



Universidade de Aveiro
Ano 2014

Departamento de Línguas e
Culturas

**SILVIA
BRUNETTA**

**A FASE UTÓPICO-PATRIÓTICA DA POESIA
ANGOLANA (1965-1985)**



**SILVIA
BRUNETTA**

**A FASE UTÓPICO-PATRIÓTICA DA POESIA
ANGOLANA (1965-1985)**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica da Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e coorientada pelo Doutor José Luís Pires Laranjeira, Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

ao meu filho David

aos meus pais e ao meu irmão

à minha avó

o júri

presidente

Prof. Doutor Vitor José Babau Torres
professor catedrático da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Ana Mafalda de Morais Leite
professora associada com agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Prof. Doutor Francisco José de Jesus Topa
professor associado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Prof.^a Doutora Maria do Rosário da Cunha Duarte
professora auxiliar da Universidade Aberta

Prof.^a Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof.^a Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Considerando que a elaboração desta dissertação correspondeu a um longo percurso durante o qual aprofundei, não apenas os meus conhecimentos científicos, mas também aquilo que me é mais íntimo, cumpre-me agradecer às pessoas que me acompanharam ao longo desta viagem.

Antes de mais, agradeço aos meus orientadores pelo apoio e pela amizade: à Doutora Isabel Cristina Rodrigues, pela capacidade de descomplicar as coisas difíceis, e ao Doutor Pires Laranjeira por ter sempre acreditado em mim.

Um outro agradecimento é devido à minha mãe Renata, ao meu pai Luciano e ao meu irmão Daniele, a minha família de origem, assim como ao Banjai e ao David, a família que construí: eles são os pilares da minha vida.

Quero agradecer ainda à Doutora Otília da Conceição Pires Martins, pela amabilidade com que me recebeu e acarinhou desde que comecei a dar aulas no Departamento de Línguas e Culturas. Ao Doutor João Manuel Nunes Torrão agradeço igualmente o facto de me ter recebido no DLC, bem como a disponibilidade sempre demonstrada.

Agradeço à minha amiga de longa data Alessia, por ser uma presença constante e animadora na minha vida, apesar da distância geográfica que nos separa.

Devo ainda um agradecimento às minhas amigas e colegas Katty e Inês, por terem partilhado comigo felicidades e inquietações e por me terem infundido a força necessária para ultrapassar as dificuldades.

palavras-chave

poesia angolana, espaço utópico, angolanidade, pós-colonialidade.

resumo

O presente trabalho propõe-se analisar a poesia dos autores angolanos que publicaram entre 1965 e 1985, identificando este segmento temporal como uma fase literária da literatura angolana (designada como utópico-patriótica), a qual exprime os princípios anticoloniais e projeta um espaço utópico genuinamente angolano. Tendo em conta a evolução da literatura angolana, subjaz à produção poética dos autores estudados um certo sentido de continuidade, o qual, estimulado pela difusão do nacionalismo, passa pela poesia «da terra» dos mensageiros e continua com os versos encriptados e anticoloniais das décadas de 60 e 70.

O espaço utópico projetado na primeira parte da fase utópico-patriótica encontra a sua possibilidade de concretização com a independência de Angola, em 1975, participando os escritores da construção do recém-nascido Estado-Nação. A produção poética da segunda parte da fase utópico-patriótica é, assim, caracterizada pela celebração dos heróis, na ótica de uma (re)perspetivação da história nacional. A partir de 1985, quando se torna evidente o falhanço da utopia, a poesia angolana ensaia um novo rumo pela mão da «geração das incertezas».

Ao longo deste percurso, a poesia angolana publicada entre 1965 e 1985 representa um meio de consciencialização ético-política dos cidadãos e concorre para a construção da identidade político-literária da nação angolana, cuja legitimação decorre do processo de conquista da independência.

keywords

Angolan poetry, utopian space, angolanness, post-colonialism.

abstract

The main goal of this dissertation is to provide an analysis of the poetry and the poetic identity of the Angolan authors who published varied works between 1965 and 1985. This time frame is recognised as a literary phase designated as utopian-patriotic, a designation which encompasses the anti-colonial principles and projects a utopian space whose characteristics are genuinely Angolan. When analysing the evolution of Angolan literature, it is possible to perceive a continuity line on the poetry works of the studied authors, stimulated by the gradual spread of nationalism, which focuses firstly on the messengers' poetry «of the earth» and then moves on to the encrypted and anti-colonial verses from the 60's and 70's.

After the independence of Angola in 1975, the utopian space devised on the first part of the utopian-patriotic period gets its chance of fulfilment and the writers join in the foundation of the newly born nation. The poetical production of the second part of the utopian-patriotic phase is shaped by the acclaim of the heroes, within the scope of a (re)consideration of the national history. From 1985 onwards, when utopia clearly begins to fail, Angolan poetry seeks a new orientation, this time led by the «generation of uncertainty».

Within this context of continuity, Angolan poetry published between 1965 and 1985 represents a way of raising self-consciousness. Furthermore, it promotes the construction of a national identity, both on a literary and a political level, validated by the advent of independence.

Índice

Introdução.....	11
Parte I – A consciencialização e o nacionalismo: projetos de individualização cultural e literária	27
1. A «Geração da Mensagem» e a construção de um discurso literário autónomo.....	27
1.1. Mensagens de Luanda e da metrópole: o MNIA e a CEI	27
1.2. A poesia da «geração da Mensagem».....	33
1.3. Continuidade dos projetos para a literatura angolana: Cultura (II)	42
2. O papel da literatura: entre ideologia e cultura	46
2.1. O nacionalismo em armas: expressão ideológica, poesia de guerrilha e representação do povo	46
2.2. A representatividade da literatura no processo de construção da Nação e as repercussões do discurso político na cultura	64
2.3. O caleidoscópico conceito de angolanidade	72
Parte II – Da resistência à independência: estratégias de afirmação literária ...	78
1. O processo de legitimação da literatura angolana.....	78
1.1. A produção literária das décadas «silenciadas».....	78
1.2. Sobre a (não) existência da «Geração de 70».....	101
1.3. A fase utópico-patriótica da poesia angolana, na última década do regime colonial: encriptação da mensagem e renovação formal	111
1.4. A preconização de um espaço utópico angolano pela voz abafada dos intelectuais.....	129
2. A modernidade no seu apogeu.....	147
2.1. Transtextualidades: traços de projeção transnacional.....	147
2.2. Individualidade <i>versus</i> crioulidade: a afirmação da identidade.....	158
2.3. A presença de elementos etnográficos africanos e o uso do português, língua do poder	166
2.4. A afirmação da nacionalidade literária: identidades imaginadas.....	180

Parte III – A afirmação cultural e literária na passagem do colonial a «um só Povo, uma só Nação»	196
1. A institucionalização da literatura nacional	196
1.1. Formas de legitimação: prémios literários, publicações periódicas e antologias.....	196
1.2. A constituição da UEA e a institucionalização do sistema literário angolano.....	207
1.3. A projeção do autor angolano.....	210
1.4. O desenvolvimento de um discurso crítico autónomo.....	219
2. A (re)perspetivação da história depois da independência	223
2.1. A história de Angola através de dois heróis: Nzinga Mbandi e Ngunga.....	223
2.2. A fase utópico-patriótica, após a conquista da independência: celebração dos heróis e consolidação épica da história	230
2.3. A superação da fase utópico-patriótica: o legado para a «geração das incertezas».....	249
2.4. A literatura angolana entre a pós-colonialidade e a pós-modernidade	260
Conclusão.....	266
Bibliografia.....	271
1. Bibliografia ativa.....	271
2. Bibliografia passiva.....	274

Introdução

A origem da pesquisa cujo resultado é a presente dissertação remonta aos seminários do Curso de Pós-graduação em Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa e da Diáspora, frequentados em 2005, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Sabendo que as teorias pós-coloniais se debruçam amplamente sobre as múltiplas questões inerentes ao processo de transição entre a época colonial e o tempo histórico da independência (e do pós-independência), realçando em simultâneo as repercussões dessa mesma transição no domínio da literatura, procurou compreender-se se, no caso específico de Angola, a produção literária nacional refletiria a transfiguração político-social ocorrida na sequência do 25 de Abril de 1974. Deste modo, a investigação empreendida assumiu como ponto de partida do processo que viria a desembocar na realidade da Independência de Angola o momento do início da luta armada (1961), processo este ao longo do qual se verificou ter assumido a poesia um papel de relevância muito significativo, razão pela qual julgámos pertinente direcionar a nossa atenção crítica para o campo da produção poética angolana.

Tomando em consideração a história da literatura angolana e a sua dinâmica periodológica, deparamo-nos com a tendência para se considerar as décadas de 60 e 70¹ do século XX quase como um vazio literário determinado pelo início da luta armada, vazio este que só parcialmente nos parece poder ser aceite: se, por um lado, é evidente que, com o começo da luta armada, a perseguição dos intelectuais por parte do regime colonial, bem

¹No que diz respeito à periodização da literatura angolana, Manuel Ferreira, em *No reino de Caliban* (Ferreira, 1976), refere a década de 60 como «tempo de repressão» (Ferreira, 1976: 296) e a década de 70 como «o alongado silêncio» (*Ibidem*: 339), realçando que os eventos histórico-políticos, nomeadamente a luta armada de libertação e a repressão por parte do regime colonial dos que eram considerados subversivos, tiveram consequências negativas na produção literária. Pelo contrário, Carlos Ervedosa, em *Roteiro da literatura angolana* (Ervedosa, 1979) considera a década de 60 bastante prolífica, considerando as publicações periódicas e os prémios literários, contudo, concorda com Manuel Ferreira, no que diz respeito ao facto que a política de repressão instaurada pelo regime colonial em Angola e o deflagrar da luta armada dificultaram a criação e a difusão literária. Ervedosa evidencia que, por um lado, escritores como António Jacinto, Luandino Vieira e António Cardoso são presos e outros são obrigados a exilar-se. Por outro lado, Ervedosa frisa que, num contexto de guerrilha e de prisões políticas, os militantes das forças armadas de libertação angolanas reagem também através da poesia, sobretudo na vertente da poesia de guerrilha, da qual cita vários exemplos, como Deolinda Rodrigues, Nicolau Spencer e Costa Andrade. Pires Laranjeira, em *Literatura africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira, 1995), identifica na história da literatura angolana 7 períodos, realçando que entre 1961 e 1971 a produção literária é marcada pelo nacionalismo (*Ibidem*: 39) e que o período entre 1972 e 1980 é o da independência (*Ibidem*: 41).

como o voluntário ou forçado exílio de numerosas personalidades políticas e literárias, implicaram um abalo na produção literária de Angola, por outro lado a verdade é que, durante este período, a produção literária angolana não se desvaneceu por completo, destacando-se mesmo a atividade poética de alguns escritores nas últimas décadas do regime colonial e cujas obras, apesar de frequentemente citadas, têm sido objeto de um escasso investimento crítico-hermenêutico, tendo vindo, assim, a preencher um espaço relativamente lacunar na história da literatura angolana.

Os autores que desempenharam um papel determinante na independência de Angola e as obras publicadas, não apenas em contexto colonial, mas também na então designada metrópole, sustentam a manifestação da pós-colonialidade e das suas estratégias de afirmação. Pires Laranjeira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira, 1995), inclui na denominação de «Geração de 70» autores como Arnaldo Santos, Jofre Rocha, Arlindo Barbeitos, David Mestre e João-Maria Vilanova, realçando o facto de todos estes escritores terem começado a publicar depois de 1965, como se de facto constituíssem um grupo², razão pela qual nos pareceu adequado considerar a referida data como um ponto de viragem, depois da qual passou a consolidar-se uma nova tendência na produção poética angolana, pautada pela preferência por um verso escasso, cuja força provém do poder imagético das palavras.

Se bem que, na delimitação periodológica da história literária angolana, os críticos e os historiadores, como por exemplo Carlos Ervedosa (Ervedosa, 1979) e Luís Kandjimbo (Kandjimbo, 2001) se baseiem maioritariamente na noção de «geração» para traçar uma sucessão de tendências na produção literária nacional (um pouco no seguimento do que afirma Frantz Fanon, ao lembrar que «chaque génération doit dans une relative opacité découvrir sa mission, la remplir ou la trahir» (Fanon, 1991: 251), o estudo das obras e dos autores em questão levou-nos a ultrapassar este conceito, porquanto nos pareceu estarmos em presença de um grupo de autores agrupados não exatamente pelo seu sentido de

² Pires Laranjeira justifica em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira, 1995) a escolha de considerar Arnaldo Santos, Jofre Rocha, Jorge Macedo, Ruy Duarte de Carvalho, Arlindo Barbeitos, David Mestre e João-Maria Vilanova como se fizessem parte de um grupo, que denomina «Geração de 70», apesar de não o serem efetivamente: «Antes de mais, nunca se tratou de uma geração ou de um movimento, sob nenhum dos pontos de focagem típicos dos estudos literários ou sociológicos. Os seus constituintes não formavam sequer um grupo (e, muito menos, coeso), não tinham um órgão literário (revista, jornal, folheto), nem lançaram um manifesto, não se reconheciam na palavra de um programa, não afinavam por padrões estéticos semelhantes. Tem pesado um certo hábito de aceitar-se, sem mais delongas, que ditem a sua lei a coincidência temporal e o contexto histórico-político. Haverá, por certo, na persistência dessa designação – “Geração de 70” – uma meliflua aceitação, honrosa e prestigante, de homonímia com a celebrada geração oitocentista portuguesa» (Laranjeira, 1995: 136-137).

incidência geracional, mas pelo caráter «utópico-patriótico» da sua produção literária, cujo denominador comum recaía na defesa do nacionalismo, na utopização de um espaço angolano livre e na celebração dos heróis. No que diz respeito às datas que delimitam a fase literária utópico-patriótica da poesia angolana, entendemos apresentar o ano de 1965 como a data do seu início, uma vez que existem factos marcantes, quer do ponto de vista literário, quer do ponto de vista histórico (como a premiação de *Luuanda* de Luandino Vieira e o fecho da Casa dos Estudantes do Império), que possibilitam a delimitação *a quo* deste mesmo segmento cronológico, o qual encontra o seu termo *ad quem* cerca de uma década depois da independência de Angola (1985), quando a euforia motivada pela conquista da liberdade e as subsequentes dificuldades para pôr em prática um plano concreto de (re)construção da nação abriram a porta a uma nova orientação literária.

Assim, embora, em alguns casos, o princípio de delimitação cronológica possa comportar o risco de se apresentar uma visão limitada das questões em análise, entendemos fundamental determinar uma época específica no que diz respeito à produção poética angolana, fixando os extremos temporais entre 1965 e 1985, por considerarmos, a senda do já exposto, este espaço temporal como uma fase literária, que denominámos de fase utópico-patriótica. Efetivamente, neste lapso de tempo, um dos acontecimentos que marcaram a história de Angola foi o 25 de Abril e a subsequente conquista da independência, que revolucionou toda a estrutura social e cultural angolana e impôs um verdadeiro momento de cisão histórico-cultural. Apesar de estarmos conscientes do sentido de fratura existente entre o espaço colonial e o espaço da pós-independência, entendemos dever considerar, no que diz respeito à produção poética angolana, o período que medeia entre 1965 e 1985 como um espaço de continuidade, uma vez que os intelectuais que integraram esta fase participaram ativamente não só na resistência ao domínio colonial, mas também no posterior processo de construção do estado-nação angolano, cobrando um protagonismo muito relevante tanto na vida política do país como na das instituições recém-nascidas; por outro lado, verificamos que a produção poética dos autores estudados se encontra repleta de versos que apelam para um futuro de liberdade e de esperança, preconizando deste modo uma visão utópica da Pátria, a qual será explicitada, depois do 25 de Abril, através da celebração dos heróis da revolução. Nesta perspetiva, apesar de a luta pela libertação ter começado na realidade em 1961, do ponto de vista da sua

representatividade na produção poética angolana somos levados a considerar como relevantes obras posteriores a 1965.

A publicação, em 1964, de *Luuanda* determinou um momento de viragem na história da literatura angolana e a esta obra de Luandino Vieira, que estava detido no Tarrafal desde 1961, foram atribuídos dois prémios: em 1964, o Prémio Motta Veiga, em Angola, e, no ano seguinte, o Grande Prémio de Novelística, conferido pela Sociedade Portuguesa de Escritores. Na sequência deste último acontecimento, a sede da SPE foi assaltada e o regime procedeu à extinção da Sociedade, tendo alguns membros do júri que tomou a decisão de atribuir o prémio a Luandino Vieira sofrido repercussões várias, incluindo a perseguição pela PIDE. Por exemplo, Alexandre Pinheiro Torres, João Gaspar Simões, Manuel da Fonseca e Augusto Abelaira foram presos e os escritores Mário Sacramento, Urbano Tavares Rodrigues, Natália Correia e Sophia de Mello Breyner sofreram igualmente represálias. Este facto, juntamente com o fecho da Casa dos Estudantes do Império e das Edições Imbondeiro, revela o clima de repressão existente na época, quer em Angola quer em Portugal, clima este que vê surgir a produção poética da fase utópico-patriótica.

Do ponto de vista histórico, houve em 1965 uma recrudescência da luta armada, como atestam os testemunhos entrevistados no documentário *A guerra* de Joaquim Furtado (2007)³, sendo que, a partir dessa data, deu-se igualmente uma mudança de atitude por parte dos soldados de ambos os lados da contenda, pois os portugueses começavam a sentir a desilusão de uma guerra que parecia destinada a não acabar tão cedo. A política assimilacionista do regime colonial tinha amplificado a discriminação racial e as relações entre população e colonos exacerbaram-se no decorrer da luta armada de libertação. Embora o conflito já tivesse começado desde 1961, em contexto urbano a vida não era particularmente atingida pelas operações bélicas, que ocorriam sobretudo no mato e nas zonas periféricas.

Do ponto de vista literário, como realça Pires Laranjeira (Laranjeira, 1985: 35), a partir do início da década de 60 a produção literária angolana viveu sobretudo da publicação de poesia composta nas décadas anteriores. Deste modo, numa década apontada

³ Série documental na qual o jornalista português Joaquim Furtado reconstrói a história da guerra colonial, através de testemunhos, entrevistas aos protagonistas portugueses e africanos do conflito e documentos audiovisuais do arquivo da RTP. Os 41 episódios que compõem a série foram emitidos no canal de televisão RTP1 entre 2007 e 2013.

como *silenciada* pela repressão da censura, é depois de 1965 que encontramos obras de alguma relevância no panorama literário angolano, pela mão de uma nova geração de poetas que, a partir de um contexto colonial à beira de ser derrotado, encontra na sedução da poesia uma forma de valorizar a especificidade da cultura angolana e de prolongar o discurso instituído pela geração anterior, através de uma revolução formal. Os anos 70 são, assim, razoavelmente prolíficos, maioritariamente devido a uma ligeira abertura do regime promovida por Marcelo Caetano (substituto de Salazar desde 1968), o qual, apesar de não abandonar as ambições de domínio sobre as então designadas províncias, procurou uma solução para a questão da guerra nas colónias sobretudo pela via do assimilacionismo, na esperança ainda da consolidação de um Império português.

Certo é que os autores estudados não esgotam a sua produção literária no período tomado em conta, mas, no entanto, parece-nos legítimo centrar a nossa análise na produção poética desenvolvida entre 1965 e 1985, porquanto este lapso temporal corresponde a um momento bem específico da literatura angolana, caracterizado por um propósito de renovação formal que assim opera o seu distanciamento da sensibilidade literária evidenciada pela geração anterior (a «Geração da *Mensagem*»), embora impregnado dos mesmos princípios ideológicos, como será explicitado nos capítulos seguintes. Apesar de alguns dos autores estudados terem continuado a publicar até aos nossos dias, a verdade é que, depois de 1985, assistimos a uma mudança de atitude no âmbito literário, pois a geração que publica a partir dos anos 80, considerada já pela crítica como uma nova geração, nasce da constituição da Brigada Jovem de Literatura (1981) e evidencia já uma orientação estética diferente, como realça Pires Laranjeira:

A linguagem poética da nova «geração», em geral, prima pela escassez discursiva, significativamente adoptando poéticas já não de estreita vigilância ideopolítica mas de estrito controlo da produção dos materiais sonoros, lexicais, grafémicos e sintagmáticos, numa contenção por vezes extrema, em que não será excessivamente arriscado apontar a lição de Jofre Rocha, Jorge Macedo e Manuel Rui para os cultores da filosofia poética do enraizamento e de David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e Arlindo Barbeitos para os adoradores da metáfora universalizante. (Laranjeira, 1992: 97)

Por seu turno, Inocência Mata refere-se, no que diz respeito à nova sensibilidade da *moderna poesia angolana*, a um processo de «redimensionamento crítico do discurso sobre a nação» (Mata, 2006a: 119), realçando o facto de a poesia de autores como João Maimona, Ana Paula Tavares, Adriano Botelho de Vasconcelos e Maria Alexandre

Dáskalos representar a fase atual da poesia angolana, a qual, alicerçada na poesia fundacional, é expressão da condição do cidadão e da não concretização das promessas revolucionárias. Depois de 1985, o novo rumo da literatura angolana caminha a par do desenvolvimento das organizações culturais Archote e Ohandanji, que se propõem discutir problemas teóricos fundamentais, como, por exemplo, o uso das línguas nacionais na literatura ou as formas de expressar a angolanidade, na expectativa de definir o novo papel do escritor no contexto social pós-independência. Bonavena, numa entrevista a Michel Laban, refere-se às origens da tertúlia denominada “O Canteiro”, em 1979, onde já se pode vislumbrar uma tentativa de organização de um movimento cultural cujo propósito era, em primeiro lugar, tomar consciência da importância literária das gerações anteriores, para, a partir daí, proporcionar «uma superação dialéctica desse estágio» (Apud Laban, 1991: 874). Em 1985, sai a revista *Archote*, fundada por um grupo de intelectuais que adota o nome de Kiximbula e que se propõe difundir uma nova visão da cultura e da literatura nacionais, através do exercício da crítica e da realização de debates. Depois de *Archote*, constitui-se um outro grupo de intelectuais sob a designação de Ohandanji, grupo este que, de alguma forma, igualmente se apresenta como uma alternativa à União de Escritores Angolanos, a qual entretanto propunha, todas as quartas-feiras, uma rubrica cultural (denominada «Maka»), na qual se debatiam temas de interesse geral⁴.

Pires Laranjeira, em *Literatura Calibanesca*, reúne os autores que constam no *corpus* em análise nesta tese sob a definição de «geração da Nova poesia angolana» (Laranjeira, 1985: 41), atribuindo à palavra «novo» o significado de um distanciamento da estética e da temática de *Mensagem*: se o movimento “Vamos descobrir Angola!” «exortava a produzir-se para o povo» (Andrade, F. C., 1975: 6), referindo Mário Pinto de Andrade, no Prefácio ao primeiro volume da *Antologia temática de poesia africana*, que a geração da *Mensagem* «entoou, com efeito, o novo canto da angolanidade» (Andrade, M. P., 1977: 7), a poesia de 65 a 85 parece apontar já numa direção um pouco diferente. Num momento em que já não existia nem a CEI nem as Edições Imbondeiro e em que a repressão e a luta armada tinham afastado muitos intelectuais, a poesia publicada nesta fase adquire um estatuto não apenas de representação da angolanidade, sublinhando o labor de uma nação e de um povo em processo de definição da sua identidade, mas também de codificação de uma nova expressão formal. Segundo a periodização que Pires Laranjeira,

⁴ No dia 16 de Março de 2011, a União de Escritores Angolanos apresentou em Luanda a revista *Maka*, que corresponde à continuação do projeto lançado na década de 80 na referida rubrica cultural das quartas-feiras.

em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira: 1995), propõe para a literatura angolana, a época de 1961 a 1971 é a do Nacionalismo, na qual se vive, nas cidades coloniais, a condição de *ghetto*. A atividade literária dos primeiros anos da década de 60 é apresentada, assim, em duas antologias: *Poetas angolanos* (1962), da CEI, com organização de Alfredo Margarido, e os dois volumes de *Antologia temática de poesia africana*, organizados por Mário Pinto de Andrade. Neste sentido, Pires Laranjeira lembra que o reflexo da estratégia literária e linguística de Luandino Vieira corresponde a um impulso de renovação, apontando como obras precursoras *Tempo de munhungo* (1968), *As idades de pedra* (1969), *Vinte canções para Ximinha* (1971) e *Bom dia* (1971).

Consequentemente, depois da publicação de *Luuanda* (1963), a produção poética de autores que vivem e, na maioria dos casos, participam nas transformações de uma nação em construção, exprime uma renovação formal. Sendo certo que a independência determinou um ponto de viragem no rumo da poesia angolana, há ainda a considerar que, juntamente com a euforia de se ter conquistado a liberdade, se sentiu a necessidade de reformular a Nação, necessidade esta que, em consequência da guerra civil originada pela incapacidade de converter os movimentos de libertação em forças políticas, caminhou a par da decepção provocada pela impossibilidade de concretização dos ideais utópicos. Além destas hostilidades, o clima de instabilidade política foi igualmente evidenciado pela tentativa de golpe de Estado levado a cabo por Nito Alves e que se resolveu num massacre de grande proporção. O governo que o MPLA instituiu, depois de ter conquistado militarmente parte do território nacional (e de ter negociado com a UNITA para conseguir expulsar de Angola os soldados cubanos e Sul-africanos), só foi reconhecido oficialmente em 1992; seguiram-se as eleições, cujos resultados, que davam a vitória ao MPLA com 50% dos votos, não foram aceites pela UNITA, o que implicou o reinício da guerra civil, com algumas tentativas de conciliação, tendo as hostilidades acabado apenas em 2004. Portanto, depois da independência, temos, por um lado, a instabilidade política que abafa os sonhos de uma pátria democrática e, por outro lado, a instituição do MPLA (a bem da nação) como a solução mono-partidária para a (re)organização da estrutura estatal. Toda esta instabilidade tem repercussões na poesia e na literatura em geral, que continua a representar as vicissitudes do povo angolano e as novas dinâmicas sociais.

Em suma, podemos observar uma sucessão de fases na poesia angolana que acompanham os eventos históricos: a «Geração da *Mensagem*» representa a tomada de

consciência da identidade angolana, inserida no contexto africano e perpetuada em *Cultura (II)*, a qual terminou a sua atividade em 1961. Em 1965, foram extintas a CEI, em Portugal, e as Edições Imbondeiro, em Angola, consabidos instrumentos de difusão da *angolanidade*. A luta pela libertação, iniciada em 1961, arrastava-se e o regime colonial vigiava os intelectuais, que ou se viam forçados ao exílio ou decidiam participar na guerrilha ou eram relegados para uma situação de *ghetto*, em contexto urbano. De qualquer dos modos, a produção literária angolana apostava na difusão da mensagem revolucionária, evitando que esta fosse silenciada pela censura. Assim, a poesia de 1965 a 1985 corresponde, na época pré-independência, a um ato de resistência e desempenha, depois da independência, um papel de (re)perspetivação da História, através da celebração dos heróis que protagonizaram a luta de libertação. Depois de 1985, afirma-se a *moderna poesia angolana*, herdeira das profundas transformações que consolidaram a vida político-cultural de Angola e herdeira também da instabilidade vivida no período do pós-independência, com cuja memória o discurso poético teve de lidar, dando voz ao angolano da atualidade. Em função do exposto, considera-se o período histórico que medeia entre os anos 1965 e 1985 como uma fase da literatura angolana, na qual a poesia produzida é a expressão de uma nova era e de uma nova poética, distanciada já da *Mensagem* e vindo depois a ser ultrapassada pela *moderna poesia angolana*, se bem que mesmo aí nunca tenha deixado de ser uma inspiração e uma referência, no que diz respeito ao processo de construção da cultura e da literatura nacionais.

Tendo identificado o espaço de tempo que vai de 1965 a 1985 como um momento específico na produção poética angolana, parece-nos importante refletir sobre o estatuto da época referida, uma vez que esta é uma questão que não tem apenas a ver com a forma, mas abrange também uma metodologia de estudo que põe em causa problemas tipicamente relacionados com as literaturas africanas de língua portuguesa e com a sua periodização.

Considerando a literatura como fruto do processo de *mimesis* aristotélica, na qual a vida humana se reflete na obra literária, através da criatividade do autor, os eventos históricos, produzidos pela ação humana, têm inevitavelmente repercussões no campo da produção literária. No caso da literatura angolana, enquanto literatura definida como «emergente» pelos estudos literários (incluindo os culturais e pós-coloniais), é também verdade o contrário, na medida em que a literatura se torna num instrumento através do qual os intelectuais procuram representar o povo angolano, conferindo-lhe o estatuto de

parte ativa no processo de libertação. Deste modo, a periodização das literaturas africanas, e da literatura angolana em particular, não pode senão relacionar-se com o seu processo de autonomização política e cultural. Os críticos que se debruçaram sobre a referida periodização (sobretudo Manuel Ferreira, Pires Laranjeira, Alfredo Margarido e Francisco Salinas Portugal) têm defendido diversas possibilidades de abordagem.

O projeto da *História da literatura angolana*, promovido pelo governo de Angola, que deveria ter sido terminada em 2009, mas cujos trabalhos foram interrompidos, talvez tivesse podido servir como orientação para futuros estudos, representando uma visão institucionalizada da evolução literária nacional e, por conseguinte, da sua periodização, embora esta não possa obstar a outros pontos de vista. Em todo o caso, apesar de o projeto não ter sido concluído, foram estabelecidos alguns princípios norteadores do trabalho, os quais são já reveladores de uma procura de autonomização do sistema literário angolano, tais como, por exemplo, a importância do conceito de *oralitura*, que vem sublinhar inscrição da literatura africana na linhagem da tradição oral das antigas civilizações.

Tendo em conta que a literatura angolana não corresponde ainda a um sistema literário completamente institucionalizado (embora seja possível identificar, com alguma facilidade, autores e obras marcantes e representativos no processo evolutivo da sua história literária), é indispensável estabelecer os princípios teóricos nos quais assenta a dinâmica da sua periodização, embora todas as abordagens teóricas existentes possam ser suscetíveis de crítica, pois representam sempre um ponto de vista sobre a questão. Contudo, se o objetivo principal do exercício de periodização da literatura angolana é o de plasmar o sentido da sua evolução, considerando-a um sistema razoavelmente autónomo mesmo antes da independência, esse mesmo objetivo permitir-nos-á definir periodologicamente o período estudado com alguma estabilidade.

O método de abordagem da história da literatura angolana mais consensual é o da sua subdivisão em gerações, à exceção do que propõe Pires Laranjeira no manual didático publicado pela Universidade Aberta (Laranjeira, 1995) e destinado ao estudo das literaturas africanas no meio universitário europeu - uma subdivisão em períodos. Uma primeira questão a levar em linha de conta, pela relevância que adquire nesta dissertação, é a existência e a definição daquela que, no mesmo volume, Pires Laranjeira designa como «Geração de 70». Como o próprio autor esclarece, esta geração «não é um grupo coeso e não tem órgão de difusão» (Laranjeira, 1995: 135). Por seu turno, o panorama

historiográfico da literatura angolana apresentado por Luís Kandjimbo aposta na validade de uma perspectiva cronológica (Kandjimbo, 2001), segundo a qual podemos ver que, do ponto de vista biográfico, Arnaldo Santos e João-Maria Vilanova não poderiam fazer parte da mesma geração de Jofre Rocha, Jorge Macedo ou David Mestre, porque os primeiros nasceram na primeira metade da década de 30 e os segundos no início dos anos 40. Segundo a periodização da literatura angolana proposta por Pires Laranjeira, o período estudado, que compreende o lapso temporal de 1965 a 1985, abrange a última parte da fase da Resistência e a primeira da fase da Contemporaneidade, sendo que o facto de abarcar duas fases diferentes é relevante, pois indica-nos que estamos em presença de uma geração que viveu uma situação de transição e que, não só transferiu a luta de libertação e a conquista da independência para o discurso poético, como participou também no desenvolvimento de novas estéticas.

Na história da literatura angolana, outra abordagem da questão da periodização literária é a divisão em décadas (Manuel Ferreira, Carlos Ervedosa, Luís Kandjimbo), abordagem esta que se mostra limitada para catalogar com propriedade a produção poética que é objeto de estudo da nossa dissertação, uma vez que a poesia das décadas de 60 e 70 é referida sobretudo como uma poesia de guerrilha. Manuel Ferreira, em *No reino de Caliban* (Ferreira, 1976), ao referir-se à década de 60, aponta para uma época de repressão, na qual a criação literária é dificultada, ao passo que Luís Kandjimbo, bem como José Carlos Venâncio, destacam apenas alguns autores na produção poética desta época, enquanto Carlos Ervedosa aponta a poesia de guerrilha como a manifestação mais relevante da época em apreço. Na realidade, a maioria dos críticos escolheu organizar a literatura angolana por gerações ou por décadas, sendo que os dois tipos de abordagem às vezes se confundem e entrelaçam, dando mesmo aso a algumas discrepâncias na identificação das gerações (operada ou pela data de nascimento ou o pelo período histórico no qual os escritores publicam). Também por esta razão, identificar a época estudada como uma fase literária parece-nos constituir a abordagem mais adequada.

Russel Hamilton, em *Literaturas africanas, literaturas necessárias*, esboça igualmente uma proposta de periodização, salientando a existência de três categorias: a literatura de reivindicação, que o autor identifica com a década de 50 e o início da de 60, a de circunstância, ou seja, a literatura política e de combate, e a literatura moderna (Cf. Hamilton, 1981: 183). Na sequência deste raciocínio, a poesia da fase utópico-patriótica

teria que ser incluída na denominada poesia «de circunstância», correspondendo-lhe assim a finalidade de exprimir ideias políticas. Nesta dissertação, como explicitaremos nos capítulos seguintes, propomo-nos analisar a produção poética angolana entre 1965 e 1985, a qual não inclui, no contexto em que foi publicada, apenas a poesia de guerrilha. Se, por um lado, é verdade que a poesia da fase utópico-patriótica é uma poesia de caráter nacionalista e, por isso, potencialmente considerada como uma poesia de combate, por outro, é preciso ir além de uma primeira leitura para não confundir a poesia de guerrilha, a qual podemos considerar realmente de circunstância, e a poesia estudada. De facto, este aspecto vale para toda a produção da época em questão, porquanto ao discurso poético não subjaz apenas o sentido revolucionário da mensagem, mas ainda a defesa de um espaço genuinamente angolano. Por isso é tão importante adotar uma perspetiva evolutiva da produção literária angolana, já que, para além da dificuldade inerente à defesa dos valores angolanos, existe, entre os anos 50 e os anos 70, um esforço real de afirmação da literatura nacional.

Voltando à questão da distinção entre os conceitos de geração e fase literária, Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários* (Moisés, 2004), percorre a história da definição do termo «geração», salientando a importância de alguns pensadores na definição do referido conceito. Com efeito, os fatores mais relevantes nas várias propostas mencionadas são a vivência e os objetivos comuns dos representantes de uma geração, relegando para segundo plano o fator da idade. Ortega y Gasset desenvolve, a este propósito, o pensamento mais amplamente aceite e a abordagem mais difundida, chamando a atenção para as «variações da sensibilidade vital que são decisivas em História [e] se apresentam sob a forma de geração» (Apud Moisés, 2004: 205). As suas palavras sublinham, assim, a importância dos fatores da continuidade e do contraste (ou da variação) que determinam a passagem de uma geração a outra. A visão que propõe Ortega y Gasset pressupõe, pois, uma concepção da história literária que encontra na sequencialidade cíclica das gerações um princípio fundamental, considerando-se o devir histórico da literatura como uma sucessão de factos profundamente relacionados com as transformações do espírito humano. Neste sentido, a busca de um modelo que suporte o exercício de periodização deriva da necessidade de compreender o texto literário no seu próprio desenvolvimento.

Se Ortega y Gasset postula a geração como uma unidade de medida histórico-literária, considerando que o espaço de tempo para a afirmação de uma geração é de quinze anos, Julius Petersen defende que não é suficiente a contabilização do espaço temporal para a constituição de uma geração. Segundo Petersen (Apud Moisés, 2004: 206), os fatores que concorrem para a formação de uma geração não têm apenas a ver com a data de nascimento dos autores, já que tanto a herança cultural como a educação ou o meio ambiente a que um indivíduo está sujeito influenciam as suas próprias escolhas. Todavia, o fator primordial que, para o autor, permite estabelecer a pertença do indivíduo a uma determinada geração é «o anquilosamento da velha geração» (Apud Moisés, 2004: 206).⁵

Da reflexão expendida por Massaud Moisés podemos concluir que, apesar de o conceito de geração ter adquirido grande importância no âmbito das humanidades, sendo considerado a unidade de medida de grande parte dos processos histórico-literários, ele não implica necessariamente uma sequência temporal rígida, em que uma geração se substitui a uma outra. Além do mais, Massaud Moisés sublinha ainda o facto de, atualmente, o conceito de geração se considerar razoavelmente ultrapassado, devido também aos problemas que a sua aplicação a nível teórico levanta. Nessa perspectiva, os fatores da idade e da conformação ideológica de um escritor tornam-se relevantes na identificação da sua pertença a uma determinada geração, apesar de considerarmos o primeiro deles suscetível de alguma flexibilidade.

Se, de acordo com o que afirma António Machado Pires no artigo que redigiu para a *Biblos*, considerarmos que uma geração é «um grupo de indivíduos de várias idades, *embora de uma idade predominante* (sic) que, por ocasião de certos acontecimentos históricos, toma a palavra, ocupa a cena literária ou política» (Apud AA.VV., 1997: 815), verificamos que é isso que acontece com a «Geração de 70»: Arnaldo Santos, Costa Andrade, João Abel e João-Maria Vilanova nasceram em meados dos anos 30, enquanto que Jofre Rocha, Jorge Macedo, Arlindo Barbeitos e Manuel Rui nasceram no início dos anos 40. Se concordarmos em afirmar que o lapso temporal que configura a sustentabilidade de uma geração prevê uma duração de 15 a 20 anos, não estará errado concluirmos que estes autores podem integrar a mesma geração. Além do mais, o facto de

⁵ Sendo o conceito de geração fundamental nos estudos das humanidades, cremos que uma das definições mais abrangentes é a de Mannheim, segundo a qual «o fenómeno social 'geração' representa não mais do que um particular tipo de identidade de situação, enfeixando 'grupo etários' inseridos num processo histórico-social» (Apud Moisés, 2004: 207).

personalidades de várias idades constituírem uma mesma geração acaba por contribuir para a criação de «um complexo sistema de relações», através das quais «coexistem *os jovens, os homens maduros e os velhos*» (Pires, 1997: 816). À «Geração de 70» pertencem, pois, escritores de idades diferentes, mas, ultrapassando esta mera questão etária, importará talvez indagar sobre os objetivos que presidem à composição das suas respetivas obras, importando ainda perceber até que ponto os reúne uma perspetiva comum sobre o estatuto do texto literário, uma vez que aqui residirá a razão suficiente e necessária para se afirmar a existência de uma geração.

Sendo que «a geração poderia identificar-se com o período e a fase, enquanto a época e a era constituiriam o suceder de gerações irmanadas sob os mesmos ideais» (Moisés, 2004: 208), parece-nos mais adequado, no que diz respeito à produção poética angolana entre 1965 e 1985, referirmo-nos à existência de uma fase, realçando sobretudo a continuidade entre a pré e a pós-independência.⁶ A perspetiva adotada nesta dissertação, centrada na realidade da poesia angolana entre os anos de 1965-1985, permite-nos, apesar disso, ampliar o corpus dos autores estudados, ultrapassando a incidência geracional e as limitações etárias desses mesmos autores, atribuindo a cada um deles o protagonismo histórico-cultural e a relevância estético-literária que lhes são devidos.

Tendo-se, assim demonstrado a escassa funcionalidade do conceito de geração, no que diz respeito à produção literária estudada, a nossa escolha recai sobretudo numa subdivisão literária em períodos. Se, por um lado, há concordância em identificar na literatura angolana uma época pré-colonial, uma época colonial e uma outra correspondente ao período do pós-independência, por outro, não há um consenso generalizado sobre as várias fases que marcam a história da literatura angolana, como o próprio desfecho do já referido projeto de redação da *História da literatura angolana* vem pôr a nu. Inocência Mata e Pires Laranjeira, que integraram a comissão encarregada da realização da obra, explicam em dois artigos inseridos no volume *Angola, figuras e negócios* (Cf. Mata, 2010: 38-39; Laranjeira, 2010: 40), as vicissitudes do seu grupo de trabalho, encarregado da época definida como «Nativismo», a qual abrangia cronologicamente o espaço de tempo situado entre o século XIX e a primeira metade do

⁶ De um ponto de vista histórico, é importante frisar alguns acontecimentos que marcaram a história de Angola e que constituem pontos de demarcação cronológica: o início da luta armada (4 de Fevereiro de 1961), a independência (11 de Novembro de 1975), fim da guerra civil (31 de Maio de 1991).

século XX (Cf. Mata, 2010: 38-39).⁷ A proposta inicial previa para a futura *História da literatura angolana* a divisão das seguintes áreas: literatura oral, literatura nativista, literatura colonial, literatura anticolonial e literatura da pós-independência. Considerando esta subdivisão, a fase utópico-patriótica, estendendo-se desde a última década da época colonial até à primeira da pós-independência, incluir-se-ia num período de transição entre o anticolonial e o pós-independência. Nesta perspetiva, ultrapassando uma subdivisão da história da literatura angolana por gerações ou até por períodos ou épocas, julgamos mais apropriada a menção a uma fase literária, o que nos permite ampliar a análise a um certo número de autores (prescindindo da sua idade cronológica como fator limitativo da sua coesão histórico-literária) e propor uma análise da produção poética desta fase da literatura angolana levando em linha de conta o seu processo evolutivo.

Depois de estabelecidos os limites temporais da fase utópico-patriótica, julgamos importante explicitar os autores que a integram, alguns dos quais começaram por se estrear na poesia, tendo vindo mais tarde a adquirir reconhecimento como prosadores – é o caso de Manuel Rui e Ruy Duarte de Carvalho. Se, por um lado, é nossa intenção destacar os autores mais representativos de uma determinada época, por outro, propomo-nos igualmente realçar o concreto das suas obras e o papel que estas desempenharam na construção do corpus literário angolano. De facto, e a título de exemplo, *Kir-nan* ou *Poesia sem notícias* não são as obras representativas de, respetivamente, David Mestre e Manuel Rui, mas adquirem um certo valor no panorama da poesia angolana se levarmos em linha de conta o contexto e o propósito que presidiu à sua escrita.

Na época pré-independência, durante a luta armada, a produção poética angolana inclui sobretudo a *poesia de guerrilha*, ou seja, os poemas que os militantes e os guerrilheiros escreviam, quer para descrever a realidade da guerrilha, quer para divulgar as necessárias palavras de ordem. Esta vertente da poesia angolana adquire grande relevância, porquanto representa a legitimidade de uma voz revolucionária que elege como protagonistas o povo e a luta em prol de um futuro de liberdade. Todavia, a poesia de

⁷ Os dois estudiosos chamam a atenção para o facto de o grupo de trabalho do qual faziam parte se reunir além das reuniões convocadas pelo Ministério da Educação de Angola, para discutir questões relacionadas com o seu tema de trabalho, como por exemplo a abordagem, em contexto angolano, do conceito de periodização e do conceito de «literatura colonial». Inocência Mata e Pires Laranjeira afirmam ainda que a comunicação da interrupção dos trabalhos não lhes foi comunicada através de meios oficiais, tendo sido informados deste assunto por ocasião do congresso sobre Óscar Ribas, ocorrido em Luanda e no qual ambos participaram. Lamentando a situação e afirmando o desconhecimento das causas concretas que levaram à interrupção dos trabalhos, Inocência Mata defende que ainda subsistem os pressupostos necessários à concretização do projeto.

guerrilha, pelo concreto da mensagem nela contida, apenas poderia ser difundida numa condição de clandestinidade. Foi isso que sucedeu, por exemplo, com Deolinda Rodrigues, nascida em 1941 (no mesmo ano de Jorge Macedo e Manuel Rui), que não possui obra publicada antes da independência, o mesmo podendo dizer-se de Saidi Mingas, conhecido pelo pseudónimo de Gasmin Rodrigues, assassinado em 1977, durante a tentativa de golpe de estado de Nito Alves. No que concerne a época em questão, Pires Laranjeira, refere-se às diferentes situações do *ghetto*, da diáspora e da guerrilha (Apud AA. VV., 1997: 443), enquanto outros autores caracterizam a década de 60 como a da poesia de guerrilha. Todavia, impõe-se uma observação relativamente à distinção entre as três situações supra mencionadas: na verdade, se o conceito de exílio corresponde mais a um estado emocional, no qual a separação e a ausência se tornam fonte de sofrimento, na perspetiva da diáspora, o afastamento não é total e é como se a pátria fosse objeto de um transporte que atenua a vivência da distância. O *ghetto*, no fundo, é uma forma de diáspora, uma vez que não implica afastamento físico, implicando apenas o sentimento de exílio «no interior da sociedade colonial» (Apud *Ibidem*: 443).

Na fase utópico-patriótica inserem-se, pois, autores facilmente integráveis em diferentes gerações, os quais concorrem para a afirmação da angolanidade e para a legitimação da literatura nacional. Entre os autores estudados, Arnaldo Santos, João Abel, João-Maria Vilanova e Fernando Costa Andrade são os mais velhos, tendo nascido entre 1935 e 1938, enquanto Ruy de Carvalho, Jorge Macedo, Jofre Rocha e Manuel Rui nasceram todos em 1941. Resta David Mestre, que é o mais novo (nasceu em 1948), tendo sempre mostrado ocupar um posicionamento poético de vanguarda. Arnaldo Santos e João Abel, nos anos 50, colaboraram com o grupo *Cultura (II)* e alguns dos seus poemas constam das antologias poéticas da Casa dos Estudantes do Império. Para além deste aspecto, Arnaldo Santos registou o seu contributo na imprensa nacional angolana através da publicação em vários periódicos e, tendo vivido sempre em Angola, durante a luta armada de libertação, das suas obras, de que se torna necessário destacar o livro de contos *Quinaxixe* (publicado em 1965 pela CEI) emerge a vivência e a ligação do autor ao homónimo bairro de Luanda. Opostamente, Arlindo Barbeitos e Fernando Costa Andrade tiveram que se refugiar por motivos políticos no estrangeiro, escrevendo assim de um ponto de vista geograficamente mais distante, embora não ideologicamente, tendo ambos participado na guerrilha na Frente Leste. Manuel Rui, por seu lado, esteve igualmente no

estrangeiro durante a luta de libertação: licenciou-se em Direito em Coimbra, onde estabeleceu contactos com o grupo da revista *Vértice* e praticou a advocacia, tendo regressado a Angola só depois da independência. Ruy Duarte de Carvalho e David Mestre conheceram um percurso inverso, pois nasceram em Portugal e radicaram-se em Angola: David Mestre, nascido em Loures, foi para Angola com oito meses de idade e, já adulto, colaborou como jornalista e crítico literário em vários periódicos e revistas, em Angola e em Portugal, tendo falecido em Lisboa em 1998. Quanto a Ruy Duarte de Carvalho, desempenhou o cargo de regente agrícola nas zonas pastorais do Sul de Angola, atividade que o levou a viajar, instalando-se depois em Maputo e em Londres, onde frequentou um curso de realização. Em 1983 adquiriu a nacionalidade angolana, dedicando-se à atividade de escritor e de realizador. Faleceu em Agosto de 2010, na sua casa, na Namíbia, onde residia desde 2008. O caso certamente mais peculiar é o de João-Maria Vilanova, português e funcionário público, que exerceu em Angola e que publicou com um pseudónimo sem nunca revelar a sua verdadeira identidade, tendo inscrito, todavia, de pleno direito, a sua atividade literária no panorama angolano. Depois da independência, João-Maria Vilanova voltou para Portugal, onde se suicidou em 2004.

Assim, cremos que a diversidade de vivências plasmada no percurso biográfico e cultural destes autores concorre para legitimar a designação de fase literária enquanto elemento qualificador do conjunto da produção poética angolana publicada entre 1965 e 1985. Os escritores estudados correspondem, pois, às personalidades mais representativas do panorama literário angolano, a maioria dos quais começaram a publicar na segunda metade da década de 60. Entre os que se estrearam neste período temos Jorge Macedo, David Mestre e Manuel Rui. Cândido da Velha, com as *Idades de pedra* (1969) amplifica o alcance da expressão de *ghetto*, da qual já podemos vislumbrar alguns sinais em *Tempo de munhungo* (1968), de Arnaldo Santos. Na década de 70, é justamente a condição de *ghetto* que reflete o estado de ânimo dos escritores que viveram em Angola os anos da luta de libertação, os quais encontram na encriptação da mensagem uma estratégia para conseguirem exprimir-se a partir do contexto colonial.

