

Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JULHO
SETEMBRO
1999

2000\$00

103

[IVA INCLUIDA]

numero

6

Pontes lusófonas II

MINISTÉRIO
DOS NEGÓCIOS
ESTRANGEIROS



Ministério dos Negócios
Estrangeiros



INSTITUTO
CAMÕES

II pontes

Lusófonas

Lisboa 2 Setembro a 30 Outubro 1999
Exposição Arte(s) de Moçambique

Debates **Maputo** 15 a 19 Setembro 1999
Mostra de Literaturas Lusófonas
Curso de Jornalismo Cultural
Ciclo de Cinema Lusófono
Espectáculos Musicais



© JOÃO RIBEIRO

HÁ SENSIVELMENTE um ano tinha início em Lisboa a primeira edição de *Pontes Lusófonas*, concebidas como um conjunto de iniciativas culturais destinadas a promover e a conferir materialidade a uma forma de estar e comunicar que inegavelmente reúne os sete países que usam a mesma língua oficial, aos quais então associámos Timor-Leste. O projecto que nascia simultaneamente como uma festa e um apelo ao processo de consolidação da *Lusofonia* também na esfera cultural constituiu, de facto, uma iniciativa inovadora no sentido de uma partilha criativa e de um reconhecimento recíproco cujos ecos deram provas de ter sensibilizado positivamente os intelectuais e os órgãos de comunicação social lusófonos.

A um ano de distância a proposta parece continuar a fazer caminho, facto que é para este Instituto altamente gratificante. Fortalecidas por uma espécie de elo feito de letras, sons e cores, as *Pontes Lusófonas* tinham-se proposto conquistar «um espaço de *convivialidade* (...) através de itinerários (...) percorridos por grupos de intelectuais e homens de cultura (...) nesta tarefa de construir indissolúveis laços afectivos que sejam pertença colectiva de todos os intervenientes do diálogo a estabelecer». E as primeiras pontes foram lançadas. Este ano o lugar de chegada é Moçambique, concretamente a cidade de Maputo, passando por Lisboa. Da margem atlântica poder-se-ão ver três exposições subordinada ao tema genérico *Arte(s) de Moçambique*. Da margem banhada pelo Índico, as letras, o cinema e a música de todos os convocados para esta edição das *Pontes Lusófonas II* que passa a contar, pela primeira vez, com representantes de Macau e da Emigração na Europa e nas Américas. Mas os caminhos, confluindo embora nas mesmas pontes que atravessam um mar comum, o da Lusofonia, banhado por espaços culturais

pertencentes a quatro continentes, bordejam outras margens de outros tantos rios cujas correntes matizam os tons e as vozes e transportam as maneiras de ser e sentir próprios a cada travessia. O sexto número de *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas* propõe-se ser uma espécie de roteiro, entre muitos possíveis, pelos caminhos que serpenteiam margens nesses amplos e diversificados territórios que falam uma mesma língua e partilham uma herança cultural. Moçambique, claro, como país de acolhimento deste conjunto de iniciativas, mereceu maior atenção neste número, mas todos lá estamos a encurtar distâncias e a dar a ler o que nos vai falando dentro, em palavras comuns. São Tomé e Príncipe na voz da sua poesia e na tradução para crioulo de sonetos de Luís de Camões, o Brasil através de um estudo sobre Cruz e Sousa, poeta negro autor de *Broqueis*, a Guiné com outro estudo sobre a crioulação e Angola na evocação da ilha de Luanda são exemplos de um périplo através da riqueza linguística e cultural da Lusofonia. Mas não só: o cinema, o teatro, a música, recensões e entrevistas completam a viagem que as pontes atravessam. A variedade e a criatividade das cultura lusófonas provocam um certo embaraço na escolha, mas que nem por isso alteram ou minoram o contributo de cada uma das comunidades. Pelo contrário, a alteridade conjugada ao respeito e ao apreço mútuo entre as culturas faladas e escritas cria plataformas de diálogo. E pelo diálogo se edificam pontes e se entrelaçam projectos. Como o que esta Revista assinala tematicamente e como outros, muitos, que se vão construindo lenta mas seguramente entre oceanos de entendimento e confiança que o diálogo cultural propicia.

Jorge Couto

DIRECTOR

Jorge Couto

DIRECTOR-ADJUNTO

Luísa Mellid-Franco

DIRECTOR DE PRODUÇÃO

Rui M. Pereira

DESIGN GRÁFICO

Luís Moreira (TVM DESIGNERS)

EDITORES

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

ASSINATURAS

Elisa Camarão

TRATAMENTO DE TEXTO

Ana Cristina Moreira

PRÉ-IMPRESSÃO

Policor

IMPRESSÃO

Gráfica Maiaidouro

DIRECÇÃO E REDACÇÃO

Instituto Camões
Campo Grande, 56 - 7º
1749-103 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
1100-286 Lisboa
Tel. e Fax: 888 10 23
rev.camoes@cncdp.pt

TIRAGEM

10 000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

124734/99

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

4	Novos (es)paços em volta das Pontes Lusófonas <i>Maria Armandina Maia</i>
6	Língua e Literatura Nacionais. Namanocolo e eu <i>Helder Macedo</i>
11	Alguns Aspectos das Artes e das Elites em Moçambique <i>Feliciano de Mira</i>
22	A «Ilha de Próspero» de Rui Knopfli ou a Ilha de «Calíban» na Poesia Moçambicana <i>Ana Mafalda Leite</i>
32	Palcos vivos, palcos imaginados <i>António Loja Neves</i>
38	Cinema Luso-Moçambicano <i>José de Matos-Cruz</i>
49	Máscaras Mapiko: ontem e hoje <i>Miguel Costa Mkaïma</i>
59	Cooperação Regional no âmbito da UE/África <i>João de Deus Pinheiro</i>
65	O «Complexo de Ítaca» nas Literaturas insulares (Açores, Madeira e Cabo Verde) <i>João de Melo</i>
74	As Ilhas de Babel: a Crioulização no Golfo da Guiné <i>Tjerk Hagemeijer</i>
89	Línguas Roubadas <i>Adriaan Van Dis</i>
96	Um olhar a uma voz <i>Gabriel Baguet Jr.</i>
104	As músicas afro-lusófonas à conquista do mundo <i>Ariel de Bigault</i>
113	Entrevista a Pepetela <i>Inocência Mata</i>
117	Saudades da Ilha de Luanda <i>Afonso Praça</i>
124	Comunidade africana no Brasil <i>António Loja Neves</i>
128	Cruz e Sousa Poeta negro Brasileiro, autor de «Broqueis» <i>Alexei Bueno</i>
134	Magias Africanas <i>Rosabela Afonso</i>
136	Entrevista a Malangatana <i>Machado da Graça</i>
144	Sobre as últimas publicações em Portugal... <i>Jacinto Anica</i>
149	A Cama de Cambala (Viagem a Mueda) <i>Júlio Carrilho e José Cabral</i>

Novos (es)paços em vo

1. Nenhum circuito exige maior atenção neste momento, do que o traçado que se está a construir, a nível nacional, para o (r)estabelecimento de território plural no espaço lusófono, que seja pertença colectiva dos povos que nele habitam.
2. Para que o ponto anterior se cumpra, é imperioso ter em consideração as lições que a História recente ensinou àqueles que pretenderam instalar-se nos domínios da lusofonia, sendo a ela de todo alheios, pelo menos no que toca ao espaço da afectividade.
3. Sendo mais explícita, diria que, felizmente para nós, que apostamos grande parte dos recursos financeiros e humanos numa política de língua e cultural portuguesas coerentes, apesar da corrida de outros países à conquista de novos impérios, ainda não foi tocada a fímbria dos sentimentos profundos, que lentamente se instauraram, ao longo de séculos, entre os povos do universo lusófono.
4. Sem qualquer espécie de euforia imperial, cumpre verificar que estes sentimentos nos ligam tão íntima e espontaneamente, que será lícito esperar, não o esquecimento dos conflitos, raiva e amor que atravessaram a História dos povos envolvidos na Lusofonia, mas a superação de barreiras que tenderão a diluir-se, *perante a evidência do gesto*

a das Pontes Lusófonas

Maria Armandina Maia

comum que se ergueu, independentemente das vontades que governaram à revelia de nós próprios.

5. Esta apropriação recíproca das riquezas culturais de cada uma das partes, far-se-á, a nosso ver, inevitavelmente, sob o denominador comum da vontade expressa (e da necessidade) de nos robustecermos todos, ao assumirmos colectivamente uma herança de dor, mas também de criação de pactos e alianças, que agora estão em condições nítida vantagem, *no todo em que podem constituir-se*, perante outros pactos e alianças possíveis.

6. Não significa este estado possível das coisas que se tenha avançado de modo irreversível na consolidação de uma aliança lusófona. Pelo contrário, muito está ainda por fazer, a começar pelo inventário dos bens comuns, do que nos une e separa, «*neste rio por nós alimentado*», como um dia o definiu o poeta Manuel Rui.

7. Desiludam-se portanto os que acreditam num milagre para expandir a Lusofonia: ela exige uma atenção redobrada, constante, cíclica, para que o seu mundo se edifique indelevelmente, criando um verdadeiro imaginário colectivo onde as zonas de identidade sejam claramente estabelecidas, com encontro marcado num átrio comum, uma pátria ou mátria cultural que reescreva a História com uma

nova tessitura de tramas coloridas porque, *de facto*, é chegado o momento de encontrar para ela um lugar.

8. Ser singular e plural, respeitar fronteiras e superá-las, abrir espaços e delimitá-los: eis alguns dos grande desafios que se põem ao colectivo lusófono. Significa isto desaprender (pre)conceitos de supremacia e quimeras de unidade, porque todos temos de ser protagonistas numa nova lição entre os povos, que ensina o dever da humildade singular, para dar espaço ao orgulho *de se saber ser plural*.

9. Abdico portanto dos slogans atraentes de sermos «*todos diferentes todos iguais*», em favor de uma postura de verdade perante a mais valia que traz a todos a igualdade e a diferença, a identidade e alteridade, bem como a junção de esforços, energias e criatividade.

10. Por mais exaltante seja o intuito de Eduardo Lourenço para que «*os poetas se casem com a respiração do mundo*», é preciso ainda levantar do chão um museu de memória comum, construído com plasticidades, éticas, modos de estar e de sonhar que se falam com a força do berço nas línguas nacionais, enquanto se exprimem, de forma unívoca, no abraço plural que é a língua portuguesa, a língua que, como diz Eduardo White, «*fala todos nós*».

Língua e Literatura Nacionais Namanocolo e eu

H e l d e r M a c e d o

APRENDI O ABC COM UM PROFESSOR NEGRO NUMA escola primária «nativa» em Moçambique. Aprendi a língua portuguesa com as vogais abertas que a África também ensinou ao Brasil. O herói mítico da minha infância foi Namanocolo, o coelho cuja astúcia ultrapassava até a da traiçoeira hiena.

Ainda em Moçambique, o primeiro poema que li era português, depressa seguido pelos poemas do poeta moçambicano Rui de Noronha, e a minha primeira ficção foi brasileira: os romances de Jorge Amado, nos quais reconheci a paisagem e as pessoas que me rodeavam. Para mim, as cenas de *Jubiabá* e de *Os Capitães da Areia* estavam a acontecer ali mesmo.

Na escola estudei os reis de Portugal, com cognomes e tudo, linhas de caminho de ferro – das quais só recordo Estrofa a Fafe pela onomatopeia casual, mas útil – e que o maior rio de Portugal era o Tejo. Depois disso, fui brincar nas docas de Incomati com o meu inseparável cão – imperialisticamente chamado Tejo –, que rosnava assustadoramente aos deliciados crocodilos estendidos na areia.

Quando tinha doze anos fui a Portugal. Fiz o meu quinto ano em Bissau, passei algum tempo em São Tomé e regressei a Lisboa para frequentar a universidade. Simultaneamente, os meus poetas favoritos eram os brasileiros Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e foi através deles que descobri a grande originalidade poética daquele singular poeta português que é Cesário Verde.

Por outras palavras, a minha língua portuguesa é africana, brasileira e europeia. A minha «Portugalidade» inclui ser africano e brasileiro. A primeira vez que fui ao Brasil reconheci todas as minhas raízes biográficas e culturais, expressas em novas formas que me eram totalmente familiares, sem necessidade de tradução. Também descobri que as diferenças linguísticas entre o Algarve e Trás-os-Montes, por exemplo, são mai-



ores do que entre Lisboa e o Rio de Janeiro, mas bastante menores do que entre o Funchal e Coimbra, ou Luanda, ou São Luís do Maranhão, ou Maputo.

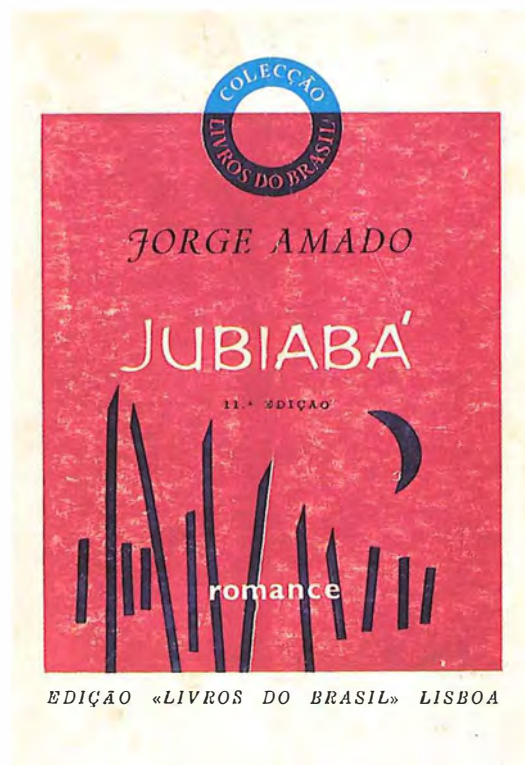
Cada escritor da língua portuguesa é uma manifestação diferente da mesma unidade linguística, por vezes apresentando mais afinidades óbvias com escritores de outros países Lusófonos do que com os seus próprios compatriotas. Escrever em português é participar de todas as culturas Lusófonas.

Isto também quer dizer que chegou o tempo de nos desembaraçarmos das ameaças colonialistas, quer causadas pelo vinho importado dos colonizadores quer pelas fortes bebidas locais dos colonizados. Camões devia pertencer à literatura de Moçambique, mesmo que não tivesse vivido ou escrito lá, porque a história de Moçambique inclui aquela parte da história de Portugal à qual Camões pertence; Machado de Assis é um romancista português porque a história de Portugal inclui, de facto, aquele Brasil que adoptou o português como a sua língua. Se não fosse este o caso, estaríamos todos mais pobres. O enriquecimento é recíproco.

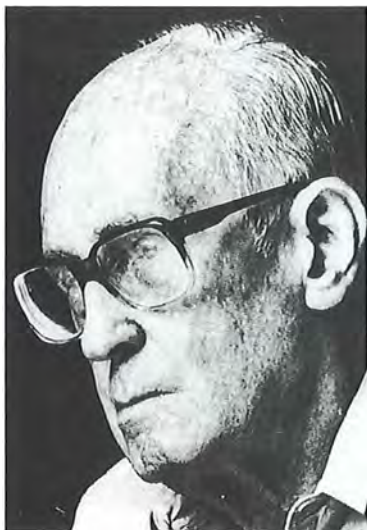
Pouco tempo depois da independência de Moçambique, um jornal que tentava agradar ao novo regime publicou a fotografia de um antipático camponês português, tirada de forma a que ele parecesse, pela má qualidade da fotografia e da impressão, vagamente atrasado, com a legenda «Eram estes os nossos colonizadores». A mensagem implícita era que o jornalista responsável pela fotografia e pela legenda teria preferido colonizadores menos andrajosos, mais ao estilo inglês, que lavasse as mãos depois de receber, com um cumprimento indiferente, um «Bom dia, patrão». O jornalista era tão branco como qualquer português pode ser e penso que agora vive em Lisboa, tentando curar-se da sua dupla ameaça colonialista. De qualquer modo, sei que não agradou ao seus novos patrões. Lou-

vados sejam eles. Mas, como ele aparentemente precisa de patrões, foi à procura de substitutos apropriados.

Mas se os escritores precisam de patrões, de certeza que não precisam de ser ou ter chefes. Ser escritor, como Camões disse do amor, «*é um solitário andar por entre a gente*» ou talvez mesmo estar num estado de «*contentamento descontente*» como ele igualmente disse, no mesmo soneto. «*Descontentamento*» porque tentar entender as raízes da solidão de alguém é sempre difícil e doloroso, mas acabando por encontrar «*contentamento*» porque estas raízes prolongam-se pelo colectivo humano e cultural ao qual nós pertencemos. E a criatividade está enraizada na língua, a língua com que nós escrevemos. Para aqueles de nós que escrevem em português, quer sejamos africanos, brasileiros ou europeus, as



«A minha primeira ficção foi brasileira: os romances de Jorge Amado... Para mim as cenas de *Jubiabá* e de *Os Capitães da Areia* estavam a acontecer ali mesmo.»



«Os meus poetas favoritos eram os brasileiros Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e foi através deles que descobri a grande originalidade poética daquele singular poeta português que é Cesário Verde.»

nossas raízes firmam-se na unidade diversa da língua portuguesa.

Muito já foi dito – e, do meu ponto de vista, ao mesmo tempo foram ditas demasiadas coisas e foram ditas poucas coisas – acerca dos problemas da «identidade nacional». Eu prefiro falar de identidades individuais, pois só baseando-nos nelas podemos falar em nações, culturas e línguas, nas quais se manifestam a elas próprias e incluem, simultaneamente, em si mesmas, a manifestação. Todas as línguas e todas as culturas são adquiridas. Como Monsieur de la Palisse teria dito, todos nós, antes de aprendermos a falar – ou a escrever – não sabíamos como falar ou escrever. E, de qualquer maneira, a linguagem literária é sempre adquirida e transformada, assim como todas as nações são produto de acidentes históricos, embora algumas se tenham tornado nações mais recentemente do que outras. Nações, línguas e culturas servem para os povos acharem a identidade que faz deles povos, apesar de todas as barreiras da nacionalidade, língua e cultura.

Há uma pequena história acerca de Dom Carlos de Portugal que dá uma ideia clara acerca das línguas, nacionalidades e identidades. Um dia, quando Dom Carlos fora velejar, teve problemas junto à costa do Minho e foi salvo por um pescador que falou com ele na linguagem raiana da região. O rei, querendo recompensar o seu salvador, perguntou-lhe se ele era português ou espanhol. «Bem, senhor», foi a resposta, «não sei bem. Sou um pescador».

Vou concluir voltando ao pessoal e ao circunstancial. O destino ou, mais propriamente, a sorte e a opção, levou-me a viver num país onde os nativos não falam a minha língua: sou um escritor português a viver em Inglaterra. Mas eu tenho uma vantagem em relação aos nativos: eu falo a língua deles e posso ler o que eles escrevem. No entanto, a raiz mais profunda da minha identidade – a minha língua, o meu Camões, o

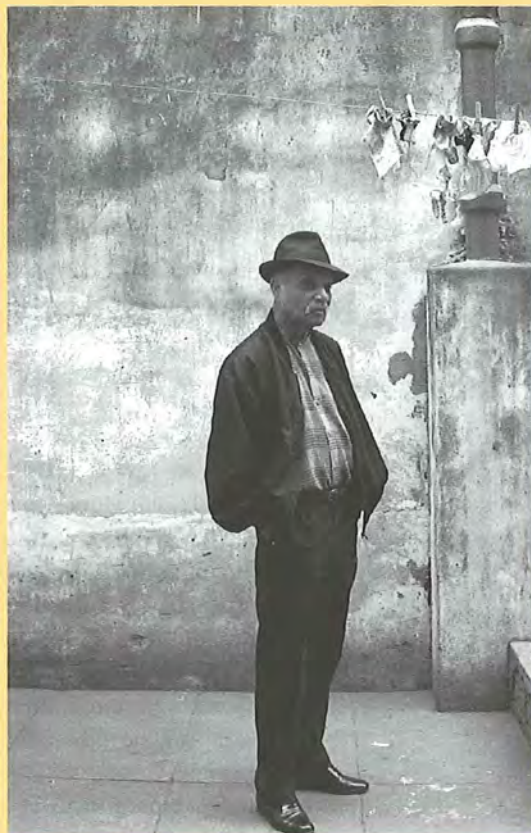
meu Machado de Assis, o meu Rui de Noronha da infância – são desconhecidos para eles e só podem ser citados em monólogos que não podem ter resposta. E como, durante muitos anos, não pude regressar a Portugal, segui o exemplo de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa e construí mundos imaginários para substituir aquele que tinha perdido. Mas como pertenço à tribo dos portugueses que deixou fragmentos no Brasil, em África, na Índia e mesmo em Portugal, prefiro que os meus mundos imaginários se concretizem mais na realidade do que na abstracção.

Tornei-me professor universitário e lecciono a cadeira de Estudos Camonianos no King's College de Londres – nenhum título me podia deixar mais honrado – e dirijo um departamento que ensina a língua e a cultura de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé, com algumas incursões a Goa, Macau e Timor. Cada uma destas culturas é vista da sua diferente perspectiva e apenas a língua «veicular» é a mesma. Os alunos por vezes perguntam-me, um pouco confusos, «Como é que o Leitor de Português diz uma coisa a propósito de um determinado período da história enquanto um Leitor de Estudos Brasileiros diz qualquer coisa diferente a propósito do mesmo período e o Leitor de Estudos Africanos diz ainda outra coisa? Qual deles está certo?» Ao que eu respondo sempre: «Todos eles estão certos, cada um na sua perspectiva». Este foi também o julgamento de Namanocolo quando foi convidado para ser juiz numa disputa entre o leão, o elefante e o leopardo. E, na altura em que os alunos acabam o curso, já não precisam de fazer a pergunta porque eles mesmos são a resposta. Foi a resposta que eu próprio encontrei, transformando o meu monólogo de expatriado num diálogo entre a minha língua e a minha cultura – portuguesa/africana/brasileira – e as outras línguas e culturas, em pé de igualdade.

Na cidade
alinhadas à margem as acácias
ao vento urbanizado agitam
o sentido carmesim das suas flores.

E um
menino com mais outros
meninos todos juntos
um dia
fecundam na síntese da rua
cidade e subúrbios
meninas e flores.

(Karingana u a Karingana)



JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

Síntese

José Craveirinha

Alguns Aspectos das Artes e das Elites em Moçambique

Feliciano de Mira

SE A ESTÉTICA É A EXPRESSÃO DA QUALIDADE POÉTICA da obra de arte, o seu desempenho no projecto de sociedade moçambicana desde a independência não pode descuidar as relações entre artistas e políticos. Quer a ironia que a criação artística seja um processo de transformação e liberdade e o seu produto material reapropriado por regras e normas de conduta, para entre ilusões e desilusões cumprir funções, entre as quais a de participar na construção do discurso sócio-político.

Assim, o conceito de arte pode ser entendido como a expressão (in)definidora da actividade do artista ou como ideologia opositora da ideologia dominante (Adorno, Marc Jimenez), quer se trate de arte popular ou de arte erudita.

A obra de arte é um acelerador do tempo que condensa a experiência humana transmissível, ou seja, propositiva de valores funcionais modeladores da vida, os quais envolvem relações profundas entre as características das obras, os seus conteúdos, e as coordenadas contextuais dos processos humanos sócio-históricos dos agentes que as produzem.

Na Rússia, com o estalinismo, as vanguardas criativas russas – construtivistas, produtivistas, formalistas e futuristas – integravam uma vanguarda tanto político-ideológica como criativa e artística. Foi a ditadura estalinista que estabeleceu a dicotomia entre ideologia e criatividade ao impor o realismo socialista como doutrina estética e literária.

A arte é uma actividade que tem incidências ético-estéticas, sócio-culturais, criativo-comunicativas, produtivo-consumíveis. Na sua essência está sempre uma obsessão criativa, isto é, um processo de transformação pelo qual o artista pode e sabe originar o aparecimento de situações existenciais novas ou objectos novos.

As vanguardas artísticas das duas primeiras décadas deste século na Europa, os dadaístas, definem-se simultaneamente tanto criativas-

literárias como políticas. O próprio surrealismo é um caso de assimilação/transformação do discurso burguês.

As obras de arte são emissores carregados de sinais de transformação sócio-histórica como contraponto dialéctico ao processo económico-político, mas logo têm tendência a ser assimilados pelo próprio sistema através dos mecanismos económicos e ideológicos (E. M. de Melo e Castro).

No caso da arte africana, o preconceito etnocêntrico do ocidente avoluma as interdependências. A sua validação e reconhecimento artístico, que se deve inicialmente a Pablo Picasso, estava até aí sujeita ao quadro de pensamento europeu sobre a cultura africana em geral – o exotismo dos povos selvagens.

Foi necessário chegar-se às independências dos novos estados africanos para que a arte produzida em África se reafirmasse e passasse a ser entendida fora de contextos antropológicos; mesmo assim a arte africana ainda continua secundarizada no mercado internacional de arte.

O senso comum define a elite como «o melhor da sua espécie» mas o conceito sociológico é mais do que isso.

Na visão marxista, a elite está associada à noção de classe dominante. Outra leitura, porém, pode associá-la à vanguarda revolucionária. Na visão weberiana representa as classes dominantes dentro de uma pluralidade de classes sociais.

As duas visões apontam as elites como agentes activos da história, são os homens que fazem a história das sociedades, as suas acções e as suas decisões é que determinam o destino das colectividades. Quem integra as elites tem de demonstrar competência e mérito comprovado como critério de admissão no grupo: pertencer à elite é uma forma de privilégio.

No princípio do século XX, Pareto entendia por elite aqueles que manifestavam qualidades

excepcionais ou que davam provas de aptidões eminentes no seu campo ou em qualquer actividade. A elite é vista como um valor qualitativo em constante circulação.

Para Gaetano Mosca, na mesma época, «a elite é composta pela minoria de pessoas que detém o poder numa sociedade, atribuindo-lhe o estatuto de classe social». É esta minoria que através de vários laços – parentesco, interesses e cultura – assegura a coesão que lhe garante dominar o sistema político, económico e cultural. Primeiro assegura o poder económico graças à sua unidade com as elites económicas –

Malangatana e Chiissano, 1979.





detentores de terra, indústria e finanças – depois o político através das elites tecnocráticas – categoria superior de administradores e gabinetes de governo. Assim a história pode ser explicada através da fórmula política – interesses e ideias de uma elite no poder, os grupos dirigentes.

Wright Mills distingue-se de Mosca, a elite não é uma classe social, o que existem são elites de classe como, por exemplo, a elite da classe operária ou a elite camponesa. Então as elites associam-se para formar uma unidade de poder que domina a sociedade, podendo distinguir-se entre ser a elite governamental, a que governa, e a elite não governamental, a elite da oposição (Raymon Aron). Ambas são suportadas pelas eli-

tes ideológicas orientadoras e reguladoras da conquista ou do exercício do poder.

No caso africano a elite dirigente consolida o poder económico por ter conseguido governamentalizar o aparelho de Estado (Balandier). Esta elite compreende as pessoas e os grupos que graças ao poder político que detém ou a influência que exercem, contribuem para a acção histórica, quer seja pelas decisões tomadas, quer seja pelas ideias, sentimentos ou emoções que exprimem ou simbolizam, chegando a atingir o nível de elites carismáticas a quem são atribuídas determinadas virtudes mágicas ou quase mágicas.

As elites de influência caracterizam-se pela capacidade de fomentar tendências: é o caso dos chefes tradicionais, que gozam de autoridade e influência derivada da crença e da tradição. Também as elites simbólicas africanas apresentam características semelhantes. A relação que existe entre os objectos de arte, as cerimónias religiosas ou rituais condiciona o posicionamento do artista dentro do seu grupo comunitário e determina o seu *status* na organização social. A projecção da sua figura pode atingir a notoriedade suficiente para influenciar o exercício do poder, isolado ou através de grupos de pressão ou movimentos sociais a que esteja associado.

A situação político-económica de Portugal em meados do século XX era de atraso relativamente à Europa, e de isolamento no contexto das nações. Portugal era um país de periferia com «dimensão» imperial – característica dominante do colonialismo português.

A década de 50 na província de Moçambique marca, no aspecto político, a consolidação do domínio colonial português e, no aspecto económico, a passagem de uma economia local não sectorizada de cultivo – característica da África sub-saariana e Ásia Central – para uma economia global.

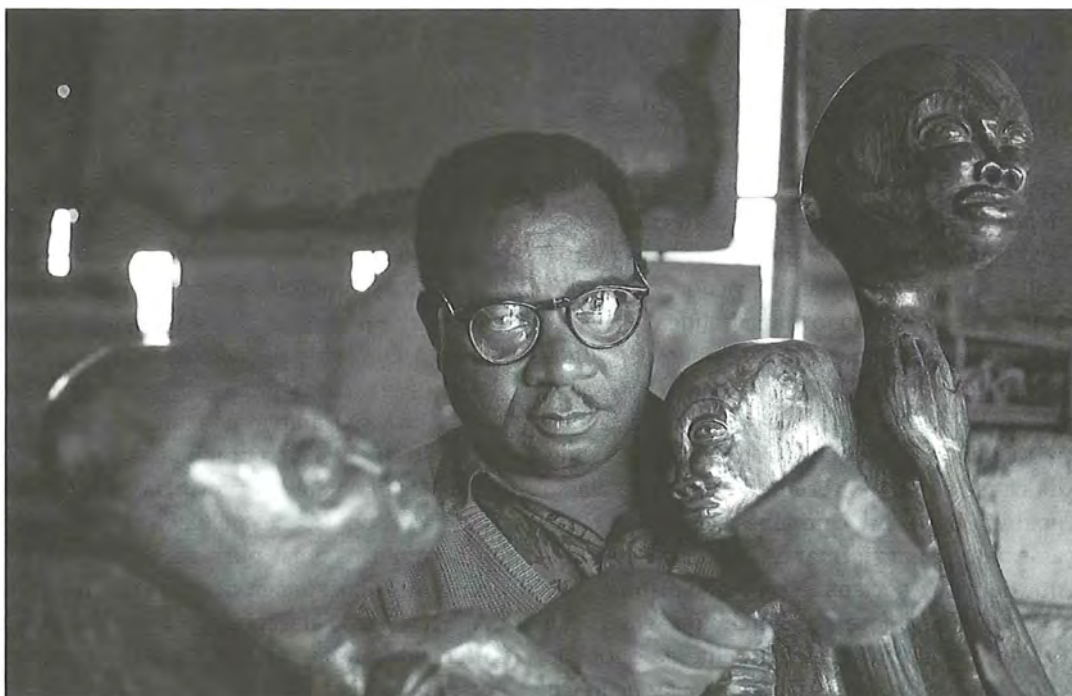
O crescimento económico e a guerra colonial marcam a década de 60 num Moçambique que beneficiará da transição do fim da 3ª vaga de inovações mundiais que ocorreu em meados do século XX, caracterizada pela 4ª Revolução Industrial (introdução das ciências biológicas e genéticas), pela 2ª fase da 2ª Revolução Industrial (centrais termo-eléctricas, electrónica, nuclear), pela 4ª Revolução dos Transportes e pela 3ª Revolução das Comunicações.

As bases sociais deste processo foram a burguesia colonial de negócios, a aristocracia e a burguesia de Estado – as elites do poder colonial.

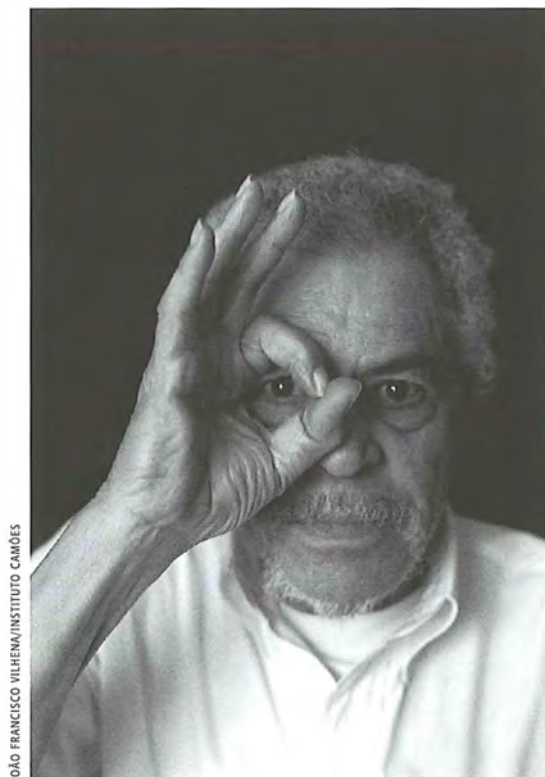
No Portugal de 1960 a síntese estética estava orientada em dois sentidos: a lírica tradicional com o seu sentimentalismo pró-regime e o neo-realismo, ideológico e retórico, em que a linguagem é apenas «de» e «para», ligado à resistência anti-fascista.

Os movimentos estético-políticos anteriores, Romantismo e Realismo, tinham deixado um gérmen capaz de alimentar o sentido da contestação e da ruptura, agora com o modernismo. As correntes estéticas eram influenciadas por dois factos relevantes: a difusão da mensagem como resultado dos órgãos de comunicação social e a produção artística ligada à corrente denominada cultura de massas. É evidente a importância do processo de difusão da cultura através do sistema escolar, dos meios de comunicação social, da nova cultura de massas; a tentativa de encontrar novos caminhos estéticos através da crítica do empenhamento social do realismo e da hesitação do modernismo entre o desligar da realidade e o funcionalismo (E. M. de Melo e Castro).

Em Moçambique, as orientações estéticas dividiam-se entre o neo-realismo, o surrealismo e a negritude. A contestação cultural constituía um



Naftal Langa.



dos principais meios de oposição política ao regime colonial.

Ainda nos anos 50, os artistas plásticos Bertina Lopes e Malangatana Ngwenya foram os primeiros a assumir um discurso plástico de denúncia da realidade colonial, acompanhados por Ricardo Rangel na fotografia, Noémia de Sousa, Craveirinha, Orlando Mendes e Rui Nogar na literatura.

Tratava-se de um grupo periférico que contestava e se opunha à dominação e autoridade colonial, como afirma Eduardo Mondlane em *Lutar por Moçambique*, mas a que faltava essência revolucionária. Representavam uma contralite de influência que necessitava de se integrar num movimento social mais vasto, o nacionalismo, mas que funcionou como grupo de pressão junto das autoridades coloniais até serem presos.

A actividade artística nos anos 60 é já a expressão dos movimentos sociais e os movimentos sociais são os movimentos de libertação, a Frelimo. As produções artísticas espelham a tipologia das relações na sociedade. A relação do negro com os poderes constituídos, o grande fôlego de imaginação, empenhamento e criatividade de que se reveste uma luta de libertação.

É nesta década que começam a surgir artistas negros como Chissano, Naftal Langa, Mankeu, Macamo.

Também os escritores Jorge Viegas, Sebastião Alba, Albino Magaia, Leite de Vasconcelos e Virgílio de Lemos encontram no quotidiano das populações as referências para a sua escrita como atitude de denúncia da situação colonial.

Em 1964, Malangatana é preso pela polícia política e acusado de ligações à Frelimo. O mesmo acontece a Craveirinha em 1965. Estas prisões e a de outros intelectuais visaram anular a afirmação da personalidade cultural moçambicana assumida nas telas e na escrita.

As relações entre os artistas e os dirigentes da luta de libertação é íntima e a sua participação é reconhecidamente importante na construção de uma consciência identitária colectiva, uma outra frente do movimento nacional de libertação.

O 1º Festival Cultural de Matalana, em 1968, apresenta grupos de música tradicional, exposição de artes plásticas e debates.

Na fotografia, a captação da realidade denuncia a condição do colonizado, apesar da mão da censura, pela batuta de Ricardo Rangel, Daniel Maquinasse e Kok Nam.

Na música, Fanny Mpfumo vai trazer a vida do subúrbio e das minas ao som da «Marra-benta», cuja sonoridade representa um grito de angústia e revolta. O mesmo aconteceu na escrita com os trabalhos de Luis Bernardo Howana, Orlando Mendes, Rui Noronha e Dinis Albano Gonçalves, entre outros.

No II Festival de Matalana, em 1972, é apresentada a peça «Lobolo» (cerimónia tradicional de casamento) do dramaturgo moçambicano Lindo Lhongo. A afirmação de identidade era o mecanismo de combate das contra-elites simbólicas. Esta peça é uma excepção ao teatro desenvolvido pelo Teatro dos Estudantes de Moçambique (TEUM) e pelo Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM), mais virados para um teatro de vanguarda de cariz ocidental.

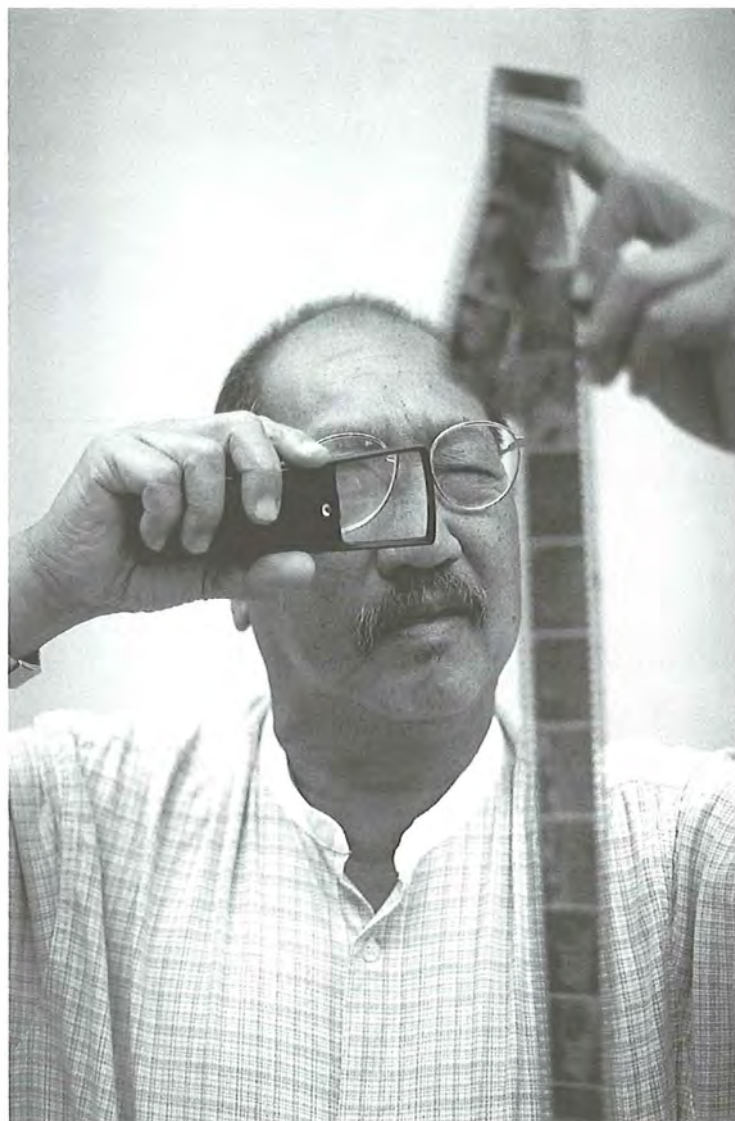
Em todas as expressões, a arte é entendida como uma representação do real e assume uma função predominantemente social. Não obstante este sentir, as relações entre as elites político-ideológicas e as elites simbólicas não eram pacíficas. O nacionalismo e africanismo era o elo comum que os ligava, mas havia diferenças interpretativas entre os artistas e escritores que estavam nas zonas libertadas ou na frente militar e os que estavam na clandestinidade urbana. «*O contacto da Frelimo com a cultura, desde as zonas libertadas, foi muito ideológico, quer utilizando a cultura patrimonial como arma de resistência ao colonialismo quer tornando-se base para a figuração de uma entidade nacional*» (Aquino de Bragança).

Conquistada a independência de Moçambique, a questão da ética e da estética apresentava-se com particular importância entre 1975/87. A poesia saiu à rua e a arte e a política pareciam seguir de mãos dadas. Introduziram-se palavras de ordem nos poemas: o período é de utopia mas de ajuste de contas.

A questão prende-se com situar o sentido das obras produzidas pelos artistas no momento em que aparentemente a contra-elite simbólica do tempo colonial entra na esfera do poder.

Nas relações entre a matriz-arte e a matriz-política, a segunda impõe-se gradualmente e a sua estratégia passa pelo apoio e divulgação da arte popular: o canto, a dança, o artesanato.

A arte maconde passou a ser apresentada como um expoente elevado de cultura nacional.



Com a criação do Instituto Nacional de Cinema, o projecto de cinema moçambicano, o cinema móvel camponês, é incentivado. A fotografia é apoiada enquanto instrumento de apologia da Revolução. As imagens apresentam os aspectos negativos da colonização e a vida nas zonas libertadas.

Kok Nam.

Na literatura, Mia Couto, Ungulami Ba Ka Khossa e Luis Carlos Patraquim, Gulamo Khan e Julius Kazembe assumem a transição e a afirmação de uma nova escrita «moçambicante».

As artes plásticas vão enfrentar o vazio e a indecisão. O discurso ideológico vai-se gradualmente apropriando da imaginação artística através de um processo circunstancial de imposição da iconografia socialista.

Arte constitui, por excelência, pedagogia da emancipação, mas não foi isso que aconteceu. Encerraram-se os espaços de apresentação de arte até à elaboração dos princípios gerais que deveriam regular a actividade artística.

O 3º Congresso da Frelimo, em 1977, vai impor as novas linhas de orientação. A Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras marca o início da implementação da nova política cultural. No final, os artistas foram nacionalizados com a imposição de uma linha estética oficial.

Se «*a cultura é o sol que nunca desce*», como afirmou Samora Machel, a elite do poder tinha optado pela via do eclipse. Era manifesta a desconfiança dos políticos para com os artistas, a

quem acusavam de não terem entendido o sentido da arte na nova sociedade em construção.

Esqueciam, todavia, que o triunfo do movimento nacionalista Frelimo era também a expressão da vontade da contra-elite simbólica, anti-fascista e anti-colonialista, de formar um novo estado, cujas estruturas sociais e económicas seriam modernizadas em larga escala. Agora, essa elite simbólica – os artistas – não tinha conseguido assegurar a capacidade de influência para contrariar o pressuposto dogmático da arte propaganda. O seu papel criador fora subalternizado em favor da denúncia do «Xiconhoca» – o inimigo sabotador. Voltariam a confrontar-se novamente entre o carácter normativo do Estado, a liberdade e a transgressão da criação artística.

Nesse momento, a sociedade moçambicana enfrenta um regime político coercivo, baseado em valores morais precisos, baseados no pressuposto de construção de um homem novo e uma sociedade nova.

Os artistas não foram capazes de estimular a «circulação de elites», de promover a substituição de velhas ideias e propor novas integrações, assumindo-se como uma elite de influência. A circulação das elites foi muito baixa «por virtude da esclorose do pessoal dirigente», mas os artistas aceitaram o repto sem deserções.

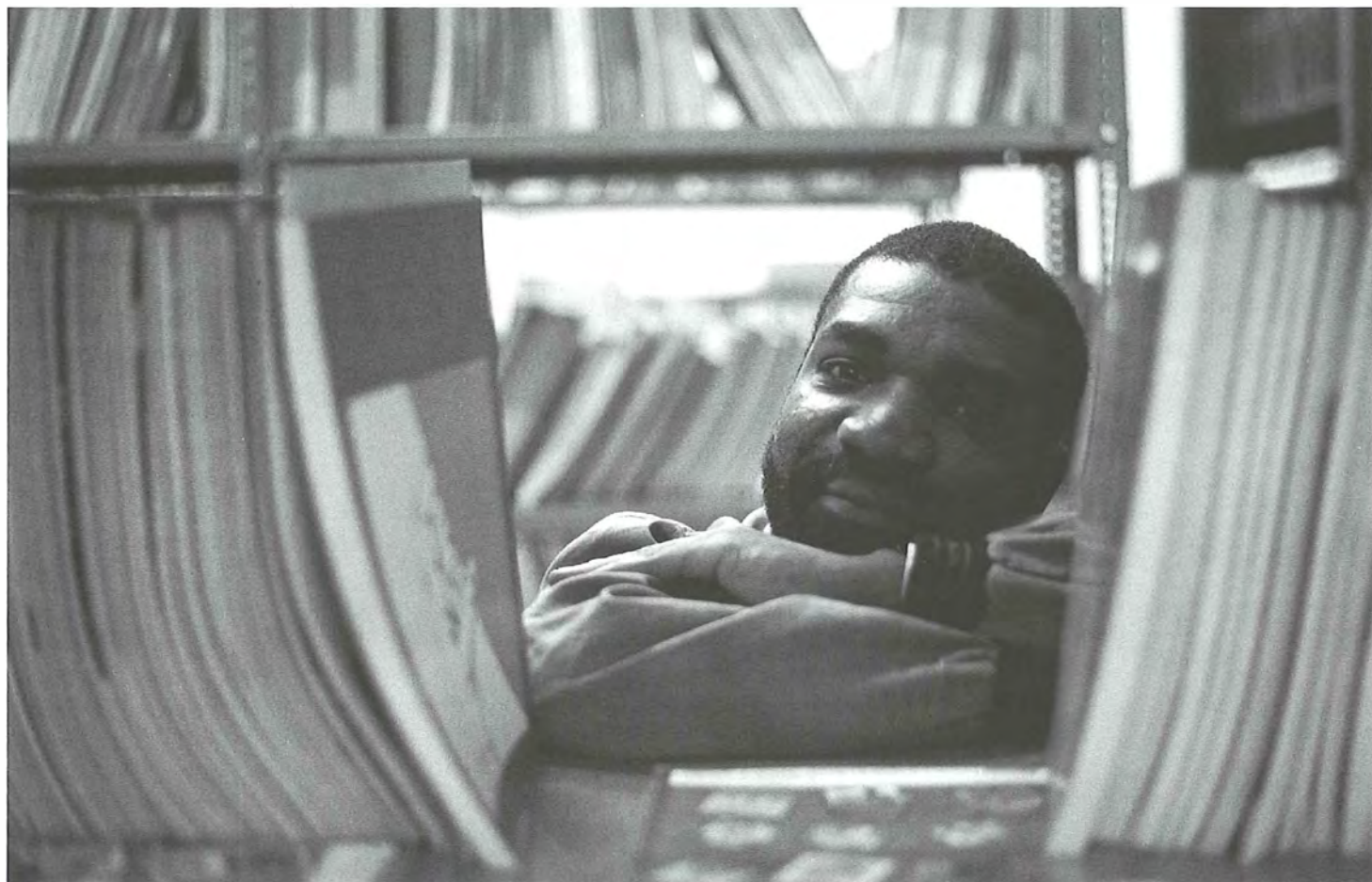
A actividade artística passou a ser controlada a partir da matriz ideológica, subordinando-se às orientações estéticas dominantes do realismo socialista de pendor africano.

O Centro Organizativo dos Artistas Plásticos e Artesãos encarregar-se-á de aplicar a colectivação do sector.

O teatro é utilizado na consciencialização ideológica. Reedita-se o teatro de guerra que se fazia nas bases da Frelimo. O grupo cénico das Fo Populares de Libertação de Moçambique é um dos mais activos. A Direcção Nacional de Cultura patrocina animação nos bairros populares. Incen-

Ungulami Ba Ka Khossa.





JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

tiva-se igualmente o teatro radiofónico com obras de Luis Bernardo Howana (*As Mãos dos Pretos*), Leite de Vasconcelos (*A Estrada e Outras Adaptações*), Machado da Graça (*O Tempo Reformado de Orlando Mendes*) e Santana Afonso (*Eu não Sou Eu*), entre outros, no programa «Cena Aberta». As peças radiodifundidas eram depois editadas pelo INLD – Instituto Nacional do Livro e do Disco.

A dança e a música mantêm a mesma tendência com a introdução de canções e coreografias trazidas da luta armada. O Departamento Ideológico da Frelimo reeditava a poesia de combate, textos de exaltação patriótica e partidária.

A prioridade vai para a arte pública associada a factos e acontecimentos históricos, murais e cartazes mobilizam artistas plásticos como Malangatana, Chissano, Mankeu. O panteão dos heróis de Moçambique é concebido por António Quadros, José Forjaz, Eugénio de Lemos, Malangatana, João Craveirinha e José Freire.

A fotografia sofreu limitações; estava interdito fotografar edifícios e recintos públicos em nome da segurança. Os comícios tinham de apresentar a imagem ideal. Tudo funcionava como se houvesse «um inimigo invisível».

Armando Artur.

