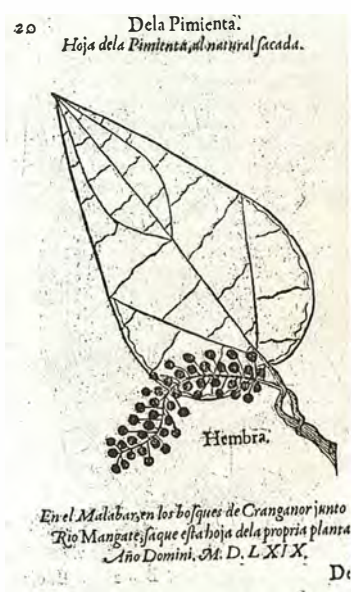
Na Índia, nos finais do século XVII, diz-nos com admiração, não davam a quem tinha febre, nem carne, nem ovos, nem caldo de carne ou peixe. Apenas água e, como alimento, “*Cangé[?] aquecido*” cinco ou seis vezes por dia, colher a colher. Explica ao pormenor como se confecciona: meia libra de arroz, em quatro ou cinco pintos de água, que depois de bem cozido se coa por um pano fino de linho ou algodão.

Irónico, acrescenta: “*Ao ouvido vos digo que de vez em quando os Panditas acrescentam ao canjez, pimenta!*”

A sangria do pé, que Dellon informa ser prática corrente na Índia e nos países que visitou, merece a sua aprovação quando a compara à do braço. Ventosas, sanguessugas (quando não se pode sangrar o doente), lavagens com folhas de sene e tamarindo; purgantes de chicória, de rosas, de limão – são métodos que Dellon considera simples e de pouca eficácia, quando comparados aos remédios químicos usados pelos estrangeiros. Mas é o mau uso da pimenta no tratamento dos doentes que o indigna, sobretudo quando a vê utilizada como remédio para as urinas brancas em doentes com febre. “*Para lá da pimenta que misturam ao canjez, aplicam uma enorme quantidade sobre a cabeça do doente, para aquecer o cérebro, que eles dizem estar*

O tratamento com ventosas era um dos métodos que Dellon considerava simples e pouco eficaz. Lisboa, Biblioteca Nacional (reservados).





Planta da pimenta no *Tratado das Drogas e Medicinas das Índias Orientais...* de Cristóvão da Costa. Burgos, 1578.

*arrefecido, prescrevendo as sangrias somente quando as urinas ficam coloridas. Raramente estes doentes escapam, a não ser que caiam nas mãos dum europeu*⁶.

Aprova a queimadura que os Panditas fazem no pé do doente, na sua parte mais calosa, para tratamento do Mordechi (tipo de indigestão provocada por excesso de bebida e comida), porque viu os seus resultados. “Não duvido que muitas pessoas achem bizarra esta maneira de queimar os pés, e a desprezem por nada ter a ver com a doença. Também eu assim pensava quando cheguei à Índia, mas é de facto necessário submeter-se à experiência, e eu já a tentei comigo e com outros, sempre com sucesso, depois de ter tentado os meus métodos inutilmente”⁷. Pela leitura do *Traité des Maladies* verifica-se que Dellon menospreza os tratamentos dos médicos gentílicos, apesar de ter como curativas as suas plantas, ervas e essências. A primeira concessão de Dellon, em todo o texto, ao sucesso dos Panditas é a prática por eles utilizada no tratamento do Mordechi.

A diarreia, acompanhada com grandes dores de cabeça e vômitos, é outra das doenças comuns aos indianos e aos povos de todos lugares da Rota. Como Dellon verificou, os europeus são mais atreitos a esta doença pelo uso excessivo que fazem do vinho e da aguardente. “Do remédio também se morre”. Aos doentes que caem numa sonolência provocada pela veemência das dores, os Panditas dão-lhes várias doses de dez grãos de ópio por dia. No Malabar, um religioso que o médico francês tratava, com insucesso, de uma grande disenteria, pediu-lhe que chamasse um Pandita, que o fez tomar cinco ou seis dozes de ópio misturadas com jagre (açúcar mascavado de palmeira). O religioso morreu. *Do remédio também se morre...*

Os portugueses, quando têm disenteria, utilizam apenas o cangez, o arroz, o pão e a água que estiver tapada e, como remédios, tomam

apenas os adstringentes, rejeitando totalmente o ópio e a coalhada. Embora as precauções dos portugueses lhe pareçam sensatas, Dellon, *sem nos revelar o segredo*, informa que tem o único remédio que cura esta doença, e que lhe fora transmitido por uma pessoa que estivera nas Índias e que muitos favores lhe devia.

No capítulo VIII do *Tratado*, o médico francês refere uma doença “que os Portugueses chamam de Esfalfados”. Esfalfados eram aqueles que esgotaram as forças “no deboche com as mulheres, o que não é difícil num clima que pelos suores contínuos, acontece uma grande dissipação dos espíritos [...] Os Indianos que são mais moderados que os Portugueses são raramente atacados por esta incomodidade”⁸. Os sintomas são a grande secura, calor, insónia, alteração, pulso irregular, umas vezes forte e elevado, outras tão fraco que dificilmente se pode sentir. As urinas são vermelhas mas transparentes.

Compete ao *médico prudente* interrogar o doente sobre a sua conduta, fora dos olhares e ouvidos dos pais ou parentes, recomendando-lhe abstinência, boa comida de fácil digestão, carne com bom suco, caldo de pão, ovos frescos e vinho com água, mas nunca água, completam o tratamento.

Doenças conhecidas na Índia e na Europa distinguem-se nos seus tratamentos, indianos e europeus. É o caso da varicela, muito contagiosa lá e cá. Sangrias e lavagens das pústulas antes de estas rebentarem são tratamentos recomendados por Dellon. Os médicos gentílicos esperam que a natureza e o calor rebente e expulse o pus das pústulas. No Malabar, segundo o autor, os doentes são totalmente abandonados à sua sorte, expostos em sítios fora do caminho e do olhar dos outros. Perto da árvore onde estão acorrentados, colocam-lhes à mão um pouco de cangez.

Cobras verdes, cobras com veneno rápido e mortal. Antídotos estranhos como a pedra que

dizem encontrar-se na cabeça de outras cobras. Pedra que se coloca e depois se agarra à ferida aberta pela mordedura e aí permanece sem haver necessidade de a segurar, embebendo-se do veneno que a cobra depositou. *Pedra de cobra* que cai quando fica saturada e renova a sua força quando posta em leite. Pedras de cobra há poucas e nem sempre à mão. Quando tal acontece abre-se o local da mordedura e tira-se o sangue envenenado com uma ventosa. Para o tratamento da mordedura, além do uso regular de pó de víbora, é necessário uma dieta de alimentos fortes, regados com sumo de limão e um bom vinho para acompanhar. O sacrifício de um dedo, ou golpes profundos no sítio da mordedura são, segundo Dellon, procedimentos habituais na Índia.

O *Bicho* foi o nome dado pelos portugueses à doença provocada por um verme que se introduz nos pés e nas pernas, invisível a olho nu, que ataca aqueles que, descalços, lidam com imundícies ou trabalham descalços nas construções. É frequente entre os negros e raramente a doença atinge os europeus. O bicho, uma vez introduzido na pele, provoca graves lesões que só desaparecem quando se conseguem tirar esses vermes manualmente ou então matar com tabaco pulverizado. Outros sítios infectados pelo bicho devem ser lavados com uma decocção de limões a que se junta uns grãos de sal. Se persistir a infecção, aplicam-se panos finos de linho ou algodão embebidos numa mistura de *pó de pólvora* decantado em *água de rosas* e infusão de *tanchagem*, nos locais das queixas.

A *Essência da Pérsia* é um remédio *subtilíssimo* contra a epilepsia e a apoplexia, se tomado regularmente no Inverno. A profilaxia da doença faz-se com duas colheres por semana da essência, uma em jejum, outra à noite, misturadas com duas colheres de *Água de betónica*. Dellon, que recebera esta receita de um estrangeiro que conhecera em Bander-Abassy, na Pérsia, diz-nos



Plantas e frutos da Índia numa gravura do *Itinerarium...* de Jan Huygen van Linschoten. Amsterdão, 1595. Haia, Koninklijke Bibliotheek.

ainda ser de grande utilidade nos partos e na gravidez indesejada e nas febres de toda a sorte. Aplicada externamente, tem poderes cicatrizantes. Este *Tratado* termina com a descrição da *Essência Cefálica* que o autor também conhecera na Pérsia. Verdadeiramente eficaz nos vapores das mulheres, nos epiléticos e no caso de apoplexia, é útil também nas dores dos dentes quando aplicada localmente.

Dellon termina recomendando que “*Quem quiser utilizar estes dois remédios, encontra-os fielmente preparados no Apotecário do Rei, M. Ruvieri, próximo de São Roque*” (Paris, 1699).

Dellon falou-nos da doença e da cura. Do corpo, que na intimidade do seu sofrimento, espera remédio. No século XVII e *ad seculorum*. Na Índia, na Europa, em todo o Mundo. É por isso, também, que o *Tratado* de Dellon vale. Porque nos fala do universal pelo particular. E, se a frequência da doença atinge os mais desfavorecidos (os Negros atacados pelo Bicho), igualmente os mais privilegiados, pelos seus excessos, são os mais sujeitos ao Mordechi e ao *esfalamento*, como era o caso dos portugueses. O médico francês relatou, ainda, nos primeiros capítulos do seu *Tratado*, as doença da Viagem, os vômitos e o escorbuto ou *mal da terra*, preconizando tratamentos e conselhos ainda hoje actualizados.

Baseado na sua própria experiência e no seu saber, aponta as causas da doença: ar seco e abrasador, alimentos excessivamente salgados, nostalgia dos embarcados, sede terrível, falta de higiene. Pela sua observação, os menos atingidos pelo escorbuto são os capitães e oficiais de bordo porque se alimentavam melhor. Alerta os comandantes para os cuidados a ter no apetrechamento dos navios e na higiene dos marinheiros e embarcações, que deveriam ser *“lavadas com água salgada e esfregadas com vinagre bem forte”*. Dellon, face à miséria do corpo atingido pelo escorbuto, regista em muitos passos da sua obra, sem retoques de linguagem, a doença e os seus estragos na intimidade do corpo, ficando a dor ausente da escrita: *“se o mal é muito e inveterado aplicam eles próprios um longo ferro incandescente que lhes chega aos pés, com o qual fazem uma grande e profunda escara [...] e deixam supurar as feridas trinta a quarenta dias”*⁵.

À experiência e práticas seculares dos médicos gentílicos contrapõe o médico francês seicentista, medicamentos químicos, dietas “científicas” e sangrias.

Espanhol “destilando a sífilis” num banho a vapor. Gravura do século XVII. Coleção particular. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



“Desde tempos imemoriais”, refere Maria de Jesus dos Mártires Lopes, *“os indianos tinham a ideia que os alimentos influam nas faculdades intelectuais e morais; assim se justificava o facto de a alimentação variar de casta para casta, de acordo com os mesteres, cometidos a cada uma delas, como se encontra codificado nos puranna”*¹⁰.

Dellon, estrangeiro num país distante que subvaloriza, ignora estas distinções, quando nos informa de saberes milenares e da dieta alimentar indiana. Mas *“a prática médica indígena tinha os seus próprios remédios (preparados à base de ervas locais) formas de tratamento, dietas e recorria a certos rituais de magia e superstição. Esta sabedoria não adquirida em escolas de medicina mas transmitida de geração em geração, fora acumulada ao longo das gerações. Os vaidyas, profissionais hindus praticando a medicina ayurvédica, transmitiam os seus conhecimentos num livro secreto a seus filhos que o guardavam religiosamente”*¹¹, continua a esclarecer-nos Maria de Jesus dos Mártires Lopes.

O desejo de curar com produtos novos da Índia Oriental, da América e de África, conhecidos e experimentados por médicos e curiosos, conduziu à elaboração de *Tratados e Regimentos de remédios*, feitos pelo bem comum, nos inícios do século XVIII. As *virtudes* de cada uma das espécies, o modo como se devem usar, os efeitos diferentes em climas diferentes e o perigo da falta de vigor perdido na viagem, são comentados ao pormenor. Falam-nos de raízes, paus, pedras, essências, sementes e frutos desconhecidos. Do modo como podem ser usados: moídos ou roçados, misturados com o sumo de *limão galego*, com *água de arroz* ou *água de rosas*, ou outros diluentes; se mantêm as suas qualidades em climas temperados; se perdem ou não as suas propriedades na viagem.

Numa sistematização digna de nota adopta-se o diferente e incorporam-se referentes múltiplos vindos do conhecimento antigo e do novo.

A *Memória de Varios Simples que da Índia Oriental, da América, e de outras partes do Mundo vem ao nosso Reino par remédio de muitas doenças, no qual se acharão as virtudes de cada hu, e o modo como se devem usar...*, impresso em 1727 por Galvão, em Lisboa, da autoria de João Curvo Semedo¹², que considera esses produtos exóticos de singulares virtudes, é elucidativo do contributo da medicina indiana e árabe em Portugal: “A experiência dos Mouros e gentios da Ásia foi a mestra que deu o conhecimento para o uso de tais remédios”.

Igualmente, as listagens das remessas para Portugal de produtos da Índia, feitas pelo Cirurgião-mor de Goa, quase um século depois, revelam a permanência de produtos asiáticos e africanos nas artes de curar¹³. Treze meses passados no mar exigiam um acondicionamento cuidadoso dos produtos, para que não perdessem as qualidades terapêuticas. Curvo Semedo informa que “*todos os simples conservam as virtudes com que Deus os criou enquanto no corpo de tais simples não entre corrupção* [e que] os bezoátricos [antídotos] conservavam-se activos por mais de trinta anos”.

Chegados a Portugal, alguns são manipulados no Convento da Arrábida¹⁴, e retornam às nossas conquistas.

É todo um desfile de pedras com nomes estranhos, como aquela “*que nasce nos buchos de alguns animais muy semelhante aos cabritinhos e que se chama Pedra Bazar; a verde como limos do rio, ou amarela como o enxofre, que é a Pedra de Cananor*”, muito eficaz nas doenças do fígado; a *Pedra Safira* com a virtude de abrir os olhos nos doentes com bexigas, antrazes e carbúnculo; a *Pedra de Cobra de Diu*, que é uma *pedra artificial* que só algumas famílias detêm o segredo e que se emprega como antídoto na mordedura de cobras peçonhentas (Dellon tinha-a considerado natural).

As informações sobre produtos de África aparecem também na *Memória dos Simples* do médico português, como é o caso dos *Dentes de Engala*, que provêm de animais corpulentos, semelhantes ao porco, com dentes de javali, que depois de moídos se empregam no tratamento de feridas infectadas, de abscessos e bexigas. Alguns feitiços merecem a atenção de Curvo Semedo, que parece acreditar nos seus poderes e assim aconselha o *Dente de Peixe de Mulher Virgem* porque estanca o sangue da boca, quando colocado sobre o peito, e de todos os fluxos baixos, quando posto pela parte de baixo.

O *Regimento* termina com esta chamada de atenção: “*Tudo o referido neste Papel se vende em casa do Reverendo Ignácio Curvo Semmedo, filho do Doutor João Curvo Semmedo em Lisboa*”.

Autores menores relatam, nas suas obras, coisas singulares, feitiçarias, doenças estranhas que atribuem a bruxedos.

A *Arvore da Vida, Tesouro descoberto da arvore fim a ã da que se fez a Cruz da Redempção e feitos experimentados por Francisco Buytrago, Sargento-mor, cavaleiro professo da Ordem de Cristo, a espaçar mais de vinte anos naquele reino* [Angola e Reino do Congo], *manuscrito em Lisboa Ocidental no anno de 1731*, anuncia logo na folha de rosto a receita para livrar aqueles que queiram, dos malefícios do demónio, também servindo para vida e saúde dos enfeitiçados e dos que têm pacto com o Demónio. Segue-se-lhe uma “*relação de muitos e singulares remédios par muitos achaques, provado tudo com muitas experiências prodigiosas como é publico e se verá no Seg.º Tratado*”.