Impõe-se, assim, a inclusão de Fernando Costa Andrade, Arnaldo Santos, João-Maria Vilanova, João Abel, Manuel Rui, David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho no corpus de autores estudados, apesar de pertencerem a gerações etárias diferentes. Efetivamente, realçando sobretudo o valor e a contextualização das obras literárias, a

identificação de uma fase literária ultrapassa a questão da divisão em gerações, abrangendo assim todos os autores que naquela época publicaram. De facto e a título de exemplo, ao passo que Fernando Costa Andrade se estreia na revista *Mensagem* e aparece na antologia *Colecção de Autores Ultramarinos* (Lisboa, 1960/62) com *Terras de acácias rubras*, Arnaldo Santos colabora com a revista *Cultura (II)*. Sendo a heterogeneidade um aspeto marcante e imprescindível da análise desenvolvida nesta dissertação, o autor de *Poesia com armas* exhibe a experiência do «guerrilheiro-poeta», assumindo o papel de representante deste mesmo estatuto, até porque, ao encontrar-se no exílio, teve oportunidade de publicar antes da independência, ao passo que a maioria dos poetas militantes não pôde fazê-lo. Através de duas recolhas poéticas, *Armas com poesia e uma certeza* (1973), publicada antes da independência e *Poesia com armas* (1975), publicada já depois, podemos ver que Costa Andrade (que incluímos no nosso estudo, em parte como contraponto, em parte como representante da poesia de guerrilha) se insere na tendência da fase utópico-patriótica, apelando à resistência, antes do 25 de Abril, e à celebração dos heróis, depois.

Em conclusão, no *corpus* dos autores estudados constam aqueles que se destacaram na história da literatura angolana por terem publicado a partir de 1965 e por terem também constituído uma presença constante e relevante depois da independência de Angola, quer do ponto de vista literário quer, na maior parte dos casos, do ponto de vista da participação na reconstrução do estado-nação angolano. Além do mais, as obras dos autores referidos representam uma tendência que, não deixando obviamente de ser nacionalista e anticolonial, vai além da poesia de guerrilha, etiqueta com a qual foi marcada, de uma forma talvez demasiado simplista, a poesia publicada durante a luta de libertação.

Parte I – A consciencialização e o nacionalismo: projetos de individualização cultural e literária

1. A «Geração da *Mensagem*» e a construção de um discurso literário autónomo

1.1. Mensagens de Luanda e da metrópole: o MNIA e a CEI

Russel Hamilton, em *Literaturas africanas, literaturas necessárias*, salienta que, na segunda metade dos anos 40, o espírito do grupo de intelectuais que formou a associação ANANGOLA impulsionava algumas iniciativas em prol da educação e da consciencialização política do povo. O estudioso inglês aponta o grupo musical Ngola Ritmos e o experimentalismo do Teatro Gesto, promovido por Domingos Van-Dúnem, como exemplos da tentativa de recuperar a cultura africana. Estas iniciativas, porém, não tiveram longa vida, pois o facto de os seus exponentes serem politicamente empenhados fez com que o regime colonial os visse como contestatários da ordem, o que levou à sua supressão. Todavia, não deixaram de representar os primeiros passos no inevitável caminho para a luta de libertação de Angola. Depois destas manifestações, segundo Hamilton, «foi (...) na atividade literária que a reivindicação cultural teve o seu maior e mais duradouro impacto na década de 50» (Hamilton, 1981: 80), citando o crítico o exemplo do poema «Exortação», de Maurício de Almeida Gomes, no qual se exprime a necessidade de «criar a poesia de Angola» (Apud Ferreira, 1988: 87), frisando também que «Angola nessa altura não era país, mas a referência era apta porque o descobrimento seria de uma Angola destinada a ser nação» (Hamilton, 1981: 81). De facto, as iniciativas mencionadas concorrem para o resgate da identidade angolana, subjugada pelo colonizador, o que dá azo à visão de um espaço *imaginado*, que representa a pátria.

Em 1948, depois da organização do MNIA (liderado por Viriato da Cruz), o intento político-social deste grupo, cuja atividade se encontrava originariamente associada ao domínio do literário, é perpetuado com o aparecimento da revista *Mensagem*, publicada em Luanda em 1951-1952. O Movimento dos Naturais de Angola tinha como propósito legitimar a vida do Negro através do recurso ao texto literário (sobretudo ao texto poético), concedendo-lhe o lugar de protagonista que lhe era devido na ótica da sua afirmação perante o colonizador. A ideia chave do movimento era a da independência do campo literário, o que implicava também a ideia de uma independência política, visando realçar a

identidade angolana como autónoma em relação à cultura imposta pelo colonizador. Ora, estas expectativas encontram a sua oportunidade de expressão na publicação da revista *Mensagem*, cujo primeiro número, saído em Outubro de 1951, apresenta já os conteúdos programáticos da publicação. É de assinalar o facto de os promotores da revista se dirigirem aos seus «irmãos» (*Mensagem*, 1951: 1), com o objetivo de proporcionar um instrumento de difusão da cultura «fundamentalmente angolana» (*Ibidem*: 1), apresentando um programa de aculturação que colide com a atividade do regime colonial, que promovia, em detrimento da individualização do negro, uma política de assimilação.⁸

Mário António Fernandes de Oliveira, num texto inédito de 1961, incluído em *Reler África*, tece uma panorâmica da poesia angolana e descreve a iniciativa realizada pela revista *Mensagem* como relevante, realçando todavia o facto de os números publicados serem «de circunstância» (Oliveira, 1990: 181), uma vez que resultaram apenas da necessidade de encontrar um meio de difusão da literatura, tendo-se visto os seus colaboradores obrigados a respeitar as regras impostas pelo regime, sob pena de não terem podido realizar a iniciativa apresentada. O referido crítico afirma, no que diz respeito aos autores que integram o painel de colaboradores da *Mensagem*, que «esses nomes são dos que viriam a ser incluídos em todas futuras antologias da poesia angolana, mas a sua representação na revista, excluído o ensaio de Mário Pinto de Andrade, se já define tendência, muito pouco assume de expressão de um movimento literário» (*Ibidem*: 181). No entanto, o grupo de intelectuais que promoveu a revista *Mensagem* representou toda uma geração literária, a qual, pela posição anticolonial que ostentava, influenciou os escritores das gerações seguintes.

De facto, a iniciativa de *Mensagem*, embora fugaz, representou uma resposta concreta à necessidade de afirmação e de institucionalização do sistema literário angolano.⁹

⁸ Em 1952, saíram os números 2, 3 e 4 de *Mensagem*, numa única publicação. No resumo que Pires Laranjeira faz dos conteúdos das duas publicações, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira, 1995), consta que a intenção do grupo era promover a cultura nacional, também através de um programa de educação, procurando fornecer aos «irmãos» os meios para se tornarem quer o sujeito quer o público da literatura (Laranjeira, 1995: 71-72). Ou seja, não se tratou apenas de mostrar a cultura angolana ao «outro», mas também de fazer com que a literatura representasse a cultura do povo angolano.

⁹ O caso moçambicano é bastante próximo do caso angolano, ao passo que o cabo-verdiano destaca-se pela sua peculiaridade, devido às diferentes formas de desenvolvimento das sociedades dos países referidos. Em Cabo Verde a revista *Claridade*, que teve duas fases (1936-1937 e 1947-1966), começou a ser publicada antes de *Mensagem* e foi uma expressão da cabo-verdianidade. Como realça Pires Laranjeira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, isso não passou pela expressão negritudinista, como em Angola, mas verteu para a afirmação da etnicidade local, na qual assenta a cabo-verdianidade, e que tem uma das suas mais notáveis manifestações na publicação de *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes, cofundador da referida

Entretanto, também na metrópole, à volta da Casa dos Estudantes do Império (1951) e do Centro de Estudos Africanos, girava um grupo de intelectuais que se preocupava com a organização do campo literário angolano e que abordava algumas questões teóricas fundamentais para a afirmação da literatura angolana. Manuel Ferreira, por exemplo, considerava «a acção delineada pela *Mensagem* (CEI) na linha de uma continuidade que havia sido encetada pela *Mensagem*, de Luanda» (Ferreira, 1976: 262). A CEI, que tinha sido criada, por parte do governo português, com o intento de reunir e controlar os estudantes das colónias, começou a publicar um boletim de informação, chamado *Mensagem*, que em breve incluiu não apenas informações de serviço para a comunidade estudantil, mas também poesias e ensaios, tornando-se assim um meio de difusão da literatura. Na tentativa de elidir a censura, a técnica da mistura de elementos africanos e portugueses era muito aproveitada, representando todavia também a voz dos associados, que era bastante heterogénea, pois faziam parte da CEI não só africanos, mas também portugueses radicados em Angola. Esta multiculturalidade transparece na descrição de Pepetela em *Geração da utopia*, onde a CEI é apresentada como um ponto de encontro onde os estudantes podiam trocar as suas histórias, mantendo vivas as suas recordações de África, onde ocorriam várias atividades culturais. Pepetela realça a existência da CEI como meio catalisador de novas consciências face à realidade colonial, sendo que o encontro entre estudantes provenientes do que era chamado Ultramar proporcionava a perceção de diferentes pontos de vista, mas com um comum denominador, que era justamente a experiência do colonialismo português (Pepetela, 1992). Enquanto a CEI, como instituição, lutava contra as interferências da PIDE, sempre mais restritivas, os ânimos afervorados dos nacionalistas apontavam para a luta armada de libertação. Neste contexto, não devemos subestimar o papel de difusão da literatura, em especial da poesia, por parte da CEI, entre cujas iniciativas se encontra a publicação de duas antologias de poesia, ambas intituladas *Poetas angolanos*¹⁰, as quais representam uma tentativa de conferir relevo à literatura

revista (Laranjeira, 1995). A diferença entre Cabo Verde, de um lado, e Angola e Moçambique do outro relaciona-se, sobretudo, com a especificidade insular de Cabo Verde. Por esta razão, prefere-se falar de atlanticidade relativamente à representação cultural cabo-verdiana, com aceção correspondente à angolidade. Nos exórdios das reivindicações identitárias promovidas pelas revistas referidas, o espírito que moveu quer *Mensagem* quer *Claridade* reflete o momento histórico vivido e a busca de afirmação perante ao colonialismo.

¹⁰ A editora ACEI, em 1994, recolheu numa única publicação de dois volumes todas as antologias da CEI, realçando a importância das iniciativas promovidas pela CEI no processo de institucionalização da literatura angolana (Cf. Freudenthal, 1994).

angolana, legitimando a sua afirmação: a primeira é uma coletânea de Carlos Eduardo (ou seja Carlos Ervedosa), publicada em 1959, com capa desenhada por Costa Andrade, e a segunda, publicada em 1962, tem um prefácio de Alfredo Margarido e uma capa da autoria de Henrique Abranches.

Em 1962, surge uma polémica originada por um comentário das Edições Imbondeiro sobre as iniciativas da CEI que põe a nu a existência de perspetivas diferentes no que diz respeito à abordagem da literatura angolana. Como é sabido, as Edições Imbondeiro surgiram em Sá da Bandeira, atual Lubango, no início dos anos 60, sob a direção de Leonel Cosme e Garibaldi de Andrade, correspondendo a um projeto editorial que tinha como objetivo dar a conhecer a vida cultural (e, conseqüentemente, a literatura) desenvolvida no espaço lusófono denominado como Ultramar. Em Março de 1962, no número 30 do boletim intitulado *Notícias de Imbondeiro* (onde se exprimia a linha editorial das Edições Imbondeiro), Leonel Cosme publicou um texto cujos conteúdos suscitaram as reações do grupo de *Mensagem* (Lisboa): Leonel Cosme abordava a questão da literatura angolana e da sua difusão, realçando o importante papel desempenhado por *Cultura (II)* e pelas Edições Imbondeiro como movimentos literários organizados (Laranjeira, 1995: 112-113). Alfredo Margarido, considerando as afirmações de Leonel Cosme como uma crítica demasiado injusta para com as atividades realizadas pela CEI, reagiu através das páginas de *Mensagem* (Lisboa), tendo-se centrado a discussão na escolha de alguns autores que as Edições Imbondeiro incluíram nas suas antologias e coleções, consideradas não condizentes com o objetivo de difusão da angolanidade, a que as Imbondeiro se tinham proposto. Alfredo Margarido citava, por exemplo, Joaquim Paço d'Arcos, Cândido da Velha e Eduardo Teófilo, tendo levantado a questão da representatividade dos escritores referidos no seio da cultura angolana. Pires Laranjeira, em *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, justifica esta escolha pelo facto de as Edições Imbondeiro terem sido sujeitas, como todas as outras iniciativas culturais, a desenvolver a sua atividade dentro de determinados cânones impostos, tendo sido assim levadas a contemplar alguns autores mais bem aceites pelo regime como forma de escamotear a censura (*Ibidem*: 113). De facto, como também o próprio Alfredo Margarido reconhece, as Edições Imbondeiro publicaram vozes angolanas representativas da época em questão, como Mário António e Luandino Vieira (Margarido, 1980: 296).

Deste modo, a atividade das Edições Imbondeiro pressupunha, no âmbito literário, a difusão da literatura angolana baseada na escassa observância dos fatores raciais, colocando em plano de equidade os autores angolanos negros e brancos e apelando à necessidade de se considerar a literatura como expressão da realidade tal qual ela é. Esta afirmação foi justamente contestada por Alfredo Margarido, que manifestou o seu desagrado em virtude do protagonismo adquirido pelo domínio do literário, facto para ele paradoxal, uma vez que lhe parecia importante entender a literatura na sua íntima relação com a realidade social da época.¹¹

Observando a controvérsia entre a CEI e as Imbondeiro (Laranjeira, 1995:112), torna-se perceptível que, apesar das divergências, em Angola se estava a moldar uma concepção da cultura que refletisse a realidade e que, nesta perspetiva, era urgente determinar os princípios fundamentais sobre os quais assentar a identificação da cultura angolana, o que passava, evidentemente, também pelas escolhas editoriais e pela difusão de alguns autores (considerados representativos) em detrimento de outros. Nesta busca de especificidade, o ponto-chave radicava na identidade negro-africana da cultura angolana, que deveria ser destacada no momento em que se estava a travar a batalha contra o colonizador. Nesse sentido, a polémica referida entre *Mensagem* (CEI) e as Edições Imbondeiro pode ser vista como o sintoma de uma busca de organização e de institucionalização da cultura, através da literatura, sem esquecer que se vivia uma época de repressão, onde os compromissos estavam na ordem do dia e qualquer afirmação correspondia sempre a uma luta.

Por outro lado, acresce o facto de a questão da busca da identidade angolana, da ideologia nacionalista e da construção de um discurso literário autónomo não poderem dissociar-se, sendo que, naquele contexto, os intelectuais eram apontados como guardiões da cultura e detentores do poder de transformar a sociedade, através da sua representação no campo específico do literário. O próprio Alfredo Margarido admite que o contexto histórico-político e a consciencialização dos intelectuais reclamavam uma evolução:

¹¹ Uma outra questão em que fomentou a polémica já acesa dizia respeito ao facto de, segundo as Edições Imbondeiro, os compiladores de *Mensagem* (CEI) revelarem uma certa atitude saudosista ao olhar para a *Mensagem* publicada em Luanda. Alfredo Margarido redarguiu que não se tratava de saudosismo, mas de olhar para a atividade da *Mensagem* (Luanda), reconhecendo nela um projeto concreto de consciencialização. Em contrapartida, a acusação que Alfredo Margarido fez às Edições Imbondeiro foi, através das posições reveladas por determinadas escolhas editoriais, a de perpetuar de uma certa forma o espírito luso-tropicalista defendido pelo regime.

É óbvio que não escreveríamos hoje o que foi escrito neste Boletim em 1960: mas estes dois anos vieram pôr em relevo novas forças do homem angolano e elas têm estado atentas as publicações referidas que se não querem deixar iludir pela louçania do literário. (Margarido, 1980: 296)

Em conclusão, a polémica referida sublinha justamente o facto de a afirmação da identidade angolana carecer de formas e estratégias de afirmação ou institucionalização, sendo que a realização de todas estas formas e estratégias parecia caber aos intelectuais. Além do mais, a polémica recaía sobretudo nos princípios nos quais assentava a identificação da cultura angolana, que passava por escolhas editoriais e pela difusão dos autores considerados como representativos. Por esta razão, iniciativas como a Mensagem de Luanda e a Mensagem de Lisboa, juntamente com as Edições Imbondeiro, são marcos importantes na evolução da literatura angolana, sendo que a sua supressão deixou um vazio que veio a ser preenchido, em parte, pela poesia da fase utópico-patriótica.

1.2. A poesia da «geração da *Mensagem*»

A urgência de afirmação de uma identidade literária angolana, anunciada pela revista *Mensagem*, foi concretizada nas obras de autores como Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto, representantes da «geração da *Mensagem*». Mário António F. de Oliveira, no texto introdutório à antologia *Poetas angolanos* (1959) da CEI, depois de citar alguns provérbios e adivinhas cuanhama e kikongo (elevando-os a exemplos de arte poética), distingue entre a poesia *de Angola*, ou seja, aquela produzida por «indivíduos europeus ou europeizados que, elegendo Angola para motivo principal das suas composições, não conseguiram contudo passar de aspetos exteriores, paisagísticos ou de preconceito psicológico» (Oliveira, 1990: 171), e a poesia *angolana*, aquela que representa o «produto cultural do homem angolano, tal qual ele é – pelo menos o que intelectualizado (e só este até agora tem sido capaz de expressão literária) – que, através da sua formação europeia, não perdeu elementos culturais negros nem a sua consciência de homem com determinada posição» (*Ibidem*: 175). Mário António inclui na primeira categoria Tomás Vieira da Cruz e Geraldo Bessa Vítor e, na segunda, cita Viriato da Cruz, Aires de Almeida Santos (cujo poema *Meu amor da rua onze* lhe parece uma desilusão), Arnaldo Santos (que designa como «o poeta do futuro») e Eduardo Paiva. O crítico conclui a sua análise referindo, para completar o quadro da produção poética em Angola, a «poesia negra de expressão portuguesa» (*Ibidem*: 177), de que Agostinho Neto é um exemplo paradigmático. Tendo em conta que o texto de Mário António foi escrito em 1959, a afirmação da identidade angolana africana como reivindicação de algo denegado pelo colonizador não poderia escapar às suas preocupações.¹² Como foi referido, a revista

¹² Russel Hamilton apresenta uma visão geral da discussão sobre a poesia angolana, na segunda metade da década de 50, referindo as posições de Mário António, António Cardoso, Mário Pinto de Andrade e Agostinho Neto. Aparentemente, para a afirmação de uma poesia angolana era necessário elaborar versos que subvertissem as regras da língua e do estilo do colonizador, incluindo formas de expressão autóctones. É importante considerar o processo evolutivo que oferece ao homem negro o papel de protagonista da própria realidade, cujo desenvolvimento é causa e simultaneamente consequência da difusão não de uma «nova poesia», pois segundo Mário Pinto de Andrade não existe comparação com a escrita anteriormente, mas de uma «poesia *caracteristicamente africana, especificamente negra*» (Andrade, M. P. 1982: 27). Nesta perspetiva, Mário Pinto de Andrade, em *Poesia negra de expressão portuguesa*, cita Viriato da Cruz, António Jacinto, Alioune Diop, Keita Fodéba, Alda Espírito Santo e Francisco José Tenreiro como exemplos desta nova sensibilidade subjacente à tomada de consciência do homem negro e realça o papel dos «assimilados» no desenvolvimento de uma poesia de Angola. Porém, Agostinho Neto, num discurso pronunciado na CEI em 1959, critica o facto de muitos angolanos não conhecerem as línguas autóctones, o que cria «um fosso bem profundo» entre estes e os «indígenas». Para Agostinho Neto, os poetas mais

Mensagem foi um veículo de difusão de ideias e de textos, em virtude da necessidade de afirmação da angolanidade, e, embora tenha feito uma aparição fugaz, tendo durado apenas dois anos, reúne à volta do seu nome toda uma geração, a «geração da *Mensagem*», pois os seus colaboradores mais relevantes foram escritores representativos da literatura angolana da época. A poesia desta geração é representada sobretudo por António Jacinto e Agostinho Neto (autores cuja poesia teve repercussão nas gerações que seguiram e que, ainda na atualidade, representam uma referência imprescindível no que diz respeito à cultura angolana) e ainda por Viriato da Cruz, do qual se conhecem apenas uma dúzia de poemas dispersos, mas que deixou a sua marca na literatura angolana.

Para se ter uma visão de conjunto da poesia da «geração da *Mensagem*», consideremos os poemas publicados num dos meios de difusão da poesia daquela época, a antologia *Poetas Angolanos*, de 1962, na qual encontramos os autores representativos da década de 50. Esta recolha não serve apenas como amostra da poesia em questão, mas é também relevante pela análise de Alfredo Margarido no seu prefácio, onde o autor realça alguns aspectos importantes que os mensageiros incluem nos seus versos. A escolha dos poetas que integram a antologia referida assenta na ideia de apresentação da sociedade e da realidade angolanas na ótica de não privilegiar uma ou outra etnia, mas de oferecer uma visão mais abrangente da angolanidade – («o homem angolano, vestíbulo do homem total» (Apud Freudenthal, 1994: 80)). Com efeito, Alfredo Margarido aponta para um critério de «universalidade», no sentido em que o tema da poesia proposta expressa não apenas uma cor, mas sim uma única raça, a da humanidade. Esta visão não vai ao encontro da ideia do regime colonial de um império português; muito pelo contrário, os poemas apresentados apelam para «o homem total», mas no sentido negritudinista.

Um dos pontos cruciais da poética dos mensageiros é a (re)africanização da escrita, como forma de refletir a sociedade e, de facto, toda a poesia dos mensageiros está repleta de personagens do povo, sobretudo os marginalizados. Estas imagens concorrem para, por um lado, suscitar indiretamente um espírito de revolta e, por outro lado, denunciar a

representativos da cultura angolana são os que conseguiram «manter um contacto mínimo com as populações do seu meio e identificar-se, traduzir a vida desses homens nos seus poemas» (*Ibidem*: 51) e cita como exemplos Viriato da Cruz, António Jacinto e Costa Andrade. José Carlos Venâncio, na sua análise da «geração da *Mensagem*», em *Uma perspetiva etnológica da literatura angolana*, considera a poesia de António Jacinto como o produto da visão de um branco e que, por isso mesmo, não é «detentor de um discurso tão ‘angolano’» (Venâncio, 1987: 76). Para realçar elementos que não poderiam constar nas palavras de um negro, Venâncio cita alguns exemplos tirados dos versos de Jacinto, como «vermelho-cerejas» ou «regatos de alegre serpentear». Venâncio consagra Agostinho Neto como o poeta da angolanidade da década de 50, frisando como António Jacinto se distancia da visão angolana do poeta da negritude.

exploração dos negros. Neste contexto, as questões sociais e raciais adquirem um peso especial e um dos exemplos de reivindicação cultural é a antologia *Poesia negra de expressão portuguesa*, publicada por José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade em 1953. A recolha é dedicada ao poeta cubano Nicolas Guillén, que representa a tendência negritudinista, do qual também é incluído um poema, e é composta ao todo por nove composições poéticas de autores escolhidos que representam a poesia negra¹³. Na introdução, Mário Pinto de Andrade denuncia a opressão cultural por parte do colonizador, que contribuiu para asfixiar a cultura negro-africana. Consequentemente, o fruto da imposição da cultura europeia e do desrespeito pelos valores africanos tradicionais é «o desenraizado», que o intelectual angolano define como «um tipo de homem, de novo marginal e transitório que se diluiu na mentalidade europeia» (Andrade & Tenreiro, 1982: 48). Estas afirmações correspondem aos propósitos do MNIA, pois através da antologia os autores pretendem mostrar uma poesia inspirada nos valores culturais ancestrais da Angola que o MNIA sugeriu veementemente descobrir. Os exemplos citados por Mário Pinto de Andrade correspondem aos expoentes da negritude: Senghor e Césaire, em cujas palavras se denunciam as culpas da Europa na subjugação de África. Os poetas escolhidos, além de Guillén, são Tenreiro e Alda Espírito Santo, representantes de S. Tomé e Príncipe, Agostinho Neto e Viriato da Cruz, representantes de Angola, e Noémia de Sousa, representante de Moçambique. A nota final é assinada por Francisco José Tenreiro, o qual explica a dificuldade de encontrar poetas que exprimissem em língua portuguesa a cultura negro-africana, sem que esta fosse produto de uma visão exótica. O objetivo da recolha é, pois, segundo Tenreiro, sublinhar o facto de, apesar das diferentes proveniências dos autores incluídos no que chama «caderno» e não «antologia», o denominador comum entre estes autores e obras constituir justamente a Negritude, ou seja, a sensibilidade ao papel que o «Homem Negro» e a sua cultura adquiriram na sociedade da época.

O processo de dignificação do homem angolano, que Alfredo Margarido refere como «coisificação» do homem angolano, o qual implica a necessidade de mudar a situação social da época através da denúncia das injustiças e da exploração, determina a (re)africanização da escrita. Nas palavras do escritor e crítico lusófono, nota-se uma

¹³ Além de «Son numero 6», de Guillén, são escolhidos um poema de Alda Espírito Santo («Lá no Água Grande»), dois de Agostinho Neto («Aspiração» e «Criar»), um de António Jacinto («Monangamba»), um de Francisco José Tenreiro («Coração em África»), um de Noémia de Sousa («Magaíça») e um de Viriato da Cruz («Mãe negra – Canto da esperança»).

tentativa de denúncia (velada por ter sido escrita em 1962) visível na afirmação de que «ao homem angolano não basta *estar*, pois esta seria uma forma passiva de *ser*, *ser*, plenamente, só pode realizar-se através da forma activa do *ser*: o *existir*» (Apud Freudenthal, 1994: 92), vivendo uma existência passiva (condição de colonizado). Margarido segue o seu raciocínio, fundamentando que as condições dos trabalhadores não são naturais, pois não obedecem às necessidades básicas do homem, denunciando, de alguma forma, a exploração e definindo a poesia proposta como um grito de revolta que atenda à libertação.

A «raça» e a questão da cor da pele também são pontos centrais nos quais assenta a poesia da «geração da *Mensagem*», na sua ação de dignificar o negro, como sucede em «Se a minha terra é de cor» de Maurício de Almeida Gomes, o qual compara as estrelas a lágrimas de Deus, as quais são «derramadas/pelos negros inocentes» (Apud Freudenthal, 1994:120). Neste contexto, existem todavia diferentes perspetivas: a representação do negro como detentor da cultura angolana genuína e a figura do assimilado, produto da sociedade colonial. Viriato da Cruz pergunta-se se «Sô Santo», um homem que representa o assimilado, que tem apenas a ilusão de riqueza (à semelhança do que igualmente sucede em Manuel Rui, no conto «Mulato de sangue azul» (Rui, 1973: 23-46), é «o símbolo da Raça ou vingança de Sandu»¹⁴ (Apud Freudenthal, 1994, 137) por se debater entre duas condições opostas como o privilégio de representar uma raça inteira ou a desonra de ser fruto da vingança de um espírito protetor. Também no poema «Namoro» existe esta dualidade entre um comportamento assimilado e um comportamento, por assim dizer, angolano, pois a rapariga aceita o cortejo apenas quando o rapaz dança com ela no ritmo latino-americano¹⁵.

A mesma frustração, embora sem final feliz, encontra-se em «Carta dum contratado» de António Jacinto. Neste texto, a ação de escrever uma carta não se mostra o meio mais adequado para comunicar, pois nem ela sabe ler nem ele sabe escrever. O afastamento das classes, consequência da assimilação, é um fator que também influenciou a luta de libertação, pois, como descreve Pepetela em *Yaka*, no momento em que se projetava a independência, foi necessário que os angolanos fizessem uma escolha. António

¹⁴ Sandu é um espírito protetor.

¹⁵ A rumba é uma dança que tem origem africana, pois nasceu de outra dança, chamada yuca, importada pelos escravos africanos exportados em Cuba e depois aproveitada pelos europeus. O mesmo aconteceu com o samba, nascido nos morros cariocas, e o tango argentino.

Jacinto realça esta escolha no poema «O grande desafio» (Apud Freudenthal, 1994: 44-45), contando a história de António, que «virou doutor» e «doutor não conhece preto da escola», de Zeca, que fez carreira como futebolista e «já não vem no Musseque», de Kamauindo e de Venâncio. Outro aspeto da pluri-identidade racial é a posição dos brancos radicados, de que pode recolher-se um exemplo no poema «Ponte pênsil» do moçambicano Orlando Mendes:¹⁶

O menino branco nasceu numa ilha de Índico
na rota dos navios cargueiros de especiarias.
A mãe negra o embalou silenciosa
nas horas mornas vagarosas da solidão.
Cresceu brincando com os meninos negros
a saudade do dia de São Vapor
(A mãe branca sonhava meninos negros regenerados
navegando felizes em barquinhos à vela
com o seu menino de cabelos soltos na proa...)
Hoje o menino branco negoceia especiarias
e os negros carregam especiarias
nos dias que foram de São Vapor.
(Pesadelos que se infiltram no corpo da mãe negra
antes de fecundado seu ventre são) (Apud Saúte, 2004: 235)

Alfredo Margarido chega à conclusão que «o protesto é, por isso, racial e económico» (Apud Freudenthal, 1994: 99) e que «o outro» tem uma conotação racial, ou seja, é «o branco», por isso, a adjetivação do «corpo negro» torna-se um fator determinante de identidade, encontrando na alienação uma forma de se materializar ou coisificar perante o «Outro», pois, como diz Alfredo Margarido, «quanto maiores forem as manifestações de repulsa, de escândalo, de ridículo, de nojo, são vencidas pela consciência de que só o mundo do Outro pode senti-lo dessa forma» (*Ibidem*: 100). Nesta relação com o Outro, em contexto colonial, a dificuldade de afirmação do negro encontra na alienação uma estratégia para definir a sua dimensão espaço-temporal e esta torna-se o comum denominador que permite que as experiências de uns coincidam com as dos outros. Neste contexto, os poetas angolanos brancos sentem «a ambiguidade da sua posição no mundo negro» (Apud Freudenthal, 1994: 83), como refere Alfredo Margarido. Perante as

¹⁶ Orlando Mendes publicou a partir dos anos 40 em verso e é autor do que é considerado o primeiro romance genuinamente moçambicano, *Portagem* (1966). A sua primeira produção poética é influenciada pelo Neo-Realismo, tendo também colaborado na revista *Vértice*. É preciso realçar que a poesia moçambicana segue, em geral, as mesmas tendências da angolana, embora a produção poética da década de 50 reflita mais a visão de uma elite cultural maioritariamente branca.

injustiças sociais, o sentimento que emerge é o da união em prol de uma luta de classe, que não só reduza e torne menos injustas as diferenças entre negros, mulatos e brancos, mas que conceda também dignidade humana à classe mais desfavorecida. Todavia, há um lugar não contaminado pela discriminação racial, que os poetas incluídos em *Poetas angolanos* referem frequentemente: a infância, a idade que representa a liberdade, pois o adulto está sujeito às regras («praxis») da sociedade, de uma sociedade colonialista, enquanto as crianças vivem o mundo de uma perspectiva menos afetada por aspectos como os preconceitos raciais ou a discriminação. Contudo, as referências à infância que encontramos nos messageiros são recordações de um tempo passado e feliz, mas que já não existe. *Meu amor da rua onze*, de Aires de Almeida Santos, é inspirado no éden da infância que o autor viveu, como se pode ver em vários poemas como «Quem tem o Canhé» ou também em «A mulemba secou»:

Como as folhas da mulemba
Foram-se os sonhos dos gaiatos
Dos miúdos do meu bairro. (Apud Freudenthal, 1994: 125)

Nestes versos podemos observar a mudança operada no quotidiano da vida angolana, porque já as pessoas não se reúnem à volta da fogueira, para ouvir as histórias do feiticeiro, e já não se canta no bairro do poeta. Viriato da Cruz, em «Makèzú» realça também, através de um diálogo akimbundado, o facto de os tempos se terem alterado, mas não através da reevocação da infância – pelo contrário, é a uma velha que compete mostrar que a força do angolano está nas suas origens, simbolizadas pelo hábito dos mais-velhos de mastigar o makèzú (a noz da cola), a qual tem propriedades estimulantes e ajuda a combater a fome.¹⁷ Na consciência de que a «descuidada meninice» (*Ibidem*: 154) não vai voltar, entre a saudade surge a esperança, como sugere António Jacinto, em «O grande desafio»:

Mas talvez um dia
quando as buganvílias alegremente florirem
quando as bimbadas entoarem hinos de madrugada nos capinzais
quando a sombra das mulembeiras for mais boa
quando todos os que isoladamente padecemos
nos encontrarmos iguais como antigamente

¹⁷ Na Guiné-Bissau, é hábito oferecer as nozes de cola aos mais-velhos, em ocasião de visitas, como ato de respeito e de boa educação.

talvez a gente ponha
as dores, as humilhações, os medos
desesperadamente no chão
no largo areal batido de caminhos passados
os mesmos trilhos de escravidões
onde passa a avenida que ao sol ardente alcatroámos
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças
vamos então fazer um grande desafio... (Apud Freudenthal, 1994: 155)

A (re)africanização da escrita passa também pela inclusão da cultura popular nos versos e assim Mário Pinto de Andrade sublinha a relação entre a dança, o ritmo e os rituais das sociedades africanas e a poesia. Também Alfredo Margarido, na sua abordagem do registo estilístico utilizado pelos poetas que integram a coletânea *Poetas angolanos* (1962) frisa que o ritmo é o elemento fundamental, pois salienta a musicalidade da poesia africana tradicional, conferindo aos versos traços característicos de angolanidade. Além do mais, Margarido refere-se à «poesia do musseque luandense» (Apud Freudenthal, 1994: 82), procurando deste modo sinalizar o afastamento entre a poesia angolana e a poesia culta portuguesa através da recusa da observância, nos textos angolanos, de quaisquer regras formais, sendo este um aspeto que se volve em sintoma de revolta contra a sociedade branca. No que diz respeito à literatura em prosa, o processo de reapropriação da língua, através da africanização, como forma de subversão de uma ordem imposta, verá o seu ponto alto na obra *Luuanda* de Luandino Vieira, na qual a «deturpação da técnica e estilística europeia» (Hamilton, 1981: 89) é um evidente sinal de revolta. Todavia, a (re)africanização da escrita vai além desta «deturpação», como acontece, por exemplo, em «Namoro» de Viriato da Cruz, onde, através de formas poéticas onde, usando as palavras de Alfredo Margarido, «a língua portuguesa, dúctil, casa-se com o quimbundo» (Apud Freudenthal, 1994: 103), baseadas estas em ritmos musicais, emerge igualmente a crítica à assimilação, pois a rapariga só aceita o namoro depois de o pretendente se ter perdido no «morro do Samba» (*Ibidem*: 138) e de dançar com ela «num passo maluco» (*Ibidem*: 139).

Em conclusão, a poesia da «geração da *Mensagem*» representa a afirmação do homem angolano e da sua cultura, contra a exploração de que ambos são objeto no mundo colonial. Na verdade, o negro tem dentro de si a força dos seus antepassados, embora as mudanças infligidas pelo branco tivessem procurado apagar recordações e hábitos antigos. A consequência deste aspeto é o facto de ser apenas permitido ao homem angolano a sua realização num espaço de alienação (a qual representa uma forma de não-aceitação da

realidade colonial), mas a verdade é que, como realça Frantz Fanon, em *Les damnés de la terre* (Fanon, 1991), a alienação é uma condição gerada pelo colonialismo, que suprime a dignidade do homem africano. O alienado é um produto da sociedade colonialista e a reação a ela é o orgulho de ser africano. Neste contexto, a raça adquire um significado específico, como símbolo de uma determinada cultura impossível de apagar, porque recebe força da terra-mãe e dos laços que o africano tem com ela. A chamada de atenção da negritude visava combater, em parte, a política de assimilação proposta pelo regime colonial e, deste modo, a alienação tornou-se um meio de procurar inverter a situação, apostando na busca das raízes e reivindicando o estatuto social do negro. Efetivamente, a alienação é um ponto fulcral na perspectiva ideológica da «geração da *Mensagem*», pois representa uma forma de reação à exploração colonial. De facto, o nacionalismo angolano surge justamente da necessidade de oposição ao colonizador e de estabelecer uma identidade nacional e cultural que exprimisse a individualidade política e cultural.

Consta que os autores representativos da fase utópico-patriótica homenagearam a poesia da «geração da *Mensagem*», tributando-lhe o papel de despertadora de consciências, e muitos foram os poetas que se inspiraram na poesia de Agostinho Neto. Por exemplo, David Mestre, em *Nem tudo é poesia*, aborda a poética de António Jacinto e existe um poema inédito de João-Maria Vilanova, intitulado «Kuanza»,¹⁸ que é dedicado a Viriato da Cruz. Além do mais, Russel Hamilton, em *Literatura africana, literatura necessária*, refere que, num recital de poesia, ocorrido na União de Escritores Angolanos, em 1979, Jofre Rocha recitou o poema «Namoro» de Viriato da Cruz, recitação esta que acaba por salientar a importância da «geração da *Mensagem*» para os poetas da fase utópico-patriótica (Hamilton, 1981: 97). No entanto, para a «geração da *Mensagem*», o espaço utópico no qual se realiza o homem angolano é projetado no passado, na infância, ao passo que na poesia da fase utópico-patriótica esse mesmo espaço se projeta num futuro próximo, conquistado através do sacrifício imposto pela luta de libertação. Se, por um lado, já na poesia dos mensageiros encontramos algumas referências à esperança num futuro vindouro (Cf. «Mamãe-Negra», (Apud Freudenthal, 1994: 140-142) de Viriato da Cruz), por outro, na fase utópico-patriótica o éden, lugar de paz e bem-estar, já não é a infância, mas a preconização de um mundo angolano que se irá realizar no futuro. Agostinho Neto foi

¹⁸ O manuscrito do poema foi disponibilizado pela família do escritor a um grupo de pesquisa coordenado pelo Dr. Pires Laranjeira, integrante do CLP da Universidade de Coimbra, para um estudo visando a publicação das obras inéditas.

considerado o profeta da revolução e o seu poema «Havemos de voltar» adquire uma importância marcante, ao sinalizar uma espécie de ponto de viragem: escrito quando Agostinho Neto se encontrava detido na prisão de Aljube, este poema antecipa os acontecimentos históricos que levariam ao começo da luta armada de libertação. De facto, nos versos conclusivos do poema, que recitam «Havemos de voltar/à Angola libertada/Angola independente» (Neto, 1998: 87), podemos vislumbrar a esperança na libertação de Angola, para que o povo possa voltar a uma vida mais natural, ou seja, livrar-se da imposição cultural e viver num espaço genuinamente angolano, o qual será disfarçadamente proclamado na poesia da fase utópico-patriótica.

Sendo as palavras de esperança uma característica também da poesia da fase utópico-patriótica, podemos todavia realçar que o poema acima referido exprime sobretudo um sentimento de resgate de um passado de escravidão, enquanto na fase utópico-patriótica se investe mais na projeção de um futuro de esperança para a construção do espaço angolano. Assim, na poesia da fase utópico-patriótica podemos observar, antes da independência, uma encriptação da mensagem com vista à movimentação e à ação do povo, através da qual a dignidade do homem será alcançada no momento em que se conquistará o espaço angolano: a Nação.

1.3. Continuidade dos projetos para a literatura angolana: Cultura (II)

Na sequência dos propósitos da geração da *Mensagem*, surge outro grupo de intelectuais que se manifesta no jornal *Cultura (II)*, cuja segunda série é publicada entre 1957 e 1960, e que representa uma nova geração. Os desígnios destes intelectuais continuam a ser os mesmos dos que presidiram à atividade dos mensageiros, focando a discussão sobre a cultura e a identidade nacionais, sendo que também a questão da tomada de consciência adquire relevância nos textos e nos ensaios propostos, colocando o acento na relevância da recuperação do património tradicional africano para a construção de uma identidade autónoma. *Cultura (II)* conta com 13 números, «de periodicidade muito irregular» (Ferreira, 1976: 178), e o último deles (em 1960) só constou de duas páginas, pois a sobrevivência da revista já tinha sido posta em causa, uma vez que, como relata Manuel Ferreira, o diretor tinha sido afastado no ano anterior, inviabilizando a continuidade da revista. Por seu turno, Russell Hamilton, em *Literaturas africanas, literaturas necessárias*, afirma que, na revista *Cultura (II)*, há uma abordagem crítica da produção literária angolana e cita como exemplo dessa visão crítica o artigo de António Cardoso, publicado no nº 2/3 de 1958, intitulado «Poesia angolana ou poesia de Angola», no qual assume particular importância a questão da identidade dos autores e do seu enraizamento como fator constituinte da angolanidade dos textos (Hamilton, 1981: 85). A preocupação dos expoentes de *Cultura (II)* é a de levantar questões para que seja possível chegar-se à definição dos valores nos quais assenta a literatura angolana, sobretudo tendo em conta o inevitável contacto com o sistema linguístico e literário português. Assim sendo, torna-se imperioso apostar na africanização do discurso.

António Cardoso publica na revista um artigo no qual aborda a questão da identidade racial dos poetas angolanos, considerando a poesia angolana da época «ainda virgem na mão do povo negro» (Hamilton, 1981: 86). A maior preocupação dos organizadores de *Cultura (II)* é a criação dos pressupostos críticos para a definição e a caracterização da poesia angolana e, nesta perspetiva, a questão da identidade dos autores representa um ponto-chave para definir a angolanidade dos textos. É preciso realçar que, com a difusão do nacionalismo, para os angolanos, começava a ser urgente e inevitável tomar decisões no que diz respeito ao posicionamento político, no momento em que se aproximava a sublevação que levaria à eclosão da luta de libertação – a conturbação deste

momento é objeto de reflexão de Pepetela em *A geração da utopia* (Pepetela, 1992), através das histórias de Sara, Vítor e Aníbal.

Naquela época, como recorda Russel Hamilton, «a autenticidade cultural seria medida mais no grau de consciencialização sociopolítica do que na expressão “negra” de determinado poeta, fosse ele branco, preto ou mestiço» (Hamilton, 1981: 87). A questão da definição de poesia angolana e dos critérios para a classificação de autores angolanos, diferenciados dos autores coloniais, é retomada pelos intelectuais que colaboraram na revista *Cultura (II)*, na esteira dos mensageiros. O conjunto de autores que colaborou em *Cultura (II)* e que promoveu a sua representação na construção da estética angolana, formado sobretudo por pessoas brancas ou mestiças, integra, entre outros, António Cardoso, Arnaldo Santos, Luandino Vieira, Henrique Abranches e Costa Andrade. Os princípios-chave da ideologia de *Cultura (II)* são a busca da identidade angolana e a insistência na sua afirmação, procurando os seus autores distanciar-se da cultura imposta pelo colonizador, o que se reflete na linguagem, na alienação enquanto forma de não reconhecimento da realidade colonial e na escolha infância como um lugar ainda «puro».

A busca de individualidade subjacente aos aspetos referidos, confrontada com a subjugação colonial, resulta numa oposição de valores (colonizado/colonizador e negro/branco) cuja dualidade é representada, por exemplo, e no que diz respeito ao ambiente da época, através do contraste entre o «mundo do asfalto» e o meio rural, do qual já Viriato da Cruz fala em «Makèzú», apontando para uma «nova geração» que define «das avenidas de alcatrão» (Apud Freudenthal, 1994: 34) e que ressalta também nas obras de Luandino Vieira.

José Carlos Venâncio, em *Uma perspetiva etnológica da literatura angolana*, faz uma análise da produção literária de Luandino Vieira e divide-a em duas fases: a primeira que designa por «naturalista», «essencialmente interpretativa da angolanidade» (Venâncio, 1993: 84), e uma outra que denomina «inventiva», «caracterizada pelo esforço de construção da linguagem do futuro» (*Ibidem*: 84). Na primeira fase, o autor inclui *A cidade e a infância*, *Velhas estórias*, *A vida verdadeira de Domingos Xavier* e *Luuanda* e, na segunda, *Macundumba – estórias*, *José Vêncio e os seus amores*, *No antigamente na vida* e *Nós, os de Makulusu*. De facto, a primeira fase identificada por Venâncio corresponde à colaboração do escritor angolano com a revista *Cultura (II)* e é caracterizada pelo discurso da formação estética da angolanidade, juntamente com uma perspetiva de alienação. Ora,

um dos poucos poemas que se conhecem de Luandino Vieira é precisamente intitulado «Canção para Luanda», publicado nas antologias da CEI *Poetas angolanos*, e poder-se-ia considerá-lo quase como um manifesto poético do grupo de *Cultura (II)*, uma vez que o referido poema apresenta muitos elementos típicos da poesia da época, inclusive um certo diálogo com a geração anterior, através de uns versos que recalcam os de «Poema da alienação» de António Jacinto:

«Ola almoço, olá amoçoéé
matona calapau
ji ferreira ji ferrerééé»
Canção para Luanda (Apud Freudenthal, 1994: 208)

«carapau sardinha matona
ji ferreira ji ferrerééé...»
Poema da alienação (*Ibidem*: 150)

«Canção para Luanda» é uma invocação à cidade angolana, com os seus moradores do povo: mana Rosa, a peixeira; mana Maria, a quitandeira; Zefa mulata, com o «seu corpo-cubata»; Mano dos jornais; meninos nas ruas. Em todo o poema o autor pergunta «onde está Luanda?» e a primeira resposta é «Silêncio nas ruas/Silêncio nas bocas/Silêncio nos olhos» (*Ibidem*: 208) e, em seguida, faz a mesma pergunta às pessoas acima referidas, enquanto pinta cenas populares de vida quotidiana, mas elas não têm tempo para responder, porque se encontram ocupados nas suas atividades de modo a poderem ganhar o suficiente para comer. A resposta à pergunta surge, afinal, nos últimos versos (*Ibidem*: 210):

Sorrindo
as quitandas no chão
maboque docinho
a esperança nos olhos
a certeza nas mãos
quitandeira Maria
Zefa mulata
— os panos pintados
garridos
caídos
mostraram o coração:
— Luanda está aqui!

No poema referido encontramos também uma referência à mudança urbanística que a cidade está a sofrer: «as casas antigas/o barro vermelho/as nossas cantigas/tractor derrubou?» (*Ibidem*: 209). Em todo o caso, ainda existe alguma vitalidade, denunciada pela cor garrida dos panos: Luanda está na vida do seu povo. Considerando todos os fatores referidos como exemplos de uma tendência literária, podemos afirmar que o caminho que os colaboradores de *Cultura (II)* empreendem, na esteira das gerações anteriores, com as quais mantêm um diálogo constante, é direcionado para a busca de uma individualização, através da reinterpretação literária da realidade e da cultura angolanas.

Pires Laranjeira salienta também o facto de a Sociedade Cultural Angolana, grupo que se ocupava da publicação de *Cultura (II)*, estar predominantemente ligada ao PCP, privilegiando assim o ponto de vista do povo, «com vista à solidificação da identidade nacional» (Laranjeira, 1995: 104). Manuel Jorge, no artigo «Nação, identidade e unidade nacional em Angola» (Jorge, 2006), publicado na revista *Latitudes*, frisa a relação entre o nacionalismo e a identificação do conceito de angolanidade, porque nesta última assenta a ideia de unidade nacional. Ora, voltando à já referida afirmação de António Cardoso, se a poesia era virgem nas mãos do povo negro, havia uma elite branca que recusava as teorias luso-tropicalistas e promovia uma cultura negra, assente na oralidade, e que procurou servir-se da revista *Cultura (II)* como ponto de encontro e difusão da necessidade de recentralização do discurso literário enquanto veículo da construção da unidade nacional.

2. O papel da literatura entre ideologia e cultura

2.1. O nacionalismo em armas: expressão ideológica, poesia de guerrilha e representação do povo

Com a difusão em Angola do nacionalismo, que foi expresso de várias formas na poesia a partir da década de 50, indiciava-se como inevitável o começo da luta armada de libertação, cujo objetivo fundamental era a independência. Neste contexto, os intelectuais volveram-se em protagonistas dos eventos e sentiram-se investidos da responsabilidade de contribuir para a luta de libertação, enquanto legados do povo angolano, participando, em muitos casos, através da militância, da resistência e da clandestinidade. Mário Pinto de Andrade sublinha o modo como a impossibilidade de afirmação dos direitos políticos (e da sua extensão aos africanos) inviabilizou a sua reivindicação através de formas legais e institucionais, instituindo, portanto, como solução inevitável o uso da violência (Andrade, 1962). A esse respeito, o crítico angolano concorda com Frantz Fanon, o qual salienta a existência de uma específica relação dialética entre a cultura nacional e a luta de libertação, cuja ligação revela também o relacionamento existente entre os aspetos políticos e os literários. A conquista da independência não envolvia apenas questões de carácter político e assim, em concomitância com o projeto de construção de um estado-nação, resultou indispensável a definição de uma identidade cultural subjacente. Na interligação entre política e literatura, um fator relevante é o de «cultura», que Ernest Gellner aponta como pressuposto fundamental da existência de uma nação, juntamente com o princípio da vontade, pois considera o autor que «as culturas parecem constituir os repositórios naturais da legitimidade política» (Gellner, 1993: 88). De facto, este princípio está na base da ideologia nacionalista, que se alicerça no sentimento de pertença a uma determinada cultura, a qual não é apenas partilhada pela elite, uma vez que é também «imaginada» (usando as palavras de Benedict Anderson) através de um processo de reinterpretção dos valores ancestrais. Gellner lembra ainda que coube ao advento do nacionalismo impulsionar a definição das nações, argumentando que, se é possível existir uma comunidade sem Estado, é difícil pensar uma sociedade sem Nação, apesar de as duas entidades referidas apresentarem uma génese independente. Segundo esta perspectiva, o nacionalismo promove o associativismo ao favorecer a integração numa mesma nação não

apenas de todos os indivíduos que partilham a mesma cultura, mas ainda (e sobretudo) daqueles que «se reconhecem como pertencentes à mesma cultura» (Gellner, 1993: 19), o que faz sobressair o aspeto «imaginário» de uma Nação.