Apesar da adesão dos artistas, o confronto entre elites simbólicas e ideológicas é tremendo: Malangatana vai para Nampula fazer trabalho comunitário, Craveirinha está propositadamente fora do país até as águas acalmarem. Pelos campos de reeducação passam vários artistas e intelectuais.

A intensificação da agressão externa e da guerra civil nos anos 80, a par de erros de governação, obrigou a elite político-militar a reflectir sobre as linhas programáticas em curso e a optar por alterações substantivas de rumo. As suas repercussões no movimento artístico fazem-se sentir e uma lufada de liberdade vai novamente incentivar a realização de projectos adiados.

Malangatana regressa a Maputo em 1980 e, com Eugénio de Lemos, avança para a abertura do Museu Nacional de Arte. Só em 1989 é aberta nesse espaço uma exposição permanente, considerada de referência nacional, com trabalhos de Malangatana, Chissano, Estevão Mucavele, Chichorro, Shikani, Bertina, Samate, Mankeu, Sansão Cossa, Naguib, Ubisse e Naftal Langa.

O aparecimento do Grupo Teatral da Associação Cultural Casa Velha e do Grupo Teatral da Associação Cultural «Txova Xita Duma» marca pela inovação o teatro desta época.

Consequência da onda populista anterior, o 1º Festival Nacional de Dança e Músicas Tradicionais em 1980 vai trazer a Maputo artistas de todo o país: Mapiko de Cabo Delgado, Nyau de Tete, etc., são apresentadas, mas os resultados finais revelam desequilíbrios estruturais significativos entre as regiões do país.

A Associação de Escritores Moçambicanos é fundada em 1982. Contudo, a sua configuração aproxima-se nas Organizações Democráticas de Massas do Partido – Estado Frelimo.

É a partir da revista *Charrua*, saída em Junho de 1984, que surgirão uma fornada de novos escritores – Armando Artur, Eduardo White, Fili-



JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

mone Meigos, António Tomé, Helder Muteia, Juvenal Bucuane –, com uma escrita não comprometida, inovadora em temática e estilo.

Na gaveta de Craveirinha mantinha-se guardado *O Babalaze das Hienas*, crítica feroz aos responsáveis pelo colapso social em Moçambique.



JOÃO FRANCISCO VILHENA/INSTITUTO CAMÕES

As artes plásticas apresentam uma renovação significativa através das obras de Idasse, Vitor de Sousa, Bento Mukeswane, Muando, Siteo, Zandamela. Sem perda de consciência social, os seus trabalhos integram-se numa linha onde o intimismo se consolida com as temáticas do sofrimento humano e a guerra, sem serem panfletários. O mesmo encontramos na fotografia de José Cabral, Naita Ussene, Sérgio Santimane. Sem deixarem de denunciar a guerra e todo o conjunto de misérias e atrocidades que

lhe estão ligadas, apresentam uma fotografia sem compromisso político, ainda que fotografia e jornalismo se mantenham ligados.

O surgimento da Companhia Nacional de Canto e Dança, dirigida por David Abílio, é uma aposta séria num bailado de fusão.

Na música os Gorowane propõem uma sonoridade de raiz prospectiva e urbanizada enquanto José Mucavele aprofunda a dimensão inter-étnica (cabaça da vida) numa óptica nacionalista de negritude. Aos marginalistas José Guimarães, Salimo ou Chico António a sonoridade varia entre o ancestral e o subúrbio numa fusão moderna de belo efeito.

O ataque à infra-estrutura social levou a Frelimo a ficar cada vez mais dependente da população urbana e dos burocratas de estado nas cidades. A guerra isolou ou semi-isolou o campo da cidade. A resposta ao pedido de ajuda externa foi a exigência para a mudança de regime e a sujeição a um programa de ajustamento estrutural negociado com o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial.

O impacto cultural da aplicação do PRE na sociedade foi tremendo: assistiu-se à desregulamentação da ordem social e à quebra de valores morais. Passou a viver-se uma cultura de fronteira, algo de novo entre dois mundos.

A elite simbólica viu-se confrontada com novas contradições que mais uma vez consegue ultrapassar com criatividade. Opta por uma atitude de resistência e denúncia da guerra e da miséria. Dentro da nova formação social de mercado revela a pujança da sua capacidade criativa através da diversidade de linhas estéticas, estilos, técnicas e materiais que aplica.

A emergência da elite político-económica, o reaparecimento das elite tradicional e religiosa, o incremento das regras de mercado irão reforçar o renascimento da expressão artística. A obra de arte assume um novo papel depois do Acordo de Paz de Roma em Outubro de 1992.

Naita Ussene.

A «Ilha de Próspero» de Rui Knopfli ou a Ilha de «Caliban» na Poesia Moçambicana

notas em torno da actualização de um mito de origem cultural

A n a M a f a l d a L e i t e

*«... retomo devagarinho as tuas ruas
vagarosas, / caminhos sempre abertos
para o mar; / brancos e amarelos
filigranados / de tempo e sal, uma
lentura / brâmane (ou muçulmana?)
durando no ar; / no sangue, ou no modo
como o sol / tomba sobre as coisas
ferindo-as de mansinho / com a luz da
eternidade»*

Rui Knopfli, A Ilha de Próspero

É QUASE UM LUGAR-COMUM AFIRMAR QUE TODOS OS povos tem tendências para mitificar o período remoto das origens, isto é, o momento, o espaço e o sujeito do acto fundador. O mito das origens insere-se na classe dos mitos antropogónicos: são o relato da criação de uma nação ou de uma comunidade que se reconhece como tal.

Na génese destes mitos encontram-se motivações psicológicas colectivas e pressões históricas que se fazem mais insistentes em momentos de fragilidade política ou de formação da identidade nacional.

Ao evocarem os tempos remotos, os povos erguem a imagem de um tempo inocente, ou vão buscar a recordação de horas de esplendor e glória, depois atenuados ou perdidos.

Os mitos fundadores não surgem, portanto, do desejo de guardar uma memória comum, mas da necessidade de inventar, no sentido etimológico, um passado exemplar para garantir o presente e confirmar o futuro. Enraízam numa procura colectiva e na necessidade em reconhecer modelos e assim construir a identidade da nação.

Mais do que História, a efabulação lendária, mítica ou poética, é uma forma de apropriação do passado, que se revela como exercício de manipulação ostensiva de poder sobre a memória futura. Não pretende dar apenas resposta às perguntas «quem somos, donde vimos?», mas

também responder a outras como «para onde vamos?, que lugar ocupamos no tempo que nos domina e no espaço que nos cerca?».

Nas imagens idealizadas de um passado, projectado num tempo reencontrado, a interrogação também tem a ver com o presente, enquanto registo, procura e criação de imagens identitárias, e com futuro, enquanto destino.

A partir desta sequência de considerações, gostaríamos de começar por assinalar a importância concedida a um dos mitos de fundação da nação moçambicana, que pode ser encontrado na figura do herói guerreiro, fundador. Nas nações constituídas pela guerra e pela força das armas, como é o caso de Moçambique, o herói adquire as características do guerreiro e do combatente conquistador.

No seu ensaio sobre as estruturas antropológicas do imaginário, Gilbert Durand considera a representação tipo do herói fundador na figura do herói combatente, portador da espada como símbolo do poder e da superação individual. A sua representação inclui-se no registo do herói solar, fundador, recortado num cenário de batalha.

Nesta perspectiva, a literatura de combate e a poesia de temática social, produzida no período anterior e posterior à independência de Moçambique, vincula-se a este espaço semântico de heroicidade e de conquista, e foi transposto e representado numa abundante produção literária, algumas vezes mais ou menos circunstancial, cuja significação radica no gesto fundador guerreiro.

Por seu lado, os estudos críticos e as primeiras tentativas de historicização literária moçambicana privilegiaram, num primeiro momento, esta produção literária como sendo aquela que se adequava à caracterização identitária da nação, recentemente conquistada pela força das armas.

A tendência para a transposição mítica dos primeiros tempos da fundação vai perdurar

muito tempo após o período estruturante de formação da nação. Se numa primeira fase corresponde a um processo de justificação do poder, torna-se, posteriormente, desaparecidos os imperativos e determinações sociais e históricas, numa mais sofisticada elaboração literária ou artística, filtrada por diferentes parâmetros estéticos e enraizada em zonas onde o imaginário se liberta e expande.

Os processos de actualização e reinvenção dos mitos são determinados necessariamente pelo contexto histórico-cultural. Cumpre à arte e à literatura, aos artistas e aos escritores a criatividade de os renovar e acrescentar no processo de invenção da nação. Semelhante reelaboração dos mitos de fundação alia-se também aos mitos de origem, que se caracterizam pela mitificação do espaço, tornado terra sagrada, paraíso prometido, ou centro do mundo.

Parece-nos que o imaginário mítico-literário moçambicano se expande e revigora com um tema antigo, revisitado diferentemente pelos poetas pós-coloniais. Pode considerar-se o tema da Ilha, nomeadamente da Ilha de Moçambique, no contexto da literatura moçambicana, como uma forma particular de regionalismo literário, *e tal regionalismo insular ganha a expressão metonímica de um dos espaços míticos de fundação da nação, enquanto espaço cultural*, ou seja estrutura a noção de moçambicanidade, enquanto representação de um espaço de cruzamentos culturais de origens diversas, como a bantu, árabe, indiana e europeia.

Com efeito, o processo de mitificação literário da Ilha de Moçambique tem vindo a ser actualizado e amplificado nos últimos anos com maior insistência na obra de vários autores, ao delinear percursos alternativos a uma poética militante e de cariz ideológico, e ao conferir uma outra amplitude aos imaginários poéticos.

A actualização e revisão necessária deste tema deve ser lida como uma forma de reen-



«Pode-se considerar o tema da Ilha, nomeadamente da Ilha de Moçambique, no contexto da literatura moçambicana, como uma forma particular de regionalismo literário, e tal regionalismo insular ganha a expressão metonímica de um dos espaços míticos de fundação da nação, enquanto espaço cultural, ou seja estrutura de moçambicanidade...»

© Francisco José Viegas / Revista Oceanos



contro com as origens culturais históricas, em que a ilha ganha a dimensão de um mito cultural, estruturante da ideia de nação, uma vez que tende a alargar-se à dimensão do país, e permite acrescentar ao mito fundador guerreiro da nação política, uma outra dimensão de fundação e de origem, a fundação e origem culturais.

A Ilha de Moçambique, enquanto palimpsesto arquitectónico, geográfico, literário, de encontros culturais, é reinvestida literariamente em textos da literatura moçambicana, anteriores e posteriores à independência, de forma diversificada, permitindo a leitura da criação de um mito cultural unificador e nacionalizante, devido à sua multiplicidade de registos.

Tendo em conta o cadinho cultural heterogéneo evidenciado pelas características da geografia insular da Ilha de Moçambique, e quiçá do próprio país, projectada e recriada miticamente pela escrita, pode conceber-se esse espaço fechado da ilha quase simultaneamente como região umbilical da ideia de nação cultural.

Um dos elementos bibliográficos fundamentais que justifica e provoca esta nossa reflexão é a publicação surgida em 1992 – *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas* – antologia compilada por Nelson Saúte e António Sopa, documento relevante que nos permite indagar e problematizar este área geo-poética como indiciadora, simultaneamente, de *uma forma particular de regionalismo no contexto da literatura moçambicana*, e como *um dos espaços míticos de fundação da moçambicanidade*.

Ao avançar esta hipótese de trabalho estamos conscientes de um entrançado de questões complexo, que se prende a áreas tão diversas como a da historiografia literária, a da História e a do Mito.

A região descrita não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país, pressupondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia mítica e ficcional.

Mas, ao mesmo tempo, importa reconhecer que, embora mítico e ficcional, o espaço criado literariamente aponta, enquanto portador de símbolos, para um passado histórico, revelador das origens culturais do país.

A Ilha de Moçambique surge na literatura moçambicana, desde os seus primórdios poéticos; e a este respeito convém referir uma publicação surgida em 1985, o livro *Campos de Oliveira – Mancebo e Trovador*, da autoria de Manuel Ferreira que, na senda de informações de António Sopa e Ilídio Rocha, recolheu e publicou a obra do primeiro poeta moçambicano, produzida em meados do século passado, natural da Ilha de Moçambique e o primeiro versejador nativo da mesma.

Posteriormente, muitos outros textos da literatura moçambicana giram em torno deste lugar sacralizado pela sua beleza e deparamo-nos com um número significativo de obras que se dedicam à Ilha de Moçambique, além de outras obras de carácter artístico, que escolhem a Ilha por via da fotografia, da arquitectura ou do ensaio.

Se no que se refere aos sistemas histórico e cultural a Ilha surge como região fulcral no processo moçambicano, no que diz respeito ao sistema literário ela ganha uma dimensão quase palimpséstica, que conjura os outros sistemas referidos e os redefine mítica e poeticamente.

Região geográfica de eleição na escrita dos poetas, a Ilha de Moçambique é caracterizada como lugar de beleza e esplendor pelos diversos registos culturais, africanos, orientais e europeus, lugar de uma Memória múltipla e entrançada, em que a História e a Origem se dão a conhecer, a lembrar e a estruturar:

Como se lê, por exemplo, nos versos de Alberto de Lacerda: «*Ó Oriente surgido do mar / Ó minha Ilha de Moçambique / Perfume solto no oceano / Como se fosse em pleno ar*».

Região matriz do advento literário moçambicano com a poesia inaugural de Campos de

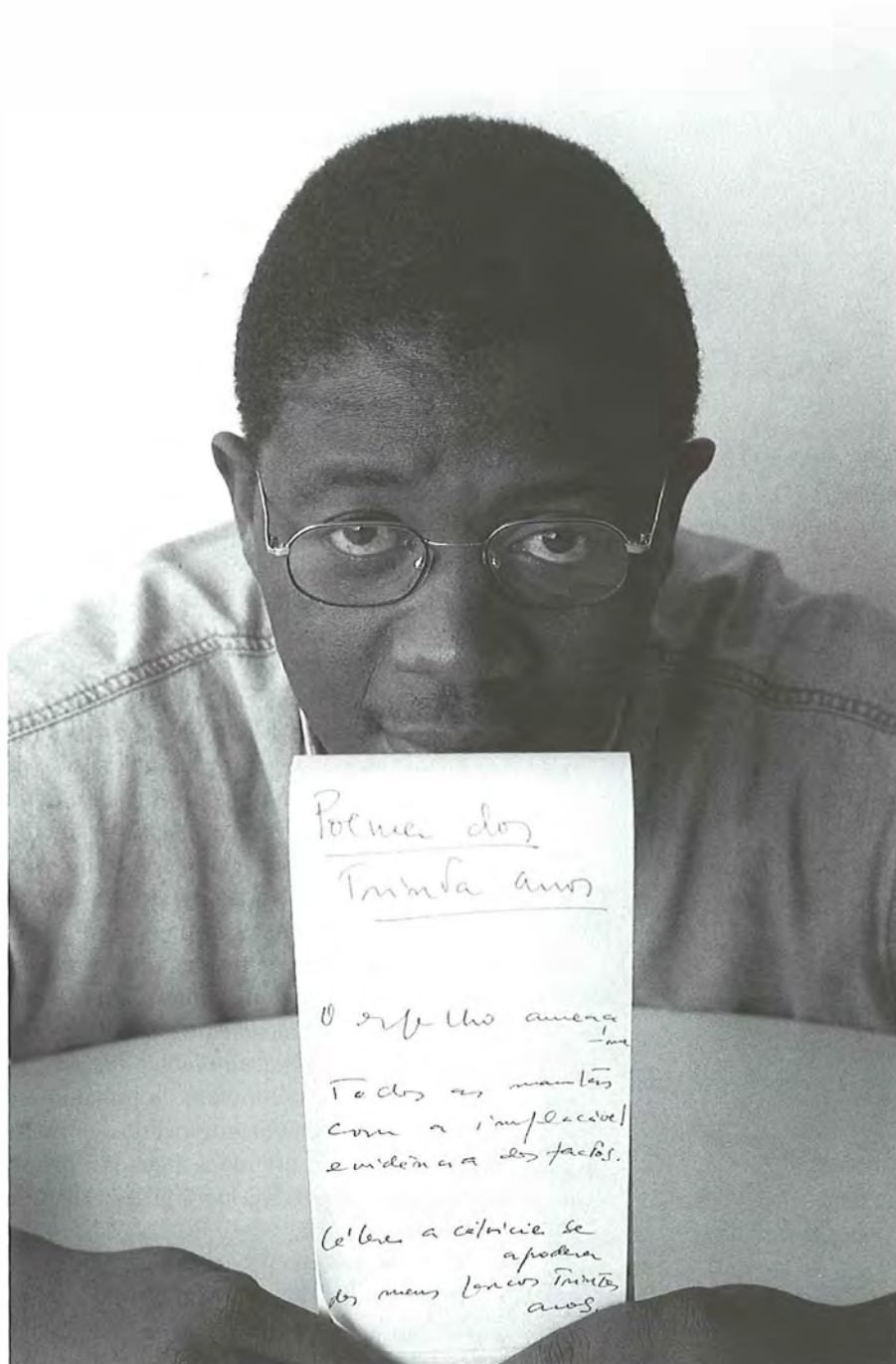
Oliveira, no século XIX, é ainda e sobretudo *uma das regiões matriz no campo cultural*. A este respeito, interessa-nos destacar as pertinentes e elucidativas observações de Nelson Saúte na introdução à Antologia atrás referida, *A Ilha de Moçambique pela voz dos poetas*, publicada em 1992, onde se lê:

«Não obstante os desígnios que outrora os negreiros, os mercadores, os soldados, os sátrapas e os outros, na Ilha quiseram cumprir, o que acabou por acontecer – digo-o afoitamente, foi o conjurar das raças e culturas que se derramaram no chão bantu, estilizando-se numa síntese que é um dos pecúlios no cadinho da moçambicanidade. À historiografia competirá estudar a complexa urdidura de relações que então imergiram naquele solo secular» (p. 10).

«A reivindicação que se subscreve aqui radica precisamente na contestação de uma Ilha que não seja exclusivamente de Próspero, tanto no sentido histórico como no sentido cultural. Nesta asserção, contrariamente ao que o equivocado espírito de quem engendrou essa obliterada imagem sobre Muipiti celebrou, nela convivem ou sucedem-se (à falta de melhores termos uso estes), plasmando-se, como é evidente, sobre a base bantu, precedência e continuidade, da síntese civilizacional que ali se operou e de que constitui um dos vectores da moçambicanidade» (p. 11).

Os primeiros livros de Luís Carlos Patraquim e de Eduardo White no pós-independência, *Monção* e *Amar sobre o Índico*, apontavam pelos seus títulos para essa área geo-poética do Índico e da Ilha, cuja herança refeita e renovada se refracta na escrita de poetas anteriores, como Alberto de Lacerda, Glória de Santanna, Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, e em especial Rui Knopfli.

Com efeito no conjunto da obra de Knopfli, destaca-se um livro intitulado *A Ilha de Próspero* publicado em 1972, álbum de poemas e fotogra-



fias do autor, em que se faz a primeira e mais consistente revisitação do espaço em termos literários, enquanto percurso de indagação da Memória histórica e cultural.

O livro é um Roteiro de imagens onde se evoca a presença cultural indiana, árabe e portuguesa através dos vários monumentos e lugares arquitectónicos da Ilha. As referências, por exemplo, aos vários lugares de culto, católico, hindu, muçulmano, pela descrição da capela, da mesquita e do crematório baneane, revelam a sobreposição cultural aí travada.

Leia-se a título de exemplo um fragmento do poema *Capela*: «A cor é fria, o branco quase cinza/ e as púrpuras do retábulo simulam/ fogos morrentes onde crepita / o fulgor mais vivo de uma ou outra/ rara chama. África ficou/ ao umbral das portas, no calor/ da praça; aqui principal/ a Europa. Porém, sob um baldaquino hindu/ e num desvario de cores e santos hieráticos,/ salta o púlpito oitavado e é o Oriente/ que chega com seus monstros./ Do silêncio fita-nos um rosto trifonte/ e nós estamos na encruzilhada/ cismática desse olhar que se prolonga,/ nos examina e considera» (MC, p. 345).

Além do percurso histórico, o percurso literário é evocado pela presença na Ilha de Gonzaga e Camões. No poema *Esclarecimento a um certo passo obscuro de uma biografia*, Rui Knopfli lembra o autor dos *Lusíadas* nos seguintes termos: «Com a noite chegaria a insónia/ ou o olvido, que não podiam/ ser-te estranhos, a doçura árabe/ destes rostos, o mistério nocturno destes corpos/ a saberem a canela e maresia».

O percurso crítico evocado pela *Ilha de Próspero* knopfliana acaba por ser calibanizado pela poesia escrita no pós-independência, e faço referência especial à escrita de Luís Carlos Patraquim no seu livro *Vinte e Tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora*, publicado em 1991, em que o poeta reincide obsessivamente com um grupo de poemas sobre a Ilha, *reencaminhando*

de forma óbvia o topos insular mítico para o lugar das origens, para uma simbiose cultural pacificadora e desejada, contraponto de harmonia em relação à memória de guerras e escravidões antigas e também ao então estado de guerra civil do país: «*Ilha, capulana estampada de soldados e morte. Ilha elegíaca nos monumentos. Porta-aviões de agoirentos corvos na encruzilhada das monções. De oriente a oriente flagelaste o interior da terra. De Calecut e Lisboa a lança que o vento lascivo trilou em nocturnos, espasmódicos duelos e a dúvida retraduzindo-se agora entre campanário e minarete. Muezzin alcandorado, inconquistável. Porque ao princípio era o mar e a Ilha. Sinbad e Ulisses. Xerazade e Penélope. Nomes sobre nomes. Língua de línguas em Macua matriciadas*» (p. 55).

Semelhante evocação das origens culturais moçambicanas matriciadas em várias línguas nesse lugar único e principal, a Ilha, convoca agora, na poesia do pós-independência, por um lado o reconhecimento umbilical desse espaço geo-mítico como apropriação da herança de Próspero por Caliban e por outro a evidência da matriz cultural da moçambicanidade.

Virgílio de Lemos, num artigo sobre a poesia moçambicana publicado na revista *Notre Librairie* em 1993, assinala insistentemente o recorte geográfico do país, salientando a forte presença do Índico como musa e fonte de inspiração e adianta a propósito do conceito de moçambicanidade: «*On ne rappellera jamais trop que, depuis les années 50, la poésie, du sud au nord du pays, est l'expression de la mozambicanité. De quoi s'agit-il? De l'expression littéraire d'une émotion et de la pensée d'un pays qui, tout en gardant son identité africaine, est une porte ouverte sur l'Orient depuis des siècles. Longtemps pays de la traite des esclaves et du commerce des épices, le Mozambique se situe à la croisée de cultures et de civilisations variées: portugaise, bantou-swahili, hindoue et chinoise. S'y conjuguent*

les mystères de l'opium, des soies, des balles de coton et des épices» (p. 54).

Essa porta aberta ao Oriente (*Janela para Oriente* é o último título de Eduardo White) é um dos trajectos de escrita do próprio Virgílio de Lemos no seu livro *Ilha de Moçambique – a língua é o exílio do que sonhas*, com poemas datados entre 1952 a 1961 e publicado recentemente, em Abril de 1999. Aí se fazem outros roteiros de um imaginário do exílio, em que os percursos eróticos, oníricos e linguísticos, reinventam a Ilha como lugar de paixão e desejo, pela terra que evoca, pela cultura, pela beleza: «*A ilha não existe porque a achasses/ mas porque a nomeias coração do vento/ capaz deste segredo vontade grega/ de amar o que a alma intui e cria*» (p. 11).

Neste livro de Virgílio de Lemos a ilha é nomeada e investida do seu estatuto de mito: «*ilha que dorme na utopia pródigo mito da poesia*» e reinventada pela criação poética: «*E na estatuária swahili de teucio de ouro/ súbita e singular és tu e não outra qualquer/ quem por mim viaja língua de fogos silabares*» (p. 19).

Por seu turno Eduardo White. Em *Materiais do Amor*, seu penúltimo livro, publicado em 1996, tinha iniciado a reinvenção desta origem através da identificação do sujeito com a ilha e desta com o amor e sujeito amado. White corporiza *O País de Mim* na Ilha e nela encontra a *identificação de uma origem e de um destino amorosos, de uma viagem por um corpo cultural assumido eroticamente*:

«Sou ao Norte a minha Ilha, os sinais e as sedas que ali se trocaram e nessa beleza busco-te por entre as negras enroladas em suas capulanas arrepiadas, altas, magras, frágeis e belas como as missangas e vejo-te pelos seus absurdos olhos azuis. Que viagens eu viajo, meu amor, para tocar-te esses búzios, esses peixes vulneráveis que são as tuas mãos e também como me sonho de turbantes e filigranas e uma

navalha que arredondada já não mata, e minhas oferendas de Java ouros e frutos incensos e volúpia.

Quero chegar à tua praia diáfano como um deus, com a música rude e nua do corno e uma palave, um séquito ajawa, um curandeiro macua, uma mulher que dance uma Índia tão distante, e um monge birmanês, clandestino no tempo, que sobre nós se sente e pense. Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes e ninguém sabe deste pangaio que a Norte e na Ilha traz um amante inconfortado» (in *Os Materiais do Amor*, p. 25).

Fátima Mendonça, no prefácio ao livro de Eduardo White, chama a atenção para a representação sobreposta de um interlocutor Mulher-Terra e ainda para a concentração de sinais vários como os lexemas peculiares do tipo sedas,

Eduardo White.

Rui Knopfli. Fotografia de João Francisco Vilhena/revista LER





búzios, turbantes, filigranas e assinala a sugestão marítima do Índico, que não está dissociada da Insularidade.

Para concluir, por agora, adiantarei que semelhante insularidade reinventada, reajustada amorosamente ao corpo e ao rosto, na memória relida da História, acaba por se projectar na própria imagem do país.

Com efeito, se a ilha constitui uma região mítica e matricial, o próprio país pode ser lido como longa e estreita ínsula índica. Tal imaginário insular e índico de Moçambique torna-se perceptível em *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, no diálogo entre Surendra e Kindzu:

«– Vês Kindzu? Do outro lado fica a minha terra. É mesmo ali onde o sol se está a deitar.

E ele me passava um pensamento: nós os da costa, éramos habitantes não de um continente mas de um oceano. Eu e Surendra partilhávamos a mesma pátria: o Índico. E era como se naquele imenso mar se desenrolassem os fios da história, romances antigos onde nossos sangues se haviam misturado. Eis a razão por que demorávamos na adoração do mar: estavam ali nossos comuns antepassados, flutuando sem fronteiras. Essa era a raiz daquela paixão de me encasear no estabelecimento de Surendra Vala.

– Somos de igual raça, Kindzu: somos índicos!» (TS, p. 26).

Obras referidas:

- Rui KNOPFL, «A Ilha de Próspero», in *Memória Consentida 20 anos de poesia 1959/1979*, Lisboa, INCM, 1982.
 Virgílio de LEMOS, *Ilha de Moçambique – A Língua é o Exílio do que sonhas*, Maputo, Amolp, 1999.
 «Littérature du Mozambique», *Notre Librairie*, n.º 113, Avril-Juin, 1993.
 Luís Carlos PATRAQUIM, *Vinte e Tal Novas Formulações e Uma Elegia Carnívora*, Lisboa, Alac, 1991.
 Manuel FERREIRA, *Campos de Oliveira-Mancebo e Trovador*, Lisboa, INCM, 1985.
 Nelson SAÛTE e António Sopa, *A Ilha de Moçambique pela voz dos Poetas*, Lisboa, Ed.70, 1992.
 Eduardo WHITE, *Os Materiais do Amor seguido de O Desafio à Tristeza*, Lisboa, Caminho, 1996.

1.
navega-me a alma uma ilha
o espírito antigo de um barco em
viagem

penélope de m'siro enfeitada
olha o minarete mais alto
do horizonte

e medita sobre as ruínas do cais
o porto ancorado do sonho

2.
por entre os seus dedos deslizam

fios de missanga
fios de prata
fios de ouro

ourivesaria atenta do silêncio

3.
seu rosto voltado a oriente
o linho enrolado no corpo
navega-lhe pelos dedos
a demorada monção
o súbito vento

4.
porque tem as mãos juntas
e desenha astrolábios
diademas colares
rosas de areia

porque tem as mãos juntas
entre seus fios
rosários de prata
corais de sonho
enfeites colares
cresce os muitos braços
os sábios guizos nos tornozelos dança

o linho ao vento seu corpo esguio
no mar ondula infinito de azuis
e perfuma o ar de múltiplas geografias

5.
descobriu em si a amurada
o cais

penélope de m'siro enfeitada

seus cabelos refulgem estrelas
búzios peixes conchas pontilhadas
e lembram finas cordagens
enlaçadas de algas

Navega-me a alma uma ilha

Ana Mafalda Leite

o rosto sextante
as mãos navegando os fios de coral
as mãos soltando essas estranhas
domésticas especiarias

6.
de m'siro enfeitada
penélope grava na areia
os brilhos ourives as sedas as cabaias
os linhos
e tece seus fios seus cabelos seus seios
na púrpura turbante azul indigo
das índicas águas

o oriente começa no seu rosto de
m'siro, açafraão, ébano e coral
búzios ondulantes navegam o ritmo de
suas ancas

um barco no peito
por suas mãos tece

os fios de prata
os fios de ouro
os fios de sonho

7.
rede
no coração da água
ancorada

não é por ulisses que ela aguarda
mas por um estranho destino
que o espírito das águas
levando-a ao cimo das nuvens
a oriente a ocidente
no coração da ilha há séculos
a encanta e a demora

a traz enamorada



Palcos vivos, palcos imaginados

António Loja Neves

O TEATRO EM MOÇAMBIQUE É MUITO MAIS QUE simplesmente teatro. Chamemos-lhe «interessantíssimo fenómeno de massas», como já vi escrito, e por mais de uma vez? Não..., prefiro algo como «participação», «identidade». Porque o que presenciamos, e aqui testemunhamos, ultrapassa o conceito que temos de teatro, por mais lúdico ou divertido que o possamos imaginar. É autêntico acontecimento priabónico, uma festa colectiva... E é mais do que festa, também. Digamos que é uma forma de gritar cultura, emancipação, povo, nação, independência, perseverança, construção da sociedade. E essa postura, se traz espantado algum estranho, desprevenido, é, por outro lado, vivida com a máxima naturalidade pelos moçambicanos. A frequentação dos espaços teatrais é um hábito enraizado, não numa certa elite apenas, muito menos intelectual, sim numa mais ampla faixa, popular. Culta, certamente – pelo menos, com vontade de cultivar-se – mas não abastada... quase sempre remediada, pobre às vezes. Sobretudo, com fome de teatro, fazendo bicha para comprar bilhete, sofrendo perante a eminência de uma sala esgotada antes que chegue a sua vez de adquiri-lo. E saindo de sopetão mal o espectáculo termina, sem aplaudir (os aplausos são dados, em abundância, ao decorrer da função), que os machibombos que os transportam de regresso às periferias da cidade de cimento não esperam e, àquelas horas, em dias de final de semana, vão sempre abarrotados.

É preciso passar pela experiência para compreender em toda a extensão este acontecimento de massas. Não se pode comparar, por exemplo, a participação numa cena destas e ver a mesma peça num festival europeu, por exemplo. Do que vi – e restringiu-se a Maputo, por duas ocasiões distintas – cabe-me a conclusão de que, por mais que se fale disso, tudo fica ainda por revelar.



Oficina de Invenções

Há os «iniciados», claro, mas esses são, exactamente, os actores. Preciso de precisar: os actores, se calhar, estão dos dois lados – os tais habitualmente designados de actores, que é suposto viverem o seu personagem, desenvolverem um papel, replicar, encorpar as cenas; e os outros actores, os únicos designados por espectadores e que aqui aderem de tal forma ao que se convencionou chamar de espectáculo que quase desejamos acreditar que o teatro passa de representação a ritual celebrativo, atingindo quase que uma idealização do que seria a comunhão perfeita entre criadores e quem frui. O que seria espectador interage, replica, vive a acção, aplaude, objecta, desenvolve tramas, adere a uns e repudia a outros dos personagens.

Nesta conformidade, o que se passa de tão telúrico entre actores e espectadores? Bem vis-

tas as coisas, trata-se, afinal, de uma catarse com justificações acessíveis. Falamos de um tipo teatral com raízes em Maputo, com base numa postura peculiar à companhia Gungu – habitualmente funcionando com dois e três grupos, entre os profissionais e os aprendizes de feiticeiro –, orientada por Gilberto Mendes, que soube resgatar para o palco elementos tipificadores da sociedade maputense, e cujo êxito de público vem tentando, directa ou indirectamente, outros grupos. Salvas as devidas distâncias, e não só no campo do discurso político, é um pouco o que se passava com a Revista à portuguesa, ou, no caso das comédias cinematográficas dos anos 40 em Portugal, com a feliz coincidência de um naipe de actores fabulosos ter-se cruzado com excelentes argumentistas.

Voltemos à actualidade e a Moçambique. O polícia, o vendedor, o indiano, o novo rico, a boazona do bairro, as tramas, os mal-entendidos,

enfim, o pastiche da realidade nua, muitas vezes crua, sobre o palco. O espectador gosta, revê-se nos quadros, chega a apreciar a previsibilidade ou os *happy end*, adere. É a festa, a grande festa do teatro enquanto imitador cruel, desmistificador das agruras da vida, servindo a descarga escatológica de tensões do quotidiano. A adesão é espontânea, hílare, incondicional. Repetidamente adepto – vai ciclicamente a cada novo espectáculo e é capaz de revê-lo, apesar de mudanças estruturais não serem previsíveis (o que acontece apenas quando na sociedade algo se passa de suficientemente forte para originar um novo quadro na sequência da peça) –, o público habitua-se ao ritual. Molda-se a ele. Constrói.

O Tempo das Estrelas

Claro que nem todo o teatro maputense segue esta senda. O percurso de grupos como o Mutumbela Gogo (orientado por Manuela

Soeiro), o extinto Tchova Xita Duma (animado pelo José Pinto e Sá), ou a Casa Velha (apoiada na subtil mestria de João Machado da Graça), traz consigo outra experiência, multifacetada, com especificidades próprias a cada um desses colectivos, diversa do popular discurso do Gungu. Embora se conheça a ausência de tradição de escrita dramática – o caso de Mia Couto é até mais evidente nas adaptações teatrais de contos seus que das peças propositadamente escritas –, as *performances* destas companhias trouxeram ao teatro moçambicano uma aura de rigor e de vontade de inovação e experimentalismo dignas de nota. O seu trabalho acompanhava a vontade de construir de novo, inovava, inventava, trazia práticas variadas para a atmosfera dos locais de exibição. O país mexia, mexia o ambiente teatral.

E divulgavam-se obras de moçambicanos – Mia Couto, Bernardo Honwana, Rui Nogar, Orlando Mendes. Trazem-se à cena clássicos:



Josefina Massango e Eusébio Daniel em
«A Sapateira Prodígios» de Frederico Garcia Lorca.

Ana Magaia.



Aristófanes, Angelo Beolco, Vicente Sanches, sei lá. É nesta dualidade que se constrói esta fase da realidade cénica, pelo menos na capital do país. E, num território nacional em que quase tudo falta, após uma década de guerra intestina, eis que surgem algumas dezenas (dezenas, sim, quatro ou cinco) de grupos não profissionais, inexperientes, sem o traquejo ou a reflexão dos grupos emblemáticos referidos, mas com a mesma «verve» que se relata acima.

Nos últimos tempos as coisas decaíram um pouco, chegam-nos disso relatos, mas nunca ao ponto de desaparecerem: restam animosos e significativos vinte a trinta grupos provinciais. Dispostos a acorrerem a um estágio e plenos de vitalidade performativa. Mas também aparecem novas apostas profissionais: actores que frequentaram oficinas internacionais de formação regressam e ousam discutir o seu espaço entre a actividade já existente. E as co-produções engajando elementos de diversos países permanecem como uma salutar troca de sensibilidades e confronto de percepções, como foi o caso da recente encenação (por José Mora Ramos) de *A Sapateira Prodigiosa*, de Lorca, com actores emblemáticos como Mário Mabjaia, Jossefina Massango e Ana Magaia, e que deu para cima de 20 espectáculos (cerca de dois meses em cena).

Tiradas da Boca

Embora se olhe já o Índico, aqui ombreiam a tradição oral africana, a adaptação de obras literárias e a vontade de criação própria, entrosada no desenvolvimento estrutural das equipas. São «tiradas da boca», da oralidade, um máximo de referências. O quotidiano joga papel preferencial no jogo de actores, na adaptação de clássicos, na gestão da actualidade em determinadas peças originais. É como dizia o Nelson Saúte num lindo artigo intitulado «Teatro Órfão de Texto» (revista *Ler*, n.º 35, Verão de 1996), referindo-se especificamente ao Mutumbela Gogo,

mas numa prédica que pode desenhar o perfil de outros grupos maputenses: *«Estas indefinições definem o teatro moçambicano. A sua concepção. Há um grupo exemplar na criação entre estas indefinições. Excepcional no trabalho que desenvolve. Porque munido de uma incrível capacidade de recriar o quotidiano. O seu teatro nasce do dia-a-dia. Os seus personagens reproduzem-se em figuras bastante visíveis. Sentam-se no Teatro Avenida, em Maputo, ou debaixo de uma árvore em Boroma. Para se assistirem a si próprios»*. A volta que dão estas experiências, o ensaio da vida! – do povo ao teatro, do teatro ao povo. Bonito, exemplar.

Todavia, o momento actual destes apaixonantes percursos coloca alguns em cuidados.

Primeiro, porque se assiste a uma crise de ritmos de trabalho, mesmo de coesão de companhias, de nascimento de ideias novas. É sempre difícil manter existências tão virtuosas sem percalços, o próprio «ar dos tempos» social marca carestias que não são de desleixar.

Segundo, porque certas opções que levam de imediato a casas cheias e sucessos podem estar a ameaçar a manutenção do delicado e inteligente equilíbrio entre essa vertente bem popular e a *démarche* executada com mais afã e minúcia. Seria uma pena que esta sintomatologia se definisse, mais tarde, numa doença séria. Porque, se o teatro de resposta popular imediata – às vezes com algum facilitismo caricatural nas situações tratadas – terá indubitavelmente que pensar na sua progressão natural (não viverá eternamente das mesmas rábulas, dos mesmos tiques e da mesma massa de espectadores...), ao restante esforço teatral moçambicano se exige – isto é, exigem tanto a história do teatro em Moçambique livre e independente, como os espectadores, actuais e futuros – a manutenção dos rigores do sentimento e da estética que fizeram dele uma pedra saliente entre as experiências cénicas levadas a cabo no território subsariano.



FRANCISCO JOSÉ VIEGAS/ARQUIVO OCEANOS

Ilha, corpo, mulher. Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar. Primeira aproximação para ver-te, na carne cansada da fortaleza ida, na rugosidade hirta do casario decrépito, a pensar memórias, escravos, coral e açafraão. Minha ilha/vulva de fogo e pedra no Índico esquecida. Circum-navego-te, dos crespos cabelos da rocha ao ventre arfante, para sempre de ti exilada. *(Vinte e tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora).*

Luís Carlos Patraquim

Cinema Luso- -Moçambicano

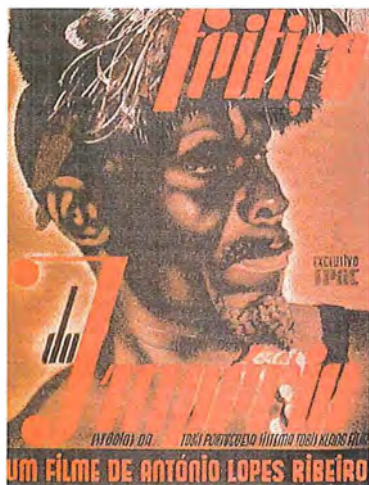
José de Matos - Cruz

O CINEMA EM MOÇAMBIQUE CONSTITUI, HISTORICAMENTE, uma das primeiras referências de âmbito colonial numa filmografia sobre Portugal – curiosamente assinalada no Brasil, onde a Empresa Germano Alves apresentou *Jogos Malabares em Lourenço Marques* (1897). E, ao longo dos anos, foi-se enriquecendo uma expressiva galeria em actualidades e documental – expondo múltiplos aspectos políticos, sobre as gentes, os costumes, a cultura, a economia, as paisagens, o desenvolvimento social.

Em longa metragem, a primeira ilustração significativa resulta *Através de Portugal Maior* (1928) de João Fernandes Thomaz – recorrendo a uma brigada de operadores, para fazer a propaganda das possibilidades do «aproveitamento português», entre a Madeira e a Índia. Em 1931, o mesmo Fernandes Thomaz dirigiu, em Lourenço Marques, *A Grande Actriz* – uma «comédia documental romantizada», com Salette Barros, e incluindo «um batuque a rigor, a praia de Polana, o cais e a entrada da barra».

Com o sonoro, San-Payo registou um *Cruzeiro de Férias às Colónias* (1935) – organizado pela Agência Geral das Colónias, e reportando «um batuque por negros de Moçambique emigrados para a ilha de São Tomé». Quatro anos depois, *A Segunda Viagem Triunfal* do Chefe do Estado Óscar Carmona às colónias da África Oriental, realizado por Paulo de Brito Aranha, inseria estadias em Lourenço Marques e na Beira, destacando-se uma homenagem em Magul por cerca de 30.000 guerreiros.

Culminando o curso ficcional de *Feitiço do Império* (1940) de António Lopes Ribeiro, durante a Missão Cinegráfica às Colónias de África, os respectivos protagonistas integraram-se na recepção popular ao Presidente Carmona em Lourenço Marques. Outro expoente do nosso cinema colonial, por Jorge Brum do Canto, *Chaimite* (1953), reconstitui, com espectacularidade, os primordiais factos históricos das Campanhas



«Feitiço do Império», António Lopes Ribeiro, 1940.

«Chikwembo! - Sortilégio Africano», Carlos Marques, 1953.

«Limpopo», Jorge de Sousa, 1970.

Africanas, em finais do século XIX, tendentes à libertação de Moçambique.

Ainda em 1953, Carlos Marques dirigiu *Chikwembo! – Sortilégio Africano* – referenciado como «o primeiro filme português inteiramente filmado em África», explorando um drama sentimental na região da Zambézia, em Moçambique. Em produção local por Courinha Ramos, Rico de Sousa registou em *Baiete!!! – Moçambique* (1964) a chegada de Américo Thomaz, Presidente da República, à capital Lourenço Marques, seguindo-se visitas à Barragem Oliveira Salazar e ao Parque Nacional da Gorongosa.

Nesse mesmo 1964, Faria de Almeida rodava *Catembe – 7 Dias em Lourenço Marques* – com passagem por Xipamanine, bairro pobre de pescadores, e testemunhos sobre a capital de Moçambique; a Censura cortou cerca de metade desta longa metragem. Em 1968, Courinha



Ramos instituiu a Somar Filmes em Moçambique, com «Knock-Out» de Vic/Viriato Barreto – uma aventura criminal cujo elenco incluía elementos da Etnia Bando, em experiência de co-produção, sem continuidade, com a África do Sul.

Recorrendo a infra-estruturas locais – designadamente ao FilmLab, ligado à Somar Filmes – *Limpopo* (1970), por Jorge de Sousa, recriava uma caçada aos elefantes, com rodagem no Colonato do Limpopo e na Reserva do Maputo, não tendo estreado em Portugal. Para *O Porquê – Cabora-Bassa* (1970), J. N. Pascal-Angot reuniu os aspectos geo-económicos, sociopolíticos e históricos que justificaram a construção de um dos maiores empreendimentos hidro-eléctricos do mundo, em que participaram vários países da África Austral.

A actualidade de Moçambique – sobre aspectos económicos, industriais, sociais, além das potencialidades, desenvolvimento, referências urbanas, humanas e geográficas – motivaram, a Luiz Beja, *Moçambique de Hoje* (1971). Entretanto, Courinha Ramos consolidava em Moçambique uma produção de longas metragens, logo sob o signo da comédia ao estilo clássico português – com *Zé do Burro* (1971) de Eurico Ferreira, sobre os azares dum camponês da Metrópole que, com o seu asno Cacilhas, compra uma propriedade no Norte.

No ano seguinte, Eurico Ferreira dirigiu *A Coincidência* (1972) para a Somar Filmes, num envolvimento urbano/marginal de Lourenço Marques, sobre as proezas e regeneração dum jovem ladrão de automóveis. Mas as filmagens seriam interrompidas por Courinha Ramos, para produzir *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras...* (1972) de Lopes Barbosa – inspirado em «Dina» de Luís Bernardo Honwana, na colectânea *Nós Matamos o Cão Tinhoso*; um libelo ao colonialismo, falado em ronga e inglês, proibido pela Censura.

A Somar Filmes continuou em laboração, com recurso à FilmLab, que revelava em 35 mm

e preto-e-branco. Assim, Courinha Ramos realizou *O Explicador de Matemática* (1972) – comédia sexual sobre as proezas ao domicílio de um vigarista, que se faz passar por professor... Courinha Ramos & Eurico Ferreira reportaram, ainda, *Miss Moçambique 1972 – Retrato de uma Eleição*, abrangendo os principais momentos e aspectos significativos do concurso de beleza, além de apontamentos sobre as diversas correntes.

Em 1973, J. N. Pascal-Angot concretizou *Africarama*, envolvendo – num caleidoscópio documental sobre aspectos industriais, económicos, sociais e culturais, depois seriado – a capital de Moçambique (com destaque para o Porto de Lourenço Marques), região da Beira e barragem de Cabora-Bassa. Em co-produção luso-espanhola, Juan de Orduña dirigiu *Eusébio, a Pantera Negra* (1974) – sobre a vida do futebolista Eusébio Ferreira da Silva (interpretado pelo próprio), desde a infância modesta no campo da Mafalala (Moçambique), até à consagração internacional.

Na transição para a independência de Moçambique, F. Silva realizou com Courinha Ramos, também produtor para Somar Filmes, *O Vendedor* (1974) – uma paródia aos filmes pornográficos, sobre um comerciante de colchões que se vê compelido a experimentar a *mercadoria* com eventuais compradoras... A Somar Filmes foi ainda responsável por *Moçambique – Documento Vivo* (1975) de Viriato Barreto, em panorâmica histórica – antes e depois da descolonização, com flagrantes sobre a guerra, a independência e a presidência por Samora Machel.

Cinco anos depois, um realizador português radicado em Moçambique, Ruy Guerra, dirigiu *Mueda – Memória e Massacre* (1979), para o Instituto Nacional de Cinema/INC; uma representação alusiva à morte de seiscentas pessoas, em Cabo Delgado, no ano de 1969, e desde 1976 ritualizada como um processo contra o colonia-

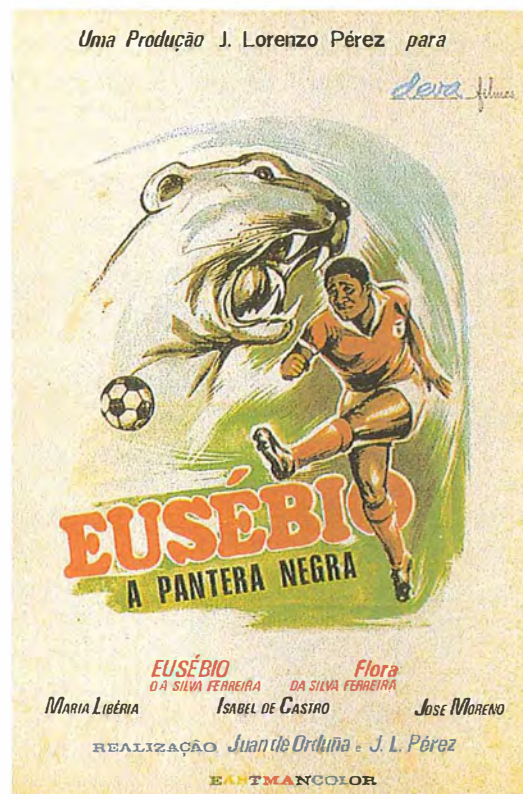
«Zé do Burro», Eurico Ferreira, 1971.



«Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras», Lopes Barbosa, 1972.



«Eusébio, a Pantera Negra», Juan de Orduña, 1974.



«Comédia Infantil», Solveig Nordlund, 1997.



lismo. Em 1981, o INC aliou-se à produtora lusa Filmform, concretizando *Música, Moçambique!* de José Fonseca e Costa, um registo do Festival da Canção e da Música Tradicional de Moçambique, que decorreu no Maputo em 1980-81.