Dedicado à “*Virgem puríssima Nossa Senhora*” e com uma “*Dedicatória à Virgem Maria Sanctissima da Conceição*”, a *Arvore da Vida*, de que o autor irá falar, seria a mesma da do princípio do Mundo, com as mesmas características,



“Estas cobras capelo que há na Índia são muito peçonhentas; a pessoa que morde logo morre. Cobras da Índia de duas cabeças não fazem mal.” Fólio 91 do códice anónimo português, Ms. 1889, de meados do século XVI. Roma, Biblioteca Casanatense.

encontrada por Buytrago em Angola e no reino do Congo “e experimentada nos maleciados energumenos”.

Numa *Advertência ao leitor*, esclarece que tudo o que relata é fruto da sua experiência, e que aqueles que nada viram não podem zombar do seu trabalho de tantos anos. Esta obra manuscrita apresenta-se dividida em dois livros. O primeiro “Da casca da vida”, o segundo “Das couzas mais singulares que ha nos Reinos de Angola, que se enumeram: do pau Cobra ou suas raízes e as suas enormes propriedades nas febres e outras couzas singulares; do Pau de Musunda, óptimo contra veneno; do pau de Angariaria e caroços dele que cura os calos e serve para os esquentamentos, de tão grande virtude se os bichos venenosos ou cobras o tocarem morrerão; da Raiz de Muquun-que que serve para uma infinidade de coisas; do segredo do sumo de alecrim e do de muitas mais plantas, raízes e pedras”. No fim deste tratado, Francisco de Buytrago explica pormenorizadamente como se fazem os Cordeaes e Ajudas.

No final, uma nota: “Para quem estiver interessado as receitas vendem-se na minha casa”, informa Buytrago.

Da Ásia que “aos poucos se ia perdendo”¹⁵ continuavam a chegar, nos séculos XVII e XVIII,

produtos exóticos. A relação do Cirurgião-mor, que acompanhava os barcos que fazem a carreira da Índia, como já foi referido, regista no longo rol de produtos asiáticos e africanos, plantas, raízes, pedras, animais, que receitas milenares transformarão em remédios milagrosos em Portugal.

Realidade e ficção misturam-se nos *Tratados de Medicina* portugueses da época, onde o sobrenatural e *coisas de segredo* os fazem objecto de leitura folhetinesca. Viajantes e curiosos, marinheiros e soldados das *nossas conquistas*, foram também eles portadores nos seus relatos, dum mundo em tudo diferente e desconhecido, que cruzou informações com outros saberes.

E é com esta simbiose do real e do fantástico, do vivido e do sonhado que um povo vai revelando a sua cultura.

Planta do tabaco. Pulverizado, servia para curar doenças de pele.



- ¹ C. f. João Luís Lisboa, *Ler nos finais do Antigo Regime*, Centro da História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, I.N.I.C., 1991, p. 35.
- ² Charles Dellon (1699), Res 6197 P, Reservados, B. N.
- ³ Castelo-Branco Chaves, *Portugal nos séculos XVII e XVIII - Quatro Testemunhos*, Lisóptima Edições, 1989, nota 1, p. 15.
- ⁴ Miguel Francisco de Abreu, (trad. e anotações) do texto original de Dellon, 1866. Texto actualizado, *Narração da Inquisição de Goa*, Prefácio, Ed. Antígona, 1992.
- ⁵ Dellon, *op. cit.*, p. 294.
- ⁶ Dellon, *op. cit.*, p. 299.
- ⁷ Dellon, *op. cit.*, p. 301.
- ⁸ Dellon, *op. cit.*, p. 307.
- ⁹ Dellon, *op. cit.*, p. 285.
- ¹⁰ Maria de Jesus dos Mártires Lopes, *Goa Setecentista: Tradição e Modernidade (1750-1800)*, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Universidade Católica, 1996, p. 318.
- ¹¹ Idem, *op. cit.*, p. 325.
- ¹² *Memoria de varios Simples que da Índia Oriental, da América, e de outras partes do Mundo vem ao nosso Reino...*, do médico João Curvo Semedo, Impresso por Galvão em 1727, Res 2277, Reservados, B. N.
- ¹³ Remessa do Cirurgião-mor do estado da Índia, remetido de Goa em 15 de Abril de 1800 e recebida em 19 de Janeiro de 1801, EG. 0892, Reservados, B. N.
- ¹⁴ A indicação do Convento da Arrábida encontra-se, manuscrita em tinta, à margem do texto, na folha de rosto da *Memória...* de Curvo Semedo.
- ¹⁵ Expressão usada pelos cristãos-novos, na “Relação d’hua Suplícula que fez da Gente da Nação-pergunta e resposta d’ella” dirigida a D. Pedro II, em 1667, pedindo-lhe que criasse uma Companhia das Índias, entregue aos cristãos-novos, semelhante à do Brasil, Cod.10851, Reservados, B. N.

Os Instrumentos Musicais e as Viagens dos Portugueses

José Pedro Caiado
(com Domingos Morais)

AS VIAGENS DOS PORTUGUESES QUE CONTRIBUÍRAM para o conhecimento e difusão de práticas e saberes musicais, decorrem num longo período com início provável no século XIV, com as primeiras expedições às Ilhas Canárias e cujo termo situaremos já no nosso século, na década de 60, quando os últimos grandes contingentes de emigrantes portugueses (de 1965 a 1973 foram cerca de 1 200 000) procuram fora do país, especialmente na França e Alemanha, melhores condições de vida.

A recessão económica na década de 70 e o fim do ciclo do Império, com a independência dos antigos territórios ultramarinos, marcam o início de um novo ciclo em que os portugueses vêem dificultada a sua entrada nos mercados de trabalho estrangeiros e se assiste ao retorno de mais de meio milhão de pessoas dos novos países africanos.

Os instrumentos musicais que os portugueses levaram e os que conheceram nos seus contactos com outros povos, nestes seis séculos de viagens, são testemunho desta aventura vivida um pouco por todo o mundo e de que encontramos múltiplas referências — documentais, iconográficas, os próprios instrumentos musicais e os que deles derivaram.

Em 1419 e 1420, partiam do Algarve duas expedições para a ocupação permanente da Madeira e do Porto Santo. Estas datas, consideradas como o início da expansão ultramarina, terão sido na época consideradas como uma etapa necessária ao principal objectivo da descoberta da costa ocidental africana que até 1460, data da morte do infante D. Henrique, foi cuidadosamente descrita pelos navegadores portugueses que tinham atingido a costa da actual Serra Leoa, pensando erradamente estarem perto da costa oriental de África.

Das fontes documentais a que podemos ter acesso para o século XV, diz-nos Magalhães Godinho serem as “relações”, resultantes “da experiência e memória pessoais dos feitos, utilizando também o testemunho oral e por vezes escrito”, as que melhor descrevem... “a vida dos indígenas, ausentes ou esbatidas nas crónicas”.



História Geral das Guerras Angolanas de António de Oliveira Cadornega, 1681. Lisboa, Academia das Ciências.

Dos costumes das mulheres deste país, do que causava a admiração daqueles homens, e dos instrumentos musicais de que usam:

“As mulheres deste país são muito jucundas, e alegres; cantam, e bailam de bom grado principalmente as moças; mas não bailam senão à noute à claridade da lua; e o seu bailar é muito diferente do nosso. [...]”

Neste país não se usam instrumentos músicos, senão de duas únicas qualidades: uns são atabaes Mouriscos, os outros uma espécie de violetas daquelas que nós tocamos com arco; mas não tem senão duas cordas; e tocam-a com o dedo de um modo simples, grosseiro, e que nada vale: não usam de nenhuns outros instrumentos [...] também se maravilhavam do som duma destas nossas gaitas de foles, que eu fiz tocar a um marinheiro meu; e vendo-a vestida de cores, e com franjas à roda, pensavam que era algum animal vivo, que assim cantava com diversas vozes, e tinham muito gosto, e maravilha ao mesmo tempo: vendo eu esta sua simplicidade, lhes disse, que era um instrumento, e lha dei nas suas mãos estando sem vento: pelo que conhecendo ser cousa artificial, diziam que era obra celeste; e que Deus a tinha feito com as suas mãos, pois tão docemente tocava, e com tanta diversidade de vozes: e protestavam não ter nunca ouvido cousa tão suave”.

Cadamosto, 1455

Na primeira metade do século XVI as naus portuguesas tinham alcançado as Américas, a África Oriental e navegavam no Índico e no Pacífico, contribuindo decisivamente para o estabelecimento de novas rotas comerciais e o conhecimento de povos e culturas, embora raramente se aventurassem para além dos estuários navegáveis dos rios e braços de mar.

Menos de quarenta mil homens dos cerca de milhão e meio de portugueses da época, segundo Oliveira Marques, chegaram para colonizar quatro arquipélagos e a faixa costeira do Brasil, proteger as fortalezas em África e na Ásia, e defender as rotas comerciais.

Estamos provavelmente perante o cortejo de um alto dignitário, transportado numa liteira e acompanhado por músicos. Para Ruy de Matos, estes instrumentos musicais poderão ser os primeiros que na Europa nos mostram a música do antigo reino do Congo. A abrir o cortejo vemos dois tocadores de pluriarco, uma figura de costas que parece tocar um instrumento portátil, e a seguir ao dignitário, um outro conjunto de três músicos tocando xilofones portáteis.

Garcia Simões, numa carta de 1578, relatando o encontro de uma delegação dos reis do Congo com os portugueses, fala-nos de... *“hua viola que parecia huas poucas esparrelas juntas”*, notando Ruy de Matos que esparrela é a designação portuguesa de uma armadilha para pássaros e também de um leme de navegação auxiliar, cujas formas se assemelham às do pluriarco.

Duarte Lopez, comerciante português que embarca para o Congo em 1578, dá-nos em 1591, pela pena de Filippo Pigafetta, escritor e humanista italiano, uma descrição de um *“alaúde”* que uma leitura atenta permite concluir tratar-se de um pluriarco. Nessa descrição, as cordas estão presas uma a uma às cravelhas, que por serem umas mais longas e outras mais curtas se dobram para o *“manico”*, que é a parte do instrumento que o músico segura (pega). Com esse instrumento, os músicos *“exprimem os seus pensamentos e fazem-se compreender tão bem, que tudo o que se diz com palavras, eles fazem-no com os dedos, tocando o instrumento”*.

“Nas festas, como quando havia casamentos, cantam canções de amor e tocam um alaúde. Estes instrumentos têm uma forma estranha no côncavo e no cabo, nada parecido com o nosso (alaúde), possuem uma parte plana, em que é talhada a rosácea, de pele finíssima, como de bexiga, em vez de madeira, e as cordas são feitas de crinas tiradas da cauda dos

elefantes, fortes e brilhantes e de certos fios que nascem no tronco da palmeira, que partindo da ponta do instrumento chegam à extremidade do cabo e aí vão-se prender às cravelhas, umas mais compridas e outras mais curtas, que se dobram em direcção ao cabo. A estas (cravelhas) penduram placas muito finas de ferro e prata cujo tamanho é proporcional (às cordas do) ao instrumento e que produzem um tilintar, consoante a maneira como se tocam as cordas, que por sua vez fazem tremer as cravelhas, ouvindo-se um som entremeado. Os tocadores estimam convenientemente as cordas do instrumento e com os dedos, sem agarrar nas cordas, tal como se fosse uma harpa, pinçam magistralmente o alaúde, do qual sai, não sei se diga, melodia ou barulho (som) que os delicia.

Ainda mais — coisa espantosa — através daquele instrumento exprimem os seus pensamentos e fazem-se entender tão claramente, que quase tudo o que podemos dizer com palavras, o podem eles declarar com os dedos, tocando o instrumento. E com aqueles sons, dançam ao mesmo tempo com os pés, batendo palmas seguindo o ritmo daquela música”.

Lopez/Pigafetta, 1591

Girolamo Merolla, em 1692, na sua *Breve e Succinta Relatione del viaggio nel regno di Congo...*, desenha e descreve um instrumento, Nsambi, “parecido com uma pequena viola, mas sem braço, que é substituído por cinco arcos, com as cordas de fio de Palmeira”, explicando que o músico o afina, empurrando ou puxando os arcos (ou varas) presos à caixa de ressonância, o que altera a tensão das cordas. O instrumento é tocado com os dedos indicadores de ambas as mãos e apoiado no peito do tocador. Diz-nos ainda que “o som, sendo fraco, não desagrada por isso ao ouvido”.

António Cavazzi, que esteve no Congo pouco antes de Merolla, refere o mesmo instrumento, Nsambi, ... “Feito à semelhança das guitarras espanholas, mas sem fundo, tem boas cor-

das feitas com fibras muito fininhas de folhas de palmeira ou outras plantas”.

Parece não restarem dúvidas de estarmos perante instrumentos semelhantes ao representado na salva portuguesa de século XVI.

Kubik diz-nos que hoje os pluriarcos se encontram em parte do território do Zaire e no Sudoeste de Angola, onde teve oportunidade de gravar, em 1965, tocadores de pluriarco, “que é designado em Lunkhumbi e Luhanda por *chihumba*”. Redinha diz-nos que o pluriarco se encontra disseminado em Angola no Noroeste, no Planalto Central e no Sul. Na região de Lubango, alguns pluriarcos têm estriduladores enfiados nos arcos, acima da prisão das cordas, tal como nos descreve Lopez/Pigafetta no século XVI.

Marimba do Reino de Angola, Matamba e outros

“Um dos instrumentos mais comuns é a marimba: é composto por uma boa quantidade de cabaças em número de dezasseis, no meio de duas réguas laterais que se suspendem com uma correia ao pescoço frente ao peito, como o demonstra a figura. Sobre as bocas das cabaças há umas tabuinhas finas e que ressoam, de madeira vermelha chamada (a madeira) *tacculla* um pouco mais compridas que um palmo. São tocadas por dois pequenos bastões (paus) e o som ressoa nas cabaças, que variadas e diferentes no tamanho espalham um ribombar não diferente do órgão.

A maior parte das vezes tocam quatro marimbas juntas; se quiserem tocar seis, devem juntar o cassuto — um pedaço de madeira com sulcos, de quatro palmos de comprimento. O baixo desta orquestra é o quilondo, um grande e bojudo instrumento com dois ou três palmos de altura, que parece uma garrafa invertida e é raspado do mesmo modo do cassuto. A harmonia é agradável, de longe, mas quando nos aproximamos, são tantas as pancadas dos bastões, fazendo grande confusão, que não é agradável mas aborrece, ofendendo mais que agradando ao ouvido”.

Girolamo Merolla, 1692



Tocadores de pluriarco e marimbeiros integram o cortejo de um alto dignitário do reino do Congo. Pormenores de uma salva. Trabalho português com motivos africanos. Inícios do século XVI. Lisboa, Coleção Particular.

Os xilofones representados na salva, e de que não encontramos referência em Duarte Lopez, são referidos por Cavazzi, que lhes chama *marimba* mas é pouco claro na sua descrição.

Merolla mostra-nos o desenho da marimba, acompanhado de uma descrição que confirma o que podemos observar na salva, que no entanto nos mostra instrumentos com menos cabaças do que teclas, talvez devido à dificuldade de os representar.

Kubik refere que os xilofones portáteis como os que são descritos por Merolla se encontram hoje *“em certas partes da África Central, onde terão chegado vindos do sul, da região do antigo reino do Congo”*. No sul dos Camarões, anotou da tradição oral que a orquestra de xilofones pertencia ao chefe e nas suas viagens seguia à frente anunciando a sua chegada. O xilofone portátil *“era um instrumento representativo de reis e chefes. Este costume expandiu-se rapidamente em vastas áreas da faixa oeste da África Central. Os estados organizados que existiam no norte de Angola nos séculos XV, XVI e XVII exerciam, cultural e politicamente, uma poderosa influência nas regiões limítrofes. A música de corte para marimba passou rapidamente para o interior do actual Congo Brazzaville. A presença de uma banda de xilofones portáteis tornou-se um símbolo de autoridade entre muitos dos pequenos chefados localizados a norte do poderoso reino do Congo”*.

Costa Oriental de África

Primeira notícia de xilofones em Moçambique:

“São muito dados aos prazeres de cantar e tocar. Os seus instrumentos são umas cabaças ligadas com cordas, e um bocado de madeira dobrado em arco, umas maiores outras mais pequenas, na abertura das quais põem trombetas com cera de abelhas bravas para melhorar o tom e têm instrumentos tipples e baixos, etc.