O conúbio referido por Frantz Fanon entre cultura nacional e luta de libertação torna patente o processo de identificação da Nação que despoleta o sentido de pertença, o qual é representado na produção poética angolana através da alusão ao conceito de “Pátria”. Como realça Mário Pinto de Andrade, na literatura angolana das décadas de 50 e 60 um elemento frequentemente citado é a Mãe-África, simbolizado também através da terra e da natureza, expressão esta na qual podemos considerar estar abrangida a ideia primordial do conceito de pátria, pois conserva em si o significado etimológico de pátria, ou seja, «a terra dos pais». É importante esta referência, pois é nela que se alicerça a ideologia nacionalista, sendo que se tras põe a defesa da terra dos pais, como berço da identidade, para a construção de uma nação (uma unidade territorial) definida pela cultura com a qual um grupo heterogéneo de pessoas se identificam. Todo este processo, no qual se intersectam a busca da identidade e a reivindicação anticolonial, está patente na literatura angolana.

Realçando o espírito de pertença que alicerça o nacionalismo, Ernest Gellner também afirma que «as nações fazem os homens» (Gellner, 1993: 19), não sendo a inclusão num determinado território uma condição suficiente para a criação de uma nação. Na perspetiva da vontade de criar a nação, podemos ver como muitos escritores engajados, por assim dizer, tiveram que demonstrar através do seu comprometimento a sua escolha de pertença. Claro que, ao falarmos de engajamento, temos também que ter em conta as diferentes faces desse mesmo engajamento, como por exemplo a militância de Jofre Rocha, o anarquismo de David Mestre e a posição pró-sul de Ruy Duarte de Carvalho. Anthony Smith, concordando com Miller, salienta que os conceitos de «etnia» e «nação» podem aproximar-se consideravelmente e sintetiza as diferenças nesses termos (Smith, 2006: 27):

Etnia	Nação
Nome próprio Mitos comuns de ascendência, etc. Memórias partilhadas	Nome próprio Mitos comuns História partilhada
Diferença(s) cultural (ais) Ligação à pátria Algum grau de solidariedade (entre elites)	Cultura pública comum Ocupação da pátria Direitos e deveres comuns Economia única

Basicamente, as diferenças entre etnia e nação que Anthony Smith elenca estão relacionadas com o facto de a estrutura social existir ou constituir uma espécie de pacto, fruto da história. Outro aspecto que podemos assinalar, observando a tabela, é o facto de a etnia se identificar através da diferença cultural com outras etnias, enquanto a nação é unificada pelo sentido de pertença a determinados factores culturais. A esse respeito, Ernest Gellner, contando a história do surgimento da nação da Ruritânia, afirma que «a distância cultural/linguística e a capacidade de se diferenciarem dos outros, que constituem uma desvantagem para os indivíduos, podem ser, finalmente, e muitas vezes são-no, uma vantagem positiva para coletividades efetivas ou potenciais destas vítimas do mundo que entretanto surgiu» (Gellner, 1993: 97). Em contexto colonial, é, portanto, evidente que na base da ideia de nação se encontre a necessidade de criar uma unidade que possa ser contraposta à força colonizadora. Contudo, enquanto a etnia é um grupo homogéneo, a coletividade incluída numa nação é formada por uma variedade heterogénea de indivíduos, variedade esta que, se por um lado não impede a identificação num espaço e em valores comuns, por outro, pode originar tensões. Um exemplo desta tensão gerada por diferenças étnicas é o tribalismo nas fileiras dos guerrilheiros, como retrata Pepetela em *A geração da utopia* (Pepetela, 1992) e em *Mayombe* (Pepetela, 2005).

Segundo a visão etno-simbolista de Anthony Smith, os estados-nação surgiram de etnias anteriormente existentes, baseando-se nelas para a organização do estado. Esta tese discorda daquela que é postulada por Benedict Anderson, uma vez que Smith não aceita o facto de a comunidade poder ser imaginada. Para Anderson, os factores compartilhados pelos indivíduos que fazem parte de um estado-nação radicam numa cultura com um substrato comum e não necessariamente no conceito de etnia como entende Smith, mas antes na intenção de esses mesmos indivíduos se organizarem e definirem como uma entidade própria. Ernest Gellner afirma que o nacionalismo se serve de uma cultura popular «inventada», ou podemos dizer «imaginada» (Cf. Anderson, 2005), como estandarte para as suas batalhas, e julgamos assim que o apelo «Vamos descobrir Angola!» poderá corresponder a este aproveitamento. A reivindicação da necessidade de educar a população angolana é uma iniciativa que, embora não realizada na prática, corresponde a uma tentativa de, por assim dizer, criar uma cultura angolana de referência, através da recuperação das culturas ancestrais (consideradas a matriz), em oposição à cultura imposta pelo colonizador. Portanto, a afirmação do nacionalismo está intimamente ligada à

construção de uma identidade que se relaciona por sua vez com o fator cultural, o qual, não devendo ser considerado de modo fixo ou unívoco, se mostra gerador de uma certa homogeneidade. Stuart Hall questiona a necessidade de se refletir sobre a problemática da identidade, num momento em que as teorias pós-modernas já se debruçaram abundantemente sobre o assunto (Hall & Gay, 1996). Assim, a conclusão a que chega Hall é que não é tanto o conceito de identidade que precisa de ser explorado, mas sobretudo o de «identificação», que implica o reconhecimento de elementos comuns entre indivíduos. Deste modo, é a «identificação» que impulsiona a luta armada nacional e, neste contexto, os intelectuais, através, por exemplo, da poesia, promovem a afirmação da identidade, contextualizando-a. Stuart Hall afirma, em diálogo com Guilroy:

Actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we come from’ so much as what we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation. (*Ibidem*: 4)

No que diz respeito à produção poética angolana da década de 60, parece-nos que, na definição da identidade, a questão das origens assume um papel de relevância, mas com o desenrolar da luta armada de libertação a poesia centra-se também na projeção e na afirmação desta identidade num contexto livre do colonialismo.

Anthony Smith debruça-se sobre o conceito de nacionalismo, salientando que deste mesmo conceito decorrem dois fatores que podem, ou não, estar em sintonia: a «consciência ou sentimento nacional» (Smith: 2006: 16) e a «ideologia nacional» (*Ibidem*: 16). Segundo Smith, este movimento sociopolítico desenvolve-se como qualquer outro, em termos de organização, colocando o acento no valor cultural como fundamento de uma identidade, sublinhando ainda o autor que «a ideologia do nacionalismo permite dar força e direção aos símbolos dos movimentos» (*Ibidem*: 19). Outros fatores essenciais a ter ainda em conta são «a linguagem e a simbólica do nacionalismo» (*Ibidem*: 18). No caso angolano, temos que levar em consideração o surgimento das forças políticas que protagonizaram a luta de libertação nacional, representando as forças que se baseavam num determinado projeto para a nação, em especial modo do MPLA, do qual muitos dos autores analisados foram militantes. Na análise do nacionalismo angolano empreendida por Mário Pinto de Andrade, o crítico realça que a atitude fechada do regime colonial português levou à criação dos movimentos nacionalistas, que viram na luta armada a única

forma de obter a independência (Andrade, 1962). No entanto, Frantz Fanon critica os partidos nacionalistas pelo facto de estes se concentrarem sobretudo na questão da ideologia, sem se preocuparem em elaborar um plano para o futuro da pós-independência (em termos de infraestruturas económicas ou políticas), em grande medida por ignorarem estas matérias (Cf. Fanon, 1991: 191-192). Para além disso, Fanon, enfatizando o papel da poesia, sublinha a necessidade do engajamento dos escritores (Cf. *Ibidem*: 280), que têm a possibilidade e o poder de conciliar ideologia e ação: «l’homme colonisé qui écrit pour son peuple quand il utilise le passé doit le faire dans l’intention d’ouvrir l’avenir, d’inviter à l’action, de fonder l’espoir» (Fanon, 1991: 280). Assim, Guy Rocher define o conceito de ideologia, considerando-o um «sistema de ideias e de juízos, explícita e geralmente organizado, que serve para descrever, explicar, interpretar ou justificar a situação de um grupo ou de uma coletividade e que, inspirando-se em larga medida em certos valores, propõe uma determinada orientação à ação histórica desse grupo ou dessa coletividade» (Rocher, 1971: 228). Os intelectuais são os obreiros de uma reinterpretação da cultura (em oposição ao colonial), aos quais cabe orientar a ação e *imaginar* a comunidade.

Podemos observar alguns aspetos do projeto para a institucionalização da cultura nacional em *Reflexões sobre cultura nacional* (Abranches, 1980), de Henrique Abranches, e em *Literatura angolana (opiniões)* (Andrade, 1980), de Costa Andrade. Henrique Abranches, antropólogo, que integrou com Pepetela, em Argel, o Centro de Estudos Angolanos, frisa alguns pontos fundamentais para a organização de uma «estratégia cultural» com vista à institucionalização da cultura angolana, avançando com a referida proposta depois da independência, ou seja, num espaço já angolano. No programa do estudioso angolano, podemos, pois, vislumbrar alguns aspetos defendidos desde o grito «Vamos descobrir Angola!», nomeadamente a necessidade de se alfabetizar massivamente a população e a urgência de difundir a história de Angola através de iniciativas culturais de vária índole; a confrontação da cultura popular com a cultura erudita; a investigação e a inventariação do património cultural angolano. Vemos então que, se antes da independência havia apenas lugar para uma visão utópica, depois dela começa a tomar corpo uma política concreta, embora com lacunas e, em alguns casos, difícil de pôr em prática. Uma das observações principais do autor prende-se com a necessidade de salientar o papel dos intelectuais ao longo do processo de libertação, criando uma visão do povo no que diz respeito à determinação da cultura nacional. Henrique Abranches sublinha que

«ainda não se falou do homem novo e da nova sociedade senão vinculando-a à luta contra a agressão imperialista» (Abranches, 1980: 107).

É de realçar, na sequência do que afirma Anthony Smith, que as comunidades culturais coletivas não são «fixas ou estáticas» (Smith, 2006: 35), mas que o património da memória e os valores a ela subjacentes se encontram sujeitos a uma reinterpretação, em virtude de um processo de desenvolvimento ocorrido de geração em geração, o que se aplica também relativamente ao conceito de angolanidade, que não pode ter uma definição unívoca, mas que é preciso relativizar conforme as épocas e as sensibilidades. Na perspetiva da reinterpretação cultural, Anthony Smith esclarece:

Portanto, a visão «heróica» da identidade nacional, com os seus temas de luta, libertação e sacrifício típicos das nações ou Estados-nação recém-independentes pode, na geração seguinte, dar lugar a uma versão mais aberta, pragmática e utilitária da identidade da nação, sublinhando temas como o carácter empreendedor, as capacidades de organização e a tolerância da diversidade, temas esses que podem remontar a tradições étnicas alternativas na história da nação (*Ibidem*: 35).

A visão etno-simbolista (Armstrong, Hutchinson e Smith) encontra correspondência nas iniciativas da «geração da *Mensagem*», no sentido em que há a intenção de reinterpretação de valores e também de reconstrução de laços com o passado. Esta tendência teve seguimento em *Cultura (II)*, representando a vontade de autonomizar a literatura angolana. Para além do mais, o uso de uma língua reapropriada é também um sinal desta reinterpretação. No caso angolano, parece-nos que ainda não se alcançou um número de gerações suficientes, desde a independência, para um discurso desse tipo, contudo, não há dúvida que a «geração das incertezas» tem uma visão do discurso anticolonial diferente da geração anterior.

Anthony Smith reflete sobre a tendência de se considerar as nações fruto de uma reinterpretação – ou, segundo Benedict Andersen, de uma invenção – em vez de as entender como consequência dos processos históricos, afirmando que «o que interessa numa explicação do poder e durabilidade das nações e do nacionalismo é que as narrativas e imagem da nação tocam uma corda sensível das pessoas que se propõem captar; e que, em compensação, o povo e as suas culturas podem contribuir para o processo de reconstrução da nação» (Smith, 2006:123). Nessa perspetiva, quer a poesia dos mensageiros quer a poesia de guerrilha, bem como a poesia da fase utópico-patriótica,

procuram despertar um comportamento coletivo através de estratégias de afirmação, já que envolvimento político e ideológico era quase inevitável para os intelectuais das últimas décadas do regime colonial. O objetivo era dar expressão aos valores que contribuíram à formação do «homem novo», através de uma visão angolana do mundo.

Carlos Reis, no que diz respeito ao campo literário ocidental, afirma a necessidade de a literatura se relacionar com a sociedade, lembrando o exemplo de Sartre, que na sua obra *Qu'est-ce que la littérature?* (inicialmente publicada em 1947) defende uma literatura literariamente empenhada, se bem que o escritor francês tenha assumido como discurso exclusivo desse empenhamento o da prosa narrativa e não o da poesia, onde o autor (em virtude do processo de *coisificação* da linguagem atribuído ao discurso poético) não vislumbra «capacidade para desempenhar a função militante e empenhada» (Reis, 2001: 47) que a prosa naturalmente favorece. Contudo, a poesia angolana da fase utópico-patriótica exprime o empenhamento de uma ideologia, mas é também um ato consciente de afirmação cultural que se manifesta através de uma atitude de revolução formal. À semelhança do que sucede, por exemplo, no caso moçambicano (e basta lembrar os nomes de Arlindo Barbeitos, Arnaldo Santos, Orlando Mendes e Noémia de Sousa), a poesia angolana não se destaca apenas pela mensagem, mas também pela estética, fruto de um minucioso labor do verso.

Apesar das diferenças de perspectiva no entendimento do conceito de nação, tal como já foi referido, o cerne da questão radica na criação da nação como ideia e como projeto, o que pressupõe dois princípios fundamentais - o território e a identidade cultural. A partir dos anos 40, o nacionalismo e o anticolonialismo determinam a difusão de ideologias que pugnam pela realização de um espaço nacional, construído, por um lado, através da luta de libertação e, por outro, através da afirmação da identidade. Este processo está patente na produção literária angolana, onde a reinterpretação da cultura adquire uma função especial. Como foi já anteriormente referido, a poesia dos mensageiros representa a fase de resgate de uma identidade própria, fazendo face também à necessidade de mediação com as imposições coloniais. Enquanto no início da década de 60 a poesia dá sobretudo voz à exploração do povo e à necessidade de resgatar a sua dignidade, com o devir da luta armada de libertação torna-se, de certo modo, mais *patriótica*, sendo que uma das formas de manifestação da ideologia e do patriotismo se dá através da poesia de guerrilha. É evidente que a esta poesia de guerrilha subjaz um propósito anticolonial

(exprimindo ideais e experiências vividas) e, em alguns casos, a ação propagandista dos militantes que participaram ativamente na luta de libertação: em primeiro lugar, a poesia de guerrilha coloca o povo numa situação de protagonismo, como detentor da cultura e, por conseguinte, como elemento primordial da construção da nação, a qual é vista como o espaço de afirmação do que é angolano; em segundo lugar, exalta-se na poesia de guerrilha a luta pela conquista do espaço angolano, realçando a figura do guerrilheiro, que carrega em si todos os sofrimentos do povo (porque dele faz parte) e tem como objetivo a procura ativa da liberdade, mesmo à custa de sacrifício pessoal.

O facto de os guerrilheiros produzirem textos poéticos, como forma de sustentação ideológica, vem sublinhar a dimensão utilitária da poesia. Por isso, na produção poética da pré-independência, deparamo-nos com muitos textos escritos por guerrilheiros, que integram a produção categorizada como «poesia de guerrilha». Fernando J. B. Martinho, na recensão que fez da antologia *Poesia angolana de revolta* (Martinho, 1977: 92-93), salienta o facto de esta poesia, apesar de não possuir uma qualidade estético-literária homogénea (pois, nos casos mais rudimentares, apenas sobressai o seu carácter panfletário), possuir uma certa relevância no processo de consciencialização e de afirmação da literatura angolana, ainda que mais não que seja como testemunha do substrato ideológico que sustentou a luta de libertação. Na opinião de Maria Benedita Basto (Basto, 2006), relativamente ao caso moçambicano, o papel da poesia de guerrilha é fundamental, pois representa uma fase no processo de desenvolvimento da literatura nacional. De facto, a autora de *A guerra das escritas* aponta para uma função muito importante da poesia moçambicana, consideravelmente explorada pela FRELIMO, e que prevê a busca das diretivas necessárias à construção da nação nas «formulações» (Basto, 2006: 18) propostas pelo subtexto ideológico da poesia. Maria Benedita Basto refere que «a tensão entre literatura e nação» (*Ibidem*: 16) é um fator de relevância, sendo «necessária à gestão da cidadania» (*Ibidem*: 16). No caso angolano, consideramos a poesia de guerrilha uma vertente decorrente da luta de libertação e uma peça do grande mosaico que é a literatura angolana, e que, na época pré-independência, convive com a poesia produzida no contexto do *ghetto* e com a dos exilados.

No que diz respeito à questão da poesia de guerrilha, podemos observar duas diferentes perspetivas: uma visão simplista em relação à sua produção poética, etiquetada apenas pelo carácter panfletista e propagandístico da mesma, e a posição sustentada por

Maria Benedita Basto, a qual considera a poesia moçambicana produzida pela FRELIMO (incluída na antologia *Poesia de combate*) fundamental, uma vez que desempenhou um importante papel de canonização. Como é sabido, a poesia de guerrilha inclui textos profundamente panfletários, que serviam para divulgar as palavras de ordem e que circulavam na clandestinidade, sobretudo entre as fileiras dos movimentos de libertação, merecendo um estudo específico. De facto, se a prosa de temática «de guerrilha» pode ser classificada como literatura de testemunho, a poesia, apesar do seu carácter ideologicamente comprometido, é sempre a expressão de uma sensibilidade pessoal. Por isso, a compreensão da poesia estará na tensão entre o sujeito pessoal e o «nós» coletivo. Enquanto na ficção narrativa o autor tem mais expedientes para se diluir entre as vozes narradoras, na poesia, o autor está sempre patente na visão que quer mostrar, apesar de delegar a outros elementos a transmissão da mensagem pretendida. Um poeta como João-Maria Vilanova é disto mesmo um exemplo paradigmático, pois a necessidade que ele sentiu de criar uma identidade que pudesse transmitir uma determinada mensagem demonstra a realidade da projeção na poesia do espírito do autor. Com o engajamento do escritor, não são apenas os ideais que são transmitidos nos versos, mas também o comprometimento de quem escreve, que por sua vez traduz o reconhecimento dos problemas da coletividade com a qual o próprio autor se identifica.

Em 1976, o M.E.C. (Ministério da Educação Angolano) publicou uma antologia intitulada *Poesia de Angola* e prefaciada por António Jacinto, que é uma tentativa de pôr em ordem o património literário angolano¹⁹. Nesta antologia, que congrega os autores representantes de várias épocas e gerações, são incluídos também nomes como os de Deolinda Rodrigues, Emanuel Corgo e Nicolau Spencer, autores de «poesia de guerrilha». Um exemplo, entre muitos, retirado da antologia acima referida, é o poema «Decisão», de Emanuel Corgo, no qual encontramos os elementos típicos deste tipo de poesia, como a menção ao Povo, a luta de libertação e a transposição entre o «eu» individual e o «nós» coletivo:

Vou lançar no vento
meus filhos loucos

¹⁹ A antologia está dividida em várias partes: a primeira, a poesia tradicional, que apresenta as traduções portuguesas de literatura oral de diferentes línguas nacionais; a segunda, relativa aos precursores da poesia angolana, entre os quais são citados Cordeiro da Matta e José da Silva Maia Ferreira; a terceira coincide com a geração moderna, que inclui Agostinho Neto, Alda Lara, Alexandre Dáskalos, Arnaldo Santos, Costa Andrade, David Mestre, Jofre Rocha, Jorge Macedo, Manuel Rui, Ruy Duarte de Carvalho, Deolinda Rodrigues, Emanuel Corgo, Nicolau Spencer e outros.

Que velozes irão dizer-te
oh Povo
a verdade da tua sorte

E quando a minha boca
for a boca negra dum arma
e minhas palavras forem balas
me lançarei contigo
na tempestade revolucionária

E em disparando
cantaremos a nossa história
jogada nas páginas esquecidas
dos livros
que não nos deixaram ler
e cada canto
será grito de revolta amordaçada
durante séculos ingloriosos. (1976: 296)

Devido ao seu caráter clandestino, a poesia de guerrilha é conhecida, hoje em dia, sobretudo através das publicações pós-independência. Nos versos citados emerge a correspondência entre a palavra e as armas e o espírito de revolta que justifica a guerra, em nome da liberdade do povo. Como já foi referido, consideramos Costa Andrade o representante da poesia militante angolana, sendo o escritor a verdadeira encarnação do «guerrilheiro-poeta». Quando se fala de poesia de guerrilha, além da dimensão pessoal inerente a todo o fazer poético, é inevitável abordar-se a questão do sujeito enquanto representação de uma voz coletiva, que assume o dever de um contributo para a escrita global da nação ao retratar o momento da luta e do sacrifício que a construção desta mesma nação reclama. Em *A guerra das escritas*, Maria Benedita Basto aponta para uma falha dos estudos literários, que não dedicam muita atenção à definição das figuras do «poeta-guerrilheiro» e do «guerrilheiro-poeta». Segundo a autora, a FRELIMO encontra no discurso da poesia os princípios necessários ao desenvolvimento do processo de construção da nação, ocupando a figura do «guerrilheiro-poeta», durante esse mesmo processo, uma posição de absoluto destaque, ao adquirir o estatuto de cidadão exemplar – ele é o «garante de uma poesia em que os modos de dizer coincidem com os modos de fazer e os modos de ser» (Basto, 2006: 84).

A visão de Maria Benedita Basto parece demasiado categórica, pois, por exemplo, no caso angolano, Jofre Rocha, David Mestre e Jorge Macedo não participaram ativamente na guerrilha, encontrando-se contudo comprometidos com os «cidadãos desta nova nação»

(*Ibidem*: 84), além do facto de não terem saído de Angola, ao passo que Costa Andrade escrevia do exílio. Basto exalta o valor da poesia de combate, recordando que «na imitação singela de uma forma linguística de discurso, esses textos se tornam reprodutores da *relação* que esses discursos estabelecem com a realidade e com a verdade» (*Ibidem*, 47). No caso angolano, na fase utópico-patriótica, apesar da tendência para a encriptação da mensagem, encontram-se muitos exemplos de apelos à luta e de palavras de esperança. Além do mais, os poetas da fase utópico-patriótica não colocam simplesmente a sua pena ao serviço da pátria, mas refletem ainda o momento histórico que Angola vive através da referência à experiência de vida de cada um, polvilhando os versos que escrevem com imagens do povo angolano. Mário Pinto de Andrade, no prefácio ao primeiro volume da *Antologia temática de poesia africana* (Andrade, M. P. 1977), afirma que «o poeta identifica-se com o seu povo, no *corpo-poema*, ao inventariar as forças físicas a reunir, do mesmo lado da barricada» (Andrade, M. P. 1977: 12).

A dinâmica da representação do povo na poesia angolana caminha a par da busca dos valores do património cultural africano, colocando parcialmente entre parênteses a inicial filiação marxista dessa mesma representação, que é, sim, prerrogativa da *poesia de guerrilha*. A esse respeito, já na pós-independência, David Mestre, na rubrica *Cartas de Angola*, que assinava na revista *Colóquio/Letras*, em 1977, refere algumas novidades editoriais relevantes da época (Mestre, 1977^a). O autor debruça-se sobre a relação entre história e literatura, evocando o assassinato de Emanuel Corgo, Gasmin Rodrigues e Hélder Neto (poetas militantes), no seguimento da tentativa de golpe de estado levado a cabo por Nito Alves e ocorrido a 27 de Maio de 1977, fazendo ainda um apanhado das obras dos poetas citados. Além do mais, David Mestre realça a publicação póstuma de *Reflexões sobre a luta de libertação nacional*, que recolhe o pensamento de um herói da luta de libertação, o comandante Jika, advertindo os leitores de que não devem ficar impressionados pelo facto de se encontrar tal informação naquele contexto, pois «a luta armada de libertação nacional é – como no-lo explica Amílcar Cabral – uma manifestação superior de cultura». (Mestre, 1977^a: 44-45). Aliás, no discurso *A cultura e o combate pela independência*, Amílcar Cabral afirma o seguinte:

O problema dum ‘retorno às fontes’ ou dum ‘renascimento cultural’ não se põe nem poderia pôr-se para as massas populares: visto que elas são portadoras de cultura, são a fonte da cultura e, ao mesmo tempo, a única entidade

verdadeiramente capaz de preservar e de criar a cultura, de fazer história. (Apud Laranjeira, 1985: 29)

Remete-se para os próximos capítulos a análise da relação entre os poemas dos autores estudados e certos elementos culturais da cultura tradicional angolana, mas não queremos deixar de sinalizar, desde já, o facto de a cultura e a Nação angolanas se terem vindo a desenvolver em paralelo, de tal modo que o conceito de angolanidade se tornou indiscernível das obras literárias que o evidenciam. Se bem que o povo nunca tenha perdido o contacto com as suas raízes africanas, parece-nos que a questão se prende igualmente com a (re)africanização do discurso literário dos intelectuais (enquanto forma de representação da realidade social nacional), de modo a viabilizar a aproximação entre o universo do literário e a sensibilidade da época. Se pensarmos no papel desempenhado pela literatura no desenvolvimento da história do homem, verificamos que a dimensão coletiva desse mesmo homem se torna, inevitavelmente, o tema principal, a partir do qual pode abrir-se uma reflexão sobre toda a condição humana. Na poesia angolana da «Geração de 70», por exemplo, David Mestre, defendendo uma internacionalização da poesia, propõe também uma análise mais geral do universo humano, prospetando na nova poesia o papel que caberia às gerações posteriores, já um pouco mais alienadas no que diz respeito à luta de libertação.

É, portanto, no sentido de possibilitar a criação de um discurso literário autónomo, mas sobretudo angolano, que se destaca o labor criativo do intelectual. Por exemplo, a poesia de expressão de *ghetto*, que procurou dar voz às «décadas silenciadas», tem como tema principal a condição do intelectual e do poeta, o qual, no decurso do processo de transposição da sua individualidade para o coletivo de todos, deve não apenas aproximar-se do povo, mas fazer parte dele. Este processo de aproximação à realidade do povo é muito evidente em Vilanova, o qual, sob o título de *Vinte canções para Ximinha* (o nome Ximinha era bastante comum, designando uma mulher mais velha), descreve uma série de cenas que representam o povo, atrás do qual podemos vislumbrar Angola, manifestando através de certos sinais subtis os aspetos mais amargos da realidade colonial, sobretudo através da referência a personagens ou expressões típicas da tradição e da sociedade angolanas. Apesar de apresentarem um similar percurso de vida, pois Cândido da Velha e João-Maria Vilanova eram ambos brancos, portugueses e funcionários públicos em Angola, é possível observar nos versos que deixaram um espírito completamente diferente.

Atente-se na aproximação ao povo enunciada nestes versos de Cândido da Velha, onde se dá corpo a uma descrição elaborada do ponto de vista de observador e não, tal como sucede nos versos de João-Maria Vilanova, de um ponto de vista interno à realidade representada:

Poeta que trabalhas nas oficinas,
nos escritórios das grandes empresas,
em todas as condições de trabalho
no solo e subsolo,
irmão poeta funcionário público:
escuta as vozes misturadas de África,
das cidades e subúrbios; vozes de Luanda
em transportes coletivos, ruas, cafés e tascas,
plasmando a humanidade dos dias e das noites. (Velha, 1969: 61)

Na pré-independência, correspondente ao tempo da luta armada, as exigências principais da literatura angolana correspondiam à denúncia das injustiças e ao incitamento à luta, preconizando um novo tempo de paz e liberdade. A «Geração de 70» não apenas consegue fazê-lo, como também desenvolve um discurso poético e estético angolizado, na medida em que este mesmo discurso é expressão daquela época. Torna-se necessário, assim, tomar em consideração o facto de a literatura produzida nesta época corresponder a assinatura de uma elite culta, a qual tem como objetivo primordial recriar a cultura nacional, filtrando, por assim dizer, a visão do povo, como, de acordo com um fragmento já citado (Cf. p. 57), anuncia Amílcar Cabral (Apud Laranjeira, 1985: 29). Bernard Mouralis, em *As contra-literaturas*, reflete acerca dos modos de presença do povo na literatura, tomando sobretudo como exemplo a literatura francesa, procurando discernir a visão do «exótico» de uma «cultura letrada» sem, contudo, deixar de chamar a atenção para o aproveitamento literário da imagem do povo, considerado o depositário de determinados valores. Segundo Mouralis, «o lugar atribuído ao “povo” numa obra pode responder, em primeiro lugar, a preocupações mais propriamente estéticas» (Mouralis, 1982: 122). Um exemplo emblemático deste aspeto, na literatura africana, é Luandino Vieira, pois, numa obra como *Luuanda*, tanto o papel atribuído ao povo como a expressão literária de carácter popularizante utilizada pelo autor constituíram um forte argumento de suporte à autonomia da literatura e da nação angolana, que naquela época vivia à luta pela libertação.

Mostrando a evolução do aproveitamento da imagem do povo na literatura, Bernard Mouralis salienta que «a referência ao “povo” pode responder a preocupações mais propriamente filosóficas» (*Ibidem*: 124), uma vez que visa combater as injustiças sociais, invocando o autor os *Pensamentos* de Pascal como exemplo. No que diz respeito à poesia da fase utópico-patriótica, não se trata da mera exploração da imagem do povo por parte dos intelectuais, mas sim da afirmação de uma identidade, da qual os letrados sentem fazer parte. Mouralis define o povo como um «ser coletivo situado na periferia do corpo social» (*Ibidem*: 137), sendo que o objetivo da literatura (pelo menos em contexto africano, ou em contexto de colonização) é resgatar o povo dessa posição periférica e torná-lo protagonista, através da erradicação da sua condição de colonizado:

Este "povo" que ocupa um lugar marginal no conjunto do corpo social não será em pequeno grau compreendido como uma marginalidade que nos proporíamos valorizar em relação às classes dirigentes, mas antes como um grupo social no qual se descobre, proporcionalmente ao modo de vida, ao saber, às suas representações colectivas, a mais nítida imagem de uma realidade superior, o Povo, a Nação, etc., espécie de princípio fundamental de que nos afastámos, como revela a actual divisão da sociedade e ao qual teríamos, necessariamente, de recorrer amanhã para voltar a dar esta coesão orgânica e mística que hoje lhe falta (*Ibidem*: 139).

Não se trata, pois, apenas de apontar o povo como unidade fundamental da sociedade, mas também, tendo em conta a relação colonizado/colonizador, de afirmar a sua existência como entidade que representa a essência cultural e identitária na qual assenta a construção da Nação, erigindo-se este mesmo povo como ponto de referência para a elite que produz a literatura. Ainda no que diz respeito à representação do povo na literatura, Bernard Mouralis refere-se a uma «camada superficial» (*Ibidem*: 140), que define como «culta, cosmopolita e autêntica» (*Ibidem*: 140), e a uma «camada profunda» (*Ibidem*: 140), que assinala como a única correspondente à realidade do «povo» e da «nação» (*Ibidem*: 140), lembrando também que «o discurso sobre o “povo” visa essencialmente tornar este último o criador ou o depositário de um certo número de valores específicos, nomeadamente no plano estético» (*Ibidem*: 153). Nesta perspectiva, a literatura angolana das décadas de 60 e 70 adquire um papel relevante justamente por ter representado o povo, independentemente de nos referirmos à realidade de figuras como Agostinho Neto e Luandino Vieira, ou à da poesia de guerrilha e da fase utópico-patriótica.

Se considerarmos a poesia dos anos 50, a da «geração de *Mensagem*», verificamos que a representação do povo é um meio de denúncia da condição de colonizado. Quando começa a luta de libertação, a necessidade de consciencialização do povo torna-se também uma prioridade, de modo a que, participando da luta de libertação, o mesmo povo possa ver-se livre do jugo colonial e construir uma nação angolana. Portanto, o intelectual, na transição entre do «eu» pessoal para o «nós» coletivo, aproveita a essência da «camada profunda» de que fala Mouralis e procura transpô-la na obra literária, delineando assim uma identidade nacional através da retórica do engajamento.

A representação do povo na literatura está intimamente ligada à ideia de identidade que, neste caso, se explicita no conceito de *angolanidade*. Ao mesmo tempo, a identidade tem a ver com uma certa perceção de unidade que abrange o campo literário, mas que está também profundamente ligada à ideia política de unidade e de identidade angolanas. Com efeito, o facto de a luta de libertação ter sido promovida, testemunhada e apoiada pelos intelectuais é consequência de a UEA ter sido fundada logo após a independência e de se encontrar ligada ao poder político. Também a definição da identidade do angolano passa pelo mesmo processo, envolvendo, assim, dois planos, o político e o literário, que se intersectam e sobrepõem frequentemente.

Nesta linha de pensamento, somos levados a conceber a construção da *angolanidade* como um processo que tende a consumir-se ao longo de várias décadas, correspondendo, deste modo, a geração da *Mensagem*, a fase utópico-patriótica e a *moderna poesia angolana* a três fases da poesia nacional. No primeiro caso estamos em presença dos poetas da «estética fundacional» (Mata, 2006a: 103) (para usar um termo de Inocência Mata), os quais, denunciando o sofrimento do povo angolano e representando os ideais da *negritude*, da africanidade e da nacionalidade, conferem dignidade ao homem africano e apelam para a dignificação da sua cultura, mensagem esta que ecoa no grito dos intelectuais de «Vamos descobrir Angola!». Efetivamente, os poetas da *Mensagem* pretendem deixar claro que a identidade do angolano assenta em valores africanos, valores esses que devem ser recuperados no momento da libertação do jugo colonialista. Por seu turno, a poesia da fase utópico-patriótica representa a resistência e a passagem do colonial ao pós-independência, evidenciando uma definição de identidade angolana que a luta de libertação defendeu e da qual o povo se torna protagonista. Depois da independência, o modelo poético a seguir é o do guerrilheiro, uma figura definida politicamente, que

representa a essência da luta de libertação e o sacrifício em nome da liberdade. Por último, a *moderna poesia angolana* representa o homem angolano no concreto da realidade contemporânea, ainda ligado, como facilmente se compreenderá, ao passado recente da luta de libertação, mas também à dramaticidade da guerra civil e à instabilidade política vigente, ao mesmo tempo que se mostra possuidor de uma notória ânsia de universalidade, tema sobre o qual se debate esta geração.

O reflexo do engajamento na literatura assenta na dinâmica entre o «eu» individual e o «nós» coletivo. Ortega y Gasset afirma, no que diz respeito à geração literária, que, sendo esta um «compromisso dinâmico entre massa e indivíduo, é o conceito mais importante da História, e, por assim dizer, o fulcro em torno do qual executa os seus movimentos» (Apud Moisés, 2004: 205). Esta questão é enfatizada também por alguns representantes da *moderna poesia angolana*, cujas vozes marcam presença nas entrevistas transcritas por Michel Laban. Por exemplo, Lopito Feijó, apontando para a sensibilidade pessoal do autor enquanto produtor de arte, afirma: «eu acho que sou angolano, e não deixarei de ser em nenhuma parte do mundo, falando quimbundo, português, francês, inglês... Mas há uma marca minha que, naturalmente, tem que sobressair» (Apud Laban, 1991: 885). Portanto, depois da necessidade de criar um «nós», através do engajamento do «eu», o escritor reivindica para si a necessidade de se expressar livremente, uma vez que já não se vê forçado a afirmar a sua identidade perante um Outro. Todavia, Inocência Mata recorda que, apesar de se ter alcançado a independência, «amarras de outros tipos (que não aquelas coloniais)» (Mata, 2007: 23) que agem quer na sociedade quer na literatura não desaparecem, mas deixam rasto e transformam-se num outro tipo de condicionalismos. Por outro lado, no que diz respeito à caracterização do espírito africano, Carlos Espírito Santo frisa, retomando a ideia de Ki-Zerbo, que o referido espírito se inclina naturalmente para a coletivização, porquanto o «espírito individualista» (Santo, 2000: 95) é um aspeto que não faz parte da cultura tradicional africana. Ultrapassada a questão do enraizamento em valores sufocados (ou alienados) pelo colonialismo, o escritor da atualidade «não precisa de se preocupar, de uma forma obsessiva, com o universal» (Laban, 1991: 887), ou, para dizê-lo de outra forma, pode perseguir agora o individual, tendo sido já alcançado um «eu» coletivo, que não carece mais de afirmação. Se o engajamento correspondia a uma sobreposição do «eu» individual e do «nós» coletivo, a «Geração de 80» está perante a necessidade de ultrapassar a fase da luta de libertação e de exprimir uma nova realidade.

Neste contexto, já não se trata de dar voz ao povo, como reivindicação social de gente cuja dignidade era negada em virtude da colonização, mas de exprimir as inquietudes do homem angolano, inserido no seu tempo.

Russel Hamilton, analisando a poesia de Agostinho Neto, realça o recorrente dualismo entre o «eu» e a coletividade, o qual, para o crítico americano, deriva da visão do negro aculturado sobre a coletividade analfabeta, com a qual o primeiro se quer identificar (Hamilton, 1975: 108). Esta questão, que Russel Hamilton debate com muitos exemplos, é passível de ser, em parte, ultrapassada, se considerarmos que o sujeito lírico é sempre detentor de um ponto de vista. A designação de «poesia» implica o ato de «criar» (do verbo grego ποιέω) e a força criativa pressupõe uma entidade criadora que orquestre a criação. Nesta perspetiva, o sujeito lírico é imprescindível, tornando-se a poesia, de uma forma ou outra, intimista. Benjamin Abdala Junior, refletindo sobre o papel do escritor e a sua relação com a arte literária, afirma que, «quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele. [...] O escritor engajado procura ter consciência dessa inserção social (Junior, 1989: 23).

De facto, se observarmos o caso da poesia estudada, os escritores da fase utópico-patriótica eram conscientes do papel desempenhado pelas suas obras; a questão é a de saber qual a sua relação com a arte literária, pois a tendência geral dos estudos críticos é a de considerar a poesia angolana publicada nas décadas de 60 e 70 como uma poesia de teor marcadamente nacionalista, sublinhando-se apenas os aspetos políticos e ideológicos por ela evidenciados. Não se trata, pois, apenas de poesia de guerrilha ou de poesia militante (embora seja inegável este seu estatuto), mas igualmente da idealização utópica de um universo genuinamente angolano, a alcançar através da luta de libertação e onde o homem angolano pudesse realizar-se em pleno. Considerando que «da estratégia do discurso poético vem o efeito de que nada pode ser separado do texto em termos de forma/conteúdo desde os fios do poema aos da realidade referencial» (*Ibidem*: 44), o mesmo acontece também com a poesia da fase utópico-patriótica, pois conceberam-se neste momento estratégias discursivas que visavam representar o discurso africano, contextualizando-o mais ou menos explicitamente na época vivenciada. Como salienta ainda Benjamin Abdala Júnior, a realização do poema prolonga-se no que o poeta recria fora do texto e é justamente nesta representação que a poesia da fase utópico-patriótica encontra o seu

papel, no seu contexto relativo, adquirindo assim um certo valor literário, em função da afirmação da utopia desejada por Agostinho Neto e salientada por Pepetela.

Anthony Smith (Smith, 2006) salienta que o conceito de identidade tem vindo a diluir-se em função da sua multiplicidade; todavia, o autor destaca a necessidade de se manter a distinção entre o nível «individual» e o «coletivo», pois as comunidades coletivas não representam apenas a soma dos indivíduos, bem como os indivíduos não agem apenas em consequência da sua caracterização como unidade coletiva. No encontro entre o «eu» pessoal e o «nós» coletivo acaba por formar-se a identidade do autor, tão importante na literatura angolana ao tocar na problemática da autenticidade e da legitimação das obras literárias. A conclusão de Bernard Mouralis é que

se admitirmos que o «povo» constitui, na realidade, em relação à cultura letrada, uma diferença, e que esta diferença se encontra introduzida no campo literário, reconhecemos igualmente que se trata aqui de uma diferença, se o podermos afirmar, muito mais “presente”, muito mais concreta do que podia manifestar o discurso exótico, na medida em que ela já não se encontra, como neste último caso, inteiramente subordinada a uma decisão da cultura letrada e na medida em que, ao fim e ao cabo, existe independentemente da vigilância desta última (Mouralis, 1982: 136).

O facto de a literatura ser produzida por uma elite considerada culta implica, no caso angolano, a menção a autores de naturalidade portuguesa, mas de vivência e opção angolanas, acabando por tornar-se claro que a poesia da fase utópico-patriótica é desenvolvida por autores com diferentes experiências de vida.

2.2. A representatividade da literatura no processo de construção da Nação e as repercussões do discurso político na cultura

Como foi referido no capítulo anterior, a institucionalização da cultura e o projeto de construção do Estado-Nação são parte do mesmo processo, no qual adquirem relevo o engajamento e a militância dos intelectuais. Gerald Moser, num artigo publicado na revista *Colóquio/Letras* (Moser, 1979), lembra que a República de Angola era governada por poetas, referindo-se não apenas a uma das figuras mais emblemáticas que representam o conúbio entre a cultura e a política, o primeiro presidente Agostinho Neto, mas também a muitos outros escritores que desempenharam cargos políticos logo depois da independência. A título de exemplo, Gerald Moser refere os nomes de António Jacinto, encarregado do setor cultural no período de reorganização das infraestruturas estatais; Agostinho André Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), que desempenhou o cargo de comissário provincial de Luanda; e Manuel Pedro Pacavira, nomeado para o sector da Agricultura, Pesca e Transportes, enquanto Pepetela foi destacado como vice-ministro para a Educação e Roberto de Almeida (Jofre Rocha) como Secretário do Comércio Externo. De facto, o engajamento dos intelectuais manifestou-se não apenas na luta de libertação, mas também no preenchimento dos quadros das instituições nacionais, depois da independência. Como sublinha ainda Gerald Moser, Agostinho Neto ocupou o cargo de Presidente da República de Angola, como representante do MPLA, ao mesmo tempo que desempenhou o cargo de presidente da União de Escritores Angolanos, o que mostra também que a institucionalização da cultura, depois da independência, decorreu de uma série de estratégias políticas da organização estatal. Deste modo, as reflexões de Gerald Moser vêm alertar para o facto de a relação entre a escrita e os ideais políticos ter tido o seu início nos primórdios do nacionalismo, tendo-se consolidado durante a luta de libertação, na qual a literatura era concebida como um instrumento à disposição dos intelectuais para atingir o regime colonial e despertar as consciências nacionais.

O entendimento do texto literário como expressão da ideologia e, sobretudo, o desenvolvimento da ação de resistência através da escrita da poesia foram uma realidade desde a década de 50, como se pode depreender das palavras de Alfredo Margarido:

O poeta sabe que, para os outros, não é apenas o homem das intenções – proclamadas ou não – mas ainda o homem dos actos o que nos leva a dizer que

se trata do homem de uma situação objectiva, que poderá vir a fazer aquilo que ainda não fez por não lhe ser possível fazê-lo (tal facto pode ver-se sobretudo nos poemas de Agostinho Neto, António Cardoso, Manuel Lima, Costa Andrade, António Jacinto) (Apud Freudenthal, 1994: 88).

Efetivamente, a poesia da fase utópico-patriótica é fruto das circunstâncias e das exigências sociopolíticas, pois, como afirma Costa Andrade, «guerrilheiros deram sobretudo poetas, enquanto a clandestinidade e as prisões deram sobretudo romancistas e novelistas» (Andrade, F. C., 1980: 115). Como já foi referido, o modo lírico foi o modo literário mais difundido na época da pré-independência, pois tanto o seu ritmo potencialmente oralizante como a sua consabida concisão, aliados à facilidade de encriptação da mensagem que a escrita em verso propiciava, tornaram possível iludir a censura e apostar quer na publicação dos textos poéticos quer na sua difusão clandestina. Fernando Costa Andrade afirma, por isso, que «o discurso revolucionário não se pode separar do discurso cultural» (*Ibidem*: 25) e que a produção poética revela o conúbio entre a necessidade de afirmação da nacionalidade literária e as diferentes formas de vivenciar os eventos históricos de cada autor. Boaventura de Sousa Santos, em «Entre próspero e Caliban» (Santos, 2001), realça a capacidade de os estudos pós-coloniais rejeitarem a homogeneidade de uma cultura, encarando o fenómeno literário como a manifestação desta pluralidade. Observando o processo de libertação angolano, no qual os intelectuais participaram ativamente, podemos comprovar a realidade da relação existente entre o desenvolvimento da produção literária angolana e a construção da Nação, cujo objetivo é também o de reunir numa única realidade diferentes expressões locais. Se, como afirma Boaventura de Sousa Santos, «a literatura é, talvez, de todas as criações culturais, aquela em que melhor pode obter-se o equilíbrio dinâmico entre homogeneidade e fragmentação» (*Ibidem*: 35), os autores estudados encontraram portanto um meio comum de unificação, onde as diferenças de raça, estilos e vivências concorrem a atingir o mesmo objetivo: influenciar a consciência nacional e a criação de uma imagem nova do ser angolano, num estado angolano.

Se considerarmos válido o princípio referido por Luís Kandjimbo, o da existência de uma *angolanidade-pressuposto* que subjaz à identidade literária, podemos afirmar que esta influencia a identidade nacional, cujo processo de afirmação não pode deixar de passar pela literatura, nem pelo compromisso político-cultural assumido pelos seus autores. Portanto, o escritor, denunciando a realidade social e o estado de espírito de uma nação em

construção, contribui para criar uma sua representação, servindo-se dos elementos que a caracterizam. Representando a poesia da fase utópico-patriótica a época de transição para a independência, na qual os intelectuais deram o seu contributo para a definição de Nação, Luís Kandjimbo afirma que «o fenómeno literário angolano é uma forma possível de se fornecerem respostas ao que é ser angolano» (Kandjimbo, 1997: 34). Por isso, a constituição da União dos Escritores Angolanos adquire uma relevância que transcende o estatuto de uma simples associação cultural, representando uma tomada de posição quer política quer literária. No que diz respeito à relação entre cultura e política, Luís Kandjimbo refere-se ainda à figura do intelectual, salientando que, na época da luta de libertação, foi a ela que coube a defesa da ideologia e dos ideais de esquerda, enquanto na época pós-independência os intelectuais aderiram aos partidos políticos e passaram a fazer parte da máquina do estado (Cf. *Ibidem*: 166).

Com a independência, o mesmo crítico angolano entende que o poder estatal se torna um obstáculo à liberdade para aqueles que não se conformam e define o poder político como um regime totalitário, ao qual os intelectuais terão que sujeitar-se se não quiserem correr o risco da marginalização, concluindo assim que há uma certa incompatibilidade entre o político e o intelectual, dado que, embora o Bem Comum represente o interesse de ambos, eles se orientam por princípios diferentes (Cf. *Ibidem*: 170). Nesta análise de Luís Kandjimbo podemos entrever o processo evolutivo da literatura angolana desde o nacionalismo até à construção e ao subsequente falhanço da utopia, onde se verifica, mais uma vez, a interligação entre a cultura e a política, numa troca recíproca que envolve, por um lado, a ingerência da política na cultura, com o intento de fazer com que esta seja representativa dos ideais nos quais assenta o projeto político, e, por outro lado, o contributo dos intelectuais na identificação e na elaboração de uma identidade representativa da sociedade à qual o projeto político se refere.