O vínculo histórico-cultural entre Portugal e África foi, ainda, evocado por Paulo Rocha em *A Ilha dos Amores* (1982) – sobre a época, a obra, as paixões, a vida e a morte de Wenceslao de Moraes, grande escritor do Extremo Oriente que, em 1885, esteve em Moçambique como oficial da Marinha de Guerra. Em *Aqui d'El Rei!* (1991), António-Pedro Vasconcelos recriou os factos que, em finais do século XIX, levaram à captura, em Moçambique, do régulo vátua Gungunhana – transportado prisioneiro para Lisboa, após rebelar-se contra a soberania portuguesa.

Em 1997, Solveig Nordlund dirigiu *Comédia Infantil* em Moçambique, uma co-produção envolvendo Portugal e a Suécia, cujo protagonista é um menino africano que perdeu a família durante a guerra civil. Arrasada a sua aldeia, e após dramáticas vicissitudes, enceta no Maputo uma aventura de sobrevivência... Sob *A Tempestade da Terra* (1997), Fernando d'Almeida e Silva desvenda o destino perturbante de uma jovem mulher – a partir do Moçambique colonial de finais dos anos '50, até desaparecer em circunstâncias misteriosas no Inverno de 1976.

Cronologia essencial em curtas metragens

Ao longo dos cem anos de cinema português, a presença de Moçambique manifestou-se de um modo exemplar e paralelo – sobre o testemunho político, a relevância promocional, a incidência económica, a implicação documental, a actualidade informativa, os vectores cultural e humanista que fixaram um breve olhar múltiplo – envolvendo duas realidades em evolução recíproca ou determinante:

1897
Jogos Malabares em Lourenço Marques
Distribuição:
Empresa Germano Alves (Brasil).

1908
Lourenço Marques
(O Porto de Lourenço Marques).

1911
Mtenguela
Moçambique
Realização:
Paul Graetz, Octave Fièvre
Produção:
Éclair (França).

1913
Vistas da Beira
(A Cidade Portuária)
Produção:
The African World (GB).

1913
A Via Férrea que Atravessa a Floresta de Amatanga até à Costa de Moçambique
Produção:
The African World (GB).

1914
O Embarque de Tropas Expedicionárias para Angola e Moçambique
Produção:
Invicta Film.
Produção Exec:
Alfredo Nunes de Mattos.

1915
Navios de Guerra Escoltam as Tropas Destinadas a Angola e Moçambique
Produção:
Gaumont (França).

1924
Caminho de Ferro da Beira

1924
A Construção do Caminho de Ferro da Beira a o Zambeze

1924
Criação de Gado nos Territórios da Companhia de Moçambique

1924
Cultura do Algodão no Território da Companhia de Moçambique

1924
Gargantas de Lupata
Moçambique
Produção:
Companhia Cinematográfica de Portugal

1924
Indústria Corticeira de Moçambique

1924
Indústria Mineira de Moçambique

1924
Riquezas Minerais em Moçambique

1924
Viagem Através da Zambézia

1924
O Zambeze
(Rio Zambeze)

1930
A Cidade de Lourenço Marques
Produção: Agência Geral Das Colónias.
Patrocínio: News Agency.

1931
Mercados da Beira
Produção: Paramount Filmes.

1934
Dragões de Moçambique
Produção: Aníbal Contreiras.

1936
Chegada dos Aviadores da Viagem Lisboa–Lourenço Marques–Lisboa
Realização: Artur Costa de Macedo.
Produção: Secretariado da Propaganda Nacional/SPN.

1938
Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique
Produção: Agência Geral das Colónias.

1938
Missões Franciscanas de Moçambique
(Inauguradas em 1898)
Realização:
Aquilino Mendes.

1941

Aspectos de Moçambique

Realização: António Lopes Ribeiro.

Produção: Agência Geral Das Colónias/Missão Cinegráfica às Colónias de África.

1947

O Cortejo Histórico com a Representação de Todas as Colónias Portuguesas em Carros Alegóricos

(A Embaixada Moçambicana)

1949

Comemorações de Macontene

Produção: Serviços Cartográficos do Exército.

1950

O Benfica em Lourenço Marques e Joanesburgo

Produção: Ricardo Malheiro, Felipe de Solms.

1950

Lourenço Marques

Realização: Felipe de Solms. Produção: Felipe de Solms, Ricardo Malheiro.

1950

Riquezas de Moçambique (Série)

Produção: Ricardo Malheiro, Felipe de Solms.

1951

Desportos de Lourenço Marques

Produção: Ricardo Malheiro.

1951

Ilha de Moçambique

Produção: Felipe de Solms.

1951

Lourenço Marques

Realização, Produção: Armando de Miranda.

1952

O Estado Novo em Moçambique

Realização: Felipe de Solms, Carlos Marques. Produção: Felipe de Solms.

1952

Gorongosa

Produção: Felipe de Solms.

1952

Lourenço Marques de Ontem e de Hoje

Produção: Felipe de Solms.

1952

Manica e Sofala

Realização: Carlos Marques. Produção: Felipe de Solms.

1952

A Zambézia

Produção: Felipe de Solms.

1953

O Jubiléu de Salazar

(Representantes Indígenas de Moçambique nas Manifestações)

Realização: António Lopes Ribeiro.

Produção: Secretariado Nacional da Informação/SNI.

1954

Serviços de Sangue em Moçambique

Realização, Produção: Carlos Marques.

1955-69

Actualidades de Moçambique (Jornal Cinematográfico Mensal)

Produção: A. Melo Pereira.

1956

Viagem Presidencial a Moçambique

(Série; Craveiro Lopes)

Realização: Perdigão Queiroga.

Produção: Ricardo Malheiro, Perdigão Queiroga.

1957

Feira das Indústrias Portuguesas

Lourenço Marques

Produção: Ricardo Malheiro.

1958

Lourenço Marques, Terra de Progresso

Realização: Ricardo Malheiro.

Produção: Ricardo Malheiro, Perdigão Queiroga.

1958

Moçambique – Cenas Várias

Realização: Margot Dias.

Produção: Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, Junta de Investigação do Ultramar.

1958

Soldados de Moçambique
Produção: Agência Geral das
Colónias.

1961

Férias em Lourenço Marques
Realização, Produção: Miguel
Spiguel.

1961

Ilha de Moçambique
Realização, Produção: Miguel
Spiguel.

1961-73

Visor Moçambicano
(Jornal Cinematográfico)
Produção: Somar Filmes.

1964

Carnaval El Lourenço Marques
Realização: Rico de Sousa.
Produção: Somar Filmes,
Courinha Ramos.

1964

*Viagem Presidencial a
Moçambique* (Américo Thomaz)
Realização: Serviços Técnicos
das Imagens de Portugal.
Produção: Tobis Portuguesa.

1965

Imagens de Lourenço Marques
Produção: Serviços
Cartográficos do Exército.

1965

Moçambique 65
Realização: Faria de Almeida.
Produção: Banco Nacional
Ultramarino/BNU.

1965

*União Nacional de Lourenço
Marques – Posse da Comissão
Executiva*
Produção: Secretariado
Nacional da Informação/SNI.

1966

Exército em Moçambique
(Série)
Produção:
Serviços Cartográficos do
Exército.

1966

Moçambique – Agricultura
Realização: J. N. Pascal-Angot.
Produção: International Audio-
Vision.

1966

Moçambique – Economia
Realização: J.N. Pascal-Angot.
Produção: International
Audio-Vision.

1966

Moçambique – Indústria
Realização: J.N. Pascal-Angot.
Produção: International
Audio-Vision.

1966

Moçambique – Turismo
Realização: J.N. Pascal-Angot.
Produção: International
Audio-Vision.

1967

Moçambique – Agricultura
Realização: J.N. Pascal-Angot.
Produção:
International Audio-Vision.

1967

Moçambique – O Ensino
Realização: J.N. Pascal-Angot.
Produção:
International Audio-Vision.

1968

*Moçambique – Missão de
Combate*
Realização:
Quirino Simões.
Produção:
Serviço de Informação Pública
Das Forças Armadas/SIPFA.

1968

Rumo a Moçambique
Produção:
Serviços Cartográficos do
Exército.

1969

(Série)
O Exército em Moçambique
Produção:
Serviços Cartográficos do
Exército.

1969

Moçambique – Aldeamentos
Realização:
Quirino Simões.
Produção:
Serviço de Informação Pública
Das Forças Armadas/ SIPFA.

1969

*Moçambique – Os Caminhos
do Algodão*
Realização:
João Terramoto.
Produção: Agência Geral do
Ultramar.

1969
Moçambique – Ilhas Quirimbas
Realização:
João Terramoto.
Produção:
Agência Geral do Ultramar.

1969
Moçambique – Missão No Lago Niassa
Realização:
Quirino Simões.
Produção:
Serviço de Informação Pública Das Forças Armadas/ SIPFA.

1969
Presença de Moçambique (Série)
Realização:
Abel Escoto.
Produção: Telecine-Moro.

1970
Moçambique, Ilha Museu
Produção: Sons e Imagens de Moçambique.

1970
Xinavave – Terras de Moçambique
Produção: Courinha Ramos.

1970
Zambézia, Terra de Progresso
Produção: Sons e Imagens de Moçambique.

1972
Beira
Produção: Somar Filmes.

1972
Escola de Formação de Pessoal dos Caminhos de Ferro de Moçambique
Produção:
Somar Filmes.

1972
O Governador-Geral de Moçambique na África do Sul
Produção:
Somar Filmes.

1972
Um Safari Fotográfico nas Coutadas da Safrique
Realização:
Faria de Almeida.

Produção: Telecine-Moro,
Direcção-Geral da Educação de Adultos/DGEA.

1973
Estradas de Moçambique
Realização, Produção: A. Melo Pereira.

1973
Gorongosa – O Último Paraíso
Realização: Luiz Beja.
Produção: Beja Filmes.

1973
Gorongosa – Zoo sem Grades
Realização, Produção: Miguel Spiguel.

1973
Imagens de Moçambique (Série)
Realização: Eurico Ferreira
Produção: Cinef Moçambique.

1973
Moçambique – Africarama (Série)
Produção: Informação Áudio-Visual.

1973
Moçambique na Guerra e na Paz
Produção: Somar Filmes.

1973
Panorama Humano de Moçambique
Produção: Defesa Nacional, Serviço de Informação Pública das Forças Armadas/ SIPFA.

1973
Verde Zambézia
Realização: Augusto Santos.
Produção: Telecine-Moro.

1974
Cidade Virada para o Céu
Lourenço Marques
Realização: Augusto Santos.
Produção: Telecine-Moro.

1975
Facim 75
Realização: Eurico Ferreira.
Produção: Cinef.

1977
Moçambique Independente (Série: Processo de Descolonização)
Realização: António Escudeiro.
Produção: Francisco de Castro.

Mia Couto

«Nasci, como Virgílio, na orla do oceano Índico. Quem assim nasce, troca e destroca de margens, condenado à existência indecisa entre cais e viagem. Nossa alma ficou avizinhandando esse mar que costura caminhos no Oriente. Moçambique é essa África que já é oriente. Ou, no dizer do poeta: ouriente. E o Índico não é apenas um oceano – é uma teia de relações. Nesse cruzar de civilizações, o pensamento ocidental perde hegemonia. A poesia de Virgílio espreita por essa fresta de luz. [...]

Nascemos eu e Virgílio em défice de outros nascimentos. Nesse litoral de uma terra ainda sujeita à dominação colonial subvertiam-se ideias, contrabandeavam-se culturas. Esses lugares à beira-mar carregavam histórias múltiplas – negros, árabes, europeus, indianos criaram constelações num único céu. Somos eu e Virgílio, devedores dessa mestiçagem que nos inculcou o gosto da errância, uma vagabundagem que nasce do gosto de trocar coração e, nessa troca, ir perdendo a alma [...]

*Extractos do Prefácio à antologia de poesia «Eroticus Moçambicanus»
dedicado a Virgílio de Lemos*



FRANCISCO JOSÉ VIEGAS/ARQUIVO OCEANOS

Virgílio de Lemos

Língua de Fogos Silabares

Nos teus bicos teus lábios teus brincos
se insularizam meus dedos meus gritos
sóis que penetram teu desejo teus muros
tua fome de incendiados ventres e mares.

é dentro de teu corpo que minha alma erra
em busca de súplicas recônditos prazeres
é em tua carne que a memória se debate
e sem silêncio exige contrastes sombras.

E na estatuária sawhaili de teu cio de ouro
súbita e singular és tu e não outra qualquer
quem por mim viaja língua de fogos silabares

como se teu mar varresse minhas entranhas
e exigisse mais risos lágrimas e gritos
mais pássaros harmonias e vorazes sonhos

Muipiti / ilha de Moçambique, 1959

A Tentação dos Azuis

Mar tão exoticamente azul que me esqueço
do azul diáfano mar como um vulcão polvo
cólera acalmada perversa erótica voz do mar
azul que é fantasia mar de estrelas de água e
fundos espelhos de raiva submarina e secreta
flora e fauna sensual emoção na sedução azul
do mar diálogo vibrações chorando ou rindo
vozes que fogem à reflexão e à razão e são apenas
mar de combates solitários mergulhos do azul
no azul despedaçados mastros naus de guerra
de estupro intoleráveis testes dos extremos frágeis
corpos inenarráveis mortes meias verdades
silêncios dramáticos azuis na intolerância dos ventos.

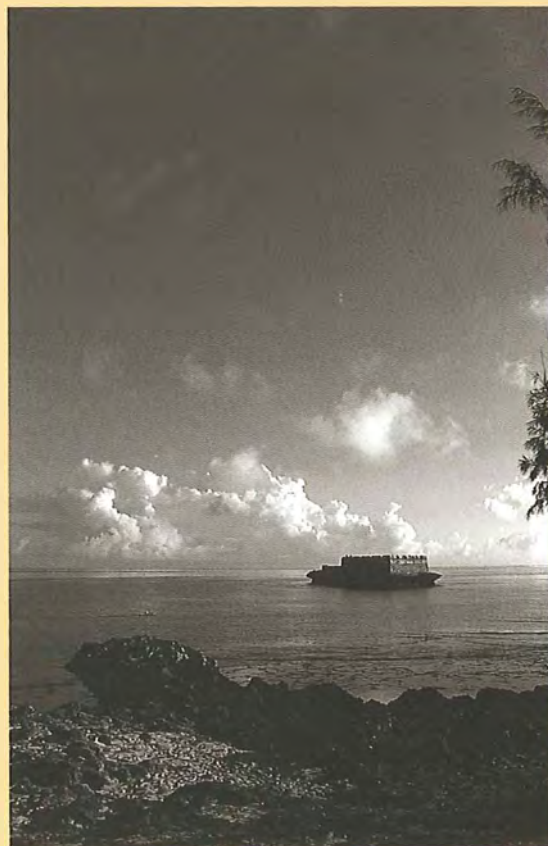
Ilha de Moçambique, 1957

Lisboa «Manuelina» Graça, Alma que Renasce

é à beira dos oceanos que vive a paixão ,
que se renova o desejo
que a bruma e o vento se confundem
nas águas e se liberta
a chama que te mata a sede
do infinito
é à beira dos oceanos que a imaginação
devora sonhos e a paleta
de Gonzalez e Velasquez "manuelinas"
tecem novas visões penetram segredos
da melancolia abrem véus
da estética e da alma.

é à beira dos oceanos que nasceste passo
a passo , "manuelina" graça e alma ,
que o rigor das trocas leva
das terras lusas até Guadalajara
da janela de Tomar a Valladolid
das Índias e Áfricas aos Brasis ,
bruma da melancolia e música
do Tejo, Mondego e Douro
na ternura do oceano, paixões
que abrasam o Mundo.

Lisboa, 10 de Junho de 1979
Virgílio de Lemos



FRANCISCO JOSÉ VIEGAS/ARQUIVO OCEANOS

Máscaras Mapiko: ontem e hoje

Miguel Costa Mkaima

VÁRIAS PUBLICAÇÕES, DE ORIGEM EUROPEIA E DA América do Norte, apresentam com especial destaque abordagens muito desenvolvidas sobre as diferentes civilizações e culturas dos povos da África Ocidental e Central. A África Oriental (e Austral) é apontada, neste conjunto de abordagens de alguns estudiosos das artes africanas, como sendo uma região mais pobre em expressões artísticas, comparativamente à África Ocidental e Central. Contudo, de acordo com os dados disponíveis, esta região não tem sido, desde o tempo da ocupação europeia, objecto de pesquisas e estudos suficientemente alargados que permitam obter um conhecimento aprofundado das reais potencialidades e diversidades artísticas nela existentes.

Os relatórios das viagens de alguns exploradores europeus, que visitaram a África Oriental nos finais do século XIX e princípios do século XX, apresentam descrições etnológicas e antropológicas que dão conta da existência, na região, de vários grupos étnicos com uma longa tradição de esculpir máscaras e outros objectos de arte em madeira.

Os Makondes, que vivem nas margens do rio Rovuma, nomeadamente nos planaltos de Mueda e Macomia (em Moçambique) e de Newala e Mahuta (na Tanzânia), onde, como povo, se teriam fixado durante as migrações bantu, apresentam um estilo artístico aparentado ao originário do Congo, apesar da grande distância geográfica.

Segundo uma das mais antigas fontes escritas sobre a África Oriental, *The Ancient History of Lindi*, os Makondes teriam povoado, inicialmente, as terras da costa, junto ao rio Rovuma e na embocadura do rio Lukuledi. Nessa zona desenvolveram a agricultura e experimentaram contactos comerciais com asiáticos, que vinham através do Oceano Índico, nos finais do século XVIII. A transferência das povoações Makondes para as terras mais afastadas da costa aconteceu

por motivos políticos e económicos: em primeiro lugar, os Makondes foram ameaçados pelo poder político de Madagáscar que, esporadicamente, ensaiava incursões de caça ao escravo junto às embocaduras dos rios Rovuma e Lukuledi; em segundo lugar, este movimento migratório viria a ganhar uma nova dinâmica, na segunda metade do século XIX, quando os Makondes foram forçados a abandonar os vales de Lukuledi e Rovuma, fugindo das ameaças de saque dos Nguni, provenientes do Sudoeste. Ao mesmo tempo vivia-se, ao longo da costa, um perigo provocado pela movimentação acentuada de asiáticos à procura de escravos.

Estes dois factores de instabilidade social foram as principais causas que levaram a população Makonde a isolar-se nas terras altas em busca de maior segurança. Aqueles planaltos ofereciam óptimas condições naturais para a autodefesa da tribo e, conseqüentemente, para a prosperidade sociocultural.

A organização política deste povo era caracterizada por uma descentralização do poder em que a família (restrita e mais alargada) constituía a base de desenvolvimento sócio-económico. A estrutura político-social Makonde não conheceu, ao longo da sua história, um poder unitário que governasse todo o território da tribo. As aldeias eram autónomas, usufruindo de uma independência cultural e religiosa próprias. O poder do chefe da aldeia, ou do clã, era restrito, estendendo-se apenas até aos limites da aldeia.

O desenvolvimento sócio-cultural dos Makondes de Tanzânia foi «interrompido» pelas influências árabes, sobretudo nos primeiros decénios da segunda metade do século XIX. A partir de 1890 eles mantiveram contactos com o poder alemão e, mais tarde, impôs-se a colonização do mandato britânico naquele território. A profundidade com que a cultura islâmica se implantou na sociedade da Tanzânia e a forma como a cultura europeia penetrou as raízes das



tradições africanas levaram aos Makondes da Tanzânia a ignorar a prática de esculpir figurinos. Os Makondes de Moçambique «caíram» nas mãos da ocupação portuguesa nos princípios do século XX, com a presença das missões católicas e a implantação da administração colonial portuguesa. Esta diferença em relação ao início e intensidade de colonização determinou os níveis de mudanças na cultura tradicional e formas de vida social entre os dois grupos Makondes e, conseqüentemente, também na arte.

A tradição Makonde considera a vida como sendo um processo de fenómenos que acompanham a organização sócio-económica do

Máscara Mapiko. Coleção do Museu Nacional de Arte, Maputo.



Máscara Mapiko. Coleção do Museu Nacional de Arte, Maputo.

homem e a sua ligação com o mundo dos espíritos ancestrais. Para este povo, o mundo dos antepassados é mais poderoso que a própria acção do homem e exerce fortes influências em todos os domínios da vida. Esta presença divina no ser humano, e no meio que o rodeia, pode trazer efeitos positivos ou negativos à sociedade, dependendo das circunstâncias em que esses espíritos actuam e, sobretudo, da forma como a família cuida dos seus antepassados, com a finalidade de os tornar mais reconciliatórios, apaziguantes e protectores.

Com máscaras, figurinos e outras formas de escultura em madeira, os Makondes cultivaram,

desde os tempos mais recuados, a tradição de representar o seu imaginário em relação à existência do mundo sobrenatural e à sua convicção na ligação lógica entre este e a tribo. Esta convicção sobre a existência do mundo sobrenatural e o seu múltiplo poder de resposta às orações ou negligências da família e da sociedade dá ao artista Makonde a capacidade e o poder de recriar, na arte, diferentes espíritos, usando uma rica simbologia ao seu dispor.

Uma das características sociais que torna este povo famoso é a tradição escultórica de grande riqueza. São sobejamente conhecidos vários modelos de máscaras (algumas das quais utilizadas nos ritos de iniciação e em cerimónias fúnebres), bem como figuras que retractam a vida quotidiana e as composições abstractas que representam uma grande expressividade artística.

Comparadas com as máscaras dos povos da África Ocidental e Central, que apresentam tendências eminentemente abstractas, assim como as dos grupos étnicos da bacia do Congo – caracterizadas por uma certa simplicidade formal – as máscaras Makondes constituem exemplo de um acentuado naturalismo e beleza.

No contexto formal, estas máscaras podem ser ordenadas em dois grandes grupos, nomeadamente *máscaras faciais* (ou de rosto) e *máscaras capacetes* (ou de tipo elmo) chamadas Mapiko. Estas duas categorias, que sugerem algumas diferenças na concepção estética entre os dois grupos Makondes que as produzem, não definem, todavia, uma classificação final destes objectos. Novos estudos sobre a categorização das máscaras Makondes, dentro do contexto das máscaras africanas, podem trazer novas propostas sobre a matéria.

As máscaras faciais identificam, embora não em termos absolutos, as tradições estéticas dos Makondes da Tanzânia, apresentando, duma maneira genérica, características caricaturais,

traços e acabamentos grotescos. A colecção do Karl Weule, em Leipzig, possui vários exemplares deste tipo de máscaras, recolhidas no planalto de Mahuta, no sul da Tanzânia, em 1906. A descrição que acompanha estes objectos evidencia a existência de uma actividade alargada de produção e utilização de máscaras naquela região, nos finais do século XIX e princípios do século XX. Por outro lado, as máscaras faciais associam-se à dança Midimu, uma tradição típica do sul da Tanzânia, cuja aparição pública se verifica nas cerimónias dos ritos de iniciação e noutras ocasiões similares. Por exemplo nas cerimónias fúnebres e, também, nos momentos de lazer. A utilização de máscaras faciais por Makondes de Moçambique é feita por imitação e assume um sentido pejorativo, prática que resulta de um tratamento mútuo com o mesmo significado entre os Makondes de Moçambique e da Tanzânia.

As máscaras Mapiko distinguem-se das faciais pelo seu elevado carácter naturalista, vincado pela tendência para a perfeição e pormenor do talhe. O artista alcança a beleza da máscara através da utilização criativa de materiais de ornamentação, tais como tintas naturais, cabelos humanos, pêlos de animais, peças metálicas, fibras vegetais e outros. É através de utilização cuidadosa e técnica destes meios que as máscaras ganham, também, uma maior expressividade e naturalismo, associados às formas realistas desta arte. A colecção do Museu da História Natural, de Maputo, possui alguns exemplos desta natureza que, provavelmente, são de uma época anterior à década de 50. Elas apresentam algumas características não habituais nas máscaras dos nossos tempos: o diâmetro da abertura principal é relativamente menor, os lábios e o nariz têm formas redondas e volumosas, o dançarino que a leva vê através de orifícios circulares feitos no meio dos olhos. Estas máscaras são pintadas com uma tinta avermelhada.

Esta cor é rara nas máscaras mais recentes que são tratadas, normalmente, com um amarelo carregado, um castanho ou cinzento escuro.

Uma outra característica do Mapiko, que representa bem as aptidões do escultor no tratamento facial, é a *escarificação*. Esta pode ser *em baixo ou em alto relevo*. Trata-se de técnicas de decoração da face feitas através da gravação ou pirogravação. A escarificação pode ser, também, obtida através do uso de tiras finas de cera de abelha que são aplicadas sobre a superfície lisa da máscara. Esta técnica tem uma vantagem que consiste na liberdade de o escultor poder substituir os modelos e figuras das escarificações, sempre que o desejar.

Vários estudos feitos sobre esta prática afirmam que uma das funções de tatuagens no corpo humano é de acentuar a beleza nos adultos. Depois dos ritos de iniciação os jovens de ambos sexos são normalmente tatuados como forma de identificá-los com a sociedade de adultos. Algumas afirmações de certos críticos da arte Makonde indicam que esta prática simboliza a identidade Makonde. Contudo, as tatuagens tendem, nos últimos tempos, a desaparecer, por vários motivos e devido a influências culturais exteriores. As escarificações distinguem, por vezes, uma máscara masculina da feminina através de modelos e figuras que são características de cada um dos sexos. No entanto, são necessários estudos mais aprofundados sobre os significados dos diferentes símbolos das tatuagens nos homens e nas mulheres, e também a sua aplicação na arte Makonde.

Certos estudiosos da arte Makonde, eventualmente mal esclarecidos, afirmam que as tatuagens dos Makondes de Moçambique simbolizam a sua agressividade. Daí o nome pejorativo «Mavia» para este povo. Esta afirmação não nos parece ter fundamento científico e resulta de uma interpretação duvidosa sobre o tratamento pejorativo entre os dois grupos Makondes.

O motivo deste tratamento é o facto de cada um dos dois grupos reclamar ser o melhor portador da identidade cultural da tribo.

Para além das categorias já mencionadas (máscaras faciais e capacetes) podem-se ordenar estes objectos em máscaras masculinas e femininas, representando a face e as características de um homem ou de uma mulher, respectivamente. Existem máscaras animalistas, retratando animais, e máscaras mistas, que têm, ao mesmo tempo, sinais humanos e animais, sugerindo imagens de espíritos diversos.

Os poucos exemplos de máscaras peitorais que conhecemos aparecem, normalmente, fazendo parte de uma máscara facial ou capacete, formando um conjunto. Por esta razão achamos que elas não constituem uma categoria isolada, à semelhança das faciais e capacetes. Uma máscara peitoral cobre o peito e a parte abdominal do dançarino. Ela apresenta a parte interior convexa, forma que se encaixa perfeitamente na configuração do corpo do bailarino. Determinadas máscaras peitorais identificam-se como femininas através de seios desenvolvidos, símbolo de uma mulher. Na arte Makonde, os seios femininos simbolizam a fertilidade, num sentido muito abrangente. A tradição Makonde atribui à mulher um papel relevante na sociedade. É a mulher que percorre longas distâncias em busca de água para a sua família e cuida dos deveres domésticos, garante a existência das gerações futuras e a reprodução da sociedade em torno da sua filosofia sobre a vida e cultura. Aliás este prestígio, que coloca a mulher num lugar de destaque na esfera social, cultural e religiosa, constitui uma das razões da prática do sistema matrilinear no seio do povo Makonde.

Por vezes é difícil distinguir com clareza uma máscara feminina de uma masculina, devido a algumas limitações técnicas que o escultor Makonde encontra na modelação de certas representações anatómicas do corpo

humano. Para ultrapassar esta dificuldade o escultor recorre, em alguns casos, à utilização de um elemento bastante característico que simboliza bem uma mulher Makonde: a n'dona. Esta é um pedaço de madeira, normalmente preciosa, talhada esteticamente e que atravessa o lábio superior, perfurado, da mulher. A função principal da n'dona é de acentuar a beleza nas mulheres. Mas também ela sugere a identidade da mulher Makonde, embora não em termos absolutos. Jorge e Margot Dias encontraram, na região do planalto de Mueda, nos princípios da década 60, alguns homens Makondes com n'dona. Segundo as conclusões destes estudiosos, aqueles homens seriam os últimos sobreviventes com n'dona, facto que nos leva a crer na antiguidade desta prática. Contudo, não se sabe ao certo se a função de beleza da n'dona é também válida nos homens.

As máscaras Mapiko estão intimamente associadas a uma dança que leva o mesmo nome. Esta dança é preparada e apresentada por adultos e homens considerados maduros nos ritos de iniciação masculina. É também frequente assistir-se à aparição do Mapiko em ocasiões de simples divertimento e lazer, assim como nas festas nacionais (durante a luta de libertação nacional e depois da independência).

Segundo as descrições de Karl Weule, escritas por volta de 1906, o ritual da dança Mapiko tinha no passado (e continua a ter) um significado religioso e cerimonial. Através da emoção que se vive com a aparição e exibição do Mapiko, a que se acrescenta o seu carácter dramático, fica-se com a sensação de que existe uma comunicação espiritual e mágica entre o mundo dos antepassados e os parentes dos iniciados.

Os estudos sobre este ritual, feitos recentemente por vários peritos, entre eles Wembah-Rashid, antropólogo tanzaniano, esclarecem que uma máscara Mapiko é mais do que um objecto esculpido que cobre a cabeça do dança-

Máscara Mapiko. Coleção do Museu de História Natural, Maputo.



rino: ela engloba toda a indumentária e o próprio indivíduo que a leva. Normalmente fazem parte da indumentária os tecidos de pano, que cobrem os membros superiores e inferiores, a parte da cintura e o pescoço do bailarino. Constituem também parte do traje as peças de palha de palmeira, artisticamente trançadas, que cobrem o tronco do dançarino. Este tecido serve também para segurar os guizos, destinados a acompanhar, melodiosamente, os movimentos rítmicos da dança.

A preparação do traje e a sua aplicação no corpo do bailarino é bastante complicada. Ela exige bons conhecimentos sobre a matéria e um domínio sólido das técnicas aprendidas nos ritos de iniciação. É este complicado traje, associado aos gestos e movimentos rítmicos do dançarino, que oferece a beleza e a exclusividade coreográfica ao Mapiko.

Podemos concluir que a dança Mapiko é o conjunto da máscara Mapiko, da coreografia, do passo rítmico e cadenciado do dançarino e da

música, acompanhada com instrumentos musicais próprios. Este movimento teatral apresenta-se cheio de expressividade rítmica e força comunicativa que sugerem uma mensagem religiosa e educativa.

A preparação do Mapiko ocorre, normalmente, no mato, num local especialmente preparado e reservado para o efeito, chamado M'polo. Este é formado pelo conjunto de um caminho recto, com uma curva repentina que vai desembocar num pátio mais amplo, conhecido por Chidududu. No Chidududu é construído um alpendre e um armário para albergar as máscaras e outros instrumentos úteis à preparação do Mapiko. O M'polo é caracterizado por um forte secretismo e o seu acesso fica exclusivamente reservado aos iniciados, que formam a sociedade masculina de adultos. As mulheres e jovens não iniciados são proibidos de circular no M'polo. Os mestres escultores elaboram as máscaras no M'polo durante o tempo de lazer, por vezes na presença dos utilizadores destas, para efeitos de medição do diâmetro. No entanto, hoje, em cidades de Moçambique e da Tanzânia, onde vivem grandes comunidades Makondes, o Mapiko é preparado em casa, devido aos condicionaisismos próprios, o que fragiliza o secretismo que o Mapiko requer. Assim, a função do Mapiko como elemento de lazer tende a ganhar maior peso, sobrepondo-se ao aspecto religioso, pois não raras vezes se assiste a essa dança meramente para fins de divertimento.

Os Makondes têm sido influenciados, nas últimas décadas, por vários acontecimentos nacionais de relevo, que marcam a vida social, quer de índole política, quer religiosa ou cultural. Durante a luta de libertação nacional eles compartilharam a definição das teorias sobre a cultura moçambicana que alimentaram as suas convicções e sentimentos nacionalistas. A partir da década 70 foi notório o engajamento dos escultores Makondes no processo da luta pela

afirmação cultural em Moçambique. Estes factores contribuíram bastante para a descoberta de novas temáticas do Mapiko e demonstraram, através da crítica social, a aceitação por esta arte das transformações da vida quotidiana no nosso país.

Devido a estas mudanças socioculturais a que os Makondes têm sido sujeitos ao longo das últimas décadas e à comercialização descontrolada de arte, há um sentimento por parte de alguns círculos sociais (nacionais e estrangeiros), de que o Mapiko caminha para a sua deterioração. Eles apontam a proliferação da chamada «arte do aeroporto» e vícios nas formas e estilo como provas disso. No nosso entender, a modernidade e a contemporaneidade da arte em Moçambique podem ter adulterado o desenvolvimento das máscaras Makondes, mas não destruíram a originalidade destes objectos.

Bibliografia

- D. BALD, *Politisch-sozialer Wandel in Tansania: Die Makonde*, Munchen, 1987, p. 57.
- K. BILANG, «Zeichenhaftigkeit und Rhythmus, Gestaltungsprinzipien der traditionellen afrikanischen Plastik», in *Bildenden Kunst*, Heft 4, 1986, p. 159.
- G. BLESSE, «Moderne Makonde-Plastik», in *Beitrag: Kunst aus Ostafrika*, Leipzig, 1984.
- G. BLESSE, «Makonde-Schnitzereien zwischen Kunst und Handwerk. Zu einigen Problemen der Vermarktung kunsthandwerklicher Produkte in der Volksrepublik Moçambique», in *wiss. Z. Karl-Max-universitaet, Leipzig*, 1986, p. 434.
- E. BLOSZISKY-SCHWABE, *Kultur in Zwaerzafrika*, Berlin, 1988, p. 314.
- J. e M. DIAS, *Os Macondes de Moçambique*, Lisboa, 1964, p. 59.
- R. T. DUARTE, *Esculturas Makonde*, Maputo, 1987, p. 35.
- E. GROHS, «Moderne-Plastik der Makonde», in «...so schwarz wie Ebenholz», *Kunst aus Tansania, Bayreuth*, 1986, pp. 12, 13, 14.
- L. HARTMANN, *Geschichte und Formen der modernen Makonde-kunst*, Berlin, 1984, pp. 16, 61, 62, 63, 93.
- H. HERBST, «Tendenzen zeitgenossischer Skulpturen aus Afrika; moderne Kunst der Makonde», in catálogo, *Waiblingen*, 1990, p. 6.
- J. G. LIEBENOW, *Colonial Rule and political Development in Tanzania; the Case of the Makonde*, Evanston, 1971.
- P. SOARES, «Esculturas Makonde, artistas de ontem e de hoje», in revista *Índico*, Edição 1, 1988, pp. 34-35.

Dois Sonetos de Luís de Camões

Amor é fogo que arde sem se ver

Amor é fogo que arde sem se ver;
é ferida que dói e não se sente
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que se ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e enfim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soía.

Amuêlê sá ua Fôgô cu cá lêdê sê pá abê;
ê sá flida cu cá da dôlô, magi ê sá mó fingui-lóló;
ê sua contentamento sê contento,
ê sá dôlô cu cá fé - a tlapaiá sê pá a sêbê.

Ê sá mó di cuá cu a na mêmê-fá magi ê sá cuábem plixiso;
ê cá ndá dê tam cu nguê;
i contento dê na tê cabá-fá;
ê sá ua cuidado cu tê nganho hólá cu a cá plêdê.

Ê sá mêmê sá plêso di vonté mé plópi;
di stlíví nguê cu cá vencê;
ê sá cuá cu cá fé nom na contlê nguê cu cá fé nom mali-fá.

Magi cum favôlô dê cá pô sá
ni cloçom di nguê cu amizadi,
xi senfola cuá-sé ê sá amôlê mé-ê?

Traduzido em crioulo forro de São Tomé por Guslário de Almeida

Tempo cá mudá vonté tém cá mudá,
cuá cá mudá confiença tém cá mudá;
tudo cuá cu sá mundo cá mudá,
i cá ascá tomá ôtlô côlô nóvo.

Nom cá bê nuvidadji tudo nola,
magi cada hola cu cuá dê, ni tudo cuá-xi cu a cá guadá pá ê bi sá;
mali cá ficá dôlô cu lembrança dê na tê cabá-fá,
sá mó tém cu bém ca fica sudadji.

Tempo cá cubli som cu manto vêdê,
cublido cu stléno,
i tudu cuá-sé cá bilá áua-uê vungo dóxi cantado.

Senfola mudá-sé di cuá cada djá,
ôtlô cá sá máxi i:
cu na cá bilá ficá modu cu ê tava-fá.

Traduzido em crioulo forro de São Tomé por Guslário de Almeida

Amoê fôgô ua kiçá rêdê kia sa vê-fá;
ê flida ua kçá dá dô maji açá chintxi-fá;
ê contentamento ua xi contento,
ê ká dá dô kia tapaia xi pá sêbê.

Ê sá mó kuá ua kia sá mêmê-fá, maji ê bêm ua pixiso;
ê ndam ua kiê ndam ki ninguê;
magi contento-sê caba axi-fá;
ê mó cudadu ua kia ká tê ki mendu de gam dê pêdê.

Ê pesu ua kia kaça pô vontadi,
iê ká xivi ninguê kika vencê vencêdô;
ê sá mó kuá kia ká tê de mali iê ká matá desejo.

Maji mó favô sê ká pó
bí amizadi na coçam ninguê,
xi êli meçu êli amoê?

Traduzidos em crioulo linguyé, do Príncipe, por Lucília Lavres

Tempo ká muda vontadi bê ka muda;
kuá, ká muda cunfiança, bê ká muda kuá;
kuá tudu kiça u mundu, ká muda,
iê ká tama cô outô nóvu.

Nó sa vê novidade zóchi tudu,
maji kêdê óra, ki kuá sê na cuchi tudu kia ká uadá pá ê vica sá;
mali ká fica dô ki lembrança sê sa caba fa,
icê bê mó ki bêm bê ká ficá saudade.

Tempo ká cubi uçam ki mando vêdê,
ki cubi ki senu,
i cucê ká via aua-uê zuntu-ki cantxiga.

Senfora muda-sê di kêdê diá,
mudança outô kaça maxi:
kiê via kiê sá módi kiê tava-fá.

Traduzidos em crioulo linguyé, do Príncipe, por Lucília Lavres

Cooperação Regional no âmbito da UE/África

João de Deus Pinheiro

O PELOURO QUE DETIVE DURANTE VÁRIOS ANOS NA Comissão Europeia é bastante extenso, dado que abrange toda a África sub-saariana, que conta nas suas fileiras regiões pertencentes aos países considerados como os mais pobres do planeta. Inclui também algumas ilhas das Caraíbas e do Pacífico onde, por razões sociais, ou mesmo étnicas, determinadas populações não vivem necessariamente as condições de paraíso terrestre que se associam normalmente à imagem desses países na opinião pública dos países desenvolvidos.

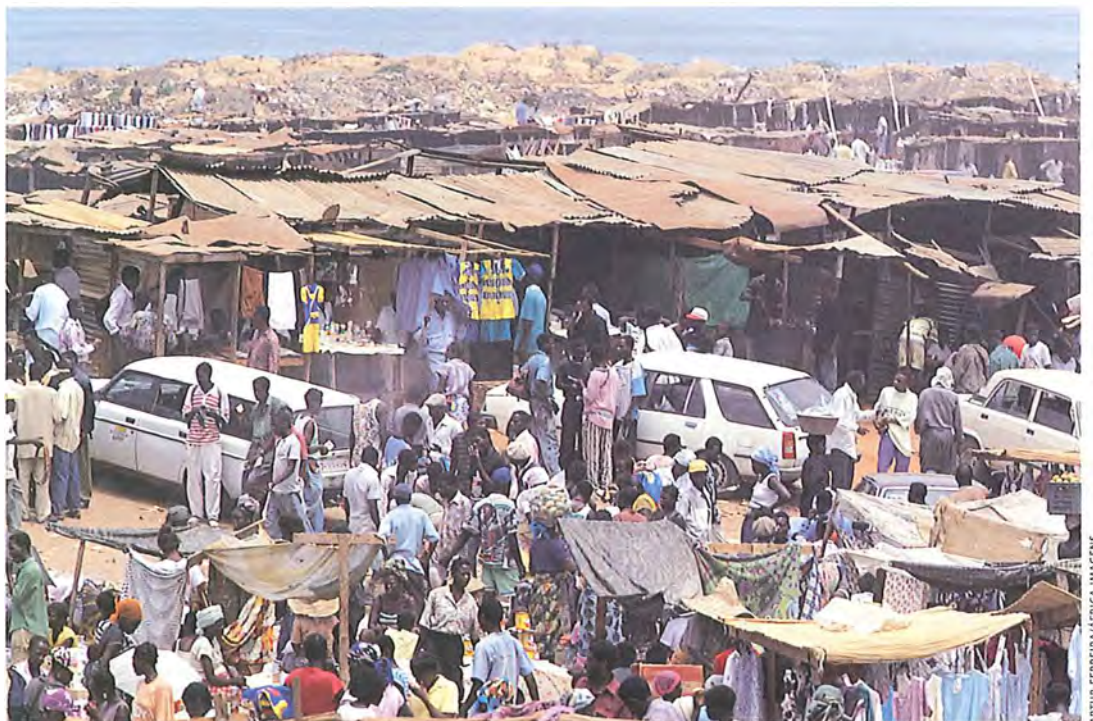
No seio das relações entre a União Europeia e os cerca 70 Estados do Sul, constituiu-se desde as próprias origens da Comunidade um sistema de cooperação que se tem vindo progressivamente a reforçar e a alargar ao longo do tempo. Esse sistema culminou há cerca de 25 anos nessa singular «Tábua da Lei» que constitui a Convenção de Lomé.

Esse acordo internacional, na sua versão mais recente, representa um dispositivo suficientemente complexo para ocupar diplomatas, economistas e operadores comerciais.

Mas, para além desses aspectos institucionais ou técnicos, tenho a impressão que esse dispositivo se inscreve também, talvez sobretudo, numa dinâmica de solidariedade específica. É essa dinâmica que gostaria de ilustrar através de algumas reflexões que passo a apresentar.

Em primeiro lugar – e num plano geral –, não me parece indiferente que o domínio essencial da Convenção esteja vinculado à conotação – que se atribui ao termo e ao conceito de «parceria»: uma parceria que põe em presença 15 países do Norte e 70 países do Sul.

É certo que a realidade histórica provocou mesmo que entre alguns deles se tenham tecido, no passado, laços de natureza muito especial, sob a égide da colonização. Mas é curioso verificar que, uma vez cortado o cordão umbilical – por vezes não sem dor –, a relação entre Estados



agora soberanos e iguais em direitos evoluiu num sentido cada vez mais adulto. Ora, nesse movimento, a virtude de Lomé foi de permitir ultrapassar relações que se teriam podido limitar a relações bilaterais mais ou menos fortes para verdadeiramente reunir grupos de parceiros em torno de objectivos comuns.

É neste sentido que a parceria de Lomé se constituiu como um verdadeiro contrato de solidariedade Norte/Sul: um contrato baseado em preferências em matéria comercial e financeira, um contrato que assegura a segurança e a previsibilidade das relações, um contrato que visa esforços comuns com vista a um desenvolvimento a longo prazo.

Na terminologia dos acordos internacionais, a linguagem jurídica refere-se às «partes contratantes» para designar os protagonistas desses acordos. No caso da Convenção de Lomé, considero que essa expressão clássica mereceria

ser transcendida pela de «parceiros contratuais», que reflecte verdadeiramente o espírito da Convenção.

Mas a solidariedade Norte/Sul ganha um relevo especial quando se trata especificamente de enfrentar um desafio com o qual o mundo contemporâneo se encontra confrontado de forma cada vez mais premente: o combate contra o flagelo da exclusão nas suas mais diversas formas.

Trata-se de um fenómeno que, naturalmente, não se circunscreve ao círculo da relação IJE-ACP. No próprio interior das suas fronteiras, a Europa conhece o peso dessa tormenta que o desemprego e a precariedade ilustram. Há pouco tempo, a Cimeira Social Europeia de Copenhaga testemunhou a extensão da emoção que o flagelo suscita.

Constitui também uma preocupação presente no conjunto das relações de cooperação

que a UE mantém com o mundo em desenvolvimento – África, Ásia, América Latina. Por último, não podemos esquecer que a questão é objecto de uma tomada de consciência cada vez mais aguda a nível das grandes instâncias internacionais, das quais algumas procuram dar respostas adequadas.

Permitam-me apenas que sublinhe que, no contexto da Convenção de Lomé, este tipo de problema dá lugar a considerações específicas: para me limitar apenas a um exemplo, citarei as disposições segundo as quais deve ser reservado um tratamento especial aos Estados ACP menos desenvolvidos a fim de ajudá-los a resolver as graves dificuldades económicas e sociais que entravam o seu desenvolvimento. De facto, face a este problema complexo da exclusão, três aspectos parecem-me merecer a nossa atenção: a luta contra a pobreza, a tomada em conta das questões de género e a atenção a dar às minorias.

A luta contra a pobreza tornou-se uma questão essencial de toda a política de desenvolvimento.

Assim, a OCDE propõe que os seus membros se proponham contribuir para se atingir até ao ano 2015 o objectivo de reduzir para metade a população de pobres no mundo – o que representa um desafio considerável e certamente muito difícil de conseguir. Por seu lado, o Tratado de Maastricht inscreveu a luta contra a pobreza entre os objectivos fundamentais da cooperação para o desenvolvimento a conduzir a nível da UE. Uma recente revisão da Convenção de Lomé permitiu retomar expressamente este objectivo ao nível das prioridades da cooperação com os Estados ACP.

Neste contexto global, a Comissão levou a cabo trabalhos de reflexão cujas conclusões foram amplamente partilhadas pelos Estados membros da UE numa resolução do Conselho de 1993, tendo já sido concretizadas através de várias acções.

Dessa forma, para realizar correctamente essa política, a Comissão leva a cabo acções directamente orientadas, designadamente através do co-financiamento das ONG e das micro-realizações, combinadas desde a última Convenção de Lomé com a cooperação descentralizada em benefício de autarquias e agentes locais.

Estes instrumentos podem, com efeito, desempenhar um papel-chave no apoio de actividades populares produtivas: instituições de crédito, apoio à pequena empresa, apoio ao emprego, etc. Trata-se, decerto, de acções pontuais, mas cujo montante financeiro global e a orientação precisa, as tornam meios não negligenciáveis de luta contra a pobreza.

A um nível mais global, a Comissão dispõe também de instrumentos no âmbito das políticas macro-económicas e dos apoios sectoriais ao desenvolvimento. A este título, as intervenções incidiram essencialmente na saúde e na educação: ajudando, por exemplo, os países beneficiários a definir e a executar políticas de



saúde destinadas a assegurar a satisfação das necessidades fundamentais das suas populações e, especialmente, dos mais vulneráveis; ou atribuindo uma preeminência ao apoio à educação de base, com a preocupação de privilegiar, também, um maior acesso dos grupos desfavorecidos (entre os quais o sexo feminino – já voltaremos a esse ponto).

Por outro lado, outras preocupações surgem cada vez mais à escala global – como as que visam agir sobre as infra-estruturas de transporte, que permitem a distribuição dos serviços sociais de base, ou o quadro legal que favorece a criação e o desenvolvimento das instituições de microfinança.

Enfim, no contexto mais vasto da cena internacional, é bom não esquecer que temos também de ter em conta os efeitos da globalização ou mundialização que, podendo trazer oportunidades para os países pobres, não deixam de apresentar riscos para os mais desfavorecidos de entre eles se o problema da distribuição equitativa dos frutos do crescimento não for repensado seriamente.

Neste ponto, terminarei com uma consideração retirada da experiência recente da Comissão. Para preparar o futuro das relações UE-ACP após a Convenção de Lomé actual, demos início, em 1996-1997, a um amplo processo de consultas junto dos meios políticos, económicos, sociais, académicos, etc., com base em pistas de reflexão esboçadas num «Livro Verde» da Comissão. A favor desse diálogo, foi impressionante verificar a que ponto a luta contra a pobreza ocupa o centro das preocupações da maior parte dos nossos interlocutores. A Comissão concluiu pela necessidade de uma nova abordagem baseada no reforço da parceria e na participação efectiva dos agentes sociais e locais do desenvolvimento. Esta abordagem é, de resto, a que foi sugerida no projecto de mandato de negociações UE-ACP actualmente em curso de discussão com os Estados-membros, tendo em vista o regime posterior de cooperação.



ARTUR FERREIRA/ÁFRICA IMAGENS

Os ministros da cooperação da UE reunidos em Bruxelas reafirmaram a sua vontade de erradicação da pobreza associando a esse objectivo uma consideração muito específica relacionada com outra preocupação: a tomada em conta da igualdade entre homens e mulheres no processo de desenvolvimento.