De noite vão fazer serenatas ao rei e a quem quer que lhe fez um presente, e aquele que faz mais barulho é considerado o melhor músico.

As suas canções são em geral de louvor àqueles para quem estão a cantar; como por exemplo ‘este é um bom, deu-nos isto ou aquilo, mas ainda nos há-de dar mais’.

Duas canções são muito vulgares entre eles: uma é Abenezaganbuia, o que significa que os Portugueses comem muitas coisas ao mesmo tempo, ou muitos pratos diferentes, pois que os Pretos não comem mais do que uma coisa de cada vez e nunca comem e bebem ao mesmo tempo, não por temperança mas por hábito”.

André Fernandes, 1562

A Orquestra Real:

“Serve-se mais o Quiteve do outro género de cafres, grandes músicos e tangedores que não tem outro officio mais que estarem assentados na primeira sala do rei e à porta da rua e ao redor das suas casas, tangendo muita diferença de instrumentos músicos e cantando a elles muita variedade de cantigas e prosas, em louvor do rei, com vozes mui altas e sonoras. O melhor instrumento, e mais músico de todos em que estes tangem, chama-se ambira, o qual arremeda muito aos nossos órgãos. Este instrumento é composto de cabaços de abóboras compridas, uns muito grossos, e outros muito delgados, armados de tal feição que ficam todos juntos, postos por ordem, os mais pequenos e mais delgados, que são os tipples primeiro, postos da mão esquerda em revez dos nossos órgãos e logo após os tipples, se vão seguindo os mais cabaços, com suas vozes diferentes, de contraltos, tenores e baixos, que por todos são dezoito. Cada um d'estes cabaços tem uma bocca pequena feita na ilharga, junto ao pé e em cada fundo tem um buraco do tamanho de uma patacão e n'elle posto um espelho, feito de umas certas teas de aranha, muito delgadas, tapadas e fortes, que não quebram. E sobre todas as bocas d'estes cabaços, que estão eguaes, e sustentadas no ar com umas cordas, de modo que cada tecla fica posta sobre a bocca do seu cabaço, em vão, que não chegue à mesma bocca. Depois d'isto assim armado, tangem os cafres por cima d'estas teclas com uns paus, ao modo de paus de tambor, nas pontas dos quaes

estão pegados uns botões de nervo, feitos em peloiros, muito leves, do tamanho de uma noz, de maneira que tangendo com estes dois paus por cima das teclas, retumbam as pancadas dentro nas boccas dos cabaços, e fazem uma harmonia de vozes mui consoantes e suaves, que se ouvem tão longe com as de um bom cravo. D'estes instrumentos há muitos, e muitos tangedores, que os tocam muito bem".

João dos Santos, 1586

A referência à primeira notícia sobre a existência de xilofones em Moçambique, numa carta do padre André Fernandes de 1562 que nos descreve a música dos Tsonga (parece que da região de Inhambane), e o testemunho de Frei João dos Santos em *"Ethiopia Oriental"*, 1586, citado por Margot Dias e relativo aos *"músicos do rei Quiteve, que devem pertencer ao povo dos Mateve, perto de Manica, considerado subgrupo dos Shona-Karanja"*, são muito interessantes pelo cuidado posto na descrição dos instrumentos. *"Todos estes povos"*, diz-nos Margot Dias, *"e os Chope e parte dos Shangana têm um tipo de marimba muito mais aperfeiçoado do que os povos do Norte, Makonde, Shirima e Lomwe"*.

Orquestras de Marimbas:

"Na Zona Sul de Moçambique aparecem os Chope como sendo os mais afamados músicos, precisamente pelas suas orquestras de marimbas, que se apresentam de uma forma bastante única na África Oriental quanto à maneira de usá-las.

[...] Há sempre entre os componentes um músico que é considerado como o melhor; que compõe e ensaia, mas na exibição não se distingue como mestre, simplesmente está sentado no centro da primeira fila, e é ele que toca geralmente os solos da entrada. O entendimento com toda a orquestra dá-se de uma maneira invisível. Mas, faltando este, há vários outros que o podem substituir sem dificuldade. [...]

[...] A música tocada tem uma forma própria, é uma espécie de 'suite orquestral' com vários anda-

mentos, alguns só de orquestra, outros com mais um grupo de bailarinos, vestidos com traje tradicional, traje influenciado pelos guerreiros angónis, e outros em que este coro dos dançarinos está sentado no chão e só canta, acompanhado de orquestra. Em outros andamentos distinguem-se bailarinos, que saem das fileiras, dançam uns solos pitorescos, regressando de novo às fileiras; noutros andamentos toma uma ou outra mulher o papel de solista, passa entre as filas de bailarinos em passo de dança, fazendo o kulungela, o afamado trilo especial das mulheres da África Oriental, e cantando umas palavras. Antigamente esse papel solista era uma honra, que só era concedida excepcionalmente a mulheres que se tinham distinguido por qualquer razão. [...]

[...] Os instrumentos que formam a orquestra são hoje em geral 5 tipos de marimbas, watimbila, chamados sanje, chilanzane, debiinda, dole e chikhulu. Antigamente a orquestra completa parecia ter ainda um 6º. tipo de marimba, mbingwe, tipo entre dole e debiinda:

Chilanzane	— soprano;
Sanje	— alto;
Dole	— tenor;
Mbingwe	— tenor;
Debiinda	— baixo;
Chikhulu	— contrabaixo".

Margot Dias, 1986

Refere ainda Frei João dos Santos os lamelofones, que, tal como os xilofones, designa por *ambira*, sendo de sublinhar a apreciação que faz da música e dos músicos.

Um instrumento de branda e suave música, em Moçambique:

"Outro instrumento músico tem estes cafres, quasi como este que tenho dito, mas é todo de ferro a que também chamam ambira, o qualem logar dos cabaços tem umas vergas de ferro, espalmadas, e delgadas, de comprimento de um palmo, temperadas no fogo de tal maneira, que cada uma tem sua voz diferente. Estas vergas são nove sómente, e todas estão postas em car-



«Marimba de Cafre» in Gabinetto Armerico de Filippo Bonanni. Roma, 1723.

reira, e chegadas umas às outras, pregadas com as pontas em um pau, como em cavalete de viola, e d'ali se vão dobrando sobre um vão que tem o mesmo pau ao modo de uma escudella, sobre o qual ficam as outras pontas no ar. Este, tange os cafres, tocando-lhe n'estas pontas que tem no ar, com as unhas dos dedos pollegares, que para isso trazem crescidas e compridas; e tão ligeiramente as tocam, como faz um bom tangedor de tecla em um cravo. De modo que sacudindo-se os ferros e dando as pancadas em vão sobre a bocca da escudella ao modo de berimbau, fazem todos juntos uma harmonia de branda e suave música de todas as vozes mui concertadas. Este instrumento é muito mais músico que o outro dos cabaços, mas não soa tanto e tange-se ordinariamente na casa onde está o rei, porque é mais brando e faz mui pouco estrondo".

João dos Santos, 1586

O início do tráfico de escravos da África Negra, através do deserto do Sara, para o mundo mediterrânico, começa, segundo Inikori, a ser quantitativamente significativo no século IX, só vindo a declinar no século XVI, devido à abertura de novas rotas comerciais pelos navegadores portugueses e espanhóis no século XV. Utilizados principalmente em serviços domésticos nas casas ricas das cidades mediterrânicas, eram também procurados para combaterem nos seus exércitos. Há ainda a notícia de terem trabalhado como agricultores e mineiros no sul do Iraque, em finais do século IX. O Sul da Europa beneficiou até ao século XV do tráfico transahariano.

Com a descoberta e exploração da costa ocidental africana, iniciada pelos portugueses, começa o tráfico de escravos no Atlântico, que até meados do século XIX levou para fora de África um número estimado por Curtin em cerca de dez milhões e que Inikori corrige para 14 milhões, sem contar com as perdas de vidas durante a travessia do Atlântico. Estimando-se, segundo este autor, em cerca de oito milhões o

tráfico muçulmano transahariano, de 850 a 1890, a África ao sul do Sahara perdeu nestes dez séculos cerca de 25 milhões de pessoas, sem contar com todos os que morreram ao defenderem a sua condição de seres livres. Portugueses, ingleses, espanhóis, holandeses, franceses, dinamarqueses e americanos basearam, diz-nos António Carreira, nesses enormes contingentes de escravos, a exploração e colonização de extensos territórios, com especial destaque para a América do Sul e as Antilhas.

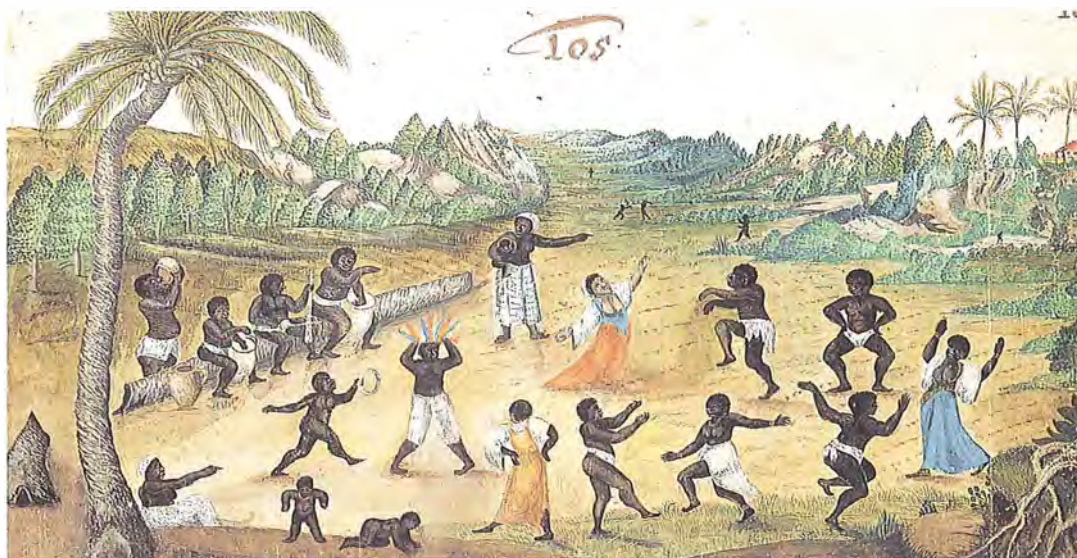
A cultura africana, diz-nos Pierre Verger, atravessou o Atlântico nas condições mais penosas que é possível imaginar, levada por pessoas reduzidas à escravidão e transportadas à força das suas terras, sem esperança de regresso. Como foi possível resistir a tal situação sem perder totalmente a sua identidade, cultura e religião?

A primeira remessa de escravos africanos de que se tem notícia certa, diz-nos Oneyda Alvarenga, chegou aos engenhos da capitania de S. Vicente (hoje Estado de S. Paulo) em 1538, embora Arthur Ramos refira que em 1531, Martim Afonso encontrou na Bahia uma frota que se julga estivesse empenhada no transporte de escravos.

António Carreira sintetiza em "Notas sobre o tráfico de escravos" os motivos que levaram à sua importação:

"A população autóctone do Novo Mundo, além de escassa e dispersa, era rebelde ao trabalho disciplinado; internava-se na mata inacessível e rebelava-se contra os invasores, além disso, não se lhe reconhecia aptidão para as tarefas exigidas pelos europeus. Propagou-se, então, toda uma teoria de que não era pecado, antes necessária e benéfica, a sujeição do africano à escravidão até porque ele possuía especiais qualidades e também robustez para trabalhos árduos. Desde que baptizado e integrado no seio da Igreja, não havia mal nenhum em fazer dele escravo; podia desse modo conquistar a redenção!"

No século XVI, era a costa da Guiné a principal fornecedora, alargando-se progressiva-



Escravos africanos dançando ao som de tambores e instrumentos de cordas. Zacharias Wagener (1614-1668), *Thier Buch*, fl. 105. Dresden, Kupferstich-Kabinett.

mente ao Congo, Angola e Moçambique. Nos séculos XVIII e XIX, diz-nos Pierson, atingiu os seus valores máximos, devido à descoberta de diamantes e de ouro e ao desenvolvimento da cultura do café em S. Paulo. Nunca se saberá ao certo quantos escravos foram levados para o Brasil, que Curtin estima em 3,647 milhões e Arthur Santos em 5 milhões.

Oneyda Alvarenga diz-nos que *“durante o seu longo cativo, os seus cantos e danças foram praticamente a única diversão que lhes era permitida; com eles os escravos preenchiam os seus raros ócios, comemoravam os dias de festa, quase todos do calendário católico, e tornavam menos árduo o seu trabalho realizado ao som de cânticos”*.

Pierre Verger ajuda-nos a compreender melhor o que se passava: *“Nas festas católicas, os escravos eram encorajados a dançar e a celebrar à sua maneira, fazendo soar os tambores. Os brancos imaginavam que eles dançavam em homenagem à Virgem Maria e aos Santos. Na realidade a Virgem e os Santos era apenas uma fachada. As canções e danças dos escravos, cujo*

verdadeiro significado era desconhecido dos seus amos, eram danças rituais trazidas de África e dedicadas aos seus próprios deuses”.

Os africanos tiveram força suficiente para refazer a sua música e instrumentos musicais, apesar das diferentes culturas de que provinham, miscigenando-as com os costumes e tradições dos ameríndios e dos colonos europeus. Os contactos com África mantiveram-se ao longo de todo o período escravagista e mesmo depois, especialmente com a costa ocidental, através das carreiras regulares entre a Bahia e Lagos, na Nigéria, que se mantêm até 1905.

Capoeira

[...] *“Em Angola, as tradições da preparação para a guerra têm sido referenciadas desde os primeiros tempos do contacto com os portugueses. Cavazzi (1687) descreveu e desenhou instrumentos musicais usados em danças guerreiras no actual território do noroeste de Angola. [...]*

A capoeira foi difundida por angolanos no Brasil, nas plantações da Baía, durante os séculos XVIII e XIX,

como preparação para uma possível luta de guerrilha. Eles reuniam-se nas plantações, muitas vezes durante a noite, para praticar várias posições e técnicas de ataque e defesa, usualmente sem armas, mas por vezes com a utilização de facas: o que mais tarde, na terminologia da Capoeira se chamaram 'golpes'. Os encontros eram acompanhados musicalmente por um tambor capaz de transmitir mensagens, e portanto de dirigir e controlar os movimentos dos lutadores.

[...] Quando os Brancos proprietários das plantações se aproximavam, vindos da sua 'casa grande', os Negros interrompiam o seu treino e modificavam-no um pouco de modo a parecer uma dança, a inofensiva 'brincar de Angola'. Geralmente um sinal dado pelo tambor, avisava os participantes da aproximação do homem branco“...

Gerhard Kubik, 1979

Em meados do século XV, a população portuguesa começa a registar um saldo demográfico positivo, contrariando o decréscimo populacional que se verificou a partir de 1348 com a Peste Negra, de que Oliveira Marques nos diz ter dizimado “talvez um terço ou mais da totalidade da população” e a que se seguiram outras pestes, como a de 1361, que “dizimaram e enfraqueceram a resistência de várias gerações”.

A mobilidade de populações durante este período, consequência imediata da crise que se instalara na sociedade portuguesa e que a Peste Negra apenas ajudou a revelar, vai alterar significativamente a distribuição demográfica que se tinha mantido quase sem alterações durante os quatro séculos que se seguiram à Reconquista.

O crescimento da população a partir de 1450, que se manterá até ao final do século XVI, é acompanhado por migrações internas do campo para a cidade e da montanha para a planície.

A música e os instrumentos populares resultantes das profundas modificações que o país vive, e que Gil Vicente tão bem refere no *Triunfo do Inver-*

no, lamentando o declínio da gaita de foles e do pandeiro nas terras ocidentais, onde “já não há hi gaita nem gaiteiro”, permite-nos concluir que as particularidades das várias regiões estavam definidas no que de essencial as viria caracterizar e que Ernesto Veiga de Oliveira nos descreve no seu panorama (actual) músico-instrumental português:

“Por toda a faixa ocidental do País em geral, do Minho à Estremadura, limitada a nascente pela barreira serrana central, além dos raros e esporádicos exemplos de música arcaica e austera, canções de trabalho, corais solenes e mais géneros similares, que são apenas vocais, encontramos fundamentalmente, nas formas musicais populares mais correntes e características — canções coreográficas e sentimentais, desgarradas e desafios, etc., — os cordofones, nas suas múltiplas categorias, para a melodia e o acompanhamento harmónico, as mais das vezes juntamente com a voz e com tambores percussivos.