Na relação entre cultura e política intervém ainda a bidimensionalidade do intelectual referida por Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1989: 99), na qual coexistem duas vertentes, com as quais os autores estudados se deparam: a dimensão do individual e a do coletivo. Durante a fase utópico-patriótica, há, em primeiro lugar, um esforço para alimentar uma voz coletiva que contribua, através da materialização das palavras, para a determinação da realidade angolana. A relação entre o discurso político e o discurso literário prende-se, inevitavelmente, com o engajamento dos intelectuais e com o seu

compromisso com a defesa dos ideais nacionalistas, como mostra também o poeta moçambicano Rui Nogar no poema «Retrato», onde se enaltece o papel do intelectual no processo de luta de libertação, equiparando-o ao guerrilheiro:

mais do que poetas
hoje
somos sim guerrilheiros
com poemas emboscados
por entre a selva de sentimentos
em que nos vamos libertando
em cada palavra percutida

hoje
nós
em Moçambique (Apud Saúte, 2004: 243)

A associação entre o escritor, e especificamente o poeta, e o guerrilheiro é uma imagem recorrente, na qual as armas e as palavras adquirem o mesmo papel. Costa Andrade profere estas palavras em 1964, quando a luta armada estava em pleno desenvolvimento: «a poesia angolana não é o culto da palavra, mas um meio de expressão que se serve das palavras» (Andrade, 1980: 33). Deste modo, e no presente contexto, o valor da poesia não decorre da sua conformação estética, mas sim dos conteúdos que representam, usando uma expressão de Maria Benedita Basto, «as palavras das quais a nação necessita» (Basto, 2006: 16), uma vez que estas determinam a realidade. De facto, a *poesia de guerrilha* contribui para materializar os aspetos mais cruentos e autênticos da luta armada, expostos por pessoas com uma instrução básica, através de uma linguagem revolucionária inculcada nos campos de adestramento do MPLA. Todavia, a materialização acima referida passa também pela visão específica de cada autor (onde o fator vivencial se torna importante), pois a variedade de experiências que cada um viveu permite retratar frações diferentes da realidade, as quais servem, em conjunto, para representar uma época e uma nação em construção. Por outro lado, segundo Benedict Anderson, esta materialização, gerada por exemplo pelo canto do hino nacional, é coadjuvada pela criação do «unísson», no qual «apesar de nos apercebermos de que outros cantam estas canções precisamente no momento e na maneira como nós as cantamos, não fazemos ideia de quem esses outros serão» (Anderson, 2005: 197). Este «unísson» a que se refere Benedict Anderson é perseguido na literatura angolana através de específicas estratégias de afirmação, sendo a poesia da fase utópico-patriótica aquela

que se ressentia da passagem do colonial à independência. Neste contexto, Maria Benedita Basto realça a figura do «poeta-guerrilheiro», erigindo-o em modelo não apenas comportamental, mas também literário, pois considera que o poeta «se define pelo seu total comprometimento com a luta» (Basto, 2006: 21), através do qual «a sua poesia se pode autenticar como poesia» (*Ibidem*: 21). É desnecessário evidenciar que, também no caso angolano, no momento histórico da luta armada o comprometimento é um aspeto imprescindível para qualquer militante da luta de libertação, como refere Mário Pinto de Andrade, cujas palavras remetem para a ideia já referida da mútua influência entre literatura e política:

A particularidade do nosso caso reside no facto de que a maturação ideológica concomitante com a realização das formas de luta, a própria explosão do instrumento linguístico tendendo a uma independência semântica, e sobretudo o comprometimento do sujeito-poeta nas batalhas populares permitiam lançar as bases de identificação do autor com o seu público. (Andrade, M. P. de 1977: 10-11)

Nesse sentido, podemos colocar no mesmo plano o comprometimento do guerrilheiro e o engajamento do intelectual, acentuando a importância de exemplos como os de Fernando Costa Andrade e de João-Maria Vilanova, pois ambos manifestaram de forma diferente a sua adesão à causa angolana: enquanto o primeiro participou na luta armada e foi testemunha dessa realidade, o segundo criou uma personalidade literária que vai além da criação de um mero pseudónimo, personalidade esta que lhe permitiu manifestar o seu comprometimento ao abrigo de qualquer juízo em relação à sua identidade real – ficaram, pois, apenas os versos, impregnados de angolanidade, como legado da sua mensagem. Deste modo, os dois exemplos citados correspondem à figura do poeta-guerrilheiro apresentada por Maria Benedita Basto, embora não se possa limitar a esta perspectiva a análise de toda a poesia nacionalista, pois se o comprometimento político passa naturalmente pela resistência, não é forçoso que passe pela guerrilha. Contudo, a veiculação de ideologias através da produção poética é um aspeto marcante da poesia estudada, pois esta constitui o reflexo do engajamento dos intelectuais, que os mesmos assumem como forma de dar consistência à realidade angolana. A este propósito, Fernando Costa Andrade, num discurso proferido em 1964, afirma que «o verso deixa de ser

linguagem de elite para ser a medida de quem o forja a quente: o povo em luta» (Andrade, 1980: 41).

A poesia da fase utópico-patriótica está, pois, embebida de espírito anticolonialista e de denúncia; o povo e a luta tornam-se os temas principais, não apenas por uma questão de sensibilidade social, mas também pelas questões ideológicas subjacentes à luta de libertação. Depois da independência, havia a necessidade de criar quadros e de organizar as infraestruturas essenciais para garantir o funcionamento do Estado, que se baseava numa visão liberta de qualquer vestígio da dominação colonial. Portanto, o facto de o MPLA se basear na ideologia marxista dos seus líderes implica também uma organização das estruturas estatais com uma certa máquina burocrática, utilizando as pessoas que estavam disponíveis na altura. A cultura, como seria, aliás, expectável, também foi envolvida nesta engrenagem da máquina organizativa e assim a constituição da UEA tornou-se a manifestação não apenas da necessidade urgente de um órgão que reconhecesse e institucionalizasse a literatura, mas também que funcionasse como promotor das obras a haver. Pires Laranjeira, em *Literatura calibanesca*, refletindo sobre as influências da política na esfera cultural, afirma que «seria interessante e produtivo determinar até que ponto o atual poder político dos escritores angolanos lhes retira *poder de transgressão*» (Laranjeira, 1985: 49), ao passo que Luís Kandjimbo, crítico em relação ao poder político instaurado depois da independência e à função do partido maioritário, lembra que só os escritores que se sujeitavam à ideologia do MPLA tinham possibilidade de sucesso, considerando a União de Escritores Angolanos uma extensão do partido. De facto, apesar de o MPLA ter assumido o controlo político e cultural de Angola, como salienta Jofre Rocha, numa entrevista oficial à UEA, esta supremacia, determinada em parte pelas circunstâncias históricas, adveio de escolhas nem sempre fáceis em tempos conturbados:

P- «Não é por acaso que todos os escritores de Angola estão no MPLA. Este facto é significativo, porque a literatura em Angola, esteve sempre ao serviço da revolução» (apud *Intervenções Sobre Literatura, Cultura e Artes*, Kilombelombe, 2004). Como reinterpreta, nos tempos de hoje, esta célebre frase de Agostinho Neto?

R- Houve um momento histórico em que não era fácil amar Angola e continuar a ser angolano. Esse foi um momento em que a Pátria, ferida de morte e em risco de sossobrar, mais precisou dos seus filhos e muitos destes lhe viraram costas. Na barricada cultural, a resistência era uma palavra de ordem. E nessa barricada, corajosamente, houve escritores que se ergueram contra a barbárie, a destruição cega, a desumanidade. Outros encolheram os ombros e partiram

para outras paragens. Na hora devida, os que ficaram postaram-se do lado certo da História²⁰.

Jorge Macedo, representante do MPLA, manifestou no seu romance *Geografia da coragem* (Macedo, 1980b) a mesma posição crítica de Jofre Rocha (Roberto de Almeida), o qual fez parte da Esfera Ideológica do MPLA. De facto, não podemos esquecer que alguns dos autores estudados tiveram um papel ativo no processo de construção ideológica do partido, bem como na definição de cultura nacional. Assim, a relação entre a esfera cultural e o partido no poder, ou na liderança do Estado-Nação, deve-se em parte à militância dos autores, mas também ao facto de os intelectuais serem os únicos que, na altura, podiam exercer estes cargos, estivessem ou não preparados para o efeito. Neste contexto, a posição política dos intelectuais era um fator relevante e, como realça Pires Laranjeira, fazer parte do MPLA era uma condição necessária para a sua aceitação, sobretudo no caso dos angolanos radicados²¹ (Laranjeira: 2005: 59). A influência do MPLA na vida cultural de Angola estende-se à União de Escritores Angolanos, fundada ainda antes que as mudanças políticas estabilizassem o país, sendo que o conflito entre as forças político-militares deu origem à guerra civil, que se alastrou até 2004.

Num artigo divulgado na revista electrónica *Africultures*, Bonavena recorda um episódio no qual o Ministério da Educação, em 1976, resolveu não seleccionar textos de Viriato da Cruz para um livro destinado ao ensino secundário. Bonavena afirma que, com esta «escolha política», a intenção do Bureau Político do MPLA «était de faire payer à titre posthume au poète Viriato da Cruz les déboires de l'homme politique Viriato da Cruz»²². Este exemplo serve para mostrar que, de facto, o discurso político interferiu nas questões literárias, na tentativa de criar um sistema literário que se adequasse à visão nacional proposta e defendida. Bonavena lembra ainda que a UEA nasceu justamente num clima de «lutas intestinas», pois a estabilidade política estava longe de ser alcançada, havendo a esse respeito opiniões discordantes no seio do próprio MPLA. O projeto da institucionalização da cultura veio tornar premente a necessidade de se criar um organismo que tivesse a

²⁰ ROCHA, J. (s/d). «O Político e o Escritor São Faces da Mesma Moeda» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/397-o-pol%C3%ADtico-e-o-escritor-s%C3%A3o-faces-da-mesma-moeda> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

²¹ A predominância do MPLA, apoiada pela maioria do povo angolano, é mencionada por Pepetela, militante do MPLA, em várias obras, como por exemplo *O cão e os calús*, *Mayombe* e *Geração da Utopia*.

²² BONAVENTA. E. (2000) «Le rôle des écrivains dans la société angolaise» em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1260>.

autoridade de legitimar a literatura nacional. A crítica de Bonavena é a de que se substituiu ao regime colonial, monopolizador da expressão cultural, «le monopole de l'activité politique par le parti unique»²³. Além da União Escritores Angolanos, Bonavena aponta também as Brigadas Jovens de Literatura como órgãos que serviam para o controlo e a organização da cultura, afirmando que esta tentativa de controlo não resultou, pois alguns escritores, como, por exemplo, Manuel Rui e Pepetela, guardaram as devidas distâncias, tendo exprimido a sua decepção pela não realização das utopias, sublinhando assim a existência de uma realidade alternativa à proposta pelo governo. As tertúlias que surgiram na metade dos anos 80 vêm, nesse sentido, afirmar a necessidade de uma alternativa à União Escritores Angolanos, a qual teria que passar pela reflexão sobre o estatuto social da literatura, embora de um ponto de vista diferente do defendido pelo partido único (só em 1992 se realizaram eleições multipartidárias). Relativamente a estas tertúlias, as entrevistas de Michel Laban apontam para uma certa colaboração com a União de Escritores Angolanos, que continua sendo a maior instituição em matéria de legitimação literária, apesar da necessidade de busca de uma alternativa.

Todas as iniciativas referidas apontam para uma ideia comum - a necessidade de organizar e oficializar a produção literária angolana, agilizando o debate dos temas que propiciam uma visão coerente da realidade social. É evidente que o discurso político e o discurso literário estavam, e estão hoje ainda, interligados e que os intelectuais tomaram a responsabilidade de uma ação de afirmação cultural, tornando-se depois, em muitos casos, agentes políticos na pós-independência.

²³ *Ibidem*.

2.3. O caleidoscópico conceito de angolanidade

A definição de *angolanidade* tem sido uma questão muito debatida, constituindo o maior desafio a esta mesma definição a multiplicidade de fatores constitutivos do conceito, uma vez que a *angolanidade* é, simultaneamente, a expressão dos fatores culturais que regulam a atividade imaginativa dos angolanos e, do ponto de vista literário, o elemento que reflete a genuinidade da produção criativa nacional. Neste sentido, em função do percurso literário da poesia estudada, definir este conceito torna-se importante, porque nos permite fixar uma unidade de medida necessária para incluir (ou não) as obras analisadas no corpus sobre o qual assenta a construção do cânone angolano. Sendo que vários aspetos concorrem para a definição de *angolanidade*, parece-nos oportuno abordar, em primeiro lugar, o conceito de cultura, intimamente ligado com o de identidade. Ora, considerando que no contexto colonial angolano, era difícil para a minoria negra exprimir-se, por causa da dificuldade de acesso ao ensino e por causa da censura, é de destacar o papel orientador assumido por uma elite maioritariamente branca ou mestiça que regulava a atividade no domínio literário e estabelecia as diretrizes na construção da identidade cultural angolana. Assim, o papel dos intelectuais torna-se portanto fundamental, pois é através da sua visão que se reflete a identidade do povo angolano. Realçando a complexidade do conceito de identidade, o sociólogo Zygmunt Bauman afirma:

Though all too often hypostasized as an attribute of a material entity, identity has the ontological status of a project and postulate. To say 'postulated identity' is to say one word too many, as neither there is nor can there be any other identity but a postulated one. Identity is a critical projection of what is demanded and/or sought upon what is; or, more exactly still, an oblique assertion of the inadequacy or incompleteness of the latter (Apud Hall & Gay, 1996: 19).

Esta aceção de identidade parece, de facto, aplicar-se ao percurso da literatura angolana, uma vez que, através dos textos das várias fases literárias, se verifica uma preocupação com a projeção da cultura nacional e de uma consequente afirmação identitária.

Luís Kandjimbo sublinha um aspeto fundamental que, por vezes, não é suficientemente explorado pela crítica exógena, salientando que Angola é um espaço cultural africano e que, portanto, não se pode deixar de ter em conta o substrato cultural

que lhe subjaz, substrato este que o crítico e ensaísta angolano aponta como sendo de matriz maioritariamente bantu. Nesta perspetiva, os autores angolanos situam-se no panorama literário nacional em função da sua maneira de reatualizar a herança cultural africana, tornando-se a afirmação da angolanidade diretamente proporcional ao afastamento do modelo português (Kandjimbo, 1997: 21). O crítico angolano afirma a existência de uma *angolanidade-suposto*, que representa a bagagem cultural de cada indivíduo, a qual determina a identidade literária do escritor, bem como a dos textos produzidos. Esta perspetiva contrasta com a das teorias do hibridismo, que consideram a literatura angolana o produto da fusão entre o domínio literário português e o africano, porquanto, usando as palavras de Fernando Costa Andrade, «a literatura angolana nasce no centro de uma dramática realidade: o choque diário e violento de dois grupos profundamente antagónicos: colonizados e colonizadores» (Andrade, 1980: 45). De facto, alguns críticos, sobretudo africanos, assinalam o facto de a relação entre a literatura e a cultura portuguesa e a literatura e a cultura africana ter correspondido mais a um choque do que a uma interação, considerando-se mais «angolanos» os textos que se afastam da cultura portuguesa. Em função disso, Luís Kandjimbo recusa as teorias de Mário António ou René Pellisier, que defendem que «o nacionalismo africano [angolano] moderno é uma criação dos mestiços do século XIX» (Kandjimbo, 1997: 17).

Remete-se para outro capítulo²⁴ uma análise mais aprofundada sobre a genuinidade dos textos e a sua relação com o modelo português, antecipando-se apenas neste momento o facto de a identidade literária e a biografia dos escritores influenciarem, como é óbvio, a sua escrita, sendo todavia a *angolanidade-suposto* de que fala Luís Kandjimbo o factor determinante. De facto, no plural panorama literário angolano temos que ter em conta também o papel dos radicados, que fizeram parte do processo de libertação e que produziram obras reconhecidas como peças importantes da literatura angolana, pois, neste caso, a angolanidade que promovem não é uma angolanidade de nascença, mas que envolve, de qualquer forma, sentimentos de pertença. Neste tipo de autores conjugam-se diferentes heranças culturais e podemos invocar, a título de exemplo, os casos de João-Maria Vilanova e Leonel Cosme, que manifestam uma sensibilidade para os problemas da terra comparável à de outros autores conceituados. Este aspeto põe de manifesto que não se é apenas angolano por nascença, mas também por aquisição. Os estudos pós-coloniais,

²⁴ Veja-se o ponto «2.3. A presença de elementos etnográficos africanos e o uso do português, língua do poder», p. 168-181.

aliás, orientam-se para a tendência para ultrapassar a visão historicista da literatura, considerando que esta não é a mais adequada para a análise das literaturas emergentes, uma vez que, neste caso, o processo literário adquire características específicas. O texto torna-se o elemento central e constitutivo do sistema literário, funcionando também como determinante na constituição da identidade literária e nacional. Deste modo, Pires Laranjeira, dividindo a poesia angolana em duas espécies, a poesia oral e a poesia de expressão angolana em língua portuguesa, questiona-se, no que diz respeito à relação entre o uso da língua portuguesa e a afirmação de angolanidade, do seguinte modo:

O problema fundamental que se levanta é saber quando e como é que existe a angolanidade da poesia. Trata-se, portanto de investigar a legitimidade não do meio de expressão (língua portuguesa) mas do modo de diferenciação dessa expressão (Laranjeira, 1985: 24).

Entre os elementos que Luís Kandjimbo cita como requisitos para a inclusão de autores num determinado sistema literário nacional (Cf. Kandjimbo, 1997: 29), a língua é um factor de relevância. O crítico define, assim, como literatura angolana o «conjunto de textos que compreendem os textos orais, as versões escritas dos textos orais, em línguas nacionais, os textos escritos em língua portuguesa, produzidos por autores angolanos com recurso às técnicas da ficção narrativa, de outros modos de escrita desde que se verifique neles uma determinada intenção estética, crítica ou histórico-literária, veiculando elementos culturais angolanos» (*Ibidem*: 30). Nesta perspetiva, a língua portuguesa é só aparentemente a língua do outro, uma vez que, filtrada através da intenção do autor, assume um novo código²⁵.

O escritor angolano Bonavena, citando também Lopito Feijoó, refere-se, justamente, à angolanidade como a um conceito que deve abranger na sua totalidade a cultura angolana, sem privilegiar regionalismos (Apud Laban, 1991: 897). Certo é que podemos observar uma certa fluidez do conceito, no sentido em que ele está sujeito à influência do processo de afirmação de uma identidade sufocada pelo colonialismo. Sem pôr em causa o absoluto da aceção, podemos considerar o conceito de *angolanidade* como algo versátil, uma vez que a sua definição muda ao longo da evolução histórica. Luís

²⁵ Remete-se para o ponto «2.3. A presença de elementos etnográficos africanos e o uso do português, língua do poder» (p. 168-181) uma análise mais aprofundada sobre a questão do uso da língua portuguesa na produção poética estudada, como veículo de angolanidade.

Kandjimbo, em *Apologia de Kalitanji* (Kandjimbo, 1997), faz um *excursus* sobre a teorização da *angolanidade*. O aparecimento do termo, em 1961, num ensaio de Alfredo Margarido (Apud Kandjimbo, 1997: 15), deu azo a um debate sobre a identidade angolana, par o qual deram o seu contributo, entre outros, Agostinho Neto, Fernando Costa Andrade, Mário António e José Carlos Venâncio. Este debate permite consolidar a existência de certos elos comunicantes entre a manifestação da autonomia das literaturas africanas de expressão portuguesa e a afirmação da angolanidade, na qual se distinguem duas correntes, uma que aponta para a perspectiva da criouliidade (Mário António e José Carlos Venâncio) e outra que defende a necessidade de uma volta às origens (Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade). De facto, no processo de afirmação da identidade angolana, o MNIA defendeu a necessidade de (re)afirmar os valores tradicionais africanos para «descobrir Angola», ao passo que a poesia da fase utópico-patriótica apontou para uma angolanidade ligada às experiências de guerra (ou do *ghetto*) e do fim do regime colonial, tendo, por último, a *moderna poesia angolana* dado voz ao homem angolano em contexto pós-colonial. Ora, a definição de angolanidade prende-se com a totalidade destes aspetos, em processo de transformação e elaboração ao longo do qual o homem angolano passa por várias fases, até à sua afirmação plena, na modernidade.

A aceção de angolanidade como elemento que caracteriza o ser angolano, assim como os valores nos quais o termo assenta, está ligada ao conceito de cultura popular, igualmente sujeito, como se compreenderá, a contínuas reformulações ao longo do tempo. Como afirma Pires Laranjeira, no que diz respeito às literaturas africanas de língua portuguesa, é difícil definir o significado de cultura popular, pois esta envolve uma variedade de fatores sujeitos a inúmeras mudanças, quer no tempo quer no espaço (Cf. Laranjeira, 2009: 7-24), citando o autor vários tipos de tradições culturais, que se formaram com a evolução histórica e os contactos entre culturas. No que diz respeito ao caso angolano, o autor destaca os nomes de José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade que, no início dos anos 50, afirmavam já não existir uma tradição ancestral africana, pois a oralidade tinha sofrido perdas consideráveis, infligidas pela dominação colonial. Apesar disso, os autores citados defendiam que era necessário fazer um esforço para recuperar a tradição oral, pois esta representava os primórdios da cultura angolana. Devido também à pluralidade de tradições culturais ligadas às diferentes etnias presentes em Angola, resulta difícil elaborar uma definição unívoca e cultura popular. Não se trata, todavia, apenas da

pluralidade de elementos subjacentes à angolanidade, mas também da sua convergência para a definição de uma visão que se pretende consolidar através dela. É justamente nesta questão que se insere o papel dos escritores, os quais proporcionam, através da produção literária, a reinterpretção e a «invenção» da cultura nacional, mediando desta forma na definição da angolanidade. Neste sentido, José Carlos Venâncio realça a versatilidade do conceito, no sentido em que é um elemento que muda conforme as circunstâncias, frisando ainda o autor que «a angolanidade não deve ser confundida com identidade. Entendo por angolanidade a interpretação que alguns (intelectuais, políticos, escritores, etc.) fazem da sociedade crioula angolana» (Venâncio, 1992b: 19).

Nos capítulos seguintes²⁶ será abordada mais detalhadamente a questão da criouldade no que diz respeito à literatura angolana; contudo, antecipamos já o facto de o conceito de angolanidade (que pressupõe a expressão da identidade cultural angolana, relacionada por José Carlos Venâncio com o adjetivo «crioula») nos parecer implicar uma contradição, sobretudo no que concerne a época estudada. É verdade que a angolanidade está sujeita a uma visão subjetiva e que derive do encontro entre a cultura angolana e a portuguesa. Porém, como mostraremos em seguida, não se pode considerar a cultura angolana uma criação crioula e a contradição decorre do facto de a angolanidade corresponder à expressão da cultura nacional, partindo do pressuposto de um confronto com a cultura portuguesa, embora através da utilização da língua portuguesa.

Não se deve, pois, confundir a *liquidez* do conceito de angolanidade com os termos de mestiçagem ou criouldade (usando aqui o mesmo sentido de «líquido» que Zygmunt Bauman atribui à sociedade moderna (Bauman, 2001)), os quais são representados, no caso da angolanidade, por específicos momentos históricos ou determinadas circunstâncias literárias. Na ótica da invenção da nação, estamos em presença de dois aspetos: a realidade e a literariedade. No processo de afirmação da Nação angolana, durante a fase utópico-patriótica, existindo um estreito laço entre os acontecimentos políticos e a determinação do literário, observamos que o desenvolvimento do campo literário angolano se produz num processo de luta paralelo ao da luta de libertação.

José Carlos Venâncio, partindo do princípio de que a cultura angolana é fruto de uma sociedade crioula, afirma que o conceito de angolanidade corresponde «à coletivização das interpretações que alguns fizeram da sociedade crioula, do seu futuro e

²⁶ Veja-se o ponto «2.2. Individualidade *versus* criouldade: a afirmação da identidade», p. 160-167.

do futuro do espaço político-económico herdado pelo colonialismo» (Venâncio, 1992b: 20). A poesia da fase utópico-patriótica apresenta a preconização do espaço angolano, contudo, não se trata aqui de interpretações, mas sim de uma forma de exprimir a angolanidade em função das possibilidades e das circunstâncias da época, procurando sempre, ao longo das décadas, uma forma de afirmação da identidade e da autonomia. É evidente que o discurso muda do período colonial para o do pós-independência, pois é muito diferente afirmar-se perante um «outro» ou em contraposição a ele. Depois da independência, uma vez em que esta contraposição já não é necessária, a angolanidade adquire uma outra forma de expressão literária, não deixando de representar a visão do mundo angolano, com todas as suas contrariedades. Não se deve, assim, entender a angolanidade apenas como a presença na obra literária de elementos do património cultural africano tradicional, pois a cultura muda com o tempo e o processo de globalização. De facto, como salienta ainda José Carlos Venâncio, no que diz respeito à definição de angolanidade proposta por Fernando Costa Andrade e referente à época pré-independência, «havia a necessidade de acentuar a especificidade da realidade angolana, a singularidade da cultura angolana, em relação à então bastante apregoada portugalidade» (*Ibidem*: 21).²⁷

Em conclusão, não se pode definir a angolanidade de uma forma estática, uma vez que este é um conceito que tem evoluído, ao longo do tempo, acompanhando o processo de afirmação da cultura e da literatura angolanas. Sendo assim, podemos questionar-nos relativamente à similitude existente entre a angolanidade defendida pela geração da *Mensagem* e a *angolanidade* atual. Não é, talvez, o conceito de *angolanidade* por si próprio que sofre mudanças, mas antes a sua perspetiva de afirmação, em conformidade com as mudanças histórico-políticas, a qual evidencia uma condição humana diferente, na medida em que o angolano se torna protagonista do seu próprio espaço.

²⁷ Um exemplo da mudança de perspetiva, em relação à afirmação da angolanidade, coincide com o autor angolano João Melo, que nas suas obras faz uma crítica à sociedade e à política angolana e internacional da atualidade. Nos seus contos encontramos muitas referências a factos e personagens estrangeiras, mas sempre lhes subjaz uma visão angolana da realidade.

Parte II – Da resistência à independência: estratégias de afirmação literária

1. O processo de legitimação da literatura angolana

1.1. A produção literária das décadas «silenciadas»

Em termos gerais, pode-se afirmar que a década de 60 foi, em Angola, um período de escassa produção literária, devido quer ao deflagrar da luta armada, quer à intensificação da censura. Ainda assim, mesmo debatendo-se entre autocensura, encriptação da mensagem e clandestinidade, o processo de legitimação da literatura angolana estende-se pelas décadas seguintes. Como já foi referido, na pré-independência, as Edições Imbondeiro e a CEI desenvolveram um papel relevante na difusão da literatura dos países africanos de expressão portuguesa; portanto, a sua supressão gerou um vazio em termos de divulgação, fazendo com que a produção literária encontrasse sobretudo na poesia uma forma privilegiada de expressão. É preciso realçar que uma parte da produção literária se encontrava espalhada pela imprensa, sendo o *Diário de Luanda* e *A Província de Angola* dois dos meios de difusão de maior relevância. Outro canal de difusão era a *Colecção de Autores Ultramarinos* da CEI (1958) – contemporânea de *Mensagem* –, cujos editores foram Carlos Ervedosa e Fernando Costa Andrade e que incluía obras de Mário António, Arnaldo Santos (*Kinaxixe* e *Fuga*), Viriato da Cruz (*Poemas*, 1961), António Cardoso, Costa Andrade, Manuel Lima, Agostinho Neto, António Jacinto e Alexandre Dáskalos. Em virtude dos nomes nela incluídos, a *Colecção de Autores Ultramarinos* representa uma forma de institucionalizar a produção literária da época e uma tentativa de reação à política assimilacionista do regime colonial.

Nesta perspetiva, a poesia da fase utópico-patriótica representa uma voz de resistência no âmbito da produção literária das décadas de 60 e 70, também caracterizadas como um «tempo de repressão» (Cf. Ferreira, 1976: 296), onde se inclui a produção de autores angolanos empenhados na luta contra o regime colonial, diferenciando-se assim da produção literária publicada pela elite branca. Aliás, é por esta altura que se gera a discussão sobre a distinção entre poesia «de Angola» e poesia «angolana», levantada por António Cardoso em *Cultura (II)*. Esta questão põe em causa, no que diz respeito à época estudada, a identidade literária de vários autores, como por exemplo Orlando de

Albuquerque, que, antes de 1974, para além de inúmeros poemas, publicou também o romance *O Homem que Tinha a Chuva* (1968) e o livro de contos *De Manhã Cai o Cacimbo* (1969). O escritor, de nacionalidade moçambicana, mas radicado em Angola e com muitos anos de vivência em Portugal,²⁸ desenvolve uma poesia que, embora embebida de espírito nacionalista, aparenta situar-se na fronteira entre a literatura «de Angola» e a literatura «angolana». Proceder a uma classificação deste género é uma questão muito delicada, uma vez que é difícil traçar uma separação absoluta entre estes dois conceitos, em virtude das vivências de cada autor.

Nas últimas décadas da pré-independência, não era permitido pelo regime que as obras literárias abordassem questões sociais, a não ser que apresentassem uma visão exótica da realidade angolana, da luta de libertação e, claramente, da situação política. De facto, esta é uma época considerada silenciada, não por não haver produção literária, mas sim por causa da impossibilidade de os intelectuais se manifestarem. A partir do exílio ou da clandestinidade, as vozes dissidentes fizeram-se também ouvir com o desenrolar da luta de libertação, uma vez que a denúncia da violência do branco e o apelo à independência não constituía um terreno propício à afirmação de uma literatura genuinamente angolana. Obras de escritores representativos da literatura angolana, como por exemplo Luandino Vieira e Pepetela, foram escritas nas décadas de 60 e 70, mas foram publicadas apenas depois da independência, por causa da censura. O romance *As aventuras de Ngunga*, de Pepetela, foi editado em 1973 pelos órgãos culturais do MPLA e circulava apenas entre os guerrilheiros, sendo usado como manual para o ensino do português (Laban, 1991: 771), ao passo que *Mayombe*, escrito em 1970/1971, foi dado à estampa apenas em 1980. Manuel Ferreira refere que, em 1957, Luandino teria publicado *A cidade e a infância* (Cf. Ferreira, 1986^a: 55), mas os exemplares foram apreendidos e destruídos, portanto a publicação da obra ocorreu apenas três anos mais tarde na *Colecção de Autores Ultramarinos* da CEI. José Carlos Venâncio, em *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana* (Venâncio, 1987), assinala vários romances de Luandino Vieira que, embora escritos nas últimas décadas do regime colonial, foram apenas publicados após o 25 de Abril. Entre eles destacam-se *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1979), escrito em 1961 (tendo circulado numa edição policopiada), *Nós, os de Makulusu* (1974), redigido em 1967, *João*

²⁸ Orlando de Albuquerque concluiu a licenciatura em medicina em Coimbra, nos anos 50, onde conheceu a poetiza Alda Lara, com que se casou.

Vêncio e os seus amores (1979), em 1969, *No antigamente na vida* (1974), entre 1969 e 1971, e *Macundumba* (1981), em 1970-71.

Os exemplos referidos revelam as intenções literárias dos autores angolanos, os quais, perseguidos pelo regime colonial, viam-se sujeitos a procedimentos de autocensura, agindo frequentemente na clandestinidade. Neste contexto, também se pode citar o caso emblemático da publicação de *Sagrada esperança* (1974), de Agostinho Neto, o qual, desempenhando funções de liderança no MPLA, foi perseguido e esteve «desterrado» em Cabo Verde por muitos anos, tendo sido obrigado a pôr de parte a sua atividade literária. Outro exemplo ainda é constituído pelo romance *A konkhava de Feti* de Henrique Abranches, cujo esboço foi escrito durante a reclusão do autor, na primeira metade dos anos 60, vindo a lume só em 1985.

Devido à luta armada, às perseguições dos intelectuais e à escassez de meios de edição nos anos 60 e 70, a produção romanesca viu-se fortemente condicionada, pelo que coube ao discurso da poesia assumir, nestas décadas, uma posição de maior destaque. Com efeito, a produção poética da fase utópico-patriótica é a expressão de um momento conturbado da história angolana, resultando num esforço de manifestação dos ideais anticoloniais «nas barbas do bando» (Mestre, 1985), para usar as palavras de David Mestre. Nessa época, afirmam-se no panorama literário angolano alguns dos autores que vieram a tornar-se representativos da literatura do seu país, alguns deles ainda hoje pouco conhecidos e estudados fora do contexto nacional, tal como Arnaldo Santos, Jorge Macedo, Jofre Rocha e João-Maria Vilanova. Como já foi referido, em 1964, a publicação de *Luuanda* e a atribuição ao seu autor de dois prémios literários foram eventos que, no plano literário, deram maior destaque à temática «da terra», presente nos textos dos autores angolanos de 60 e 70. Luís Kandjimbo, na sua apresentação da história da ficção angolana, realça o esforço feito pelos autores que publicaram na década de 60 para assinalar na literatura traços de individualização, ditados pelo espírito nacionalista:

No panorama literário angolano, a geração de 60 caracteriza-se pela sua dimensão ética que se sedimenta no compromisso político com a causa do nacionalismo, embora seja ela a exercitar a introdução de ruturas significativas no plano da linguagem (Kandjimbo, 2001: 164).

Levando em linha de conta que autores como Luandino Vieira (que esteve detido de 1961 a 1973) e Pepetela (que esteve na guerrilha) só vieram a publicar grande parte do

que produziram depois da independência, parece-nos oportuno destacar, nessa época mais contida no que concerne à prosa, as obras *Regresso adiado*, de Manuel Rui, e *Tempo de munhungo*, de Arnaldo Santos, até porque os seus autores integravam a elite intelectual angolana que o regime queria reprimir. Outra obra importante nesta época foi o romance com o qual se estreou Manuel dos Santos Lima, fundador e militante do MPLA e que colaborador de *Mensagem (As sementes da liberdade)* (1964), que foi publicado a partir do exílio no Brasil, ao passo que *Regresso adiado* e *Tempo de munhungo* foram publicados no então denominado império.²⁹ O romance trata da temática da luta de libertação, até porque o autor foi uma sua testemunha direta, tendo desertado do exército português e participado na guerrilha. Três anos mais tarde, em 1968, Arnaldo Santos publica o livro de crónicas intitulado *Tempo de munhungo*, que lhe valeu o Prémio Motta Veiga (o seu segundo livro, pois os contos de *Quinaxixe* são de 1965) e que representa uma crítica à burguesia, traduzindo em simultâneo o essencial da experiência do *ghetto*. *Quinaxixe* e *Tempo de munhungo* são reeditados em 1977, sob o patrocínio da União de Escritores Angolanos, no volume intitulado *Prosas*, publicado em Portugal, e em *Kinaxixe e outras prosas*, a versão brasileira.

Em *Quinaxixe*, Arnaldo Santos, recorrendo à descrição da realidade através do ponto de vista de uma criança que ingenuamente pergunta, vendo um menino negro malnutrido, «Mas o pai dele porque é que não lhe dá comida?» (Santos, 1977b: 11), realça as questões raciais da época. A questão racial e o estatuto dos negros dentro da sociedade angolana são abordados de uma forma implícita, pois a narração decorre da visão desencantada de um rapaz frente a situações que não entende, como a discriminação («porquê ele irritava tanto a professora e lhe merecia aquela troça?» (*Ibidem*: 41)). A denúncia das injustiças sociais está patente nos contos e advém sobretudo da percepção do que lemos nas entrelinhas. No final do conto «Quinaxixe», a mãe de Mário interroga-se sobre o futuro do seu filho, observando-o enquanto dorme, embalado pelos sonhos, e é justa e unicamente nessa dimensão onírica que o rapaz pode encontrar a liberdade – de facto a infância é apresentada por Arnaldo Santos como um espaço livre de preconceitos e injustiças. Encontramos nesta obra também algumas referências à cultura tradicional africana e às superstições («tamarineiro é árvore dos espíritos» (Santos, 1977b: 50)). Observando as personagens do povo protagonistas dos contos de *Quinaxixe* vemos

²⁹ *Regresso adiado* foi publicado em Lisboa e *Tempo de munhungo* em Luanda.

refletida a sociedade angolana luandense, com as preocupações de manter ou conquistar um certo *status* social, que passa também pelo uso de uma linguagem sem «quimbundisse» (*Ibidem*: 24). Indiretamente são focadas também as consequências do assimilacionismo («mas porquê, porquê que ela, logo ela, o queria humilhar? Ela que tinha carapinha, ela que era filha de uma negra» (*Ibidem*: 44-45)), o que denuncia a posição crítica do autor relativamente os que repudiaram as suas raízes africanas, ao mesmo tempo que assistimos à celebração de exemplos de resistência («com os olhos secos, enxutos, e orgulhosamente raiados de sangue» (*Ibidem*: 45). Quando o rapaz protagonista vê a vala comum do cemitério onde os cadáveres são de pretos, interroga-se sobre se as almas dos esqueletos amontoados na vala seriam boas, sugerindo que poderia tratar-se de mortos que cumpriram um sacrifício: «não buscariam culpas agora que eram mais fortes?» (*Ibidem*: 51).

Enquanto *Quinaxixe* foi uma publicação da Casa dos Estudantes do Império, em 1965, *Tempo de munhungo* foi editado em 1968, em Luanda, e corresponde à recolha das crónicas que Arnaldo Santos publicou no *Jornal de Angola*, na altura em que era diretor Carlos Ervedosa. Desta última recolha de crónicas emerge, assim como sucedia na primeira, a crítica e a denúncia das injustiças sociais e dos problemas relacionados com a identidade racial, contudo, nota-se aqui uma contenção maior no que diz respeito ao conteúdo e também à forma. O facto de serem crónicas denota uma evidente intenção de descrever a realidade, pois, na opinião de Arnaldo Santos, a crónica é um género literário cuja eficácia narrativa se realiza através de duas ações essenciais: entreter e refletir. Nessa perspetiva, a crónica é uma narração cujo objetivo é despertar a atenção do leitor para um determinado assunto, mas de uma forma divertida, recorrendo à ironia ou ao humor. Ora, uma vez despertada a atenção do leitor, segue-se a reflexão que eventualmente descobre a denúncia velada, lembrada pelas palavras que o poeta «aprende a sugerir» (Cf. Barbeitos, 1976: 2)³⁰.

Como em *Quinaxixe*, em *Tempo de munhungo* o protagonista/narrador é, ocasionalmente, uma criança que observa e relata a realidade tal como a vê, ou seja, com o candor da juventude, capaz de desestabilizar, às vezes, a consciência e os prejuízos dos mais velhos. As crónicas incluem uma variedade de aspetos que retratam a sociedade

³⁰ É esta, aliás, a mesma reação que o ator e realizador italiano Roberto Benigni suscita nos espetadores, no filme *La vita é bella*, pelo qual ganhou três Óscares, onde as cenas cómicas escondem a dramaticidade da experiência dos judeus nos campos de concentração.

luandense e, ao mesmo tempo, chamam a atenção para as injustiças que estava a sofrer o povo angolano. Por exemplo, há a humilhação de algumas personagens perante a realidade na qual se sentem deslocados, há a figura de quem se conforma com a situação, mas no fundo é arrebatado pelos sentimentos suscitados pela observação da realidade, e há exemplos da força do povo. Em todos estes aspetos sobressai também a velada tentativa de sublinhar a cultura angolana, que se destaca na maldição de «Quicumbi assanhada», no funje de «Almoço de confraternização», na jimbumba da avó de Minguinha.

A primeira crónica de *Tempo de munhungo* intitula-se «O bairro operário não tem luz» e nesta crónica uma criança interroga o narrador sobre o motivo da falta de eletricidade no bairro operário, o que desperta a curiosidade deste último e o leva a começar a observar esta parte da cidade, iluminada apenas pelo luar. Esta escuridão, na qual se desenrola dissimuladamente a vida dos operários, encobre a «vergonha» do povo de viver em plena luz do sol:

A alma operária, banhada pela claridade prateada da lua, examinaria os seus músculos inúteis e os rostos começariam a não poder dissimular mais, tensos e suados, toda a cólera acumulada num passado de escuridão. A luz viria a afastar as sombras dos caminhos que conduzem à vida (*Ibidem*: 93).

Neste passo há a salientar dois elementos recorrentes na poética da fase utópico-patriótica: a esperança de mudança num futuro próximo (os «caminhos que conduzem à vida») e a dicotomia luz/escuridão para exprimir metaforicamente a luta contra o jugo colonial, pois a claridade da lua deixa entrever uma vontade de revolta; é também possível observar estes aspetos no seguinte fragmento da mesma crónica: «o Bairro Operário continuará uma floresta de emoções difusas, cercada de luz por todo o lados. Continuará até que uma lua cheia se erga no coração de cada operário e o ilumine de uma nova esperança» (Santos, 1977b: 93). Assim, a resposta que o narrador dá ao rapaz que o interrogou sobre o motivo de o referido bairro não ter luz («porque é o bairro dos operários» (*Ibidem*: 94)) é uma resposta aparentemente simples, mas que acarreta em si a «floresta de emoções» (*Ibidem*: 93) escondidas na escuridão do bairro.

Observamos o uso, por parte de Arnaldo Santos, de uma estratégia literária que assenta no fator temporal, pois, em várias crónicas, existe o confronto entre dois momentos espaço-temporais diferentes (um «antes» e um «agora»), confronto este a partir do qual se projeta um futuro apenas acenado e ainda incerto («mas ainda desta vez o silêncio substitui

as nossas intenções» (Santos, 1977b: 107)). Esta subentendida projeção, que deriva das circunstâncias históricas que naquela época Angola estava a viver, nomeadamente a luta de libertação nacional, será o fruto da resistência que o povo angolano estava a levar a cabo. Por exemplo, em «O guarda das obras», a passagem temporal é assinalada pela frase «alguma coisa porém mudou» (*Ibidem*: 106) e prossegue com as perguntas sobre o protagonista: «quem será hoje este homem?» e também «Que novos sentimentos terão substituído a sua antiga e fiel dedicação na guarda dessas ferramentas e materiais com os quais se vai erguer um mundo em que ele não irá participar?» (*Ibidem*: 107). Como na poesia da fase utópico-patriótica, há a preconização de um futuro, que será construído à medida de angolano: «de qualquer modo aquele homem não é o mesmo que eu tinha conhecido no passado. Sinto-o mais livre» (*Ibidem*). Podemos observar, por outro lado, o mesmo processo de justaposição temporal em «Sombras vegetais», onde Arnaldo Santos lembra os tempos passados e a alegria que lhe proporcionam as recordações da infância passada a brincar à sombra das mafumeiras, que não são apenas plantas, porque representam o espírito do povo angolano em contraste com o aburguesamento do protagonista («Tornei-me um homem do sol, viajo acima destas copas verdejantes em maximbombos de 1.º andar e nem mesmo na sombra total da noite me consigo evadir» (*Ibidem*: 114)). Está sempre patente, pois, a mudança e a utopização de um novo mundo, sobretudo através da utilização de metáforas: «Sei que abaixo de mim continuam a crescer novas árvores que não vivi e que oferecem os seus convites ao sonho, a homens novos» (*Ibidem*). O que resta fazer é esperar, à sombra das «acácias vermelhas», que este sonho se realize, pois, como diz «o poeta que joga nas sortes infantis a sua vida» (*Ibidem*: 115), ou seja Mário António, «é a hora de chegares» (*Ibidem*)³¹, que podemos interpretar como sendo a liberdade, condição necessária para a realização do espaço utópico preconizado.

Deste modo, o conjunto de crónicas de Arnaldo Santos dá-nos uma visão paradigmática da sociedade urbana luandense, apresentando várias personagens e as suas histórias de vida, frequentemente vítimas das convenções sociais e a debaterem-se para encontrar o seu lugar. Uma personagem do povo que representa a resistência em face das injustiças, a violência e a discriminação é Joana, a qual «dava o seu corpo a todos os golpes, a todas as afrontas, com um olhar tão intemerato, que as pessoas cediam sob o peso de uma grande dúvida» (*Ibidem*: 102). Arnaldo Santos situa o encontro de Joana com o

³¹ Arnaldo Santos cita os versos do poema “Sob as acácias floridas” do poeta angolano Mário António.

narrador, depois de passados muitos anos, ao pé da montra da livraria Lello e este encontro é de facto marcante, pois a mulher apelidada de Joana Maluca cruza-se com as maneiras discretas e conformistas do narrador, demonstrando a sua superioridade através da força da sua loucura. A personagem de Joana é miserável, mas, na sua condição, consegue refletir algo de poderoso, porque incómodo aos olhos dos civilizados, ao invés de outras que sofrem por se sentirem deslocadas, como Minguinha. As relações raciais e a vontade de se sentir como as raparigas brancas levam Minguinha a querer gastar todas as poupanças no salão de cabeleireiro para desfrisar o cabelo, na ilusão de que isso pudesse dar-lhe uma nova identidade. Este sonho foi rapidamente desfeito, deixando apenas a vergonha de não poder pagar o serviço tão desejado. O autor, em tom de sermão, pergunta a Minguinha: «porquê não pensaste na jimbumba da tua avó e sonhavas só com cabelos desfrisados...?!» (*Ibidem*: 143); apesar disso, denunciando alguma complacência para com a impulsividade de um jovem, diz: «Não chores mais, Minguinha. Levanta a cabeça e vem para a Mutamba ouvir o lamento para ti na boca do povo» (*Ibidem*: 143). No fundo, o que é importante é o sentido de pertença e de identidade do povo angolano que passa através da experiência vivida pela protagonista. A esse respeito, é de salientar, por exemplo, o valor do colar de missangas, na crónica «Jindongo para mulata», na qual Arnaldo Santos invoca uma vendedora de colares de missangas que procura as mulatas para vender a sua mercadoria, afirmando que com elas faz mais negócio. Podemos observar esta mesma questão, relacionada com a identidade africana, também no poema de Aires Almeida Santos, intitulado «Colar de Missanga», no qual a dor de uma mulher, seduzida e abandonada depois da morte do filho, se torna visível pelas voltas que o colar, feito de missangas vermelhas, dá ao pescoço da mulher. Nos dois textos referidos, um dos objetos que apontam para a tradição africana tem uma valência diferente: em Aires Almeida Santos, quando o protagonista encontra a mulher, apaixona-se e fixa na sua memória o colar, o qual, depois de muitos anos, se torna num objeto de sofrimento, enquanto em Arnaldo Santos as missangas são uma forma de exploração, que representa também a forma através da qual o homem branco explorou África.

Na crónica «Quicumbi assanhada», Arnaldo Santos faz referência à figura do «Chefe do Posto», que exercia a sua autoridade numa divisão administrativa do território colonial, correspondente à freguesia. O autor afirma que «as ameaças do temido Chefe do Posto se tornavam mais presentes e ocorriam sussurrantes em todos os ouvidos como um

vento de maldição» (*Ibidem*: 121), contudo, esta maldição é sussurrada em quimbundo, tal como sucede com vários diálogos e muitas expressões angolanas incluídas ao longo desta crónica. As diferenças culturais que caracterizam Angola surgem ainda em «Almoço de confraternização», texto do qual emana a mensagem de que «finalmente tudo é funje» (*Ibidem*: 132): as pessoas que participam no almoço tentam dar um ar de burgueses, mas a comida é tipicamente angolana e popular. Neste contexto, o narrador acaba por aprovar o uso da «língua vernácula», ou seja o quimbundo, ao pedir quitande, um prato feito com feijão e óleo de palma, pois isto era o mais adequado àquela circunstância.

Em 1973, no mesmo ano de *A onda*, Manuel Rui publicou *Regresso adiado* e o relativamente escasso aprofundamento das personagens acentua a função catártica da obra, a qual revela também a característica principal da escrita de Manuel Rui: a ironia. Gerald Moser, na recensão que faz a *Regresso adiado*, publicada na revista *Colóquio/Letras*, escreve: «Manuel Rui revela belos dons de contista para quem antes se deu a conhecer como poeta. Mostra-o a rapidez da narração, o carácter representativo das situações e das personagens, que dão a impressão de autenticidade, a ironia que parece colocá-lo do lado do branco típico» (Moser, 1974: 96). *Regresso adiado* assume como sua a perspetiva da fase utópico-patriótica, na medida em que a mensagem despertadora da consciência do angolano se encontra disfarçada pela descrição da vida da burguesia angolana, neste caso, centrando-se nos assimilados e nos mulatos, sendo a denúncia da realidade feita através do que não é contado, enquanto o autor, no conto intitulado «Mulato de sangue azul» (Rui, 1973: 30), ironiza sobre as ilusões do protagonista ou sobre as atitudes autoritárias dos colonos. No fundo, o que transparece é que, no tecido social urbano angolano, na interseção de destinos e desilusões, vivem homens em busca de um lugar próprio. Esta mensagem ocultada aparece também através da expressão da condição de *ghetto*, aspeto que será abordado mais aprofundadamente em capítulos seguintes³². Na introdução de *Regresso adiado*, Manuel Ferreira apresenta a realidade angolana descrita por Manuel Rui através de uma perspetiva mestiça, mas, na verdade, podemos vislumbrar no corpo dos contos elementos que contrastam com esta visão. Por exemplo, o mulato de sangue azul acaba por mostrar-se inadequado, escolhendo defender a sua «portugalidade» a todo o custo. Ao contrário, outro mulato, amigo dele, acaba por se sentir parte do povo, embora discriminado pela sua «gota de sangue branco». Por isso, a assimilação é subtilmente

³² Veja-se. o ponto «1.4. A preconização de um espaço utópico angolano pela voz abafada dos intelectuais», p. 131-148.

apresentada como uma forma de não-aceitação da identidade angolana. Os exemplos referidos fazem-nos supor que a intenção do autor, considerando também o contexto em que escrevia, é a de salientar não a mestiçagem, mas sim a pertença a um contexto africano, que se opõe à cultura imposta pelo colonizador, pelo homem branco. Por outro lado, o conto «Aquário» revela também o desconforto sentido pelo colono, ao apoderar-se o tédio da protagonista, que acaba por ceder ao desejo sexual que obceca a sua mente e cujo objeto é o servente negro, enquanto o marido se ocupa de negócios e enriquece. Há aqui, então, uma dupla exploração (económica e moral), pois a mulher que protagoniza do conto, portuguesa, transgredir as regras de ordem social para obter o seu próprio prazer, vendo-se todavia livre de qualquer culpa, através de uma esfrega com sabão.