Se a pobreza ignora frequentemente as fronteiras, a realidade mostra, em contrapartida, que ela atinge de uma maneira especialmente sensível a população feminina.

A preocupação de igualdade corresponde portanto a outra faceta da solidariedade social que a Comunidade entende promover no apoio às estratégias de desenvolvimento dos seus parceiros de Lomé ou de outras regiões desfavorecidas: a necessária integração das questões de «género» em todas as dimensões da cooperação. Tal significa a incorporação específica e sistemática de uma perspectiva «género» nos programas de ajuda que a Comunidade e os seus Estados-membros patrocinam nos países em questão.

Para concretizar essa vontade, a UE entende, de resto, tomar a dianteira ao nível das suas próprias estruturas de cooperação. Daí os esforços que a Comissão e as administrações dos Estados-membros já promoveram ou têm a intenção de desenvolver para sensibilizar o seu pessoal para esta abordagem, a começar por acções específicas de formação.

Acrescentarei também que essa perspectiva de igualdade entre os sexos surge como um dos princípios que, segundo a Comissão, deveria guiar o apoio comunitário ao desenvolvimento dos Estados ACP no novo regime previsto para suceder à actual Convenção de Lomé após o ano 2000.

Consciente das sensibilidades predominantes, permito-me chamar a atenção para o facto de que essas intenções reflectem incontestavelmente, à sua maneira, a passagem fundamental do Livro do Génesis segundo a qual

o Criador fez o homem e a mulher à sua imagem...

Dado que evoco a sorte das camadas sociais mais vulneráveis, gostaria, por último, de sublinhar a importância que assume para a Comunidade a atenção dada à situação das minorias em determinados países em desenvolvimento.

Regra geral, essa preocupação inscreve-se num esforço comunitário em prol da salvaguarda dos direitos humanos, que se tornou hoje um elemento essencial dos acordos de cooperação concluídos pela UE e que foi consagrada pelo Tratado de Maastricht como um dos objectivos principais da sua política de ajuda ao desenvolvimento.

Esse esforço visa tanto a protecção das liberdades individuais como dos direitos colectivos, bem como o reconhecimento dos direitos dos cidadãos em associação com o respeito dos princípios democráticos.

ARTUR FERREIRA/ÁFRICA IMAGENS



Contudo, recentemente, ganhou uma dimensão nova com a emergência, no seio da comunidade dos doadores, de uma sensibilidade especial em relação às populações autóctones que vivem frequentemente experiências traumáticas de exclusão política e social.

Este fenómeno de exclusão inclui aspectos de marginalização económica, mesmo de negação cultural; mas engloba igualmente uma conotação ambiental na medida em que essas populações desempenham muitas vezes um papel crucial na preservação da biodiversidade, isto é, de equilíbrios ecológicos antigos fundamentais, designadamente nas zonas de floresta tropical.

Também nesse caso a acção da UE se manifesta nas suas diversas áreas geográficas de cooperação – quer se trate dos países ACIP, quer dos da Ásia e da América Latina.

No que diz respeito, em especial, à Convenção de Lomé, gostaria de sublinhar que esta põe em evidência a necessidade de desenvolver o património cultural, os valores, os modos de vida e de pensamento, os materiais e os estilos das populações locais; convida igualmente a promover os recursos e as estruturas que permitem a essas populações assegurar o seu próprio desenvolvimento.

Este tipo de considerações é tanto mais essencial quanto, como o demonstraram as recentes consultas da Comissão com representantes dessas populações, estas possuem as suas próprias visões e aspirações em matéria de desenvolvimento. Uma verdadeira solidariedade implica, portanto, estar especialmente atento ao respeito por uma determinada diversidade do próprio conceito de desenvolvimento.

Para concluir, gostaria de chamar a vossa atenção para o que considero uma viragem importante no domínio das relações Norte/Sul e que corresponde a uma verdadeira mudança de mentalidades.

Do lado dos doadores, ganha progressivamente terreno a ideia de que é conveniente concentrar os esforços de cooperação não apenas nos processos económicos e sociais, mas também políticos, através dos quais se manifesta o flagelo da exclusão.

Nesta óptica, torna-se evidente que uma abordagem centrada no crescimento sem ter em conta a questão da distribuição dos rendimentos do crescimento não resolverá um problema tão crucial como o da pobreza.

É por essa razão que a exigência de uma boa governação é essencial, a par da atenção aos aspectos de participação, de igualdade e de justiça num contexto de reforço dos direitos humanos e dos princípios democráticos.

Esta conclusão reúne hoje sem dificuldade a unanimidade dos peritos e dos responsáveis a nível ministerial na UE – e a Comissão sente-se eminentemente portadora dessa mensagem, para cuja formulação contribuiu grandemente.

Do lado dos beneficiários, se o Estado é chamado a conservar um – certo papel regulador da vida económica e social no país em causa, o indispensável desenvolvimento das capacidades locais na gestão dos recursos não pode ser concebido unicamente ao seu nível: deve ser uma tarefa de todas as camadas de populações abrangidas. Só se podem prever progressos tangíveis na medida em que for dada uma verdadeira prioridade à apropriação local das políticas e estratégias de desenvolvimento e à criação de parcerias eficazes: é uma dinâmica de agentes que deve sobrepor-se a uma lógica de instrumentos de cooperação.

Ao assumir concretamente as suas responsabilidades na promoção destas novas abordagens, a Europa afirmará a sua identidade num mundo em profunda mutação. A esta identidade, a Europa virá a dar um rosto que deve ser – é a minha profunda convicção – não de uma Europa solitária, mas de uma Europa solidária.

O «Complexo de Ítaca» nas Literaturas insulares Açores, Madeira e Cabo Verde

João de Melo

*«Ninguém é tão estrangeiro em lugar
algun como quem volta ao lugar da
infância depois de longos anos de
ausência»*

Judite Jorge, Notas para um Discurso de Amor:

OS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES, DA MADEIRA E DE Cabo Verde têm sido, ao longo de quase toda a sua história, lugares de saída, terras de largada para o «mundo grande» que desde sempre se lhes anunciou do outro lado do mar. Isso, que poderíamos genericamente caracterizar por «movimento de partida» (não apenas físico e social, mas também cultural), acabou por sugerir à alma insular todo um «imaginário da distância», nítido e recorrente na consciência dos seus escritores. Em contrapartida, o tema do regresso às ilhas (desde o simples retorno à construção mitográfica de uma nova Ítaca, a ilha do Ulisses perdido no espaço exterior), se considerado no tempo e no modo das literaturas insulares de língua portuguesa, nunca correspondeu, nem sequer por aproximação, ao motivo da viagem e da partida, o que de algum modo impõe e configura a insularidade como expressão literária por excelência nos Açores, na Madeira e em Cabo Verde. As nossas literaturas são portas de saída da «ilha» para o «mundo»; ao invés, bem pouco essas mesmas portas se fecham sobre os lugares de chegada ou de regresso a casa. Em terras de forte propensão emigratória, perante o «despovoamento» das ilhas (antes e após a independência de Cabo Verde), não seria de esperar, da parte dos seus escritores, um «imaginário do lugar» diferente daquele que flui em paralelo com a realidade histórica da vida. Mas talvez haja ainda tempo e voz para um apelo ao mito de uma ideia de retorno ou regresso à Literatura.

Sair, largar das ilhas para fora, foi tão necessário à vida dos Açores, da Madeira e de Cabo Verde, como é ainda essencial às suas literaturas.

Não sejamos, porém, absolutos nem rotundos na detecção desta lógica literária. Com efeito, ao movimento da escrita sobre a emigração opõem-se outros pequenos, e todavia numerosos, movimentos de sentido contrário. O primeiro desses movimentos, seguramente que é o sentimento da terra como berço e como «residência» (para usar uma expressão do poeta Pablo Neruda); outro, o de resistência ao sonho, à tentação, à necessidade de partir – espécie de recusa do mito de Pasárgada como busca da terra ideal (a América, a África ou a Europa, consoante os casos); outro, o do lirismo na distância que tange como dor, «sôdade» e «terralongismo» na «morna» de Cabo Verde, dando também substância ao folclore açoriano e madeirense, sem deixar de ser um dobre poético e narrativo de todas as ilhas; outro tema ou movimento, são as muitas formas de regresso mental ou emotivo à «ínsula»: pela escrita da infância (como o fez o açoriano Cristóvão de Aguiar, na trilogia narrativa de *Raiz Comovida*); pelo recurso aos temas da História e da identidade, e sobretudo por uma espécie de «coita» ou sofrimento que se mitifica na alma do ilhéu e que traduz uma fidelidade à casa como centro do mundo. É o que nos dizem estes versos de Vitorino Nemésio: «*A minha casa é concha. Como os bichos / Segreguei-a de mim com paciência // Minha casa sou eu e os meus caprichos*»

Por sua vez, o poeta cabo-verdiano Corsino Fortes, em *Árvore & Tambor* (1986), ergue o seu apelo ao regresso à terra, como um «canto geral» ao país independente: «*Vem pelo arco-íris / Antes da chuva / Quando a enxada é sonho / na glória dos homens / E a semente é pó / na memória da ilha / Oh frescura / de ser mãos Entre mãos / Que levedam / no rosto da terra / Oh frescor / de ser veia Entre veias / Que tecem no ventre da ilha / O útero de tal rosto / Vem! / Pelo músculo de Azânia / e tambor da Namíbia / Vem! pela lâmina / que vibra a alma de Zimbabwe / Vem!*».

Mas falo dos que ficam, partem e voltam; falo dos que versam, mais do que o tema da partida, o da permanência e do quotidiano; falo do mito grego de Ítaca, sonho de Ulisses, do retorno à consciência da ilha como origem, destino, identificação e identidade do homem insular. Refiro-me, ainda, à ideia de ilha como refúgio, cárcere ou prisão (tal como a descreveu o poeta açoriano da ilha das Flores, Roberto de Mesquita, um dos pilares do simbolismo português:

«*A mágoa dum poeta desterrado / Suspira errante na nortada fria. / Por este Outubro mór-bido e fanado / A minha alma respira uma elegia...*»); ou então, num extremo oposto desta visão pessimista, a ilha paradisíaca, reduto do ser, explicação do Homem perdido no espaço exterior (em Natália Correia, Pedro da Silveira, Vitorino Nemésio, José Agostinho Baptista, Manuel Lopes, Teobaldo Virgílio, Corsino Fortes). Falo de Antero de Quental, que se matou em público (e que por isso mesmo foi para o inferno...), à vista da sua cidade natal, Ponta Delgada. Falo de uma ideia de ilha que seja também uma projecção mítica e modelar da Literatura e do mundo...

Que eu saiba, nenhum poeta ou romancista açoriano, madeirense ou cabo-verdiano procedeu à «mitificação» do espaço insular numa obra integral, partindo de uma situação de regresso a casa – pelo menos em termos de uma aproximação ou da correspondência ao mito heróico de Homero, tal como é idealizado na *Odisseia*. O «azorean torpor», de que fala Nemésio num dos seus mais conhecidos poemas, é um misto de meditação e de lamento entediado:

«*Porque a mais leve luz que se embebeda na Barra / Embacia os perfis dos cais e dos navios / Em frente à linha do horizonte que se perde. // E um desconsolo, um não-partir paira nos pios / Das gaivotas sem céu que o vento empluma e agarra / Estilhaçando o arisco mar de vidro verde*».



«Sair, largar das ilhas para fora, foi tão necessário à vida dos Açores, da Madeira e de Cabo Verde, como é ainda essencial às suas literaturas.»

Contudo, há poemas que giram ao redor de uma iconografia literária equidistante ao texto grego pagão e ao religioso da liturgia cristã, como nestes versos reiterativos de Natália Correia que aludem a um continente lendário, a Atlântida: «*Creio nos anjos que andam pelo mundo, / Creio na Deusa com olhos de diamantes, / Creio em amores lunares com piano ao*

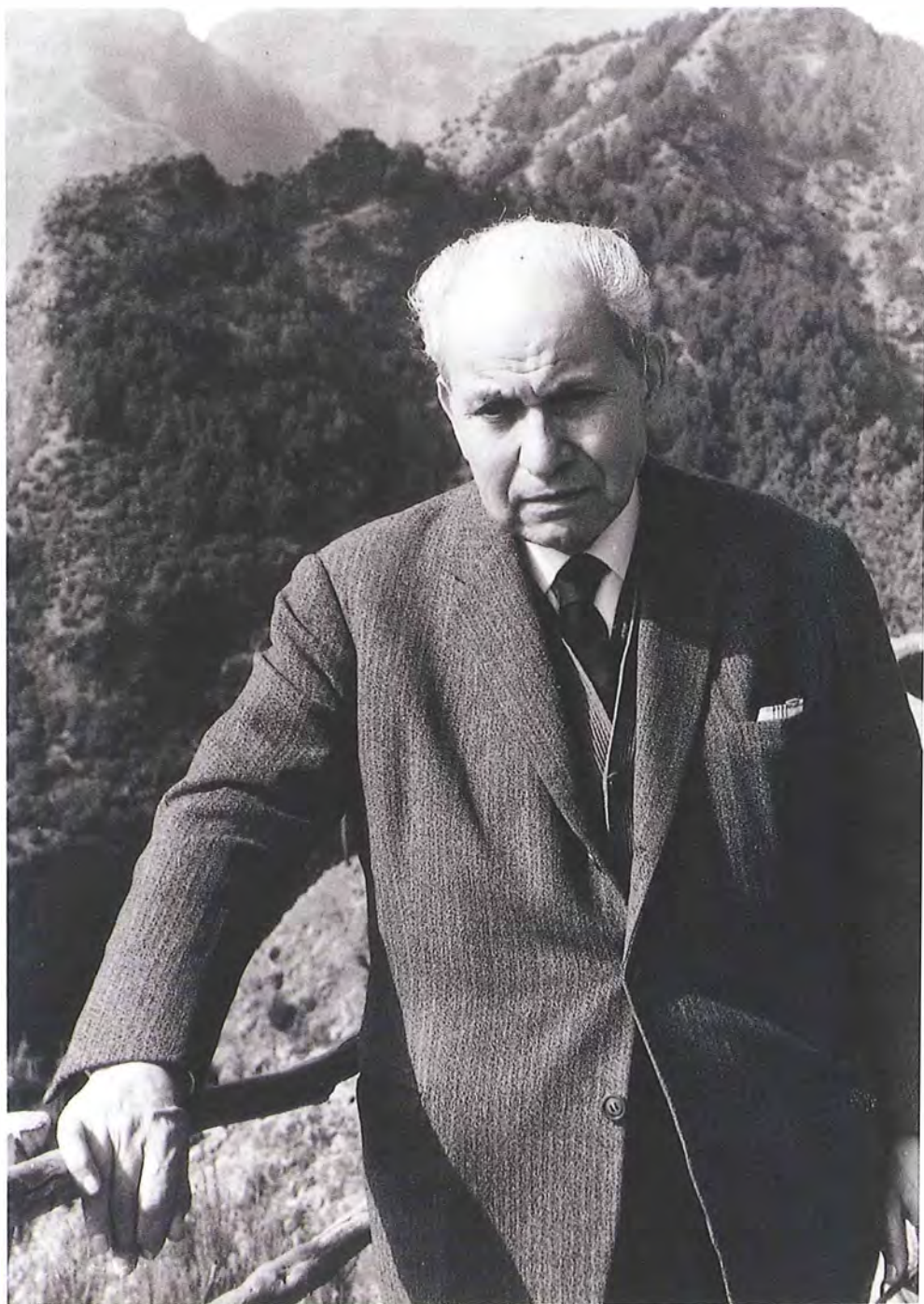
fundo, / Creio nas lendas, nas fadas, nos atlantes» (in *Sonetos Românticos*, 1990).

A Madeira está para a poesia do madeirense Herberto Helder, como os Açores estarão para a do açoriano Antero de Quental. Ou seja, a expressão da insularidade, nestes poetas, será algo de tão remoto e de difuso como um apagamento voluntário, ainda que não radical. Há

apenas uma percepção insular, expressa e até obsessiva, por detrás da cortina poética de ambos. De resto, são poetas dos vastos mundos de dentro, os mundos da alma que sobem do espaço para o tempo e que na ideia do espaço-tempo atingem a dimensão cósmica de uma sacração da palavra poética. Da Madeira, recordo também os poemas órficos e vesperais de José Agostinho Baptista, no pequeno e admirável livro de *Canções da Terra Distante*, de 1994. Tudo nele se constrói e destrói em movimento binário, entre o regresso aos lugares e tempos da infância e o lirismo desse mundo perdido na passagem do passado para o presente:

«Quando regresso / todas as portas se fecham.
/ Já não tenho as chaves / de uma vida antiga».
Este é um pequeno mas terrível livro para sempre, um livro de visita que culmina no poema de «O Adeus às Ilhas», do qual se desprendem versos assim: «o amor é apenas uma ilha onde cabe a dor da vida», e sequências tão duras e definitivas como epitáfios: «Tu não sabes o que esqueci, sentado nos alpendres, / contendo as lágrimas. / Havia um desespero de náufragos à beira dos mares / desses dias. / Há um desespero de gestos quando afago o teu rosto / porque o teu rosto é o rosto de uma ilha. / E a ilha é um cais sem fim e eu sou esse cais na / cidade da ilha. / E a ilha são lenços brancos, sinos, um cristal húmido / que amplia o tempo».

Recordo trechos do romance de Helena Marques, *O último Cais*, livro de partidas e de regressos, tão belo e tão medularmente insular como nenhum outro até agora escrito sobre a Madeira, e cuja intriga se baseia numa relação familiar dispersa entre a cidade do Funchal e o mundo, alternando sobre si o peso da permanência com a leveza da ausência. Horácio Bento de Gouveia dá-nos episódios de regresso à Madeira nos romances *Lágrimas Correndo Mundo* (1959) e *Torna-Viagem* (1979), a fechar aventuras de emigração. Os poetas Carlos Fino,



«Curiosamente é Ferreira de Castro, escritor não insular, quem retrata, no romance *Eternidade*, uma situação de exílio interior, pondo de volta à ilha natal Juvenal Gonçalves». Fotografia de Rui Camacho.

José António Gonçalves e Isabel Aguiar Barcelos aludem ao tema, mas de passagem, numa poesia que se motiva na paisagem interior, na infância ou até na contemplação emotiva da terra. Só por metáfora ou alegoria o regresso aflora às ficções de Ana Margarida Falcão, Ana Teresa Pereira e Maria Aurora Carvalho Homem. Curiosamente, é Ferreira de Castro, escritor não insular, quem retrata, no romance *Eternidade* (1933), uma situação de exílio interior, pondo de volta à ilha natal Juvenal Gonçalves, viúvo, deprimido pela perda da mulher amada. A Madeira de Juvenal é vista como remédio para esse luto da alma, cura do desinteresse e salvação da consciência social. Daí o seu heróico envolvimento político-sindical pela dignificação dos trabalhadores madeirenses em greve e em manifestação pública (o que era proibido em Portugal) contra a miséria e a fome. Só por esse motivo a Madeira não chega a ser o paraíso de Juvenal. Também Maria Orrico, uma não açoriana de origem, consagra no livro *Terra de Lídia* a paixão das ilhas. É pelos olhos de Lídia e pela astúcia do cego Tomás que perpassa o assombro da paisagem sobrenatural dos Açores, mormente a do Faial e do Pico. A personagem sente-se tangida para uma situação-limite (o desgano dos seus amores em Lisboa), pelo que tenta o esquecimento da própria vida na ilha do Faial. Dá-se, porém, uma revelação de espiritualidade nessa decifração misteriosa da paisagem, a qual eleva a uma quase transcendência do sagrado o corpo e a alma de Lídia. A subida ao alto da montanha do Pico, epifania a um universo divino, é a ascensão da personagem a uma dimensão humana próxima do inefável e do olímpico.

Nos Açores, parece visível o florilégio das alusões literárias ao tema do regresso, sob o prisma do real, do simbólico e até do mítico – em Vitorino Nemésio, Natália Correia, Pedro da Silveira, José Martins Garcia, Dias de Melo, Cristó-

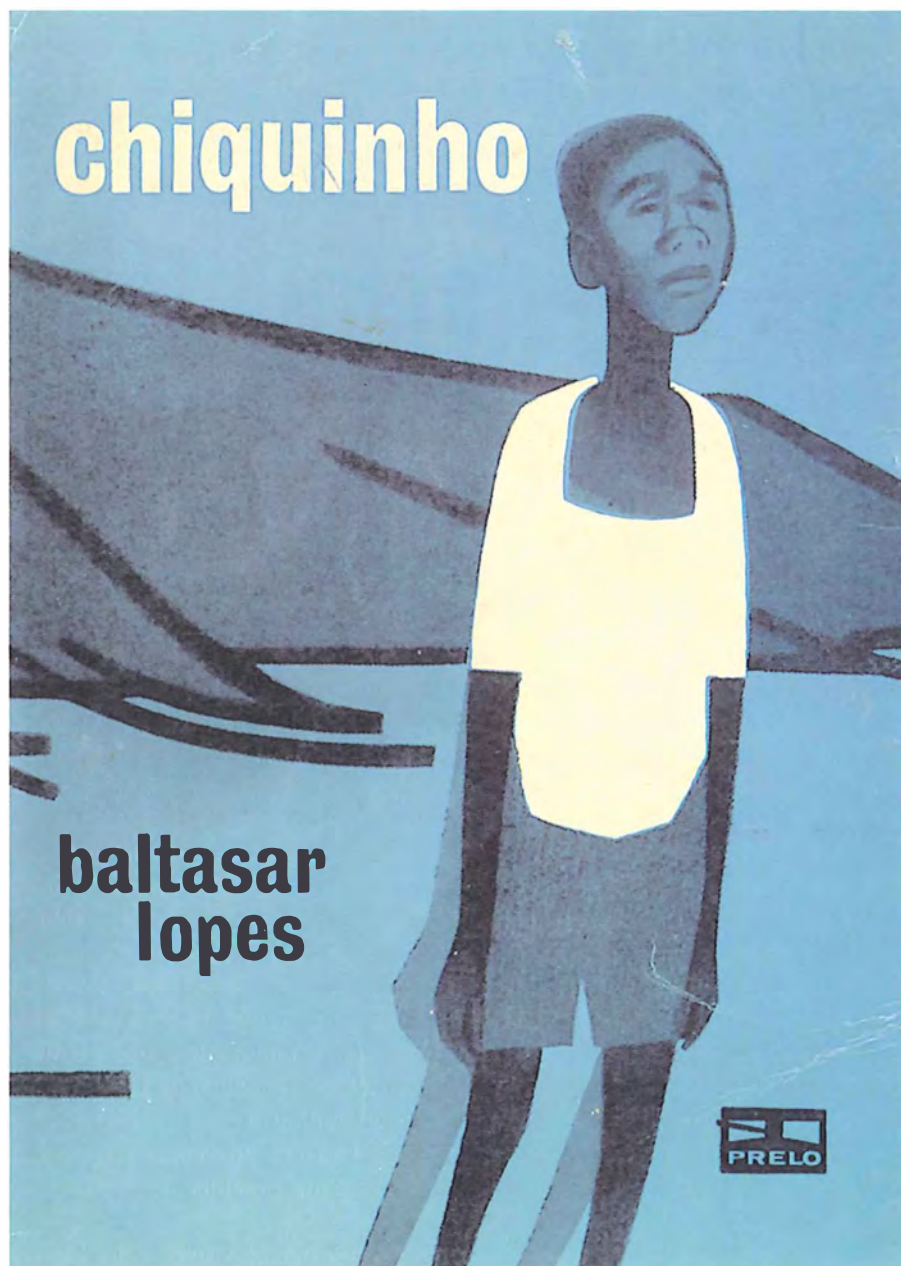
vão de Aguiar, Vasco Pereira da Costa, Álamo Oliveira, Judite Jorge e tantos outros. Em Nemésio, é pelo mar que se cumpre o desejo de regresso aos Açores: «Quando penso no mar/ A linha do horizonte, um fio de asas / E o corpo das águas é luar; // Sinto a terra na força dos meus pulsos: / O mais é mar; que o remo indica / E o bombeado do céu cheio de astros avulsos. // Quando penso no mar, o mar regressa / A certa forma que só teve em mim – / Que onde ele acaba, o coração começa» (*O Bicho Harmonioso*, 1938).

Em Natália Correia, há o sentimento do exílio interior na recusa de outros lugares, que não aos Açores: «Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos / Minha mãe era ninfa meu pai chuva de lava / Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos / Sou de mim mesma pomba húmida e brava» (*Cântico do País Emerso*, 1961).

Mas não conheço, repito, uma obra açoriana integralmente votada ao problema do regresso: só alguns poemas, partes ou capítulos de romance, um ou outro conto. Onésimo Teotónio Almeida, no conto «Torna-Viagem» (de *(Sapa)Teia Americana*, 1983), relata o caso de um emigrante que só volta à ilha para se vingar de um inimigo da infância, o que não é significativo daquilo de que falamos aqui.

Em Cabo Verde, o assunto nada tem de estranho aos olhos dos poetas e dos prosadores, expressando uma concreta ou indefinida saudade da terra. A sua literatura mais conhecida (e também mais antiga) está pejada de alusões a um regresso ideal, ao reencontro da família, à felicidade que não existe na distância. Mas a grandeza conhecida da Literatura cabo-verdiana vem associada à denúncia das injustiças sociais (com os temas da seca e da pobreza em biombo de outras denúncias); faz a apologia da fuga pela emigração, declara o amor e o apego à terra da ilha, vive o dilema dos que ficam querendo partir e dos que partem desejando ficar, institui a distância como pesadelo do «terralon-

gismo». Acima de tudo, creio ser ela a tradução da vida residente do povo de Cabo Verde, voz e condição da sua humanidade. O romance *Chiquinho*, de Baltasar Lopes, é talvez o livro mais paradigmático desse conjunto de atmosferas e alusões. A personagem move-se entre ilhas como num labirinto de aprendizagem da vida e do mundo; o tempo cerca e move Chiquinho de ilha em ilha e de sonho em sonho, mas também o tempo o leva a partir contrariado para a América. O problema da identidade parece central em toda a literatura de emigração, seja açoriana, madeirense ou cabo-verdiana. É-o nos contos expeditos e apaixonados de Orlanda Amarílis, *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974), e nos romances dos açorianos José Martins Garcia (*Contrabando Original*, 1987) e Daniel de Sá (*Ilha Grande Fechada*, 1992). Não duvido que seja por um forte sentimento de identidade que as pessoas partem (contrariadas e em sofrimento) nos livros de Baltasar Lopes, Manuel Lopes, Gabriel Mariano, Teixeira de Sousa, Luís Romano e nos livros dos portugueses Manuel Ferreira e Maria Isabel Barreno de temática cabo-verdiana. Germano Almeida, no romance *Os Dois Irmãos* (1995,) lida de perto, no estilo enérgico e irónico que o distingue, com o ser, a tradição e a identidade do homem cabo-verdiano, propondo-os em termos modernos e não decalcados das gerações literárias que o antecedem. Tomando como pretexto um processo judicial, a descrição romanesca do livro leva um irmão de partida para Portugal e deixa outro em permanência insular; toda a tensão se multiplica em redor de comportamentos e motivos duplos: fidelidade e adultério, amor fraternal e regra de justiça ditada pela tradição, num dilema interior entre o apelo do sangue familiar e o do sangue que deve castigar ou ser castigado. Há também regresso no livro *O Senhor das Ilhas*, de Maria Isabel Barreno, no ponto em que o carácter «peregrinal» do romance associa a história de



uma busca do passado insular, na pessoa do pai, ao seu enraizamento nos universos da História e da caboverdianidade. Romance histórico ou

«A grandeza conhecida da Literatura cabo-verdiana vem associada à denúncia das injustiças sociais...; faz a apologia da fuga pela emigração, declara o amor e o apego à terra da ilha... O romance *Chiquinho*, de Baltazar Lopes, é talvez o livro mais paradigmático desse conjunto de atmosferas e ilusões.»

familiar, ou simultaneamente as duas coisas, o que o torna singular, mesmo essa branda e suave mistura, escrita com leveza e poesia.

A «pungência da caboverdianidade» está para as suas ilhas como uma muito específica insularidade deve estar para as dos Açores e da Madeira. Osvaldo Alcântara e Ovídio Martins podem considerar-se os poetas da recusa do «mito de Pasárgada», mais do que os romancistas Baltazar Lopes (o alter-ego poético de Alcântara), Luís Romano, Teixeira de Sousa, Manuel Lopes e Germano Almeida – e muito mais ainda do que Osvaldo Osório ou Corsino Fortes. Esse mesmo «mito de Pasárgada» ou não existe ou será dificilmente detectável na poesia açoriana e madeirense. Vitorino Nemésio e Natália Correia cantam os Açores de fora para dentro, com a devoção de uma saudade que mitifica sobretudo a terra, a casa e as pessoas da infância; o grande poeta madeirense Herberto Helder, que faz da escrita uma celebração da palavra poética, só remotamente pode ser considerado um «insular». Mas não há aproximação possível entre a permanência e a condenação à ilha em *Almas Cativas* (1966), de Roberto de Mesquita, e o pendor fortemente alusivo, mas não geográfico, de Herberto: «*Onde estar o mar? Aves bêbedas e puras que voam / sobre o teu sorriso imenso. / Em cada espasmo eu morrerei contigo. // E eu peço ao vento: traz do espaço a luz inocente / das urzes, um silêncio, uma palavra; / traz da montanha um pássaro de resina, uma lua / vermelha*» (*Poesia Toda*, 1980).

Igualmente me parece distinto o problema da radicação à ilha, quando posto pelo terceirense J. H. Borges Martins, ou pelo madeirense José António Gonçalves. O primeiro é o poeta de uma euforia irónica algo surrealizante; e um satírico-metafórico por excelência. O segundo usa de um lirismo absorvente, abúlico e melancólico, no modo como expressa o seu estado de permanência na ilha.

O espírito do tempo e a espiritualização do lugar emergem da obra de um sem-número de poetas açorianos, madeirenses e cabo-verdianos. Nalguns casos, a expressão da insularidade é mesmo o que a poesia apresenta de mais «poético» e de individualizante. O telurismo, o apelo das raízes, a ilha simbolizadora do mundo, são motivos que comparecem em poetas como Osvaldo Osório ou Arménio Vieira. Osvaldo canta o tempo, o país e o amor; Arménio, um ironizador da vida quotidiana, na sua rotina e na sua pequenez, como nestes versos de 1971 que dedica à cidade da Praia: «*A esplanada teria um leite mais branco / e clientes catitas e empregadas bonitas / e baixaria para uma média razoável o número de pedintes / e caçadores de beatas / e haveria por certo uma clínica ali perto / e remédio para tudo (até para os males sem cura)*». O «princípio da realidade», de que fala Lukács, parece aplicável tanto ao *corpus* como ao imaginário das literaturas insulares de língua portuguesa. Ou seja, o real preside à vida e à sua «imitação» pela literatura. O movimento real das ilhas dos Açores, Madeira e Cabo Verde tem sido feito mais para fora do que para dentro delas. Daí que se possa genericamente caracterizar as respectivas literaturas pela expressão «residente» e pelas suas diásporas, e menos pela temática do regresso a casa. A fuga das ilhas, sob mil e um pretextos (a emigração, os estudos no exterior, as paixões da vida ou o puro abandono da terra), tem dado azo não apenas a uma «instituição» de literatura, mas à sua divisa principal e a um reconhecimento geral. Aliás, o tema da partida é inseparável não apenas de uma «visão do conhecimento», mas também de uma cosmovisão insular, com tudo o que nisso possa haver de circunstante ou de conceptual: ilha-mãe de todo o destino, ilha de uma quase trágica «peregrinação interior» – com variáveis de estilo, de situação romanesca, de sensibilidade geográfica e de concepção ideológica.

Onde está, pois, essa nova ilha de Ítaca, terra-lar de Ulisses, o esposo de Penélope, pai de Telémaco e rei dos Gregos? Onde fica a ilha que demandamos para regresso à casa do ser que em nós continua errante e de partida pelo tempo fora? Eu chamo-lhe ilha da justiça e da utopia – a única afinal de que se ocupa o mais antigo

sonho do Homem; aquela que decerto justifica a existência e a razão da Literatura. Escrevendo, amando a palavra, crendo no livro, havemos de encontrar a ilha dos povos e dos escritores. Essa ilha só existe oculta neste tempo das verdades que mentem e das mentiras que ainda dizem a verdade.

«Maria Orrico, uma não açoriana de origem, consagra no livro *Terra de Lúcia* a paixão das ilhas. É pelos olhos de Lúcia que perpassa o assombro da paisagem sobrenatural dos Açores, mormente a do Faial e do Pico.» Arquivo CNCDP.



As Ilhas de Babel: a Crioulização no Golfo da Guiné

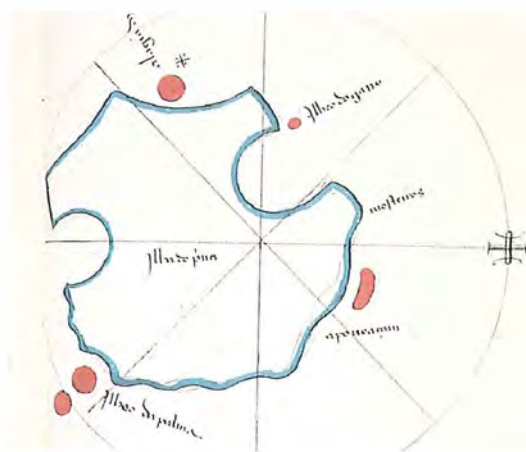
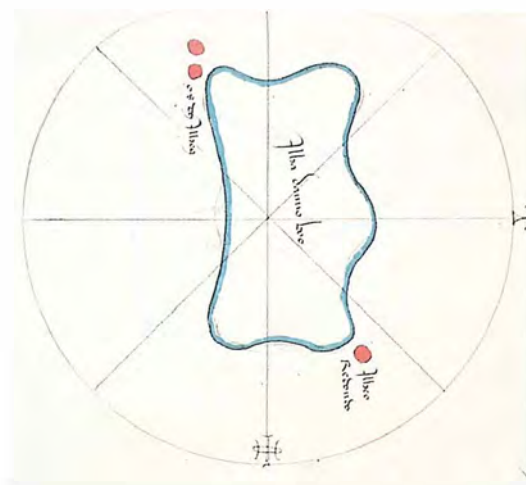
T j e r k H a g e m e i j e r

Introdução

No presente artigo, proponho-me tecer algumas considerações de carácter histórico-linguístico sobre o surgimento dos quatro crioulos de base lexical portuguesa que se falam no Golfo da Guiné (daqui em diante CGG – Crioulos do Golfo da Guiné): o São-Tomense (ST) e o Angolar (ANG), ambos falados na ilha de S. Tomé, o Principense (PR), da ilha do Príncipe, e o Fa d'Ambu (FA), que se fala na ilha de Ano Bom. Esta última ilha pertenceu à coroa portuguesa até 1778, ano em que passou para as mãos espanholas como parte integrante da Guiné Espanhola, país que desde a sua independência em 1968 passou a chamar-se Guiné Equatorial.

Segundo o censo da Direcção de Estatística de S. Tomé e Príncipe, efectuado em 1991, havia, relativamente à população com mais de 6 anos, uns 1.500 falantes do PR e uns 70.000 falantes do ST. Sobre o ANG, cuja língua se ouve nomeadamente no sudeste da ilha, não há dados concretos. Calcula-se haver no mínimo 5.000 falantes dessa língua¹. O FA, por último, é falado por uns 4.000 falantes, dos quais globalmente metade ainda vive na ilha de Ano Bom e outra metade, devido à migração, em Malabo, capital da Guiné Equatorial, situada na ilha de Bioko (antigo Fernando Pó)².

Como até à data não foram encontrados documentos históricos com textos anteriores ao século XIX, escritos numa destas quatro línguas crioulas, sendo também escassos os documentos que nos informam sobre o volume de tráfico de escravos e a sua proveniência nas décadas que se seguiram ao povoamento das ilhas e que foram decisivas para a formação dos crioulos, recorreremos essencialmente à linguística como instrumento de reconstituição histórica.



Começamos a nossa incursão histórica na segunda metade do século XV, e mais concretamente nos anos de 1471/2, altura a que geralmente é atribuída a descoberta das ilhas de S. Tomé, Príncipe e Ano Bom. Destas três, S. Tomé foi a primeira ilha que começou a ser povoada. Há indícios de povoamento que datam ainda da década de 80 do século XV, mas o primeiro povoamento em larga escala e de carácter definitivo deu-se na primeira metade da década seguinte, mais precisamente em 1493.

As ilhas de Príncipe e de Ano Bom foram povoadas a partir de S. Tomé. Numa carta de 1499, Pero de Caminha, primo de Álvaro de Caminha, o primeiro donatário de S. Tomé, refere que já havia alguns moradores e escravos que se deslocaram (temporariamente?) à ilha do Príncipe por haver falta de alimentos em S. Tomé³. Certo é que a doação do Príncipe teve lugar em 1500 e o povoamento efectivo na mesma altura ou ligeiramente mais tarde.

Para além da doação em 1503, pouco se sabe da ilha de Ano Bom na primeira metade do século XVI. Segundo Valentim Fernandes, um impressor alemão que se baseou em informações de terceiros, o povoamento da ilha teve lugar em 1503, havendo nove moradores em 1507⁴. Esta informação contrasta com um pedido de foral para Ano Bom, escrita em 1543, em que consta que a ilha de Ano Bom não rendia por estar deserta⁵.

Com a chegada dos povoadores, maioritariamente portugueses, começou também o afluxo de escravos africanos a S. Tomé. Havia, por um lado, os chamados escravos de «quarto», cuja fixação na ilha era de carácter permanente. Alguns destes ocupavam-se com as tarefas domésticas, outros trabalhavam nas obras e tarefas rurais⁶. Como provavelmente havia uma percentagem relativa-



«S. Tomé foi a primeira ilha a ser povoada. O primeiro povoamento em larga escala e de carácter definitivo deu-se em 1493.»
Biblioteca Pública e Municipal do Porto.

mente grande de mulheres entre os escravos do tipo doméstico, é muito sugestivo atribuir-lhes um papel-chave para a criouliização, tanto mais quanto sabemos que a miscigenação foi desde sempre uma realidade bem presente em S. Tomé.

Por outro lado, havia os chamados escravos de «resgate», importados das zonas costeiras do continente africano e geralmente despachados como mercadoria para a feitoria da Mina, situada no actual Ghana, junto à foz do Rio Pra. Estes escravos permaneciam em S. Tomé por um período de tempo que em princípio não devia exceder os cinquenta dias, mas devido aos atrasos no embarcamento verifica-se que na realidade era comum permanecerem na ilha durante largos meses até seguirem como moeda de troca para a Mina⁷. Durante estas estadias alargadas dos escravo-

vos, os plantadores empregavam-nos nas suas fazendas como mão-de-obra temporária. Ignoramos qual poderá ter sido o papel destes escravos para o processo de criouliização, por exemplo no contexto do micro-cosmos de cada fazenda e no macro-cosmos da ilha.

Segundo Vogt (1973:456), o tráfico de escravos de S. Tomé para o posto comercial S. Jorge d'El Mina teve início antes da viragem para o século XVI. Para os mercadores do forte, a aquisição desses escravos era fundamental para o transporte de ouro que então se verificava nessas estâncias. A venda destes escravos, por sua vez, permitia aos comerciantes são-tomenses a importação de diversos bens de que carecia a ilha.

Mas nessa primeira fase, a carreira directa entre a Mina e Benin (donde provinha então

o grosso dos escravos) deve ter *prevalecido* sobre a carreira triangular Benin – S. Tomé – Mina. O testamento de Álvaro de Caminha, datando de 1499, mostra que muitos escravos importados por S. Tomé eram aí retidos para pagar os soldos aos primeiros povoadores. Sabe-se que nos cinco anos que vão até 1499, 930 escravos foram gastos em soldos e uns 150 ficavam ainda por despender⁸. A retenção dos escravos fazia todo o sentido à luz do próprio processo de povoamento, que requeria obras, o desbravamento de floresta, o cultivo de produtos, etc.

A posição de S. Tomé e Príncipe como entrepostos no tráfico de escravos terá gradualmente ganho terreno a partir de 1500. Numa carta de 1499 ao rei de Portugal, Pero Álvares de Caminha pede um navio complementar para o resgate de escravos e marfim, expondo que assim «*haverá Vossa Alteza muito proveito de quartos, porque [os navios] não farão senão trazer e os [navios] de Vossa Alteza mandar à Mina, espero que seja tanto o proveito que não será necessário vossos navios [da Mina] descerem ao rio dos Escravos senão se for à pimenta*»⁹. Esta passagem mostra que S. Tomé, uma vez deixadas para trás as preocupações de povoamento, está preparado para um novo desafio na forma da aquisição dos direitos exclusivos sobre o tráfico de escravos. Mesmo não tendo conseguido logo estes direitos, o papel de intermediário devia estar a ganhar cada vez mais expressão. Esta ideia é corroborada por Valentim Fernandes, que refere que em 1506 já havia cinco a seis mil escravos de resgate na ilha.

Mas foi só a partir de 1515 que o abastecimento de escravos para a Mina passou a ser um exclusivo dos donatários das ilhas de Príncipe e S. Tomé, que tinham contratos a prazo com o rei de Portugal. A partir dessa altura, todo o tráfico de escravos no Golfo da Guiné

passava obrigatoriamente pelas ilhas antes de seguir para a Casa da Mina.

Igualmente importantes são o estabelecimento de relações amigáveis entre Portugal e o reino do Congo, em 1483, e o facto de, a partir de 1493, S. Tomé ter recebido luz verde para a obtenção de escravos na região que ia do Rio Real, situado na fronteira entre a Nigéria e os Camarões, até ao Congo. Por volta de 1506, Duarte Pacheco Pereira relata no entanto que não se resgatavam muitos escravos dessa região, o que faz jus à sua observação que nos finais do século XV e princípios de XVI muitos «cativos» vinham do Benin¹⁰.

À medida que o século XVI ia avançando, o eixo de gravidade do comércio esclavagista deslocava-se para sul. Ao que tudo indica, primeiro para o Congo e posteriormente também para a região que abrange a actual Angola. Nessa altura S. Tomé e Príncipe já se tinham transformado num grande entreposto atlântico, abastecendo não só o mercado da Mina e de Lisboa, como também as sociedades coloniais emergentes nas Américas, que começavam a absorver grandes quantidades de mão-de-obra para o trabalho intensivo e duro nas plantações da cana sacarina.

A origem dos crioulos do Golfo da Guiné

Mesmo que os quatro crioulos do Golfo da Guiné tenham sido relativamente pouco estudados, o grande número de traços comuns a nível lexical e gramatical mostra claramente que estas línguas partilham uma mesma raiz, que daqui em diante designamos de Proto-Crioulo do Golfo da Guiné (PCGG)¹¹. O berço desta proto-língua terá presumivelmente sido a ilha de S. Tomé.

Rejeitamos nomeadamente a hipótese de a Mina ter sido o local onde teve início a criou-

lização¹², visto que a evidência lexical provinda dos quatro crioulos sugere, como veremos, a importância de línguas africanas de substrato que nesse entreposto não eram faladas. E mesmo partindo do princípio que havia um número significativo de falantes do Edo (a língua falada no reino de Benin) como mão-de-obra fixa na Casa da Mina, devido à carreira marítima intensa entre este posto comercial e o delta do Niger até pelo menos 1515, tudo indica que o movimento de escravos era exclusivamente de S. Tomé para a Mina e nunca, ou muito esporadicamente, no sentido contrário.

O surgimento de um *pidgin* ou crioulo¹³ num posto comercial no delta do Niger/Benin seria uma hipótese mais interessante do ponto de vista histórico-linguístico, uma vez que havia um contacto comercial intenso e directo entre essa região e as ilhas. Nos documentos antigos há alusões a vários rios onde se resgataavam escravos, sendo os mais conhecidos o Rio dos Forcados, o Rio dos Escravos e o Rio Formoso (hoje o Benin), que ficavam próximos uns dos outros. As fontes divergem quanto ao papel do Rio dos Escravos. A opinião de Duarte Pacheco Pereira, por sinal a mais explícita, contrasta com outros autores ao afirmar que neste rio (perigoso) «[...] *não há comércio nem outra coisa digna de memória*»¹⁴.

Sabe-se que foi criada uma feitoria sem apoio militar em Guato (Ughoton), vila situada num braço do Rio Formoso e segundo Pacheco Pereira «*o porto da grande cidade de Beni*». A importância de Benin está patente no facto de se ter construído uma igreja onde, com êxito, se ensinava a ler à população local¹⁵. Este entreposto funcionou intermitentemente entre 1487 e 1507, data em que encerrou¹⁶. Neste cenário há presumivelmente poucos europeus, uma constante

saída de escravos para S. Tomé e para a Mina e uma exposição permanente à própria língua por parte dos escravos do forte. Este conjunto de factores não parece ter favorecido a estabilização de um novo sistema linguístico nesse local.

Em S. Tomé, no entanto, criaram-se desde cedo condições favoráveis a uma criouliização rápida. Cada povoador tinha direito a uma escrava por decreto régio e as alusões à miscigenação são frequentes nos documentos antigos. As mulheres negras e os filhos que nasciam dos casamentos e concubinatos com europeus eram oficialmente livres a partir de respectivamente 1515 e 1517 e constituíam uma comunidade com poderes socio-económicos próprios. Nada parece mais natural do que associar esta comunidade de forros (escravos que recebiam a carta de alforria), com uma identidade própria, ao surgimento de uma língua crioula que mais tarde se difundiu para as roças, tornando-se a língua-alvo dos escravos recém-chegados.

A estrutura dos crioulos

A partir deste ponto, iremos olhar mais de perto para alguns aspectos dos CGG com o objectivo de analisar os seus pontos convergentes e divergentes. Para isso, precisamos de fazer uma distinção clara entre o papel do léxico e da fonética, por um lado, e o papel da sintaxe por outro. Ao longo da exposição assumimos que a sintaxe, sendo o *esqueleto* de uma língua sobre o qual o léxico assenta, tem um carácter muito mais estável do que as particularidades lexicais e fonéticas, que são susceptíveis de mudança linguística em circunstâncias particulares.

Com base numa comparação do vocabulário dos quatro crioulos, Ferraz (1979:9),

no seu estudo sobre o ST, conclui que esta língua partilha 88% do seu léxico com o PR, 82% com o FA e 67% com o ANG. Mesmo que estes números (já) não correspondam à verdade absoluta, eles transmitem a grande afinidade histórica que existe entre os CGG. Repare-se que a especificidade do ANG neste quadro se deve à considerável componente lexical Kimbundu, que não encontramos nos demais crioulos.

1. Léxico proveniente do português (PTG)

Continuando com Ferraz, verifica-se que os vocábulos de origem portuguesa no ST constituem uns 93% do léxico total. Lorenzino (1998) mostra que no ANG esta percentagem flutua entre os 80 e 90%. Com base numa contagem minha de palavras contidas no glossário de Günther (1973), o PR terá talvez uns 90% de léxico PTG. Do FA não temos dados suficientes.

2. Léxico proveniente de línguas africanas

A restante percentagem dos vocábulos provém das línguas de substrato e pode ser atribuída uma origem Kwa ou Bantu, que constituem dois grupos tipologicamente distintos da família Niger-Congo. Kwa é o conjunto de línguas que abrange o litoral-interior da área que se estende do Ghana até à Nigéria. Dentro deste grupo, os dialectos do Edo (o antigo Bini) desempenham um papel relevante para os CGG. Do enorme grupo Bantu interessam-nos particularmente as línguas do Congo e da actual Angola, designadamente o Ki(shi)kongo (KK) e o Kimbundu (KB).

Existe um léxico africano partilhado pelos CGG e que as origens são frequentemente muito incertas e sujeitas à especulação tendo em conta a enorme variação linguística no continente africano¹⁷. Face às percentagens

dadas acima, não é de estranhar que frequentemente o ANG se destaque lexicalmente dos demais crioulos.

De uma forma geral, podemos afirmar que o léxico de origem africana no PR provém maioritariamente da zona Kwa e do Edo em particular. Observa-se que o ST dispõe de duas porções relativamente equilibradas de léxico Bantu e Kwa, respectivamente o KK e o Edo, com talvez uma ligeira predominância do léxico Bantu. Lorenzino (1998) mostra que aproximadamente 80% do léxico africano no ANG é de origem KB. O Edo e o KK completam essa percentagem com contribuições que rondam os 10%. Lamentavelmente, não dispomos de dados suficientes para tirar conclusões definitivas sobre o FA. Com alguma cautela, diríamos que a gramática incompleta de Barrena e os diversos artigos de Post empiricamente sugerem que o léxico de origem Kwa (Edo) predomina sobre o léxico Bantu.