Nas terras pastoris do Leste, em Trás-os-Montes e nas Beiras interiores, o panorama músico-instrumental é totalmente diverso do que ocorre no Ocidente, e apresenta características especiais, com marcada incidência dos tipos arcaicos.

A parte instrumental, na música cerimonial e na música lúdica, aparece, quando existe, a cargo fundamentalmente das vetustas espécies do ciclo pastoral: em Trás-os-Montes, a gaita-de-foles e o pandeiro, nas Beiras interiores, o adufe — que por toda a parte mostra a peculiaridade de ser um instrumento exclusivamente feminino —, exprimindo também, pelo seu lado, o carácter da área. Estes instrumentos, ali, aparecem ainda hoje ligados a arcaísmos que se relacionam com a sua estrutura, na liturgia, na música cerimonial, na música profana e na música lúdica.

No Baixo Alentejo, a música instrumental é praticamente inexistente e o seu significado é ofuscado pelo relevo e a beleza da sua forma característica — os corais polifónicos e unicamente vocais.

Notamos, à margem dessa forma essencial, nas terras além-Guadiana, o tamboril e a flauta, apenas com funções cerimoniais, e o pandeiro meramente fes-

Na Ilha da Madeira a braguinha generalizou-se tanto como instrumento citadino, como instrumento popular tocado por camponeses ou «vilãos».

Gravura do século XIX. Coleção particular.



Desenho de José Estêvão

tivo, e pouco relevante, a despeito de uma relativa frequência em certas partes da Província.

Contrariamente ao que sucede nas terras ocidentais, os cordofones, por toda a área, são escassos e menos representativos das formas originais correntes”.

A colonização da Madeira, na primeira metade do século XV, é o ponto de partida para a emigração portuguesa, que será uma das constantes da história de Portugal, e que Joel Serrão nos diz ser um factor importante da sua estrutura económica e social.

Os emigrantes e colonos portugueses recriaram, nas novas terras, as suas manifestações culturais, servidas, quando era o caso, por instrumentos musicais, que conservam até aos nossos dias características que nos permitem estabelecer, por vezes, a sua origem regional em Portugal.

O cavaquinho foi, juntamente com a viola, o instrumento favorito das rusgas e das ocasiões de carácter lúdico e festivo das romarias minhotas. Surge ainda por todo o país, especialmente em Lisboa e no Algarve, como instrumento urbano, burguês, tocado de ponteadado, geralmente em conjuntos instrumentais, as tunas.

Parecem ter começado muito cedo as suas viagens nas mãos de emigrantes e colonos, tendo deixado marcas duradouras em Cabo Verde e no Brasil, onde a sua difusão é, como nos diz Jorge Dias, referenciada por vários autores brasileiros, nos conjuntos regionais, no choro, no samba, nos bailes pastoris, na chegança de marujos, no bumba-meu-boi, no cateretê, etc., notando ainda a sua influência na música erudita brasileira.

Na ilha da Madeira, o cavaquinho, designado localmente por braguinha, conhece uma utilização generalizada, por um lado como instrumento popular de camponeses ou “vilãos”, por outro como instrumento citadino, tocado de ponteadado em conjuntos de que fazia parte a alta sociedade funchalense. Será da ilha da Madeira que a braguinha viajará para o Hawai.

Ernesto Veiga de Oliveira:

“[...] o cavaquinho ou braguinha, foi introduzido em Hawai por um madeirense de nome João Fernandes, nascido na Madeira em 1854, e que foi da sua ilha para Honolulu no barco à vela ‘Ravenscrag’ num contingente de emigrantes — 419 pessoas, incluindo crianças —, com destino às plantações de açúcar, numa viagem pela rota do cabo Horn que demorou quatro meses e vinte e dois dias. Entre esses emigrantes vinham cinco homens que ficaram ligados à história da introdução do cavaquinho em Hawai: dois bons tocadores, o mencionado João Fernandes (que tocava também rajão e viola) e José Luís Correia; e três construtores, Manuel Nunes, Augusto Dias e José do Espírito Santo.

O ‘Ravenscrag’ chega a Honolulu a 23 de Agosto de 1879, e João Fernandes (segundo um relato feito à revista Paradise of the Pacific, de Janeiro de 1922), ao desembarcar, trazia na mão uma braguinha, pertencente a outro emigrante também passageiro do ‘Ravenscrag’, João Soares da Silva, que porém não sabia tocar e o emprestara a João Fernandes para que este entretivesse os demais companheiros na longa viagem até Hawai. Os hawaianos, quando ouviram João Fernandes tocar o pequeno instrumento, ficaram encantados, e deram-lhe logo o nome de ‘ukulele’ que significa ‘pulga saltadora’, figurando o modo peculiar como é tocado. Depois de os recém-chegados estarem instalados, todos os naturais queriam que João Fernandes tocasse, o que ele fazia gostosamente — em danças, festas, serenatas, etc., tendo depois formado um conjunto com Augusto Dias e João Luís Correia. Tocou assim para o rei Kalakaua, em especial na festa do seu aniversário, para a rainha Emma e a rainha Lilinokalani, no palácio de Ilakla e no pavilhão de Verão, de Iolani, que era um centro de música, dança e cultura.

O ‘ukulele’ tornou-se extremamente popular em Honolulu e Manuel Nunes, na fábrica e loja de móveis que abrira na King Street, passou a construir esses instrumentos, que não sabia tocar, mas que



A braguinha foi introduzida no Hawai por um emigrante madeirense, no último quartel do século XIX, tendo aí recebido o nome de «ukelele» («pulga saltadora»). Tocadoras de Hula, Hawai, c. de 1890. Colecção particular.

passava a João Fernandes para que este tocasse: e as pessoas reuniam-se à porta da sua oficina para o ouvirem.

Com o tempo os havaianos aperceberam-se de que o instrumento não era difícil de tocar, e começaram a comprar os exemplares ali construídos, cujo preço era então de 5 dólares. Esta actividade de Manuel Nunes — que, na tradição oral da sua família, desde então radicada em Honolulu, se iniciou logo a seguir à sua chegada — está documentada desde 1884; na mesma altura, Augusto Dias abre, pelo seu lado, loja de fabrico e venda de 'ukuleles'; e o mesmo faz José do Espírito Santo em 1888. Estes três primeiros violeiros passaram a utilizar as madeiras locais de Kou e Koa, com as quais construíram instrumentos de muito boa qualidade”.

E. V. Oliveira, 1982

Parte essencial da cultura dos povos, a música é uma das chaves para a compreensão da sua identidade, ao revelar o seu sentir profundo em todas as actividades que integra.

Resultante da permanente procura do Homem, ao dar significado aos seus actos, de sinais e símbolos, é no seio das culturas e dos grupos que ela ganha sentido, ao constituir-se em sistema dinâmico de regras e procedimentos, mais ou menos sensível à mudança, quer interna, quer externa.

Os instrumentos musicais, de que se conhecem, segundo Nettl, mais de 10 000 em todo o mundo, são o testemunho material de uma intensa actividade musical, presente em todas as culturas, mesmo quando o campo semântico dos termos que a designam não coincide de cultura para cultura.

São ainda documentos complexos que nos ajudam a conhecer diferentes aspectos da cultura a que pertencem, por serem objectos-síntese do sistema expressivo sonoro-musical e do sistema simbólico-material, em que as funções sonora, simbólica e estética interagem, e as

componentes decorativas, iconográficas e plásticas dão sentido mágico ao instrumento.

Como nos diz Margot Dias, cada povo encontra, com os materiais que o ambiente natural fornece e os meios técnicos ao seu dispor, os instrumentos musicais de que necessita, aproveitando da experiência de outras culturas, mas adaptando-os às suas possibilidades e condições locais.

AUTORES CITADOS

- Oneida ALVARENGA, “A Influência negra na música brasileira”, in *Boletim Latino-Americano de Música*, tomo VI, 1ª parte, 1946.
- Filippo BONANNI, “Gabinetto Armónico”, Roma 1723, in F. Harrison & J. Rimmer, *Antique Musical Instruments and their players*, Nova Iorque, 1964.
- CADAMOSTO, “Navegação Primeira de Luís Cadamosto”, in V. Magalhães Godinho, *Documentos sobre a Expansão Portuguesa*, vol. III, Lisboa, 1956.
- António CARREIRA, *Notas sobre o tráfico português de escravos*, Lisboa, 1978.
- António CAWAZZI, *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola*, Bolonha, 1687, Lisboa, 1965.
- P. CURTIS, *The Atlantic Slave Trade. A census*, Madison, 1969.
- Dias MARGOT, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- John H. FELIX, Leslie NUNES, Peter SENEGAL, *The Ukulele, a Portuguese gift to Hawaii*, Hawaii, 1980.
- André FERNANDES, “Cartas...”, in Margot Dias, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- Vitorino Magalhães GODINHO, *Documentos sobre a Expansão Portuguesa*, vol. I, Lisboa, 1944.
- Gerhard KUHIK, *Angolan traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*, Lisboa, 1979.
- Duarte LOPEZ, Filippo FIGAFETTA, *Relação do Reino de Congo e das Terras Circunvizinhas*, Roma, 1591, Lisboa, 1949.
- A. H. de Oliveira MARQUES, *História de Portugal*, I vol., 8ª ed., Lisboa, 1980.
- Mário Ruy Rocha de MATOS, *Iconographia da Música Africana. Reflexões sobre mais um importante documento*, Manuscrito, 20 págs., Museu de Etnologia, 1983.
- Girolamo MERIOLLA, *Breve e succinta Relatione del viaggio nel regno di Congo nel l'Africa Meridionale...*, Nápoles, 1692.
- E. Veiga de OLIVEIRA, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, 1982.
- Arthur RAMOS, *As culturas negras do Novo Mundo*, Rio de Janeiro, 1937.
- Frei João dos SANTOS, “Ethiopia Oriental”, in Margot Dias, *Instrumentos Musicais de Moçambique*, Lisboa, 1986.
- Garcia SIMÕES, “Carta datada de 20-10-1958 ao seu Provincial”, in M. R. Rocha de Matos, *Iconografia da Música Africana*, op. cit.
- Pierre VERGER, “African Cultural Survivals in the New World: The examples of Brazil and Cuba”, in *The African Diaspora*, Nigéria, 1980.

Três Passagens rente ao Índico

L í d i a J o r g e

*Sempre que pronunciamos alguma coisa,
desvalorizamo-la singularmente.*

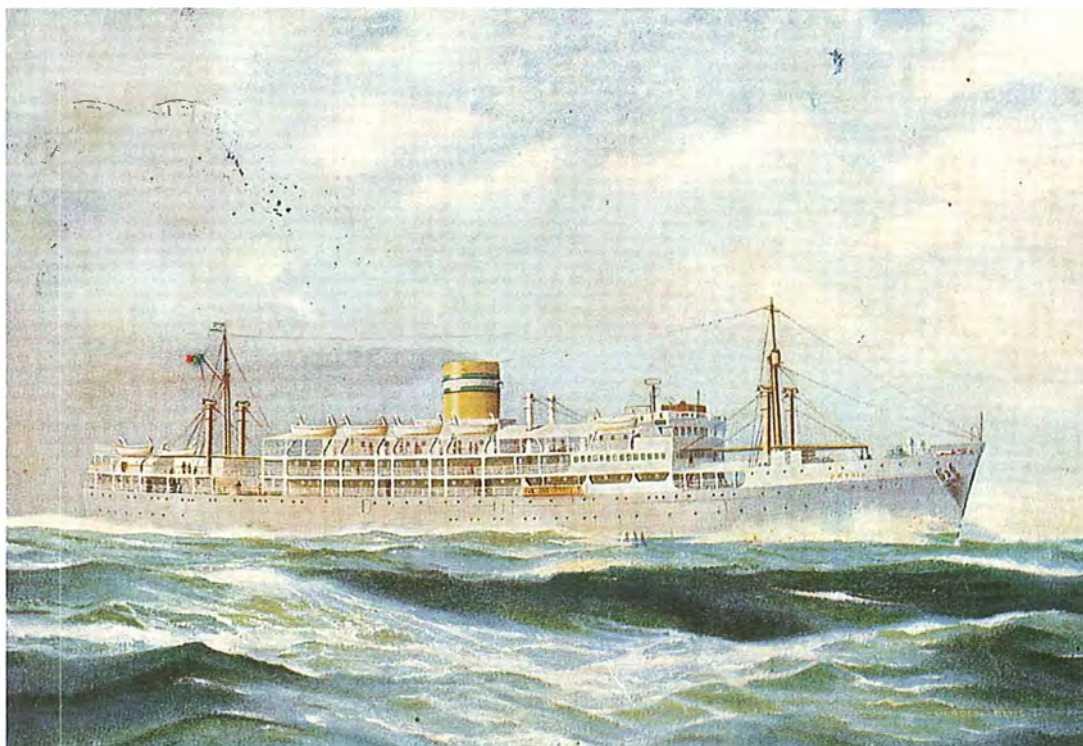
Maeterlinck

EU NÃO ASSISTI A ESSE DILEMA, MAS SOUBE MAIS tarde que Manuel Guerreiro Miguel decidiu partir para África porque nesse continente havia terras onde se falava português e quando tomou a decisão, já não tinha idade para aportar a um lugar do Mundo onde não pudesse usar a sua própria língua. Estava-se a meio do século, a Segunda Guerra tinha terminado e os transportes de longo curso ainda giravam lentos por cima das águas. Os navios desapareciam na linha do horizonte como se se fossem esconder em lugar nenhum. Mas aos cinquenta anos, o meu Avô mantinha a ambição dum adolescente, e a ele não lhe metiam medo nem a distância nem os sacrifícios. Dizia desejar acima de tudo melhorar a sua casa, regressar porventura para retomar a sua indústria de telhas.

Por isso, as primeiras cartas que li na vida viriam a conter sobre o envelope palavras difíceis de pronunciar — Cheringomona, Zambézia, Chingune, Chiloane, Sofala, Moçambique. Mas no globo terrestre que existia sobre uma secretária, na sua posição inclinada e giratória, de arco graduado, esse local do Mundo era logo ali e só parecia longe, quando a minha mãe me impelia a fazer o esforço de abstracção que consistia em reconhecer Portugal na proporção da Terra, o tamanho do Algarve que não era nenhum, a inexistência da nossa freguesia, a impossibilidade de representar naquela bola riscada por meridianos a nossa própria casa. Então sim, reconhecendo-me no infinitamente pequeno, África assumia o tamanho dum sonho lento, e a distância que nos separava não tinha fim.

Mas tinha fim, sim, porque Manuel Guerreiro Miguel escrevia cartas sobre a sua experiência e a sua vida longe. Chingune era um porto e a

*Manuel Guerreiro Miguel decidiu partir para África porque nesse continente havia terras onde se falava português...
[Postal do "Pátria", pacote da Companhia Colonial da Navegação].*



oeste de Chiloane havia umas minas de sal-gema, e nas minas ele era o patrão, ou talvez só o capataz a quem chamavam patrão. Nas cartas falava do seu comando, do seu ofício de supervisão e ordem, instigação ao trabalho que a ninguém apetecia, principalmente de dinheiro, cheques, contas de multiplicar, como emigrante que era. Aliás, o emigrante tinha conhecido Lourenço Marques, as plantações de chá no Gurué, tinha feito caçadas no Búzi. Agora conhecia a Beira, os carris da velha *Rhodesia Railways, Ltd* e da *Trans-Zambeziian Railways* e as casas coloniais de cunho inglês de alpendre rendilhado. A Beira era mesmo o seu recreio. Daí mandava notícias de pausa, mandava fotografias do porto, guindastes altos enfileirados no molhe, palmeiras que davam sombra em forma de rosácea, pessoas pretas quase nuas sentadas na sombra delas. Nas cartas fazia o elogio das mulheres

escuras, da sua dedicação, seus cozinhados, o céu, o cheiro, fazia o elogio do espaço, das noites caindo sobre a Terra como uma cortina tombada, o elogio do silêncio, a vista longa sobre os grandes espaços e do respeito que os naturais tinham por ele, mudando de passeio quando o viam. Das calças curtas que usava, do chapéu de pano que punha, do que vivia e desfrutava, do dinheiro que amontoava sem grande esforço. Então, Manuel Guerreiro Miguel, sem o saber, não era mais um emigrante, era um verdadeiro colono. Ele não incorporava a diferença, ele usufruía a diferença. E foi ficando, ficando, cada vez mais envolvido com a terra, o desterro da terra, a alegria de estar desterrado sob o céu do Índico.