Enquanto *Regresso adiado* de Manuel Rui saiu como publicação da CEI, portanto com um número de exemplares limitado e um público potencialmente reduzido, *Tempo de munhungo* de Arnaldo Santos ganhou o Prémio Motta Veiga, o que lhe deu a possibilidade de ser publicado e lido por um público mais alargado. Manuel Ferreira refere que Luandino Vieira e Luís Bernardo Honwana jogaram um rol semelhante nas literaturas de, respetivamente, Angola e Moçambique. Sendo esta afirmação verdadeira, do ponto de vista da inovação e da viragem que souberam imprimir à prosa nacional, parece-nos importante realçar também que *Nós matámos o cão tinhoso* estabelece pontos de contacto com *Tempo de munhungo*, sobretudo no que diz respeito à abordagem da realidade social. Apesar de o primeiro ser um livro de contos e o segundo um volume de crónicas, existem várias afinidades entre eles na forma de encarar as desigualdades sociais e de as denunciar, veladamente, através da visão aparentemente neutra das crianças. O Cão-Tinhoso que é referido no título da recolha de contos de Luís Bernardo Honwana representa a vida miserável do povo moçambicano da época, o qual não deixa, todavia, de ter a sua dignidade. O único momento que denuncia o comprometimento do escritor com a realidade social do povo foi aquele em que se veem brincar outros cães no capim. O capim relembra tradicionalmente a luta de libertação que ocorria no mato, fora dos centros urbanos, podendo aludir metaforicamente à atividade dos guerrilheiros. Portanto, a morte do cão, por lapidação, é uma chamada de atenção à intervenção, a fim de não permitir que a vontade imposta pelo colonizador se sobreponha às sortes do povo. Nos olhos do cão podemos rever a mesma força presente no olhar tresloucado da personagem de Joana, em *Tempo de Munhungo*, e no seu dedo inquisidor. Curiosamente, há um conto recente que

dialoga com o conto de Luís Bernardo Honwana, intitulado «Nós chorámos pelo Cão Tinhoso», escrito por Ondjaki e incluído na recolha de estórias *Os da minha rua* (Ondjaki, 2007), que sublinha o modo como o conto do escritor moçambicano tocou as almas dos leitores, despertando reações mesmo em gerações posteriores. Ondjaki assinala, assim, a importância de *Nós matámos o cão tinhoso* narrando a experiência avassaladora dos alunos de uma turma durante a leitura em voz alta do conto de Luís Bernardo Honwana. De uma certa forma, algumas personagens criam a mesma empatia no leitor que consegue Luís Bernardo Honwana, como é o caso da personagem Minguinha. De qualquer modo, o menino que pergunta o porquê de as mãos dos pretos serem claras, no conto «As mãos dos pretos», incluído na recolha *Nós matámos o cão tinhoso*, desempenha uma função idêntica àquele que pergunta a razão de o bairro operário não ter luz, em *Tempo de munhungo*. De facto, não só as obras referidas de Luís Bernardo Honwana e de Arnaldo Santos têm pontos de contacto, como também desempenharam a mesma função no panorama literário das respetivas literaturas, quer como veículos de denúncia social, quer como afirmação de uma prosa clara, eficaz e incisiva, como uma fotografia.

No panorama literário angolano, e no que concerne a prosa, consideramos *Regresso adiado* e *Tempo de munhungo* como duas obras representativas da segunda metade da década de 60, enquadrando-se na ótica da fase utópico-patriótica e ocupando uma posição de destaque na produção literária de Angola, em parte porque lhes subjaz um propósito de resistência e depois porque representam a sociedade luandense, denunciando veladamente os contrastes raciais em contexto colonial. Em termos de produção literária, são dignas de conta as obras que representam a afirmação e a autonomização da literatura angolana, a qual passa obviamente pela luta de libertação, mas seguindo uma perspetiva de continuidade, no sentido em que o simples facto de nos referirmos a uma época silenciada não pressupõe um vazio literário real, mas sim a procura de estratégias alternativas ao discurso silenciado e que passam, por exemplo, pela autocensura e pela encriptação da mensagem. Nessa perspetiva, sendo que, como foi referido, a literatura e a história percorrem caminhos paralelos, a poesia da fase utópico-patriótica representa justamente a voz dos autores que se debateram, na época entre 65 e 85, para legitimar a construção de um espaço angolano, cientes dos ensinamentos da geração anterior.

É apanágio de um sistema literário contemplar diferentes textos que compõem o corpus e, ao mesmo tempo, criar uma linha evolutiva que aponte para um caminho futuro.

Se isto é um facto, também é verdade que, no caso de um sistema literário como o angolano, ou seja, um sistema em via de legitimação, no qual a literatura se transforma num instrumento político, os escritores concorrem para que o corpus seja constituído conforme determinadas linhas. Segundo os estudos pós-coloniais, as sociedades definidas «emergentes» e as suas manifestações culturais, por terem sido vítimas de regimes coloniais, têm desenvolvido dinâmicas socioculturais próprias, criando uma espécie de padrão baseado na relação entre colonizado e colonizador e em função do sentido de subalternidade que preside a essa mesma relação. Deste modo, a «poscolonialidade» denuncia uma forma de estar e uma condição de vida expressa nas literaturas «emergentes», no momento em que o colonizado centra as atenções em si próprio, reivindicando o seu lugar, o seu espaço e a sua cultura. Nesta perspetiva, como já foi referido, assume um papel preponderante, enquanto forma de resgate de uma identidade cultural, tanto a ação do nacionalismo como a consciencialização promovida pelos mensageiros e pelos representantes de *Cultura (II)*.

Inocência Mata questiona, à luz dos estudos literários e pós-coloniais, em *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*, a adequação do termo «pós-colonial» em virtude da sua escassa abrangência (Cf. Mata, 2007: 39). A este respeito, também Boaventura de Sousa Santos, em «Entre Próspero e Caliban», salienta que existem duas aceções do termo, uma de carácter histórico e outra de carácter mais abrangente (Cf. Santos, B. 2001: 29-30). Portanto, considerando que a pós-colonialidade não se prende com o fim dos regimes coloniais, mas surge no momento em que se produz a reivindicação de uma identidade individual por parte do colonizado, é evidente que se pode considerar pós-colonial um texto escrito numa época anterior à independência. Nesta perspetiva, podemos fazer uso do termo (e do conceito) de pós-colonialidade ao referirmo-nos à fase utópico-patriótica, na medida em que estamos em presença de uma condição que decorre da presença colonial e, ao mesmo tempo, da reação nacionalista, empenhada quer na luta de libertação, quer no processo de afirmação da individualidade da literatura angolana. Esta questão assume uma relevância muito significativa no que concerne a poesia da fase utópico-patriótica, pois esta desenvolve-se num período histórico que, não sendo ainda verdadeiramente pós-colonial (no sentido em que não se situa no momento da pós-independência), representa o esforço de legitimação da literatura angolana, projetada ainda em contexto colonial.

Desta forma, seria talvez oportuno proceder à reformulação do conceito de pós-colonial (conceito este que, como vimos, não pode aplicar-se apenas ao espaço temporal posterior à independência), reclamando o reconhecimento da importância de um período que abarque o lapso temporal entre o colonial e pós-colonial. Se não fosse pelas feições imperialistas que o termo acarreta, poderíamos definir este período de transição como *transcolonial*, embora Inocência Mata se lhe refira como *anticolonial* (Mata, 2007: 19). De facto, é o espírito anticolonial e nacionalista que guia a época da pré-independência, ao longo da qual a literatura então produzida se afirma como um modo de resistência, embora as amarras coloniais não deixem de impor determinadas restrições. Assim, Inocência Mata procura desvendar a complexidade da referência ao termo «pós-colonial», que a autora diz acarretar vários aspetos. Em primeiro lugar, tal como foi referido, é uma realidade que a questão transcende a sua mais estrita dimensão espaço-temporal; em segundo lugar, seguindo ainda o pensamento de Inocência Mata, torna-se necessário questionar o papel da literatura anticolonial como expressão da escrita da nação. A definição proposta pela crítica são-tomense, em concordância com Cornejo Polar e Ella Shohat, defende que «o pós-colonial, embora não se sobrepondo, articula-se com o anticolonial e com o neocolonial» (Mata, 2007: 31). Atendendo a que o termo «pós-colonial» não tem uma delimitação cronológica determinada e surge, de certo modo, vinculado, sobretudo no período anterior à independência, à expressão do anticolonialismo, podemos definir a poesia da fase utópico-patriótica como transcolonial, pois representa o espírito anticolonial da última década do regime e a primeira da pós-independência, visando uma perspectiva de continuidade. Efetivamente, os autores estudados nesta dissertação, representativos daquela época, publicam em contexto colonial, quando já não existiam nem a CEI nem as Edições Imbondeiro e, em simultâneo, decorria a luta armada de libertação, pelo que a censura não era fácil de elidir, encontrando-se a maioria dos autores presos, estritamente controlados pela PIDE, ou no estrangeiro.

Inocência Mata critica as teorias pós-coloniais, uma vez que algumas delas sugerem que «os períodos colonial e anticolonial ficam subsumidos na categoria pós-colonial» (*Ibidem*: 19) e isso, segundo a crítica são-tomense, favorece a «ideia de um tempo infinito da pós-colonialidade» (*Ibidem*). Nesta perspectiva, é necessário tornar o conceito de pós-colonial mais preciso, sublinhando que, ainda no tempo colonial, houve um espaço no qual se desenvolveu um espírito anticolonial, o qual culminou com a efetivação da

independência e se consolidou depois em contexto, de facto, pós-colonial (depois da queda do regime colonial). Este espaço temporal, que nós identificamos com o termo *transcolonial*, justamente para realçar o facto de se verificar na passagem do regime colonial para a época da pós-independência, é representado e testemunhado pela fase utópico-patriótica da poesia angolana. Urge ainda referir, de acordo com o que afirma Inocência Mata, que «o pós-independência não é sinónimo de liberdade e de libertação de amarras de outro tipo (que não aquelas coloniais)» (*Ibidem*: 23). Ora, a fase utópico-patriótica da poesia angolana reflete isso mesmo, pois, na última década do regime colonial, representa a voz da resistência e, na primeira década da pós-independência, volve-se em testemunha da viragem produzida, numa tentativa de dar continuidade à ação anticolonial. Serão os representantes da fase seguinte, a chamada «geração das incertezas» por Luís Kandjimbo, que inclui quer uma nova geração de escritores quer, em alguns casos, alguns dos poetas representantes da fase utópico-patriótica (David Mestre é disso um exemplo), que se depararão com uma sensibilidade diferente e com os problemas criados pela descolonização e pela nova condição de cidadania da qual participam os intelectuais.

Para Inocência Mata, um aspeto fulcral na pós-colonialidade são as relações de poder e as suas dinâmicas, não concebidas apenas no registo da dualidade entre colonizado e colonizador, mas em virtude da relação entre centro e periferia, que existe também na realidade endógena. A esse respeito, Boaventura de Sousa Santos realça a perspetiva do colonizado como característica do pós-colonial, alicerçando também a sua teoria na peculiaridade do colonialismo português, pois Portugal era considerado um estado periférico em relação à Europa e, por conseguinte, esta condição de marginalidade teve repercussões na forma de colonizar, criando um jogo de espelhos entre colonizado e colonizador. Se pensarmos na poesia da fase utópico-patriótica, não encontramos ambiguidade entre colonizado e colonizador, embora a identidade do primeiro surja, como defende Fanon, do choque, o qual pode ser visto ainda como forma de sinalizar uma relação de subalternidade ou também como uma forma de desconstrução e reconstrução da sua própria identidade (Cf. Fanon, 1991). Neste aspeto, a expressão da condição de *ghetto* é uma forma de enfatizar a tentativa de afirmação de uma identidade que existe apesar de todas as imposições ou restrições.

A teoria de Boaventura de Sousa Santos, segundo a qual Portugal, enquanto entidade periférica em relação ao contexto europeu, revia na sua própria marginalidade a marginalidade do colonizado, não nos parece encontrar correspondência na poesia utópico-patriótica. De facto, alguns dos autores representantes desta poesia poderiam ter servido de exemplo às teorias de Boaventura de Sousa Santos, onde a identidade entre colonizado e colonizador se torna permeável, desvanecendo-se a linha de separação que os distingue, mas a verdade é que tal não acontece. Pelo contrário, estes autores não corporizam, em contexto colonial, a constituição de um espaço híbrido, mas a de um espaço genuinamente angolano, no qual se desenvolve a cultura africana e se afasta a cultura imposta pelo colonizador.

No que diz respeito às relações de poder, Inocência Mata recorda a necessidade de «iluminar outros campos de marcação» (Mata, 2007: 21), necessidade esta que passa pela ação da elite cultural, a qual se encarrega de «dar ênfase à afirmação da diferença identitária (colectiva e individual, segmental ou grupal), tornando visível a produção da subjectividade» (*Ibidem*: 21). Ora esta visão contrasta com a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos, o qual salienta o jogo de espelhos entre Próspero e Caliban, pois revê na crítica e nas teorias pós-coloniais uma prosperização de Caliban, que diminui, se não anula, a ação de canibalização de Próspero. No começo dos anos 80, com a publicação de *Orientalismo*, de Edward Said, operou-se uma certa mudança no rumo das teorias pós-coloniais, pois Said veio pôr em causa o discurso sobre o Outro, considerando que este resultava também numa forma de se impor ao colonizado uma visão de si próprio sustentada pelo Ocidente.

Edward Said foi criticado por Homi Bhabha e Gayatri Spivak, que afirmaram que as identidades, não sendo homogêneas, são *ambivalentes*, ao passo que Boaventura de Sousa Santos vem utilizar o conceito de «fronteira» para indicar as «zonas de contacto» que geram essa falta de homogeneidade. Quando Gayatri Spivak levanta a questão «Les subalternes pouevent-elles parler?» (Spivak, 2009) interroga-se sobre a necessidade de existência de uma elite que possa conferir voz a quem a não tem, o que se relaciona com a questão da determinação do sujeito. Parece-nos esta uma questão fulcral, mais até do que a questão do hibridismo e da identidade do outro, pois a visão inerente à elite da cultura nacional corresponde, evidentemente, a um produto de (re)elaboração literária. Ora, a poesia da fase utópico-patriótica, sobretudo se a entendermos numa perspectiva de

continuidade relativamente aos movimentos anteriores e ao contexto colonial, representa justamente a tentativa de resgatar da subalternidade o povo angolano.

Sendo que, no discurso pós-colonial, a questão da identidade assume uma relevância muito significativa, pois a identidade do colonizado e do colonizador é construída e reconstruída conforme os jogos de poder estabelecidos entre ambos, parece-nos, todavia, que este aspeto não decorre preferencialmente da referida relação nem da mútua interpretação do outro empreendida pelo colonizado e/ou pelo colonizador. Efetivamente, urge antes destacar o papel da elite cultural, no seu esforço de determinar e *inventar* (Cf. Anderson, 2005), não só a nação, mas também a cultura que lhe subjaz e à qual cabe harmonizar e determinar uma identidade nacional. A identidade da elite cultural é determinante para a construção da identidade cultural nacional, na qual a literatura adquire um papel relevante, como recorda Inocência Mata:

O texto literário, como representação artística do imaginário cultural, é um desses documentos [do imaginário] e, como tal, um objeto simbólico muito importante na construção da imagem da sociedade, sobretudo em espaços políticos emergentes, que vivem de forma por vezes ambígua e tensa a sua pós-colonialidade (Mata, 2006a: 29).

Por exemplo, em Moçambique, a revista *Msafo* (1952), cujos colaboradores eram mestiços ou radicados, fez com que o texto poético fosse encarado de forma menos enraizada na identidade africana e mais universalizante. A esse respeito, remete-se para o capítulo seguinte, relativo à análise da presença ou não de elementos etnográficos africanos nos versos da poesia da fase utópico-patriótica, antecipando apenas aqui que a ausência da linguagem popular ou de *palavras angolanas* na poesia da fase utópico-patriótica não é necessariamente um sintoma de um baixo índice de angolanidade.

Em Moçambique, há uma elite cultural predominantemente mestiça ou branca, que constrói uma identidade cultural nacional baseada no culturalismo; porém, Benedicta Basto, em *A guerra das escritas*, lembra que a poesia de guerrilha da FRELIMO, de carácter mais popular, funcionou como um molde da poesia moçambicana (Basto, 2006: 68). Se, por um lado, isso é um facto, por outro, no que diz respeito ao, caso angolano parece-nos que essa perspetiva peca por uma certa falta de abrangência, pois as batalhas culturais foram levadas a cabo sobretudo por uma elite de intelectuais educada no esquema colonial,

cujo engajamento na luta anticolonial foi o fator que ditou a união na construção do projeto da nação angolana.

Segundo Memmi (Memmi, 1985) e Fanon (Fanon, 1991), a relação colonizador/colonizado, em cuja base está o racismo, produz uma destruição e uma reconstituição dialéticas provocadas pelo sentido do choque, correspondendo a agressão à forma de reagir do colonizado. No referido choque e na relação que se instaura, criam-se estereótipos que incluem os seus opostos (Cf. Bhabha, 1998: 20), mas Boaventura de Sousa Santos defende que o hibridismo é o fator que ultrapassa o choque e se converte numa forma de afirmação, que a *assimilação* não garante, pois nesse mesmo choque está implícita a ideia de uma posição não equitativa entre colono e assimilado. Por outro lado, Senghor, Césaire, Fanon, Cabral, Nkrumah, Nierere e Mondlane são os intelectuais que propõem a construção de uma identidade nacional assente nos princípios de dignificação do homem colonizado, criando um espaço nacional onde o colonizado se possa determinar a si próprio, o que passa pela criação de uma «consciência nacional» (Santos, B. de S., 2001: 35). É claro que a cultura nacional nunca é homogénea, sobretudo quando se fala de países de grandes dimensões como Angola, contudo, não se pode excluir a existência de uma certa base comum, que faz de húmus das várias manifestações culturais heterogéneas. De facto, em todos os países há diferenças entre o Norte e o Sul (Alentejo em Portugal, Meridione em Itália, Nordeste no Brasil), todavia, estas diferenças desaparecem no momento em que o orgulho de pertencer a uma determinada nação prevalece.³³

No processo de afirmação e legitimação da literatura angolana, como foi referido, torna-se fundamental o contributo dos escritores para a afirmação de uma identidade própria, em oposição à do colonizador. Interessa-nos aqui apresentar os percursos de assimilação de Mário António e Geraldo Bessa Vítor – diferentes entre eles – com o propósito de contribuir para a reflexão sobre os contributos dos escritores no processo de legitimação da literatura angolana e sobre o posicionamento dos seus autores, como Mário António e Geraldo Bessa Vítor (assimilados e constituindo, no fundo, o contraponto da poesia da fase utópico-patriótica). Abrangendo a primeira parte da fase utópico-patriótica a última década de regime colonial, estamos em presença de um momento histórico no qual

³³ Um caso emblemático desta questão é o italiano, pois em 2011 comemoram-se os 150 anos da Itália unida. Não parece demasiado recente, considerando que a Itália é descendente do Império Romano? Embora oficialmente unida apenas em 1861, a ideia da Itália já existia desde a época medieval, tendo sido, por isso, o processo histórico-político de unificação bastante longo.

a literatura colonial e o assimilacionismo se entrelaçam, ao passo que a poesia da fase utópico-patriótica pretende ser um ato de resistência. Nessa perspectiva, se considerarmos Arnaldo Santos como um escritor que promoveu uma literatura «angolana», a que escritores poderemos nós atribuir a produção de uma literatura «de Angola»? Dois exemplos que urge referir são os de Mário António e Geraldo Bessa Vítor, os quais seguiram ao longo das suas carreiras literárias um percurso de assimilação, que levou Mário António a ser considerado o símbolo da criouliidade e Geraldo Bessa Vítor a aproximar-se das posições do salazarismo.

Amândio César define Mário António como um «coração transplantado» (César, 1970: 29), expressão esta que o próprio autor angolano utiliza como título da coletânea que publicou, em 1970, em Portugal. O seu percurso de assimilação, juntamente com as suas opções políticas, fez com que, em Angola, a sua obra adquirisse um peso quase inexistente no âmbito do panorama literário nacional, embora o autor se tivesse estreado ao lado dos mensageiros, com jovem idade de 17 anos. Nasceu em 1934 e, aos 7 anos, foi viver para Luanda, onde completou os estudos básicos e secundários e se tornou funcionário público. Integrou o MPLA e, em 1963, depois do começo da luta armada, foi para Lisboa e licenciou-se com distinção em Administração Ultramarina. José Eduardo Agualusa, numa recensão a *Reler África*, definiu Mário António, no final da sua vida, como um «homem amargurado, consciente de haver sido traído pela História e esquecido no seu próprio país» (Agualusa, 1994: 203). De facto, as razões do escasso reconhecimento de Mário António como escritor em Angola (o qual, na qualidade de crítico literário, deixou escritos importantes sobre a história, a literatura e a etnologia angolanas, muitos dos quais reunidos em *Reler África*) prendem-se justamente com o processo de assimilação sofrido pelo autor, remetendo ainda para razões de carácter político, nomeadamente o seu afastamento do MPLA.

Geraldo Bessa Vítor, por seu turno, nasceu em Luanda em 1917. Licenciou-se em Direito em Portugal e, além de escritor e advogado, colaborou também em muitas publicações periódicas. Francisco Soares, no Prefácio à recolha que junta num só volume a obra poética de Geraldo Bessa Vítor (Vítor, 2001), realça o tema da realidade africana que caracteriza as primeiras obras do autor angolano, salientando, todavia, que o escritor nunca aderiu à corrente negritudinista, tendo apontado, ao invés, a literatura brasileira como um exemplo a seguir pela literatura angolana. A argumentação de Francisco Soares,

no prefácio já referido, tem como objetivo evidenciar a criouldade do autor abordado, tal como acontece com Mário António, em *A autobiografia crítica de Mário António*, assinalando Geraldo Bessa Vítor como «uma figura de transição» (*Ibidem*: 12). Francisco Soares, destacando o facto de Geraldo Bessa Vítor introduzir elementos autobiográficos nos seus versos, movendo-se, assim, entre a realidade biográfica e a cultura tradicional africana, conclui que, «embora não estejamos perante algo especificamente africano, por esta via também a lírica de Bessa Vítor se explica em função da sua particular africanidade» (*Ibidem*).

A particular africanidade que Francisco Soares sugere como traço de identificação da criouldade – a qual nos parece mais próxima de uma visão neo-luso-tropicalista – de facto, valeu a Geraldo Bessa Vítor um lugar na antologia *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa* (1958), organizada por Mário Pinto de Andrade. Contudo, as sucessivas escolhas políticas de Bessa Vítor na década de 60 deram origem a um certo ostracismo por parte da crítica angolana³⁴.

Considerando que Geraldo Bessa Vítor colaborou com a revista *Mensagem*, na qual participou também um jovem Mário António, que, posteriormente, veio a integrar também o grupo de *Cultura (II)*, a análise dos autores referidos e do seu posicionamento no processo de legitimação da literatura angolana faz surgir uma outra questão importante que se relaciona com o conceito de literatura colonial. Manuel Ferreira, em *Literaturas*

³⁴ Um documento interessante que nos dá a ideia das posições de Mário António e Geraldo Bessa Vítor é a mesa redonda organizada em 1965 (moderada por José Mensurado) para discutir a publicação e a atribuição do Prémio da Novelística a *Luuanda* de Luandino Vieira. Ambos os autores foram convidados a participar na discussão, a que se juntaram Amândio César e José Redinha. Depois de uma introdução de Amândio César, que sublinha o facto de Luandino Vieira estar relacionado com atividades que define como «terroristas», ou seja, de um ponto de vista político, contra o regime colonial, intervém José Redinha, o qual vem lembrar que, do ponto de vista etnológico, a obra de Luandino Vieira possui alguns aspetos relevantes, para concluir depois, enquanto mero leitor, que *Luuanda* não é de seu agrado. José Mensurado passa a palavra a Geraldo Bessa Vítor, para que este esclareça os ouvintes acerca da questão, na sua qualidade de voz autorizada no campo da literatura. O escritor critica a obra de Luandino Vieira, acusando-o de falta de autenticidade pelo facto de ele utilizar uma linguagem popular, que não lhe é própria, uma vez que, antes de 1961, os escritos do angolano seguem a norma do português padrão. Em resposta à crítica de Geraldo Bessa Vítor intervém Mário António, o qual, em oposição à tese do compatriota, defende que a linguagem utilizada por Luandino teria razão de ser e seria representativa da realidade angolana se tivesse mantido a sua coerência na totalidade da obra, evitando a mistura de estilos diferentes (o linguajar do povo e o português padrão). No fundo, Mário António reconhece a Luandino Vieira a iniciativa de ter criado uma linguagem com o intento de retratar a realidade angolana, mas julga que este, na sua obra, não representa de facto o musseque de Luanda, «porque isto, ao fim e ao cabo, são histórias de uma gente que não será gente normal do musseque de Luanda» (Apud Laban, 1991: 924). O que se depreende desta controvérsia é que Geraldo Bessa Vítor ataca Luandino Vieira, corroborando a tese de Amândio César, segundo a qual Luandino Vieira representa uma voz anticolonial, através da temática e do tipo de linguagem utilizadas em *Luuanda*, ao passo que Mário António apresenta uma análise precisa das intenções de Luandino, embora não lhe reconheça grande valor literário.

africanas de expressão portuguesa I (Ferreira, 1977a) distingue aquilo que ele designa por duas linhas: a da literatura colonial, vinculada pela visão do europeu, e a das literaturas africanas de expressão portuguesa, na qual o centro é o homem africano (*Ibidem*: 10). Em função desta distinção, Inocência Mata (Mata, 2007) e Russel Hamilton (Hamilton, 1999) levantam a questão do significado temporal do termo "pós-colonial", recordando Inocência Mata que a pós-colonialidade pode apresentar uma «ambiguidade espaço-temporal», sendo que, enquanto condição e modo de estar, ela pode manifestar-se em tempos e espaços que transcendem as delimitações traçadas no espaço e no tempo pelos estudos literários e pós-coloniais³⁵.

Francisco Noa, que estudou aprofundadamente a literatura colonial no âmbito da literatura moçambicana, concede-lhe um papel de relevância por entender que esta literatura colonial contribuiu para a «invenção literária» de Moçambique através da imposição ao Outro de uma determinada imagem (imposição esta igualmente apontada por Edward Said), assinalando-a, assim, como erroneamente subestimada por razões ligadas aos tabus associados à abordagem de temáticas imperialistas. Pires Laranjeira lembra a necessidade de realizar uma abordagem desta questão sem preconceitos e salienta que «l'idée de "portugalité" reste sous-jacente á cette littérature» (Apud Sevry, 1999: 236). De facto, no estudo de Francisco Noa *Império, mito e miopia* (Noa, 2002), está muito presente a ideia de que, de um ponto de vista teórico, há várias tendências que demonstram a complexidade da definição de literatura colonial.

Em geral, a literatura colonial é aquela que apresenta a visão do colonizador, em detrimento da do colonizado; por essa razão, o lapso temporal que corresponde a esta forma de expressão literária africana estende-se sumariamente até a década de 40, sem que, todavia, nos seja possível circunscrevê-la a um limite temporal preciso, pois mesmo depois disso não deixam de existir obras e autores *coloniais* até ao momento das várias independências.

Seguindo o percurso da literatura angolana, depois de Cordeiro da Matta, José da Silva Maia Ferreira e Alfredo Troni, surge a poesia de Viriato da Cruz, António Jacinto e Agostinho Neto, que representa um passo em frente no processo de «decolonizing the mind» (Thiong'o, 1991), usando as palavras de Ngugi Wa Thiong'o, e da produção de uma

³⁵ A este título, Manuel Ferreira afirma que, na segunda metade do século XIX, aparecem alguns autores que «não poderão ser genericamente catalogados de autores de literatura colonial» (Ferreira, 1977a:14), referindo-se a José da Silva Maia Ferreira, Cordeiro da Matta e Alfredo Troni.

literatura mais *angolana* e menos *de Angola*. Todavia, é de salientar o facto de o regime colonial continuar a tentar determinar a identidade do colonizado. Ora, na década de 60, a máquina do nacionalismo já se tinha posto em marcha e, por isso, a experiência de *Mensagem*, embora fugaz, foi um sintoma evidente do esforço feito para determinar a cultura e a literatura angolanas. Nesta perspetiva, uma questão fulcral no que diz respeito à identidade angolana e ao percurso literário através do qual foi realizada a sua afirmação tem a ver com a definição de colonial, sobretudo em oposição ao conceito de pós-colonial forjado e interpretado pelas teorias críticas dos estudos literários e culturais.

Na produção literária das décadas silenciadas, temos que distinguir escritores como Cândido da Velha, Ruy Burity da Silva e Orlando de Albuquerque de outros como, por exemplo, Arnaldo Santos, João-Maria Vilanova e Manuel Rui. A questão principal está na distinção entre uma literatura *de temática angolana* e uma literatura *angolana*, cuja particularidade radica no posicionamento do autor perante a condição do colonizado, contextualizado numa determinada época, nomeadamente aquela que coincide com o momento crucial da luta pela libertação. O caso de Mário António é um pouco diferente, pois o seu percurso de assimilação leva-o, ao longo da sua vida, a fazer escolhas que se afastam da linha escolhida por parte de outros autores angolanos, no que diz respeito à afirmação e legitimação da literatura nacional. De facto, ele representa também a faísca que acende a questão teórica da criouldade, com a publicação de *Luanda, ilha crioula*, que encontrou os seus apoiantes em José Carlos Venâncio e Francisco Soares³⁶.

Estamos, assim, em presença de três vertentes literárias, realizadas em épocas sucessivas, mas em alguns casos coexistentes: a primeira é a da literatura colonial, que, pelas palavras de Salvato Trigo, «pretende ser, fundamentalmente, um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono» (Trigo, 1987: 145), na qual o colonizado não é o protagonista; a segunda é a da assimilação e a terceira é a da ação anticolonial. O grito «Vamos descobrir Angola!» é um ponto de viragem no qual convergem as ações de consciencialização impulsionadas pela reivindicação nacionalista que vê na revista *Mensagem* uma das suas manifestações. Neste contexto, as figuras de Geraldo Bessa Vítor e de Mário António instituem uma espécie de contraponto, embora com algumas diferenças entre si, da poesia da fase utópico-patriótica. Enquanto escritores, ambos foram ostracizados em Angola, sobretudo pelas escolhas políticas. A análise dos

³⁶ Este tema será abordado especificamente no ponto «2.2. Individualidade *versus* criouldade: a afirmação da identidade», p. 160-167.

percurso de Mário António e de Geraldo Bessa Vítor mostra que é nos textos que se constrói a escrita da nação, independentemente da identidade do autor, e que é a intenção que presidiu à sua escrita que contribui para a invenção de um espaço angolano. Mário António é uma figura que faz parte do panorama literário angolano, mas que a uma certa altura apostou em determinadas escolhas de vida que influenciaram também a sua produção poética e que, evidentemente, fizeram com que não se enquadrasse na visão da crítica endógena. O facto de Mário António ter sido citado como exemplo de criouliidade é relevante, na medida em que o autor representa uma voz que se afasta da tendência da época, pois o facto de propor uma visão mestiça da sociedade angolana contrasta com a intenção dos escritores da fase utópico-patriótica, os quais, com uma linguagem mais ou menos próxima do português padrão, pretendiam afirmar a individualidade da literatura nacional.

A tendência dos estudos culturais e pós-coloniais é a de realçar a hibridação, baseando-se na natureza heterogénea da identidade, que resulta num conceito difícil de definir. Nesta perspetiva, as teorias literárias encontram na expressão desse hibridismo o cerne da manifestação cultural africana, apontando para a teorização de uma literatura e cultura angolanas crioula ou mestiça. Em capítulos seguintes³⁷ abordar-se-á, de forma mais aprofundada, a questão da criouliidade e da mestiçagem, antecipando-se, neste momento, a convicção de que a poesia da fase utópico-patriótica representa um ato de legitimação literária e que, apesar de usar uma linguagem mais ou menos próxima do português padrão (prescindindo até, em alguns casos, de vocábulos africanos), não resulta menos comprometida com a angolanidade. Inocência Mata, aliás, identifica nas teorias dos estudos literários e pós-coloniais uma falha, que tem a ver com uma tendência eurocêntrica «encobridora de outros tipos de dominação» (Mata, 2007: 17). A crítica são-tomense define as «(novas) relações do poder» (*Ibidem*: 21) como constituindo o cerne da questão e evoca os nomes de Chomsky, Hall e Shohat (autores que se debruçaram sobre o «imperialismo, neocolonialismo, neoimperialismo» (*Ibidem*: 38)) como exemplos de novas interpretações das relações referidas, aproveitando ainda para sublinhar o facto de se ter querido englobar na mesma aceção de «literaturas pós-coloniais» toda a produção de países colonizados, sem se apostar, todavia, nas respetivas diferenciações. De facto, a angolanidade, a moçambicanidade ou a cabo-verdianidade são manifestações identitárias

³⁷ *Ibidem*.

das especificidades do PALOP, considerando que «as sociedades não foram igualmente coloniais e nem são, agora, igualmente pós-coloniais» (*Ibidem*: 22). Citando como exemplo os PALOP, é evidente que estes países, se bem que tenham sido colonizados pelo mesmo colonizador, não percorreram necessariamente o mesmo trajeto de colonização/descolonização, manifestando portanto pós-colonialidades diferentes. As diferenciações influem e, ao mesmo tempo, são influenciadas pela construção da identidade nacional. Contudo, segundo ainda Inocência Mata, a condição de *descolonizado* não pressupõe a libertação do colonial, mas sim a necessidade de lidar com ele para que possa ser de alguma forma *canibalizado* e extirpado. Parece-nos que a função da poesia da fase utópico-patriótica compreende, em parte, esta função de canibalização do colonial, entregando à geração seguinte o legado de libertação das amarras coloniais, através de todos os processos de transformação e afirmação identitária da pós-colonialidade, a qual, numa perspectiva de continuidade, começa a constituir-se no decurso da escrita da nação.

1.2. Sobre a (não) existência da «Geração de 70»

Como já foi referido na parte introdutória desta dissertação, optámos por definir a poesia angolana publicada entre 1965 e 1985 como uma fase literária, por ser esta a aceção que permite incluir várias vertentes e autores, proporcionando assim uma visão mais completa de uma realidade não isenta de complexidade e que acaba por relativizar a existência da chamada «geração de 70», postulada por Pires Laranjeira. Para podermos ter uma visão mais concreta e imediata da produção poética na época estudada, é talvez útil observar a tabela que segue, onde são elencadas, por ordem cronológica da sua publicação, as obras surgidas no período em apreço, bem como outros acontecimentos de comprovada relevância político-cultural:

Data	Evento/Publicação
1961	Início da luta armada
1962	<i>Tempo angolano em Itália</i> , de Costa Andrade
1963	<i>Com olhos secos/Con occhi asciutti</i> , de Agostinho Neto
1965	Supressão da CEI e das Edições Imbondeiro
1966	<i>I tetembu</i> , de Jorge Macedo
1967	<i>Kir-nan</i> , de David Mestre <i>Poesia sem notícias</i> , de Manuel Rui
1968	<i>Tempo de munhungo</i> (crónicas), de Arnaldo Santos (PMV*)
1969	<i>As idades de pedra</i> , de Cândido da Velha (PMV*)
1970	<i>As mulheres</i> , de Jorge Macedo
1971	<i>Vinte canções para Ximinha</i> , de João-Maria Vilanova (PMV*) <i>Bom dia</i> , de João Abel <i>Pai Ramos</i> , de Jorge Macedo
1972	<i>Chão de oferta</i> , de Ruy Duarte de Carvalho (PMV*)
1973	<i>Irmã Humanidade</i> , de Jorge Macedo <i>Tempo de cicio</i> , de Jofre Rocha <i>Crónica do ghetto</i> , de David Mestre <i>A onda e Regresso adiado</i> , de Manuel Rui

	<i>Nome de mulher</i> , de João Abel <i>Armas com poesia e uma certeza</i> , de Costa Andrade
1974	<i>Voz da terra</i> , de Adriano Botelho de Vasconcelos <i>Caderno dum guerrilheiro</i> , de João-Maria Vilanova 25 de Abril – Libertação <i>Sagrada Esperança</i> , de Agostinho Neto
1975	11 de Novembro – Proclamação da República de Angola 10 de Dezembro – Constituição da União de Escritores Angolanos <i>Poesia com armas</i> , de Costa Andrade <i>Vidas de Só Revoltar</i> , de Adriano Botelho de Vasconcelos
1976	<i>Angola angolê angolema</i> , de Arlindo Barbeitos <i>A decisão da idade</i> , de Ruy Duarte de Carvalho <i>11 poemas em Novembro</i> , de Manuel Rui
1977	<i>Poemas no tempo</i> , de Arnaldo Santos <i>Clima do povo</i> , de Jorge Macedo <i>Caderno dos heróis</i> , de Costa Andrade <i>Do canto à idade</i> , de David Mestre <i>Assim se fez madrugada</i> , de Jofre Rocha
1978	<i>Voz de Tambarino</i> , de Jorge Macedo <i>Exercícios de crueldade</i> , de Ruy Duarte de Carvalho
1979	<i>Nzoji</i> , de Arlindo Barbeitos <i>O país de Bissalanka</i> , de Costa Andrade <i>Sinais misteriosos...já se vê...</i> , de Ruy Duarte de Carvalho
1982	<i>Ondula, savana branca</i> , de Ruy Duarte de Carvalho
1983	<i>Células de ilusão armada</i> , de Adriano Botelho de Vasconcelos
1984	<i>Anamnese</i> , de Adriano Botelho de Vasconcelos
1985	<i>Nas barbas do bando</i> , de David Mestre

* Prémio Motta Veiga

A partir deste elenco, podemos tecer desde já algumas reflexões, cujo objetivo é mostrar a tendência da poesia em Angola. Antes do mais, uma primeira consideração

prende-se com o facto de podermos dividir em duas partes a fase utópico-patriótica, cujo ponto de cisão é o 25 de Abril: se, na primeira parte (de 1965 a 1974), a produção poética incide numa temática que visa, ainda que veladamente, a incitação à luta e remete para um futuro de liberdade, na segunda (de 1974 a 1985) insiste-se na celebração dos heróis da luta de libertação. No que diz respeito à existência da «Geração de 70», proposta por Pires Laranjeira em *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (Laranjeira, 1995), é um facto que aquilo que suscitou coesão entre os autores daquela época foi a luta por uma Angola independente, mas, ao longo deste caminho comum, há, todavia, pontos de vista diferentes: alguns autores nunca saíram de Angola (como Jofre Rocha e Jorge Macedo), outros falaram a partir do exílio (como Arlindo Barbeitos e Fernando Costa Andrade) e outros eram de origem portuguesa, mas abraçaram a causa angolana (como David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e João-Maria Vilanova). Sucede que a concatenação de eventos históricos e a consciencialização intelectual destes autores permite-nos afirmar que todos eles publicaram como se fizessem parte de uma mesma geração, tendo em vista o rumo que pretendiam incutir a um discurso poético inserido no mais alargado processo de individualização política e cultural. Por exemplo, *Tempo de ciclo*, de Jofre Rocha, enquadra-se perfeitamente na temática do *ghetto* e estas foram as palavras proferidas pelo autor, ao ser interrogado por Aguinaldo Santos sobre a sua relação com a «geração do ghetto»:

P- Quando procurava em verbetes informações sobre o escritor, li numa publicação que Jofre Rocha é contista, poeta e jornalista, escritor pertencente à «geração do ghetto». Concorda?

R- Penso que «ghetto» foi o termo utilizado ocasionalmente por David Mestre para caracterizar aquele período em que nos encontrávamos confinados num determinado espaço e limitados nas nossas aspirações e, em consequência, buscávamos qualquer saída, num sonho de evasão para a vida plena. Não sei se chegou a constituir uma corrente literária e ignoro que outros escritores ele incluiu nessa «geração do ghetto»³⁸.

O facto de David Mestre incluir na «geração do ghetto» também nomes estrangeiros, bem como a observação de Jofre Rocha, acima referida, sugerem a fragilidade da ideia de «Geração de 70». Não podemos esquecer que a maioria dos autores estudados começou a publicar depois de 1965, ainda em contexto colonial, e, com exceção

³⁸ ROCHA, J. (s/d). «O Político e o Escritor São Faces da Mesma Moeda» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/397-o-pol%C3%ADtico-e-o-escritor-s%C3%A3o-faces-da-mesma-moeda> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

de *Poesia sem notícias* de Manuel Rui, começou a publicar justamente em Angola, aspeto este que se converteu em factor de coesão (independentemente das diferentes perspectivas de cada um), pois viver *in loco* a experiência do jugo colonial despoletou a necessidade de uma reacção polarizada na escrita poética. Embora não existisse um movimento consciente e organizado, a persistência de um objetivo comum fez com que os escritores funcionassem de facto como uma geração, aspeto este que é corroborado pelo sentido de afinidade existente entre os representantes da fase utópico-patriótica: por exemplo, Jorge Macedo escreveu o «Poema para Minguita» para Arnaldo Santos; David Mestre dedicou *Nas barbas do bando* a Ruy Duarte de Carvalho e o poema «Minha casa do continente» a Jofre Rocha; João-Maria Vilanova dedicou o poema intitulado «O poeta vestido a rigor» (incluído na última recolha do autor, *Mar da minha terra e outros poemas*) a David Mestre, com a epígrafe «Para o David Mestre, poeta e renovador da crítica literária».

Arnaldo Santos, questionado por Aguinaldo Cristóvão sobre as mútuas influências sofridas pelos autores angolanos, sublinha uma questão importante, afirmando que as contribuições de cada autor influíam na criação de uma sensibilidade comum (apesar de Angola não poder acolher-se a identidade uniforme), cujo propósito coincidia com o delineamento de um rumo unívoco determinado pelo *engajament*³⁹. Esta observação mostra que se a existência da «Geração de 70» é, por um lado, plausível, por outro deve ser também relativizada, uma vez que a atuação dos escritores que vivenciaram a época de transição do regime colonial para a independência e que se empenharam na afirmação da Nação angolana foi também o reflexo de um particular posicionamento político.

Russel Hamilton, na sua análise da história literária angolana, em *Literatura africana, literatura necessária*, critica a teoria de Pires Laranjeira no que diz respeito à identificação de uma geração pré-angolana, excluindo completamente esta possibilidade, ao mesmo tempo que justifica a sua posição, afirmando que o verdadeiro sentido da evolução poética era o da «valorização das línguas africanas e do português "angolano" normalmente associado com as massas populares» (Hamilton, 1981: 155), recordando ainda que «a linguagem parabólica, hermética e intelectualizada da chamada Nova Poesia Pré-Angolana representa um desvio deste objetivo» (*Ibidem*). Apesar de não podermos reconhecer plenamente a existência de uma geração, como observa Hamilton, não

³⁹ SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-vivencia-e-uma-fonte-inesgotavel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

podemos pensar, em termos evolutivos, que entre a década de 50 e a de 70 houve um vazio e o tempo permaneceu congelado, defendendo-se assim uma filiação da produção poética dos anos 70 relativamente à «geração de *Mensagem*». É evidente que o início da luta de libertação foi um fator que influenciou a produção poética angolana, contudo, deu-se igualmente uma renovação formal, que também Hamilton reconhece e cuja nova tendência podemos entender como uma fase literária. A questão que se coloca é a de tentar compreender como os escritores desta fase angolanizam o discurso, utilizando transtextualidades (no âmbito de uma língua portuguesa bastante próxima do português padrão), o que, como veremos, dá origem a uma questão mais complexa, relacionada com o problema da autenticidade dos textos.

O 25 de Abril foi um ponto de viragem que implicou a completa transfiguração da realidade angolana, contudo, achamos que, de um ponto de vista estritamente literário, a produção poética se insere num percurso de continuidade que começa com a resistência e prossegue o seu curso com a celebração dos heróis. No conceito de Pátria, e de uma pátria em construção, com todas as implicações identitárias que este facto comporta, radica o ponto essencial da questão, pois se antes do 25 de Abril a pátria é apresentada apenas como uma projeção futurante, depois adquire o estatuto de um projeto à beira de poder concretizar-se, através do sacrifício e da persistência da ideologia. Esta concretização vem a mostrar-se utópica, pois embate na complexidade do real e na dificuldade de consolidação de um poder político estável.

No que diz respeito ao papel dos intelectuais neste processo de afirmação, o ambiente no qual viviam os escritores é um fator importante de influência: Luanda era dominada por uma minoria branca, enquanto os trabalhadores negros tinham sido sobretudo relegados para os musseques, ou seja, não havia propriamente uma sociedade multirracial, no sentido em que não havia convivência nem troca entre as classes sociais. Também por isso escasseavam as possibilidades de publicação e aqueles que conseguiram fazê-lo ficaram a dever esse feito ao facto de pertencerem à classe média e de terem tido acesso à educação (por exemplo, Jofre Rocha era filho de funcionários públicos e Jorge Macedo teve uma educação religiosa). Por outro lado, os militantes sofriam represálias e assim instala-se a condição de *ghetto*, no qual se encontram os intelectuais que não podiam manifestar-se, embora apoiassem a causa da luta de libertação. Nesse sentido, a produção

poética da fase utópico-patriótica adquire uma relevância muito particular, uma vez que, na sua escassez, permite vislumbrar o desabrochar de uma nova poesia e de uma nova pátria.

Luís Kandjimbo aponta para Boaventura Cardoso como o representante daquela que ele entende como a «geração de 70». A produção literária de Boaventura Cardoso é, sem dúvida, relevante, mas mais especialmente no campo da narrativa, pois a sua produção literária inclui três livros de contos e dois romances. Ora, apesar de a narrativa ter o seu papel na construção da Nação angolana, é de facto a poesia o modo que melhor exprime, sobretudo na época de luta armada, a situação do povo angolano e a sua consolidação na visão utópica preconizada.

Voltando à informação contida na tabela acima referida, torna-se crucial perceber de que modo é possível analisar a produção poética da fase utópico-patriótica numa ótica de continuidade, uma vez que essa mesma produção poética surge dividida pelo 25 de Abril e pela conquista da independência. Todavia, julgamos que a observância desta ótica de continuidade se justifica por vários fatores: em primeiro lugar, porque os autores que publicam depois de 1965 são os que participam da independência e da construção do projeto da Nação e, em segundo lugar, porque as obras publicadas por esses autores voltaram, na maioria dos casos, a ser publicadas como parte integrante das novas obras do período do pós-independência. A palavra-chave nesta perspetiva é a palavra *anticolonial*, pois ela abarca o período de transição, refletindo toda uma tendência literária, quer ditada pelos eventos que desembocaram na independência, quer premonitória desses eventos.

Considerando que se pode observar uma tendência literária comum aos autores da fase utópico-patriótica, embora não explicitamente declarada pelos representantes da geração em questão, privilegiámos a visão de uma fase literária (ultrapassando as limitações de ordem cronológica) onde parece acolher-se a «Geração de 70». Ora, se aceitarmos a existência da fase utópico-patriótica, como inserir neste contexto autores como Luandino Vieira? Poderá o autor fazer parte da fase utópico-patriótica? As suas obras inserem-se no discurso da época estudada, embora o escritor pertença a uma faixa etária anterior e se encontre associado ao grupo de *Cultura (II)*, razão pela qual se torna importante atribuir o relevo devido à data de composição das obras e à data da sua publicação. De facto, a necessidade de autocensura a que os escritores se viam obrigados cria também um desfasamento na publicação das suas obras e, no caso de Luandino, a sua longa detenção constituiu, por um lado, uma condição favorável à escrita, mas por outro

dificultou a publicação dos seus textos. Antes do mais, há que referir que a produção literária de Luandino Vieira é maioritariamente de carácter narrativo, embora existam poemas do escritor angolano dispersos pela imprensa, sobretudo compostos no final da década de 50, sem que, contudo, tenha sido feita uma recolha destes textos.