Confluência

Dizer que uma palavra deriva morfológicamente do PTG muitas vezes não é suficiente. Um caso de confluência linguística é o dos advérbios de intensidade ou ideofones, que geralmente modificam o léxico (verbos, nomes e adjectivos) de origem portuguesa. Estas formas são geralmente geradas por reduplicação, um processo morfo-fonológico que está também disponível em outras áreas gramaticais destes crioulos e na generalidade das línguas africanas de substrato¹⁸.

O sistema pronominal

Uma considerável parte do sistema pronominal não deriva do PTG, destacando-se o pronome indefinido *a*, como em ST [a fla] (diz-se)¹⁹. Este pronome, proveniente do Edo, constitui claramente uma inovação relativa-

mente ao sistema pronominal do PTG. Destacam-se também as 2ª e 3ª pessoas do plural que também não correspondem à forma do PTG, sendo incerta a sua origem no que respeita às línguas de substrato. É significativo que a 2ª pessoa do plural no PR, [ʒwə] ou [ʒwo], confirme a relação especial desta língua com relação ao Edo. O fonema [n] para a 1ª pessoa do singular não marcada ocorre em inúmeras línguas africanas e crioulos e como tal não contribui para a discussão das origens do substrato.

Alguns aspectos fonéticos

Nesta secção pretendemos apenas dar conta de alguns aspectos fonéticos cuja relevância é directa no âmbito do presente trabalho.

Existem no entanto inúmeros outros aspectos fonéticos que merecem um desenvolvimento detalhado e confronto com as possíveis línguas de substrato e de superstrato.

1. Oclusivas co-articuladas

O PR destaca-se em relação ao demais crioulos por albergar um traço fonético que unicamente existe em línguas do grupo Kwa, designadamente a oclusiva co-articulada [gb], que ocorre em palavras marcadamente *africanas* deste crioulo como [u'gβeri] (cesto), [uku'gβa] (cinto) ou [i'gβe] (quarto).

2. Vibrantes e líquidas

Além disso, a ampla presença do [r] em PR contrasta com a limitada ocorrência do mesmo fonema nos restantes crioulos. O [r] comumente faz parte dos inventários fonológicos de línguas Kwa, por exemplo o Edo. As línguas Bantu de substrato caracterizam-se pelo fenómeno de lambdacismo, em que o [r] sempre toma a forma de [l].

Sugerimos que por exemplo o PR [u'gβeri] (cesto) equivale ao FA [o'kwali] e o ST [ˈkwali], ou seja, a oclusiva co-articulada [gβ] desfez-se (note-se que o sentido inverso é impensável) e a vibrante [r] foi substituída pela líquida [l].

Um outro exemplo pode ser a palavra do PR [re'ma] (remar) que em ST e ANG deu [le'ma].

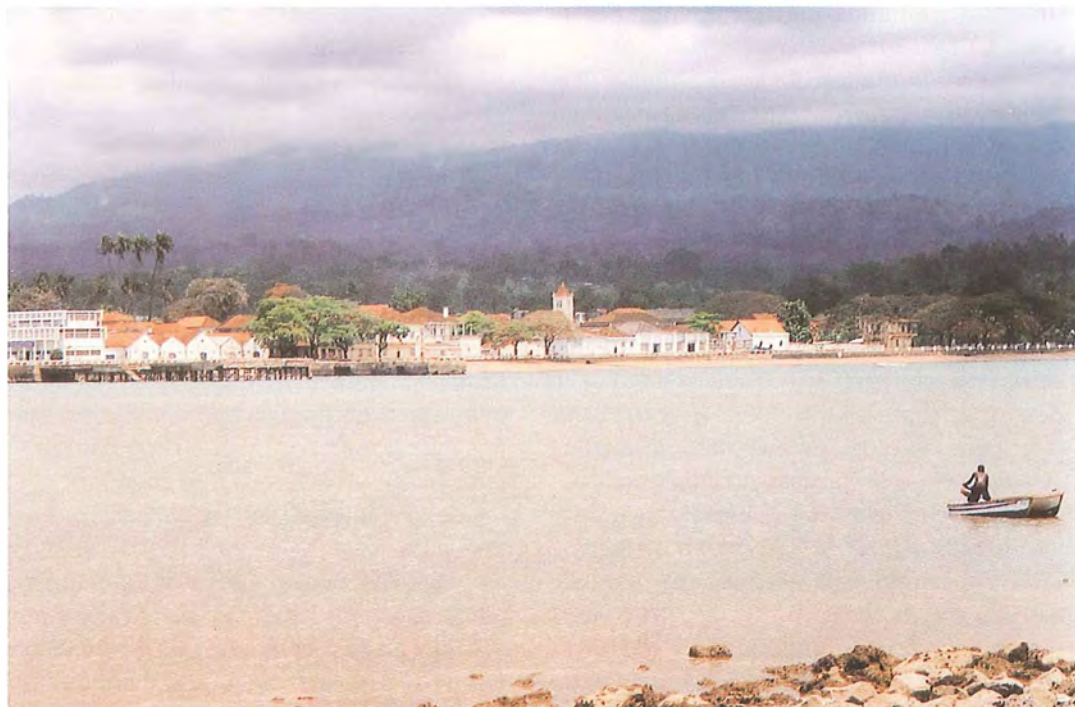
3. Consoantes pré-nasalizadas

As consoantes pré-nasalizadas constituem outro traço interessante do ponto de vista comparativo, por causa da sua distribuição diferenciada nos quatro crioulos. Estas consoantes caracterizam-se por uma pré-nasalização da consoante. A pré-nasalizada sempre adopta o ponto de articulação dessa consoante.

Alguns exemplos são: ST [ᵐpon] (pão); PR [ᵐba'sa] (costela); ANG [ᵑfenu] (inferno); FA [ᵑge] (pessoa). Tendo em conta que consoantes pré-nasalizadas ocorrem mais amplamente nas línguas Bantu do que nas línguas Kwa, conclui-se que tanto o PR como o FA apresentam um comportamento menos Bantu do que os dois crioulos falados em S. Tomé.

A Sintaxe

Nas secções anteriores mostrámos que a distribuição do léxico africano e alguns aspectos fonéticos sugerem um contexto linguístico diferenciado para cada um dos crioulos, contexto esse que se encaixa bem nos factos históricos expostos para o povoamento das ilhas. Na presente secção, argumentamos que o PCGG já devia ser um sistema linguístico relativamente estável na altura em que cada um dos crioulos seguiu o seu próprio rumo. Para isso, analisamos concisamente alguns aspectos sintácticos.



A negação frásica

À excepção do caso do PR, a negação frásica é expressa através de duas partículas de que uma se encontra em posição preverbal e a outra em final de oração²⁰.

Considerando que o *na* preverbal deriva do PTG *não*, uma das discussões legítimas respeita o estatuto da partícula em final de oração (cf. Post 1997) e, mais precisamente, se se trata de um elemento com valor inerentemente negativo ou apenas com um valor enfático.

Na sua descrição do PR, Günther menciona que a ocorrência de *na* é muito rara mas possível nesta língua. Maurer (1995) igualmente observa que em ANG *na* pode ser reduzido a *a* ou não ocorrer de todo. Post (1997) mostra que *na* em FA pode ocorrer sem *na* quando se nega sintagmas preposicionais ou nominais.

Ferraz (1979:11) inclina-se para o substrato Bantu para explicar a negação circum-oracional pelo facto de este padrão existir em várias (dessas) línguas desse grupo pertinentes para o caso de S. Tomé. Esta hipótese não nos parece correcta por duas razões: o mesmo *fa* nos CGG evidencia que se trata de um traço presente no PCGG. Isto significa que *fa* foi *exportado* para as outras ilhas. Com a componente marcadamente Kwa no PCGG, não nos parece aceitável atribuir à partícula *fa* uma origem Bantu. Em segundo lugar, verifica-se que nem o KK nem o KB têm uma marca (negativa) pós-verbal que se pareça de alguma forma com *fa*.

Sugerimos que os CGG tiveram todos o mesmo *input* para fazer a negação. Nesta perspectiva, a partícula preverbal *na* contribuiu com o valor negativo, enquanto *fa* seria

uma marca enfática que tipicamente se associava à negação²¹.

Por contaminação de *na*, *fa* pode ter consolidado um valor inerentemente negativo, que mais tarde lhe permitiu ocorrer sozinho em contextos negativos, opcionalmente dispensando a presença de *na* nas diversas línguas.

Construções de verbos seriais

No sentidolato, as construções de verbos seriais caracterizam-se por serem sequências de verbos expressando um só evento, a que nas línguas europeias correspondem sequências de verbo e preposição ou advérbio.

Essas construções são bastante produtivas nos CGG. Maurer (1999) foi o primeiro a fazer um estudo comparativo sobre as construções seriais locativas em ST, PR e ANG. Vejam-se os seus exemplos.

McWhorter (1992) conclui (correctamente) que construções seriais só ocorrem naqueles crioulos que têm línguas (africanas) de substrato que também serializam. Quando não existem construções seriais nas línguas de substrato, um crioulo não terá estas construções à sua disposição. Compare-se por exemplo os CGG com os crioulos de Cabo Verde e da Guiné-Bissau que, não tendo línguas de substrato que serializam, não apresentam estas construções.

Não será por acaso que o grupo Kwa é o único no continente africano em que a serialização verbal é um módulo importante da gramática. As línguas Bantu, pelo contrário, recorrem a uma estratégia mais sintética em que extensões (verbais) são incorporadas na raiz verbal.

Reflexivização

Nos CGG, a reflexivização faz-se através de uma palavra que significa *corpo*, o que

corresponde à estratégia utilizada nas línguas da África ocidental.

Diversos outros crioulos utilizam a mesma estratégia, mas sempre com palavras para *corpo* que derivam das línguas de superstrato. O Saramaccan, crioulo falado no Suriname, considerado geralmente um dos crioulos mais radicais do ponto de vista da reestruturação, utiliza 'seei' (< self (inglês)). O crioulo de Haiti, também considerado bastante fundo, adoptou a forma 'kor' (< corps (francês)) para a reflexivização. Por outras palavras, estas línguas têm a mesma semântica encontrada nas línguas de substrato – o FonGbe nos dois casos, mas uma forma que morfologicamente deriva da palavra europeia para *corpo*²².

Os CGG porém utilizam uma palavra para *corpo* que se apresenta praticamente idêntica ao Edo 'egbe' (corpo). Estamos portanto perante um caso muito claro de influência directa de substrato, tanto mais quando se verifica que o PR conservou a oclusiva co-articulada [gβ].

Pluralização

A pluralização de substantivos faz-se através da colocação do pronome da terceira pessoa do plural em posição pré-nominal.

A terceira pessoa do plural *inen* funciona simultaneamente como a marca do plural em posição pré-nominal.

Interessantemente, o FA parece ter uma forma reduzida do pronome de 3ª pessoa do plural na posição pós-nominal e não pré-nominal, o que pode apontar para um padrão arcaico. Estamos, mais uma vez, perante uma estratégia que tipicamente ocorre nas línguas do grupo Kwa. A origem etimológica destes pronomes/marcas de plural é incerta.

O contexto de surgimento dos crioulos do Golfo da Guiné

O conjunto de dados histórico-linguísticos apresentado até aqui mostra a relação estreita entre os quatro CGG que procurámos explicar através de uma proto-língua. É verdade que inúmeros aspectos gramaticais dos CGG estão ainda insuficientemente estudados para se poder inferir com segurança se certas características podem ser atribuídas às línguas de substrato ou não. Alertamos para o risco de confundir efeitos de substrato com efeitos que derivam da própria capacidade inovadora de um crioulo²³.

Nos casos em que efectivamente existem diferenças sintácticas claras entre os dois grupos de substrato, verificou-se que os CGG se inclinam sempre para a solução encontrada nas línguas Kwa. Argumentámos também que o léxico e a fonética são menos estáveis, justificando os padrões variáveis para cada crioulo à luz das circunstâncias diferenciadas do seu surgimento e desenvolvimento.

Conclui-se que o PR contrasta com os demais CGG por ser marcadamente Kwa, enquanto o ANG representa o outro extremo, com um carácter mais Bantu. O ST parece apresentar ligeiramente mais traços Bantu do que o FA. Defendemos, portanto, que dos CGG o PR foi o primeiro a autonomizar-se e a estabilizar-se e o ANG o último²⁴.

Com base na informação linguística e nas referências históricas sobre a origem dos primeiros escravos só se pode concluir que o PCGG era uma língua que assentava sobre uma base predominantemente – e talvez mesmo exclusivamente – Kwa e o Edo em particular.

A língua levada para a ilha do Príncipe no começo do século XVI preservou ainda muitos aspectos desse carácter Edo. Tendo em

conta a evidência linguística, assumimos que o número de escravos de zonas Bantu com permanência fixa na ilha do Príncipe deve ter sido sempre limitado.

Do pouco que sabemos do povoamento de Ano Bom, ele foi efectuado a partir de S. Tomé e posterior ao de Príncipe. Verifica-se que o actual FA não tem os traços Kwa do PR nem uma componente marcadamente Bantu. De todos os CGG, diríamos que é o mais próximo do ST. Se a ilha estava efectivamente deserta até 1543, temos um cenário em que um ST estabilizado foi transportado para lá. As diferenças entre o FA e o ST actuais terão de ser explicadas à luz de mudanças linguísticas internas ou resultantes do contacto com os diferentes superstratos²⁵. Se o ST tiver uma natureza ligeiramente mais Bantu do que o FA, a permanente chegada a S. Tomé de novos escravos Bantu, ao longo da segunda metade de XVI, pode ter contribuído para isso.

O ST e o ANG constituem um caso especial pelo facto de serem dois crioulos que coexistem na mesma ilha, ambos com mais traços Bantu do que o PR e o FA. Dois factores parecem ter contribuído para isso. Já tínhamos constatado que há indícios que a aquisição de escravos do Congo era diminuta até pelo menos 1506. Podemos estabelecer um paralelo entre a crescente importância de escravos de fixação dessa região e a proliferação dos engenhos para a transformação da cana-de-açúcar, um sistema de produção que requeria grandes quantidades de mão-de-obra.

As referências à cana-de-açúcar em S. Tomé datam ainda de finais do século XV, mas a primeira referência à existência de engenhos data de 1517. Garfield (1992:66) afirma que a primazia do papel do açúcar na economia são-tomense pode ser datada de 1522.



Fotografia de Tjerk Hagemeijer.

Número de Engenhos em S. Tomé no séc. XVI²⁶

1517	1522	1550	1567	1580
2/3	6	60	120	70

Mesmo que o comércio escravagista entre o Congo e S. Tomé tenha tido início num momento anterior²⁷, grande parte dos escravos resgatados terá quase de imediato seguido para a Mina, porque a necessidade de retê-los como mão-de-obra para o sustento da economia da ilha só se terá tornado iminente com o disparo da produção açucareira.

A região a sul do Congo, isto é, o Reino de Angola, onde o Kimbundu era falado, começou a ganhar terreno a partir da terceira década de XVI²⁸, dado importante para explicar a grande porção de léxico do Kimbundu no ANG. Uma testemunha de 1532 relata que o Rei do Congo, que queria a exclusividade do comércio de escravos, estava escandalizado com o resgate que se fazia em Angola²⁹. Simbólico para o

momento difícil que o comércio do Congo atravessa é uma queixa que surge em 1548, confirmando que os armadores de S. Tomé não mandavam embarcações suficientes à feitoria de Mpinda (no Congo) para resgatar os escravos trazidos para o entreposto. Como muitos escravos morriam à espera no entreposto, os intermediários começavam a desistir de os levar à feitoria³⁰. Dizia-se também que os escravos de Angola eram mais robustos, uma mais-valia para a execução do trabalho duro nos engenhos.

É preciso salientar que o surgimento de novos entrepostos comerciais não acabava radicalmente com os antigos, já que continua a haver registos de escravos importados do delta do Niger em, por exemplo, 1526³¹, ou de escravos resgatados no Congo na década de 30³². Ao que parece, o declínio definitivo do comércio do Benin começou já em 1520 e em meados de XVI acaba. O declínio do Congo deu-se no dealbar do século XVII³³.

As hipóteses de que os angolares teriam chegado à ilha antes dos portugueses ou que

são os sobreviventes de um naufrágio que no século XVI terá ocorrido na zona de Sete Pedras, no sudeste da ilha, não são empiricamente defensáveis com base nos dados linguístico-históricos³⁴. Nem os povoadores portugueses nem a tradição oral dos angolares fazem alusão a factos relacionados com essas duas hipóteses. Além disso, não existe nenhuma prova de que os angolares teriam alguma vez falado uma língua africana, o que seria de esperar de uma comunidade isolada que até finais do século XVII mantinha uma relação conflituosa com o resto da ilha. Só temos um crioulo estrutural e lexicalmente próximo dos outros CGG³⁵.

Em 1597 e 1602 foi editado um atlas descritivo das regiões do mundo com uma descrição de S. Tomé que, segundo Tenreiro (1956), se inspira na relação escrita pelo Piloto Anónimo (155?). Os dados que foram lançados no mapa que acompanha a descrição da ilha são escritos em PTG e bastante detalhados quanto à presença de ribeiras, engenhos e outras particularidades. É extremamente interessante verificar que no litoral do sudeste, hoje conotado com a maior comunidade de angolares, havia várias fazendas com engenhos. No interior da ilha está escrito: «o pico do mocambo³⁶ onde estão os negros alevantados», tendo-se acrescentado «aqui seado a gente darma contra os negros». Tenreiro identifica este pico como o actual Pico Cabumbê, um pico de mais de 1400 metros de altura no centro da ilha. Se este mapa estiver correcto, a leitura que prevalece é a de que os angolares ainda não haviam, até aos meados do século XVI, consolidado o local de permanência da sua comunidade³⁷.

Lorenzino (1998) sugere que esta comunidade de *maroons* se formou no segundo quarto do século XVI, quando houve uma

intensificação das fugas e um aumento da agressividade desse grupo contra a cidade e as plantações. Note-se que os relatos de escravos fugidos datam dos primórdios do povoamento efectivo de S. Tomé, sendo o testamento de Álvaro de Caminha, de 1499, uma excelente prova disso. De fuga em fuga, deparamo-nos de repente com um documento de 1531 que atribui aos negros do mato uma tal força e organização que constituíam uma ameaça séria à manutenção da ilha³⁸.

Ainda segundo Lorenzino, os revoltados, por serem maioritariamente de etnia Kimbundu, terão parcialmente relexificado a língua que então se falava nas fazendas. A nosso ver, este cenário pressupõe que a língua das fazendas era já um sistema estável, senão seria de esperar que esta comunidade tivesse optado por falar a língua africana predominante entre eles, que indiscutivelmente era o KB. Mas sendo os Kimbundus essencialmente recém-chegados no segundo quarto de XVI e logo falantes maternos do Kimbundu, é duvidoso que tenham já levado o crioulo das fazendas para o mato.

Por isso, sugerimos que já havia uma comunidade de escravos fugidos que falavam um derivado do PCGG. Esta comunidade ter-se-á começado a constituir anteriormente ao momento em que a presença de Kimbundus dispara nas fazendas. A absorção, *a posteriori*, de um considerável número de falantes do KB nessa comunidade terá produzido os efeitos lexicais que chegaram aos nossos dias.

Paralelamente, deve-se também ponderar o facto de a tradição angolares desde sempre ter conhecido um rei ou capitão (cf. Mocambo, rei Amador, etc.). A presença de uma figura carismática de ascendência Kimbundu na comunidade de fugidos pode ter funcionado como pólo de atracção para escravos da mesma etnia.



Fotografia de Tjerk Hagemeijer.

Conclusões

Apresentámos dados que confirmam a existência de um PCGG em S. Tomé.

A região do delta do Niger, onde se falam línguas do grupo Kwa, foi predominante na procura de escravos para o povoamento de S. Tomé até pelo menos 1505/1510.

Os escravos de «quarto» de Benin, falantes do Edo, terão sido decisivos para a institucionalização de uma nova língua veicular desde os primórdios da colónia. A crioulaização foi assim um processo extremamente rápido.

O povoamento da ilha do Príncipe faz com que seja autonomizado o primeiro crioulo que deriva do PCGG. Este crioulo caracteriza-se ainda por um conjunto de características Kwa que não encontramos nos outros CGG. Propomos que a exportação

deste crioulo tevelugar na primeira década do século XVI e que posteriormente pouco foi exposto a línguas Bantu.

O FA surgiu depois de 1543, numa fase em que o ST já tinha estabilizado.

A própria evolução do PCGG original resultou no ST, reestruturado a nível lexical e fonético por uma significativa componente KK. Sugerimos que a importância de escravos do Congo que se fixavam na ilha ganha peso a partir de 1510, perdendo depois terreno a partir de 1530 em detrimento da chegada de escravos Kimbundu. Durante estes vinte anos, o ST ter-se-á estabilizado.

A partir de 1530-1540 o ANG começa lentamente a ganhar contornos definitivos, mas este processo pode bem ter-se arrastado até dentro da segunda metade de XVI. Nessa altura, o sistema dos engenhos já prosperava em pleno e

requeria largas quantidades de mão-de-obra, que vinham predominantemente de Angola. As difíceis condições de trabalho incitavam à fuga para o mato, onde grande número de fugidos KB se terá juntado a uma comunidade de revoltados já existente, tendo reflexificado parcialmente o crioulo destes.

Urge que se confronte a hipótese que aqui expusemos com mais dados linguísticos e históricos para comprovar a sua viabilidade.

Por motivo de espaço, não foi possível apresentar as tabelas que acompanhavam o artigo.

Os mais que merecidos agradecimentos vão para Philip Havik, Gerardo Lorenzino, Mikael Parkvall, Jerónimo Pontes, Marike Post e Gerhard Seibert pelas muitas formas de apoio que me prestaram na elaboração deste artigo. Todos os erros são obviamente da minha inteira responsabilidade. Este trabalho foi realizado ao abrigo do Subprograma Ciência e Tecnologia do 2º Quadro Comunitário de Apoio do PRAXIS XXI.

¹ Lorenzino (1998), p. 42.

² Post (1998), com base num censo realizado pelas Nações Unidas em 1990.

³ MMA, I, c. 44, p. 177.

⁴ Manuscrito publicado em separata nº 32 a 36 da *Revista Portuguesa Colonial e Marítima*. Por conter muitas informações incorrectas, a fidelidade desta fonte parece ser limitada. Para o mesmo texto, veja-se também Albuquerque (1989).

⁵ MMA, Vol. XV, c. 61.

⁶ Gerhard Seibert [c.p.]

⁷ Garfield (1992), p. 49.

⁸ MMA, Vol. I, c. 1.

⁹ Carta de Pero Álvares de Caminha ao rei de Portugal, publicada em Albuquerque (1989), p. 95.

¹⁰ D. Pacheco Pereira, *apud* Sousa (1990), pp. 396 e 472.

¹¹ Ferraz (1979:9) foi o primeiro que explicitamente referiu a origem comum dos CGG. Segundo ele, o Angolar é provavelmente o mais próximo do crioulo original, uma hipótese que não subscrevemos.

¹² O que não exclui a existência de uma outra língua de contacto na Mina, como geralmente se assume.

¹³ Por 'pidgin' entendemos uma linguagem – e não uma língua – com funções limitadas para contextos de contacto específicos (por exemplo, comerciais ou, para o caso, na relação entre escravos e seus donos europeus) e que crucialmente não é a língua materna dos seus falantes. Por crioulo entendemos uma língua materna de uma população, língua essa que tradicionalmente derivou do contacto entre uma única língua europeia e várias línguas africanas.

¹⁴ Pereira (1983), p. 151.

¹⁵ MMA, Vol. I, c. 103 (1516).

¹⁶ Mota (1976), p. 19.

¹⁷ Há casos em que se pode traçar com alguma segurança a língua que forneceu o item lexical. Há no entanto muitos vocábulos que tanto podem ser desta ou daquela língua (ou dialecto). O limitado número de estudos em linguística histórica sobre línguas africanas em geral também não facilita esta tarefa.

¹⁸ A partir de alguns ideofones podemos traçar as línguas de substrato, mas para muitos casos parece mais natural assumir uma evolução interna.

¹⁹ Lorenzino (1996) utiliza o termo 'referência anafórica' para este pronome.

²⁰ Na realidade, os contextos sintácticos em que ocorre a partícula final são mais complexos e devem ser analisados de língua para língua (cf. Post, 1997, para o FA).

²¹ Note-se que nestas línguas as marcas enfáticas são frequentes nas interrogativas, afirmativas, exclamativas, etc.

²² Para discussão, veja-se Muysken & Smith (1994), p. 271-288.

²³ No seu Bioprograma, Bickerton (1981) levou a capacidade de inovação ao extremo. Vários estudos posteriores, contudo, refutaram essa ideia. A importância do substrato para a ocorrência de construções de verbos seriais, por exemplo, mostra que o modelo de princípios universais falha por completo. Por outro lado, os CGG evidenciam que a criouliização pode ser um processo extremamente rápido, uma hipótese que derivava do modelo de Bickerton, mas que diversos autores rejeitaram posteriormente.

²⁴ Repare-se que fenómenos de descriculização posteriores ofuscam de certo modo o conceito de estabilização.

²⁵ Um dos contrastes mais salientes entre o ST e o FA consiste na substituição sistemática do [s] são-tomense pelo [x], que se pronuncia como no nome 'Juan'. Estamos em crer que esta evolução própria do FA deriva do contacto com o espanhol, a língua oficial desde finais do século XVIII.

²⁶ Dados de Sousa (1990).

²⁷ Mota (1976:693) observa que desde 1500 o capitão Fernão de Melo encetou relações comerciais com o reino do Congo.

²⁸ Mota (1976:693): «D. Manuel enviou Manuel Pacheco em 1520 com um regimento próprio para entabular relações com o respectivo rei [de Angola].».

²⁹ MMA, Vol II, c. 7, p. 14.

³⁰ MMA, Vol. II, c. 74, p. 197.

³¹ MMA, Vol. I, c. 148.

³² MMA, Vol. XV, c. 50, 54 e 56.

³³ Thornton (1992:110).

³⁴ Para a mesma perspectiva, ver Ferraz (1979), Lorenzino (1998) e Seibert (1998).

³⁵ Geralmente assume-se que os Angolares são um grupo distinto dos escravos fugidos das fazendas (cf. Garfield, Sousa, etc.), mas estamos em crer que a evidência linguística não sustenta este tipo de análise.

³⁶ Mota (1976:694) refere que em 1528 se faz pela primeira vez menção ao chefe dos escravos revoltados, chamado Mocambo.

³⁷ Este parágrafo inspira-se em Tenreiro (1956).

³⁸ MMA, vol. II, c. 17 (apud. Sousa, 1990).

Referências

- L. de ALBUQUERQUE (1989), *A Ilha de São Tomé nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Alfa.
- E. AMARAL (1996), *O Reino do Congo, os Mbundu (ou Ambundos), o Reino dos Ngola (ou de Angola) e a Presença Portuguesa de Finais do Século XV a meados do século XVI*, Lisboa, Instituto de Investigação Tropical.
- J. ARENDS (ed.) (1995), *The Early Stages of Creolization*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- R. BARRENA (1957), *Gramatica Annobonesa*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas.
- A. BRÁSIO, *Monumenta Missionaria Africana*, Vols I (1952) e II (1953), Lisboa, Agência Geral do Ultramar; Vol. XV (1988), Lisboa, Academia Port. da História.
- E. DUNN (1968), *An Introduction to Bini*, Michigan, African Studies Center/Michigan State University, Michigan.
- L. FERRAZ (1979), *The Creole of São Tomé, Johannesburg*, Witwatersrand University Press.
- «African Influences on Principense Creole», Separata de *Miscelânea Luso-Africana*, 1975.
- «A Linguistic Appraisal of Angolar», In *Memoriam António Jorge Dias*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1974.
- R. GARFIELD (1992), *A History of São Tomé Island: 1470-1655. The Key to Guinea*, San Francisco, Mellen Research University Press.
- W. GÖNTHER (1973), *Das Portugiesische Kreolisch der ilha do Príncipe*, Marburg an der Lahn.
- T. HAGEMEIJER (1999), «Serialização e Gramaticalização em São-Tomense», *actas do XIV Encontro da APL*, a aparecer.
- T. HODGES & M. NEWITT (1988), *São Tomé e Príncipe. From Plantation Colony to Microstate*, Boulder/London, Westview Press.
- G. LORENZINO (1998), *The Angolar Creole Portuguese of São Tomé: its Grammar and Sociolinguistic History*, Dissert. de Doutoramento apresent. a City University of New York.
- «Afro-Portuguese Creole 'a': Its Kwa Origins and Discourse Pragmatics, *The African Institution, AJLL*, vol. I, nº 1, 1996.
- P. MAURER (1999), «El Verbo Locativo *poner* en Santomense, Principense y Angolar», *Lenguas Criollas de Base Lexical Española y Portuguesa*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.
- «Tense-Aspect-Mood in Principense», *The Structure and Status of Pidgins and Creoles*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997.
- L'Angolar: un Créole Afro-Portugaise parlé à São Tomé*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1995.
- J. H. McWHORTER (1992), «Substratal Influence in Saramaccan Serial Verb Constructions», in *JPLC*, 7:1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- H. MELZIAN (1942), *Vergleichende Charakteristik des Verbuns in Bini*, Berlin.
- A. Teixeira da MOTA (1976), «Alguns Aspectos da Colonização e do Comércio Marítimo dos Portugueses na África Ocidental nos Séculos XV e XVI, Lisboa Junta de Investigações Científicas do Ultramar.
- P. MUYSKEN & N. SMITH (1994), «Reflexives», *Pidgins and Creoles: an Introduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- A. NEGREIROS (1895), *Historia Ethnographica da ilha de S. Tomé*, Lisboa, 1895.
- C. das NEVES (1989), *S. Tomé e Príncipe na Segunda Metade do Século XVIII*, Lisboa, Instituto de História de Além-Mar.
- D. Pacheco PEREIRA, *Esmeraldo de Situ Orbis*, 3ª ed. (1983) anotada por Damião Peres, Lisboa, Academia Portuguesa da História.
- G. PEREIRA, «As ilhas do Atlântico: chronica de Valentim Fernandes, allemão», separata de nº 32 a 36 da *Revista Portuguesa Colonial e Marítima*, Lisboa, Livraria Fernin.
- M. Post (1998), «La Situación Lingüística del Fa d'Ambô», *Foro Hispanico*, nº 13 (*Sociolingüística: Lenguas en Contacto*), Amsterdam, Rodopi.
- «Negation in Fa d'Ambô», *Afrolusitanik – Eine Vergessene Disziplin in Deutschland?*, Universidade de Bremen, 1997.
- «Complement Constructions with 'Say' in Fa d'Ambô», comunic. apresent. em Leiden, 1997.
- «Fa d'Ambu», *Pidgins and Creoles: an Introduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1994.
- «Aspect Marking in Fa d'Ambu», *From Contact to Creole and Beyond*, 1995.
- «The Serial Verb Construction in Fa d'Ambu, *Actas do Colóquio sobre "Crioulos de Base Lexical Portuguesa"*, Lisboa, Colibri, 1992.
- G. SEIBERT (1998), «A Questão da Origem dos Angolares de São Tomé», comunic. no Seminário CESA: *A Problemática do Desenvolvimento – Historicidade e Contributos Actuais numa Óptica Transdisciplinar*, Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento.
- C. SERAFIM (1993), *As ilhas do Golfo da Guiné no Século XVII*, Dissert. de Mestrado apresent. à Universidade Nova de Lisboa.
- C. SOUSA (1990), *S. Tomé e Príncipe. Do Descobrimento aos Meados do Século XVI*, Dissert. de Mestrado apresent. à Universidade de Lisboa.
- O. STEWART (1997), «Object Agreement and the Serial Verb Construction: Some Minimalist Considerations», *Object Positions in Benue-Kwa*, Leiden, HIL.
- F. TENREIRO (1956), «Engenhos de Água na ilha de São Tomé no Século XVI», Coimbra.
- (1961), *A ilha de S. Tomé*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- J. THORNTON, (1992), *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1680*, Cambridge, Cambridge University Press.
- M. VALKHOFF (1966), *Studies in Portuguese and Creole*, Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- J. VOCT (1973), «The Early São Tomé-Príncipe Slave Trade with Mina: 1500-1540», *International Journal of African Studies*, VI (3), pp. 453-467.

Línguas Roubadas

A d r i a a n V a n D i s

NA DISCUSSÃO RESPEITANTE AO AMEAÇADOR CHOQUE de culturas, pelo qual as culturas dos países pobres do Sul ou são entrincheiradas ou usam armas verbais contra a arrogância dos países ricos do Norte, os tradutores podem ter um papel tão útil como prudente. Sobretudo num período em que muitos grupos populacionais desejam manter a sua identidade própria, mesmo que não tenham noção de quem, ou daquilo que realmente são, existe uma necessidade de encontrar negociadores capazes de fornecer plataformas para as línguas menos divulgadas e de encontrar modos de enriquecer as línguas mais difundidas com a cultura das línguas exóticas. Ou vice-versa.

O tradutor é um construtor de pontes entre o mundo rico e o mundo pobre.

Há alguns anos, passei vários meses na ilha de Gorée, uma antiga ilha de escravos na costa de Dakar. Gorée. Um lindo nome em holandês antigo, embora nenhum dos seus habitantes o saiba. Literalmente, significa *Goede ree*, *Goede rede*: *Good roadstead*¹, *Bonne rade*². Estas traduções são pobres, porque perdemos o eco dos seus homónimos: *Good reason*, *Bonne raison*³. Em holandês, *rede* também significa razão.

Os holandeses compraram a ilha aos portugueses e tiveram bons motivos para o fazer: Gorée era um paraíso seguro para os holandeses traficantes de escravos. Era um local onde dezenas de milhares de escravos da África Ocidental embarcavam para as Américas. E apesar das diversas mudanças posteriores de possessão da ilha – para os franceses, para os ingleses e de novo para os franceses – o transporte continuou sempre a ser da responsabilidade dos holandeses.

Os holandeses sempre foram excelentes na área de transportes. Basta olharmos para as casas e armazéns de Amesterdão: aqui e ali, sobre as portas do Herengracht ainda podemos ver cabeças de negros.

A língua francesa é o idioma oficial do Senegal, e tanto nas cidades como em Gorée, muito próxima de Dakar, um estrangeiro pode desenvolver-se bem mesmo que só fale francês. Já Inland é uma outra história. Oitenta por cento da população fala Wolof, outras línguas indígenas, e Serere, Diola, Mandinga e Sorcé, e há ainda a língua do antigo povo do deserto, os Peul, que é o Pulaar. O Pulaar é uma espécie de «língua franca» para os povos da África Ocidental, do mesmo modo que o Swahili o é para os povos da África Oriental. O Senegal tem uma cultura florescente e moderna que, especialmente no que respeita ao cinema, é muito respeitada na África Ocidental. Sembene Ousmane é o maior cineasta senegalês e é também um escritor famoso cujos livros, como *Xala* e *Les bouts de bois de Dieu* – Os pedacinhos de madeira de Deus – estão traduzidos em diversas línguas. Como todos os escritores importantes da África francófona, Ousman escreve em francês.

Vivi em Gorée para trabalhar e, tranquilamente enclausurado numa velha casa de escravos, era um dos poucos caras-pálidas de uma ilha com setecentos habitantes.

A minha presença provocou a curiosidade: o que é que eu fazia diariamente?

«Escrever.

Ah. Posso ler um dos seus livros?

Talvez. Não sei. Tenho alguns livros traduzidos para francês.

Traduzidos? Então eu não escrevia em francês?

Não. Não falo francês suficientemente bem. Então, em inglês?

Não, escrevo em holandês.

Isso é uma língua?

Sim. É o Wolof dos Países Baixos. O Wolof dos neerlandeses. A minha língua mãe.

Mas quem é que sabe ler isso? Porque é que eu não escrevia em francês?».

Isto demonstra o que era uma conversa, tida diversas vezes ao dia, já que não havia muito mais para fazer numa ilha onde a curiosidade constitui uma carreira.

De cada vez que eu dizia que escrevia em holandês, os ilhéus riam às gargalhadas. O professor, o enfermeiro do dispensário, o guia do Museu da Escravatura, todos pessoas cultas que sabiam o que é um livro mas que, mesmo assim, achavam difícil levar-me a sério. Porque ninguém – mas ninguém mesmo – escrevia na sua língua nativa.

O professor, que me dava aulas de francês diariamente durante uma hora, dizia que em Wolof é impossível escrever um livro a sério: a pobreza da língua é verdadeiramente proibitiva. Não, quem tivesse alguma coisa para dizer, dizia-a em francês. Ou em inglês.

E eu respondi-lhe: vá até ao embondeiro da praça, onde as mulheres contam histórias umas às outras. Ligue o rádio e ouça Yousou N'Dour, que tem êxitos nas tabelas da Europa. Ou embrenhe-se pelo interior e escute os feiticeiros a relatar a história da África Ocidental em canções épicas. Chiu... Está a ouvir os pescadores a conversar, e as mães, nos pátios, a cantar canções de embalar aos seus filhos? Todos falam Wolof.

O professor falava bom francês, mas um romance africano escrito em francês era demais para ele. Percebi isso quando estávamos a ler um livro do escritor congolês Henri Lopez e eu tive de procurar mais de uma palavra simples no dicionário. O francês é a língua ensinada na escola primária mas continua a ser uma segunda língua. Durante os primeiros seis ou sete anos de vida, as crianças falam uma língua africana e, tanto fora da escola como na família, a língua falada é a língua indígena.

O francês, nos países francófonos, tal como o inglês e o português nas outras ex-colónias, é a língua dos intelectuais. Poucos escritores, se é que alguns, publicam na sua língua materna.

Ilha de Gorée, Senegal.
Fotografia de Artur Ferreira/Africa Imagens.



Embora todos os senegaleses aprendam francês na escola primária, as estatísticas mostram que menos de dez por cento da população manuseia a língua correctamente, enquanto mais de setenta por cento da população não consegue sequer ler ou escrever em francês. O que também é válido para o resto de África. Nada é mais fácil do que ensinar uma aldeia a ler e a escrever. Quando o autocarro-escola chega, todos se reúnem sob uma árvore e A é para Árvore, B é para Boi e C é para Cão. Mas, na realidade, nada é mais fácil do que esquecer. A caravana parte e ninguém volta a ver mais letras. Nunca mais. E, durante um ano, a arte de ler e escrever pertence a um passado distante e obscuro.

Portanto, os leitores dos autores africanos encontram-se nas cidades e, sobretudo, no estrangeiro e a maioria dos escritores tem os

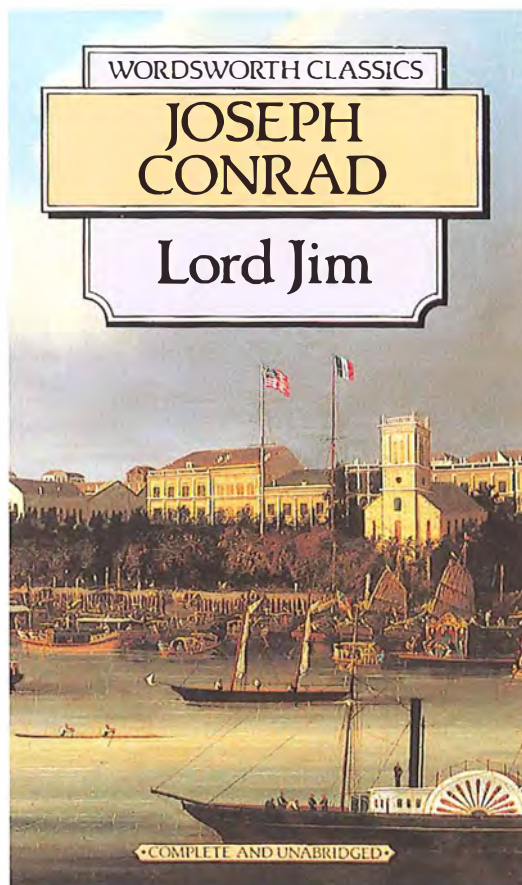
seus leitores em Londres ou em Paris. São escritores que trocaram os sons, as melodias e os ritmos da sua juventude por uma língua a que os colonizadores os forçaram.

O que também não é para corar de vergonha, nem para dizer que esta excrescência do imperialismo deve ser imediatamente irradiada. Em muitos casos não há qualquer alternativa para evitar um cumprimento na língua do colonizador. Disseram-me uma vez que nos Camarões existem 131 línguas diferentes, e que de um lado da montanha não entendem o que dizem os do outro lado. Graças a Deus, existe o francês. Mas também há algumas línguas que são partilhadas por milhões de pessoas: o Yoruba na Nigéria, o Kikuyu no Quênia, o Tshiluba no Zaire, o Shona no Zimbábue, o Tonga e o Dina em Moçambique e o Xhosa, ou Zulu, na

África do Sul. A Bíblia foi traduzida para todas essas línguas e somos levados a pensar que aquilo que é bom para o Livro dos Livros também é bom para um romance. Afinal, onde é que podemos encontrar mais crimes, homicídios, amor e adultério? No entanto, os escritores desses países usam o francês, o inglês ou o português, e para eles nada é mais natural que usarem uma língua emprestada. E este caso não diz só respeito a África. Os escritores da Ásia e da América Latina também optaram por usar a língua do colonizador.

Podemos ser da opinião que os africanos vão uns passos mais à frente, que eles se distanciaram do nacionalismo claustrofóbico e que escolheram uma língua comum de unificação; que, nesse sentido, estão mais avançados do que os europeus. Que pensamento ávido! É inútil pensar em África em termos de relatórios oficiais para a unidade progressiva enquanto os Estados individuais não estiverem unificados e os habitantes nem sequer souberem o que são. Temos de nos encontrar a nós mesmos antes de atingir a unidade com os outros e, ao negarmos este facto, só estamos a criar campos de sementeira para «o meu povo em primeiro lugar» – a tribo.

No período que se seguiu à independência, o grande exemplo para os jovens escritores africanos era Joseph Conrad, um polaco que escrevia em inglês e uma figura importante da literatura mundial. Se ele o podia fazer, por que não o poderiam eles? Era decerto verdade que o talento de Conrad era tal que ultrapassava o seu estranho inglês, mas aquilo que Conrad fez foi extraordinário: criou o seu inglês pessoal, usando o seu próprio idioma. Os falantes da língua asseguraram-me que a sua linguagem é por vezes tosca, de ritmo grosseiro e tem muitos adjectivos vagos. E escritores africanos como Chinua Achebe, Wole Soyinka, James Ngugi e Ben Okri escrevem num inglês muito



«No período que se seguiu à independência, o grande exemplo para os jovens escritores africanos era Joseph Conrad, um polaco que escrevia em inglês... mas aquilo que Conrad fez foi extraordinário: criou o seu inglês pessoal, usando o seu próprio idioma.»

peçoal, com tons africanos, provando que eles podem ser usados para fazer óptima literatura. Então, por que nos havemos de queixar?

Em primeiro lugar, porque a literatura nas suas línguas nacionais é negada aos povos de África. Se quisermos lutar contra a iliteracia, temos de arranjar livros e, na ausência de literatura significativa na língua própria, a vergonha intelectual pela língua materna não deve desaparecer tão cedo. E como é que podemos desenvolver um interesse pela literatura estrangeira se já rejeitámos a língua e a cultura do país onde nascemos? Foi isso mesmo que Soyinka e Ngugi descobriram em meados dos anos setenta, quando decidiram passar a escrever nas suas lín-

guas maternas, respectivamente o Yoruba e o Kikujú. James Ngugi trocou mesmo o seu nome inglês por um nome indígena: Ngugi wa'-Thiongo. Ambos os escritores trocaram também os seus milhares de leitores internacionais por poucas centenas de escritores nacionais. Foi um passo corajoso, que, se não estou em erro, Soyinka rapidamente retrocedeu. Ngugi wa'-Thiongo escreve agora em Kikukyu e depois traduz para inglês.

Suficientemente estranho é o facto de serem os próprios africanos a oferecer maior resistência às tentativas para estimular as literaturas nas línguas maternas. No Senegal, um grupo de linguistas americanos estão envolvidos num projecto para publicação de histórias em Wolof. Mas os intelectuais senegaleses torcem-lhes o nariz. Foi-lhes ensinado na escola que as fábulas de La Fontaine são superiores, que as vívidas fábulas africanas não se podem comparar com as francesas.

Pode-se argumentar que isso é escolha deles. A África é independente e eles têm de pensar pelas suas cabeças.

No entanto, o problema é mais profundo. Durante os últimos anos foi possível testemunhar um crescente sentimento de desagrado entre a juventude africana (e, neste caso, por africano entendo todo o Terceiro Mundo). Eles sentem-se esquecidos e desprezados. Sentem que a voz de África não é escutada e procuram consolo no nacionalismo negro, que rejeita o poderoso mundo branco. Há um desejo emotivo de um grande, místico, passado africano e o ensino universitário é cada vez mais usado como instrumento terapêutico para aumentar o auto-respeito. África é pintada como a mãe da civilização Ocidental, que foi trazida para a Europa através do Antigo Egipto, governado exclusivamente por faraós negros. Beethoven e Pushkin eram Afro-Europeus. Foi um navegador africano, e não Cristóvão Colombo, quem

descobriu a América, e o Oceano Atlântico chamava-se, antigamente, Oceano Etíope. Toda esta sabedoria é presentemente ensinada na Universidade de Dakar, mas também já a surpreendi em Harare e Maputo, onde a minha preocupação acerca da validade das teorias foi destruída com o argumento de ser etnocêntrica ou racista.

Para piorar as coisas, estas teorias nem sequer são originárias do continente africano. Vêm, pelo contrário, dos Estados Unidos, onde professores negros militantes conquistaram a atenção de jovens negros em busca de identidade. Aqueles que são tradicionalmente desprivilegiados vêm agora a mistura de raças como uma ferramenta eurocêntrica para a supressão. No seu livro *The disuniting of America, reflections of a multicultural society*, Arthur M. Schlesinger dá inúmeros exemplos do Afro-centrismo que inundou as universidades americanas. Por exemplo, a pele branca é prova de «inferioridade genética». Leonard Jeffries, o controverso professor do City College de Nova Iorque, seduziu anfiteatros apinhados com uma doutrina racial na qual pôs a «*destrutiva raça branca das pessoas frias e materialistas*» contra a intelectualmente superior raça negra das «*pessoas calorosas e humanas*». E este culto da etnicidade não se encontra apenas em África e na América. Também se encontra no Magreb, onde os pobres e os deserdados procuram consolo no fundamentalismo. E entre os jovens emigrantes da Europa, que se acham esmagados sob a arrogância da cultura Ocidental.

Tudo isto, é claro, faz sentido. Confrontados diariamente com a superioridade tecnológica e económica do Ocidente, têm o desejo de readquirir o equilíbrio e a auto-estima através de um «sentimento de orgulho». Mas também reflecte uma perigosa alucinação que perturba o diálogo e resulta numa situação na qual o Ocidente é, cada vez mais, confrontado com um Terceiro

Mundo relutante em esticar os fios dos acordos internacionais para os direitos humanos e para o ambiente.

O que é que isto tem a ver com traduções? Tudo. Respeitando as outras culturas, mantendo-nos abertos a línguas com séculos de história oral, podemos acabar com a nossa arrogância. Sem, no entanto, negar os nossos próprios valores, porque eu não advogo uma forma de relativismo cultural. O tradutor não constrói apenas uma ponte de uma língua para outra. É também um arauto, que sopra as palavras de uma língua mais pequena para a vastidão do mundo, enriquecendo um pequeno país com a literatura de uma grande terra. Ele pode repor um país no mapa. Resgatar uma civilização do seu isolamento e ajudá-la a re-descobrir o seu orgulho e a sua identidade.

Na Holanda somos tentados a falar com desdém acerca de matérias como esta. Temos tanto medo do chauvinismo que, idealmente, gostaríamos de ser ignorados. Esta atitude nasceu da arrogância e não da humildade: cremo-nos tão orientados para a internacionalização que já nem sequer precisamos de ter sentido de nação.

Com a nossa orientação e energia europeias, temos um Ministro da Educação que defendia o inglês como língua de ensino nas nossas universidades. Havia um professor de holandês na Universidade de Limburg que queria despedaçar a língua holandesa. Naquilo que nos diz respeito, o inglês estava destinado a ser o nosso idioma do futuro. O holandês, como o wolof do delta. Nos departamentos científicos das nossas universidades, escrever dissertações e teses em inglês é considerado o máximo, e eu conheço alguns jovens escritores holandeses que, nas suas águas-furtadas, tentam escrever as suas obras-primas em inglês. Um dos nossos grandes escritores holandeses, Gerard Reve, tentou o mesmo nos anos sessenta, com *The acrobat and other stories*. Não foi dos sucessos mais estron-

dosos nos mercados estrangeiros: o livro estava cheio de erros.