Por isso, quando voltou, não chegou nem mais rico nem mais pobre. Chegou apenas mais velho, empurrado para casa por uma pontada no ventre. Uma dor que lhe nascera nas minas e



...e foi ficando, ficando, cada vez mais envolvido com a terra, o desterro da terra, a alegria de estar desterrado sob o céu do Índico.

cuja identificação procurava nas radiografias, a que ele chamava chapas. Mas entre as dezenas de chapas que ele estudava no contraluz, atestando as febres, a malária e o labor das águas inquinadas, e pelas quais soltava de vez em quando um grito lancinante que tinha tido origem em África, vinha o dente de marfim, o tambor, a máscara, a azorrague de verga de elefante, a pele riscada da zebra e os livros da Coleção Dois Mundos, com histórias europeias que usara para adormecer nesses lugares. Trazia palavras como *táta, machimbombo, ginga, papaeira, abacaxi, maningue, quinhenta*. Um mundo distante, romântico, uma visão aventureira, arrumada entre um nós e um eles, sem sobressalto, um mundo assimétrico, abaulado, perto de ter seu fim. Mas ele não sabia disso. Manuel Guerreiro Miguel compreendeu, ao regressar, que lá havia desenvolvido uma outra natureza, o mundo tinha-se-lhe revelado duma outra forma e com

uma outra grandeza e amplidão. A experiência que fizera do outro lado da Terra havia-o sucumbido. Entre todas as cidades, ele escolhia a Beira, os armazéns da Beira, os amigos da Beira, o cemitério da Beira. “Era lá que eu deveria ter ficado!” — Dizia ele, depois de ter chegado, acariciando o lugar do fígado, o órgão que dizia produzir-lhe o grito lancinante. A filha perdia a paciência e dizia-lhe — “Não ouve as notícias? Não sabe que esse seu mundo já não existe?”

Sim, esse mundo teve seu fim.

Foi para ver esse fim que passados alguns anos a neta de Manuel Guerreiro Miguel viveu na Beira. Mas então o tempo era outro e nem a cidade era já a mesma nem os intérpretes se pareciam, ainda que por vezes os passos se cruzassem sobre locais que mantinham os mesmos nomes. Conforme o tempo, aquele tempo, as

primeiras palavras que aprendeu quando chegou ao aeroporto foi *mainato* e *capim*. O cheiro a terra e a canaviais, mato e ervas bravas, acompanhavam o percurso lento do táxi, através de estradas planas que se desenrolavam rente ao Índico. Eu pensava que capim era um sítio de luta, imaginava-o numa outra forma, mas o taxista explicou — “Não, capim é isto...”. Nesse princípio de tarde, havia um mar amarelado com algum cheiro a nafta, espalhando-se baixo, sem ondulação. Rente às paredes que separavam a areia da estrada, havia uns corvos, e sobre eles umas árvores de rama acerada como pinheiros, e depois, palmeiras. Do outro lado um renque de vivendas guardadas no meio de jardins, e um parque com baloiços onde, àquela hora de calma, não havia vitalma. E depois, surgiram os prédios altos, espécie de arranha-céus erguidos nos descampados, ou emergindo por entre os prédios baixos, os do tempo de Manuel Guerreiro Miguel. Parámos. “Mainato?” — perguntou alguém à chegada, rente aos prédios altos.

Vários candidatos a mainatos estavam à espera. Mas uma senhora platinada pegou cuidadosamente na criança que eu levava ao colo, enxotou os candidatos e aconselhou-me a pagar só o que se costumava pagar a um mainato. A prudência e o bom senso numa pessoa via-se pela forma como se pagava aos mainatos. Se pagasse de mais criariadesequilíbrios desnecessários, fomentaria reivindicações latentes que era preciso amordaçar. Porque lutavam se ali havia de tudo, trazido pela mão daqueles contra quem lutavam? Na verdade, em baixo havia flores importadas da África do Sul, flores de todas as cores e aromas. As montras das lojas estavam cheias de roupas finas, pelas ruas as mulheres passeavam, grávidas. Havia dezenas de grávidas, empurrando carrinhos.

Havia um sinal de multiplicação no ar quente, na vida lenta, nos frutos tropicais ardendo sobre as fruteiras, e os militares de alta patente

passando, querendo muito permanecer ali, ideias nocturnas de construir vivendas à beira-mar, ter cinco criados, chamar por eles em voz alta, tratá-los por tu, por moço. Dizer muito alto — “Tu, rapaz, hoje, regar a flor. Mesmo que chova, regar a flor!” A neta de Manuel Guerreiro Miguel resistiu sem glória, sem saber ao que resistia, nem qual era o sentido da resistência. Só resistiu quinze dias. Depois, também aceitou a companhia dum mainato.

Ele abria a janela, sacudia o pano de pó diante do mar e chamava-me para ver os pássaros vermelhos. Gritava de alegria por ver os pássaros dessa cor. Eu tinha uma criança ao colo, levava-a a ver esses animais com o mainato. Ele sentava-se no banco de trás e eu conduzia, com a criança à frente. Passávamos pelas terras que Manuel Miguel conhecia — ali o Chiveve com seus batelões, além o Pungó com seus navios. Ali a Estação dos Caminhos de Ferro que levavam gente pela Zambézia adiante, além o Moulin Rouge e suas pás de fancaria, ali as casas dos ingleses, além o farol do Macúti, ali o Hospital onde o avô tinha tirado as chapas às vísceras, e depois as casas dos seus amigos, com uma porta, a célebre porta com poial de pedra, aonde ele dizia ter vindo aportar, durante uma cheia em que o Pungó transbordara, o corpo ferido do jacaré. “Isso eu ouvi dizer que até foi escrito” — disse certa vez o mainato.

O mainato chamava-se Mário Lázaro Semente e sabia ler e escrever um recado, utilizando só os substantivos — *Mercado, Água, Farmácia*. Entendíamos-nos bem. Uma noite ele ficou com febre e a neta de Manuel Guerreiro Miguel deixou-o dormir na cozinha. A senhora platinada deixou um recado preso nos vidros da porta — *Cuidado com os vizinhos!* Sim, era preciso tomar cuidado. Com os vizinhos, as vizinhas, as línguas próximas, a balas longínquas, os aviões atingidos, os homens mortos dum lado e de outro. Cuidado com os sobreviventes de



...além o farol do Macúti...

aldeias que eram queimadas, parentes dos sobreviventes eram alunos do Liceu, em turmas onde só havia um familiar dos sobreviventes entre sobrinhas, netas e filhas de senhoras parecidas com as netas das senhoras platinadas. Cuidado com essa assimetria, cuidado. Cuidado com as tripas fora, recolhidas para dentro das arcas compridas, fechadas com uma tampa onde dormia um pequeno Cristo, cuidado com as viúvas da Beira que eram mandadas regressar às escondidas, muito cuidado. O mainato vinha a pé da madrugada, vinha do Macúti, do Maquinino, da Ponta Geia e dizia — Cuidado! Um dia disse — “A rua está na guerra”. O mesmo que era dizer — A guerra está aqui, na rua. E estava. Por isso, no dia em que foi preciso entrar numa serração, para comprar madeira e emalar os haveres, foi necessário atravessar a cidade de caniço. — Vamos à serração? Sim, mas sem crianças. Agora havia duas crianças.

Então o desfecho já estava tão iminente que o carro foi rodeado de gente que saía das casas de caniço. E era bem feito. Pois o que ia fazer a neta de Manuel Guerreiro Miguel a esse lugar? Ia buscar caixotes para fazer as malas e regressar. Eu ia. O percurso era exacto, era do meu tempo, coincidia com um troco da vida exacto como o tempo. Eles cercavam o carro e discutiam. Por certo que diziam o que eu merecia e o que não merecia. Pois o que merecia eu? Vamos morrer aqui, à catanada, disse. — Mas Mário Lázaro Semente saiu do carro, avançou para os que saíam das casas de caniço e começou a falar, a esbracejar, depois deitou-se no chão e esperou, de bruços sobre o pó, esperou. E eles falaram alto, eles brandiram a catana por cima de Mário Lázaro Semente, que por fim se levantou, depois de baixarem a catana, e encaminhando-se curvado para o carro, sujo de terra, sentou-se no banco da frente, e disse que podíamos ir até a

serração buscar madeira. Só esta vez, pela última vez levar para fora madeira do país. Pela última vez, pela última vez.

Sim, a fruta era boa, as ruas mansas, mas a revolta era intensa, e não se podia desempenhar um papel tão nítido, quando o que se sentia não tinha nitidez nenhuma. A neta de Manuel Guerreiro Miguel não podia nem sabia desempenhar outro papel que não fosse esse — o de conduzir um carro branco, com duas crianças ao colo e um mainato, agora a estudar na terceira classe, sentado atrás. Fez os caixotes. No meio da flat, Mário Lázaro Semente trazia pregos, fechava com grandes marteladas os caixotes da última madeira. Chorava para cima dos caixotes. Queria abalar com a neta de Manuel Guerreiro

Miguel e os filhos dela. Dizia que se ficasse, iria morrer já, que não saberia o que poderia acontecer, que queria acompanhar as crianças e os animais das crianças. Cuidaria para sempre de todos, não desejaria nada a não ser roupa, comida e uma viagem. Nada mais.

Mas não era verdade, essa não podia ser a ambição dum homem. E não era por certo. E por isso mesmo, ela queria tê-lo trazido mas não podia, sentindo-se demasiado neta do seu avô, e sem perceber qual deveria ser o seu papel perante aquele pedido, achou que não. — Ninguém nasce livre da terra. Não vale a pena fugir. Estamos marcados pela terra como estamos marcados pelas feições da cara. A História mudava rápido, ainda que demasiado tarde. As palmeiras, os pinheiros, os corvos e as ondas do Índico é que pareciam não saber. Moviam-se de igual modo, indiferentes ao que ocorria, cada vez mais perto, cada vez mais perto. Mas no dia em que os caixotes foram entregues no porto do Pungoé, para seguirem por via marítima, as primeiras janelas na Ponta Geia foram apedrejadas. Alguns vidros não caíam logo. Ficavam feitos puas agarrados aos caixilhos. E dentro das vivendas dos colonos, iniciava-se um espaço escuro. Uma espécie de profanação mais funda do que as janelas, um estilhaço no tempo, uma passagem para um outro lado que começava para além dos vidros. Então o mainato despediu-se, oferecendo uma fotografia — Oferece esta foto, Mário Lázaro Semente, seu menino.

Não faria mal. A neta de Manuel Guerreiro Miguel pensava com o seu tempo. Pensava que em breve as pessoas que haviam erguido a catana, no bairro de canço, estariam sentados nas cadeiras de balanço, tomando chá nas vivendas da Ponta Geia. Pensava que negociariam os carros, os haveres, que iriam gerir a relva, a água, as telhas, os baloiços dos meninos pendurados das correntes de aço do *Lyons Club*. Como pessoa do seu tempo e da sua idade, imaginava uma tran-



2018, P4
Zeira
Esta foto, estou oferecendo
minha neta D. Lidia
Jorge
Sou eu menino
Mário Lázaro Semente

sição lírica em que as pessoas se moveriam como figurinhas de barro num presépio. Imaginava paz, com outras cores. “Fica, fica aqui na tua terra” — disse a Mário Lázaro Semente, seu menino.

Passaram anos, muitos anos.

Por acaso ninguém conhece por aqui, um rapaz que nos anos setenta vinha do lados do Maquinino e se chamava Mário Lázaro Semente?

Não, ninguém conhece. Na cidade da Beira, vinte anos depois das primeiras pedradas nas janelas, ninguém sabe quem foi Mário Lázaro Semente, seu menino. É mesmo estúpido perguntar por ele. É uma pergunta ilegítima, estando ela ali de corrida, de passagem, só para ver, para respirar o ar da recordação, observar o ponto de cinza duma sociedade, e vir ali para perguntar por Mário Semente Menino. Tão idiota como perguntar pela porta dos amigos de Manuel Guerreiro Miguel, onde antes havia aportado um animal dos rios interiores. Não, não deveria perguntar. Muita gente morreu, outra mudou de nome. Foi assim.

Durante anos, pessoas vinham do Norte, do Oeste, vinham refugiar-se nas casas térreas, nas casas altas de vários andares. O sol levantava-se na linha do horizonte, sobre o Índico. Depois duma noite, quem se lembrava que se estava refugiado a uma altura onde só deviam morar os pássaros? As pessoas foragidas da violência levantavam-se de manhã e caminhavam a direito, em frente do sol. Por vezes, nem abriam bem os olhos, iam a direito, a dez andares de altura, onde só deveriam acolher-se os pássaros, a direito face ao horizonte, e saíam pelas janelas sem grades nem vidraças. Em baixo, distante, muito distante, em escassos segundos, ficava a terra, duríssima terra. — Isso conta a Mãe, a senhora freira que fala sobre os vidros partidos e por que

razão nunca mais foram repostos, até àquela data. Trata-se da Beira, do corredor entre o Norte e o Sul, e dito assim, na década de noventa, muitas palavras ainda são bélicas. O mar é o mesmo, mas as árvores parecem açoitadas por um vento demasiado seco.

Sim, o carro do Cônsul passa, levando-me através das ruas. Não vejo os corvos do paredão nem as aves vermelhas do sapal. As estradas estão cortadas, as casas gradeadas até às telhas. Entra-se num Restaurante saltando por cima duma poça de água verde e lá dentro, na sala quase vazia, está um sul-africano loiro, sentado à mesa. Diante dele, vestida de vermelho está uma rapariga de treze anos, catorze, quinze talvez, por certo menos, porque o seu corpo move-se com a elasticidade das meninas ainda impúberes, olhando para o prato da comida. A menina não sabe usar a faca e o garfo, mas está tão enfeitada, com um baton tão intenso àquela hora do dia, dentro do restaurante, e usa tantas pulseiras no seu braço direito, que já não pode ser criança. O sul-africano é grande, forte, educado, não fala, sai da sala empurrando a ex-criança pelo decote como se formassem um par. Entram num grande carro com ar condicionado. É natural que seja um dos que está reconstruindo as lavras, as fazendas, um dos que vem ajudar a recuperar a terra, diz um português recém-voltado. Sim, é português de Almada e também está ajudando. Voltou para a antiga fazenda. Diz que as pessoas da sua antiga fazenda o reconheceram e o festejaram. E fala, fala. Fala do seu regresso, e está convencido de que é capaz de reconstruir a agricultura muito melhor que os *boers* que estão chegando. Melhor que os finlandeses, os ingleses ou os suecos. Fala, pela noite adiante. Mas para ele também a terra não é mais a mesma, a vida não é mais a mesma. Como num filme rápido, em que a mudança tivesse sido acelerada e só escassos intérpretes da mudança tivessem sido poupados.

*Sonho com o futuro manso onde os mercados
estejam repletos, as escolas povoadas...
o mar sem nafta, as ondas sem memória
de nenhuma dor...*

Pena, muita pena que não tivesse acontecido há muito, que não tivesse acontecido no século passado, para sermos contemporâneos do futuro rápido da terra. Sonho com o futuro manso onde os mercados estejam repletos, as escolas povoadas, o Hospital do Macúti apetrechado, o farol olhando para nós que por aí passámos, na contradição absurda de vivermos o nosso tempo e sermos filhos dele, mesmo quando nos rebelamos e julgamos sair dele e andar à frente dele. O mar sem nafta, as ondas sem memória de nenhuma dor, as pessoas alegres, ela queria. Esse mundo perto do céu, que se poderia imaginar, a partir da planura. O medo eterno de escrever sobre isso. No entanto há quem durma tranquilo,

quem faça versos e os publique apenas sobre a beleza. Ou como Adriaan Van Dis, em *Gente de África*, sobre o Corredor da Beira, como ele, há quem procure esses locais para contar histórias e parábolas, e publicá-las de forma exemplar, sobre a mãe violência, nossa senhora das fomes e das facas. E há quem ache, sempre que se aproxima desses instantes, que o sino da ilegitimidade toca a rebate, e se cale. Alguns devem manter um caderno ainda intacto em cuja primeira página ainda se encontra escrito — *Momentos Ilegítimos*. E depois, o tempo passa. Talvez nada dessa memória valha a pena. Apenas a terra à espera, ela mesma à espera da mudança, a ponte em aberto com um pilar à espera. 