Segundo a cronografia das obras de Luandino Vieira proposta por Venâncio (Venâncio, 1993: 85), é possível observarmos o desenvolvimento da obra de Luandino. Em *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, obra datada 10 de Novembro de 1961, a linguagem tem a estrutura gramatical do quimbundo e as personagens falam o português do povo: trata-se de uma criança que refere aos avós o que viu (a prisão de um Domingos Xavier), um pouco como sucede em Arnaldo Santos, onde a visão desencantada do mundo nos é transmitida através da perspectiva de uma criança. A descrição dos bairros de Luanda e da separação entre as zonas dos negros e dos brancos é emblemática da Luanda da época, transparecendo o clima colonial na frase «falando todos os dias com o amigo conversas que só em voz baixa o povo tem» (Vieira, 1977a: 28). Falando diretamente da situação dos operários e das relações mais ou menos conflituosas com os brancos, torna-se evidente a razão pela qual este texto não foi publicado antes da independência. A personagem do engenheiro branco, Silvestre, diz a Domingos Xavier que ele é um «bom angolano» (*Ibidem*: 33), mas sentem-se nas palavras dele a dificuldade dos angolanos brancos, pois ele afirma ser angolano, mas é como se entregasse o legado a Domingos Xavier, exortando-o a estudar, para se tornar um bom engenheiro. Numa cena de discriminação racial, um pedreiro negro, que tinha acabado de sair do trabalho, apanhou o maximbombo e o motorista não o queria deixar entrar por estar sujo. O sentido de justiça de Xico João faz com que ele não suporte a situação, mas tem consciência de que uma reação por parte dele teria consequências prejudiciais: «mas muito embora ensinado por Mussunda, sempre não podia ver essas conversas sem uma vontade de tomar a defesa do irmão ofendido e insultado, só mesmo com muito custo refreava o impulso natural contra a injustiça de que era espectador» (*Ibidem*: 62).

Descrevendo o acordar de Domingos Xavier, na manhã seguinte à sua prisão e espancamento, Luandino sublinha a o facto de ele receber uma missiva clandestina de um companheiro de cela, com uma mensagem de esperança e de coragem que entusiasma o prisioneiro, enquanto a natureza contribui para dar uma nota positiva em toda a violência e angústia da situação («lá fora cantavam os pássaros nos ramos das árvores da cerca e o sol

se abria num sorriso» (*Ibidem*: 71)); contudo, esta nota positiva desvanece-se logo. A atitude do protagonista de mastigar a mensagem referida, a fim de evitar represálias da polícia sobre si e sobre outros, revela a firmeza de espírito da personagem e a sua intenção de resistir, que continuará durante todo o interrogatório, até ao trágico desfecho final que a natureza parece querer acompanhar. Efetivamente, um certo dia em que a mulher de Domingos Xavier acorda e tem a sensação que o marido está bem, o céu está sereno e o sol muito quente, mas, à medida que ela se aproxima do Posto, em busca de informações acerca do marido, o vento começa a soprar e chegam nuvens cinzentas, que trazem chuva e tempestade. Maria, que vive no meio rural, habituada à chuva que faz reavivar a verdura, fica espantada por ver como a chuva molha o alcatrão, ela que é também um elemento recorrente: às vezes torrencial, às vezes mais branda, mas sempre com um papel específico, de prenúncio de redenção ou de intensificação do clímax. Em *No antigamente, na vida*, afirma-se o seguinte:

Chuva é água livre, Xaninha: é por isso que eu gosto de chuva. A chuva não é de ninguém, cai se ela quer, se ela não quer não cai. A chuva das chuvas é a chuva-do-caju que floreira as flores nos arvoredos. Ah – se eu fosse menino queria ainda ser a chuva, só. (Vieira, 1977b: 97)

Toda a obra de Luandino é uma exaltação de todos os que se sacrificaram em nome do povo angolano. Os heróis protagonistas de *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (que «nunca fez mal a ninguém, só queria o bem do seu povo, e da sua terra» (*Ibidem*: 162), de *Macundumba* e de *Nós, os de Makulusu* não são guerrilheiros, embora sejam lutadores, mas são pessoas do povo, que resistem ao regime colonial porque, em virtude da própria identidade, que nada e ninguém pode apagar, visam estabelecer a ordem natural das coisas, não cedendo aos interrogatórios. A notícia da sua heroica morte é dada interrompendo por alguns minutos uma festa de bairro, evento que o autor descreve como um ato de resistência por parte do povo, o qual, embora subjugado, não deixa de manifestar a sua vitalidade.

Certamente, Luandino Vieira coloca-se num plano literário singular, seguindo uma trajetória própria, embora inserida no panorama literário angolano. De facto, foi precursor da afirmação de uma identidade nacional, com *Luuanda*, e de uma linguagem literária que destacasse os traços e a cultura africana. Os escassos poemas que publicou refletem sobretudo uma sensibilidade próxima à geração da *Mensagem* e as obras que escreveu na

última década do regime colonial refletem mais a realidade social e os dramas de um o povo a braços com uma nação para construir. As obras do escritor angolano só puderam ser publicadas depois da independência, em virtude da denúncia da realidade que empreendiam, ao passo que os poetas apontados como representativos da fase utópico-patriótica escrevem e publicam versos implicitamente anticoloniais, em contexto colonial, conseguindo de alguma forma a censura.

Luandino Vieira procura dar, através também da sua experiência pessoal, uma visão bastante explícita da realidade, no que diz respeito à vida dos angolanos no regime colonial: a discriminação racial, as prisões, as rugas, os espancamentos e o clima de terror. No entanto, este discurso vale sobretudo para as primeiras obras de Luandino, pois podemos observar uma certa contenção em *Luuanda*, na qual a mensagem passa também através da alusão a determinadas situações disfarçadas na vida de todos os dias das personagens. De modo idêntico, em *No antigamente, na vida* alude-se a umas situações de violência ou de sofrimento, não explícitas, conforme a tendência da época. Jofre Rocha, em 1977, publicou *Estórias do musseque* e mostra, sem dúvida, o impacto das obras de Luandino na formação e na afirmação da angolanidade em literatura.

Assim, cremos que em alguns aspetos Luandino corresponde às tendências da fase utópico-patriótica, mas não em outros, como o estilo, pois o seu estilo não prima nem pela contenção nem por uma dicção implícita, o que talvez tenha ficado a dever-se às circunstâncias que rodearam a escrita e a publicação das obras (nomeadamente a da sua prisão). Por exemplo, *Quinaxixe* e *Tempo de munhungo*, de Arnaldo Santos, diferenciam-se das obras de Luandino Vieira (embora os dois escritores estejam ligados por uma amizade de longa data e compartilhem a mesma sensibilidade, além de algumas experiências de vida) pela contenção e por apostarem numa denúncia implícita da realidade social, aspetos estes que são caraterísticos da primeira fase da poesia utópico-patriótica. Portanto, se por um lado podemos postular a existência da «Geração de 70», como defende Pires Laranjeira, por outro, parece-nos mais adequado falar de uma fase literária, assumindo como referência as datas de 1965 a 1985. Em última instância, não podemos esquecer que, por exemplo, Arnaldo Santos pertenceu ao grupo de *Cultura (II)*, o que significa que podemos tecer em relação a ele o mesmo comentário que fizemos a propósito de Luandino Vieira, pois nos seus poemas de estreia e em *Fuga*, Arnaldo Santos não

mostra a mesma sensibilidade e estilo visíveis nas obras subsequentes⁴⁰, sendo as primeiras obras mais influenciadas, no que diz respeito à forma, pela poesia da *Mensagem*. Também, por esta razão, preferimos falar de fase literária e não de geração.

⁴⁰ Arnaldo Santos, depois da recolha *Fuga*, não publicou em livro poemas antes da independência, mas apenas contos e crónicas (*Quinaxixe* e *Tempo de munhungo*). Só em 1977 sairá outra recolha de poesia, *Poemas no tempo*.

1.3. A fase utópico-patriótica da poesia angolana, na última década do regime colonial: encriptação da mensagem e renovação formal

Observando a evolução literária angolana, como foi já referido, verificamos que a década de 50 é uma época de consciencialização política impulsionada pelo MNIA e expressa na *Mensagem*, relacionada também com a difusão do nacionalismo e a fundação dos movimentos políticos e de libertação nacional. Neste contexto, em parte por influência do Neorrealismo, difunde-se a Negritude, cujas ideias principais procuram conciliar a «exaltação do povo, sobretudo do proletariado (camponeses e operários), e a luta contra a burguesia» (Laranjeira, 1995: 38) com a «busca de identidade nacional» (*Ibidem*: 38).

Na obra *Geração da utopia*, de Pepetela, encontramos plasmada, e de modos diferentes, a história da geração de angolanos que se empenhou na luta de libertação de Angola: por exemplo, somos confrontados com o percurso das personagens que, da Casa dos Estudantes do Império, enfrentam as suas batalhas pessoais (entrelaçadas com as batalhas que visavam derrubar o regime colonial), e também com uma série de referências à CEI, ao controlo da PIDE, ao engajamento dos angolanos e à guerrilha. Sara é uma das personagens que representa o despertar da consciência e a decisão de dedicar a sua vida ao serviço da luta de libertação, sacrificando assim a sua vida pessoal, e representa também o envolvimento de angolanos brancos na luta de libertação. Por seu turno, Vítor, fascinado pelo poder, e Malongo, inicialmente pouco interessado na política, «são os que enriqueceram ou pensam enriquecer à sombra do Estado» (Pepetela, 1992, p. 355), ao passo que Aníbal fugiu de Portugal para não ser obrigado a alistar-se no exército português, tendo-se mantido coerente com as suas escolhas políticas. Este grupo de estudantes segue o seu caminho, sendo separado pelas vicissitudes da guerra, que marcará as suas existências e provocará profundas transformações na vida de cada um. A conclusão que é possível tirar dessa longa viagem torna-se clara com o reencontro entre Aníbal e Sara:

Isso da utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vítor antes, por só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros que queríamos fazer uma coisa diferente.

Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele (*Ibidem*: 234).

Pepetela conclui esta reflexão insinuando que, depois da conquista da independência, tudo mudou e a luta pelo poder deturpou os ideais que moveram muitos angolanos. De facto, nesta descrição da «geração da utopia» podemos rever muitos escritores representativos da fase utópico-patriótica, impulsionados pela vontade de criar as condições para a afirmação de uma Angola sustentada pelos seus ideais e a caminho de realizar-se através da revolução.

Enquanto autores como Costa Andrade, João-Maria Vilanova, David Mestre e Jorge Macedo são indubitavelmente reconhecidos como poetas, outros, como Arnaldo Santos, Manuel Rui ou Ruy Duarte de Carvalho parecem ter escolhido a narrativa como espaço modelar de criação. Independentemente de qualquer juízo de valor literário, a produção poética estudada assume relevância no seu conjunto como expressão de um percurso estético e temático, o qual concorre para a definição da individualidade angolana. Como afirma Benedict Anderson, a importância da palavra na construção da ideia de nação é evidente no momento em que, por exemplo, é entoado um hino nacional, pois aí se «proporciona o unísono, a realização física repercutida da comunidade imaginada» (Anderson, 2005: 197). Nesta perspetiva, podemos também indicar como instrumento de criação do tal *unísono* a poesia de resistência, pois esta, com os instrumentos que tem em seu poder, visa a realização da revolução, fazendo da expressão deste objetivo o *leitmotif* da produção literária, escamoteando de várias formas a censura. O contraste entre o branco e o preto, por um lado, e o colonizador e o colonizado, por outro, estrutura as relações que enformam a sociedade angolana da época, atribuindo a noção de *unísono*, de que fala Anderson, ao labor de afirmação do povo subjugado pela hegemonia do colonizador.

Considerando o fecho da CEI e das Edições Imbondeiro como um ponto de viragem, dado que estas instituições representavam dois dos meios de difusão da produção literária das colónias portuguesas, é interessante observar que a poesia publicada depois destes dois eventos representa a vontade de afirmar a cultura e poesia angolanas, apesar de todas as limitações impostas pelo regime. Em 1966, Jorge Macedo publica *I tetembu*, a sua primeira recolha poética, embora já se tivesse estreado com *É tempo*, em 1957. O ano de

1967 é o ano de estreia de Manuel Rui e de David Mestre, que publica *Kir-nan*, uma recolha que o próprio autor recusará, considerando-a uma obra ainda incipiente, do ponto de vista formal. De facto, encontramos nesta coletânea poética de David Mestre versos com uma (ainda) escassa força imagética, embora possamos reconhecer já neles o cunho do próprio poeta, por exemplo, na descrição sensual dos corpos.

Por seu lado, Manuel Rui estreia-se com a recolha *Poesia sem notícias*, publicada e difundida clandestinamente, porquanto lhe subjaz um sentido de denúncia do conflito em Angola, exprimindo ainda a necessidade da revolução. Esta ideia está patente logo na capa, que apresenta a vermelho vários recortes e títulos de jornais assinalando a violência, o racismo, conflitos internacionais e factos revolucionários, o que parece contradizer a informação veiculada pelo título. A obra foi publicada enquanto o autor se encontrava em Portugal e, possivelmente para evitar represálias do regime, caso a obra fosse intercetada, além de dissimular o conteúdo atrás de um título, por assim dizer, inócuo, não se menciona igualmente a data de publicação. Os poemas não têm título, embora pontualmente surjam palavras sublinhadas a negrito, e a estrutura da recolha é sustentada pelo uso de números ou letras. À escolha da linguagem utilizada preside o intuito de divulgação de uma mensagem de denúncia e esperança por via da encriptação do discurso e do uso da metáfora: por exemplo, são recorrentes as imagens de cenas macabras, de elementos militares, de cenas de destruição, apostando o autor, por vezes, na construção de uma atmosfera de sonho. Outro elemento relevante, como foi referido, coincide com a utilização da metáfora, de que é exemplo a referência aos salalés (térmitas), inseto que o poeta angolano Maurício de Almeida Gomes, no poema *Exortação*, descreve como um «arquitecto» (Apud Ferreira, 1988: 87) capaz de construções grandes e bem estruturadas, e também o capim, símbolo da luta de libertação, pois «não vale a pena pisar» (Rui, 1967: 53), já que renasce sempre.

Em 1968, Arnaldo Santos publica *Tempo de munhungo*, pelo qual recebe o Prémio Motta Veiga, um livro de crónicas que se insere na temática da condição de *ghetto*, promovendo, ao mesmo tempo, uma descrição da sociedade angolana da época e uma denúncia das mudanças de valores ocorridas. No ano seguinte, o Prémio Motta Veiga é atribuído à obra *As idades de pedra*, escrita por um português natural de Ílhavo, Cândido da Velha, o qual se transferiu para Angola entre 1957 e 1975, na qualidade de funcionário público, tendo-se ocupado também de crítica literária na imprensa de Luanda. Esta obra

enquadra-se na ótica da expressão de *ghetto*, pois o título (não *da*, mas *de*) evidencia a presença de um ambiente estagnado e *pesado*, de uma clara *dureza* político-social, fazendo lembrar a *Noite de pedra* do poeta neorrealista Luís Veiga Leitão. Esta obra pode ser considerada precursora da expressão de condição de *ghetto* quanto à temática, embora a sua autoria recaia num escritor de origem portuguesa. É David Mestre que menciona a existência de uma situação de *ghetto*, no título da recolha *Crónica do ghetto* (Mestre, 1973), apontando para a situação dos intelectuais que viviam em Angola (e aqui publicavam, em alguns casos), os quais tinham que viver na sociedade colonial, convivendo com a clandestinidade e a contínua ameaça de serem considerados terroristas⁴¹ e sofrendo as consequências do seu compromisso político em prol do anticolonialismo.

Publicada em 1971, a obra *Bom dia* de João Abel, cujo título reproduz uma senha de cariz neorrealista, apresenta uma estrutura dividida em três secções (ostentando cada uma delas epígrafes de vários autores) nas quais, por vezes, os poemas surgem ora sem inscrição titular, ora identificados pela ordem numérica. Estas características parecem querer indiciar um propósito descaracterizante por parte do autor, de modo a que o texto pudesse apresentar uma forma o mais possível inócua. Por exemplo, a terceira secção abre com a epígrafe de Alexandre O'Neill («Mas o poeta é aos novos; / Mas o poeta já não tem a certeza / de segurar a musa, aquela / que tantas vezes arrastou pelos cabelos») (Abel, 1971: s.p.), a qual parece comportar a referência a uma situação de *ghetto*, referência esta que podemos igualmente encontrar, de uma forma mais explícita, no poema «Domingo» (onde ecoa a leopardiana «Il sabato del villaggio») (Apud Bissaca & Paoella, 1999: 678-679): «O que me aborrece é este domingo parado e incolor / este cinzento este ar de enterro / estes laços teóricos cheios de pontas de cordéis / este equilíbrio de relações cordiais que se suportam / numa farsa astuta de conveniências / sempre igual mas sempre diferente / porque o ritmo da música vai mudando / mas a mosca é sempre a mesma» (Abel, 1971: s.p.). Entre os versos do poema, todavia, encontramos com alguma frequência palavras de esperança: «Um dia / eu hei-de respirar o ar puro / de uma manhã de Sol / contigo a meu lado» (*Ibidem*: s.p.), onde a palavra *Sol*, bem como a palavra *Homens*, grafada alguns versos a seguir com letra maiúscula, indica um conceito de relevância universal.

⁴¹ Eram considerados terroristas os indivíduos que contrastavam o regime colonial e participavam, apoiavam ou incitavam a ações de revolta, promovendo a luta armada de libertação. Um caso emblemático foi o chamado «Processo dos 50», no fim dos anos 50, que implicou a reclusão de muitos nacionalistas angolanos.

A mensagem de revolta do poeta é expressa através de metáforas e versos visualmente apelativos, como sucede, por exemplo, no poema «Seis», onde João Abel o acentua algumas palavras, destacando-as nos versos, as quais remetem para uma ideia de violência e de perseguição («dinamitado devorado escorraçado», «espuma túnel grito») (*Ibidem*: s.p.) :

E é inútil descobrir a força que nos ergue
onde quer que seja
para além do azul
com que se ilumina de cor a tremenda descoberta
do hoje que não há
que não pode ser
que é pedra de fogo e peso
e é monstro também de lágrimas fechadas
bomba dentro dum anjo morto no cadafalso das espadas sociais

dinamitado devorado escorraçado enfim
espuma túnel grito
uma porta a cadeados
defronte de nós dois (*Ibidem*: s.p.)

O próprio título da recolha representa a saudação a uma nova época, que virá futuramente e que será um momento de realização («Aqui vai o meu bom dia enorme / polvilhado em toda a dimensão / da hora verdadeira em que nós somos gente / com toda a força de todos os caminhos» (*Ibidem*: s.p.)), no qual o homem adquirirá a dignidade que lhe é devida e se tornará dono do seu destino. A época na qual o poeta está a viver é um momento de suspensão, sem sol, no qual os intelectuais têm ainda, todavia, a poesia como meio de expressão:

Mas mesmo quando o sol se esconde
e os sapos cantam louvores à Lua
a poesia não fugiu ainda
Alí está ela presa à noite
a matraquelhar a mesma sinfonia
que transpira sangue e vida
e encharca de quilates as chipanzas
— malunga malunga
malunga
malunga malunga
malunga
cassolé cubema (*Ibidem*: s.p.)

A linguagem de João Abel flui entre o registo mais erudito e o registo popularizante, apresentando não apenas algumas personagens do povo, mas também recriando os ritmos e as sonoridades das línguas nacionais. A recolha conclui-se com versos de esperança, apontando para a atitude desalinhada de quem não sabe reconhecer os sinais de um futuro mais florido, que está por vir:

Pois é
Vais-te rindo
encolhendo os ombros
fugindo

como se da miséria de uma noite mal dormida
não brotasse um dia
cheio de vida (*Ibidem*: s.p.)

Em consonância com a tendência da fase utópico-patriótica, também João-Maria Vilanova, em *Vinte canções para Ximinha*, apresenta uma poesia inovadora. Nos seus versos, o autor celebra o povo, mostrando-o no seu quotidiano, às vezes profundamente trágico. No mesmo ano de *Vinte canções para Ximinha* e *Bom dia*, Jorge Macedo publica *Pai Ramos*, a terceira recolha do autor e, em 1972, Ruy Duarte de Carvalho estreia-se com a coletânea *Chão de oferta*, que lhe vale o prémio Motta Veiga. Em *Chão de oferta*, os poemas são de uma discreta extensão, embora a linguagem se apresente enxuta e polida, mesmo quando se constroem metáforas de natureza sexual - «pelo som descobrirás / a noite erecta / a dilatar-te o ventre / a destroçar-te a carne / a possuir-te, enfim / e a gerar-te / a extrema vocação de viajar» (Carvalho, 2005: 26). Em muitos poemas o autor dirige-se diretamente a um interlocutor, que pode ser a pessoa amada, o leitor ou ainda a pátria e a liberdade. Entre referências à natureza e a expressão das emoções do autor, encontramos também alguns poemas que se inserem na tendência da fase utópico-patriótica, como por exemplo «A terra que te ofereço» (*Ibidem*: 20), que torna patente a «irreversível votação ao Sul» (*Ibidem*: 21) do autor, entregue à terra angolana e ao leitor. Evidenciando também o sacrifício que o povo angolano está a fazer ao longo da luta de libertação, o ato de oferta que sustenta a mensagem veiculada pelo poema permite vislumbrar a preconização de um novo tempo:

Trago
para ti

em cada mão
aberta
os frutos mais recentes
deste outono
que te ofereço verde:
o mês mais farto de óleos
e ternura avulsa.
E dou-te a mão
para que possas
ver
a vastidão
sonora
de uma aurora
elaborada em espera
e reflectida
na rápida torrente
que se mede em cor (*Ibidem*).

Encontra-se nestes versos a denúncia da exploração do povo angolano e da situação histórica: «Olha-me a história de um país perdido: / marés vazantes de gente amordaçada / a ingénua intolerância aproveitada / em carne. Pergunta ao mar / que é manso e afaga ainda / a mesma velha costa erosionada» (*Ibidem*: 23). No poema «Chagas de salitre», há também uma crítica à igreja, fazendo referência ao passado de perseguição («paredes brancas de um urgente brio/ escondendo ferros de amarra gentio» (*Ibidem*)) e à hipócrita exploração do povo, que se encontra «condenado» a amassar o pão para a igreja, como se esta fosse o diabo.

O valor do mês de Novembro é emblemático no poema «Novembrina solene», dividido em dezanove partes numeradas, onde a época é descrita como um momento cinzento: «Era um mês de nuvens baixas / volumosas e ocas / um mês de madrugadas curtas / já pesadas / e de manhãs de céu palpável / cinzento e rente» (*Ibidem*: 40). Ruy Duarte de Carvalho descreve o mês de Novembro como uma determinada estação do ano, na qual a chuva não é suficiente para penetrar na terra e o clima cria uma atmosfera quase de *ghetto*. A parte número oito do poema salienta que «depois / a pouco a pouco / decanta-se o alvoroço / e muda / em nós / a direcção do vento / vespertino» (*Ibidem*: 43), o que torna possível que do cacto desabroche «a flor/ mais reservada/ e rara» (*Ibidem*): a mensagem da mudança é elaborada através da metaforização da natureza. Meses e estações continuam a seguir-se, transmitindo a ideia da mudança de tempo, embora não haja em Ruy Duarte de Carvalho uma denúncia demasiado explícita da situação angolana, ao

contrário do que sucede em outros autores. De facto, este poema como que procede à descrição da realidade do Sul de Angola, caracterizada justamente pela mudança de estação e pela intensidade das situações. No fundo, não encontramos aqui violência, a não ser a crueza de alguns elementos da natureza (relacionada com o combate da luta armada), talvez porque o autor não se tenha deparado com circunstâncias de guerrilha nem tenha tido a necessidade de se mover na clandestinidade. De qualquer forma, podemos vislumbrar uma referência à mudança dos tempos, até pela expressão conclusiva *votação ao sul*, que pressagia a defesa e a afirmação de uma região de Angola. Contudo, nos versos do poeta é pouco perceptível a referência ao colonizador e ao anticolonialismo, característica, como sabemos, da poesia da fase utópico-patriótica. Como será referido em capítulos seguintes⁴², Ruy Duarte de Carvalho e David Mestre ostentam um percurso literário muito próprio, pois representam uma poesia de certo modo desvinculada dos aspetos sociopolíticos angolanos e de carácter razoavelmente universalizante, o que não significa que se mostrem alheios aos acontecimentos históricos, preferindo, todavia, denunciá-los de uma forma peculiar: por exemplo, Ruy Duarte de Carvalho está ligado à realidade do Sul de Angola e David Mestre representa uma voz que defende a ruptura de toda a ordem instituída, podendo-se assim colocar não apenas em Angola, mas em qualquer outra parte do mundo onde houvesse uma luta contra o poder.

Com a aproximação da independência, o ano de 1973 é bastante prolixo no que diz respeito à produção poética, pois são publicadas várias obras que exprimem a condição de *ghetto* e que, ao mesmo tempo, ecoam como um grito de esperança, tornando-se assim uma forma de resistência. Em *Irmã humanidade* de Jorge Macedo encontramos versos que apontam para uma situação de *ghetto*, como no poema «O enigmático», onde o autor diz que «Por detrás dos olhos apagados / seus olhos inatingíveis / gargalham mais» (Macedo, 1973: 15). Nesta recolha os versos são bastante herméticos, a mensagem resulta encriptada pela utilização da metáfora e o registo de língua é bastante elevado, apresentando raramente palavras angolanas. Alguns versos exprimem o sentido de coletivização, como no poema «Saudação», cujo último verso é «Todo o homem é o meu irmão» (*Ibidem*; 9), em letras maiúsculas, ou no poema «Paxi, João e seu dramático amor», que conta uma história de amor ambientada no bairro popular de Cazenga, «Nesse bairro diferente, / onde a raça se chama humanidade» (*Ibidem*: 20). Aqui as personagens do povo são retratadas no

⁴² O percurso literário de David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho é aprofundado no ponto «2.3. A presença de elementos etnográficos africanos e o uso do português, língua do poder», p. 168-181.

seu cotidiano e não se omitem cenas que apelam para a condição de miséria e sofrimento. No poema «4» de «Quatro poemas», deparamos com o que nos parece ser uma tomada de posição de Jorge Macedo perante a situação nacional, apelando para a sua identidade: «Nunca ninguém viu ou verá / gesto meu camuflando / o que não sou» (*Ibidem*: 20).

Tempo de cicio de Jofre Rocha está polvilhado de versos que apontam para um novo tempo que está a chegar, preconizado através do entendimento metafórico de certos elementos como o dia e a noite, a luz e a sombra, a madrugada, o orvalho e as flores a desabrochar. Podemos traçar um percurso de denúncia nesta obra, a começar pelo alcance significativo de um título que apela para os constrangimentos relacionados com a liberdade de expressão. No início da obra, o poema intitulado «Insubmissão» declara não poder suportar-se mais a situação atual, a situação de *ghetto* («Cansei-me deste horror de silêncio / a encobrir murmúrios nas bocas» (Rocha, 1977b: 7)), mas a verdade é que já começou um novo tempo, marcado pela erradicação do silêncio («O vento dispersou todas as vozes / do brado rasgando a noite sem fim» (*Ibidem*: 12))⁴³.

Que a luta armada correspondia a um processo *in fieri* é o que se desprende da utilização de palavras apelativas como «mártires», «canto heroico» ou «heróis tombados». Entretanto, Jofre Rocha incita «agora / que venham os ventos / do norte e do sul» (*Ibidem*: 14), para que se resolva a situação e para que se realize o seu desejo: «No dia da chuva grande, mãe / quero sair para a rua / pulando e cantando / com o coração a bailar de alegria» (*Ibidem*: 15). Este novo tempo de felicidade e de liberdade será o fruto do esforço do povo, que não pode ser parado, pois «Trilhando o caminho / nossos pés atados escalaram oceanos» (*Ibidem*: 21), num desfecho já destinado que abrirá caminho a um futuro melhor («no dorso da terra vermelha e suada/construímos vereda bela de futuro» (*Ibidem*)).

A segunda parte de *Tempo de cicio* é intitulada «Herói até aos dentes», que o autor data entre Dezembro de 1972 e Julho de 1973, e inclui versos igualmente polidos, apresentando uma estrutura que encontra o seu ponto de força no destaque de alguns termos e em jogos de palavras. Para além dos poemas de amor, como «Madrigal», dedicado a uma mulher chamada Mily (*Ibidem*: 9), os poemas de *Tempo de cicio* visam a

⁴³ É possível que “o brado” ao qual se refere Jofre Rocha seja a revista moçambicana *O brado africano* (com a qual Jofre Rocha colaborou), publicada entre 1955 e 1958, reunindo escritores de vários países africanos e cujos ideais apelavam para a denúncia ou a fraternidade.

denúncia e estão impregnados de elementos ideológicos: «insubmissão» (*Ibidem*: 7), «Consciência» (*Ibidem*: 8) ou «Canto eterno» (*Ibidem*: 12).

David Mestre dedica *Crónica do ghetto* a Cândido da Velha, entre outros autores. Os poemas inseridos nesta coletânea são sobretudo relativos à realidade africana, embora levantem ainda questões mais universalistas, o que reflete a personalidade de Mestre, que se destaca pela manifestação da individualidade (dentro da geração à qual pertence), não sendo militante de qualquer movimento político e tendo a consciência da necessidade de afirmação da cultura e da literatura africanas. No poema «Espera», por exemplo, o autor escreve, no tom impetuoso que o caracteriza, que «num gabinete da Europa, dois geógrafos / vão assinalar a estranha posição / dum poeta cruzado na esperança morosa / das palavras africanas aguardarem acento» (Mestre, 1973: 11). Os versos são visualmente expressivos, quer pela posição das palavras no espaço, quer pelos efeitos sonoros originados pelas homofonias («o sexo sexto», «a mente mente», «a merda mente o sonho castra») ou ainda pelo uso de palavras angolanas. O poema que conclui a recolha é intitulado «Minha casa do continente» e é dedicado a Arístides Van-Dunem e Jofre Rocha.

Os experimentalismos são manifestações estéticas que pressupõem a intenção de subverter uma ordem preestabelecida. Tendo em conta o processo de autonomização da literatura angolana, acreditamos que na tensão entre tradição e experimentalismo está a afirmação da literatura nacional. A poesia experimental está ligada às vanguardas do século XX, que expressam a intenção de ruptura ou revolução, procurando transgredir as convenções instituídas. São de vários tipos as formas de experimentalismo que podemos observar na produção poética da fase utópico-patriótica, a qual, além de observar o princípio da subversão, defendia também a criação de sonoridades que realçassem a oralidade, bem como a necessidade de encriptar a mensagem. Herberto Helder define deste modo a poesia experimental, realçando a sua relação com a realidade: «O experimentalismo é assim – no seu significado histórico – o movimento de adequação do homem (testemunha e expressão) ao movimento da realidade (coisas e acontecimentos)» (Apud AA.VV., 1997: 454).

No que diz respeito às literaturas africanas de expressão portuguesa, se entendermos os experimentalismos como estratégias de ruptura, surge impreterivelmente a questão de definirmos qual a «tradição» cuja prevalência urge destituir. No caso da poesia angolana, não se trata de ruptura com a tradição ancestral africana, representada pela

literatura oral (a qual, pelo contrário, constitui uma fonte de inspiração), mas sim de uma subversão dos padrões impostos pelos colonizadores, usando para o efeito os mesmos instrumentos destes últimos (a língua, a forma poética, etc.). Ora, não podemos esquecer que os intelectuais tinham tido uma formação em português e que tinham entrado em contato com os clássicos da literatura da antiga metrópole, bem como com outras literaturas europeias e extraeuropeias. De facto, na poesia utópico-patriótica, a escrita pouco reafrikanizada constitui uma ruptura para com a geração dos mensageiros, portanto, podemos falar talvez melhor não propriamente de experimentalismo, no sentido europeu do termo, mas sim da adoção de estratégias referentes ao campo visual e ligadas ao uso do verso livre.

Deste modo, alargamos a noção de experimentalismo a vários planos: o primeiro relaciona-se com a apropriação da língua, em função da necessidade não só de usar o português, mas também de encontrar formas de exprimir a angolanidade através de representações de um imaginário comum que parecessem, aos olhos da censura, inteligíveis e inócuas. Em seguida, torna-se necessário referir a questão da *reapropriação* e da *recodificação* das palavras (bem presente nos autores estudados) e, nesta perspetiva, se considerarmos a reapropriação da linguagem e a reapropriação de alguns conceitos (expressos por via da metáfora), torna-se claro que eles aludem a uma realidade que não podia ser expressa de modo mais explícito. No que concerne o experimentalismo de carácter formal, entre os poetas representantes da fase utópico-patriótica, é certo que David Mestre e Jorge Macedo são os autores que o evidenciam de modo mais notório, criando efeitos visuais para conseguir exprimir algo além do significado patente nas palavras utilizadas. Efetivamente, a organização visual dos versos é uma forma de transcender a mensagem, na qual não é apenas importante o que está escrito, mas sobretudo o que é sugerido, como afirma Arlindo Barbeitos (Barbeitos, 1976: 2).

O tipo de experimentalismo que encontramos na poesia da fase utópico-patriótica corresponde, assim, a uma estratégia literária ditada pela necessidade de encriptação da mensagem. A ruptura proposta não se dá ao nível da conformação formal dos versos ou da criação de efeitos visuais em si, mas sobretudo ao nível do seu hermetismo, atingindo, todavia, uma certa eficácia quer visual quer semântica. No caso da poesia estudada, a noção de experimentalismo prende-se com a ruptura de padrões impostos através da língua portuguesa, na ótica de uma estética concreta que se manifesta através da *canibalização* de

uma língua adquirida. Não estando nós, portanto, em presença de um experimentalismo no sentido canónico do termo, julgamos que as estratégias estético-literárias da poesia utópico-patriótica são mais consentâneas com o percurso vanguardista do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, que revolucionou a poesia italiana, contrapondo ao esteticismo a *poesia pura* por via da utilização do hermetismo. Para o poeta italiano, é importante a persistência de um *segredo* no discurso poético, pelo que a essência da poesia parece radicar no significado oculto dos versos, tal como pode observar-se no poema «Soldati»⁴⁴ (Apud Bissaca & Paoletta, 1999: 564), onde, através de uma metáfora, se evoca com poucas palavras a precariedade da vida dos soldados.

De facto, encontramos a mesma habilidade de Giuseppe Ungaretti em alguns poetas da fase utópico-patriótica, os quais, além de desvendarem os segredos profundos da alma humana, apelam aos ritmos e à oralidade africana para recriarem imagens capazes de reproduzir concretamente os sentimentos expressos. Assim, um poema que se destaca pela sua estrutura é «Maka na muxima», incluído em *Crónica do ghetto*, de David Mestre, em cujos versos finais, onde é visível a sombra de um certo experimentalismo, encontramos sinais de revolta que remetem para a situação conturbada que estava a ser vivida em Angola:

senhora amada
xima sorte o peito arrasta
xima o rio a guerra castre-a
xima o longe a bala raspe-a
xima a morte o silêncio afasta
senhora amada
múkua-maka na muxima (Mestre, 1973:15)

Peculiar é o processo que segue João-Maria Vilanova, pois *Vinte canções para Ximinha* é diferente de *Caderno dum guerrilheiro*. De facto, é neste segundo livro que o autor utiliza mais versos experimentais e concretistas, tal como sucede no poema «Oh civilizai», onde a repetição obsessiva de nomes cria, por um lado, um determinado ritmo e, por outro, evoca o espetro da exploração e do colonialismo, terminando com a expressão insubordinada «tuji patrão» (Vilanova, 2004: 91), ou seja, a voz do povo.

Para Jakobson, o significado dos versos é dado através da combinação dos aspetos que definem a linguagem, como a sintaxe e a morfologia. Nessa perspetiva, na poesia

⁴⁴ «Si sta come/d'autunno/sugli alberi/le foglie», «Está-se como/no outono/nas árvores/as folhas».

utópico-patriótica, recorre-se, antes da independência, à manipulação de todos estes aspetos, para conseguir afirmar a mensagem de legitimação da angolanidade. A fase utópico-patriótica da poesia corresponde a um período literário ligado aos eventos históricos e ao nacionalismo e podemos observar a mesma tendência também nas literaturas de outros países de língua oficial portuguesa. Por exemplo, em Cabo Verde, nos anos 60 (depois do movimento de *Claridade*, que põe em relevo a cabo-verdianidade expressa sob a forma de regionalismo), desenvolve-se, por um lado, a «intervenção poética» (Ferreira, 1977a: 48) nos versos declamatórios de Ovídio Martins e Onésimo Silveira e nos de resistência de Arménio Vieira e Mário Fonseca, e, por outro, como em Angola, a manifestação, por parte dos intelectuais, da repressão do regime através de uma linguagem de *ghetto*. O espírito de renascença e o desejo de construir um espaço nacional livre de imposições alheias está, pois, patente nos versos que se escrevem nas décadas de 60 e 70. Depois da independência, Manuel Ferreira sublinha o facto de os poetas cabo-verdianos promoverem uma ruptura com o passado, numa tentativa de reatualizar a produção poética:

Procedem a uma destruição da língua para reconstruir outras, e cada um com a sua gramática própria, integrando-se assim num processo de re-actualização, de pesquisa e invenção, desbloqueando a poesia de Cabo-Verde de um certo percurso repetitivo. Deixa de ser íntima, exclamativa, interrogativa, torna-se irónica, mordaz, epopeia. À saga quotidiana sucede a saga histórica (Ferreira, 1977a: 56).

No fundo, esta situação é comparável à da celebração dos heróis verificada em Angola, que visava explicitar uma parte da história nacional impossível de levar a cabo no momento em que ocorria. Podemos, assim, comprovar o conúbio existente entre o empenhamento político e a mensagem literária na antologia *Armas com poesia e uma certeza* (policopiada e editada pelo MPLA com uma tiragem de 500 exemplares, na Frente Leste) e, depois da independência, no volume *Poesia com Armas*, de Fernando Costa Andrade.

No que diz respeito à poesia utópico-patriótica, o facto de esta ser produzida durante a luta de libertação leva frequentemente a crítica a etiquetá-la como «poesia de combate», embora esta não corresponda à única vertente que nela podemos observar. Nesse sentido, vemos então que, no panorama literário angolano, a poesia da fase utópico-patriótica adquire relevância não apenas pelo discurso anticolonial que produz, mas

também pela consciente reformulação da poética que procura desenvolver, com o intuito de dar um novo rumo à literatura nacional. Partindo do princípio que autores como Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto são os *poetas fundacionais*, podemos considerar como poetas representativos da fase utópico-patriótica aqueles que renovaram a poesia angolana, embora mantendo uma perspectiva de continuidade em relação aos primórdios nacionalistas.

Enquanto a poesia das décadas de 50 e 60 é caracterizada pela negritude e coloca em relevo as figuras populares angolanas do estado colonial (monangamba, quitandeira e povo em geral), apelando a um regresso às origens e perspetivando a infância como uma época desencantada de liberdade, a Poesia de 70 é projetada no futuro, com uma mensagem de esperança, ansiando quer do *ghetto* quer do exílio pela chegada do sol, como metáfora de liberdade. Já não se trata da Mãe-África a gerar e a proteger os seus filhos, mas sim de os seus filhos darem um rumo à Pátria, através do inevitável sacrifício da luta de libertação.

Uma das diferenças entre os mensageiros e os escritores da poesia da fase utópico-patriótica é que os primeiros vivem uma condição de alienação, como reação à imposição do regime colonial, enquanto os segundos vivem a condição de *ghetto*. Estas duas condições são diferentes, pois a alienação proporciona um afastamento da realidade, ao passo que quem vive numa condição de *ghetto* é consciente da realidade, embora se mostre impotente para alterá-la, impotência esta que está na origem da busca de estratégias de sobrevivência.

Do ponto de vista estético, podemos exemplificar a transfiguração da poesia anterior nos versos de Manuel Rui, o qual, no poema «quadra (à) solta» (Rui, 1973: 24), defende a ruptura com o passado, revelando uma propensão para o verso livre, liberto dos cânones estéticos impostos. Todavia, esta ruptura não se aplica apenas ao âmbito da poesia, porque indicia também a vinda de um tempo de liberdade, como fim do regime colonial. Arlindo Barbeitos, no prefácio a *Angola angolê angolema*, explica que, no seu entendimento, a poesia é «a relação do poeta com as coisas» (Barbeitos, 1976: 2), na qual o poeta não se exprime apenas a si próprio, uma vez que também «enriquece deixando os outros falar, falar pela boca dele» (*Ibidem*: 2), tornando-se esta confluência entre coletividade e individualidade num ponto-chave da poesia da fase utópico-patriótica. A este propósito, o autor conclui ainda que «o que o poeta traz na barriga é o que importa, é por isso que eu sou completamente alheio a tendências, a escolas. Eu sei lá se sou

simbolista, ou outras coisas ainda; nem me interessa nada, com toda a sinceridade» (*Ibidem*: 4). O facto de o poeta ser alheio às tendências literárias não implica que a sua obra não se insira num determinado discurso ou tendência, o que realça o papel de institucionalização inerente ao exercício de crítica literária.

Mário António de Oliveira, numa análise que faz da poesia angolana (em 1961), referindo-se à «geração da *Mensagem*» e a poetas como Viriato da Cruz, António Jacinto e Ayres de Almeida Santos, recorda que Arnaldo Santos «apareceu mais ou menos em posição isolada, com todo o insólito de uma floração original e independente de qualquer influência, mas apesar disso enquadrável dentro do campo da poesia para além de toda a dúvida classificável de angolana, como ensaiador de um novo timbre para a sua harmonia» (Oliveira, 1990: 188). O crítico refere-se a *Fuga*, o livro de estreia de Arnaldo Santos, publicado no terceiro número da *Colecção de Autores Ultramarinos*, elogiando a capacidade do autor de criar imagens e de conciliar, de uma forma lírica, as realidades africanas rural e urbana. *Fuga* e *Poemas do Uíge* foram reunidos em *Poemas no tempo*, uma recolha que, conforme as palavras do próprio autor, foi inspirada pela realidade da época, tratando portanto de assuntos sociais, na sequência de uma atitude comprometida exigida pelo momento histórico que se vivia.

De facto, a fase utópico-patriótica é a expressão do legado de «Havemos de voltar» de Agostinho Neto, afirmado em contexto colonial, e, quando Agostinho Neto diz «havemos de voltar», projeta a afirmação de Angola, sendo que é aos representantes da fase utópico-patriótica que cabe pôr em prática a asserção de Agostinho Neto durante os anos da luta de libertação. A ideia de continuidade é um ponto-chave, na medida em que a maioria dos estudos sobre literatura angolana e as propostas de periodização realçam a importância das iniciativas de *Mensagem* e *Cultura (II)*, mas apontam para as décadas de 60 e 70 quase como um vazio, preenchido principalmente pela poesia de guerrilha. De facto, esta é uma vertente importante da poesia desta época e pode-se considerar a poesia da fase utópico-patriótica como uma forma de resistência. Contudo, o papel da poesia acima referida representa a poesia publicada num momento específico da história angolana, marcado pela conquista da independência.

Como exemplo, podemos analisar dois poemas, um de Arnaldo Santos e outro de Agostinho Neto, incluídos na antologia *Poesia de Angola* (1976) publicada pelo M.E.C. a

seguir à independência⁴⁵. Observando o poema «Havemos de voltar», de Agostinho Neto, e o «Poema de esperança», de Arnaldo Santos, clarificam-se as diferenças entre a poesia da «geração da *Mensagem*» e a da fase utópico-patriótica, pois apesar de ambas se encontrarem relacionadas, acabam por exprimir duas tendências e sensibilidades diferentes no que diz respeito à realidade angolana. Assim, a mensagem que os dois poetas pretendem passar é fundamentalmente a mesma (a da esperança no futuro), mas a perspetiva resulta diferente. De facto, no poema de Agostinho Neto depreende-se que o sujeito coletivo «nós» voltará a viver numa situação de normalidade:

Às nossas terras
vermelhas do café
brancas do algodão
verdes dos milharais
havemos de voltar (Neto, 1998: 87)

É preciso sublinhar que o poema foi escrito durante a detenção de Agostinho Neto na cadeia do Aljube, de onde parece que o pensamento do autor voou até à sua terra natal, o que faz pensar na visão da pátria como um espaço que parece estar longe. Ao contrário, no poema de Arnaldo Santos o sujeito parece estar já a viver na pátria libertada:

...Os pássaros voarão
E o mundo encher-se-á de suas penas

Calados nos ouviremos segredando
Fazendo do horizonte uma linha longa

Tu tremerás receosa do infinito
Mas eu estarei junto de ti...

E será doce ou triste aquele poente...?

Porém tu me dirás sorrindo:

- Que importa? São tuas as linhas desta mão... (Santos, 1977a: 26)

Em *Poéticas na literatura angolana*, Jorge Macedo faz uma análise da poesia angolana, distinguindo as várias tendências conforme as temáticas abordadas. Assim, o

⁴⁵ Esta antologia representa uma tentativa de institucionalização da poesia angolana publicada nas décadas de 60 e 70, dividida em três partes: «a poesia tradicional» (kimbundo, kuanhama, nhaneca-humbe e umbundu), «os precursores da poesia angolana», entre os quais são incluídos Cordeiro da Matta e José da Maia Ferreira, e «a geração moderna», que abarca os mensageiros, alguns representantes da poesia de guerrilha e os representantes da poesia utópico-patriótica.

autor define a produção que vai da década de 40 até meados dos anos 60 como a expressão de poéticas do nacionalismo, entre as quais distingue a de Agostinho Neto (definida como «nacionalista de "conceitos"» (Macedo, 1986: 59)), a de António Jacinto (que designa por «nacionalismo plurifacético» (*Ibidem*: 65)) e a do movimento «Vamos descobrir Angola!». Além do mais, Jorge Macedo identifica também outras abordagens, como a das «poéticas de discurso reticente» (*Ibidem*: 77) e da «poética de guerrilha» (*Ibidem*: 83), tendências estas que coincidem com a «poesia de guerrilha» e a temática do «ghetto». Podemos ter uma amostra da poesia definida «de guerrilha» no caderno *Poesia de combate* (s/d), publicado pelo MPLA e com prefácio de António Jacinto. Nesta compilação, a nomes como Agostinho Neto e António Jacinto são justamente associados outros como Emanuel Corgo, Nicolau Spencer e as vozes femininas de Deolinda Rodrigues e Ngudia Wendel. Os elementos que mais se destacam são a terra, a Mãe África, a revolução, a luta, a violência e a invasão por parte do colonizador branco, do qual o poema que se segue, da autoria de Ngudia Wendel é um exemplo:

O fogo está aceso:
noites longas fugitivas –
das guerras longas proficuas ...
as vitórias são breves
e nascem como nasce o sol.
Este fogo é para os pobres ...
portanto, deixai rugir os ursos
com a fúria do cataclismo
em todo o mundo –
pois se endireitam os dorsos
dos pobres do mundo!

O fogo está aceso:
na africanização das estruturas,
nos homens,
nas leis. (Apud Jacinto, s/d: 26)

No prefácio da coletânea *Poesia de combate*, António Jacinto sublinha o papel da poesia, como arma em mão dos guerrilheiros, prospectando o princípio de uma nova poesia nacional decorrente da nova sensibilidade política alcançada através da Revolução. Na poesia utópico-patriótica também está patente esta ideia, mas aponta-se sobretudo para a dificuldade de fazer poesia sentida pelos intelectuais, sendo sujeitos a uma condição de

«ghetto». Por exemplo, Manuel Rui exprime o pressentimento de uma época instável e silenciada:

mas sinto o terror
nas noites de insónia e de vigília
da justiça a boiar na incerteza
de ter ou não
o direito de a cantar (Rui, 1967: 43)

Também nos versos conclusivos de *Irmã Humanidade*, de Jorge Macedo, podemos compreender a necessidade de o poeta se manifestar através da poesia, atribuindo-lhe um cargo demasiado pesado, numa altura tão conturbada:

Filha das minhas entranhas
me abandonaste
logo que viste nas tuas mãos
o cetro que te dei (Macedo, 1973: 31)

O papel da poesia assinalado por António Jacinto sublinha o estatuto da poesia como recurso que acompanha a construção de uma Angola livre e que assenta nos princípios políticos do MPLA. Também em *A onda* de Manuel Rui entrevemos esta perspetiva, sendo que o poema está «onde/rebenta a onda» (Rui, 1973: 18) e segue a história da «pátria do poema/inacabada» (*Ibidem*: 29), seguindo-lhe os passos:

Em cada passo de saber há um poema
que o de antes já foi outro
e o agora se ultra-
passa (*Ibidem*)

A preocupação com o papel da poesia é portanto uma constante, todavia, o que mais distingue a poesia utópico-patriótica, na pré-independência, da poesia «de guerrilha» é a encriptação da mensagem. No que concerne a poesia da primeira metade da década de 60, Russel Hamilton afirma que «a urgência da mensagem, mesmo quando expressa com subterfúgios, fazia com que o tema prevalecesse sobre a inovação estilística» (Hamilton, 1981: 95). Se este é um facto, também é verdade que é justamente através do trabalho de depuração do verso e da valorização do labor da metáfora que a poesia utópico-patriótica se apresenta como uma nova tendência.