Pessoalmente, arrepio-me só de pensar em escrever numa língua que não é a minha. Mesmo que o número de falantes de holandês fosse reduzido para 1500, eu continuaria a «fazê-lo em holandês». Se foi bom para Izak Bashevis Singer, que escreveu para o jornal yiddish *Forverts* de Nova Iorque (que só tinha meia dúzia de leitores), é bom para mim. Como é que eu posso escrever sem as vistas e os cheiros da minha primeira língua? Sem o ritmo e as estranhas palavras fora de moda do meu pai que só chegou aos Países Baixos quando tinha 31 anos? Ele veio do velho cortiço colonial indonésio e enfatizava, sem variar, erradamente todas as palavras. É aí que reside a minha inspiração: na melodia, nos sons e na mitologia dos holandeses indonésios. Sei falar inglês, mas esse idioma continua a ser, para mim, uma língua amputada. A «língua estrangeira» que meio mundo e todos os intelectuais do «continente» agora falam tem pouco a ver com o inglês falado na Grã-Bretanha. Nem sequer se trata do neo-Latim dos nossos tempos. É um monte lamacento de palavras, retiradas aos pedaços das novelas, das cantigas pop e das quentes férias em Espanha.

Graças a um tradutor, posso ler o albanês Ismael Kadare que, na minha opinião, é um dos maiores escritores europeus do nosso tempo. E graças a Kadare compreendo melhor aquilo que se passa nos Balcãs, por pouco históricos que os seus romances sejam. Kadare fala francês, vive em Paris e em Tirana, escreve cartas em francês e fala russo fluentemente. Mas, para escrever as suas histórias magníficas, prefere a sua pequenina língua materna.

Escritores da Estónia, Letónia e Lituânia, que viveram durante tanto tempo à sombra da Rússia imperialista, lutam também para serem ouvidos. Também eles precisam de tradutores para contarem ao mundo que os seus países são

independentes e obstinados, com o seu passado próprio e a sua cultura própria e muito rica. Os alemães, depois de terem descoberto que os tomates holandeses são vermelhos e sumarentos, perceberam recentemente que os escritores holandeses (como Cees Noteboom, Harry Mulisch e Margriet de Moor) sabem bem. E enquanto nós, os holandeses, temos imenso prazer em apoucar tudo quanto temos, ficámos inchados de orgulho com o reconhecimento que tivemos como «schwerpunkt» na Feira do Livro de Frankfurt de 1993. A nossa literatura parecia, finalmente, valer alguma coisa e, graças aos tradutores, conseguimos maior reconhecimento, mesmo na Holanda. Por um lado, os tradutores contribuem para a identidade nacional de um país; por outro lado, ajudam a combater o nacionalismo sufocante ao darem a conhecer literaturas e culturas estranhas.

Este é também o caso do Terceiro Mundo. Lá, os idiomas foram roubados às pessoas, juntamente com as suas crenças, a sua história e o seu orgulho. Se não queremos que eles caiam na indiferença, no ódio e no fundamentalismo, devemos assegurar o reconhecimento das suas línguas e culturas. Tal como Nadine Gordimer mencionou, claramente, no seu ensaio *Turning the page* (Leopard 2, 1993), se a África quer desenvolver uma cultura literária, terá de ir ao encontro de uma audiência africana que possa ler prosa, poesia e textos não ficcionais na sua língua materna. Como é que a literatura africana do século XX espera ter sucesso se os editores de livros em línguas africanas se restringem a manuais escolares, panfletos e opúsculos religiosos? Nós, os escritores, não podemos falar de uma literatura africana enquanto escrever nas línguas africanas não se tornar o componente mais importante da literatura do continente. Sem isto não podemos falar de uma literatura africana. Tem de ser esta a base das correntes culturais que deverão, ao mesmo tempo, estimular

e lutar por essa literatura. Se a democracia africana deve ter hipóteses de sobrevivência, tem de ser baseada na sua cultura própria e, em primeiro lugar, esse é um problema que tem de ser confrontado e resolvido pelos próprios habitantes. As pessoas do Terceiro Mundo que tiveram a sorte de ter mais educação são perfeitamente bilingues. Não deveriam ter dificuldades para traduzirem os seus melhores autores – tão famosos no estrangeiro – para as línguas maternas.

Quanto mais traduções tiver na sua língua mãe, mais rica é a cultura ela própria, mas há muita, muita gente no mundo que não pode experimentá-las. A publicação, a impressão e a distribuição não fazem parte das ajudas de desenvolvimento. Em toda a África a Sul do Saara, há pouquíssimos jornais publicados nas línguas indígenas (exactamente quantos é algo muito difícil de contar. Vinte? Trinta? Qualquer que seja o número correcto é insuficiente). E esta situação é estimulada e mantida por ditaduras que têm como máxima «quanto menos souberem menos se intrometem», enquanto os políticos que precisam de votos mostram, de repente, uma vocação surpreendente para a língua local. Uma África onde as pessoas não têm voz própria é um campo fértil para ressentimentos populistas; é então que o tribalismo ergue a sua cabeça horrenda e cria uma situação que se concebe não só para África mas também para a Europa, onde antes era a União Soviética, e na Ásia.

A tarefa dos tradutores e dos editores é devolver às culturas oprimidas e ameaçadas as suas línguas próprias.

Traduzido por Charlie Murphy para a língua inglesa e por Irene Fialho para a língua portuguesa.

¹ Em inglês no original. «Enseada amena» [N. T.].

² Em francês no original. «Angra amena» [N. T.].

³ Em inglês e francês no original. «Boa razão» [N. T.].

Um olhar a uma voz

G a b r i e l B a g u e t J r .

*«Eu cantarei sempre /
enquanto houver saudade»*

ABRI O COMPUTADOR. PENSEI. REFLECTI. CONSULTEI textos e mais textos. E depois, timidamente, parti para o desafio de escrever e expressar o meu testemunho pessoal sobre uma senhora que se chama Cesária Joana Évora.

Nasceu no Mindelo, na Ilha de São Vicente, em 1941. No passado dia 27 de Agosto de 1999 marcou 58 anos de encontro com a vida. É o dia do seu aniversário. Cize ou a «Diva dos Pés Descalços», como é internacionalmente conhecida, disse-me ao telefone que a festa dos seus 58 anos, na casa situada na Avenida Renato Cardoso, no Mindelo, na Ilha de São Vicente, «vai ser uma grande surpresa». E com a ternura e a inexplicável sedução de sempre, fez questão de dizer-me que estava convidado para ir à sua terra natal, o Mindelo. Não disse que sim, nem que não. Agradei o convite, falámos mais um bocado e na sua memória mantinha a recordação de que em 1997, em Lisboa, onde estive para mais um espectáculo no Coliseu, tínhamos tomado o pequeno-almoço às 6 da manhã e que a tinha acompanhado durante todo o dia até ao fim do espectáculo, integrado numa equipa de jornalistas franceses.

Nesse dia, por decisão da direcção da RDP-África, o objectivo era acompanhar Cesária, dando a conhecer aos ouvintes os detalhes do percurso da grande senhora da música de Cabo-Verde até subir ao palco do «velho» e renovado Coliseu de Lisboa. Nunca tinha estado tão próximo daquela mulher cabo-verdiana que, no passado dia 15 de Julho de 1999, foi agraciada com o Grau de Grande Oficial da Ordem de Mérito, atribuído pelo Presidente da República português, Jorge Sampaio, numa homenagem organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, através do Instituto Camões. Recordo-me da emoção, como se

agora fosse, que senti quando me dirigi a Cesária no hall do hotel onde estava hospedada. Referi-lhe que ia acompanhá-la durante todo o dia. Cesária sorriu e, num gesto simples e quase materno, respondeu-me: «porque não?». Cesária estava vestida com uma saia comprida cor de laranja e uma blusa lilás. Num passo lento, dirigiu-se para uma cadeira onde se sentou aguardando o empresário, mas também o grande amigo cabo-verdiano José da Silva. Quando chegou José da Silva, cumprimentaram-se e falaram em crioulo.

Para surpresa de Cesária, a sala dos pequenos-almoços do hotel ainda estava fechada. Queria comer ovos mexidos e beber café com leite. Impaciente (porque se levanta muito cedo) mas delicada, decidiu que fôssemos procurar um café perto do hotel. Saímos e, mesmo ao lado, encontrámos na Avenida 5 de Outubro um café aberto. Depois do pequeno-almoço tomado, voltámos para o hotel e partimos para o itinerário, traçado pela equipa de produção, que em Lisboa Cesária tinha que percorrer. E o trajecto a fazer incluía visitas e sessões de fotografias em lugares históricos de Lisboa. Passámos pelo Chiado, pelo jardim de São Pedro de Alcântara, pela Sé e, por assumida decisão de Cesária, pela Rua Poço dos Negros, onde Cize, como é carinhosamente tratada, fez questão de parar algum tempo. Aí, Cesária foi arranjar o cabelo à sua amiga D. Gabriela. É um ritual que cumpre religiosamente quando vem a Lisboa. Para quem não sabe, só muito recentemente aceita ficar instalada em hotéis. Porque era em casa de D. Alda, na zona habitacional da Rua Poço dos Negros (local onde vive uma grande comunidade cabo-verdiana), que Cesária Joana Évora fazia questão de ficar. Sempre anti-vedeta, depois do cabelo e das unhas arranjadas pela amiga de infância D. Gabriela, Cesária foi saudando os amigos, cumprimentando este e aquele que, naquela

manhã de sábado, se cruzavam inesperadamente com uma mulher pequena, gordinha, envergonhada por vezes, mas surpreendentemente conversadora e amável quando abordada. Naquele dia, se já antes tinha essa impressão, constatei que não era fácil fazer um retrato preciso de Cesária Évora.

Como disse a poetisa Dina Salústio, *«houve um tempo em que, menina, cantava estórias, embalando a cidade, moldando afectos, inventando magia»* ou em *«canções de roda em ritmos de morna. Outro tempo, e a menina se escondeu. Serenatas e sonhos, Cesária e nós, exilados no escuro cinzento de uma parcela de vida... Amores, renúncias, desfechos... A vida fazendo-se»*. De facto, há momentos e pessoas que se cruzam na nossa vida, nas cidades ou nos lugares que habitamos, que não conseguimos decodificar de uma forma simples. Nem tão-pouco esquecê-las. E com a Cesária, isso aconteceu-me. Por vezes, no ofício solitário da escrita ou da reportagem de um lugar ou de pessoas, ficam-nos a sede permanente da descoberta desse lugar e dessa pessoa. E naquele dia de Agosto de 1997 ia constatando, à medida que as horas iam passando, que Cesária Évora iluminava os lugares onde parava. Um cumprimento em português, outro em crioulo. Às três da tarde parámos para ir almoçar a Cascais. Mas meia-hora antes, Cize fazia a última sessão de fotografias no Jardim São Pedro de Alcântara. Rodeada de imensa gente, tapando com as mãos cheias de anéis o olhar triste mas também alegre que caracteriza um comportamento da sua personalidade, Cesária ia contagiando com a sua alma e voz os homens e mulheres que se juntavam a ela. Depois, quase obrigada, Cize despediu-se no seu característico «Até amanhã», por solicitação dos seus produtores. Entrou no carro, atirando flores, e passado algum tempo chegámos ao restaurante já previamente marcado em Cascais. Uma nova abordagem de popularidade e simpa-

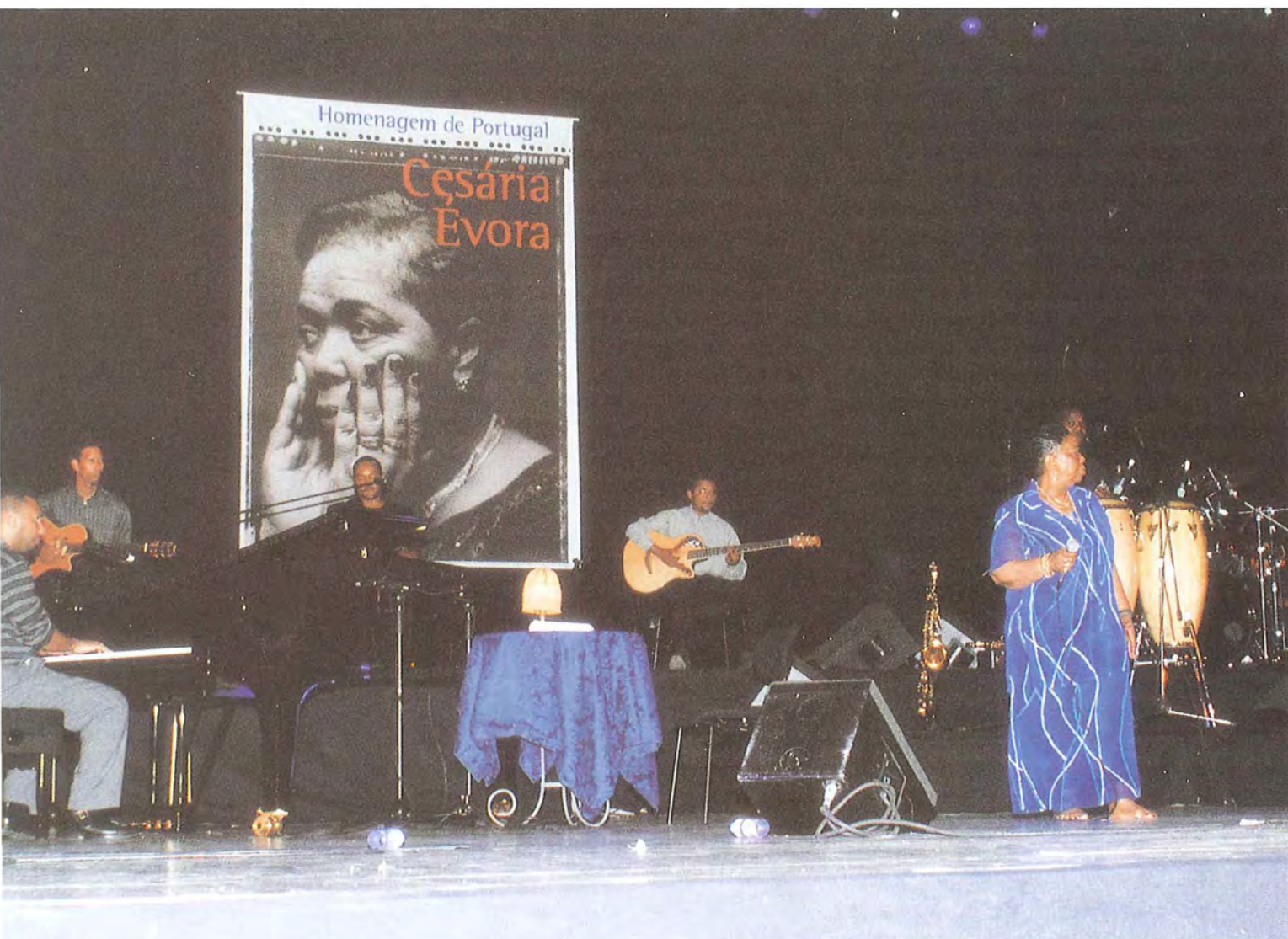


tia a que esta mãe, avó e verdadeira embaixatriz da música cabo-verdiana não ficou indiferente. E citando de novo Dina Salústio, estar com Cesária é estar com *«Sentires e emoções do mundo, e nós, outra vez e sempre rendidos à voz platina e dor, riso e ouro dessa mulher de ébano. Miss Perfumado, Fruto Proibido, Mar Azul, Cabo Verde... Mornas. Pedacos de vidas que Cesária canta, enquanto houver noite, enquanto houver mar...»*. E durante o tempo em que ia tendo o privilégio de estar em contacto directo com aquela mulher, ouvindo as suas histórias, ficava em mim o registo íntimo de alguém que desperta em nós, um profundo encanto. Mas falar de Cesária Évora é também não esquecer um passado de luta, de persistência, de insularidade, solidão, cantos que se transformam em verdadeiros gritos de liberdade, de natureza, de maternidade e de saudade.

E naquela viagem que me foi proporcionada fazer com «La Diva aux pieds nus» (com a Diva de pés descalços), espantava-me a humildade, mas a força dos seus sonhos escondidos. Como referiu Maria Armaidina Maia, directora da Acção Cultural Externa do Instituto Camões, *«ela é um dos elos que unem e unificam uma população, cujo coração bate a compasso, ao som desta voz, onde se acalentam o sonho de voltar, e os sonhos da infância que todos trazemos dentro de nós»*. Depois de Cascais, regressámos a Lisboa para Cesária descansar. Porque à noite *«a voz cheia daquela tristeza que enfeitiça e se fixa como lembrança perene»*, segundo o jornalista João Govern, tinha mais um encontro marcado com o público. E às 22 horas da noite as luzes iluminavam o palco do Coliseu de Lisboa para ouvir a voz de Cesária Évora. O silêncio caiu sobre a plateia. E eu sentei-me para ouvir a sua voz, intocável, absoluta e segura de quem pisa de pés descalços vários palcos dos mundo. E durante quase duas horas deixei-me embalar por sonhos, por fragilidades, por sentimentos e convicções. Os aplausos seguiam-se, após aplausos. Porque Cesária agarra o público, transforma-o, deixando-o com o desejo de voltar a vê-la e senti-la quanto as suas energias o permitem. No fim, regresssei ao camarim para cumprimentá-la de novo. Estava sentada, rodeada de gente e mais gente, mas serena. Limitei-me a contemplá-la, num misto de emoção e comoção.

Aquela que é hoje considerada a melhor intérprete da música tradicional cabo-verdiana cresceu no seio de uma família amante de mornas e coladeiras, aliás traço comum à identidade de qualquer cidadão cabo-verdiano. Aos 7 anos de idade morreu-lhe o pai, músico popular e violinista de rua.

Cesária Évora, o Ministro dos Negócios Estrangeiros e o Presidente do Instituto Camões na Homenagem a Cesária Évora. Lisboa, 15 de Julho de 1999. Fotografia Instituto Camões/Nuno Saraiva.



Fotografia Instituto Camões/Nuno Saraiva.

Mas é a um primo que Cesária vai buscar as referências musicais – de seu nome Xavier Francisco da Cruz, o conhecidíssimo B’Leza, outro grande animador das noites de Mindelo, e que viria a falecer em 1958. B’Leza é reconhecidamente uma das mais fortes e determinantes referências da música de Cabo Verde e muitas

das famosas composições musicais daquele arquipélago são de sua autoria ou contaram com a sua colaboração. E é nestaligação familiar que Cesária receberia, então, o impulso do primo e de outros músicos amigos para ganhar a confiança necessária para se apresentar nos circuitos já concorridos da época, dos locais de eleição,

onde se ouvia e dançava os ritmos quentes e melodiosos da música de Cabo Verde.

Adquirida a coragem, era chegada a vez de outra conquista: a dos corações dos exigentes amantes das mornas e coladeiras. Escusado será dizer que o sucesso foi tal que, ainda hoje, há quem recorde as suas actuações no famoso Piano-Bar, ponto de encontro dos noctívagos apaixonados pelas sedutoras noites do Mindelo. Pouco dada a entrevistas, quando questionada acerca da inspiração para os temas que interpreta, Cesária é de uma objectividade lateral e espontânea: *«Cabo Verde é uma terra muito bonita, mas há sofrimento, muito tristeza. E é isso que eu canto»*. E fá-lo como mais ninguém o fez. Canta e encanta. A voz desta senhora, que já gravou doze álbuns em CD, transforma os corações mais resistentes e transporta-os pelo imaginário para as paragens paradisíacas das ilhas de Cabo Verde, terra que tem espalhado pelos vários cantos do mundo os seus filhos, emigrantes de fama reconhecida. O que explica o constante apelo à *sódadi* da pátria, deixada em busca de melhor sorte e de outros destinos.

Cesária começou a cantar muito cedo, mas referiu-me que *«só por volta dos meus 18 anos é que comecei a ser solicitada pelas pessoas e a rádio veio ter comigo, assim começando a minha consagração. Em consequência disso, tive a oportunidade de cantar com muitos amigos, em especial com o Ti Goy, ainda que sem um grupo para tocar comigo»*. Mas as circunstâncias nunca demoveram esta mulher pequena, mas de alma grande, referindo-me o seguinte: *«la cantar para os bares, acompanhada por uma guitarra ou por um cavaquinho»*. E não foi preciso muito para que o seu talento fosse notado. *«Pouco a pouco, fui-me tornando conhecida e o convite para cantar numa rádio local ajudou a espalhar o meu nome pelas outras ilhas de Cabo Verde, onde as pessoas não*



FOTOGRAFIA INSTITUTO CAMÕES/NUNO SARAIVA.

me conheciam. E assim foi crescendo a minha reputação», diz-me, sorrindo de uma forma franca e aberta. Mas, mesmo assim, a vida não facilitava, era preciso ganhar algum dinheiro para fazer frente às contrariedades do dia-a-dia e explica-me em tom de desabafo: «A rádio dos colonos pagava-me vinte e cinco escudos por cada canção, o que era mesmo muito pouco». Talvez por este motivo, opta por uma paragem, entre 1975 e 1985. E salienta a sua posição: «Decidi não cantar; regressei a casa e ocupei-me da minha mãe, recusando todo e qualquer contacto com a rádio». Inesperadamente, decorria o ano de 1985, a convite de um jornalista, apresenta-se com os seus próprios músicos, dos quais se destaca o talentoso e indescritível clarinetista Luís de Moraes. É o regresso de Cesária, aos 50 anos, de novo com o mundo da música. Contudo, na conversa que tivemos, não deixa de referir-me o seguinte: «Foi tudo difícil e só agora é que eu começo realmente a ter algum sucesso». Cize estava determinada a partir à conquista de outras paragens, de sentir outros ventos, mas também de um reconhecimento mais vasto e compensatório.

«Crioula Sofredora»

É ainda em 1985 que chegaria a sua grande oportunidade, ao ser escolhida pela Organização das Mulheres de Cabo Verde para figurar, com mais três cantoras, numa compilação especial de cantoras cabo-verdianas, a gravar o álbum «*Mudjer*» (palavra crioula que significa em língua portuguesa mulher).

Neste período, foi decisivo e determinante o apoio de dois grandes amigos: Luís de Moraes e Bana, com os quais Cesária Évora gravaria um trabalho, editado em 1987 e posteriormente vendido em Lisboa. Tratava-se do álbum «*Crioula Sofredora*». Mais tarde, Cesária parte em digressão com Bana, outro grande senhor da música de Cabo Verde, para os Estados Unidos

da América. Nessa ocasião, destacou-se a passagem por Boston, onde vive uma numerosa comunidade cabo-verdiana. O sucesso foi total. Acabaria por regressar mais tarde àquela cidade americana, para mais uma série de concertos.

«A Diva dos Pés Descalços»

Mas se em Boston se antevia um desenho promissor, é em Paris, na capital francesa, que Cesária veio a encontrar o verdadeiro e merecido reconhecimento internacional. Na cidade-Luz, participa num concerto para as comunidades africanas ali residentes. O espectáculo foi organizado por um músico conterrâneo de Cize, José da Silva (mais popularmente conhecido por Djô). Feliz e encantado com o sucesso do concerto, José da Silva convida Cesária para gravar dois álbuns para a sua editora, a Lusáfrica. Deste cruzamento entre conterrâneos, mas musical, resulta a edição em dois discos, com os títulos «*Destino di Belita*» e «*La Diva Aux Pieds Nus*», epíteto por que ficará famosa em França, actuando sempre descalça. O sucesso soma-se novamente e, em 1991, surge o álbum «*Mar Azul*», gravado em França. A imprensa e a crítica musical francesas não resistem ao fascínio e ao canto crioulo de Cize. É no *Libération* que sai o primeiro artigo sobre ela. Segue-se o *Le Monde*, dedicando-lhe múltiplos elogios: «*a cinquentenária Cesária canta a morna com uma profunda devoção. Pertence à aristocracia dos cantores de bar*». Em 1992, os media franceses voltam a falar da senhora do Mindelo, comparando-a a Billie Holliday, comparação que Cesária recusa, afirmando: «*o meu nome é Cesária, canto o meu próprio estilo e é tudo o que há para dizer*».

Depois, e já familiarizada com o público francês, actua na maior sala de espectáculos de Paris, o Olympia. A lotação esgotou. A partir daí, Cesária Joana Évora consagra-se como uma referência musical em todo o mundo.

O Fado de Amália e paixões de vida

Sobre a proximidade da morna ao fado, Cesária tem uma opinião muito própria: *«Uma vez que os colonialistas aqui estavam quando eu era muito jovem, naturalmente que ouvi muito fado. E sempre gostei muito da música da Amália Rodrigues. O fado toca-me muito no fundo, mas apenas quando oiço a Amália cantar»*. Mas as preferências musicais de Cesária Évora são várias. Ri-se, quando se pergunta quais são, *«porque não quero melindrar ninguém»*. Mas de repente pisca-me o olho e diz-me de sorriso bem expresso no seu rosto: *«gosto de todos, de todos os estilos e de Cabo Verde em particular»*.

E naquela noite de sábado de Abril de 1997, voltando de novo a descrever Cesária Évora, constatei que a distância entre o palco e o público era muito pequena. Cesária canta, encanta e pontualmente no momento ou no compasso menos esperado, quebrando por vezes o ritual intimista, lança um piropo, distribuindo em todos os gestos a magia da sua voz.

Amante confessa do conhaque e do whisky, Cesária deixou de beber. Sobre a sua vida sentimental, Cesária não esconde que nem sempre foi tranquila e feliz. Três casamentos desfeitos deixaram-lhe um desencanto indisfarçado em relação aos homens. Não admira, por isso, ouvi-la dizer com alguma melancolia que *«os únicos homens que vivem comigo são o meu irmão, os meus filhos, o meu genro e mais ninguém»*. Mas no Mindelo a sua casa está aberta ao Mundo e às pessoas 24 horas por dia. Quem o confirma é Francisca Évora, prima mais nova, mais conhecida por Saba, que me descreveu a Cesária como uma pessoa que *«recebe todos os dias, amigos e familiares. Todas as pessoas gostam dela, quer sejam da alta sociedade ou da baixa. Cize não tem preconceitos»*. E eu pude observar isso. No

final do concerto de Lisboa, no Coliseu, Cesária foi com os amigos para uma discoteca cabo-verdiana: o B'Leza. Enquanto isso, nos arredores das portas de Santo Antão, junto ao Coliseu, muitos ainda cantarolavam a música com que iniciou e pôs termo ao concerto, *«Sangue di Beirona»*, mesmo os que não compreendiam a letra da música. Há sentimentos que não se explicam. Há razões que a própria razão desconhece. E há códigos e emoções que são universais. A Música é uma delas.

Depois desse concerto, continuei a partilhar com a música de Cesária Évora, em casa, via rádio, ou num círculo restrito de amigos, a ligação que a ela me mantinha ligado antes do concerto no Coliseu de Lisboa ou no Teatro São Luiz.

Porém, para surpresa minha, um grande cartaz afixado na futura Casa da Lusofonia, sita na Praça Marquês de Pombal onde funcionará futuramente o Instituto Camões, espelhava a homenagem de Portugal a Cesária Évora. Intimamente, pensei: parabéns Cesária. E por razões alheias à minha própria condição humana, não vi desta vez a Cesária subir ao palco. Ouvi via rádio e soube dos detalhes do evento, através de um velho amigo angolano de infância. E no grande Auditório do Centro Cultural de Belém, o espectáculo reuniu vozes de Elba Ramalho, a Voz de Cabo Verde, Músicas de Sol e Lua e a voz da senhora natural do Mindelo, Cesária Évora, acompanhada por dez músicos. Misturaram-se sons, vozes e instrumentos e segundo disse Maria Armandina Maia de Cesária *«ela é, por tudo isto, e por muitas razões que a emoção nos impede de descrever com maior exactidão, um símbolo vivo da esperança colectiva que ainda não nos abandonou, de nos encontrarmos todos, um dia, na esquina do sonho de um verdadeiro diálogo multicultural»*. Alguém disse um dia: *«I have a dream»* (Eu tive um sonho).

As músicas afro-lusófonas à conquista do mundo

Ariel de Bigault

FESTIVAL DA PRAIA DA GAMBOA (CIDADE DA PRAIA, Ilha de Santiago, Cabo Verde) Fevereiro de 1990: Zeca di Nha Reinalda canta *Si Manera*, um funana moderno, de ritmo bem marcado, muito característico do grupo Finaçon. A letra (*Deixa Cabo Verde cantar à sua maneira*) faz referência à actualidade. O Primeiro-Ministro Pedro Pires anunciou o multipartismo e as eleições. No palco sucedem-se Os Tubarões e outros grupos. No meio da multidão encontra-se Gilbert Castro, francês, dono da Mélodie, que desde 1980 editou Manu Dibango, Touré Kunda, Ray Lema, Salif Keita, Mory Kanté e muitos outros. A projecção dos artistas africanos a partir de Paris desencadeou o movimento cultural e comercial das «músicas du mundo». Foi nesse dia, na praia da Gamboa, que começou o que viria a ser uma das mais belas histórias desta chamada *world music*: o sucesso da Cesária e a difusão no mundo inteiro das músicas de um arquipélago pobre e desconhecido. Muita gente ganhou com isso: gravadoras e empresários, claro, mas também alguns artistas, Cabo Verde, e a Lusofonia.

Lembro-me da conversa com Gilbert Castro: *«As músicas de Cabo Verde são desconhecidas. E têm tudo para dar certo. Pode demorar um pouco, mas hão-de conquistar o mundo. Depois serão a música popular portuguesa, mal conhecida, e as músicas de Angola».*

Nesse ano de 1990 quais eram os trunfos das músicas de Cabo Verde? Em primeiro lugar, a sua vertente mestiça: melodias em tom menor sustentadas por um balanço suave e cadenciado, danças sensuais, nascidas de uma mestiçagem única, no seio do Império Português, entre África, Europa e Américas. Harmonias e instrumentações vêm do Brasil e de Portugal. A longínqua origem africana tem sido revitalizada por influências de Angola e São Tomé. A grande diversidade de géneros (morna, coladeira, funana, e também toada, kola san jon, choradinhos, mazurka e muitos outros) é reflexo desta

Os Tubarões.
Fotografia cedida por EMI Valentim de Carvalho.



história intercontinental assim como da geografia do arquipélago. As características de cada uma das nove ilhas habitadas compõem o retrato multifacetado de uma identidade forte, coesa, forjada desde há mais de um século, e cimentada pelo crioulo. O povo cabo-verdiano, muito orgulhoso da sua cultura, é quem sustenta a vitalidade e a constante renovação musical. Nas ilhas, apesar da muito frágil situação económica, nas comunidades de emigração, apesar da distância. Para todos, a música cabo-verdiana é de consumo prioritário em casa, nos bares, restaurantes, festas, discotecas. A maior parte da produção de discos é comprada pelos cabo-verdianos. As comunidades dispersas pelo mundo são pilares fundamentais, nomeadamente pela sua importância numérica, que corresponde

mais ou menos ao dobro da população do arquipélago. Nos Estados Unidos e na Europa, e sobretudo em Portugal, são comunidades senão coesas pelo menos organizadas, e minimamente remediadas.

Neste início da década de 90 muitos são os artistas, intérpretes, compositores, autores de grande qualidade. No arquipélago, Tubarões, Finaçon, Bulimundo são então os líderes da música de Santiago. Luis Morais e Chico Serra mantêm a tradição mindelense. Em Lisboa, o Bana é o rei da música cabo-verdiana, pela voz e interpretação sem igual, e também pela produção de discos e espectáculos. Mantém uma banda que toca regularmente no Baile (hoje B'Leza) onde se destacam os talentos de Paulino Vieira, Tito Paris, Leonel Almeida. Titina e Celina

Pereira são as vozes femininas incontornáveis. DanySilva, bastante apreciado pelo público português, é, como Os Tubarões, editado por EMI Valentim de Carvalho. Mas a quase totalidade dos discos são financiados e produzidos pelos próprios artistas e editadas por pequenas empresas cabo-verdianas.

A Mélodie lançou-se na divulgação da singularidade musical do arquipélago, correndo alguns riscos, investindo na produção, na distribuição e na promoção. Apoiou Cabo Verde Show e outros artistas de José da Silva, mas sobretudo Cesária (cujoprimeiro disco tinha sido distribuído por Buda Musique) e Finaçon, na altura o único grupo profissional em Cabo Verde. *Si Manera* e *Feia*, dois títulos do seu CD, *Funana*, tiveram produção musical muito cuidada de Ray Lema. Gilbert Castro procurou suscitar o interesse do *show business* mas este não prestou atenção nem ao Finaçon, nem à Cesária, considerando ambos como demasiado marcados pelas suas raízes. O director da Sony, Henri de Bodinat, recusou a Cesária mas aceitou o Finaçon, com a vaga ideia de que o funana podia dar uma nova lambada. Daí incoerências e erros que foram fatais para o Finaçon.

A barreira oposta pela indústria fonográfica e mediática foi vencida porque pacientemente contornada por diversos meios. Foi determinante a promoção directa e persistente junto de alguns medias. Foram importantes as viagens de jornalistas a Cabo Verde e de artistas a Paris, com o apoio das entidades cabo-verdianas. Conseguiu-se captar a atenção de um punhado de especialistas e apaixonados de *world music*. Não ficaram convencidos pelo CD *Distino di Belita*, produzido por Ramiro Mendes, mas foram seduzidos pela voz de Cesária. Alguns pressentiram a excepção. A tenacidade de José da Silva, *manager* e produtor de Cesária, foi constantemente sustentada por Gilbert Castro, apesar do fraco retorno comercial. O público dos concertos e os

compradores dos discos continuavam a ser a 80% cabo-verdianos.

A grande viragem foi o CD *Mar Azul* produzido por Paulino Vieira. Foi ele quem definiu a concepção musical (repertório, instrumentação, sonoridade) que iria permitir o sucesso mundial da Cesária. A partir daí, tudo se acelerou. Foram festivais (Angoulême), concertos, nomeadamente no Théâtre de La Ville em Paris. A máquina mediática, habilmente pilotada por François Post, responsável pela promoção na Mélodie, permitiu chegar ao disco de Ouro (100.000 exemplares vendidos em França) de *Miss Perfumado*, também produzido por Paulino Vieira. Cesária partiu então à conquista do mundo. O carácter excepcional do fenómeno ocultou durante um tempo a diversidade musical cabo-verdiana e a pluralidade de artistas de grande talento. Mas teve um reflexo muito positivo: encorajou músicos e algumas editoras a apostar na autenticidade do génio cabo-verdiano: composições de qualidade, instrumentação elaborada, produção cuidada, interpretação sensível.

O público português aderiu a Cesária e hoje se interessa muito mais pela música cabo-verdiana, como testemunham os sucessos de Tito Paris e Ildo Lobo. Mas as grandes editoras nacionais e as filiais portuguesas das multinacionais não têm mostrado muito interesse nem empenho. Celina Pereira foi editada por Sonovox, Bana por Vidisco, Leonel Almeida por Zé Orlando. Com excepção de Ana Firmino (Valentim de Carvalho), os talentos que se afirmaram nos últimos anos gravaram com pequenas etiquetas independentes ou com editoras estrangeiras. Afrika Produções de José Serra, também responsável pela organização de muitos concertos africanos em Portugal, produz os discos da Lura, Maria Alice e Armando Tito. Tito Paris, Bau, Teófilo Chantre estão na Lusáfrica de José da Silva (Paris) e Herminia, Vasco Martins, Simen-

Tito Paris. Fotografia cedida por Praça das Flores
Produção de Espectáculos.

tera na *Mélodie*. Enquanto Cesária continua a correr o mundo e a ser alvo de homenagens, as músicas de Cabo Verde vão conquistando um espaço, e alguns artistas vêem reconhecidos internacionalmente os seus talentos. Não há hipótese de clonagem do sucesso da Cesária. Mas há intérpretes cuja qualidade e versatilidade não foram projectadas. A criatividade dos compositores (Manuel d'Novas, Daniel Spencer, Tito Paris, Paulino Vieira e outros), o profissionalismo e a virtuosidade adquiridos pelos músicos (Toy Vieira, Quim Alves e outros...), garantem que o encanto e o poder de sedução das melodias estão longe de ser esgotados.



As músicas de Angola encontram-se numa situação de extrema fragilidade, se comparada com as de Cabo Verde. A guerra, a destruição e o saque ameaçam a riqueza cultural e musical. Há meio século, os compositores e intérpretes angolanos estiveram entre os pioneiros das músicas urbanas na África. Conjugaram influências das Américas e da Europa com as suas raízes. Durante várias décadas, a sua intensa criatividade produziu um amplo leque de géneros e estilos, uma extrema virtuosidade nomeadamente nas violas, uma expressividade ímpar no canto, uma pluralidade de composições lindíssimas.

A capital de Angola devastada é uma ilha onde sobrevive mais de um terço da população do país. Hoje ainda mais do que no passado, Luanda é o único centro da actividade musical. O recomeço da guerra agravou a já muito tensa situação económica e social. O espaço cultural ficou ainda mais reduzido. Os espectáculos são poucos, a venda de CDs e cassetes quase insignificante. Os artistas já não podem contar com o apoio do Ministério da Cultura que em Fevereiro deste ano foi integrado no da Educação, nem com os patrocínios das empresas. A FESA, Fundação do Presidente José Eduardo dos Santos, financiada por fontes de diversas origens, atribui ajudas a uns músicos. A maior parte deles já não consegue viver da sua arte, para além de que todos sofrem diversas pressões ligadas à tensão político-militar. Mas as músicas populares de Angola que, mesmo nos tempos mais negros do colonialismo, expressavam as diversas facetas da alma do povo, não morreram.

Os músicos da Banda Maravilha, nomeadamente Moreira (baixo) e Marito (bateria), são dos poucos que conseguem sobreviver da música. Conjugam profissionalismo, eclectismo e versatilidade. Acompanham veteranos do *semba* (Carlos Lamartine, Lourdes Van Dunem), e cantores de estilos diferentes (Paulo Flores,



Mito Gaspar). O repertório da Banda inclui sembas, cadenciados por uma onda atlântica, e outras músicas luandenses como rebitas e kazu-kutas. O percurso do guitarrista Carlitos Vieira Dias confunde-se com o mais genuíno da música luandense, do Ngola Ritmos aos Merengues, passando pelos grandes conjuntos dos anos 70. Na viola sintetiza com muito talento heranças de grandes guitarristas, o pai Liceu Vieira Dias, e outros históricos como Duia e Zé Keno. Ele prossegue a recriação do património de raízes populares: sembas, lamentos e outros géneros. Carlos Burity tem sido desde os anos 80 uma das grandes vozes do semba. Sabe rodear-se de excelentes instrumentistas: os baixos Zeca

Terylene e Mogue, os guitarristas Botto Trindade e Betinho Feijó, os percussionistas Joãozinho Morgado e Dalú, assim como os músicos da Banda Maravilha e do Semba Master's. Nos seus últimos discos *Massembe* (1997) e *Uanga* (1998), as suas fontes de inspiração continuam a ser luandenses mas incluem também as culturas bakongo e umbundu. A concepção musical, que conjuga virtuosismo e modernidade, projecta temas populares para as plateias do mundo.

O talento, a personalidade e a longa carreira de Lourdes Van Dunem sublinham o pequeno número de vozes femininas de Angola, à diferença de Cabo Verde e de outros países africanos. Na jovem geração as Gingas e Nani têm-se imposto

Carlitos Vieira Dias. Fotografia de Pedro Campelo.

pela sua energia artística que brilha em palco, e pelas suas capacidades vocais que lhes permitem interpretar estilos muito diversos. Nina Alexandre tem um repertório moderno original, inspirado no património bakongo do norte do país.

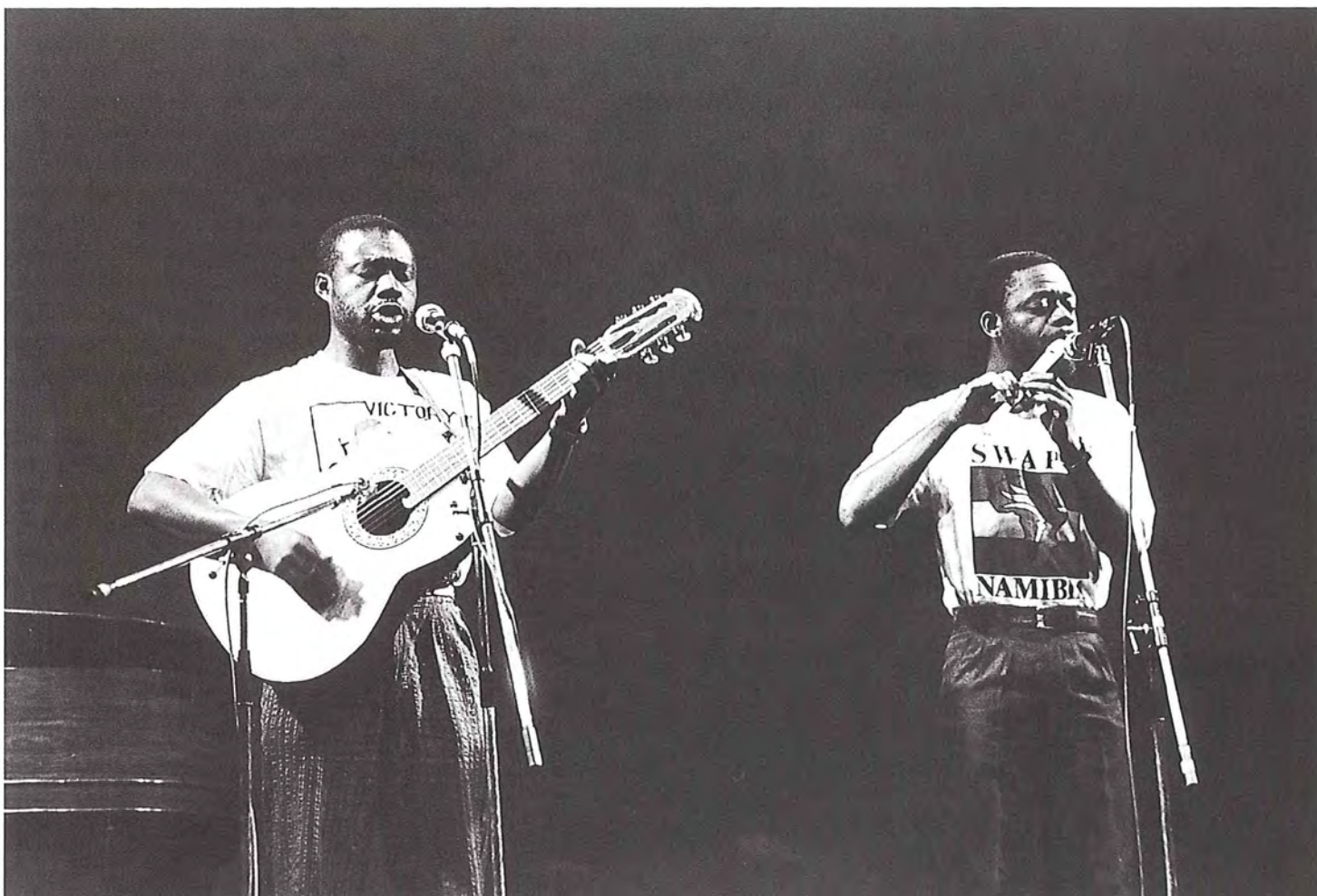
Há algum tempo que a hegemonia do semba de Luanda é disputada por outros géneros. A paisagem musical, devastada pela guerra que atinge todos, é paradoxalmente diversificada. As centenas de milhares de refugiados trazem as suas danças e tradições para a periferia da capital. Na Rádio Nacional de Angola gravam artistas regionais como Joaquim Viola, Ndengues do Kota Duro e outros. José e Moisés Kafala estão entre os artistas de talento que têm proposto uma renovação musical enraizada nas tradições regionais. Adaptaram o *nhatcho*, música do sul, e também o *kilapanga* para vozes, viola e flauta, com um som genuíno que os identifica imediatamente. Em umbundu, kimbundu e por-

tuguês, contam as violências das guerras e os sofrimentos do povo. O seu canto, que expressa intensa espiritualidade e profunda convicção, tem seduzido as plateias europeias e africanas. Mito Gaspar cresceu na cultura kimbundu de Malange. Inspira-se nas celebrações musicais –*dikanzas*, *dizandas* –, nas melodias das *mar-rimbas* e dos *kissanges*, nos adágios e provérbios da tradição oral. Recria na poética kimbundu os mitos do inconsciente colectivo. «*A poesia é a alma da música*». As suas composições, com base em *mbuenzenas*, *nhatchos* e *kilapangas*, são singulares e podem transpor fronteiras.

«*Com a esperança que vi estampada nos olhos daquela criança / vou pedir à minha gente p'ra me acompanhar nesta serenata / explorador dos oprimidos, fora! / e os corrompidos, fora! / o patife que desvia, fora! / vou cantar pelo kota que bazou p'ra longe e mantém a esperança antiga de voltar...*». Paulo Flores, que no início dos anos 90

Carlos Burity.
Fotografia de Ariel de Bigault.





conheceu imensos sucessos em Luanda e Lisboa, vem-se afirmando como um cantautor de personalidade e talento singulares. No seu último CD *Perto do fim*, as letras reflectem o quotidiano e os sentimentos dos angolanos, soltando palavras caladas no fundo da garganta e expressando ainda a esperança. As composições reencontram o semba com uma instrumentação elaborada. O público de Luanda gostou muito.

Em Lisboa a comunidade angolana é muito numerosa. Muitos músicos tocam em restau-

rantes e discotecas. 70% da produção discográfica é gravada em Lisboa. A maior parte é financiada pelos artistas e editada por pequenas etiquetas angolanas. O seu público é maioritariamente de origem africana. Bonga é excepção. Ele é há quase trinta anos a voz mais projectada internacionalmente, tendo conquistado em Portugal um espaço singular, como poucos artistas africanos. Filipe Mukenga e Waldemar Bastos estavam entre os músicos de talento que nos anos 80 propuseram uma renovação musical.

José e Moisés Kafala.
Fotografia de Caroline Rees.

Nem um nem outro conseguiram um sucesso público em Portugal. Mas *Preta Luz*, de Walde-
mar Bastos, produzido pela editora de David
Byrne, foi muito bem recebido na Europa e nos
Estados Unidos. E Filipe Mukenga tem sido um
dos embaixadores da lusofonia, na orquestra
dos Sons da Fala e no Brasil. Semba Master's cos-
tuma acompanhar Bonga assim como muitos
artistas angolanos. O grupo, liderado pelo bate-
rista e cantor Lito Graça, propõe um repertório
diverso, cujas letras expressam com ginga, gíria,
sotaque e humor a vivência popular. O saxofo-
nista Nanuto (Afrika produções) impôs-se, pela
afinação criativa de diversos estilos atlânticos,
no coração da lusofonia. Muitos são os instru-
mentistas de talento, experiência e profissiona-
lismo (Galiano Neto, Betinho Feijó e outros) que

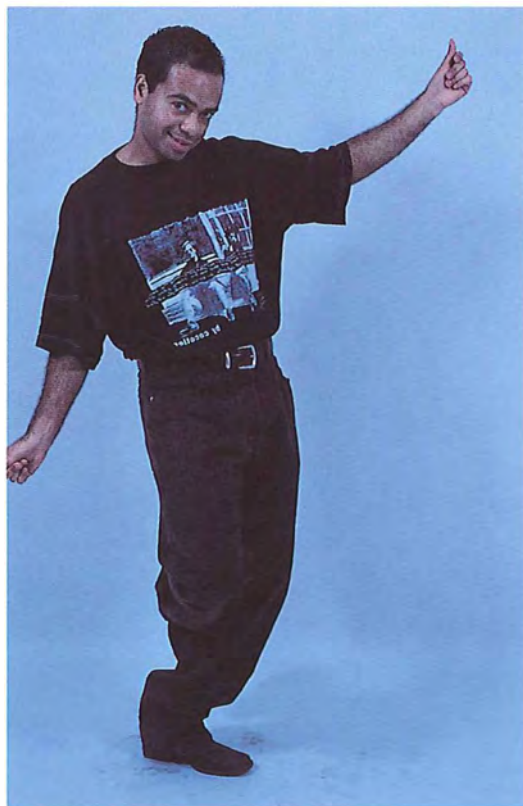
tocam estilos diversos e são incontornáveis nas
gravações.