O Caçador e o Crocodilo

Benjamim Pinto Bull

A *storia*, é como se designa na Guiné-Bissau, constitui um todo, mas esse todo é formado por partes “constitutivas”. Assim, podemos distinguir as partes fundamentais que são as diversas funções das personagens — “a única função cuja presença é obrigatória nos contos é o dano ou a falta”¹; é preciso, além disso, considerarmos os elementos de ligação e as motivações, não esquecendo o lugar importante que ocupam na *storia* as maneiras da entrada em cena das principais personagens, bem como de elementos ou acessórios atributivos. V. Propp afirma que “as cinco categorias [do conto] determinam não somente a estrutura do conto, mas o próprio conto no seu conjunto”².

Para ilustrarmos essas asserções, propomo-nos estudar a seguir a *storia* *O Caçador e o crocodilo*, que analisaremos pormenorizadamente, antes de formularmos, resumidamente, algumas considerações sobre as estruturas da *storia* e sobre o carácter e o papel da lebre no conto guineense. Como conclusão apresentaremos o narrador da *storia* com as qualificações que dele exige o seu auditório.

1. O caçador e o crocodilo

Um caçador foi à caça; deparou-se com um crocodilo que também estava à espera de uma vítima. Quis o caçador matá-lo, porém, o crocodilo suplicou-lhe para lhe não tirar a vida, dizendo:

— Vim cá simplesmente à procura de qualquer coisa para matar a fome. Não encontro o caminho de regresso. Leva-me, por favor, até à margem do rio.

Respondeu-lhe o caçador:

— Em bem queria levar-te, porém, receio que me comas.

O crocodilo jurou que não havia de forma alguma comer o seu eventual benfeitor.

Propôs-lhe então o caçador:

— A não ser que te amarre a boca.

Atalhou o outro:

— Amarra-me a boca.



O caçador amarrou-lhe a boca com uma corda, em seguida, ligou-lhe todo o corpo a um pau, e levou-o às costas até à margem do rio. Chegados ao destino, o caçador quis pô-lo no chão, mas o crocodilo pediu-lhe:

— Leva-me mais para longe.

O caçador entrou na água até aos joelhos... Suplicou-lhe de novo o crocodilo:

— Leva-me ainda um pouco mais longe.

O caçador aceitou. Disse-lhe então o crocodilo:

— Desamarra-me a boca, caso contrário nada poderei comer.

Assim que o caçador lhe desamarrou a boca, o crocodilo disse-lhe:

— Prestaste-me, é certo, um serviço, mas agora tenho de te comer, única e exclusivamente para respeitar a nossa tradição: os meus pais, os meus avós comiam todos os homens quantos encontravam à sua frente³.

Foi a vez de o caçador pedir com insistência para não ser comido. O crocodilo rejeitou categoricamente tal pedido. O caçador fez-lhe então a seguinte proposta:

— Estou inteiramente de acordo que me comas, mas proponho que previamente peçamos o parecer de três transeuntes.

Um cavalo muito velho foi o primeiro a passar por lá. Cada um lhe contou a aventura a seu modo. Escutou com muita atenção as duas versões, depois dirigiu-se para a crocodilo:

— Come-o, como é vosso hábito. O homem é muito ingrato; quando eu era novo, com todo o vigor, cuidava bem de mim. Agora faz de conta que não existo.

Apareceu seguidamente uma velha; ela ouviu também as duas versões da mesma aventura, e disse logo ao crocodilo:

— Come-o; os homens são todos ingratos. Quando jovem e bela, o meu marido jurou-me que só havia de me amar a mim. Agora casou com raparigas novas, e nem sequer olha para mim. Come-o, segundo as vossas tradições.

O caçador estava desesperado, não vislumbrando nenhuma solução favorável à sua situação. Chegou a lebre; cada um lhe expôs a aventura a seu modo.

— Estão muito longe, disse-lhes a lebre; já estou velha e oiço muito mal. Vinde, pois, aqui, à margem, para que vos oiça melhor.

Ambos saíram da água, e chegaram perto da lebre a quem, de novo, contaram tudo. A lebre tomou então a palavra:

— Custa-me acreditar que este homenzinho pôde carregar um gigante como tu. Para dar o meu parecer, é preciso eu ver com os meus olhos tudo quanto estais a contar-me. Portanto, regressai à floresta; que o caçador te amarre de novo e te traga depois até aqui.

O crocodilo e o caçador concordaram. Chegaram à floresta, seguindo sempre a lebre que, então, disse ao caçador para amarrear melhor o crocodilo. Depois perguntou-lhe:

— A vossa casta come ou não come crocodilo?

— Claro que comemos, respondeu o caçador.

A lebre sentenciou imediatamente:

— Salvaste-lhe a vida, e ele quis comer-te; agora, leva-o para casa, e comei-o em família tu, a tua mulher e os teus filhos.

Logo no início da *storia*, aparecem os dois antagonistas, o caçador, herói principal, e o crocodilo, personagem secundária. O objectivo em vista, definido imediatamente, é, para o primeiro, a caça, e, para o segundo, uma vítima ou uma presa. Ambos têm necessidade de alguma coisa. Nota-se o limite de acção do herói principal, o caçador: com um simples tiro, podia matar o crocodilo, e terminaria a sua *storia*. Nada disso. Há o começo de um processo narrativo.

Processo Narrativo

Cinco sequências compõem este processo narrativo. A primeira regista-se quando se instaura o diálogo entre o herói principal e a segunda personagem. Há um duplo pedido de clemência, da parte da vítima potencial: *Não me mates; leva-me até à margem do rio*.

O enredo começa a partir do momento em que o herói principal concorda com o pedido da personagem secundária, tomando, é claro, todas as precauções necessárias — tarefa difícil para o herói — antes de a transportar até ao rio.

Nova sequência, cujo prelúdio é um outro pedido da segunda personagem, que será reiterada com maior insistência: *leva-me para mais longe, dentro da água*.

A água é a esfera de acção do falso herói⁴, em ocorrência, o crocodilo, que se torna agora o agressor. Tenta convencer o herói principal: *Desamarra-me a boca*.

Terceira sequência: tentativa de agressão do crocodilo (*o delito em perspectiva*); reacção do caçador que, por sua vez, formula um pedido: se está inteiramente resignado, deseja, todavia, que previamente sejam ouvidas três testemunhas. A audição das testemunhas constitui a quarta sequência: as duas primeiras — o cavalo e a velhinha — são hostis ao herói principal e incitam, portanto, o agressor ao delito. Perante isso, o herói principal, desesperado, *nada pode fazer*, porque, como escreve V. Propp, “*é preciso que o narrador ponha o herói ou a vítima numa certa situação de impotência*”⁵.

Só o último transeunte, a lebre — pela sua astúcia — provoca o regresso do herói principal e do agressor ao ponto de partida, o que se dá sem dificuldade. Este regresso, segundo V. Propp, significa já um “*domínio do espaço*”⁶.

Última sequência: a pedido da terceira testemunha — a lebre — o herói principal amarra de novo e bem o agressor e leva-o para a casa para o comer, na companhia de toda a família. Citemos uma vez mais V. Propp: “*A função terminal em qualquer conto pode ser a recompensa, a tomada do objecto que se procura ou, de uma maneira geral, a reparação do delito, o socorro e a salvação na perseguição*”⁷.

No caso presente, a reparação da maldade, ou mais exactamente da ingratidão.

Características da *storia* guineense

Salientemos que há dois traços essenciais na *storia* guineense. Em primeiro lugar, e antes de mais nada, é uma arte oral, e, como tal, sujeita às técnicas de expressão da *oratura* ou da *oralitura*, como escreve L-

F. Prudent, entre vários outros especialistas da matéria. Esta arte oral pode definir-se como sendo “o domínio e o uso eficiente e produtivo da palavra”⁸.

Por outro lado, é uma literatura oral que, segundo o próprio P. Nda, “depende ao mesmo tempo de todos os géneros literários: narração, teatro, poesia, epopeia, etc., e precisa, para se exprimir, da presença ou melhor da participação de um auditório”⁹.

Em princípio, a *storia* deve ser ouvida e não lida. Se é verdade que *trai-dutore...*, não é menos certo que quem escreve uma *storia* — é o nosso caso precisamente — “amputa-lhe”, sem querer, alguns dos seus elementos essenciais.

Em todas as *storias* guineenses — em que a flora não está esquecida — há como personagens Deus, o homem e sobretudo os animais, que ocupam o lugar dos homens, em geral, e dos guineenses, em ocorrência. A cada *storia* se pode aplicar o adágio latino “*Mutato nomine, de te fabula narratur*” (mudando o nome — da personagem — é de ti que se trata na fábula).

Os seres humanos misturam-se com os animais e vivem a mesma vida, no mesmo ambiente: o caçador tem pena do crocodilo; vemos a perdiz que se desloca para ir assistir a um festim organizado numa aldeia longínqua. Contraem-se alianças matrimoniais entre as mais belas raparigas da região e os animais: o camaleão casa com a filha do rei...

A lebre é, sem dúvida alguma, o animal que ocupa um lugar de relevo nas *storias* da Guiné.

É difícil dissociarmos sistematicamente, por um lado, o físico da lebre do seu carácter propriamente dito, e, por outro, esse mesmo carácter do seu papel na *storia*.

Se sublinharmos que ela tem orelhas compridas sempre a mexer-se, os olhos vivos, o nariz tremulante, não teremos nenhuma dificuldade em representar, com a sua cor, atitude e reflexos, o físico engraçado da lebre que é idêntico ao da lebre que anda pela natureza, que todos nós conhecemos. Quais são os meios por ela utilizados para triunfar? Qual o seu papel na *storia*?

Recorre a lebre aos seguintes meios para vencer: a astúcia, a mentira, o canto, a lisonja, etc. No caso presente, é justiceira: depois de ouvir a aventura do crocodilo e do caçador, pondera os prós e os contras, antes de castigar o primeiro, ingrato, e de recompensar o segundo, bom e humano. É de salientar aqui o tacto da lebre; pergunta previamente:

— A vossa casta come ou não come crocodilos?...

Isso para não vexar o caçador com a sentença que vai proferir sem apelo, pois castas há que não comem crocodilo.

— Salvaste-lhe a vida...

É o momento oportuno para apresentarmos, como conclusão, o narrador da *storia*.

Convidado pela assistência para contar *storia*, o narrador guineense, depois de se fazer rogar uns instantes — é da praxe —, pede a palavra e exige o silêncio total, que lhe é dado sem reticência.

Os contos crioulos começam sempre com estas palavras rituais: *Er, er*¹⁰, era uma vez. Isto é, o que vos vou contar é verdade, *aconteceu*; se quiserdes escutar-me, dizei-mo. Por essas palavras introdutivas, o narrador situa imediatamente “o conto no seu passado remoto, e quer fazer esquecer o presente e a realidade”¹¹.

— *Er sertu!*, responde logo a assistência. *Er sertu*: trata-se do passado, não há dúvida, mas é uma *storia certa*, verdadeira, sabemos-lo, por isso, tem toda a nossa confiança. Como quem diz: “tem a ...luz verde”.

Conseguida esta confiança total e incondicional da parte dos seus interlocutores — era precisamente o objectivo das palavras introdutivas — o narrador começa a *storia*, a que dá um cunho pessoal com comentários pertinentes para a *recriar*, *storia* essa que, a maior parte das vezes, é conhecida do auditório. Compete, pois, ao narrador motivar, pela sua maneira de contar, toda a assistência que reage imediatamente em sintonia com o próprio narrador, que utiliza todos os recursos do seu vocabulário, da sua voz e dos gestos para contar a *storia*, ao passo que o narrador moderno — o nosso caso — tem a tarefa mais delicada, pois só dispõe da palavra escrita, como instrumento para reproduzir o conto, acrescentando cá e lá um ponto, mas sem a certeza de uma assistência que o apoie.

¹ V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1970, p. 125.

² Id. *Ibid.*, p. 117.

³ Respeito escrupuloso pela tradição oral: “*Ouvi da boca do meu pai, que ouviu da boca do seu pai...*”.

⁴ V. Propp, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Id. *Ibid.*, p. 69.

⁶ Id. *Ibid.*, p. 73.

⁷ Id. *Ibid.*, p. 134.

⁸ P. Nda, “Le conte traditionnel africain”, in *Revue Recherche, Pédagogie et Culture*, Paris, 1960, p. 20.

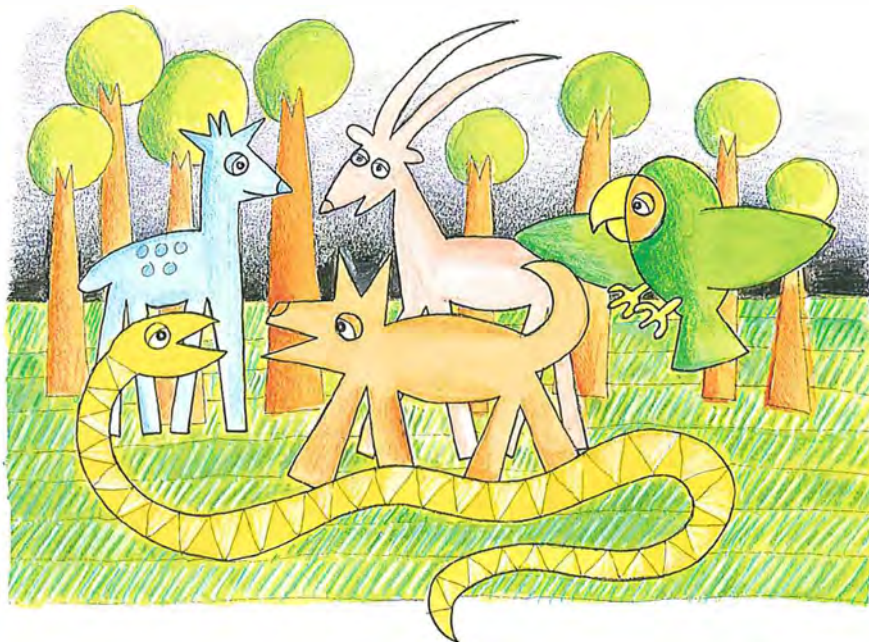
⁹ Id. *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ Como se deduz facilmente, do português “era, era”.

¹¹ P. Nda, *op. cit.*, p. 19.

Os donos da língua

José Eduardo Agualusa



A estória que vos vou contar aconteceu no tempo em que os animais falavam, ou melhor, em que falavam todos o mesmo idioma. O Senhor Cão, o animal mais velho da floresta, era uma espécie de guardião do verbo. Na verdade via-se a si próprio como o legítimo proprietário da fala.

— A palavra foi criada pelos cães, os quais, por gentileza, a emprestaram aos outros animais — explicava aos filhos. — O vosso avô, o Velho Cão, andou por toda esta floresta, descobrindo e nomeando as coisas: rios, lagos, rochedos, montes e vales, árvores, ervas, flores, frutos, os pequenos insectos, nevoeiros, chuvas, o lodo e a lama. Enfim, tudo. O que nós, cães, não conhecemos, não existe; o que não tem nome, não existe. Assim, a existência da floresta deve-se a nós. Este é um Mundo Cão.

A Senhora Sucuri não gostava de ouvir aquele discurso. Era o animal maior da floresta, falava tão bem como o Senhor Cão, e, como ele, usava chapéu. *“A língua pertence a todos”,* dizia, *“da mesma forma que um rio constrói o seu caminho e depois é ele esse caminho, assim nós fazemos uma língua e a seguir ela nos refaz”.* A Senhora Palanca achava o mesmo, mas era mais dramática: *“A língua sou eu!”*; e o Senhor Papagaio repetia: *“A língua sou eu, a língua sou eu!”*. Tímida, a corça propunha uma outra formulação: *“A minha Pátria é a minha língua”*; e o Senhor Papagaio repetia: *“A minha Pátria é a minha língua, a minha Pátria é a minha língua”*.