1.4. A preconização de um espaço utópico angolano pela voz abafada dos intelectuais

Na ótica da escrita da nação, na poesia da fase utópico-patriótica são recriadas imagens utópicas que apontam para o vislumbre ou para a construção de um espaço genuinamente angolano, princípio sobre o qual assenta a luta de libertação, tal como foi referido. Esta ideia está patente também em alguns títulos de antologias publicadas pela União de Escritores Angolanos depois da independência e que representam uma forma de institucionalizar a produção literária angolana, títulos estes que apontam para uma ideia de utopização. É o caso, por exemplo, de antologias como as seguintes: *Todos os sonhos*, subintitulada «antologia da moderna poesia angolana» (Vasconcelos, 2005), que inclui todos os poetas que publicaram deste 1974 até 2004; *Nuvem passageira*, um tributo a poeta falecidos cuja poesia ainda vive; *O amor é sempre agora*, a «antologia do éden angolano» (Vasconcelos, 2007), cujo título é inspirado por um poema da escritora brasileira Lya Luft, transcrito nas páginas iniciais; *Caçadores de sonhos – Colectânea do conto angolano* (2005). Nestas antologias, cuja intenção é divulgar a produção literária sob uma perspetiva de continuidade, os títulos remetem para a ideia do passado como sonho, para uma situação antes imaginada e, depois, realizada com a independência. Luís Kandjimbo afirma que a ideia de independência está patente na produção literária angolana desde o século XIX e, com o aproximar do início da luta armada de libertação, emerge também a visão utópica de uma Angola independente, como projecção das reivindicações nacionalistas e anticoloniais.

O estudioso santomense Carlos Espírito Santo, em *Esperança, utopia e narcisismo nas literaturas africanas*, traça o percurso do pensamento africano, realçando as três vertentes citadas no título do estudo como elementos fundamentais que ressumam da leitura de textos literários africanos e frisando que, no que diz respeito ao processo referido, «é precisamente quando o Sujeito manifesta angústia e desespero que surge evidenciada a verdadeira dimensão da esperança» (Santo, 2000: 54). No que diz respeito à poesia da fase utópico-patriótica, a angústia de filiação heideggeriana (instituída no confronto com a realidade) encontra na esperança da liberdade a forma de realizar o «sonho diurno» blochiano, consciente e estimulador. Esta espera não é vã, pois a liberdade é compreendida como a realização de uma possibilidade e que por isso gera confiança,

apesar das mortes e do sofrimento envolvidos no processo de libertação. Por exemplo, David Mestre mostra o espírito de revolta subjacente à expectativa da realização do projeto da nação nos versos iniciais do poema «Salário de guerra», realçando o momento em que é oportuno «trazer a liberdade amadurecida nos dentes/trazer nos dentes a alegria do verde/a palavra força a estoirar na face/trazer uma lança atravessada nos cabelos» (Mestre, 1973: 17).

Relativamente ao processo de concretização dessa possibilidade, encontramos alguns exemplos, dispersos nos versos da fase utópico-patriótica, que delineiam a expectativa da construção de um espaço utópico angolano através da preconização de uma era de liberdade, cujo profeta é, em *Poesia sem notícias*, o salalé, o inseto que constrói torres de argila, elementos característicos da paisagem angolana. Nos versos de Manuel Rui o salalé é o «profeta da temporada de fatura» (Rui, 1967: 33), demarcada esta pela chuva que possibilita o renascimento da natureza. Esta imagem da natureza que renasce, da chuva que dá vida e da mudança de estação são elementos recorrentes que simbolizam a esperança num futuro de liberdade. Entre os manuscritos de João-Maria Vilanova consta uma recolha intitulada «Enquanto esta chuva não parar de chover»⁴⁶, dedicada a Viriato da Cruz, na qual é evidente o simbolismo da chuva como símbolo de renascimento. Um outro exemplo é o poema «Tempo de Setembro», de Manuel Rui, cuja disposição formal parece querer reproduzir a forma de um imbondeiro, no qual a palavra mais recorrente é «tempo», referindo-se ao tempo de Setembro, mês que representa a mudança de estação⁴⁷, e que assim remete para a ideia de uma nova era de ventura, depois da «inverno» (*Ibidem*: 75). Carlos Espírito Santo descreve, a este respeito, a projeção de um espaço utópico, afirmando o seguinte:

a utopia resulta do facto de o presente representar o tempo do mal, que permanentemente causa sérios danos e malefícios ao sujeito-vítima, sem que este possa encontrar uma solução que lhe permita conhecer a felicidade por que anseia. Mais: obriga-o a virar-se para o futuro, que suporta toda a atividade utópica, e a questionar a legitimidade e a racionalidade do presente. (Santo, 2000: 151-152)

⁴⁶ Manuscritos consultados no âmbito do projeto de investigação do Centro de Literatura Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulado «O Desejo de Ser: João-Maria Vilanova, Poeta Angolano».

⁴⁷ De Maio a Setembro é a estação seca, o cacimbo, e de Setembro a Maio é a estação das chuvas.

Na recolha *Bom dia* de João Abel é «o Sol» que simboliza o futuro e a manhã anuncia por via da metáfora a nova época de liberdade. Em *Bom dia* podemos ver um clímax ascendente, pois, enquanto no poema «Três» o autor sublinha apenas a projeção da utopia («Um dia/ eu hei-de respirar o ar puro/de uma manhã de Sol/contigo a meu lado») (Abel, 1971: s.p.), no poema homónimo da recolha saúda a nova era como um novo dia a surgir. Esta postura otimista deriva da função consolatória que Michel Foucault atribui às utopias (Cf. Foucault, 1996: 9), proporcionando uma visão da realidade que adere à ideia de perfeição.

Sendo a utopia também uma forma de reação ao inadequado da realidade, a esperança representa, como entende Ernst Bloch, um elemento fundamental na criação da mesma. Como ensina o filósofo alemão, o «princípio da esperança» (Bloch, 1997) é o que move a humanidade para a sua própria realização, tratando-se assim, no âmbito da poesia estudada, do desenvolvimento de um projeto utópico, uma vez que não existe uma verdadeira crítica da atualidade, mas, ao invés, constrói-se uma utopia que «possibilita que o futuro imaginado, desejado, se converta rapidamente no presente» (Santo, 2000: 158).

Em *Poesia sem notícias*, seguem-se uma série de poemas sob o título de «Poemas 63», numerados de 1 a 3, com o quarto intitulado «nós e as pombas». No poema «1» podemos ler nas entrelinhas a esperança da concretização dos sonhos, mas também um momento de suspensão, sinalizado pela palavra «Parar!», que também se reflete no poema «2», na interrogação levada a cabo pelo poeta («terá o sonho direito a descansar?») (Rui, 1967: 48)) e cuja resposta se encontra no início do poema seguinte: «Não» (*Ibidem*: 49). Os fantasmas representam os espíritos de antepassados ou de pessoas que morreram em combate e, que, de alguma forma, funcionam como propulsores da luta, a qual leva ao «lago dos iguais» (*Ibidem*: 49). Este mundo utópico transparece também no poema do moçambicano Marcelino dos Santos, «Sonho de mãe negra», que conclui com os seguintes versos: Ela sonha mundos maravilhosos / Mundos maravilhosos / Onde o seu filho poderá viver (Apud Saúte, 2004: 202). Nestes versos, incluídos na recolha *Canto do amor natural*, Marcelino dos Santos apresenta a África como a figura materna que cria os seus filhos, imagem esta igualmente recorrente na poesia da década de 50 e da Negritude, realçando o contraste entre o mundo sonhado pela «Mãe Negra» e a realidade, que é feita de fome («E esquece que o milho já a terra secou/Que o amendoim ontem acabou» (*Ibidem*: 202)) e exploração («Os seus irmãos construindo vilas e cidades/Cimentando-as com o seu

sangue» (*Ibidem*: 202). Também no poema «É preciso plantar» de Marcelino dos Santos encontramos sinais da esperança num futuro por construir:

é preciso plantar
nas esperanças proibidas
e sobre as nossas mãos abertas
na noite presente
e no futuro a criar (*Ibidem*: 203)

No referido «Sonho de mãe negra» revemos a mesma projeção no futuro que consta em «Sagrada esperança», enquanto que, em «É preciso plantar», a preconização de um futuro genuinamente angolano está em sintonia com a produção poética da fase utópico-patriótica, sobretudo nos versos centrais do poema, onde podemos rever a mesma atitude de fé no amanhã que os versos de João Abel, Jofre Rocha e Manuel Rui igualmente ostentam:

por toda a parte
é preciso plantar
a certeza
do amanhã feliz
nas carícias do teu coração
onde os olhos de cada menino
renovam a esperança (*Ibidem*: 204)

A diferença entre a atividade dos mensageiros e a poesia da fase utópico-patriótica está na maneira de entender e encarar a esperança, já que os primeiros revelam esperança, mas pensam na infância como um momento passado de felicidade e afirmam-se através da alienação, ao passo que os escritores da poesia utópico-patriótica assistem e, em alguns casos, participam na luta de libertação, convertendo, por isso, a esperança dos mensageiros num sentimento de expectativa de algo que está prestes a realizar-se. Em suma, os mensageiros lançaram a esperança de um projeto e a poesia utópico-patriótica concebe esta esperança na visão utópica de uma pátria a ser construída. Podemos ver esta mudança de perspetiva no poema de Jofre Rocha «Menino triste»:

Eu sei
que da tua mágoa
com promessas de ventura
virá a manhã bela

doirar o sonho antigo
dos meninos como tu. (Rocha, 1977b: 19)

A criança que, para os mensageiros, representava a saudade de um tempo puro, enquanto expressão do desencanto presente, nos referidos versos de Jofre Rocha simboliza o futuro, no qual se irão realizar as promessas de liberdade.

Os intelectuais angolanos engajados que lutavam para a expressão dos seus ideais, em virtude da construção de uma pátria angolana, viam-se obrigados a fazer face ao controlo da PIDE, não deixando, por isso, de encontrar formas de representar um povo subjogado pelo colonizador. Da conjugação destes fatores resulta o facto de nos versos se encontrarem traços de revolta e também de saudade. Trata-se da revolta pela exploração do povo angolano e da terra e pelo sangue vertido em nome da pátria. Em «Da terra», Manuel Rui explora a imagem da mãe-terra, deixando entrever na imagem do imbondeiro («imbondeiros gordos/de braços abertos/e seguras raízes escondidas na Terra/com ramificações de força incógnita e misteriosa/cansam já o ar com erupções de presença» (Rui, 1967: 26)), a lavra oculta da resistência que, como a semente de goiabeira, germina. Portanto, a poesia torna-se o meio com o qual espalhar a semente, como faz «a passarada» (*Ibidem*: 28) com a semente da goiabeira. Mas há ainda um outro aspeto ligado ao simbolismo da semente, pois quer Fernando Costa Andrade quer Alda do Espírito Santo, especialmente num poema dedicado a Deolinda Rodrigues, apontam para o sangue do guerrilheiro espalhado com o sacrifício da sua vida, uma semente da qual nasce algo positivo.

Poesia sem notícias é com certeza um exemplo da expressão da revolta gerada pelos acontecimentos e pelo espírito anticolonial. O seu autor, Manuel Rui, é na atualidade mais conhecido pela prosa, nomeadamente pelo romance *Quem me dera ser onda*, definido por Manuel Ferreira como uma «obra-prima da narrativa africana» (Ferreira, 1986b: 117), no qual estão patentes muitos dos aspetos que caracterizam as obras do autor angolano, cujas primeiras experiências poéticas, de teor amoroso, viram a luz no *Jornal de Angola*: a ironia e a paródia da sociedade angolana.

Manuel Rui foi para Portugal para frequentar a Universidade, tendo-se licenciado em Direito e, envolvido no ambiente estudantil no qual, durante a década de 60, se desenvolviam os protestos contra a ditadura, participou ativamente na resistência contra o regime, sendo também preso. Durante a estadia em Portugal (só regressou a Angola depois

da Independência), dedicou-se também à atividade literária, colaborando com a revista *Vértice*. Esta aproximação aos intelectuais e ao movimento neorrealista é um aspeto importante na publicação da sua primeira poesia. O escritor publicou *Poesia sem notícias*, uma edição distribuída clandestinamente e que sublinha a necessidade de se fazer recair, através da literatura, o foco crítico sobre os acontecimentos da época, pugnando-se assim pela afirmação dos direitos humanos e angolanos. Esta recolha apresenta vários poemas, alguns dos quais divididos em partes, às vezes numeradas⁴⁸.

Resulta evidente a mensagem revolucionária, em *Poesia sem notícias*, desde a primeira vista, pelo contraste entre a capa (uma colagem de títulos de jornais, em cor de laranja sobre um fundo branco) e o título, que sobressai, juntamente com o nome do autor, a preto. As notícias, que supostamente não deviam existir, são de acontecimentos que envolvem conflitos raciais ou mundiais (Vietname, Rússia, Casa Branca, ONU, China), evidentemente impossíveis de ignorar. Nesta rede de notícias estão também incluídas palavras como «paz», «guerra», «fome» e «greve» e também o nome de Salazar, a formar uma cruz com o título. Ao abrir a primeira página, há uma dedicatória («para o Kimbo e nossa geração/ com um abraço de consciência») e na segunda outra dedicatória («para São amada e companheira»). Segue-se uma citação em francês de Jacques Prévert, poeta surrealista, que fala dos filhos, os quais fazem a guerra, enquanto os pais vivem normalmente, palavras estas que apontam para o engajamento das gerações. Segue um poema, cujas primeiras palavras são «espingardas Homens – ritual de morte» (Rui, 1967: 11). Os versos são muito polidos e são posicionados de forma a destacar determinadas palavras, sendo escassa a presença de verbos. Os elementos que mais sobressaem são as borboletas e as papoilas, que evocam uma ideia de fragilidade e beleza, mas que, em tempo de guerra, podem ser armas mortais como minas, prontas a criar estragos, sobretudo na «criança que ri ao lado» (*Ibidem*) e que contrastam com as armas e a morte. O poema de Manuel Rui acaba com o verso «poesias sem notícias», separado do corpo do poema por uma série de reticências, estratégia este que é típico da poesia da fase utópico-patriótica e se destina a ocultar a mensagem atrás do que não é dito.

⁴⁸ As partes nas quais está dividida a recolha são: «Casa assombrada» (5 partes), «Da terra» (5 partes), «O Salalé é profeta/tu... vai cantando poeta», «O poeta», «Insone», «Poemas 63», dedicado a Aníbal, Faria, Martinho, Orlando e Zequinha (3 partes), «Não vale a pena pisar», «Da guerra e mais amor» (2 partes), «No meu comboio esquecido/comboio sem estações», «Tempo de Setembro», «Canção para a roda de menino/em Escola de Muceque», «Pátria interrogada».

Em «Casa assombrada» (que talvez represente a CEI) surge uma atmosfera inquietante, povoada por fantasmas, que corresponde à parte intitulada «A», os quais continuam a perseguir «cada uma de nós», na parte «B». Quando Manuel Rui escreve que «cinco de nós tentaram» (Rui, 1967: 18) e que «o cárcere foi a nova moradia» (*Ibidem*: 19), podemos vislumbrar nesta metáfora as perseguições às quais eram sujeitos estudantes e intelectuais. «Da guerra e mais amores» inclui vários poemas, que associam o tema do amor e o da guerra, como se fossem dois aspetos correlatos, sendo além do mais temas explorados frequentemente pelo poeta. Entre os poemas, o intitulado «Os homens como eu» reflete os ideais da resistência e defende que os homens comuns, em situação de necessidade, são capazes de fazer a guerra, mesmo detestando-a. O verso final, depois de uma série de reticências, reitera, apontando para o título: «são homens sós e sem notícias» (*Ibidem*: 67). Emerge aqui a figura de um homem que está a lidar com as dificuldades de uma época conturbada, onde as notícias chegam com dificuldade por causa da repressão, o que não o impede de continuar a resistir, até à chegada nova era.

No que diz respeito à saudade, ela corresponde ao sentimento de quem se encontra longe da sua terra, no exílio ou ausente por outras razões, abarcando ainda o lamento por um mundo que está a desaparecer, o do património cultural africano, matriz da identidade cultural, do qual os mais-velhos são detentores e que os eventos históricos diluem nas novas gerações. Autores como Costa Andrade e Arlindo Barbeitos viveram no exílio, experimentando o estar longe da pátria, embora comprometidos e partícipes dos eventos bélicos que a envolveram. Frequentemente, a experiência fora da pátria é um estímulo para analisar as situações de uma forma diferente, aportando mais sofrimento pela distância, que no íntimo não existe, e isto é o que provoca a dor, por um lado, e a esperança por outro. Afirma Arlindo Barbeitos, na introdução a *Angola angolê angolema*, que a sua famosa frase sobre a identidade (identidade/é cor/de burro fugindo (Barbeitos, 1976: 33)), esconde uma referência à experiência de se sentir outro em terra estrangeira, que o autor vivenciou durante a sua permanência na Alemanha.

A onda de Manuel Rui centra-se sobretudo na experiência vivida pelo autor longe da pátria e talvez se deva compreender este elemento da natureza como um símbolo de liberdade e de completude, como o elo de junção entre espaços e tempos distantes. O mar é um elemento recorrente nas obras de Manuel Rui, bem como o tempo e as crianças. Nestas últimas podemos ver o símbolo quer da esperança no futuro, quer do herdeiro do

passado, sujeito ao presente. Esta recolha apresenta uma série de cinco poemas intitulados «decalques», que se apresentam como várias imagens, como se se tratasse de pintar um quadro. Tudo gira à volta da onda e da maré e, nas entrelinhas, surge a repressão (inútil/qualquer palavra/pouca/camarada/amigo (Rui, 1973: 9)). Os sons onomatopaicos contribuem para criar o efeito ondulatório, mas, ao mesmo tempo, encontramos igualmente palavras ásperas, contra as quais chocamos, pensando na mensagem que se esconde nas entrelinhas. Os elementos da natureza, como o são os animais, as plantas e a paisagem adquirem um grande protagonismo e as metáforas que remetem para a situação de denúncia das hostilidades levadas a cabo em Angola e da atividade de resistência são muito subtis: «até ao sal/escorre a chuva/o sangue pelas colinas./ A fadiga.» (Rui, 1973: 18).

Viver longe da pátria, embora com a vontade de fazer parte da sua construção, gera sentimentos de saudade, devido também ao facto de o poeta se sentir deslocado por olhar um mundo que não é África, com desejo de que o seja - por exemplo, observamos a dualidade espacial Portugal/África no verso de Manuel Rui «Onde as guitarras?/os quissanges acontecem longe» (*Ibidem*: 44). As recordações evocam cheiros e sensações específicas, vincadas nas memórias do autor, mas a ação do colonizador despojou a terra natal, expondo tudo numa vitrina, como transparece do poema «museu»:

O que ergueram meus braços
não está em África
a minha música
não está em África
a minha estatuária
não está em África
idem para o meu marfim
as minhas lanças
os meus diamantes
o meu ouro
idem
idem
idem (*Ibidem*: 42)

O poema que fecha a coletânea *Poesia sem notícias* é «Pátria interrogada», que apresenta quatro partes. O sujeito enunciador parece estar longe da pátria, mas os olhos, as recordações e o destino parecem levá-lo por caminhos longínquos. Na segunda parte, Manuel Rui expressa a situação daqueles que fazem resistência e que, como o amigo que escreve «poesia sem notícias», podem ser vítimas e não regressar mais à pátria. As

reticências deixam entrever o que aconteceu, embora isso não seja dito explicitamente. Nas entrelinhas podemos ler as histórias de angolanos que foram estudar em Portugal, onde se envolveram na política e participaram nas ações de resistência, arriscando a vida, por serem obrigados a viverem num mundo de repressão. A «pátria interrogada» representa, assim, a situação de injustiça do regime colonial e a necessidade da independência. Aliás, Manuel Rui fala de uma mãe que manda o filho estudar em Portugal e diz que «para ela o filho é morto porque vive/na pátria interrogada» (Rui, 1967: 84). A conclusão do poema remete para uma mensagem de sacrifício pela pátria, em nome da consciência, pois é assim que se escreve a história. No poema «Pátria», Manuel Rui foca veladamente muitos dos pontos em discussão durante a luta de libertação, como a «casa ponto de encontro», que pode ser a CEI, a discriminação racial, o debate sobre o uso da língua portuguesa e a pátria como «comunidade imaginada», como é perceptível nos seguintes versos:

Em que floresta mar ou
mesmo casa ponto de encontro
caminhos ou palavras
em que cabelos crespos ondulados
lisos onde (porquê esta pergunta?)
se morre cidadão
em que trajecto se cumpre
a trajectória
em que língua se liberta
a liberdade e
em que derrota
se sente a vitória...
ah, a Pátria essa invenção. (Rui, 1973: 37)

No fundo, é no afastamento da pátria que emerge o seu significado, pois nessa circunstância são evocados os elementos que a tornam real e que contribuem para a construção da sua identidade. Nesse sentido, o sacrifício do afastamento, como diz Fernando Costa Andrade, é a imolação necessária de quem parte como guerrilheiro, de metralhadora ou de palavras, e desse modo permite à terra dar os seus frutos através da realização da independência. Se, por um lado, a poesia da fase utópico-patriótica representa o patriotismo nacionalista, na esteira dos mensageiros, por outro lado contribui para a escrita da nação através da construção utópica da pátria.

Antecipando um tema que teria sido, no seio da poesia utópico-patriótica, um *leitmotif* na última década do regime colonial, Cândido da Velha realça em 1969, com *As*

idades de pedra, a condição de *ghetto* (Cf. Laranjeira, 1995: 135) na qual viviam os intelectuais, sobretudo no meio urbano, enquanto a luta de libertação se desenvolvia preponderantemente nas zonas rurais:

Noites de café pobre sem dores de parto.
Mas, talvez por isso, me sinta, enfim,
planta em copo de água
que espera sobreviver
transpirando raízes do caule mutilado.

É dos membros mutilados que nascem os pequenos actos subversivos.

Mas não.

Presentemente,
nesta apatia tranquila,
sou planta respeitável,
resolvida a não criar raízes
no silêncio estagnado de uma noite. (Velha, 1969: 24)

Representando a condição de *ghetto* tanto uma condição moral como uma condição física, o *ghetto* ao qual nos referimos quando mencionamos o meio urbano angolano não é o dos africanos, segregados nos bairros populares das grandes cidades, mas antes o que decorre de uma situação na qual os intelectuais angolanos se encontravam imobilizados em contexto urbano. Como Cândido da Velha, também João Abel descreve o clima desta aparente imobilidade:

O que me aborrece é este domingo parado e incolor
este cinzento este ar de enterro
estes laços teóricos cheios de pontas de cordéis
este equilíbrio de relações cordiais que se suportam
numa farsa astuta de conveniências
sempre igual mas sempre diferente
porque o ritmo da música vai mudando
mas a mosca é sempre a mesma (Abel, 1971: s.p.)

No que diz respeito à experiência da condição de *ghetto*, a dinâmica que nos apresenta Primo Levi, na sua condição de judeu, é a mesma que encontramos nos escritores reprimidos e controlados pela PIDE, na qual o aspeto que mais emerge é o da necessidade de sobrevivência num ambiente hostil. Se pensarmos ao romance *Se questo è un uomo* de Primo Levi (Levi, 1986) o saldo que é possível extrair da terrível experiência do campo de

concentração é a capacidade revelada pelo homem para adotar estratégias de sobrevivência em face de circunstâncias violentas e desumanas. De certa forma, também os escritores da fase utópico-patriótica da poesia angolana expressam esta necessidade de se adaptarem à situação para poderem sobreviver e encontram no uso da metáfora e na concisão dos versos uma estratégia que lhes permita demonstrar que permanecem ativos de um ponto de vista político, apesar da máscara que muitos deles, sobretudo os que ficaram em solo pátrio, eram forçados a usar, desempenhando, por exemplo, cargos públicos. Jorge Macedo e Domingos Van-Dúnem relatam, nas entrevistas a Michel Laban, um episódio curioso acontecido com João-Maria Vilanova, o qual se escondeu na casa de banho da habitação de Jorge Macedo para não ser reconhecido (Cf. Laban, 1991: 751), com receio de ser identificado como João-Maria Vilanova, pois, como explica Jorge Macedo, sendo ele um funcionário da administração pública portuguesa, não podia ser suspeito de defender o anticolonialismo, arriscando assim a prisão pela PIDE. Este episódio é apenas um exemplo, mas serve para realçar que os intelectuais que viviam em Angola tinham que aprender a coabitar com as autoridades coloniais, encontrando apenas na clandestinidade a sua via de escape.

A vivência sob o regime colonial pressupunha seguir um determinado comportamento, em alguns casos recorrendo a uma fachada, para não incorrer nas perseguições da PIDE, mas no íntimo dos poetas o sentimento era totalmente diferente e apelava à liberdade. Muitos são os versos da poesia utópico-patriótica da última década do regime colonial que exprimem este contraste entre o que se via e o que escondida atrás da apatia. Por exemplo, a aparente normalidade referida no poema de David Mestre «Ao sábado à cidade» (Mestre, 1973: 25) é subitamente afetada por um ato de repressão, pois no meio do poema encontramos o substantivo «a rusga», destacado do corpo do poema. Embora possamos identificar este aspeto em toda a produção poética entre 65 e a independência, duas das obras que representam mais explicitamente a condição de *ghetto*, já a partir do título, foram *Tempo de cicio* de Jofre Rocha e *Crónica do ghetto* de David Mestre, ambas de 1973 e publicadas nos Cadernos Capricórnios. As duas obras citadas são bastante diferentes, devido também ao posicionamento social e político dos respetivos autores: David Mestre preocupa-se mais com uma visão, por assim dizer, global da exploração de África, ao passo que Jofre Rocha está mais ligado a uma visão concreta dos acontecimentos que se produziam em Angola nas décadas de 60-70, numa perspetiva

ideológica revolucionária (Neruda, Césaire). Todavia, um dos aspetos presentes em todas as obras, e que é um ponto essencial para David Mestre, é a liberdade do homem. Assim, a condição de *ghetto* é expressa em dois sentidos, referindo-se ou à limitação física ou à limitação intelectual. Por exemplo, no poema «Insone» de Manuel Rui a poesia é apresentada como estando amordaçada, pois o poeta, nos versos referidos, salienta, em época de repressão, a sua desconfiança face à concessão de um direito fundamental – o de se exprimir através da poesia:

mas sinto o terror
nas noites de insónia e de vigília
da justiça a boiar na incerteza
de ter ou não
o direito de a cantar. (Rui, 1967: 43)

Em *Crónica do ghetto*, a mensagem aparece muito encriptada e os versos reproduzem a poética característica de David Mestre, surgindo assim em linha com a sua personalidade eclética, pois o escritor, ligado a Angola, era propenso a levar para frente um discurso de autonomia, não aderindo politicamente a nenhuma ideologia, a não ser a da liberdade e da subversão. Por isso, nestes versos observamos uma dimensão que, como o autor afirmou, ele talvez não tivesse ainda encontrado em *Kir-nan*, consubstanciada numa forma de transcender o verso, através de imagens chocantes, berrantes, cruas e marcantes. Nesta perspetiva, é-nos possível compreender a expectativa de autor, que vislumbra em *Kuzuela* a conquista de uma literatura angolana mais universal, liberta de uma circunscrição obrigatoriamente africana e capaz de se apresentar como representativa da humanidade. Por seu turno, *Tempo de cicio* é a obra de estreia de Jofre Rocha, que antes tinha apenas colaborações em várias revistas. Nesta obra, além de se apontar para a condição de *ghetto*, Jofre Rocha inscreve nas entrelinhas também muitas palavras de denúncia e de incitação à luta. Exemplo diferente deste é o de *Vinte canções para Ximinha*, de João-Maria Vilanova, pois aqui a condição de *ghetto* é expressa não pelas palavras em si, mas evocada através das histórias das figuras populares que povoam os versos. Emblemática é a personagem protagonista do poema «Canção de Joana Maluca». Joana, personagem que também aparece em *Tempo de munhungo* de Arnaldo Santos, como já referido (p. 85), é uma mulher que vive nas ruas e representa bem a condição de *ghetto*, pois é estigmatizada («piolhosa», «colhendo beatas/na porta do Nacional» (Vilanova, 2004: 25)) e, atrás da sua condição de miserável, apresentando-se a loucura como desculpa,

esconde-se o poder de representar o fruto vergonhoso da mentalidade burguesa, pois o comportamento de Joana, e até a sua presença, são incómodos para os burgueses, representando assim um ato de denúncia:

Joana eles sabiam tua mão
e a temiam
(tua mão espinho-de-piteira
tua mão ngana-acusadora-mesmo
ah! kikata kikata muene)
até quando
estendida tua mão
pedia. (*Ibidem*: 26)⁴⁹

No que diz respeito à condição de *ghetto*, há dois elementos que ressaltam nos versos da poesia estudada: a subjugação e a voz. Estes dois elementos estão interligados, embora de uma forma contrastante, pois o segundo institui-se como veículo quer da denúncia quer do resgate do primeiro. Esta dinâmica é evidente em «Ghetto», poema que abre a recolha de David Mestre (*Crónica do ghetto*), cuja dedicatória inclui também, entre outros, nomes como Cândido da Velha. No poema referido, surpreendemos a imagem de uma voz que percorre a nível espaço-temporal a condição da África, denunciando subtilmente as injustiças. Podemos sentir a força das suas palavras, como nos versos de Aimé Césaire, onde por via da sinédoque se evoca, através de um momento específico, toda a história ou onde uma pessoa singular representa todos os homens africanos. Esta voz, que poderá ser a do angolano, vagueia das montanhas até aos bairros da cidade, «como um jazz-man a assobiar na escuridão dos pares/a memória ácida dos chicotes/nos porões do mundo» (Mestre, 1973: 9). Também no segundo poema de *Crónica do ghetto*, «Espera», está patente a denúncia da condição de África, subjugada pela colonização. Em consonância com as características da poesia da fase utópico-patriótica da pré-independência, a mensagem é sobretudo sugerida: atrás do «gabinete da Europa» e dos «dois geógrafos» está a Conferência de Berlim, na qual foi decidida a sorte da África, delineando-se um espaço decidido na mesa das potências europeias, sem que os africanos tivessem tido voz, embora o mundo aguarde que esta voz consiga afirmar-se, o que remete para a ideia da esperança e da possibilidade de construir um futuro diferente (Cf. *Ibidem*:

⁴⁹ O verso em quimbundo significa «o que dói, dói mesmo» e sublinha a condição sub-humana de Joana que constitui, por assim dizer, uma espinha no flanco da burguesia colonial, obviamente branca, que frequentava o Teatro Nacional.

11). A poesia de David Mestre apresenta, já em *Crónica do ghetto*, as características da poética do autor: os versos com jogos de palavras, as referências a temas e elementos mais universais, entrelaçados com temas e elementos angolanos. Um exemplo disto é o poema «Carreira de Caála», no qual David Mestre joga com o nome de uma cidade angolana, que antes da independência era homenageava um escocês (Robert Williams, citado nos versos), que construiu os caminhos-de-ferro de Angola. O que se depreende dos versos é uma atmosfera de suspensão, na qual o poeta está longe, embora os seus olhos tenham ficado em Angola.

Em «Memória do ghetto», voltamos a ouvir uma voz, a «voz que sibila nas montanhas» (*Ibidem*: 22), a qual se dirige a uma mulher em cujas mãos recai o destino, pois «reclama o corpo para o regresso à luta/ ao orgasmo crepuscular dos heróis e das folhas» (*Ibidem*). Aliás, esta dualidade entre a pátria e a mulher amada está igualmente presente no poema «Pátria convulsa» («Escorre a pátria por aqui/pátria minha mulher/e vossa» (*Ibidem*: 16)). Um elemento que persiste, como símbolo de revolta, é o que se relaciona com a questão da voz, como foi já referido, e no poema «Tambor» (*Ibidem*: 28) podemos ler na associação da pele do tambor à pele dos negros a subjugação do povo africano. No poema «Cântico de alforria», Jofre Rocha inclui muitas referências a lugares e à vida dos negros em escravidão («Virginia, Alabama/Mississípi/sangue vermelho/suor de negro branqueando algodão/Cuba, Brasil/Martinica/mais sangue vermelho/suor de negro movendo engenhos de açúcar» (Rocha, 1977b: 29)), poema este no qual dá a mão ao seu irmão e lhe diz para não fechar os olhos perante as atrocidades perpetradas contra os negros, incitando-o a percorrerem juntos o caminho do resgate. Também em *Vinte canções para Ximinha*, o «navio negreiro» lembra a escravidão e a situação dos negros, memória ancestral de uma subjugação antiga que denuncia subtilmente o colonialismo da época, como sintoma de uma condição de exploração e subjugação do colonizado. Nesta perspectiva, considerando o espírito colonial que subjaz aos versos estudados, o que emerge das imagens referidas é a necessidade de resgate, que David Mestre insinua através da necessidade de atribuir «acento» às palavras africanas, enquanto Jofre Rocha reage à subjugação no primeiro poema de *Tempo de ciclo*, intitulado «Insubmissão», em cujos versos iniciais consta a seguinte mensagem: «Cansei-me deste horror de silêncio/a encobrir murmúrios nas bocas», ressalta em posição central, escrita em letra capitais, a exclamação «Basta!» (*Ibidem*: 7).

A divisão entre duas realidades, uma interna e outra externa, é recorrente e, de uma certa forma, a impossibilidade de se exprimir é, por um lado, causa de sofrimento e, por outro, a razão que despoleta a resistência. Por exemplo, no poema «O poeta», de Manuel Rui, cujo protagonista é «o menino», (nomeadamente nos versos «Deixaram-me longe do tocador/a dedilhar dentro de mim» (Rui, 1967: 38)), temos a percepção de *ghetto*, com a menção ao afastamento da pátria onde se desenrola a ação. Em todo o poema parece que o poeta vive duas realidades, uma relacionada com o «menino» e a outra com uma situação que não pode ser vivida em pleno, encontrando-se o autor a viver num «abismo entre dois mundos» (*Ibidem*: 39) cavado pela vivência de um africano em contexto colonial e empenhado na resistência. Além do mais, no breve poema «Insonne», Manuel Rui expressa o medo e a incerteza «nas noites de insónia e de vigília» (*Ibidem*: 43), que revelam justamente a insegurança e a repressão do regime em face da resistência. David Mestre utiliza várias metáforas, como o tambor ou a voz, que em parte remetem para elementos da cultura africana e, em parte, para elementos universais, como se o autor se propusesse identificar dois mundos que, apesar da possibilidade de convivência, representam duas culturas antagónicas. Por exemplo, no poema «Parábola de Sarah e Calafate» (Cf. Mestre, 1973: 21), o poeta utiliza personagens da Bíblia, recalçando a linguagem das escrituras, cujo aproveitamento não nos parece dever ser interpretado como uma marca de hibridismo e de fusão de duas culturas. Também em Jofre Rocha, no poema «Noite da Natal» (Cf. Rocha, 1973: 24) há uma crítica aos princípios católicos, que não são conciliáveis com a situação de guerra, como se pode intuir da história contada de uma execução que ocorre enquanto é entoado o canto natalício «Paz na Terra aos Homens/de boa vontade», apresentando deste modo a imagem das duas realidades contrastantes.

Em relação à poesia utópico-patriótica, a expressão da condição de *ghetto*, como referido, é apenas uma das suas vertentes, pois a produção poética estudada resulta da concomitância de vários elementos, provenientes não de uma consciente e voluntária organização cultural, mas sim de valores partilhados numa específica fase histórica de Angola. No poema «Tempo espacial» de Jofre Rocha podemos encontrar vestígios de todas as características da fase utópico-patriótica:

As larvas que somos
às cegas na noite dos casulos
aspiram à libertação.
A noite é maior lá fora

com ataúdes deambulando no espaço
e estrelas aos cachos esfriando.
Todavia,
estamos na eminência de quebrar
o labirinto:
para isso Grissom teve de morrer
e Komarov também.
A Terra é linda, lindíssima
e parece muito sossegada
vista lá de cima.

Nossa era é de progresso
e acabaram-se os sonhos impossíveis:
ligado a um útero mecânico, o homem
já pisou estradas de vácuo.
Acredito piamente
que sejamos embalsamados numa nave
e acordemos em qualquer outra galáxia.
Quando isso suceder
que fiquem em terra os micróbios
para mais ligeiros viajarmos...
Então
talvez descubramos o antídoto mais eficaz
contra o vírus da guerra. (Rocha, 1973: 28)

O casulo pode remeter quer para a dominação colonial, simbolizada pela noite, quer para a condição de *ghetto* vivida pelos intelectuais. Pela metade da primeira estrofe do poema, a palavra «todavia» resulta como uma chamada de atenção que segue uma mensagem de esperança, utilizando-se a metáfora da quebra do labirinto. Jofre Rocha salienta que, em nome do progresso e da liberdade, surgirão necessariamente vítimas e cita os nomes dos dois astronautas Grissom e Komarov, o primeiro norte-americano e o segundo russo, para dar a entender que a guerra produz sempre baixas dos dois lados das barricadas, razão pela qual o autor deseja, nos versos conclusivos, uma rápida chegada ao «antídoto mais eficaz/contra o vírus da guerra» (*Ibidem*).

Como vimos, a expressão da condição de *ghetto* é uma forma de reagir ao clima que o regime colonial instaurou e que teve repercussões na elite cultural, pois o plano cultural e o plano ideológico sobrepunham-se. Nesse contexto, a poesia estava «amordaçada» e o controlo do regime criava incerteza, enquanto as pessoas tinham que viver de uma forma ou de outra de acordo com as circunstâncias da época. Se, por um lado, a escrita estava condicionada, por outro os intelectuais sentiam a necessidade de acompanhar os eventos através da produção poética. Por esta razão, a voz torna-se num

elemento chave, representando não um grito abafado, mas sim a o instrumento de denúncia da subjugação, erigindo-se em estratégia de disseminação da mensagem anticolonial e em veículo de esperança. A condição de *ghetto*, portanto, caracteriza a situação dos intelectuais que viviam em meio urbano, sobretudo depois do começo da luta armada de libertação, em cujos vesos aparentemente inócuos (de um ponto de vista político) se difundiam mensagens anticoloniais.

Se virmos bem, esta estratégia não se reduz apenas ao caso angolano, estendendo-se também à produção poética de outros PALOP. Como sinalizam Pires Laranjeira e Manuel Ferreira, o moçambicano Cipriano Justo, por exemplo, publicou *Ghetto* em 1969, quatro anos antes de *Crónica do ghetto* e *Tempo de ciclo*. Enquanto autores nos quais está igualmente presente a dialética da condição de *ghetto*, podemos citar os nomes de Corsino Fortes em *Pão & fonema* (Cf. Laranjeira, 1995: 233) ou Orlando Mendes (Cf. Manuel Ferreira, 1977b: 71). Mesmo em literaturas menos prolíficas, como a santomense e a guineense, podemos encontrar exemplos de autores que, justamente nas últimas décadas do regime colonial, adotam nos seus escritos formas e estratégias de *ghetto*, as quais reforçam a possibilidade de se associar este aspeto (enquanto forma de resistência) à condição de colonizado. Corsino Fortes, cabo-verdiano, é o autor que representa a mudança, relativamente à poesia dos claridosos, assim como a poesia utópico-patriótica representa uma evolução em relação aos mensageiros, pois, em ambos os casos, os autores, na onda do nacionalismo, afastam-se da temática «da terra» para colocar o homem africano numa posição que transcende a do colonizado, caminhando em direção ao estatuto de ator do próprio destino.

No que diz respeito a Moçambique, Pires Laranjeira recorda que, na década de 70, apesar da realidade da luta armada, que não atingia muito o meio urbano, a elite cultural predominantemente branca «sustentava uma apetência pela universalidade e cosmopolitismo» (Laranjeira, 1995: 300), no seio da qual se formou um grupo interessado pela afirmação de uma realidade heterogénea, não necessariamente ligada aos ideais da luta de libertação, mas sim empenhados na afirmação da cultura moçambicana, inserida num panorama mais abrangente e universal. Assim, os cadernos *Caliban* foram um produto cultural deste grupo, de que saíram quatro números, entre 1971 e 1972, representando uma tentativa de afirmação de uma certa moçambicanidade. Do exemplo moçambicano, que também se estende ao contexto angolano, depreendemos que a condição de *ghetto* atinge a

elite intelectual, mas o objeto do «silêncio» é o povo. De facto, o ato de resistência visa ultrapassar o silêncio imposto ou veiculado e dar voz à identidade angolana, subjugada pelo colonialismo. Nesta perspectiva, consideramos que a poesia de João-Maria Vilanova constitui uma estratégia de *ghetto* pela mensagem anticolonial que veicula, através da representação de imagens da exploração do povo angolano (e africano). Além do mais, urge ainda sublinhar que o autor vive uma experiência de *ghetto*, não apenas como João-Maria Vilanova, autor nacionalista e anticolonial, mas também como João Guilherme Fernandes de Freitas, o qual é segregado na sua identidade angolana em busca de estratégias de sobrevivência no sentido a que se lhe refere Primo Levi.

2. A modernidade no seu apogeu

2.1. Transtextualidades: traços de projeção transnacional

Na dialética da modernidade, as palavras-chave são tradição e ruptura, dois aspectos característicos da poesia estudada. Se entendermos a modernidade como ato de resistência, a poesia da fase utópico-patriótica assume esta postura perante algo que lhe é imposto, na medida em que realiza o projeto da geração da mensagem, de individualização da literatura angolana. Outro aspecto tipicamente moderno é o facto de o homem ser considerado responsável pelas transformações através das ações, princípio este que reproduz aquele no qual assenta a luta de libertação. A peculiaridade da modernidade em África radica na relação entre tradição e modernidade, a qual pode ser entendida, como sugere Giddens, como uma reconfiguração da tradição (Giddens, 2002: 11)⁵⁰. Paradoxalmente, a ruptura que a poesia da fase utópico-patriótica propõe, como foi já referido, não passa pela (re)africanização da escrita, através, por exemplo, do uso do quimbundo, mas por exprimir nos versos o drama do homem angolano naquela época e o seu empenho no processo de libertação.

Manuel Ferreira (Ferreira, 1982: 596-601), num artigo incluído em 1982 no número 450/451 da revista *Vértice*, inteiramente dedicado à figura de Carlos de Oliveira, refere que este autor, juntamente com outros nomes como os de Fernando Namora, Manuel da Fonseca ou Virgílio Ferreira, influenciaram alguns autores africanos dos PALOP, que deles tomaram conhecimento através da revista *Vértice*. Sendo publicada em Coimbra, a revista representa a voz do núcleo coimbrão de intelectuais, que integrou também um jovem Manuel Rui, o qual permaneceu em Portugal durante os seus estudos. Manuel Ferreira aponta para os neorrealistas como uma referência na formação da consciência dos intelectuais africanos, quer em Cabo Verde, quer em Angola e Moçambique, citando o exemplo de Rui Knopfli. O neorrealismo surge depois da Segunda Guerra Mundial, como

⁵⁰ Tendo em vista a determinação de uma identidade própria, na sociedade moderna, Giddens afirma que «quanto mais a tradição perde seu domínio, e quanto mais a vida diária é reconstituída em termos do jogo dialético entre o local e o global, tanto mais os indivíduos são forçados a escolher um estilo de vida a partir de uma diversidade de opções» (Giddens, 2002: 13).

manifestação de um período histórico no qual ocorrem as reações dos movimentos de resistência aos regimes totalitários, por exemplo, em Itália e em França, os quais despertam a necessidade de busca de uma nova realidade social e política. Em Itália, a resistência contrasta com a ditadura, que cairá com a chegada dos Americanos. Também em Portugal o neorrealismo está ligado a uma forma de resistência e de combate à ditadura. Esta vertente de resistência manifesta-se também na crítica à literatura anterior e, sobretudo, aos intelectuais que não tomaram posição perante a ditadura, da mesma forma que o angolano Jorge Macedo critica os compatriotas que se mantiveram fora da luta de libertação, em *Geografia da coragem*. O neorrealismo encontra também um meio de expressão na corrente cinematográfica e o filme considerado como precursor do neorrealismo italiano é *Roma città aperta* de Roberto Rossellini, que descreve a Itália fascista, cuja intérprete principal é Anna Magnani, uma das mais conceituadas atrizes italianas dos anos 40-50. A técnica cinematográfica invade o terreno literário, inspirando descrições documentaristas.

Difundindo-se em Portugal a partir dos anos 40, é natural que o Neorrealismo mostre a sua influência nas literaturas africanas, sobretudo no movimento da Negritude e na atividade dos mensageiros. Todavia, numa perspetiva de continuidade e na ótica de uma fase utópico-patriótica que se desenvolve lutando pelo desenvolvimento de um discurso nacionalista, encontramos sinais desse movimento também na poesia das décadas de 60-70. O neorrealismo português, como é sabido, surge como reação ao movimento da *Presença*, colocando a sua ênfase nas «questões do Homem». Em *Poesia portuguesa: do «Orpheu» ao neorrealismo* (Lisboa, 1986a), Eugénio Lisboa recorda que os princípios nos quais assenta a literatura neorrealista portuguesa não estão completamente em contraste com os princípios defendidos pela *Presença*. Apesar disso, ao neorrealismo preside uma nova forma de encarar a realidade, dentro do seu contexto, privilegiando a documentação dessa mesma realidade e implicando uma visão política expressa na luta de classes.

O empenho político-social e a posição de resistência característica dos autores neorrealistas funcionam, assim, especularmente no espírito que movia os intelectuais angolanos, explicando Eugénio Lisboa que os neorrealistas tinham como objetivo afirmar uma ruptura com a tradição anterior e apontar um novo rumo para a literatura, partindo-se do princípio de que este processo de renovação tinha que passar por uma libertação de vários vícios e defeitos da sociedade da época. As teorizações dos neorrealistas surgiram em consequência dos eventos histórico-políticos que desestabilizaram os equilíbrios da

Europa e envolveram Portugal e, neste contexto, prevalecem os princípios de mobilização, alicerçados por uma ideologia de esquerda, que realça a função pragmática da literatura. Este estatuto pragmático da literatura desvaloriza a função estética da arte, uma vez que se defendem como prioritários o conteúdo e a mensagem. Em parte, esta aspeto coincide com a ideia de Fernando Costa Andrade, que defende a conceção da literatura e especialmente da poesia como instrumento ao serviço da revolução. Eugénio Lisboa salienta, fazendo referência às palavras de George Orwell, que, por mais ideológica que seja a intenção do autor, há sempre uma certa intenção estética, pois, sobremaneira em poesia, os aspetos visuais, rítmicos e fonéticos concorrem para a eficácia dos versos. Nesta perspetiva, segundo a ideologia neorrealista, o «eu» devia ser sacrificado em nome da coletividade em virtude de uma literatura militante, tendência esta que Eugénio Lisboa não deixa de criticar:

Mas os jovens e aguerridos neorrealistas dos anos 40 queriam transformar a sua escolha na única escolha possível, erigindo-a em paradigma universal de conduta, sob pena de anátema e outras eventuais sanções (Lisboa, 1986a: 100).

Um caso diferente é o angolano, no qual o engajamento era uma escolha quase obrigatória depois de 1961, pois em condições de conflitos armados é preciso estar de um lado ou do outro das barricadas, pelo que, nestas circunstâncias, se impõe a tendência de privilegiar o «nós» coletivo ao «eu» individual. De facto, na análise dos artigos publicados na revista *Vértice*, Viviane Ramond refere que, no que diz respeito à poesia, Federico García Lorca foi considerado um exemplo a seguir, pois simbolizava a aproximação do intelectual ao povo (Ramond, 2008). Como já foi referido, é justamente na sobreposição do «nós» coletivo ao «eu» pessoal que se coloca a poesia da fase utópico-patriótica. A título de exemplo, atente-se no que afirma Rosa Maria Goulart, na análise empreendida da poesia de Carlos de Oliveira, sobre o discurso metapoético do autor:

Numa primeira fase, porque o poeta estava sobretudo empenhado em fazer da poesia um instrumento de luta, o poema constitui um modelo de mundo que espelha as vicissitudes do povo a que se refere ou a quem se dirige (Goulart, 1997: 61).

Estas palavras, além de sublinharem o papel da literatura como instrumento da revolução, apontam ainda para a tendência que também orienta a poesia utópico-patriótica - a de (re)pensar a realidade na ótica de um mundo utópico projetado no futuro. Eugénio

Lisboa, na sua crítica à corrente neorrealista, adverte que «cantando o sofrimento dos menos protegidos, os neorrealistas tentam ganhar para eles alegrias futuras, do mesmo passo que arrecadam para si uma fruição imediata: a alegria de criar. O altruísmo, como se vê, é bastante relativo» (Lisboa, 1986a: 105). Ou seja, o escritor e crítico observa um certo egoísmo nos neorrealistas, pois os desfavorecidos estão no centro das atenções apenas como meio para desafogar os ressentimentos. Eduardo do Prado Coelho e Carlos Reis também salientam as contradições dos neorrealistas, nos quais parecem afinal não colidir as afirmações programáticas e as exigências poéticas e estéticas. Também na fase utópico-patriótica acontece estar o povo no centro das atenções, cantado por uma elite de intelectuais, porém, neste caso, não se trata de um falso altruísmo, mas sim de um verdadeiro contributo por parte de quem podia de facto utilizar o texto literário como instrumento de escrita da nação.