O mercado da música angolana de quali-
dade é ainda reduzido: em Luanda muitos
jovens consomem um som de *plástico*, desbo-
tado e descartável; em Lisboa, os grupos vêm-
se obrigados a tocar para animar o baile. Mas os
músicos não desistem de reinventar a plurali-
dade angolana, e de expressar a ânsia de vida
para além da sobrevivência. Na paisagem deso-
ladora as músicas resistem. Têm história e iden-
tidade, expressam a alma de um povo, e dizem
ao mundo a realidade africana cujas contradi-
ções estão ao rubro em Angola. Para conquistar
novos públicos, os intérpretes, instrumentistas,
criadores e compositores de música angolana de
qualidade precisam de condições de produção
em sintonia com o nível internacional.

Será que a história se repete? É em França
que parece surgir interesse pelas músicas de
Angola. Bonga encontra-se neste momento em
Paris, gravando com os músicos do Semba
Master's o seu novo disco, produzido por Lusá-
frica. Lando, angolano de Paris, sobrinho do
grande compositor Teta Lando, editou na eti-
queta Sankara da Universal. Lulendo, também
exilado em Paris há muitos anos, prepara um
disco que alia as suas raízes bakongos e fusões
afro-latinas. Mélo die lançará em breve uma
compilação dos CDs *Massemba* e *Uanga*, de
Carlos Burity, e também *Perto do Fim* de Paulo
Flores. *Salipo* de José e Moises Kafala é distri-
buído pela Iris Musique.

A música brasileira não projectou a lusofonia
no mercado mundial que conquistou com
tantos talentos. Na senda de Cesária, parece que
cabe aos músicos dos países africanos de língua
portuguesa reconquistar o seu espaço legítimo
no coração das músicas do mundo. O seu
sucesso poderá dar força à Lusofonia se as enti-
dades públicas e privadas, as estruturas estatais
e comerciais participarem nele.

Paulo Flores.



A ilha te fala
de rosas bravias
com pétalas
de abandono e medo.

No fundo da sombra
bebendo por conchas
de vermelha espuma
que mundos de gentes
por entre cortinas
espessas de dor.

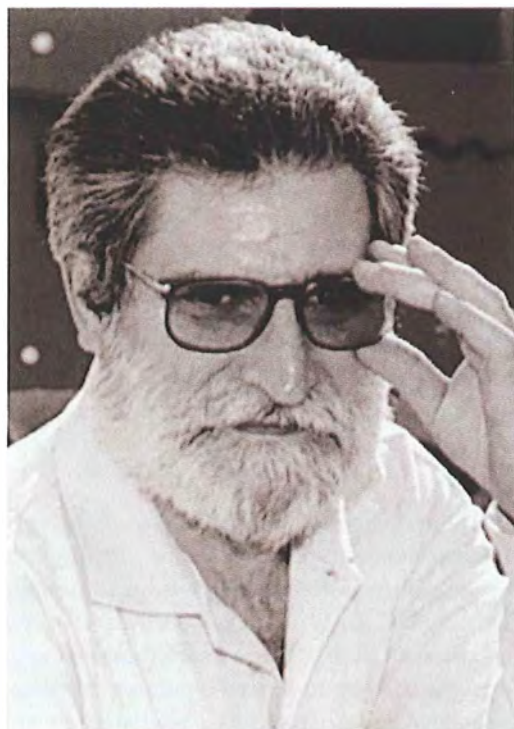
Oh!, a tarde clara
deste fim de Inverno!
Só com horas azuis
no fundo do casulo,
e agora a ilha,
a linha bravia das rosas
e a grande baba negra
e mortal das cobras.



A Ilha

Maria Manuela Margarido

Pepetela por Inocência Mata



FOI PRÉMIO CAMÕES 1997. POR OBRA E GRAÇA DO seu trabalho de escrita. Uma escrita feita de interrogações, de tensões, de angústias por vezes. Mas sempre buscando revitalizar a utopia, tentando colher os sonhos desfeitos para lhes insuflar novos rumos. Para o país, para a política oficial, para o indivíduo – para o Homem angolano. Autor de uma obra considerável, Pepetela (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos), natural de Benguela (1941), é hoje um escritor a cuja obra recorro com frequência para tentar perceber a dinâmica, por vezes perversa, das relações culturais e ideológicas num país em que o debate cultural é (quase) inexistente. A literatura na sua mais pura dimensão gnoseológica, embora em Pepetela a tematização da subjectividade do olhar seja uma constante...

A conversa decorreu em Luanda, por ocasião da homenagem do Instituto Camões ao escritor.

Como encara a escrita em Angola, quando o país vive um dos mais cruéis períodos dos seus quase quarenta anos de guerra contínua?

A literatura aproveita-se razoavelmente dos períodos difíceis dos povos. Ou porque as situações-limite se prestam bem a fornecer temas, ou porque os escritores precisam então, mais do que nunca, de exorcizar os seus fantasmas interiores. Não me parece que estas guerras todas e as terríveis consequências sociais e psicológicas que trazem com elas tenham prejudicado o trabalho de escrita. Têm sim afectado a sua divulgação, pelas dificuldades de ordem material para a edição, distribuição e venda.

Percorrendo a sua bibliografia, a sua obra, será legítimo concluir-se que escreve sobre o seu próprio processo de desencantamento em relação ao país?

Que esperei mais do país, isso é evidente. Que me fui desencantando à medida que os pro-

blemas, em vez de serem paulatinamente resolvidos, se foram agravando, também é inegável. E a minha literatura tem de reflectir isso. Mas penso que não é um caso isolado. Todos os escritores e quase todas as pessoas da minha geração estão desencantados. Só meia dúzia está feliz, por ter enriquecido (mais ou menos ilicitamente) e não ter problemas de consciência.

A propósito de desencanto e todo esse processo de disjunção entre o sonho e a realidade, muitos consideram *Mayombe*, escrito em 1970-1971 e publicado em 1980, o seu maior romance dada a dimensão quase profética de Sem Medo, a Esfinge, o seu protagonista. Ele afirmava sempre não ter lugar numa Angola independente. O Sábio, personagem de *A geração da utopia* (1992), retoma o mesmo destino trágico. Pode dizer-se que o destino do Sábio seria o de Sem Medo se este não tivesse morrido?

Uma personagem morre, a outra exila-se dentro do seu próprio país. De facto a diferença não é grande. As duas personagens têm semelhanças, pelo menos a nível das ideias, sendo Sem Medo mais livre, quase anarquista, e o Sábio mais ortodoxo. Talvez por isso tenham destinos que não são muito diferentes. Aliás, há uma ligação grande entre os dois livros, uma certa sequência.

Aliás, afirmou uma vez que o capítulo «A chana» de *A geração da utopia* foi escrito em 1973 e recuperado em 1992...

Exactamente. *Mayombe* foi terminado em 71. «A chana» foi escrito em 73. Foi escrito como obra completa e independente. Mas nunca a quis publicar, porque achava que isoladamente lhe faltava algo. Quando estava a escrever *A geração da utopia*, achei que devia aproveitar esse escrito. E fiz alterações para se ajustar ao novo romance.

Na sua obra há uma constante pesquisa histórica em que enfatiza, quase com uma preocu-

pação pedagógica, a importância do conhecimento do passado para a compreensão – e a gestão – do presente. *A revolta da casa dos ídolos*, *Yaka*, *Lueji – o nascimento dum império* e o seu último *A gloriosa família* são exemplos dessa sua reflexão que passa também pela literatura. Subjaz a essa opção de escrita alguma intenção ideológica?

Talvez. Tenho uma grande preocupação com alguns assuntos, que são temas obsessivamente tratados na minha obra. Um desses assuntos é o da construção da Nação, a ideia de Nação. Há toda uma problemática à volta do Estado-Nação, particularmente em África. Será que se pode hoje falar de Angola como uma nação? Ou apenas um projecto de nação? Ou ainda menos do que isso? Ora, a História ajuda a enquadrar este problema e talvez até tenha algumas respostas. Um país que tem estado em guerras cruéis constantes e não se fraccionou (nem parece ter tendência para isso) é porque tem algum cimento muito forte a ligá-lo. A questão é: de onde veio esse cimento?

Há evidentemente outros factores, até de ordem política, mas sem dúvida que a História tem peso nesse processo. E neste caso pode dizer-se que é ideológico considerar-se o passado como fonte de conhecimento do presente. Como não houve fim da História nem fim das ideologias, contrariamente ao que alguns fundamentalistas afirmavam (um até ganhou muito dinheiro escrevendo sobre isso), assumo na minha escrita uma coisa e outra, sem complexos.

Por falar em ideologia, ou melhor, em interpretações ideológicas da realidade histórica, há quem leia em alguma obra sua, designadamente *Yaka*, *Lueji – o nascimento dum império* e *A gloriosa família*, uma busca de legitimação do segmento de origem europeia/portuguesa e sua elevação a modelo de angolanidade. Que

comentários lhe sugerem esta leitura de alguma obra sua?

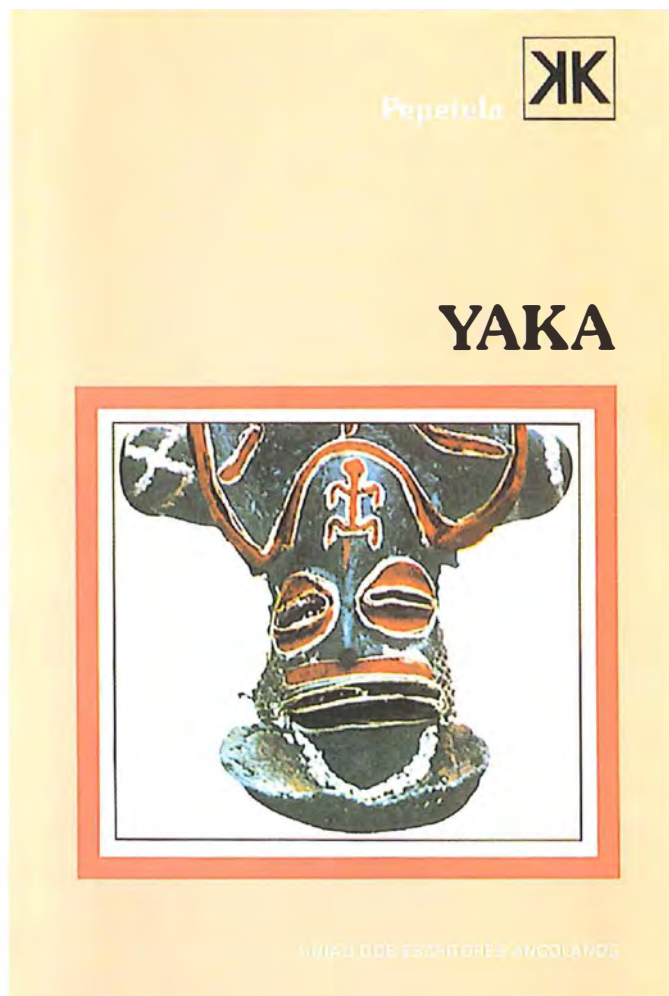
Nunca pretendi mostrar que os brancos podem ser um modelo de angolanidade, nem legitimar o que quer que seja. O que a História tem mostrado é que tem havido angolanos negros, brancos e mestiços, que se destacaram na defesa de valores nacionais, particularmente da independência, nas diferentes fases da vida de Angola. E há outros que são grandes traidores ao povo angolano, independentemente da sua

cor. Agora, cada um é livre de ler o livro à sua maneira. E alguns têm complexos de colonizado e lêem os livros com os olhos deformados por esses complexos. Certamente que neles acabam por encontrar os seus terrores interiores. E também há leitores europeus que são mais «negros» que os negros, conheço alguns.

Para exemplificar esta estória de preconceitos, conto um caso que aconteceu há uns cinco anos atrás. Recebi uma carta de uma afro-americana (como parece que é politicamente correcto chamar aos negros dos Estados Unidos) que estava a viver no Brasil e leu *Lueji*. Como não conhecia mais nenhum livro meu e na primeira edição não havia qualquer referência ao autor, ela escreveu-me, entusiasmada, dizendo que me imaginava como uma bela mulher negra. Propunha-se traduzir o livro para o inglês, pois as mulheres americanas deviam conhecê-lo. Tive de lhe responder, dizendo que nunca poderia aspirar a ganhar um concurso de beleza, não era mulher e era branco. Já não voltou a escrever-me e certamente desistiu da tradução; o livro perdera naturalmente todo o interesse para as mulheres americanas!

Um convite que *O cão e os calús* e *O desejo de Kianda* fazem é procurar correspondências no real para as personagens caricaturadas nas obras. Talvez porque a ilusão do real seja tão intensamente tangível. Baseou-se em figuras históricas?

Nunca me baseio em personagens reais, pelo menos conscientemente. Nem faço alquimias do género, associemos tal traço de fulano, com outro de sicrano e mais esta características de beltrano. As personagens vão-se fazendo, ganhando consistência. Certamente que inspiradas em muitas coisas observadas na vida real. Mas é verdade que alguns leitores têm tendência a procurar nas personagens pessoas reais. Aconteceu com esses dois livros, mas também



com *Mayombe* (era muito restrito o número de pessoas que ainda estavam na guerrilha naquela altura e nessa região, por isso quando o livro saiu todos os que ainda estavam vivos teimavam em reconhecer-se nas personagens).

CCC (Carmina Cara de Cu) há muitas. Uma personagem límpida, plana. E João Evangelista, cúmplice, passivo, de difícil apreensão pelo leitor, mesmo porque o que dele o leitor apreende é em discurso indirecto livre. Julga-o mais nefasto para o processo social?

Tem de haver uma grande cumplicidade entre autor e personagens. Por isso não me parece elegante revelar se acho João Evangelista mais nefasto. Há pessoas que acham CCC um horror de mulher (um amigo meu até acha que me baseei na esposa dele para criar CCC), mas pela mesma ordem de ideias, não me parece correcto dizer se estou ou não de acordo com essas pessoas.

A propósito de *Parábola do Cágado Velho* (1996), disse uma vez que pretendia dar voz àquelas pessoas do campo, sobre as quais todos falavam e ninguém ouvia. Pensava nos «senhores da guerra»...

Parábola do Cágado Velho pretende retratar a guerra civil vista pelos olhos dos que mais sofrem com as guerras e menos domínio têm sobre elas: os camponeses, preocupação constante nos discursos oficiais, mas totalmente desprezados na prática por todos os poderes. Daí que seja impossível dar nome aos dois exércitos. Um é o exército do inimigo, o outro é dos nossos. Mas ninguém sabe distinguir quem são os amigos e os inimigos. Ainda por cima as famílias têm filhos num e no outro exército. Por oposição aos camponeses, vislumbram-se personagens que poderão ser chamadas «os senhores da guerra», mas estes são mais sugeridos que descritos.

PEPETELA

A Gloriosa Família



P u b l i c a ç õ e s D o m Q u i x o t e

Saudades da Ilha de Luanda

Afonso Praça

*Lamba kiambote pala diala ku-ku-zola
kiambote – Cozinha bem para o homem
gostar de ti.*

(Aforismo angolano, citado por Ana de Sousa Santos)

O CONTACTO RECENTE (E BASTANTE ATRASADO, *mea culpa*) com o livro *A Alimentação do Muxiluanda*, de Ana de Sousa Santos, fez-me recuar no tempo umas três décadas e meia e trouxe-me, vá lá saber-se porquê, umas saudades danadas da Ilha. Esta, diga-se desde já, é a Ilha de Luanda, que também se chamou, ao longo do tempo, Ilha das Cabras, Ilha do Dinheiro e Ilha do Cabo. Já lá vamos ao porquê dos nomes, mas primeiro está o livro, ponto de partida para esta prosa que vai ter, é inevitável, muitos desvios. *A Alimentação do Muxiluanda*, de 1996, é uma edição da Cooperação Portuguesa/Embaixada de Portugal em Luanda, com o apoio do Instituto Camões. Em boa verdade, a iniciativa deve-se ao poeta e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho que (lê-se na apresentação) «*do fundo do mar do esquecimento trouxe “à rede” o magnífico trabalho de Ana de Sousa Santos, investigadora da divisão de Etnologia e Etnografia do antigo Instituto de Investigação Científica de Angola, baptizado de A Alimentação do Muxiluanda*». Ao decidir incluí-lo na sua colecção «Estudos e Documentos», o Instituto da Cooperação Portuguesa e os Serviços Culturais da Embaixada de Portugal em Luanda «*mais não fazem do que tornar pública a homenagem devida a uma investigadora portuguesa que por Luanda, e sua ilha, em definitivo se perdeu*». Num dia de 1985, passando por Lisboa, Ruy Duarte de Carvalho encontrou-se com Ana de Sousa Santos, «*senhora de idade e delicada, afável, prudente e fina, atenta ao encontro, de alguma forma intrigada pelo carácter da visita, ciosa do seu recolhimento e do tesouro do seu passado, mas ao mesmo tempo*

ansiosa por notícias da terra, vertidas da parte de quem andava a pisar terrenos de interesse e devoção que também tinham sido os seus». Foi uma «conversa doce, mansa e polidamente magoada», durante a qual D. Ana «deixara transparecer que as circunstâncias não a tinham compensado, divulgando-o, do empenho, aplicação e gosto que tinha investido em tal trabalho». Quando abandonou a casa de Ana de Sousa Santos, Ruy Duarte de Carvalho era «depositário de um volumoso manuscrito que as condições do passado nunca lhe tinham permitido publicar». Seriam melhores as condições do tempo presente? O antropólogo não escondeu as suas dúvidas,

«mas D. Ana estava a despedir-se e insistiu na oferta. Apontava para breve a sua última viagem!».

O livro acabou por sair quase dez anos depois, e bem pode apontar-se como exemplo a todos quantos, apesar de tudo, insistem em acreditar no futuro. Como exemplo fica também a sua autora. Insiste Ruy Duarte de Carvalho: «Sendo autodidacta, socialmente prejudicada por ser “de cor”, no contexto que vigorava ao tempo da sua actividade, e mulher; D. Ana de Sousa Santos, se conquistou o privilégio de nos

Ilha de Luanda.
Fotografia de Artur Ferreira/África Imagens.



Capela de Nossa Senhora do Cabo, Ilha de Luanda.
Fotografia de Artur Ferreira/África Imagens.



legar um testemunho como este, foi sem dúvida porque soube, primeiro, fazer um bem adequado apelo àquela enorme energia nossa, que o nosso dia-a-dia, hoje muito particularmente, nos assegura ser o capital maior de que dispomos para garantir a nossa sobrevivência, e, depois, aplicar-lhe uma sábia gestão, não a desbaratando em provas de afirmação imediata e ostentatória, perigo que sempre nos espreita e ameaça anular-nos a mais de um título». Sem medo dos adjectivos: o livro de Ana de Sousa Santos é, no mínimo, notável. A palavra de novo para Ruy Duarte de Carvalho: «Também este é um livro que vale por si mesmo. Pela matéria que fornece no âmbito da sua proposta temática, a cozinha muxiluanda – e aí pode substituir-se com vantagem a tudo quanto se tem publicado até aqui –, mas também pela informação que contém e que não foi por ela explorada, nem podia tê-lo sido, na altura. Refiro-me aos dados que definem o quadro soci-

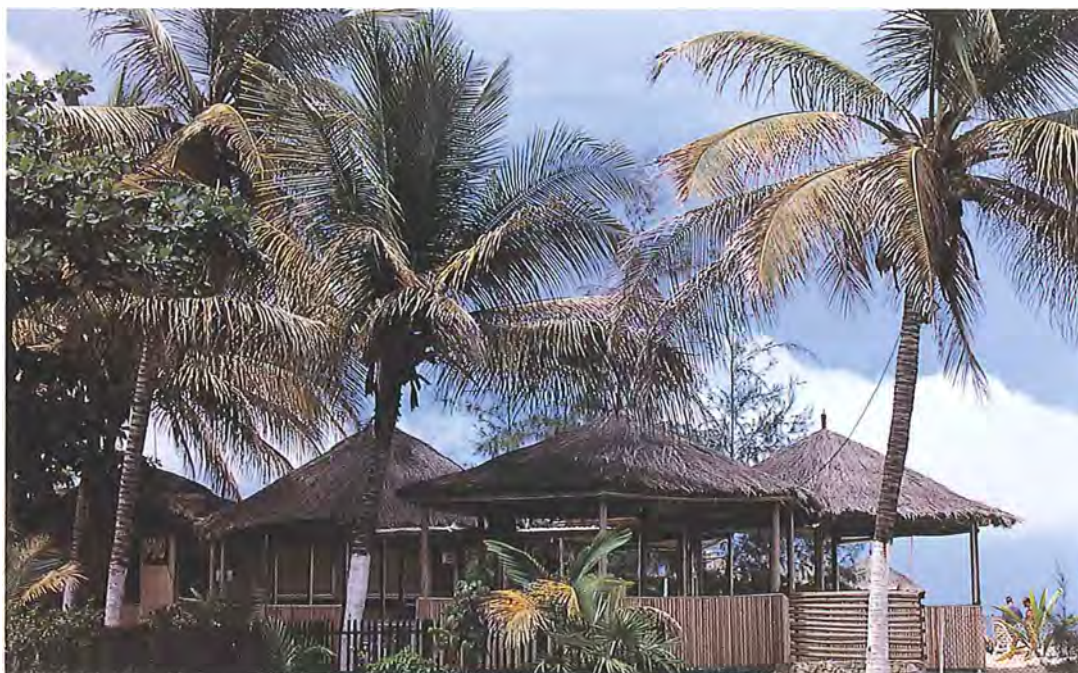
ológico em que a informação foi recolhida e que servirão sempre a todos quantos, de entre nós, se preocupam, por uma razão ou por outra, com as questões da “identidade” nacional». O fogo (local do fogo, combustível, modo de acender o fogo, etc.), utensilagem da cozinha, ementas e técnicas alimentares, lista dos principais elementos alimentares e pratos usados pelos axiluanda, lista das principais bebidas, receitas – o livro de Ana de Sousa Santos é um repositório notável de temas, bem enquadrados no contexto em que a recolha foi feita: «contexto geográfico, histórico, social, económico, espacial, simbólico, em suma, antropológico». E para se ter uma ideia do pormenor a que a autora chegou, basta que se diga que do pirão («o caldo de peixe que todos assumimos como uma glória do património nacional», diz Ruy Duarte de Carvalho) são apresentadas quarenta e uma variantes.

A Alimentação do Muxiluanda, diz modestamente a autora, «pretende-se como um contributo para o estudo dos hábitos alimentares duma comunidade que constitui o núcleo humano de maior predominância na Ilha de Luanda». Correndo o risco da simplificação, refira-se que a ilha, que os seus habitantes dizem mwuanzanga (terra cercada de água) é «uma faixa arenosa, baixa, formada pela sedimentação de areias enriquecidas com detritos orgânicos de origem vegetal e animal, e constitui uma das partes extremas do cordão de ilhas costeiras». Desempenhando a função de quebra-mar, forma com o continente (ao qual está hoje ligada) «um porto bem abrigado». Já teve maior extensão (aí umas doze léguas de comprimento, ou seja, 60 quilómetros, por meia légua de largura no final do século XVII), mas a erosão tem feito o seu trabalho e a Ilha andarà hoje pelos sete quilómetros, com uma largura que vai dos 50 aos 500 metros. A Ilha, já se disse, teve diversos nomes antes de se

fixar neste, que muito bem lhe vai, de Ilha de Luanda. Chamou-se Ilha das Cabras e está-se a ver porquê: a cabra chegou a ser o animal ali predominante. Também foi conhecida por Ilha do Dinheiro, aparentemente devido à exploração de búzios que eram utilizados como moeda. A terceira denominação justifica-se, diz Ana de Sousa Santos, «*por ser a parte extrema do cordão litorâneo a contar do sul*», ou, segundo outros, que se fundamentam na tradição, «*por tal denominação provir da imagem de uma santa com esse nome, levada para aquela ilha por devotos algarvios, imagem essa que se impõe hoje ao culto dos crentes daquela localidade e aos forasteiros da cidade que ali se deslocam em romagem anual*». Seja como for, a capela de Nossa Senhora do Cabo lá está, e é bom saber que continua a ter muitos devotos. Quando conheci a Ilha (há três dezenas e meia de anos, já se disse), a grande maioria dos devotos eram-no por causa da própria Ilha – da praia, do clima, dos restau-

rantes, dos bares, enfim da farra, para utilizar uma palavra tão cara aos luandenses. Mas a capela de Nossa Senhora do Cabo merecia, de qualquer modo, uma visita, quanto mais não fosse pela devoção que os pescadores lhe tributavam. E se digo pescadores é apenas porque, em tempo de diversão, não sabia ao tempo que a ilha era habitada predominantemente pelos axiluanda – plural, vê-se logo, de muxiluanda.

Sempre que possível, vinha a gente a correr das matas dos Dembos e do Uíge, chegava a Luanda e corria logo para a Ilha. Era inevitável, e não apenas por causa da praia. Além desta, ali perto havia ainda as praias da Corimba, da Samba, de Belas e do Mussulo. O Mussulo, também ilha, era de mais difícil acesso e merecia destaque nos folhetos de promoção turística, sobretudo como destino dos fins-de-semana. Mas a Ilha sempre era a Ilha e estava ali a dois



Restaurante «Barracuda», Ilha de Luanda. Fotografia de Artur Ferreira/África Imagens.

Ilha de Luanda.
Fotografia de Artur Ferreira/África Imagens.



passos, era até fácil ir de autocarro, já «equipado» para o banho reparador, toalha ao ombro, que ninguém queria saber de indumentárias. Depois, comia-se bem, havia quase uma dezena de restaurantes, cervejarias, bares... E, não sei porquê, havia sempre muitas mulatas, deslumbrantes, muito seguras na sua aparente despreocupação, e que me trazem agora à memória estes versos belíssimos de Chico Buarque: *«Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?»*.

Não é agora altura para desvendar este mistério. A Ilha, parece claro, não funciona «sem Luanda». Digamos que faz mesmo parte da cidade, o que lhe confere outra importância. Luanda foi a primeira cidade fundada por europeus na costa ocidental africana (1576), refletindo, como diz José Carlos Venâncio, *«as preocu-*

pações arquitectónicas de outras cidades fundadas por portugueses no Brasil, tais como Rio de Janeiro e Salvador», as quais *«reflectem uma das características do colonialismo português (a falta de meios e materiais limitou a presença portuguesa à costa), em função da qual se desenvolveram duas partes distintas em Luanda: o centro e a periferia da cidade. No centro ainda se distinguem duas zonas: a administrativa e a comercial»*. Em boa verdade, só em 1605 Luanda teve a promoção a cidade, mas isso é secundário, o importante é assinalar, na sequência do que já se disse, que a periferia era constituída pelo grupo de ilhas em frente da cidade, assim como a região a oriente e a norte da zona comercial. Para dar uma melhor ideia, acrescente-se que, no fim do século XIX, os actuais musseques eram ainda terras de agricultura – o que não pode deixar de fazer sorrir os que conheceram a cidade nas últimas décadas, não falando já da cidade de hoje. A população da cidade, de resto, cresceu muito lentamente. Em



Baía de Luanda.
Fotografia de Artur Ferreira/África Imagens.

1796, o Bungo era o bairro mais povoado da cidade e da periferia. Aqui, assinala José Carlos Venâncio, viviam então 1594 habitantes, dos quais 1176 eram africanos, o que significa que *«grande parte dos seus habitantes eram escravos»*, sendo os restantes europeus (138) e euroafricanos (280), *«provavelmente comerciantes de escravos ou, no caso dos euroafricanos, muitos seriam apenas intermediários»*. Outra informação interessante: *«A maioria dos portugueses continentais eram degredados, ciganos e judeus»*. Dos 1328 degredados que entre 1714 e 1757 foram registados na Câmara Municipal de Luanda, qualquer coisa como 58 por cento eram oriundos de Portugal. Também eram degredados a maioria dos brasileiros que residiam em Angola.

Adiante e voltemos à Ilha, onde no século XVIII os jesuítas tinham uma quinta, a Quinta dos Coqueiros. Quer isto dizer que a Ilha era fonte de rendimento, pelo menos razoável, e não apenas para os axiluanda, que se dedicavam essencial-

mente à pesca. Já na altura a Ilha era *«simultaneamente zona rural e de descanso dos habitantes mais abastados de Luanda»*, o que, pelo menos nesta última faceta, não revela qualquer evolução. Voltar à Ilha quer dizer voltar ao livro de Ana de Sousa Santos, o que com todo o prazer se faz, para dizer que *«a pesca entre os axiluanda é praticada para satisfazer a necessidade alimentar e como fonte de receita»*. À volta, o mar é pródigo, sendo o carapau, o peixe-galo, a corvina, a pescada, o peixe-espada e o safio as espécies mais abundantes. Mas há outras espécies, assim como uma grande variedade de moluscos e de mariscos. No total, entre peixes, moluscos e crustáceos, Ana de Sousa Santos refere quase 120 espécies. Há, portanto, muito por onde escolher. Apesar de tudo, Ana de Sousa Santos conclui que não se pode dizer que o muxiluanda tenha uma alimentação à base de peixe, mas é verdade que o peixe tem uma grande importância nos seus hábitos alimentares. Além do peixe, temos aves (de criação), carne de porco, de bovino e de caprinos, alguma caça e alimentos de origem animal, como leite, ovos e mel.

Segundo Óscar Ribas (*Alimentação Regional Angolana*, ed. do Centro de Informação e Turismo de Angola, Luanda, 1965), «*esteia-se a culinária angolana na fuba e na farinha de mandioca*» e «*na condimentação, predomina o azeite de palma, logo se seguindo o de jinguba*», ou seja, de amendoim. A isto acrescenta-se a verdura: «*folhas da mandioqueira, da abóbora, do feijão, em esparregados; as do quiabeiro, da jimboa, da batata doce, do feijão, da abóbora, do tomateiro, da beldroega, do dibolocoto, da mungongo, da cabomba-iala, da matúri-carlota, etc. em guisados, e algumas, também, simplesmente cozidas. A par da verdura, o quiabo, o dinhungo, a ditanga*». Armando Marques Guedes, citado por Fernando Castelo-Branco [*A Expansão Portuguesa e a Culinária*, ed. Petrol, Lisboa, 1989] diz que «*os ingredientes fundamentais de grande parte da cozinha de Angola são a mandioca e o milho*» e acrescenta: «*Em ambos os casos, naturalmente, vegetais trazidos da América do Sul para África (onde não existiam) apenas no século XVI, por navegadores e missionários portugueses*». Para o mesmo investigador, «*os dois pratos principais da culinária angolana são talvez a muamba e o mufete*»; no primeiro caso trata-se quase simplesmente de um guisado de galinha, cabrito ou peixe seco com os equivalentes locais de legumes aqui existentes, no segundo um mero guisado de feijão local. E falta referir o fúnji, ou funge, como se preferir: «*Finalmente, o célebre funge de Angola, de mandioca ou milho: é óbvia a sua descendência da farinha tradicional do Brasil, de onde aliás, e como já referi, são originários os ingredientes*». Era aqui que se pretendia chegar – aos contributos que a Europa, a África e o Brasil deram para todo este processo, assim como os contributos que cada um recebeu. Essa, porém, é outra receita. Para já, vamos ficar com a muamba. E não ficamos nada mal.

Muamba

para 4 pessoas

peixe fresco (ou galinha) 1/2 quilo
muamba 200 gr
tomate 100 gr
1 cebola, sal q.b.
jindungo q.b.

Primeiro, faz-se a muamba. Assim: coze-se o dendém que se esmaga com um pilão, separando o caroço da polpa. Comprime-se bem a massa obtida, lavando-a com um pouco de água fria num tacho, depois de ter sido coada num passador. O líquido obtido, oleoso e espesso, tem o nome de muamba. Entretanto, tem-se preparado o peixe (ou a galinha), corta-se e cozinha-se com a cebola, tomate e sal, adicionando jindungo a gosto, se se gostar. Junta-se tudo à muamba e leva-se ao lume. Na preparação desta receita, deve utilizar-se mesmo dendém. No entanto, se tal for impossível, pode utilizar-se óleo de palma de boa qualidade, mas o molho cozedura, neste caso, deverá ser engrossado com fuba de bombó, dissolvida num pouco de água. Este guisado é acompanhado com fúnji, que tanto pode ser de fuba (massa cozida) de milho ou de mandioca (bombó).

Fúnji

Põe-se água ao lume e, quando começa a ferver, vai-se adicionando a fuba, mexendo sempre com uma colher de pau (ou apenas com um simples pau, tanto dá) até se obter uma massa mais ou menos homogénea e consistente.

Comunidade africana no Brasil

António Loja Neves

O Espelho de África, Imagem e Realização: Miguel Vale de Almeida; Pesquisa Antropológica: M. Vale de Almeida, com Susana Matos Viegas; Montagem: Catarina Mourão; Mistura de Som: Nuno Carvalho; Pós-Produção Vídeo: Azul SPI.

TUDO COMEÇOU HÁ QUINHENTOS ANOS. E AINDA está tanto para escrever e analisar sobre isso. Sobre a forma como os mundos – o velho e os novos, seguindo uma terminologia já de si eurocêntrica – se encontraram, se confrontaram, se entrecrocaram e evoluíram depois disso, apesar disso.

Numa colonização existe sempre opressão. Opressão de hábitos, de costumes, de tradições, a opressão sobre a expressão profunda da identidade do povo ou povos que se quedam humilhantemente dominados. Mas o objecto que nos traz à escrita – *O Espelho de África*, um documentário de Miguel Vale de Almeida –, tem raízes num fenómeno muito mais doloroso que o colonialismo: o do tráfico de escravos entre as duas margens do Atlântico, perpetrado pelos portugueses.

O que o autor, antropólogo, queria inicialmente era trabalhar «sobre a experiência de ser negro centenas de anos depois de os seus antepassados terem feito a primeira greve de que há notícia, no engenho de Santana». Centenas de anos após chegarem ao território do Brasil as primeiras levadas de africanos escravos para garantirem a mão-de-obra nos trabalhos dos engenhos açucareiros e na extracção do ouro, quando a sociedade brasileira se afirma e o poder apregoa a igualdade, como se sentem os descendentes de africanos, os descendentes dos escravos negros? Como é, realmente, essa coordenada imprecisa que se convencionou chamar de civilização afro-brasileira?

É este um dos objectivos do filme, que nasce de materiais avulsos retirados de uma análise *in loco* com a finalidade da escrita de um livro.

Um trabalho de campo pressupõe organizado processo de notas – os característicos cadernos –, frequentemente acompanhados de decisivos desenhos, quando o antropólogo tem queda artística. Vale de Almeida optou por instrumento mais moderno, uma câmara amadora



de vídeo, inicialmente apenas para complementar os seus apontamentos escritos, depois num fluente registo de depoimentos e de imagens de actividades do quotidiano ou dos blocos carnavalescos – demonstração de vitalidade de uma cultura autónoma negra que desejava analisar.

Deixaremos de parte a qualidade fotográfica – o autor não é um técnico de cinema, nem o material utilizado ajuda – do que se apresenta aqui enquanto documentário; trataremos mais o objecto como um documento.

Estamos em Ilhéus, Estado da Bahia, onde se desenvolve uma das componentes firmes do Movimento Negro brasileiro. Eis um movimento quase desconhecido, mas que vem impondo uma certa reflexão em torno da sociedade brasileira. Claro que é incómodo e se confronta com resistências entre as esferas oficiais, mas o seu discurso vem-se impondo, nomeadamente através da adesão de figuras públicas importantes: Zézé Motta e Milton Rodrigues, por exemplo, e muitos mais artistas, modelos, desportistas, sindicalistas, políticos.

Ser negro num país multicolorido e pluricultural como o Brasil é ainda um destino diferente. Bater-se por uma carreira, lutar contra uma certa segregação, difusa mas omnipresente, defender uma cultura. Todos os entrevistados de *O Espelho de África* alertam também para isso. Um professor universitário e pai-de-santo, Ruy Póvoas, lembra uma evidência que alguns preferem encobrir: «*Estas coisas são assim porque eu sou assim, e eu próprio sou assim porque estas coisas são assim*». Que coisas? Uma sabedoria ancestral, uma postura, uma crença, a fé, o ritmo (claro), a música, e uma prática quotidiana semeada em mil gestos, opções, sentimentos, pulsões.

Em Ilhéus, o Movimento conseguiu ser uma força não só cultural, mas com expressão política: o vereador da área da Cultura é um negro

seu militante. Mas as coisas não ficaram melhores por isso. Sem dinheiro, nada a fazer.

E, no entanto, exactamente porque sentem o que é ser «margem» da sociedade, o movimento impõe-se socialmente, mau grado as suas fragilidades e incongruências internas. Dispõem de um Conselho de Entidades afro-culturais de Ilhéus, vivem aspectos profundos da sua espiritualidade, afirmam-se artisticamente. E preparam os Blocos Carnavalescos.

À medida que o filme nos permite uma visão interna dessas vivências, percebemos que nem a questão da postura política, tão-pouco a presença social, nem sequer a prática espiritual-religiosa nos terreiros de candomblé são elementos suficientes para compor a afirmação cultural negra. E se Vale de Almeida pretendeu, inicialmente, separar águas e distanciar o olhar do que pareceria mero esboço folclórico – a participação no Carnaval –, foi finalmente levado a distinguir o mero desfile carnavalesco de uma outra prática que se estendia por todo um ano de preparativos: estes blocos são organizados com uma profunda adesão popular, um cuidado enorme, um orgulho interior que leva à integração com consciência de que a coisa pesa muito mais do que o simples voto lúdico: a comunidade reconhece aos blocos que eles representam um momento decisivo da sua afirmação e da amostragem dos tópicos da sua cultura. Val, o vereador negro, afirma, a dado momento do registo: *«A maioria dos negros brasileiros não tem consciência da cultura negra, das suas raízes, nem quando dança»*. Assim, o Movimento emancipalista luta contra a segregação social e contra a indiferença ou desconhecimento dos seus próprios irmãos, o que torna a empresa ainda mais trabalhosa.

É por isso que os temários dos blocos carnavalescos têm um cariz de intervenção: são os das raízes, ou das vivências, ou mesmo o da denúncia das iniquidades. A massiva participação popular passa desde logo por esse debate, e



depois pela composição dos trajes e carros, pelo desenvolvimento e aprendizagem dos gestos e passos do enredo.

Um negro, em Ilhéus, tem uma herança e orgulha-se dela. Seja mãe-de-santo, como Dona Gessy, ou activista, como Fralklin, ou rasta, como César, ou dançarina de ballet e afro, como Gleide, do grupo Dilazenze, ela própria neta da mãe-de-santo Ilsa Rodrigues, com origens em Angola, ou mesmo o vereador Val, todo mundo sabe que é preciso caprichar, preocupar-se, lutar



para levar de vencida a afirmação dos seus valores. Até porque, no dizer de um deles, *«racismo no Brasil é político e constitui um prisma multifacetado, levado na sacanagem, na piada com bom humor»*, que parece inofensiva e amiga, mas detém e transmite o preconceito. E remata: *«O negro não consegue posição privilegiada, mas vai vivendo»*, sempre dá para viver, *«e ele pensa que está bem assim»*.

É por isso que *«muitos afrobrasileiros resistem com o que têm: dão o corpo ao manifesto»*.

Em Ilhéus, isso significa ter de impor os seus valores no quotidiano; e através dos blocos carnavalescos. Os blocos, uma actividade que se alonga por meses – *«o que interessa é a viagem até lá, o próprio caminho, e esse caminho é como uma tomada de consciência»*, destaca Miguel Vale de Almeida –, tornam-se uma verdadeira escola, de dança, de música, de debate. E também de princípios, deseja-se: há quem não esteja interessado em participar de bloco que não possua uma firme ideologia.

Na cidade, há dois tipos de blocos carnavalescos: os Trios Eléctricos, apoiados por empresas de espectáculos e com som eléctrico, fins comerciais e atraindo os turistas (como em outros carnavais, por exemplo, o do Recife); e os Blocos Afro, dependendo dos subsídios oficiais à cultura para poderem ser mais vistosos e imponentes, mas onde os participantes, predominantemente negros, fazem sacrifícios significativos para poderem participar e se divertir. O que já traz em si a crítica daqueles que reclamam: *«Ué! quem não tem reais não se diverte...»* Um aflitivo suspiro contra o ciclo vicioso que vem enredando os passos dados com tanta persistência pelos activistas negros de Ilhéus...

É toda esta riqueza que *O Espelho de África* espreita e dá à nossa cogitação. Não apresenta soluções, não pede soluções, dá a conhecer, permite aprofundar com dados directos aquilo que é, na boca dos deponentes, a continuação de uma saga cimentada de tragédia e de estoicismo há cerca de cinco séculos. E quem não se importar por este traço indelével da cultura brasileira, passa ao lado de um factor essencial que é matriz de um povo e de uma nação e que, nos três vértices do triângulo histórico, compõe uma herança que é a dos afrobrasileiros, mas que também é nossa, se quisermos assumir as diatribes da História, por muito custosa que ela seja.

Cruz e Sousa

Poeta negro Brasileiro, autor de «Broqueis»

A l e x e i B u e n o

EM 19 DE MARÇO DE 1898, DATA CUJO CENTENÁRIO foi recentemente comemorado em todo o Brasil, morria, num lugarejo de Minas Gerais dedicado a cura de tuberculosos, João da Cruz e Sousa, aos 36 anos de idade. Encerrava-se assim a vida mais trágica da literatura brasileira – com a possível exceção da de Euclides da Cunha – mas não a tragédia. De facto, o paupérrimo arquivista da Estrada de Ferro Central do Brasil, cujo corpo voltava para o Rio de Janeiro no chão de um vagão para cavalos, negro puro, filho de escravos, deixava três filhos e uma viúva grávida. Esses três filhos, um por um, sucumbirão em seguida à mesma tuberculose. A eles seguir-se-á a mãe. Apenas o filho póstumo, com o mesmo nome do pai, escapará da hecatombe familiar, para, por sua vez, morrer da mesma doença aos dezassete anos, em 1915. Deixava grávida, no entanto, a menor Francelina Maria da Conceição, que, após gerar o neto do poeta, igualmente póstumo, morreria atropelada por um bonde. Desse único neto originou-se a descendência hoje numerosa de Cruz e Sousa, retomada aos humílimos estratos sociais de onde emergira, como por um milagre efêmero, o maior poeta do Simbolismo brasileiro. Nascido em Desterro, capital de Santa Catarina, em 24 de novembro de 1861, filho de um casal de escravos do marechal-de-campo Guilherme Xavier de Sousa, recebeu o nome do santo do dia, João da Cruz, e o sobrenome do senhor de seu pai. Protegido e educado pela esposa do marechal-de-campo, revelou precocemente as maiores aptidões intelectuais. A partir daí a biografia se desenvolve de maneira lógica: a inadequação implacável ao meio de origem; a paixão pela poesia e pelo teatro, que o fez viajar por boa parte do Brasil como ponto de uma companhia, enquanto se dedicava à propaganda abolicionista; o embate violento com o preconceito racial – um negro intelectual e poeta! –; a previsível mudança para o Rio de Janeiro; a vida miserável no jornalismo nada

profissionalizado de então; o casamento com uma jovem negra, Gavita, encontrada fortuitamente em um cemitério; o emprego público; a perseguição de um chefe estúpido; a crise de loucura da mulher, que durou um semestre, provocada em parte pela grave desnutrição; os filhos sucessivos; o consolo de ver dois de seus livros publicados; a tuberculose e a morte. Retirado o elemento estético, muitas tragédias semelhantes devem ter acontecido pelos subúrbios da então Capital Federal, silenciosamente. Sobre uma delas, de outro pequeno funcionário que conhecera, escreveu o poeta:

Vida Obscura

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, tonto de prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste num silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornado-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo

Mas eu que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!

O que distinguiu dessas e outras, na verdade, a história de Cruz e Sousa, foi única e exclusivamente o gênio literário, e a mais alta dedicação à arte já registada no Brasil. De facto, que restaria ao negro escoraçado pela sociedade senão apelar para o poder de seu verso contra o denso rio do esquecimento, onde todas as tragédias anônimas se vão desfazer sem consolo ou recompensa?

[...]

Rio do esquecimento tenebroso,
Amargamente frio,
Amargamente sepulcral, lutuoso,
Amargamente rio!

[...]

Cruz e Sousa

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,
Meu tormento e meu vinho,
Minha sagrada embriaguez de arrulho
De aves fazendo ninho.

Verso que me acompanhas no Perigo
Como lança preclara,
Que este peito defende do inimigo
Por estrada tão rara!

Ó meu verso, ó meu verso soluçante,
Meu segredo e meu guia,
Tem dó de mim lá no supremo instante
Da suprema agonia.

Não te esqueças de mim, meu verso insano,
Meu verso solitário,
Minha terra, meu céu, meu vasto oceano,
Meu templo e meu sacrário.

Embora o esquecimento vão dissolva
Tudo, sempre, no mundo,
Verso! Que ao menos o meu ser se envolva
No teu amor profundo!

Num momento em que a poesia brasileira se limitava quase oficialmente ao receituário artificialíssimo do Parnasianismo francês, Cruz e Sousa vem nela introduzir a música, a sugestão e, paradoxalmente, a realidade. Se em Broquéis, publicado em 1893, ainda domina a idealização pura da «Antífona»:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luazes, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulo das aras...

Em Faróis, que só virá à luz postumamente, aparece a visão da dor, e com ela se inicia a poesia moderna no Brasil. Como o Antônio Nobre

da «Lusitânia no Bairro Latino», com a sua enumeração final de misérias físicas e a célebre interrogação: «*Qu'é dos Pintores do meu país estranho, / Onde estão eles que não vêm pintar?*», Cruz e Sousa, não sabemos até onde incitado pela própria desgraça, abre os olhos pela primeira vez para a procissão de misérias que se arrasta pelas ruas de seu país, chegando a um expressionismo *avant la lettre* que encontrará a sua descendência mais explícita nos terríveis e magistrais quadros de decomposição e de morte de Augusto dos Anjos, que aparece como uma confluência do poeta negro e de Cesário Verde. No caso de Cruz e Sousa, talvez o exemplo mais típico se encontre no último poema de *Faróis*, «Ébrios e cegos», visão goyesca de uma dupla de cegos embriagados, cujas almas impenetráveis estarrecem o poeta:

[...]

Mas ah! torpe matéria!
Se as atritassem, como pedras brutas,
Que chispas de miséria
Romperiam de tais almas corruptas!

Tão grande, tanta treva,
Tão terrível, tão trágica, tão triste,
Os sentidos subleva,
Cava outro horror fora do horror que existe.

Pois do sinistro sonho
Da embriaguez e da cegueira enorme,
Erguia-se, medonho,
Da loucura o fantasma desconforme.

Mas a sua história pessoal e familiar também não é esquecida, em poemas de grandeza dantesca como «Pandemonium», sobre a sua mãe escrava, «Luar de lágrimas», sobre a perda dos mortos em geral, ou «Meu filho», o mais belo poema de amor paternal da poesia brasileira após o «Cântico do Calvário» de Fagundes Varela:



[...]

Tu não sabes, jamais, tu nada sabes, filho,
Do tormentoso Horror, tu nada sabes,
nada...

O teu caminho é claro, é matinal de brilho,
Não conheces a sombra e os golpes da
emboscada.

Nesse ambiente de amor onde dormes teu
sono

Não sentes nem sequer o mais ligeiro
espectro...

Mas, ah! eu vejo bem, sinistra, sobre o
trono,

A Dor, a eterna Dor, agitando o seu cetro!

Após os círculos infernais de Faróis, é nos últimos sonetos que se encontra a mensagem final de Cruz e Sousa. De maneira estranha, tudo que ardia nos livros anteriores reaparece apaziguado, sublimado, sob a luz de uma ataraxia superior nesse livro de superação completa, talvez o mais alto da poesia brasileira. Definitivamente consciente, ao que tudo indica, de sua condenação à morte próxima, o poeta se refugia de vez, na sua casinha humílima do subúrbio do Encantado, na salvação pela obra de arte. Quatro ou cinco amigos – que conservarão uma fidelidade quase religiosa, sem paralelo história da literatura brasileira, à memória do poeta – o acompanham nesses últimos meses, nessa espécie de embriaguez agônica de quem só tem um caminho a seguir, e que bem sabe que nele triunfará:

Caminho da Glória

Este caminho é cor-de-rosa e de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremecem;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho
Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensagüentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho.

É de todo impossível, entre esses últimos sonetos – o derradeiro dos quais, «Sorriso interior», de uma placidez absoluta, foi escrito na véspera da morte – tentar-se uma selecção antológica. Neles reside a vitória pessoal – uma vez que a estética já se iniciara desde *Broquéis* – de Cruz e Sousa, do «Emparedado», como intitulara o mais biográfico dos seus textos em prosa, no final de *Evocações*:

[...]

Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África,
tórrida e bárbara,
devorada insaciavelmente pelo deserto,
tumultuando de matas bravias,
arrastada sangrando no lodo das
Civilizações despóticas, torvamente
amamentada com o leite amargo e
venenoso da Angústia!

[...]

Não ! Não! Não! Não transporás os pórticos
milénários da vasta
edificação do mundo, porque atrás de ti e
adiante de ti não sei quantas
gerações foram acumulando, acumulando
pedra sobre pedra, pedra sobre
pedra, que para aí estás agora o verdadeiro
emparedado de uma raça.

[...]

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão
às pedras já acumuladas, mais
pedras, mais pedras... Pedras destas
odiosas, caricatas e fatigantes
Civilizações e Sociedades... Mais pedras,
mais pedras! E as estranhas
paredes hão de subir, – longas, negras,
terríficas! Hão de subir, subir,
subir mudas, silenciosas, até às Estrelas,
deixando-te para sempre perdidamente
alucinado e emparedado dentro do teu
Sonho...

Ao qual talvez a melhor resposta a ser dada consista em outro dos últimos sonetos do poeta, justamente aquele de onde foram retirados os dois versos finais para serem gravados no seu túmulo:

Triunfo Supremo

Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,
É quem deixou para sempre esquecido
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos
E disse a tudo o adeus indefinido
E desprende-se dos carnavais anelos!

É quem entrou por todas as batalhas
As mãos e os pés e o flanco ensagüentando,
Amortalhado em todas as mortalhas.

Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando!

Magias Africanas

R o s a b e l a A f o n s o

ÁFRICA NÃO SE EXPLICA. SENTE-SE. SENTE-SE NA alma, toca por dentro de quem a visita. As sensações invadem-nos e penetram através da pele, dos cheiros, das cores, dos sons e do brilho iluminado dos negros olhos dos naturais dos países de terra vermelha e das árvores frondosas de raízes descarnadas.

África também não se mostra. Como mostrar a alguém a emoção sentida quando se assiste a um inigualável nascer ou pôr-do-sol? Não existe equipamento capaz de transmitir essa e outras emoções. Esse e outros estados de alma. Como mostrar a pequenez que sentimos perante os grandes espaços? Como mostrar o inebriamento sentido ao observar a delicadeza dos frutos, a esperança sentida em cada verde da vegetação africana, o prazer sentido quando cheira a mar, a terra molhada, ou mesmo a especiarias no mercado? A Natureza, esmagadora, na sua reivindicação de respeito, do respeito que lhe devemos e muitos esquecem.

É sobre esta fusão de cores, cheiros e prazeres que gostaria de reflectir um pouco. Porque é fácil aos sentidos deixarem-se inebriar e apaixonar pela terra e pelas gentes de largo e caloroso sorriso. E da paixão surge a miscegenação e da miscegenação a troca de culturas ou, melhor dizendo, o enriquecimento de cada cultura pelas demais. E os portugueses foram mestres na arte de bem amar África e os seus povos e disso é testemunho, entre outros, a bela cidade de Maputo – ampla, virada para o futuro e para o Índico – bem traçada, linda na sua arquitectura, futurista na sua grandeza, verde e vermelha conforme os caprichos da Natureza. As acácias, verdes no Inverno, ficam garridas e arrogantes no seu vermelho vivo dos meses de calor.

E nesta cidade, exemplo maior da multiplicidade de culturas, eu vivi mais de um ano. Vivi e senti o calor de um povo rico nas suas tradições, nos seus usos e costumes e que tem uma História comum com um outro país. Distante.



ROSABELA AFONSO

De outro continente. Por acaso europeu. Por acaso de reduzidas dimensões. Chamado Portugal. Será acaso?

Que outro povo terá vivido com tanta emotividade a sua expansão? Que outro povo terá bebido com tanta paixão as diversas culturas encontradas? Que outro povo terá deixado o rasto do fado por terras africanas e transportado mornas e marrabentas?

Gostaria de saber explicar o que se sente em África. Gostaria de saber explicar o carinho, o afago, sentido no português, arrastado e quente, falado em África. Gostaria de poder transmitir o êxtase sentido numa madrugada de Maio na

praia da Barra, quando o sol nascia e o céu chorava pela noite que se despedia. Gostaria... gostaria mesmo muito... de ser capaz de transportar para o papel, de traduzir em palavras o que se sente ao percorrer a altiva Ilha de Moçambique. Decadente nas suas ruínas, demasiado evidentes para que ninguém se condoa, mas de uma altivez impressionante. Qual grande dama, padecendo hoje de pouca saúde, o que em nada alterou a beleza e a dignidade que a fez ser cantada por poetas como Rui Knopfli.

Impossível, impossível de descrever o denso movimentar das mãos e dos corpos das mulheres da Ilha de Moçambique. Nítida miscigenação de povos vários, fruto das rotas marítimas de cujos naufrágios ainda hoje vive o artesanato local. Das maluatas, que sonorizam o movimentar dos pés, aos demais e variadíssimos artefactos que ornamentam as belas e famosas, por tal razão, mulheres da Ilha.

E Marracuene? Quanta História... quantas histórias... As mulheres que aqui vendem os seus frutos, da terra e do mar. Quantas angústias? Quanto amar? E os meninos que nos oferecem desenhos, flores e esculturas. Esculturas, pois claro! De folhas de palmeira, mas esculturas. Pena serem tão efémeras. Quem dera tê-las guardado todas.

O António, de todos o mais cativante, trazia-me sempre desenhos do jeep, com logotipo e tudo. Quem sabe se uma vocação perdida. Prometi-lhe uns lápis. Ainda não cumpri. Cumprirei.

Mas estes meninos, estas mulheres, este povo, que ama e vive as suas tradições, tem parte da sua História comum à nossa e fala português. E esta riqueza, este afecto, esta comunhão, tem de sobreviver aos flagelos, à menoridade de alguns homens, às fraquezas de outros e à fragilidade de quase todos. Nem que seja para, unidos pela mesma língua, podermos dizer que não temos como dizer o que muito gostaríamos de dizer, descrever ou mostrar.

Malangatana

por Machado

da Graça

O Erotismo, a Arte e a Vida



Malangatana, ao longo de todos os tempos e de toda a geografia deste mundo tem havido artistas a tratarem o tema do amor físico.

Eu diria que o erotismo não é mim mas é nós. Começa numa altura em que a gente nem se apercebe que está a fazer erotismo, ou que está a apreciar o erotismo, ou que está a ver a erotismo.

Eu lembro-me, por exemplo, na infância, daquelas brincadeiras, que para os adultos são brincadeiras de mau gosto, em que a gente anda no campo a apascentar gado e há momentos em que faz brincadeiras no chão com areia molhada, etc., faz bonecos a imitar pessoas que fazem sexo, mas num sentido de brincadeira. É até nessa altura que a gente aprende que há um fruto que, pegando-se nele e num outro, se pode imitar a cópula entre dois frutos.

E para quem anda permanentemente, sobretudo no pastoreio, há outro tipo de insinuação, o erotismo das árvores. Há um tipo de árvores que, de facto, insinuem muito o ser humano, de que a gente até nem se apercebe, a não ser um pouco mais tarde, quando começa a estudar melhor as formas.

Mas o mais importante aqui talvez seja referir que as pessoas ouvem falar muito no erotismo quando vão, por exemplo, naquelas noites aos curandeiros. A noite das tambaradas, em que as canções são também eróticas. Quando uma mulher e um homem são *nhautos* (auxiliares ou aprendizes de curandeiros), são figuras que, mesmo que sejam casadas, estão durante esse tempo de retiro espiritual, proibidas de ter o acto sexual físico de facto. Diz-se que, naquele momento, ele ou ela estão casados com os deuses, estão casados com a parte mais importante do retiro espiritual em que se encontram.

Então a gente interroga-se sobre o que é isso de ter casado com os deuses. Como é que uma pessoa pode ficar na privação durante um ano ou dois, conforme o curso que está a fazer, para



JOSÉ MANUEL COSTA ALVES

se tornar curandeiro. Então insistem muitas vezes... ela ou ele relacionam-se com os deuses ou com os espíritos. E aí pode não se chegar a uma conclusão madura, porque, bom, é a visão de um miúdo, uma visão de criança. Mas depois,

mais tarde, uma pessoa pode chegar à conclusão de que, afinal, a privação sexual pode ser substituída por uma outra coisa, se a pessoa estiver convicta de que não há privação porque tem o coito com os deuses, tem o coito com os espíritos. Recordo-me, por exemplo, de que há um certo tipo de canções que, durante a exorcismo, insinuam mesmo uma auto-satisfação.

Mas tradicionalmente, pelo menos aqui no sul de Moçambique, o acto sexual está, muitas vezes, associado a rituais para coisas benfazejas, como as colheitas ou a construção de uma casa nova. Tudo isso não estará numa base cultural nossa que se pode exprimir, também, artisticamente?

Bom. Aí chegas a um ponto, de facto, muito importante. Quem nos vai ler não vai dizer que nós os dois inventámos o tema. O tema não é do Machado da Graça, não é do Malangatana, não é, sequer, daquele escultor maconde que já fez várias peças, nem de outros. Afinal é uma coisa da natureza, sobre a qual nós pomos o tabu. Mas o tabu, para mim, não é nada menos do que a distorção do pensamento humano. Falando, por exemplo, em termos de construção de uma nova casa. E mesmo, até, da escolha de uma nova área agrícola: quando uma família muda de casa ou da zona onde vive, desde o pai, os filhos, os netos e, às vezes, os avós; aquelas dez palhotas, em que uma casa fica à esquerda e outra à direita, a seguir o celeiro sagrado, onde se guardam certo tipo de cereais, que se vão utilizar só no dia da missa; esses celeiros, essas palhotas, essas árvores todas, ali à volta, estão de facto envolvidas de um certo sacralismo porque, às vezes, são utilizadas também para o encontro dos pais fora de casa. Fora de casa quando vai acontecer alguma cerimónia, alguma missa grande.

Os mais velhos da família fazem o coito fora, debaixo de um canhoeiro, de noite, ou debaixo da árvore escolhida como mais sagrada.



JOSÉ MANUEL COSTA ALVES

Quando vão mudar do sítio onde vivem, o chefe da família e a sua esposa (se é polígamo irá com a esposa mais velha, digamos a rainha de todas elas...) vão ao novo sítio – escolhido durante o dia pelo chefe da família, pelo marido – levando apenas uma pequena esteira ou uma capulana, ou uma pele de cabrito e, em pleno mato, dizem: *mulher, marido, aqui é o sítio onde toda a nossa força espiritual dentro em breve vai residir*. E fazem o acto sexual.

Claro que os mais novos não se apercebem porque lhes é comunicado apenas que vão mudar de sítio; mas vão-se aperceber, ao longo dos anos, de que alguma coisa aconteceu antes de uma cerimónia importante. Isso é feito durante o coito, de uma forma muito bonita, e quando regressa, o casal comunica aos mais velhos, ao sogro ou à sogra, ou ao tio mais velho da família, que já foi abençoar o lugar.

Portanto não há nenhum tabu nestas coisas.

Quando chega o tempo da colheita, de mapira sobretudo – a mapira é mais importante que o milho e outras coisas, porque é muito rara –, também há um cerimonial. No meio de todo aquele campo de mapira há um coito e o lugar onde ele ocorre fica visível. Qualquer pessoa que sabe que isto existe vai saber que ali, naquele campo, a mapira pode ser colhida à vontade, que ninguém vai ter nenhum acidente, nenhum problema, porque o sítio já está baptizado.

Esse aspecto dos sítios onde se realizam actos sexuais lembra-me também que, às vezes, junto aos caminhos também há sítios que são assinalados por isso. Queres falar também sobre essa questão?

Referes-te ao Xuxu, ou Maxuxu (Xuxo no singular, Maxuxu no plural).

Normalmente duas pessoas que gostam uma da outra, nessas zonas do mato... Não aqui na cidade, porque aqui na cidade as coisas acontecem de uma outra maneira, em que a beleza

talvez não seja igual, ou às vezes, até tem outro interesse. Mas penso que não é importante falarmos nisso agora aqui...

As duas pessoas combinam o lugar do encontro, perto daquele cajueiro, ou perto daquela chanfuta. Há-de haver um sinal: por exemplo, ela vai cortar um tronco, para fazer barulho, para assinalar que já está no local; o que é muito interessante, e muito intrigante também, é que, neste caso, o acto sexual não acontece no mato. É no mato mas é à beira de um caminho, mais conhecido como gandjo. Gondio seria, por exemplo, semelhante a uma grande avenida, onde passa toda a gente.

O coito acontece ali assim, sem que o casal tenha o mínimo receio de ser ou não encontrado, porque a intenção não é uma intenção maligna, é um poema belo.

E, no fim do poema, escrito, declamado, fisicamente ali assim, as pessoas também não irão esconder que ali aconteceram coisas. Cortam ramos, grandes mesmo, e põem dois, três ramos. A partir daquele momento aqueles ramos multiplicar-se-ão porque toda a gente que passa, o João, o António, o Ngoni, o Maiuana, a Musseu, se apercebe que ali aconteceram coisas, partem um pequeno ramo, um pequeno tronco, e amontoam ali assim, e toda a gente fica a saber o que ali aconteceu.

Mesmo sem saber quem foram os intervenientes...

Sim, normalmente não se sabe. Mas se, por acaso, alguém soubesse, nunca havia de fazer nenhuma acusação. A norma é essa. Porque se fosse feio não era ali que o teriam feito, mas sim num sítio escondido.

Portanto temos já visto que o acto sexual, o acto de amor, pode ser bonito e, sendo bonito, pode ser interpretado em termos artísticos.

Sim, também. Quero recordar que os arte-

sãos, que muitas vezes têm sido os servidores dos curandeiros ou das curandeiras, têm feito gamelas, instrumentos de dança, que se utilizam na dança dos curandeiros, em que tudo ali está envolto ou em figuras, ou em animais que mostram algo sexual, algo sensual ou algo erótico.

Mas não são só os artesãos. Mesmo os artistas. Mesmo em Moçambique há artistas que estão a fazer coisas, embora talvez não a expô-las. Tens conhecimento de outros artistas que também estejam a trabalhar em temas eróticos?

Antes de falar em nomes eu diria que isso está presente em grande parte da arte moçambicana, sobretudo na escultura, na pintura, na cerâmica e mesmo no trabalho de cestaria; não só por causa daquela forma insinuada como a palha é pegada, puxada e tratada, como também pela forma de envolver certo tipo de palhas que é já uma insinuação sensual; há um certo erotismo no modo como os dedos e a palha dialogam, no acto de fazer o cesto.

Por outro lado se olharmos bem para grande parte da escultura moçambicana, ela está possuída, de facto, de erotismo, mesmo sem intenção por parte do autor.

Mesmo olhando para coisas antigas e actuais. E, falando de coisas actuais, o Naftal Langa ainda há pouco tempo apresentou algumas peças eróticas nas quais se sente que, olhando muito bem, há um trazer de alguma coisa que já foi feita antes.

Passando agora ao Malangatana e a esse tema. Há muito tempo que estás a trabalhar em coisas eróticas ou é uma coisa que surgiu recentemente?

Bom, eu já há muito tempo... já muitas pessoas que olhavam para a minha pintura falavam nisso: «olha que a tua pintura, sobretudo o desenho, mesmo as cores, a forma como tu envolves as figuras não é senão erotismo».

Mas eu desenvolvi muito este tema erótico quando estava na cadeia porque, enfim, era necessário sonhar. E era necessário contar o sonho. Era necessário inventar que alguém sonhava. Lembro-me de alguns desenhos feitos nessa altura, em que era um prisioneiro, ou vários prisioneiros, a sonharem receber as suas amadas, as suas entes queridas, dentro da cela. No desenho, ela furava o tecto da cela, entrava, havia o coito e saía de novo; mas, imaginariamente, mesmo depois de sair, o corpo ainda ficava preso ao corpo do prisioneiro. Mas isso não era senão o recontar de histórias que me tinham sido contadas quando era criança.

Depois fui andando por aí, fiz muita coisa nesse sentido, fui guardando, até que decidi, de há uns anos para cá, fazer mais intencionalmente, mexer mais no tema.

Há muita gente que diz que o povo moçambicano é muito puritano, mas, ao longo desta conversa, temos visto que pode ser puritano mas não da maneira como, às vezes, as pessoas pensam. Como é que tu achas que o público pode encarar uma exposição em que o erotismo apareça bem integrado dentro de temas da cultura nacional?

Bem, as pessoas que pensam que o povo moçambicano é puritano são as pessoas que pensam que o povo moçambicano não entende certas coisas.

E as pessoas de quem se pensa que não vão entender, não são as que vão ficar chocadas ou espantadas. Porque, por exemplo, na lagoa Pathe, ali para além da Manhiça, a lagoa mesmo onde eu cresci, em Matalana, quando tinha os meus 8, 10, 12, 14 anos, assisti a coisas muito bonitas.

Malandros, nós ficávamos muitas vezes por cima da lagoa... sabes que muitas vezes as lagoas têm dunas ao lado e recordo-me muito bem que, muitas vezes, as mulheres não só



JOSÉ MANUEL COSTA ALVES

tomavam banho juntas (5, 10, 20 ou 30 mulheres, depois de um trabalho na machamba), como, durante o banho, elas mexiam umas nas outras.

Também me lembro muito bem que a minha mãe se zangava comigo quando eu recusava, por exemplo, ir tomar banho na vala, ou no rio, onde estivessem mulheres. E, obviamente, durante aquele momento do banho – isto não tem nada a ver com rituais, é o banho normal – há todo um brincar de corridas dentro de água, o brincar ao zotana; naquele momento mesmo, tudo se passa, o espírito é outro, a frescura espiritual, de facto, é outra. As pessoas saem dali, ficam nuas no mesmo sítio e não há ninguém que tenha vergonha.

Por exemplo, há pessoas que pensam que o homem africano, o homem moçambicano, por exemplo, ficaria chocado se visse, se entrasse numa sauna. Mas nós temos saunas ao natural e não há nenhum choque.

Claro que há pessoas que fingem muito aqui neste país e eu estou convencido mesmo que muita gente irá dizer: ai que vergonha!, etc., mas ao mesmo tempo, por dentro, estão a dizer: que bom ele ter trazido nus para esta exposição.

Espero que sim.

Mas achas que a arte deve ter esse problema da moralidade ou imoralidade, ou deve-se preocupar essencialmente em ser arte, isto é, em ser uma coisa bela, uma coisa que transmita emoções belas a quem a vê?

Eu acho que a arte, obviamente, aparece porque existe o artista. O artista é um cantor. O artista é um cantor daquilo que sente naquele momento, ele próprio, mas também daquilo que, ao longo dos anos, recolheu e tem a certeza que é o dia-a-dia das pessoas. Toda a forma estereotipada de ver o imoralismo só pode acontecer se a pessoa tiver essa visão. Mas isso não passa, de facto, de um grupo de pessoas que

querem corrigir uma certa forma dos outros viverem. Eu não sinto que haja imoralidade quando as coisas são feitas com sinceridade.

Há bocado falámos aqui do problema da privação, que é uma coisa que acontece a muitas pessoas. A privação sexual acontece porque as pessoas, numa certa altura, porque fazem parte de uma certa função sacra, são denominadas pessoas fora de fazer aquilo que os outros fazem. Também hão-de ter o seu momento de lazer. De que maneira, não sei como farão para ultrapassar todas as dificuldades psíquicas que qualquer um tem quando está em dificuldades. Por exemplo, chegou a época do canho e ela gosta de beber canho, ou de beber caju quando gosta de caju.

A imoralidade só acontece na forma como nós fazemos as coisas, mas eu não vejo imoralidade nenhuma nesse aspecto.

Ao longo da história tem havido casos em que a igreja, inclusivamente, obrigou a pintar folhas de parra em cima dos órgãos sexuais de personagens de quadros. O que é que te parece mais imoral: a pintura em si ou esta atitude de acrescentar à obra de arte os disfarces em nome de uma moral?

Sabes que o pecado, para mim, existe quando nós pensamos que há pecado. Aí, de facto, há pecado. Porque aí a pessoa pensou nas consequências que as coisas possam ter.

O acto de «parrar» o sexo, para mim, já é imoralidade.

Parte da imoralidade de quem tomou a decisão.
Exactamente.

O artista, por exemplo no caso de um pintor, quando olha para a tela, deve estar com preocupações desse tipo ou deve ter a seu espírito completamente aberto para aquilo que a sua criatividade lhe ditar?

Porque é que o pintor há-de ter essas preocupações quando o dançarino de marrabenta e de chigubo, ou dessa riquíssima dança de Inhambane, em que se utiliza o corpo, as nádegas, etc., como parte integrante da dança, para acompanhar o ritmo... porque é que o dançarino ou a dançarina não pensam nisso e o pintor deve pensar?

O pintor não deve pensar nisso. Se o pintor pensar que está a fazer mal é porque ele não traz nada de sincero dentro de si.



JOSÉ MANUEL COSTA ALVES

Sobre as últimas publicações em Portugal...

Jacinto Anica

João Melo

*Imitação de Sartre
& Simone de Beauvoir*

contos/2ª edição/112 páginas

Angola

ed. Caminho / colecção Uma Terra sem Amos
1999

Estórias de uma Angola urbana, onde gente comum vive os seus encontros e desencontros, num clima marcado pela dimensão dramática das relações humanas.

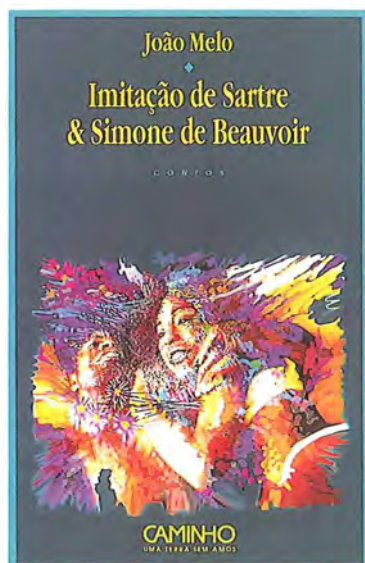
Tendo como referência um discurso de renovação ética, social e literária, o autor centra-se no ataque ao machismo angolano enquanto instituição ideológica e prática relacional.

Com uma fina ironia, destilada num ritmo tendencialmente cinematográfico, estrutura peripécias num ambiente tenso e quente, evidenciando uma crueza linguística e situacional que nos permite pensar compreender o estranho «jogo» em que as personagens se enredam.

Contudo, essa possibilidade de eficácia interpretativa num primeiro tempo é enganadora, pois trata-se de um nível simbólico-alegórico que esconde a análise à contradição de um sujeito pretensamente moderno, desalienado ideológica e filosoficamente, pseudocrente no materialismo dialéctico e histórico, com os feitiços no bolso.

Este livro, composto por dez contos, é uma sociocrítica onde se compreende o feminino pela acusação ao masculino, onde Dostoievsky, Existencialistas, Hollywood, Bataille, se passem debaixo de um sol tropical na certeza de que, se são referências para a compreensão destas personagens, nunca poderão honestamente pertencer a estas estórias.

Tendo as relações emocionais, afectivas, sexuais, por mote, estes contos entretecem uma teia de significações que tenta funcionar como uma certa propedêutica de modo a modificar



mentalidades e dogmas cristalizados provenientes de uma tradição ancestral.

Num cenário de oportunismos, favores, explorações, conflitos, uma irónica preocupação pelo humano e sua íntima dimensão trágica.

Albertino Bragança

Rosa do Riboque e outros contos

Contos/2ª edição/104 páginas

São-Tomé e Príncipe

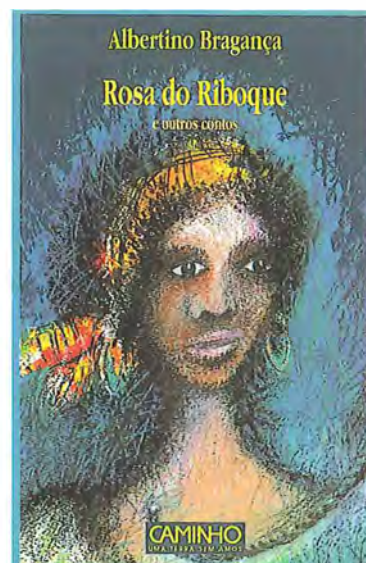
ed. Caminho/col. Uma Terra sem Amos

1997

Monólogo cultural sobre uma pátria ocupada, encruzilhada de um povo que vive ainda o seu passado, visão Fanoniana de um universo de personagens que não se deixam ocupar apesar de viverem num espaço violento e desigual.

Num estilo ágil, denotando economia novelística, o autor revela a essencial preocupação pelo humano, um modo quase neo-romântico de perspectivar os homens e mulheres que bem podem ter povoado a sua meninice.

Reconstruindo esses lugares com grande invenção poética, afectuosamente nos mostra os casebres modestos, os bairros pobres de seres que pisavam uma terra que não podiam chamar de sua, seres colonizados que nasciam e morriam de qualquer maneira e em qualquer parte.



Com um colorido próprio retrata-se a ancestral sabedoria africana, convoca-se as fábulas e as crenças, repete-se o linguajar, construindo de base uma pátria que se renova, tentando consciencializar o homem novo que se pretende.

E a personagem que está na origem do título do livro é a prova acabada desse propósito.

Rosa nunca se deixa derrotar ou abater. Simples e pura, dá-se de coração aberto aos outros, rebelde e decidida, sonhando sempre com um amanhã diferente.

Esculpindo a típica paisagem do quotidiano são-tomense, o autor, como artista que é, evidencia a sua emoção, ao mesmo tempo sentimental e estética, enquanto presta homenagem aos nomes esquecidos de um tempo agreste, mas, para ele, inesquecível.

Quatro contos a ler com atenção, sobretudo porque feitos com o respeito e o amor de quem canta a sua terra, a sua realidade, o seu povo.

Eduardo White

Janela para o Oriente

Moçambique

prosa poética/78 páginas

ed. Caminho/col. caminho da poesia

1999

De uma poeticidade que se vê cada vez menos, este livro é a agradável descoberta de um autor Moçambicano que observa intensamente o mundo.

Permanentemente sonhando paisagens da distância, permanentemente se exila de si, buscando nessa inquietude a variedade e o exotismo que lhe permitam um ascetismo ancestral, aquele ascetismo que todo o homem perdeu devido ao bulício citadino.

O parapeito da janela por onde olha é o parapeito do sonho, incensando os destinos imaginados como portos de abrigo de uma alma que não se aquieta.

Só o olhar lhe é interessante, só o seu corpo permanece, pensamento viajante que lhe permite esquecer uma solidão demasiadamente humana e sentida.

O Oriente de que fala é afinal uma ambição, um exercício mágico, um descanso de si próprio.

Sentindo como quem olha, olhando desesperadamente para sentir algo mais, o sujeito poético percorre um universo de referências,

tentando abarcar num largo amplexo todos os países que não viu, todas as gentes que não conhece, num espiritualismo divino.

Invenção inacabada, mortal e imperfeita, o ser humano necessita de algum tipo de ilusão, alguma espécie de fé, pois só sentindo de algum modo o mistério pode o homem suportar uma realidade cada vez mais repetitiva, apática, desprovida de sentimentos.

Só sentindo, nem que seja por breves instantes ao olhar por uma janela, o lumiante movimento do inefável, pode o homem confortar-se, esquecendo o constante torpor da existência.

Uma prosa poética ao mesmo tempo frágil, porque bela, e forte, porque demasiadamente desassombrada.



Luís Cardoso

*Crónica de uma Travessia –
A época do Ai-Dik-Funam*

romance/154 páginas

Timor

Publicações Dom Quixote/col. autores de

Língua Portuguesa

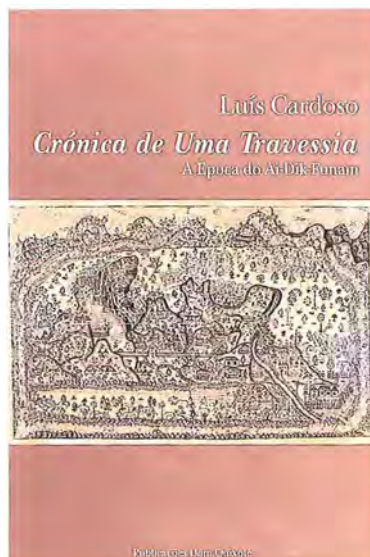
1997

A travessia de um homem, resgate da memória – sua e do seu povo – entre o encantamento e a ira, entre o sonho e a vida.

Luís Cardoso, num registo memorialista, relata o percurso de um povo em busca do seu passado, num estilo marcado por um certo realismo mágico.

Nunca se deixando vencer por um regime opressor, o povo timorense ocupa hoje um importante espaço na atenção mundial, demonstrando tenacidade e crença num futuro melhor, futuro esse que pode ser bem mais risonho face à conjuntura presente.

Como tal, este livro é sintomático de um processo evolutivo deste percurso de mais de



duas décadas, hoje o papel deste autor revela-se tão preponderante como o silvo de uma bala escutado em Timor.

Face a uma cultura oralizante, onde o passado é um tempo frágil, e o presente é simplesmente a sobrevivência, este exercício de fixação de memória é a renovação de uma cultura e de um modo de vida.

Caminhando por um espaço interposto entre a realidade e o imaginário, busca a Terra Prometida que o marcou como o início de todos os sonhos.

E esta é a terra mística de um povo de curandeiros e lendas, a terra católica dos missionários portugueses, a terra sangrenta de guerrilhas, a terra refundada na mestiçagem, a terra livre cravada no coração do Índico.

Permanentemente habitado por Timor, o autor fala de um tempo seu, de uma paisagem sua, de um povo a que pertence, com uma linguagem igualmente habitada pelos acontecimentos de uma vida feita em Portugal com os olhos fixos no mar, das descobertas e das travessias.

É como se todo o tempo lhe pertencesse, permitindo-lhe assim construir o roteiro de uma peregrinação espiritual, resgatando a pureza da infância, sobrepondo-se assim a um tempo actual de ira e de errância, de inquietude e de refrega.

Nelson Saúte
O Apóstolo da Desgraça
contos/118 páginas
Moçambique
Publicações Dom Quixote/col. autores
de Língua Portuguesa
1999

Com este livro de pouco mais de cem páginas, Nelson Saúte revela-se como um dos mais curiosos escritores que Moçambique produziu.

Num estilo curto, simples, genuíno, original, proporciona-nos o retrato falado de um povo, nas suas alegrias, nas suas tragédias, nas suas idiosincrasias.

Tendo como referente a classe social baixa, pouco letrada, este livro reporta-nos a um Moçambique real, do pós-guerra(s), da sobrevivência, da desigualdade, da pobreza.

Impressivo, em duas pinceladas cria uma trama e seus protagonistas, numa redacção marcadamente pessoal, onde o tom e a forma são o reflexo das gentes que retrata.

Entre curandeiros e superstições, entre traumas e famintos, o autor revela a dimensão humana do seu povo.

Sem intelectualismos bacocos, este homem que pensa e sente a sua pátria, relata as crueldades e as querelas de um país ainda em transe, onde o povo sofre os atropelos das classes dominan-

tes, chamem-se elas colonizadores ou camara-das, um povo arreigado ao pitoresco e ao autóc-tone, um povo possuidor de um rico imaginário, mas que, contudo, se viu confrontado com realidades demasiadamente redutoras, um povo desiludido.

O apóstolo da desgraça de que o autor nos fala não é o pobre Zefania pai de filhos, o verdadeiro apóstolo é a personificação daqueles que tudo prometeram e prometem a um povo carente e sofrido, mas tudo lhe tiraram e lhe tiram.

Uma vintena de pequenas «estórias», uma vintena de vidas, onde a contradição do humano está sempre presente, lembrando-nos que este Moçambique moderno é talvez demasiadamente antigo, nas suas manias, nos seus tiques, nas suas incongruências, mas que continua a ser um espaço efabulatório de eleição.

Ruy Duarte de Carvalho

Vou lá visitar Pastores

texto epistolar/370 páginas

Angola

edições Cotovia

1999

Quando distraidamente folheamos este livro, julgamos estar perante um aturado trabalho de etnologia, em que o objecto de estudo é um grupo social do sudoeste angolano que se dedica à pastorícia. Contudo...

Contudo, só distraidamente se pode ter esta redutora opinião, pois o trabalho deste antropólogo que também é poeta, é a aventura pessoal de uma vida.

Tendo como pano de fundo um fim de milénio globalizante, onde o tempo é medido digitalmente, e onde o espaço é cada vez mais virtual, Ruy Duarte de Carvalho resolve apresentar uma sociedade de costumes ancestrais, onde o



espaço é maior do que a vista, e o tempo é o da natureza.

Neste livro conhecemos os costumes, os termos, as tradições, de um grupo social que persiste na Angola de hoje, vivendo da pastorícia, sobrevivendo numa era que lhe é hostil, convivendo com filosofias de vida e maneiras de agir bem diversas.

E isto é um relato antropológico, etnológico, um trabalho de estudo no âmbito das ciências humanas.

Mas neste livro, elemento de fixação de uma tradição oral, observamos a constatação empírica de um homem que procura entender esta estratégia de vivência e integração, um autor que assim é a voz dos homens e mulheres da sociedade Kuvale, de modo a, de forma exemplar, sensivelmente demonstrar que nesta era massificante e impessoal ainda o homem pode ser um elemento da natureza no seu estado puro.

De facto, Ruy Duarte de Carvalho foi visitar os pastores, mas não como quem se vai despedir de um condenado, ele foi nessa visita com o intuito de compreender um *modus vivendi* profundamente enraizado na Angola que hoje poucos reconhecem ou sequer querem pertencer.

O livro de uma vida, de várias vidas, memória epistolar de uma terra.

A Cama de Cambala (Viagem a Mueda)

Júlio Carrilho
TEXTO

José Cabral
FOTOGRAFIA

Feliciano de Mira
CONCEPÇÃO



Morto o búzio ou o coral, não resta unicamente o traço da sua presença na maré vazante. Também foram colheita da machamba líquida a que regressaram. Vivem encarnados nos homens e mulheres da costa. E são um adorno no pescoço da praia, entre o ir e o vir das ondas.



Do mar partimos. Levámos connosco a transparência das bolhas de espuma, inúmeros vidros salgados de maresia. A poeira da estrada rebentá-las-á. Levámos connosco as conversas redondas dos visitantes do Nautilus. Circunvalaremos a imensa massa de água, pelas formas curvas no areal suave.

Um plano tortuoso e grande.
A mão gigante espalha seus dedos cinzentos
contra os céus. As moradas dos espíritos
aproximam-se devagar.
E aproximam-nos dos mistérios a adensar
a mata.



Nenhuma novidade depois de desenhada
a curva da baía. A norte do cruzamento
só a surpresa recente de um tapete negro,
sonolento e liso. Macomia. Descansam nossas
rodas. Como outras mais leves e ágeis,
enchendo o terreiro da Administração; como
as flores de sumaúma espalhadas pelos
passeios; como a Lady Di e os Chicago Bulls
levados às costas ou pendendo no peito
deste lugar distante. Que pesada sina esta
de vestir reclames! Mas o que conta afinal
é só a leveza do pano.





Não é só o avisar de minas que nos atarda. Entre Macomia e Mueda há todo um passado a desminar-se; avivando-nos de cores a lembrança. Uma paisagem soturna de memórias tristes atenua o sabor de antigas epopeias de libertação. Um tempo atormentado e lento escorre pela estrada. Como uma cicatriz a construir quelóides num pavimento irregular e duro. Não é o carro que salta no percurso ravinado pelas chuvas; é a estrada a enviar estranhas mensagens da insustentabilidade de desejos... A mata fecha-se cada vez mais perto. E marca-nos o corpo com uma dor suave e persistente.



Sucedem-se as Aldeias no rosário de clareiras que a estrada construiu. Cada vez mais profundas. Profundas pela distância e pela lentidão do ritmo. Modernas na procura da apropriação dos signos da cidade. «Mingaléua» e o restaurante «Lágrimas de Nguri»; a «Aldeia Zambézia» e o seu «Prédio Cabo». Assim se levantou a térrea tradição da casa suahili. Em dois andares. Em colmo, em bambu, em barro e palha. Quartos de aluguer, salão de chá, comércio. A calma estranha dos terreiros anima-se com o roçar do vento nas harpas das palmeiras jovens; e nas folhas rasgadas das papaieiras, fecundas de frutos que lhes amarelam o iniciar da copa. A presença firme aqui é feminina. Cada vez mais, quanto mais longe.

Tudo se faz de mato. De agreste naturalidade. Nem o celeiro, que vai ser, se desenquadra. O homem, sim, só ele destoa (!)! Com suas ideias bizarras à cabeça. Com seu engenho, seu calculismo, sua criatividade insana, seu sorriso irônico. Séculos de luta no vazar dos troncos, para que a sua pele guarde o milho seco.



Confundem-se as presenças gravadas nas bermas do entardecer.





No terço último da viagem, dois terços das seis horas esvaíram-se. Entre o azul do mar e esse outro azul das alturas do nosso destino. A Mueda chega-se subindo. De surpresa em surpresa. Subindo a passo. De esforço em esforço. Pela íngreme ladeira até às frescuras do planalto. Pela picada sinuosa até à praça central da vila. De chofre, a primeira mensagem do homem que demandamos. O mais visível monumento. Os mortos do massacre perpetuam-se na homenagem aos artistas vivos. Quem diria que a presença de Matias Ntundo é tão central aqui!



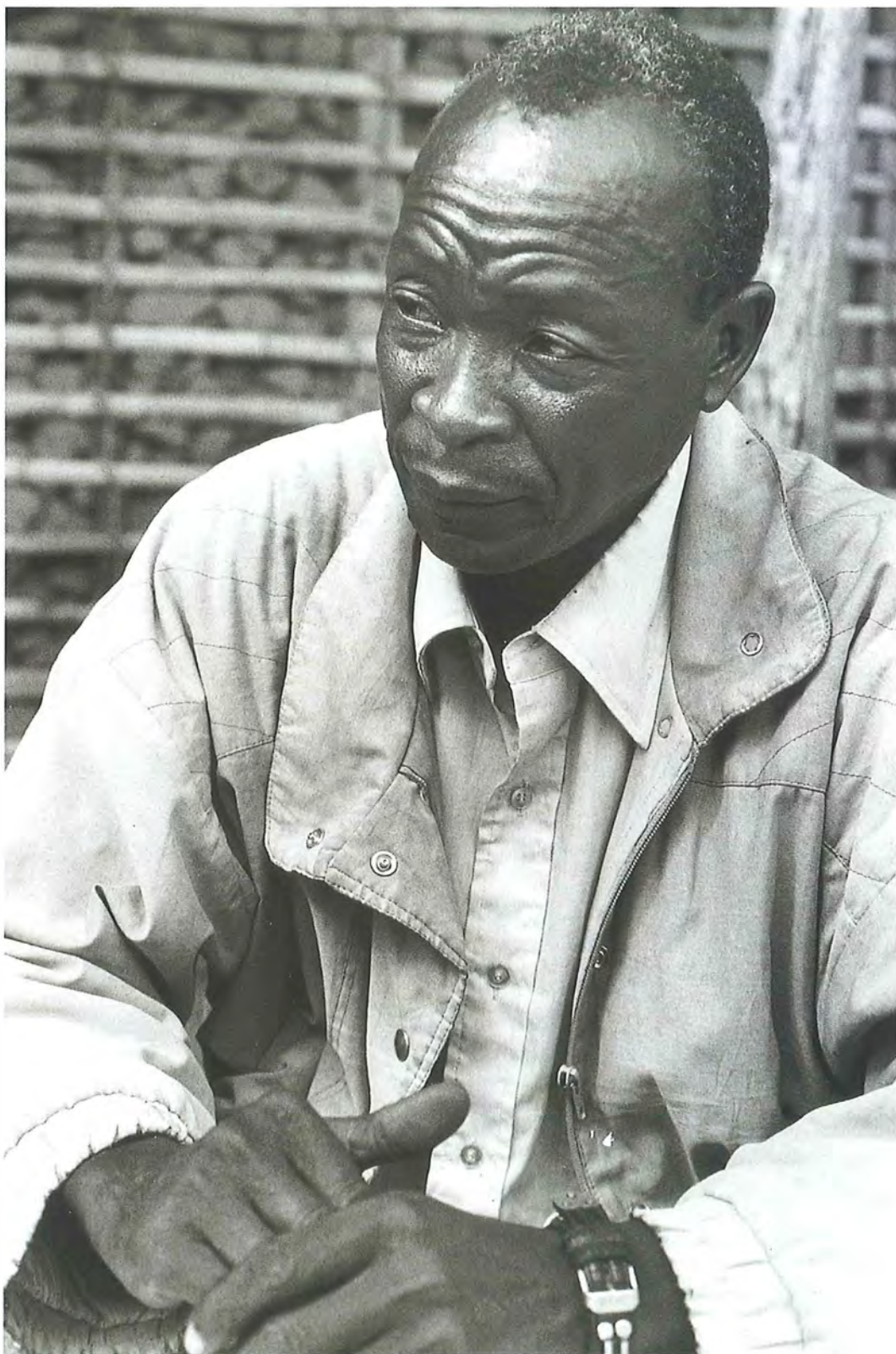
O chão do «planalto dos macondes» está prenhe de artísticas mensagens. Atravessamo desde muito longe. Enquadram tudo e todos. E o que sobra da simples e omnipresente bicicleta, renasce infantil na potencialidade criadora das suas formas circulares...

Transportando, no esforço do rasgar da mata,
o que for que a vida força a imaginar.



Parca é a distância que nos separa da aldeia
de Nandimba do Matias. Uma casa igual
a muitas outras. As paredes esperam o
maticado que as lides da colheita atrasam.
O cadeado trancado abrir-se-á...





...como o sorriso amável que o artista
nos deu de boas-vindas.

Por entre o folhear das gravuras, sai do interior um Cristo de pau-preto. Sem a sua cruz, o sofrimento dói no alongar do braço confundido com o bambu a amarrar paredes sem reboco. Difícil imaginar a árvore que guardou o seu tamanho, a sua forma, a idade do seu miolo negro.



Difícil imaginar o desgaste das lâminas que constroem os negativos de que nascerão suas gravuras. Toscos os instrumentos, como incompletas as paredes a que se encostam. Viajam sazonalmente desta para a outra casa da machamba aninhada na base do planalto. Para lá iremos a pique no dia que se segue. O que faz falta aqui veremos lá.



Sempre a cabeça feminina a abrir caminhos de peso e responsabilidade, a encher celeiros, a armazenar esperanças, a proporcionar à família sombras protectoras. Sempre a capulana feminina a colorir percursos. Sempre ela a saciar as sedes várias.





Está morto e triste o cemitério dos que se deram pela causa do seu país longínquo. É a ferrugem que os condecora? Ou são as árvores que os vivificam com o seu estranho toque de natural desalinho!



No cemitério tradicional o contraponto. A cada defunto a homenagem de uma árvore. Ao mais importante um fuste. O mais direito e alto. Serenam-se os espíritos nos cuidados permanentes que os vivos lhes dedicam. A sua morada será sempre uma clareira limpa. Claramente reconhecível por qualquer viajante.

Do bordo do planalto abrem-se planos.
Repentinos entre nesgas de folhagem, densa.
Soberbos no seu prolongamento. Até que a
bruma da distância os vence em delicados
matizes de cinzento. Começa aqui o
mergulho panorâmico. Centenas de metros
de **p**rofundidade. De um lado do carreiro
estreito uma parede de vegetação agreste; do
outro o abismo, a vertigem, a inquietação da
adrenalina incontrolada. Bem no fundo
esperam-nos as últimas gravuras bíblicas. São
as mãos da paciência firme do camponês que
as compõem: o dia e a noite primordiais; o
pecado original; o dilúvio; as chamas
caprichadas do Vesúvio...
Protegidas por um anfiteatro de verdes
ancestrais.



Estacas em cone simulam um específico
espaço de concentração. Subtil no seu
completo desconfinamento. A cama de
cambala é o único móvel deste transparente
atelier.



O abrigo temporário escorrega com o declive
do terreno. Opõem-se-lhe as escoras de
madeira que o retêm. Um imenso amontoado
de abóboras se espreguiça lentamente ao sol.
Nas traseiras da machamba. Até à secura que
conserva. Dele se retira o quinhão diário de
alimento. Durante todo o período da colheita.
Ecoa no espaço aberto e curvo o seco som de
palmas ao pilão.

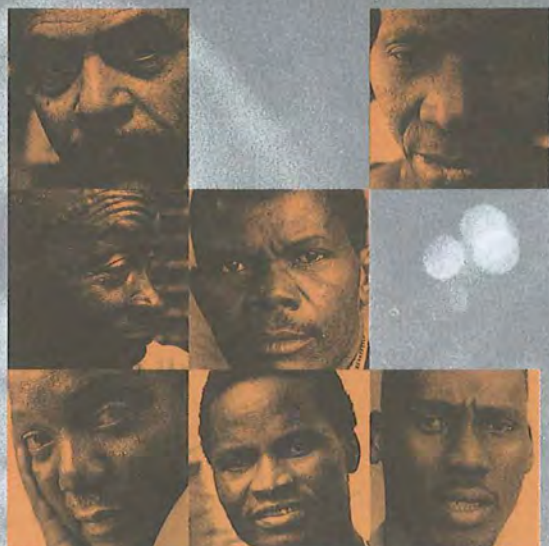




Vaza-se o celeiro erguido sobre estacaria.
Desfolha-se o milho. Separa-se o grão. No
reconforto relevámo-nos em três etapas pelo
sinuoso regresso até ao topo. Do azul de céu
mais próximo reganharemos o outro azul de
mar de onde partíramos. Pintados de suor,
exaustos de prazer.

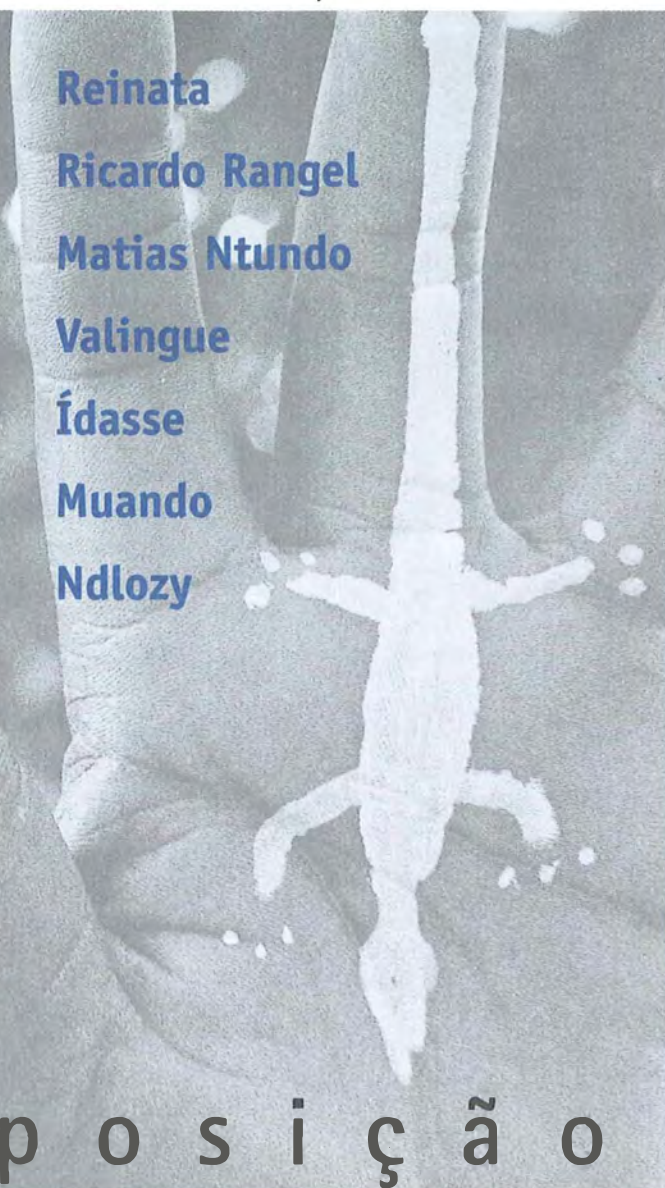
Il pontes

lusófonas



Reinata
Ricardo Rangel
Matias Ntundo
Valingue
Ídasse
Muando
Ndlozy

outras plasti- cidades



José Forjaz
do adobe ao aço inox



GRUPO JOSÉ DE MELLO

e x p o s i ç ã o

Instituto Camões



Pr. Marquês de Pombal
2 de Setembro a
30 de Outubro
de 1999

Arte(s) de Moçambique

Malangatana

de Matalana a Matalana