Um dia o Senhor Cão foi passear para a zona mais remota da floresta, como costumava fazer, empurrado pelo desejo de descobrir coisas novas às quais pudesse dar nome (e existência). A luz era escassa, húmida e verde, naqueles deslimes. Uma lama espessa escondia o chão. As próprias árvores pareciam perigosas. Algumas tinham os troncos cobertos de picos, outras de resina ácida, flores de uma melancolia crepuscular devoravam tudo em seu redor.

Ali, meio imerso na lama, o Senhor Cão descobriu o esqueleto de um animal desconhecido. Aproximou-se para o estudar melhor, ansioso por lhe dar um nome, agregando-o dessa forma à

floresta, ao universo, à imensidão das coisas existentes, mas não lhe ocorreu nada. Ficou assim muito tempo, rondando aquela morte que lhe desorganizava o pensamento. *“Como te chamas?”*, perguntou, já desesperado, e então, para seu grande espanto, o esqueleto ergueu-se e respondeu: *“O meu nome? Nunca tive nome”*.

O Senhor Cão assustou-se:

— O nome é um resumo da alma — disse —, tudo o que existe ou existiu, ou até que se acredita que possa vir a existir, tem de ter um nome.

O esqueleto chocalhou os ossos, indiferente à perplexidade do outro:

— Eu nunca tive. Vivi e morri sem que ninguém me nomeasse.

Naquela tarde os outros animais viram o Senhor Cão regressar a casa de cabeça baixa. Achava-se um falhado. Descobrira algo de novo na Floresta e não fora capaz de lhe dar um nome. Adoeceu de desgosto. Alguns dias depois, preocupada, a Senhora Corça foi saber o que se passava e encontrou o Cão às portas da morte. *“Morro”,* disse-lhe este, *“sem ter cumprido o meu papel nesta Floresta”*. E morreu.

Durante uma semana os animais choraram, dançaram e beberam o morto, conforme a tradição, e depois lançaram o seu cadáver ao rio, e o rio arrastou-o até à zona mais remota da floresta. Anos depois, ou séculos, não importa, o cão foi parar junto às ossadas do animal desconhecido.

— Estou a conhecer-te — disse o esqueleto. — Tu és o cão. Aquele que se julgava o dono da língua. Mas morreste e a língua continua. Os outros animais servem-se dela, agora, como se fosse um perpétuo Domingo.

— Já alguém te deu um nome? — quis saber o cão — Só isso me interessa.

O outro riu-se:

— Sim — disse —, chamam-me Escuridão.

O Crocodilo fez-se Ilha

Luís Cardoso

*“Ali também Timor que o lenho manda
Sândalo salutífero e cheiroso”*

Camões

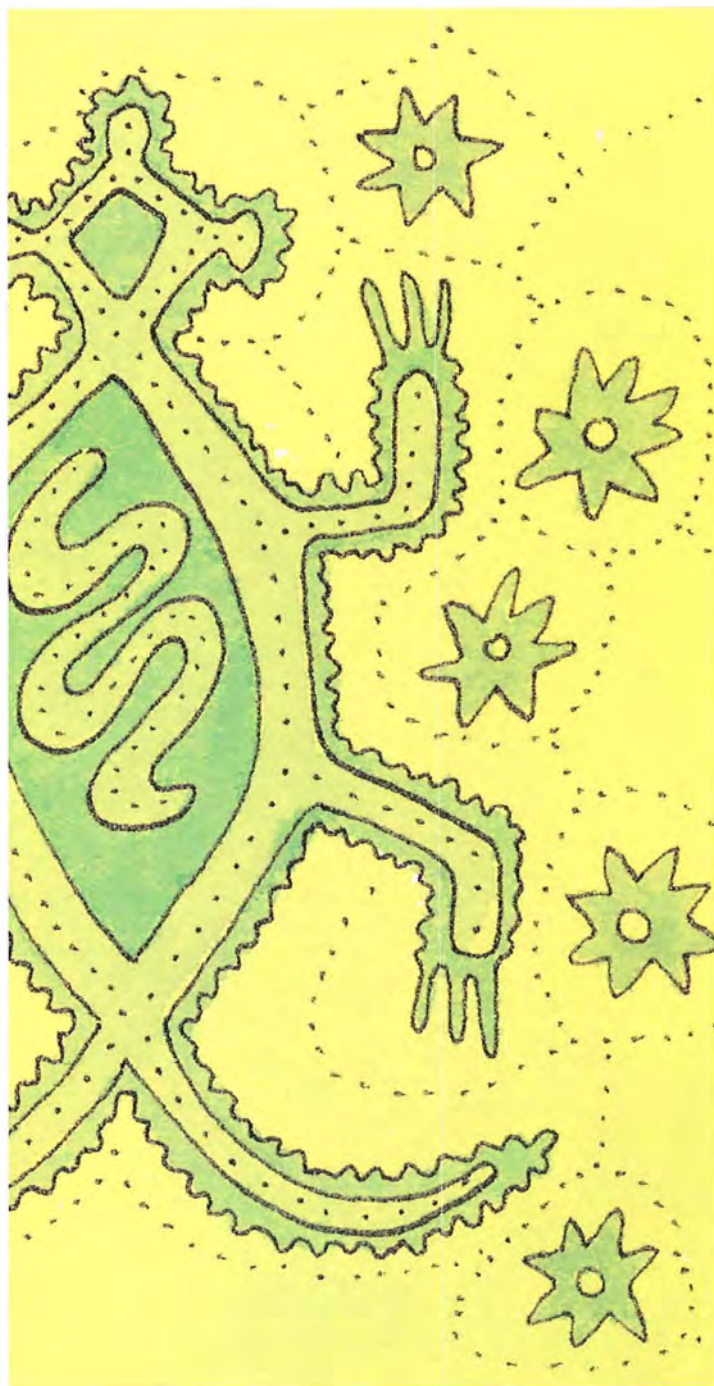
Nunca tinha chovido tanto de uma só vez naquelas paragens. Como se a monção viesse para nunca mais voltar. As águas subiram, inundaram a terra, aproximaram-se dos céus onde deixaram sementes de *caleic* (*Entada Scandens*) germinando trepadeiras, amarrando o mar e a terra ao infinito. Foi o tempo em que tudo se ligou. Uma bola completamente azul pendurada no firmamento rolando no tempo. Os seres misturavam-se e percorriam lugares outrora restritos apenas a alguns. A água fizera mais do que alguma vez os homens ousaram diluindo as fronteiras. Não havia classificação consoante os locais onde habitavam ou de acordo com os seres que digeriam. Eram todos iguais e celestiais, terrenos e marítimos.

Mas foi chuva de pouca dura. O caos e a desordem aproximavam os naturais dos sobrenaturais. A época das chuvas terminou sem ter dado antes um sinal do seu fim próximo. Repentinamente. O mar arrastou-se para os seus limites. Como uma esteira líquida que se dobra. O céu separou-se pelo sopro do vento em busca da extensão dos ares. Uma trepadeira unia a abóbada celestial ao umbigo da terra resistindo à separação do espaço único. Por ela trepavam os mortos e desciam os iluminados. Depois partiu-se com o peso dos mortos e pela fúria dos iluminados. Voltou tudo a ficar com as suas fronteiras definidas. O céu, o mar e a terra separados como antigamente.

Os crocodilos antes do dilúvio viviam no mar e nas extensões das águas que entravam pela terra dentro. Foram os que mais se aproximaram da divindade. No fim da estação das chuvas,

quando as águas começaram a recuar, todos os animais movidos pelo instinto de sobrevivência foram recuando para os seus anteriores nichos. Os pequenos crocodilos, movediços e irrequietos, sentindo que o mar recuava, foram deixando os locais onde tinham feito incursões em busca de alimentação mais condimentada que não fosse apenas peixes, barbatanas e espinhas. Mas aquele velho crocodilo que nunca se tinha aventurado para além das poças de água, onde esperava os incautos transeuntes, mostrava-se renitente em abandonar aquele recanto de terra onde corriam cabrito, porco, cão, veado, búfalo e homem. A prole bem tentou movê-lo dessa teimosia quase divina. Já não queria mais regressar para o seu meio aquático. Por mais que insistissem dizendo que em breve com a seca, morreria de calor e fome, tencionava ficar. Dizia ser a natureza o seu melhor aliado que com ele fora sempre benevolente. Mais do que os da sua espécie que se devoram a si mesmos. Com tal argumento convenceu-os a irem-se embora. Era a sabedoria acumulada ao longo do tempo. O clã entendeu tal atitude como sendo um sinal da sua senilidade e a resignação ao fim próximo. Há um momento único no tempo de cada um para decidir a forma mais conveniente e digna de se ausentar. Um grande sáurio arrasta-se no chão mas nunca no tempo. Os pequenos choraram antecipadamente lágrimas de crocodilo pelo fim do progenitor. Como não estava nenhum outro animal presente, eram genuínas as lágrimas choradas. Arrastaram-se para o mar e o velho crocodilo foi ficando cada vez mais distante e abandonado.

O sol incidiu raios a pique chicoteando a terra. O velho crocodilo sentiu a falta da água. Sufocava. Suava por toda a pele para refrescar o seu corpo. Perdera as forças nas patas e mal aguentava o seu tamanho quando pretendia arrastar-se. Os abanões da cauda nem davam para assustar as moscas zumbindo em seu redor. E por fim chegou a fome. Essa velha senhora que o aticava a atirar-se contra tudo o que se movia. E nada se movia à sua frente. Nunca passara por tão difícil provação. Chorou com pena própria culpabilizando-se por ter esse espírito rabugento e teimoso não lhe permitindo seguir recomendações dos mais novos considerando-os como sendo imaturos e de geração espontânea. Fez então a sua introspecção como forma de atenuar o seu sofrimento e ter um fim de um verdadeiro ancião réptil. Quando era líder gostava de pregar partidas aos seus correlegionários deixando-os nos caminhos por onde se cruzavam os caçadores de peles para enfeitar a vaidade humana. Em como depois mata-



va os mais fracos para treinar as suas potentes mandíbulas em exercício de terrificação e desta forma reivindicar um território onde só cabia o seu estatuto especial. Em como chorava a valer para chamar a atenção dos transeuntes, mostrando piedade pelas lágrimas julgando serem verdadeiras e ele depois os mataba a sangue-frio, às vezes a quente para saciar os seus apetites carnisais.

Viu então desenharem-se no horizonte nublado dos seus olhos, vultos de animais que se aproximavam atraídos pelo cheiro da morte de um velho tenebroso. Em rodopio de dança fúnebre e algazarra. Eram cabritos, faziam mé-mé e passavam ao lado. Eram macacos, saltitavam, mostravam os dentes e a língua e passavam ao lado. Eram veados, javalis e homens. Por mais que lamentasse a sua sorte e jurasse comendo areia quente, ninguém o socorreu.

Titi procurava pelos pais depois da descida das águas. Na sua inocência sem saber distinguir o falso do verdadeiro das lágrimas perguntou-lhe se precisava de ajuda.

— Leva-me até ao mar. Eu prometo levar-te aos teus pais! — rogo o crocodilo com voz de finada.

Triste com a sorte alheia mais do que a própria, aproximou-se. Vendo-o quase desfalecido pensou somente em salvá-lo. “A vida de quem quer que seja, deveria ser tido em conta para além dos seus actos” — pensou. Um pensamento grande de mais para as suas pequenas forças. Havia uma desproporção entre o peso do colosso moribundo e a potência dos seus inexistentes músculos dos braços. Os olhos do crocodilo já não choravam. Titi foi buscar as cordas da trepadeira e enrolou-as ao longo do corpo daquele que reencarnava o horror sobrenatural. Puxou, mas nem um passo adiante. Faltavam-lhe mais forças para arrastar o peso do quase morto. Foi pedir ajuda mas o silêncio dos vingadores apenas foi quebrado pela voz irritante do mandatado macaco:

— Que morra aquele que tanto mal fez!!!

Assustou-se com a resposta. Mas não desanimou. Lembrou-se daquele búfalo bravo que amansara para tomar conta dela. Um guardava a outra. Pediu-lhe para a ajudar a pôr um velho moribundo no mar. Quando chegaram ao local o búfalo franziu os olhos, levantou as sobrancelhas e deu uma cornada no ar soltando espumas brancas pela boca de raiva. Parecia o mar revolto.

— Não, tudo menos isso! Ele devorou metade da minha família e também os teus pais! — gritou irritado. E com tamanha indig-

nação que o seu corpo parecia multiplicar-se numa manada de búfalos prontos para a vingança.

Titi não teve outra alternativa senão voltar para junto do crocodilo e lamentar a sua morte. Preparava um canto fúnebre para consolar o espírito do moribundo quando uma luz lhe iluminou o pensamento. “Ninguém deve morrer fora do local onde nasceu. Por onde se nasce por onde se morre”. Foi ter com o seu guardador e argumentando dessa forma foi ajudada. O búfalo só deu pelo engano quando o crocodilo dentro da água começou a revitalizar as suas forças. Afinal a terra do crocodilo era a água e esta fazia-o renascer. O morto fez-se vivo. O búfalo estava magoado com a menina. Esta traíra a sua amizade. Depois condescendente deslizou a sua acusação para o instinto maternal. Dela e da água. Às vezes, a maternidade, na sua luxúria, gerava a bestialidade.

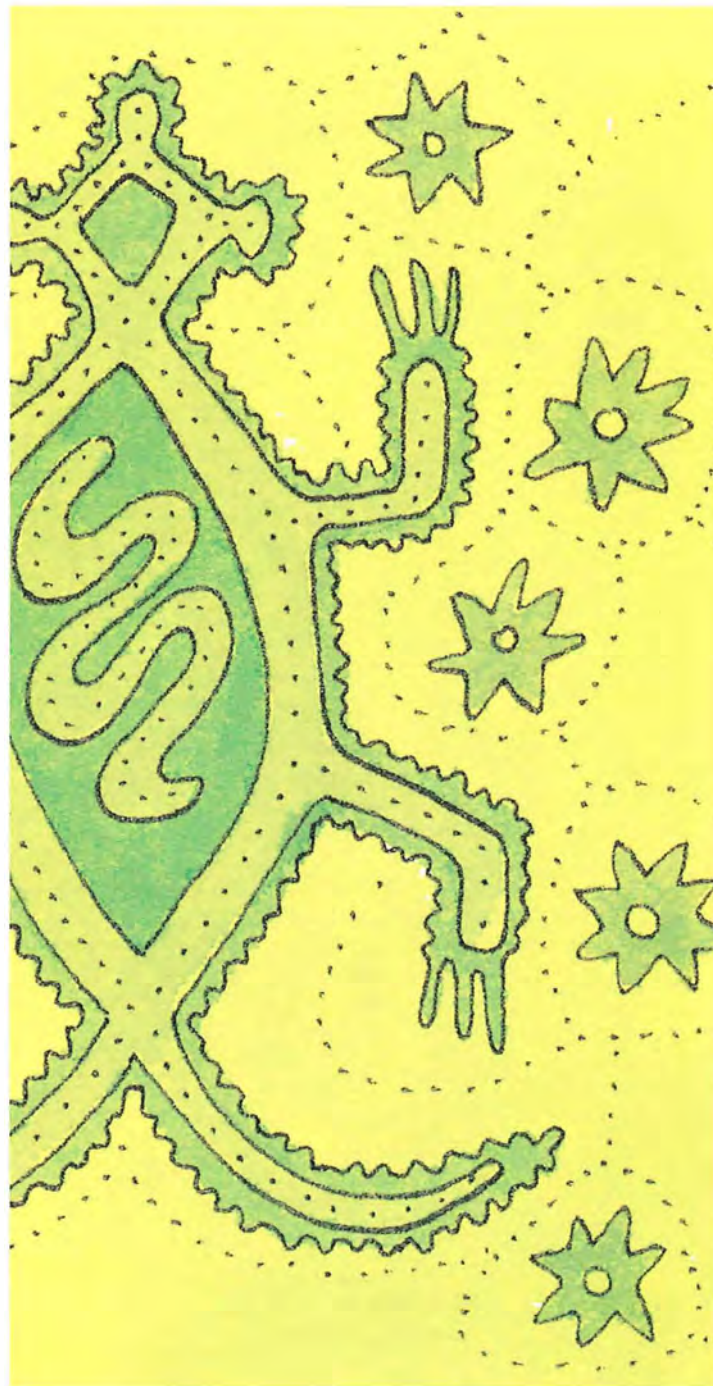
Foi-se embora. Voltou a ser bravo. A única condição que lhe garantia respeito e sobrevivência.

O crocodilo vendo a cena da amizade desfeita quis recompensar a sua salvadora pela perda de um amigo prometendo ser ele o verdadeiro. Dizia que a imagem que tinham dele não lhe garantia total proveito. Não era tão traiçoeiro como a fama das suas lágrimas.

— Pula para o meu dorso. Eu te levo a conhecer os mares — disse o crocodilo com voz paternal.

Levada pelo encanto de conhecer a profundidade dos oceanos e para fugir ao remorso por ter traído o seu amigo pulou para as placas do grande sáurio. Anotecera. E sem a vigilância dos olhos dos outros animais e a coberto da distância e da escuridão da noite que com ela trazia os instintos escondidos da natureza de cada um, tencionava comer aquela criança, salgada e temperada pelos ares do mar. A lei da natureza predominava sobre a moral. Está na natureza do crocodilo devorar a sua caça. Mas as forças dos seus músculos foram-se esgotando na jornada. Sentiu que o seu fim chegava. Não conseguiu mexer as patas nem mesmo a cauda. Encalhou no seu destino. Rendido à evidência da morte quis a grandiosidade. As suas patas alongaram-se e cravaram bem fundo nos corais. O corpo distendeu-se e as placas ganharam elevação surgindo florestas, colinas e ravinas, planaltos e planícies. Uma voz surgiu então do ventre do ainda crocodilo quase terra:

— Sou velho e vou morrer. Tu és linda. Serás mulher e cuidarás de mim e das florestas de árvores de sândalo. Brevemente chegarão príncipes. Uns em busca da tua beleza e outros do cheiro do sândalo salutar e cheiroso.



Chichorro

É DOMINGO O DIA PARA A ENTREVISTA, marcada para a sua casa. Chichorro prepara o almoço, a sala será em breve invadida por amigos: portugueses, cabo-verdianos, moçambicanos. Vêm “mariscar umas lulas”, uma tarde de conversa amena, de sabores e sons a lembrar longínquas paragens africanas.

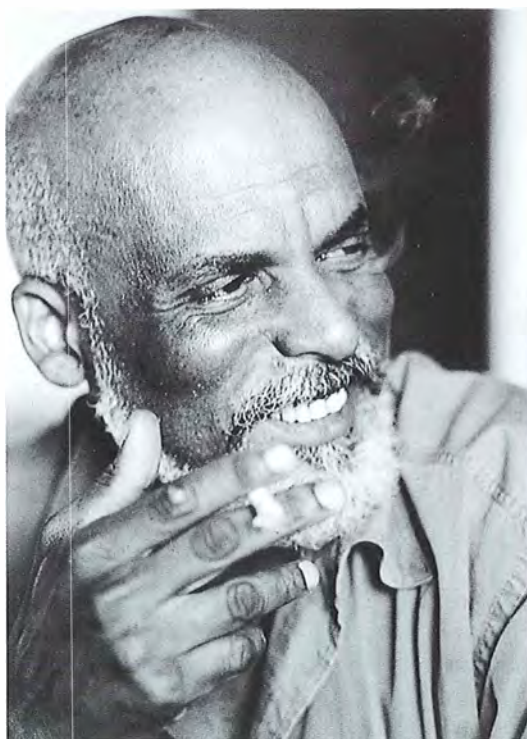
Nas paredes os quadros espalham manchas de cores vivas que prendem o olhar. A força das formas, o impacto da paleta de tons, a delicadeza dos temas. E os grandes quadros, últimos, mais abstractos, onde de relance se vislumbra um violão, as coxas de uma mulher, uns olhos penetrantes.

Chichorro pode ter-se radicado definitivamente em Portugal, mas a sua obra grita-nos os coloridos da sua terra, apresenta-nos os usos e as gentes do Maputo. Numa mistura de mensagens para a vista e para o coração.

Como é que começa esta intensa relação com a arte? Há um primeiro “clic” de que tenhas memória?

Acho que é desde sempre. Todos os miúdos têm tendência para esta forma mais directa de comunicar; enquanto não há o controlo da palavra, as formas são instrumento por excelência de comunicação. Mas também é certo que, entre inevitáveis desejos de vir a ser bombeiro, ou pirata, para mim passava por ser pintor. A família achava graça, julgo que pensavam ser algo de inimaginável. Em seguida veio a fase dos desenhos nos muros das lojas que a malta lá tinha, as lojas dos portugueses, dos chineses e dos indianos. Normalmente tinham uns muros dispostos a propósito para nós, que habitualmente andávamos à cata de uns carvões. Passávamos e fazíamos um desenho, deixávamos recados uns aos outros...

Um das grandes superfícies brancas muito tentadoras!



Nem imaginas, faziam o nosso deleite... enormes, imaculadas, davam uns magníficos murais. A coisa começa por aí. Também me lembro de um dia a minha mãe estar a lavar roupa, tínhamos uma casa com quintal, com criação, e o lavadouro era debaixo de um telheiro nesse quintalão. Eu estava na varanda a fazer os deveres da escola, agarrei nas aguarelas e pus-me a desenhá-la. Quando lhe ofereci a obra, achou muita graça mas lembrou-me que ser pintor era coisa muito mais séria que fazer aqueles retratinhos ingénuos. Claro que a disciplina de Desenho me encantava e era sempre dos melhores alunos.

Acontece a tantos meninos que nunca serão pintores...

A coisa ganhou um cariz mais sério quando estava na tropa, em Nampula, e era colega de quarto do Carneiro Gonçalves, irmão do poeta Sebastião Alba. Ia fazendo os meus bonecos, desenhava sempre, e um dia ele perguntou-me porque é que não pintava, já que desenhava razoavelmente. Resolvi comprar tintas e experimentar, mas algum tempo depois olhei para aquilo à minha volta, achei muito mau o resultado, deitei fogo a tudo. Só no regresso a Lourenço Marques as coisas se precipitaram. Havia umas colectivas por altura dos festejos da cidade, eu continuava a pintar umas coisas e o Carneiro Gonçalves, com quem continuava a dar-me muito, uma vez chega lá a casa e insiste para que eu leve uns quadros à comissão organizadora da colectiva. Resisti muito, achava que aquilo era demasiado sério para eu tentar. Mas ele um dia levou-me umas obras e mostrou ao Garizo do Carmo, que teve um comentário relativamente favorável. Aí, senti-me desafiado. Apresentei os meus trabalhos e foi exposto um deles.

Com que idade foi essa estreia?

Tinha 24 anos. No seguimento deste episódio achei que tinha algum sentido levar as coi-

sas mais a sério. Dois ou três anos depois fiz a minha primeira exposição individual, na Cooperativa das Casas. Assumi-me como pintor. Mas aquele círculo era restrito, era a “malta da terra”; a minha família era muito conhecida, o meu tio era desportista e massagista do Ferroviário, o meu pai era técnico de recuperação de gás para os balcões frigoríficos da cerveja, todos o conheciam, eu próprio jogava futebol e fazia atletismo. Num meio pequeno, se calhar havia um bocado de empatia e complacência, do género “o Chichorro é um tipo porreiro, vou-lhe comprar uma coisita”.

És uma pessoa difícil de convencer?

Sou muito crítico comigo mesmo. O meu irmão olhou-me nos olhos e desafiou-me: “Se estás com essas dúvidas todas, porque é que não vais para onde ninguém te conheça e enfrentas as coisas?”. Mas para onde? “Para Lisboa”, disse-me.

Não era uma deslocação muito acessível...

Comprei uma passagem na TAP a prestações, um esquema chamado “viaje depressa e pague devagar”! Arranjei massa para pagar o bilhete — custou onze contos, nunca mais me esqueço —, agarrei numas coisas, meti meia dúzia de quadros debaixo do braço e vim para aqui.

Estávamos em que ano?

Em 1970. Fui batendo a portas, mostrando em galerias, enfrentei atónito esse mundo de códigos tão peculiares. Entretanto, havia uma Casa de Moçambique, uma coisa esconsa na Rua dos Condes, espécie de casa de reformados, mas disseram-me: “Sim senhor, se quiser pendurar para aí as suas coisas, pendure”. Eu lá pendurei. Foram passando uns amigos, e um belo dia aconteceu uma coisa muito estimulante: o Eurico Gonçalves, que vim a conhecer depois, tinha escrito umas linhas que me deram muito ânimo e que ainda guardo. Foi o único comentário directo, fundamental, pois



considerava a minha arte com seriedade, aumentando-me a vontade de continuar.

Foi esse o factor que fez com que as coisas mudassem?

Foi muito importante. Afinal era um crítico de arte que, sem nenhuma obrigação ou necessidade de ser simpático, tece considerações positivas sobre os meus quadros. Logo a seguir aconselharam-me a concorrer ao salão anual de arte moderna de Luanda, onde fui premiado. A partir daí as coisas tornaram-se mais promissoras.

A pintura já era a actividade principal?

No princípio não sobreviveria apenas dela. Ainda em Moçambique sim, pois não só ven-

dia os quadros como trabalhava em painéis publicitários e campanhas, decorava os pavilhões de Moçambique nas feiras internacionais, já vivia do risco... Depois, em Portugal, nos finais dos anos 70, optei pela profissionalização, um risco que tinha de assumir se quisesse progredir.

As bolsas foram um bom estímulo?

Sem dúvida. No princípio dos anos 80 ganhei a bolsa para Madrid, onde estive três anos. Antes tinha ido dar uma volta pela Itália, nove meses em Roma e outro em Florença, para observar, ver os mestres, conhecer gente. Após Madrid regressei a Moçambique e tornei a Portugal com nova bolsa.

Mas o destino de um bolsheiro seria regressar a África no término da bolsa. Nessa altura era impensável viver da pintura em Portugal, não?

Ter-me-ia ido embora, ser pintor profissional em Moçambique. Mas acabei por cá ficar porque o António Inverno sugeriu que fosse viver para sua casa durante um ano. Durante todo aquele tempo, a família do António foi a minha família. Tinha espaço para pintar, espaço para viver, foram inextinguíveis de amizade para comigo. Comecei a expor, a vender, criei um espaço próprio e fiquei por cá.

Essas vivências são importantes para afirmar o artista, mas há uma base anterior: a paleta de cores, o próprio traço.

Ao fim e ao cabo, foi o ambiente do meu crescimento. Passo a ser conhecido quase aos 40 anos. Até lá, foi a aprendizagem da vida, o quotidiano africano a influenciar-me a cada momento: toda a essência da cor, a maneira de estar, os gestos. Nunca tive uma influência artística específica, uma escola que me formasse o traço. Vou crescendo todos os dias, costumo dizer, e a pintura acompanha-me. Vamos con-



tactando, vendo coisas e, quase inconscientemente, absorvem-se formas, movimentos, volumes.

Este olhar sobre os gestos do povo, muito presentes no teu trabalho, é um dado adquirido desde o início?

Sim, sim. Desde a tropa. São os meus pilares de memória, o meio onde cresci; apetecia-me muito falar daquelas pessoas, prestar-lhes esse tributo, libertar na tela, para os outros, a observação de um quotidiano carregado de força, com dinâmicas próprias, numa interacção de gentes, objectos e ritmos. Aquelas mulheres de trabalho dos bairros pobres, o encanto de terem um vestido de cetim, as próprias prostitutas, as bicicletas, os jogos que tínhamos, as gaiolas e os pássaros, os peões, os brinquedos que, como qualquer criança pobre, construía com as próprias mãos, pois o meu pai era um operário sem dinheiro para comprar-nos brinquedos. Tudo ficou, e acho que vale a pena transmiti-lo.

É interessante que após tantos anos geograficamente distante dessa mundivivência, ela contenha a força de imagens prevaletentes como valência essencial da tua criação.

Por mais voltas que dê no mundo há sempre uma gaiola, uma bicicleta, uma mulher que regressa do trabalho. E há coisas que surgem de repente, muitos anos mais tarde, como os papagaios, os peões, memórias que permaneciam apagadas e que surgem sem explicação, saltam do imaginário para a tela, depois de guardados tanto tempo. Ultimamente lembrei-me de outra coisa que fez parte da minha infância e me encantava: os gramofones de corda que tocavam nas casas onde nem havia electricidade.

A esse mundo do reencontro material com a memória quase que se contrapõe, ultimamente, uma tendência mais abstracta, onde formas e cores mantêm o apego aos elementos de inspi-

ração anteriores, mas os contornos finais aparecem depurados, simplificados, como que num mundo onírico que não necessita de precisão.

Há as memórias que se despejam inevitavelmente, há a pintura em si que provoca a evasão do plano da linguagem muito concreta, muito dita, a abstracção que desvenda a sensibilidade para a matéria, para a cor, para os volumes, um certo jogo onírico, como dizias, que não despreza a representação do real mas está já para além dessa “limitação”. É verdade que estou experimentando essas sensações cada vez com mais intensidade e permanência.

É quase uma indecência perguntar isto a um criador... mas qual das vertentes é mais forte? A que transpõe da memória o teu povo, ou a que é mais interior, diria quase que do mundo da psique?

Se é que há uma parte mais forte, a última é que começa a ganhar peso. A primeira fase existe há muito, já se falou muito nela. E embora estejam sempre presentes os motivos da sua inspiração, a verdade é que se esgotam processos de representá-los e por isso se chega ao depuramento. A memória é a mesma, as vozes, as mediações, os desejos, os ambientes. Sentindo-os da mesma forma, descobrimos maneiras diversas, mais expurgadas de as pôr cá fora. Uma outra linguagem, se quiseres chamar assim. Neste momento começa a ser menos importante a parte descritiva. As coisas estão lá — as pessoas, os objectos —, mas não necessitam de uma “história” por detrás. Estão lá e bastam-se, têm força própria nessa relativa abstracção.

Consideras ser uma evolução natural num pintor? Acontece frequentemente.

Acho que sim. Eu não forcei nada disso, tive necessidade de progredir nesse sentido. Há um factor de maturação das ideias que deve ser levado em linha de conta. Um tratamento, uma refi-

nação dos traços, dos volumes conquistados através das cores, uma concentração de elementos expurgado que está o acessório.

Quando se dá um regresso a Moçambique — imagino que tem havido vários —, que impacto tem do ponto de vista da pintura? Há uma recarga de referências, vais lá com esse objectivo específico?

Não, a recarga “dos pincéis” vem através da recarga das coisas do coração, dos afectos, dos gestos entre as pessoas, sentir as coisas na pele. Mas não é um dado específico de Moçambique, o mesmo se passa comigo em Cabo Verde ou na Guiné, por exemplo. Porque aí encontro as mesmas imagens, encontro os mesmos sonhos nas pessoas, as mesmas amarguras, as mesmas dificuldades, os mesmo encantos. Nunca vou de papel debaixo do braço, nunca faço rascunhos, não tiro fotografias. Retenho no olhar, guardo na memória. Eu vou é de coração, e apaixono-me pelos instantes e pelas pessoas. As coisas vão fermentando cá dentro e um dia saltam cá para fora.

Como é que um criador com referências de uma sociedade tão diversa daquela em que vive há décadas resiste à influência das cores, das vivências, da luz, bem diversas?

Não é complicado porque sinto-me realmente fruto de duas culturas. Não por agora viver em Portugal e estar em contacto com a Europa, mas desde sempre. Afinal, só cá estou há cerca de doze anos, o meu imaginário estava absolutamente formado quando saí de Moçambique. Foi lá que adquiri uma cultura de simbiose, sou essa mistura de saberes, uma educação em casa e na escola que referenciava a parte do meu avô, e a outra, a cultura negra pela parte da minha avó. Fui habituado a viver com as duas desde miúdo. Estou cá perfeitamente integrado, como me sinto bem lá. A única diferença são as



dez horas de voo do aeroporto da Portela ao de Maputo. Não me faz qualquer aflição, é rigorosamente natural: continuo a viver dos dois lados, mesmo quando habito só num.