Observando a recolha de Fernando Namora, *As frias madrugada* (1974), podemos estabelecer alguns pontos de contacto com a poesia da fase utópico-patriótica, como, por exemplo, o uso de algumas metáforas, nomeadamente no que diz respeito ao uso da imagem da noite/dia para exprimir uma condição de prostração/renascença. Todavia, as duas tendências divergem, por exemplo, na imagem da noite, pois enquanto que, para os neorrealistas a noite é tida como o momento do encontro com o amante, ou seja, como um momento espaço-temporal quase paradisíaco, o dia representa o encontro com o resto da humanidade, na qual é perentória a organização política da sociedade. No caso angolano, a noite tem uma conotação negativa, como foi já referido, representando a vigência do período colonial. Contudo, esta discordância entre a visão neorrealista e a da poesia utópico-patriótica é ultrapassada no conceito de alvorada/madrugada, que se torna num símbolo de mudança, de atividade e que representa o início de uma nova realidade. O poema *Bom dia*, de João Abel, deve ser lido nesta perspetiva.

No que diz respeito ao papel da imagem do povo, é preciso referir também a convergência entre a poesia angolana e a literatura brasileira. No poema intitulado «Poema de João», Noémia de Sousa, descrevendo um jovem que se confundia com Moçambique, afirma:

João amava a arte, a leitura,
amava a Poesia e Jorge Amado,
amava os livros que tinham alma e carne,
que respiravam vida, luta, suor, esperança... (Apud Saúte, 2004: 176)

Nestes versos podem, pois, vislumbrar-se os fatores que inspiraram os autores dos PALOP, através do contacto literário com autores brasileiros, que foram muito lidos nos anos 70 e 80. Especialmente os poetas modernistas foram tomados como exemplo e legado de uma luta contra o regime colonial. Em *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*, Rita Chaves e Tânia Macedo ilustram as relações entre os autores modernistas brasileiros e os autores angolanos, a partir da década de 40, os quais estavam empenhados na construção da ideia de Angola como estado-nação. As autoras chamam a atenção para o facto de a literatura brasileira ter sido relevante na construção dos sistemas literários dos outros PALOP, pois o contacto ocorreu em momentos cruciais da formação dos sistemas literários daqueles países, citando Ernesto Lara Filho e Maurício de Almeida Gomes como exemplos e referindo ainda Carlos Ervedosa, para mostrar o modo como escritores como Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado foram assimilados pela literatura angolana. Consequentemente, Laura Padilha lembra a «rede transdiscursiva» (Padilha, 2003: 327) entre Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto, frisando que essa é uma relação de longa data:

Diversos estudiosos das literaturas africanas – Carlos Ervedosa, Salvato Trigo, Benjamin Abdala Júnior, Elisalva Madruga, dentre outros – buscam analisar o diálogo estabelecido entre a produção literária brasileira e a angolana, desde o século XIX, diálogo este que se acirra quando o processo de descolonização estética grita a força de sua urgência (*Ibidem*: 328).

Efetivamente, o modernismo brasileiro estabelece um diálogo com os autores angolanos da década de 50 visível, por exemplo, na defesa de uma aproximação ao povo. Jorge Amado e Manuel Bandeira foram dos autores brasileiros mais lidos pela geração de 50 e o Brasil é visto pelos mensageiros como um exemplo a seguir no processo de desconexão dos padrões impostos pela metrópole. Rita Chaves e Tânia Macedo afirmam que o uso do quimbundo nos mensageiros representa «o rompimento com os modelos metropolitanos» (Macedo & Chaves, 2007: 57), indo ao encontro da oralidade como expressão do povo. A ligação que se instaura entre o Brasil e Angola tem, pois, a ver com a ascendência africana de uma parte da população brasileira, como está vincado nos célebres versos de Maurício de Almeida Gomes, em «Estrela pequenina»:

Ora escutai, meus irmãos:
Aquele Sol de poente,

Vermelho como uma brasa,
Não é Sol somente. Não!
É o coágulo de sangue
Vertido por angolanos
Que fizeram o Brasil! (Apud Freudenthal, 1994: 122)

Destes versos emergem as relações entre Angola e o Brasil, estando ligados pela exportação dos escravos africanos. Francisco Soares cita Maurício de Almeida Gomes como exemplo, afirmando que Geraldo Bessa Vítor partilha a mesma ideia (Cf. Vítor, 2001: 10), vendo na literatura brasileira um modelo a seguir pela literatura angolana. Todavia, a visão de Geraldo Bessa Vítor é preponderantemente luso-tropicalista, o que não condiz com a mensagem que quer passar Maurício de Almeida Gomes, o qual aponta para a exploração dos africanos, levados para o Brasil como escravos. Rita Chaves recorda que desde os anos 30 e 40 os autores brasileiros, que naquela época se defrontavam com a censura ditada pela ditadura, constituíram um elo de ligação com a realidade angolana, subjugada ainda pelo regime colonial:

São os tempos de Graciliano Ramos, de José Lins do Rego, de José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Por caminhos tortuosos, para escapar à caça da censura vigilante da ditadura portuguesa, as obras desses autores lá chegavam e encantavam Aires de Almeida Santos, António Jacinto, Mário António e Viriato da Cruz, entre outros nomes daqueles primeiros anos de contestação organizada. Mais tarde, alguns desses mesmos autores brasileiros chegariam a Angola através da famosa revista *O Cruzeiro*, apaixonando jovens angolanos como Costa Andrade, Jofre Rocha, Pepetela, Ruy Duarte de Carvalho, Ernesto Lara Filho e José Luandino Vieira, cujo encanto fundamental ocorreria mais tarde, provocado pela obra de Guimarães Rosa (Macedo & Chaves, 2007: 101-104).

Fundamentalmente, a fonte de inspiração para os angolanos foi o espírito de afirmação de uma sociedade justa e «a vontade de resistir» (*Ibidem*: 107), bem como a afirmação da africanidade. Como realça Leonel Cosme, na sua análise à figura de Jorge Amado e à recepção deste em Angola, os mensageiros inspiraram-se na literatura brasileira observando a sociedade mestiça desta ex-colónia portuguesa, especialmente a que povoa a realidade nordestina, na qual o negro tinha o seu lugar (Cf. Cosme, 2001). A este propósito, refere Benjamin Abdala Junior o seguinte, sobre as relações entre escritores brasileiros e africanos:

Motivam os escritores angolanos similaridades ideológicas que se tornam mais evidentes nos textos de maior ênfase político-social. Neste último caso, a recorrência a modelos culturais de base «ecológica» comum é reforçada por esquemas ideologicamente equivalentes. [...]. A «ecologia cultural» resultou da imposição colonial e do escravismo que criou uma situação de fato, que vem sendo historicamente resgatada em favor de um estatuto democrático e humanístico (Junior, 1989: 17-18).

Ora, sendo evidentes as relações entre a literatura brasileira e a literatura angolana, em «Paisagem do nordeste» (Rocha, 1973: 22), publicado em *Tempo de ciclo*, não encontramos nenhuma prática transtextual com escritores brasileiros, embora o poema seja dedicado a Josué de Castro, um estudioso que tratou como tema principal a fome. Neste caso, não se trata de influências literárias, mas sim da homenagem a um teórico do subdesenvolvimento, que se relaciona com o engajamento e com a visão política de Joffre Rocha. Este poema não tem verbos, mas apresenta uma série de imagens, nas quais predominam os elementos naturais que remetem para a situação da seca, que caracteriza o sertão brasileiro («rio estátua / braço sem carne», «sol na paisagem / terra em desgraça» (*Ibidem*: 22)) e as suas consequências («ossadas brancas / urubus em volta», plantas com fome / homens com fome (*Ibidem*)).

A questão da «assimilação» é um conceito fundamental da estética modernista, todavia parece-nos que na literatura angolana, especialmente no que diz respeito à poesia da fase utópico-patriótica, o que mais importante foi a ruptura dos padrões e a busca de uma forma de resistência. A diferença está sobretudo no facto de a independência do Brasil estar já bastante distante do momento vivido em Angola (o que permitia uma certa reformulação da modernidade), enquanto que em Angola o contexto colonial prolongava-se ainda. Por isso, o exemplo do Brasil suscitava interesse sobretudo como entidade já liberta das amarras coloniais. A estética modernista lutava para subverter os cânones, enquanto em Angola os autores tinham que encontrar estratégias de afirmação. Por isso, a metrópole considerada pelo modernista não representa o mesmo que representa a metrópole para Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Contudo, a modernidade avança e as transtextualidades são justamente um sintoma disso. Rita Chaves e Tânia Macedo referem que um conceito desenvolvido pela geração dos mensageiros, o de utopia, é uma peculiaridade da «modernidade» angolana. Assim, temos que ter em conta o processo numa perspectiva de continuidade, na qual a poesia utópico-patriótica é a continuação da produção anterior, no momento em que a utopia é assumida como projeto

do estado-nação, que estava já patente nos versos de Agostinho Neto (o primeiro presidente da República Popular de Angola). Os escritores representantes da fase utópico-patriótica foram os que, não apenas mantiveram acesa a chama da «sagrada esperança» (Cf. Neto, 1987), mas também preconizaram o advento de um espaço genuinamente angolano, tendo participado na sua construção, até quando a utopia deixou de ter razão de ser, atropelada pela nova realidade da Angola independente.

Uma observação muito relevante que Patrick Chabal faz, no que diz respeito à aprendizagem por parte dos autores africanos da língua e da literatura metropolitanas, é que o contacto com esta última «permitiu o contacto com a literatura escrita de todo o mundo» (Chabal, 1994: 21). Esta perspetiva universalizante aponta para uma visão de sistemas literários em diálogo, assim como o entende Gérard Genette, segundo o qual o texto é o produto do diálogo quer entre as personagens, que simbolizam diferentes identidades e pontos de vista, quer entre o escritor e o leitor. A noção de *Weltliteratur* deriva da ideia goethiana que compreende a literatura como uma produção típica da condição humana e, portanto, podemos considerar o conceito de literatura como universal, sendo que os sistemas literários definidos como «emergentes» também se inserem na estrutura imaginada por Goethe. No entanto, Tânia Franco Carvalhal, referindo-se à visão utópica de Goethe de uma «literatura mundial», alerta para a eurocentricidade deste conceito, que se baseia na difusão das línguas a partir do latim (Carvalhal, 2006).

No caso angolano, a formação de um público literário nacional é um processo ainda em via de construção e a fase utópico-patriótica da poesia angolana correspondeu a uma altura em que o público tinha que ser constituído por uma elite cultural que devia ser envolvida no processo de libertação de Angola, fazendo questão de falar em nome do povo. A projeção do individual no universal resulta numa afirmação de autonomia, tornando o local universal e vice-versa, tornando-se assim num caminho para eliminar as «amarras» (Mata, 2007: 23) coloniais e outras, como afirma Inocência Mata.

Não podemos falar, no caso angolano, propriamente da existência de «intertextualidade», mas sim de «transtextualidade», porque o fenómeno a que pretendemos referir-nos transcende a citação ou a referência a outros textos, alcançando uma condição de maior independência, sem todavia manifestar a sua separação relativamente a outros sistemas literários. Por isso é importante frisar a fase utópico-patriótica da poesia angolana, que representa um esforço de individualização da produção

ncional, em parte ainda em contexto colonial, conjugado com a permeabilidade relativamente a outros textos literários. As relações transtextuais permitem, pois, transcender o local, concorrendo para uma visão nacional, sem prescindir da angolanidade subjacente.

De facto, se encararmos as transtextualidades tal como as entende Patrick Chabal, ou seja, como uma forma de colocar num plano literário mais universal a produção literária, podemos ver nelas uma forma de individualização, que é prerrogativa da poesia da fase utópico-patriótica. Neste aspeto, podemos apontar para a dificuldade sentida pelos estudos pós-colónias em delimitar no espaço temporal o que é colonial e o que é pós-colonial (Cf. Mata, 2007: 39). Ou seja, a pós-colonialidade é uma condição que já existe antes da independência e as transtextualidades contribuem para inserir o sistema literário em análise numa perspetiva mais abrangente que não a local, transcendendo, de uma certa forma, a necessidade de se definir simplesmente como sendo uma identidade contraposta a um «outro», através da afirmação da angolanidade como uma identidade própria e não como diferença. Assim sendo, é relevante o papel desempenhado pela poesia da fase utópico-patriótica na referida afirmação da identidade, transpondo o local para o universal, não na aceção eurocêntrica de um aproveitamento da realidade africana em função de um cariz mais ou menos exótico, mas sim da expressão das contingências da época, em virtude do processo de individualização cultural em curso. Inocência Mata critica a oposição dos conceitos de «universal» e de «local» associada às literaturas africanas, realçando alguns vícios da crítica no que diz respeito à avaliação da produção literária, tais como a excessiva preocupação com a literariedade em detrimento de uma interpretação das dinâmicas históricas (Mata, 2003). De acordo com Inocência Mata, que assinala a disparidade de meios que podem proporcionar o sucesso de um autor dentro e fora de Angola, é de sublinhar que a universalidade da obra literária não é diretamente proporcional à sua difusão nem tem a ver com a ligação ao espaço concreto que motiva os textos, mas sim com o seu posicionamento no que diz respeito às contingências sociopolíticas nacionais, em virtude do facto de a literatura constituir a expressão de um percurso cultural.

Por esta razão, a análise da poesia da fase utópico-patriótica, num período de passagem do colonial à pós-independência, representa a afirmação de uma identidade angolana e anticolonial, sem recorrer às palavras africanas (com algumas exceções, como a de João-Maria Vilanova em *Vinte canções para Ximinha*) e publicando sobretudo em

Angola. Ora, as transtextualidades da poesia utópico-patriótica correspondem a aspetos universalizantes, porque representam a ultrapassagem do local, mesmo estando esta poesia profundamente ligada às contingências de Angola daquela época conturbada, constituindo assim traços de modernidade, uma vez que inserem a produção poética estudada nas malhas da *Weltliteratur* goethiana, não apenas como expressão da poesia de guerrilha, mas como expressão artística de uma consciência comum, projetada na utopia de um mundo angolano em construção.

A partir da publicação, em 2007, da obra *Pour une littérature-monde* (organizada por Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy), surgiu o novo conceito de «littérature-monde», que resulta da tentativa de eliminar os equívocos que os termos «francófono» e «francês» proporcionam, no plano da identificação de autores e obras literárias, querendo ultrapassar o conceito de francofonia. A polémica diz respeito à identidade literária de um autor e projeta-se no processo de institucionalização de um sistema literário. No caso da poesia da fase utópico-patriótica, a identidade de um autor colide com a intenção de afirmação de uma determinada identidade, através de versos que também se inserem no sistema literário, alcançando uma certa qualidade. Esta polémica entre francofonia e «literatura-mundo» (no seio da qual se afirma que a língua francesa é um instrumento utilizado não apenas pelos franceses) permite a sua apropriação pelo conceito de lusofonia, envolvendo a definição de identidade, pois o facto de não existir, em contexto lusófono, nem uma norma angolana, nem uma norma moçambicana, que tornariam institucionalizado o uso do português, torna difícil utilizar este fator como unidade de medição. Se, por um lado, o conceito de «littérature-monde» remete para a intenção de ultrapassar a ideia de francofonia, libertando a língua de aceções imperialistas, por outro lado, intelectuais como Alexandre Najjar e Abdou Diouf defendem esta noção, entendendo-a como uma forma não discriminatória de colocar no sistema literário os escritores de língua francesa. Esta questão prende-se com várias outras, que caracterizam os estudos das literaturas africanas de expressão europeia, como a constituição do cânone literário e a institucionalização da literatura.

Miguel Torga, por exemplo, nascido em Trás-os-Montes, ou seja, num «entre-lugar» (Bhabha, 1998: 69), descreve nas suas obras a autenticidade da vida do povo português, contudo, não deixa de realçar que no local está já o universal: «o universal é o local sem paredes. É o autêntico que pode ser visto de todos os lados, e em todos os lados

está certo, como a verdade» (Torga, 1955: 69). Todavia, as transtextualidades permitem um contacto com o resto dos sistemas literários, o que, no caso da poesia angolana, não implica a sua descaracterização, mas, pelo contrário, constitui um meio para lhe conferir relevância. No conceito de literatura-mundo há descaracterização, pois transcende-se a nacionalidade. Mas a poesia utópico-patriótica não pode ser separada da situação nacional, ao ser um ato de resistência, mas, por outro lado, não representa apenas uma poesia de circunstância.

A noção de «littérature-monde» contrasta com, por exemplo, a atribuição de prémios literários ou reconhecimentos que frequentemente não têm em conta a validade de autores provenientes de países com uma literatura definida como «emergente». A condição de pós-colonialidade é, em alguns casos, sintoma de um escasso desenvolvimento literário. A poesia da fase utópico-patriótica, antecipando a pós-colonialidade antes da independência, é uma manifestação literária que deve ser considerada no processo de afirmação e legitimação da literatura angolana. É de sublinhar que alguns autores, como Arnaldo Santos, são muito reconhecidos em Angola, mas menos em âmbito internacional.

É preciso ter em conta o processo de legitimação de uma literatura definida como emergente e que está em desenvolvimento, como a angolana, pois as transtextualidades revelam-se um fator relevante, quando falamos de construção de uma identidade. Nessa perspectiva, a poesia utópico-patriótica representa uma declaração de identidade e, através das transtextualidades que nela encontramos, revela um certo posicionamento na *Weltliteratur*, acentuando o valor literário de algumas obras e alguns autores estudados, não apenas como representantes da afirmação da angolanidade a partir de um contexto colonial, mas também do desenvolvimento de uma literatura nacional num contexto africano e internacional. Do ponto de vista teórico, torna-se necessário postular critérios que sejam variáveis, uma vez que estes últimos assentam no princípio da não fixidez do cânone, bem como da valoração das obras e dos seus autores.

2.2. Individualidade *versus* criouldade: a afirmação da identidade

As transtextualidades, como foi referido, contribuem para caracterizar a poesia da fase utópico-patriótica inserida num contexto mais abrangente, sendo que, no processo de legitimação da literatura angolana, o objetivo dos escritores desta fase é exprimir a sua autonomia e individualidade, dentro dos cânones impostos. Alguns teóricos da pós-colonialidade (Stuart Hall, Serge Gruzinski, Édouard Glissant, Homi Bhabha) veem as transtextualidades como uma forma de hibridação, mas o exemplo da poesia da fase utópico-patriótica mostra como não se chega necessariamente a uma forma híbrida, enquanto a angolanidade dos textos surge numa óptica de universalidade, ao contrário do que acontece com a poesia dos mensageiros, que contempla a reafirmação dos textos como uma forma de individualização. Ora, considerando esta busca de caracterização como produto da fusão de vários elementos, parece-nos relevante abordar a questão da criouldade, teoria que se tem desenvolvido, a partir da publicação de Mário António F. de Oliveira de *Luanda, ilha crioula* (Oliveira, 1968).

Manuel Ferreira e José Carlos Venâncio assentam as suas afirmações sobre a criouldade e a mestiçagem na literatura angolana na tese de Mário António, mas um dos mais conceituados críticos e escritores africanos, Luís Kandjimbo, recusa a teoria da criouldade da literatura angolana, pois, numa crítica direta a Manuel Ferreira e a José Carlos Venâncio, afirma que «a criouldade pode ser entendida como negação da identidade cultural angolana» (Kandjimbo, 1997: 18). Na verdade, a criouldade nasce para recolocar no plano literário os autores antilhanos e Édouard Glissant é o precursor desta teoria, desenvolvida por forma a dar um espaço às literaturas nascidas do encontro de várias culturas. A evolução desta teoria leva ao reconhecimento de lugares de fronteira caracterizados por uma cultura híbrida (Bhabha, 1998; Gruzinski, 2001; Abdala Junior, 2004).

Rui Guilherme Gabriel aborda a questão da criouldade na poesia cabo-verdiana, salientando que nela se verificam todas as características definidas por Édouard Glissant e pelos assinantes do manifesto *Élogie da criolité* (Cf. Gabriel, 2009: 165). É preciso lembrar que, no caso cabo-verdiano, a existência de uma língua (o crioulo), ao arripio do que sucede no caso angolano e moçambicano, concorre para a afirmação de uma

identidade híbrida, a qual, todavia, se pauta por uma especificidade afro-atlântica. Na poesia angolana também se realizam as «exigências transitórias»⁵¹ teorizadas por Glissant e pelos crioulistas, todavia, a interseção de várias culturas manifestada nos textos poéticos não deve ser vista apenas como a formação de uma cultura crioula. As contaminações culturais entre comunidades, grupos étnicos, regiões, etc. são usuais e inevitáveis, fazendo parte do natural desenvolvimento da humanidade. Contudo, no que diz respeito ao conceito de criouldade como criação identitária, sabemos que em povos sujeitos à colonização intervém um factor não pouco relevante: a subalternidade. A experiência da subjugação colonial, se por um lado força a fusão de elementos culturais, por outro desencadeia dinâmicas identitárias de representação e afirmação específicas, das quais a poesia estudada é um exemplo. Nesta perspetiva, os princípios da criouldade corroboram o lusotropicalismo, do qual o regime colonial se servia para sustentar a visão de uma cultura híbrida em África, originada pelo contacto entre a cultura portuguesa e a africana; contudo, é preciso refletir sobre a forma adotada por esta fusão, tendo em conta que ela deriva de uma relação de subalternidade.

Luís Kandjimbo acha que os elementos etnológicos são essenciais no que diz respeito à cultura, considerando-os a lente através da qual o indivíduo observa o mundo circundante. Aquilo a que ele chama «representatividade étnica» torna-se um factor que não se pode deixar de ter em conta na formação da Nação. Assim, o autor recusa as teorias segundo as quais o nacionalismo moderno é fruto dos mestiços do século XIX, querendo demonstrar que o conceito de *criouldade* contrasta com o de *angolanidade*, sendo que um nega o outro. Também Arnaldo Santos recusa a definição de criouldade:

Eu não entro nessa conversa da criouldade, a não ser que se parta de uma noção consensual do que é criouldade, que só me parece defensável ao nível da linguagem. Em Angola tanto quanto sei não há crioulos. Haverá talvez a tentativa de se criarem crioulos, e isso por razões mais políticas do que propriamente culturais. Esse equívoco vem do tempo em que uma pessoa que eu respeito muito, que é o Mário António, escreveu «Luanda, ilha crioula». Eu compreendo que essa confusão se pode arrastar por mais algum tempo, mas passará sem deixar mossa visíveis, porque os angolanos são apenas angolanos, com tudo que há neles de permanente e imprevisível⁵².

⁵¹ Estas são o enraizamento na oralidade, a revelação da memória histórica, a temática da existência, a irrupção na modernidade e a adoção de um discurso próprio.

⁵² SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-vivencia-e-uma-fonte-inesgotavel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

Por seu turno, Francisco Soares defende a «crioulização da negritude» (Soares, 2001b: 174), demonstrando que os intelectuais africanos lusófonos que faziam parte da *Mensagem* contribuíram para esta tendência, sendo todos de origem crioula. A palavra «crioulização» é usada por Soares para designar uma forma de hibridismo entre o cânone português e a oratura bantu. A criouliidade, todavia, tem também a sua base na teoria desenvolvida a partir da metáfora shakespeariana de Próspero e Caliban. Boaventura de Sousa Santos defende que esta relação se resolve numa calibanização de Próspero (Santos, B. de S., 2001: 42), da qual tem origem um «espaço-entre» (*Ibidem*: 41) de hibridação.

Maria Fernanda Afonso, fazendo referência ao *terceiro espaço* de Homi Bhabha, afirma, relativamente à literatura moçambicana, que «o terceiro espaço permite ao sujeito pós-colonial definir-se e representar-se fora da bipolaridade tradicional entre Norte e Sul, colonizador e colonizado, tradição e modernidade, valorizando-lhe a sua condição híbrida, concedendo-lhe uma situação enunciativa alternativa» (Apud Laranjeira & Xavier, 2006: 549). As teorias pós-coloniais insistiram no conceito de hibridismo para solucionar o problema de uma pluri-identidade onde convergem diferentes fatores, mas, como foi referido, este conceito foi recusado e criticado por Luís Kandjimbo, no caso da literatura angolana. Além do mais, afirmando a hibridez da literatura angolana, pode-se incorrer numa perspetiva demasiado eurocêntrica, sobretudo se nos basearmos num aspeto como o uso da língua, como sugere Luís Kandjimbo:

Cada indivíduo define o seu lugar na sociedade angolana e desencadeia os processos avaliativos dos objetos e seus atributos. Por isso, não acredito na formação como que sincrética da literatura angolana, cabendo o impulso inicial à língua ou à cultura portuguesa (Kandjimbo, 1997: 19).

É inegável que a literatura angolana se desenvolveu através do uso da língua portuguesa, mas isso não implica que tenha absorvido também a visão do mundo imposta pelo colonizador. De facto, em vez de uma identidade híbrida, parece-nos mais adequado falar de uma confluência de fatores culturais que determinam uma identidade multifacetada, na qual entram também as várias expressões culturais presentes em Angola. No caso da poesia da fase utópico-patriótica, temos autores que, no contexto daquela época, tiveram um papel impulsionador e renovador da poesia, apresentando

personalidades que exprimiram diferentes realidades pessoais, criando, contudo, um quadro coletivo do momento histórico.

Benjamin Abdala Junior, baseando-se nas teorias de Mário António, parte do princípio que «a apropriação social e nacional da cultura (interna ou externa) tem sido realizada pelo setores citadinos crioulistados» (Junior, 1989: 29); todavia, como podemos observar estudando a poesia da fase utópico-patriótica, a defesa da angolanidade através da poesia procura ultrapassar a tendência negritudinista, apontando para a modernidade de uma poesia angolana universalista, mas não crioula nem híbrida, pois a subversão dos valores através do uso da língua portuguesa aponta para uma ruptura e não para uma fusão. Abdala Junior afirma, assim, que uma «culturação a padrões externos e exteriormente impostos» (*Ibidem*: 39) produz uma «desculturação em relação aos valores da nacionalidade» (*Ibidem*) e que a criouldade é o meio através do qual se recuperam estes valores. Não podemos negar que algo se perdeu da tradição africana, devido à colonização, e que o contacto com a língua portuguesa alimentou algumas transformações, mas a ideia de uma fusão de duas culturas não se realizou da forma imaginada pela teoria da criouldade. Arlindo Barbeitos, na introdução à recolha poética *Nzaji* e no que diz respeito ao aproveitamento de elementos do património cultural africano em conjugação com a cultura imposta pela colonização, afirma o seguinte:

O recurso às formas híbridas e ao português implicam adesão a uma Angola que é processo longo, conseqüente à presença de elementos vários, mesmo antagónicos, integrando-se, ou não, em sínteses que o tempo vai demarcando (Barbeitos, 1979: 1).

Esta afirmação aproxima-se, em parte, da perspectiva de Luís Kandjimbo, mostrando que a individualidade da literatura angolana é criada por um processo complexo e muitas vezes contundente, ao contrário do que transparece do conceito de criouldade, onde parece haver uma fusão quase pacífica e natural. A poesia publicada na última década do regime colonial foi um ato de resistência, pois, por sobre os limites impostos, procurava a afirmação da cultura nacional e a difusão da mensagem anticolonialista.

De qualquer modo, a perspectiva da criouldade vem sublinhar a existência de uma realidade multirracial na qual (co)existem brancos, negros e mestiços, sendo considerado este último grupo, numa acepção luso-tropicalista, a soma fusional das diferentes culturas. No entanto, a história da literatura angolana mostra-nos que a vertente africana está na base

da angolanidade e que, como refere Hamilton, a questão da africanidade (ou não) das obras literárias tem pouco a ver com a conotação racial do autor, mas antes com a cultura expressa no texto (Cf. Hamilton, 1981: 32). Por isso, não faz sentido pensar numa angolanidade crioula, se bem que os autores estudados representem diferentes grupos raciais. Se é verdade que não existem identidades «puras», também é verdade que a identidade nacional terá que pressupor uma certa homogeneidade, capaz de ultrapassar os regionalismos e de se tornar representativa de uma realidade comum. Durante o processo da sua legitimação (debatido já desde «Vemos descobrir Angola!»), não temos que esperar até a época atual para vermos traços de transnacionalidade. De facto, na poesia da fase utópico-patriótica, observamos transtextualidades, como foi referido no capítulo anterior, o que não implica um discurso menos angolano. O aproveitamento de formatos literários europeus não é um sintoma de criouldade, muito pelo contrário, é um índice de autonomização, pois representa o esforço da literatura angolana para poder consubstanciar um sistema literário sólido, fugindo à marginalidade apontada pelos estudos literários e pós-colónias. Na verdade, esta solidez não terá sido ainda alcançada, hoje em dia, devido a vários fatores como, por exemplo, a falta de um sistema crítico endógeno, suficientemente desenvolvido, e a existência de lacunas em termos programáticos no ensino nacional e internacional.

Luís Kandjimbo corrobora a ideia de que a angolanidade se alicerça no substrato cultural bantu, pois a especificidade da literatura angolana deriva justamente da sua conotação no espaço africano. Além do mais, temos que ter em conta que os fatores culturais, por muitas transformações ou contaminações pelas quais possam passar, continuam a ter uma identidade específica, mesmo diluídos em outros valores culturais, o que nos obriga a uma reflexão sobre a mestiçagem. Apesar de o conceito de mestiço ser aproveitado pelos estudos pós-coloniais, que o elevam a símbolo do encontro de culturas, Inocência Mata alerta para o facto seguinte: «considerar a hibridéz e o sincretismo como particularidades da intersecção cultural dos sujeitos do processo de colonização e, portanto, *lugares* quase cativos da condição pós-colonial e até dos ‘pós-coloniais’, é desconsiderar a dinâmica interna das sociedades africanas, acabando por ser, tal postura, uma espécie de ideologia pré-determinada para proclamar a abertura cultural como algo que só pertence a espaços do centro» (Mata, 2007: 37). Parece-nos, assim, mais adequado falar em pluri-identidade mais do que em fusão, pois, por ser mestiço, um indivíduo não representa

necessariamente a junção de dois elementos, mas sim a sua coexistência, sendo que as contaminações, principalmente nos *espaços de fronteira*, correspondem a momentos evolutivos pelos quais todas as identidades passam. Não podemos pensar no conceito de cultura como algo unívoco, pois, segundo o raciocínio de Homi Bhabha, ela existe sobretudo nos espaços «in-between», sobretudo no que diz respeito à realidade dos estados emergentes. Homi Bhabha refere-se a um «terceiro espaço» (Bhabha, 1998: 66), que no fundo é o espaço no qual se encontra a elite cultural angolana e que em contexto colonial se vê inferior ao colonizador, mas que detém uma posição privilegiada em relação ao povo, sentindo-se por isso delegado a dar-lhe voz. Inocência Mata recorda também que o facto de as elites culturais, detentoras da cultura nacional e responsáveis pela sua reinvenção, estarem maioritariamente em contacto com a cultura do colonizador e a afirmação da existência de um substrato cultural de matriz portuguesa faz com que os não assimilados continuem «na base da pirâmide sociocultural» (Mata, 2007: 25), reiterando assim a hierarquização já explorada pelos colonizadores.

Concomitantemente com Alfredo Margarido, Inocência Mata define a criouldade enquanto discurso do poder, afirmando que «se se pensar que em África a incidência de processos endoculturativos, ou neoculturativos resultantes da colonização é maior nas elites, então compreende-se um discurso que, sob a capa de “científico”, está apenas a ser ideológico» (Mata, 2007: 24). A crítica que Inocência Mata move à noção de criouldade assenta, de acordo com Ella Shohat, no facto de, afirmando que a colonização criou um substrato cultural híbrido «euro-africano» (do qual surgiram as identidades africanas), se pode correr o risco de não atribuir relevância à violência colonial, que, por um lado, impôs uma cultura em detrimento de outra e, por outro, obrigou os colonizados a encontrar «estratégias outras de sobrevivência» (*Ibidem*: 36), responsáveis pela busca de uma identidade própria. É preciso não esquecer que a criouldade deriva de imposições, que estas originam sempre estratégias de afirmação e que, em muitos casos, estas representam formas criouldas definidas em função de uma conjuntura de fatores culturais. Um exemplo disso é o caso dos orixás nos cultos afro-brasileiros como o candomblé: os afro-brasileiros, para poderem seguir o seu culto, frequentavam a igreja, mas faziam corresponder a cada Santo católico um orixá, de forma a poder venerar o espírito, disfarçando o culto afro-brasileiro atrás de uma aparente fé católica.

O mulato, que a teoria tropicalista via como a solução dos problemas raciais, operando a condensação dos dois mundos e culturas (do branco e do negro), é rejeitado pelas duas partes em função justamente da sua «gota de sangue» negra ou branca, conforme a comunidade com a qual se relacionava. A questão parece estar, então, nos olhos de quem vê e podemos encontrar um exemplo disto mesmo no conto «O mulato de sangue azul», incluído em *Regresso adiado*, de Manuel Rui, no qual é evidente que a personagem principal não exhibe uma identidade confusa, mas sabe quem é, apesar da identidade que os outros vêm nele, pois a questão está justamente no facto de ser à sociedade que cabe determinar a identidade do mulato. Todavia, temos que realçar que na época colonial e no conto de Manuel Rui a dicotomia entre colonizador/branco e colonizado/negro tinha uma conotação fortemente política, segundo a qual definir a própria identidade como africana ou não era uma forma de se posicionar na luta de libertação. A poesia da fase utópico-patriótica, por ser uma poesia de passagem do colonial ao nacional, seria facilmente considerável um espaço «in-between», mas efetivamente não o é, pois o facto de se encontrarem estratégias de afirmação, ainda em contexto colonial e antecipando a pós-colonialidade, corresponde a um ato de resistência (o choque do qual falam Luís Kandjimbo e Frantz Fanon), o qual, na perspetiva da criouldade, está longe de constituir uma fusão de culturas.

No caso da poesia da fase utópico-patriótica, não se pode dizer que o colonizado se «apodera» do colonizador, nem que a elite cultural se sente inferior, pois não tenta alcançar o estado do colonizador; pelo contrário, existe a luta pela afirmação da angolanidade e da identidade que o colonizador não deixava emergir e que, nas décadas de 60 e 70, também passava pela denúncia anticolonial. Contudo, não se trata apenas de militância e de denúncia e não estamos apenas em presença de uma poesia de guerrilha, mas de uma evolução literária, que procura, conforme as circunstâncias, seguir o seu rumo, razão pela qual insistimos na adoção de uma perspetiva de continuidade. Os mensageiros e o grupo de *Cultura (II)* criaram uma semântica angolana e serviram-se dela como forma de angolanização e os poetas da fase utópico-patriótica continuaram a defender o espaço angolano como projeto de Estado-Nação, projeto no qual já os mensageiros depositavam as suas esperanças, vendo-o realizado depois do 25 de Abril. Apesar de este projeto ter sido sujeito a falhas, devido ao choque existente entre a utopia e a realidade, foi aqui que radicou o começo de Angola como estado-nação.

Édouard Glissant defende que a criouliização é um processo de afirmação de identidade que não implica necessariamente uma descaraterização do ser colonizado e onde, pelo contrário, o resultado imprevisível da mestiçagem é uma forma de apagar a dominação de uma cultura sobre a outra, sendo que este processo acontece apenas quando as duas culturas estão em pé de igualdade, o que, na verdade, não acontece em contexto colonial. Além do mais, Inocência Mata acrescenta aos conceitos de «hibridismo» e «mestiçagem» os de «sincretismo», «entrelugares» e «multiculturalidade» como modo de afirmação de um neocolonialismo, salientando que «na sua exclusividade, elas podem resultar na idealização do passado, na desconsideração de formas de resistências e de violência que caracterizam esse passado» (Mata, 2007: 38). De facto, atribuindo uma feição de híbrida/mestiça à poesia da fase utópico-patriótica, diminuir-se-ia a importância do ato de resistência que os escritores quiseram manifestar através dos seus versos, os quais, contextualizados, representam uma afirmação de individualidade.

2.3. A presença de elementos etnográficos africanos e o uso do português, língua do poder

Patrick Chabal afirma que «se o nacionalismo em África implica a asserção da cultura africana, a emergência de uma literatura escrita (por oposição à oral) só poderia ocorrer num contexto com acesso direto à literatura escrita, geralmente representado pela cultura e língua metropolitanas» (Chabal, 1994: 20). Como foi referido, no processo de afirmação e legitimação da literatura angolana, é a elite de intelectuais que tem um papel de relevância, em virtude da sua capacidade para reinventar e propor uma identidade nacional independente. No caso da época estudada, se é um facto que a elite utiliza a língua metropolitana, por outro lado, a cultura que lhe subjaz pouco tem a ver com a metrópole, muito pelo contrário. O caso de Luandino Vieira, por exemplo, é emblemático, em particular no seu texto *Luuanda*, uma vez que é visível a interferência da cultura popular na estrutura literária da obra.

Em relação à poesia da fase utópico-patriótica, que surge como expressão da necessidade de se encontrarem estratégias de afirmação da angolanidade em contexto colonial, o uso da língua metropolitana torna-se um instrumento privilegiado. Ora, na poesia da última década do regime colonial, a projeção da utopia e a (re)africanização da escrita passam por um reaproveitamento da tradição. Da análise da teoria da criouliidade, como foi referido, ressalta o seu contraste com a tendência de afirmação da individualidade da época estudada e é, portanto, interessante observar nos textos o modo como são utilizados os elementos etnográficos africanos, os quais, em princípio, representam os traços caracterizantes de uma determinada identidade oposta à cultura do colonizador. De facto, seguindo o processo evolutivo da produção poética angolana, vemos que a (re)africanização da escrita corresponde a um objetivo essencial, depois de «Vamos descobrir Angola!», pois significa defender um marco de individualidade em contraposição com a cultura imposta do colonizador. A poesia estudada pauta-se ainda por este princípio, encontrando formas e estratégias diferentes de expressão da individualidade.

Esta (re)africanização da escrita é realizada de formas diferentes e o seu único objetivo é realçar a cultura do povo angolano, citando como exemplos Luandino Vieira e Uanhenga Xitu. Contudo, a linguagem literária recriada pelos autores é sempre pensada na ótica de um público não angolano. Por esta razão, Luís Kandjimbo defende que quanto

mais um texto se afastar da escrita portuguesa e, portanto, mais próximo estiver das línguas nacionais, mais entrará na categoria da «literatura angolana». Segundo esta visão, o crítico angolano distingue três vertentes que caracterizam a literatura angolana moderna: a literatura oral, cujo património representa a memória coletiva; a literatura em línguas nacionais, que atinge um público mais ou menos alargado; e a literatura em português, que representa uma boa parte da produção literária angolana (Cf. Kandjimbo, 1997: 150). Patrick Chabal, no que diz respeito à apropriação da língua do colonizador, refere-se a autores como Uanhenga Xitu e Amos Tutuola, que (re)africanizam a escrita, dando-lhe uma estrutura sintática que recalca a oralidade, o que é uma forma de «criar uma literatura escrita moderna em harmonia com a cultura oral "tradicional", que ainda domina, em grande parte, a vida da maioria dos africanos» (Chabal, 1994: 25). Arlindo Barbeitos, em cujos versos, como ele próprio alerta, são aproveitados elementos da simbologia africana tradicional, afirma:

Convém salientar que o uso desses elementos não traduz, de forma alguma, o desejo de retorno a um passado pretendido paradisíaco. [...].
Os meios correspondem, sim, a uma reconquista do tempo roubado que a literatura deve, depurando-os, actualizar (Barbeitos, 1979: 2).

Estamos, portanto, em presença de uma reformulação do património cultural africano, com o objetivo de o afirmar, por um lado, e de o reformular, por outro. Nesta perspetiva, temos também que ter em conta que o conceito de angolanidade não é estático, no sentido em que pode sofrer atualizações ao longo do tempo, conforme a cultura vai evoluindo. É difícil encontrar para a expressão «cultura popular africana» uma definição unívoca, pois aquilo que era uma realidade há um tempo atrás pode não o ser já hoje e o que é para alguns pode também não o ser para outros. Além disso, convém não esquecer que algumas palavras adquirem um valor diferente quando pronunciadas num determinado período histórico.

Se nos centrarmos na visão dos elementos etnográficos africanos por parte de um dos porta-vozes do regime salazarista, Amândio César, sabendo nós que o objetivo do regime era o de criar o Império português (incluindo nele todas as que foram então designadas como «províncias ultramarinas»), verificamos que, em mais de uma ocasião, o mesmo Amândio César considera Jorge Macedo como um escritor de relevo no panorama literário das «províncias», evitando mencionar, por exemplo, o nome de Agostinho Neto e

apontando *As mulheres* como exemplo de um tipo de poesia que realça os valores tradicionais africanos. Ora, se por um lado podemos concordar com Amândio César, vendo nas figuras femininas apresentadas o eco das tradições africanas, por outro, não se trata aqui de ceder a uma visão exótica da realidade (filtrada pela ideologia do regime), sobretudo porque é possível empreender outro tipo de leitura, contextualizando a obra e o seu autor. Se, por um lado, reconhecemos nos elementos etnográficos africanos um marco de individualidade, pois eles representam o substrato cultural que sustenta a escrita, por outro lado a poesia utópico-patriótica, no percurso de angolanização da literatura, exprime em versos encriptados uma perspectiva tendencialmente angolana.

Em *Kir-nan*, encontramos a tentativa de David Mestre de exprimir quer uma identidade angolana quer uma identidade poética. Já desde esta primeira obra, são evidentes os traços característicos da poética de David Mestre, pois deparamo-nos com imagens cruas e, às vezes, violentas, que exprimem a inquietude de viver que sente o autor. *Kir-nan* apresenta no final um glossário de «termos regionalistas», no qual o título da ópera surge traduzido como «criação poética». David Mestre diz que Kir-nan é a sua deusa e inspiração, sendo que a obra resulta como uma afirmação de si próprio como poeta, quase a querer demonstrar através desta recolha que atingiu o *status* de poeta ou, pelo menos, que se estreou nesta arte. Além da referida obra de David Mestre, que corresponde sobretudo a uma primeira e pouco amadurecida incursão do autor na poesia, é Arlindo Barbeitos o autor que, entre os representantes da poesia utópico-patriótica, juntamente com João-Maria Vilanova, mais se inspira no património etnográfico africano. Toda a mensagem poética de *Angola angolê angolema* gira à volta da ideia que defende o facto de a realidade não ser o que parece. Embora a guerra seja uma ideia sempre presente, sobretudo o sofrimento da guerra, o autor afirma que a sua não é uma poesia exortativa, pois acha que não há necessidade de exortar, sendo que, numa realidade colonial, a resistência é imprescindível.

Por seu turno, os versos de Arlindo Barbeitos, aparentemente simples e singelos, escondem um significado mais profundo, cujas palavras fincam as suas raízes na aceção ancestral da cultura africana. Arlindo Barbeitos, na introdução de *Nzaji*, explica que, para a compreensão dos seus poemas, é necessário conhecer ou reconhecer elementos etnográficos africanos e cita como exemplo o arco-íris e a cobra como símbolos de um poder maléfico. Com estes exemplos, o escritor angolano quer sublinhar o facto de a

literatura contribuir para a construção de uma cultura subjacente à ideia de Angola como estado-nação. Arlindo Barbeitos afirma, falando do arco-íris e da cobra:

Ambos se inserem nas cosmologias africanas que, decompondo-se pelo facto colonial, ressurgem, na cultura popular actual, exprimindo-se em português ou línguas nacionais e entremeada de componentes europeus (Barbeitos, 1979: 1).

Os versos de Arlindo Barbeitos revelam toda a sua densidade, no momento em que o próprio autor nos guia, explicando o significado oculto de alguns deles, na introdução da 2ª edição de *Angola angolê angolema*. Nesta obra, muitos poemas reproduzem a oralidade das histórias cantadas pelos mais velhos, pois iniciam-se e concluem-se com os mesmos versos, criando assim um ritmo circular. A natureza e os animais têm neste volume um papel central, não apenas como elementos da paisagem, mas como símbolos: as palavras possuem força vital, como na visão animista que permeia em quase toda a África, segundo a qual tudo tem espírito que nem as imposições coloniais poderão abafar.

Outro exemplo desta questão é João-Maria Vilanova que, em *Vinte canções para Ximinha*, inclui muitos elementos etnográficos, além de reproduzir a fala do povo através da sua estrutura sintática e semântica, utilizando várias personagens do património cultural ancestral africano. Por exemplo, em «Canção das primeiras chuvas» (Vilanova, 2004: 22), que corresponde a uma invocação da chuva e ao seu subsequente agradecimento, Vilanova refere que quem inunda a terra é «Nzambi», o deus supremo, criador de tudo. Outra personagem é «nga-Caxombo» (ao qual é dedicado um poema por ocasião do seu óbito), o qual é conhecido lendariamente pela sua coragem, representando os destinos de muitos guerrilheiros mortos durante a luta de libertação. Os versos de Vilanova estão embebidos de africanidade, na sintaxe dos versos, nas sonoridades e também na maneira de pensar que subjaz à linguagem.

No que diz respeito ao aproveitamento e à reformulação, por parte dos exemplos de Arlindo Barbeitos e de João-Maria Vilanova, dos elementos africanos, como forma de (re)africanização da escrita, impõem-se duas observações: em primeiro lugar, torna-se claro que, em linha com a tendência da época, utilizar uma linguagem metafórica ou personagens-símbolos permitia a descodificação da mensagem poética pelo público africano; em segundo lugar, no entanto, tendo as obras sido escritas em contexto colonial e assim sujeitas à censura, eram destinadas também a um público não angolano, que não podia descodificar a mensagem. Portanto, é neste jogo de significados, escondidos por

alguns e revelados por outros, que se desenvolve a estratégia literária distintiva da poesia da fase utópico-patriótica, representando um ponto de viragem na literatura angolana e afirmando-se entre a continuidade com a geração anterior e a manifestação de um sentido de ruptura, decorrente das circunstâncias e do momento histórico vivido. Como foi já referido, a elite cultural tem um papel fundamental na construção do Estado-nação, apontando Inocência Mata como uma singularidade das literaturas africanas o facto de estas resultarem do produto de uma elite intelectual pluricultural, o que reforça a ideia de um mundo angolano unido, embora não culturalmente uniforme. No seguimento deste aspeto, a autora afirma ainda que «a postura ideológica anti-colonial e nacionalista dessa elite, a reivindicação cultural e política que realizava, apenas simbolicamente antagonizava os significantes negro/branco. E isso ainda no período colonial»⁵³. De facto, nos versos da poesia da fase utópico-patriótica, a afirmação da angolanidade não passa, em vários casos, pela afirmação da raça, mas corresponde a uma forma de expressão que elide a censura e realça o espírito nacionalista.

A questão do uso de elementos etnográficos africanos nos versos não é o único aspeto que define a poesia como mais ou menos angolana, sobretudo no caso da poesia estudada, que se encontra numa situação especial por ser publicada na época da passagem à independência. Os elementos africanos estão disfarçados em versos elaborados e polidos, cientes da responsabilidade que sobre eles recai, e parece subjazer-lhes uma visão do mundo à qual, como foi referido, corresponde uma angolanidade relacionada com uma determinada época histórica. A poesia da fase utópico-patriótica não trata, pois, da noção de «raça», tal como sucede na poesia negritudinista de Francisco José Tenreiro, Agostinho Neto ou Noémia de Sousa, mas de uma individualidade angolana, que obviamente não pode prescindir da sua africanidade. Nesse sentido, a poesia estudada representa a evolução da poesia angolana, a qual, no que diz respeito àquela determinada época, exprime angolanidade, mas não uma visão negritudinista, distanciando-se assim da poesia da geração anterior. Um aspeto relevante que tem a ver com a questão da identidade e também com a individualidade/crioulidade, questão esta já abordada anteriormente⁵⁴, é a questão da alteridade, pois, como nos ensinam os estudos pós-coloniais, a definição do centro depende

⁵³ MATA, I. (s/d). «O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa» em biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf.

⁵⁴ Nas pág. 160-167.

sempre do ponto de vista, pois o que é para uns considerado «Sul», pode para outros corresponder ao centro, sobretudo se estamos a referir-nos a um processo de afirmação cultural.

No que diz respeito à questão da angolanidade nas literaturas dos PALOP, a posição defendida por Luís Kandjimbo é a de que à medida que a literatura e a linguagem se aproximam dos cânones portugueses, mais se afastam da expressão de angolanidade. Contudo, é justamente o ato de resistência que caracteriza a poesia da fase utópico-patriótica, a qual inscreve nas entrelinhas, em versos contidos onde prevalece o sentido da metáfora, uma mensagem de esperança, de incitação à luta e de preconização da Nação angolana. Esta expressão de angolanidade defendida por Luís Kandjimbo podemos encontrá-la em muitas obras da última década do regime colonial, mas de uma forma disfarçada, como foi referido, por causa das circunstâncias históricas e político-sociais. A polémica levantada relativamente à designação das literaturas africanas («de língua portuguesa» ou «em língua portuguesa») constitui uma prova de que o uso da língua portuguesa envolve questões de identidade, evidenciadas também na conformação do literário, como salienta Francisco Salinas Portugal:

Portanto a questão linguística está no centro do debate e da reflexão sobre a literatura (enquanto esta foi e ainda continua a ser, o veículo directo do ideal nacional); porque não se entende uma literatura sem ver o papel que a língua em que essa literatura existe desempenha na configuração do seu espaço simbólico (Apud, Laranjeira & Xavier, 2006: 283).

Alfredo Margarido e Manuel Ferreira, por exemplo, debruçaram-se sobre a questão da denominação das literaturas dos PALOP, a qual levantou problemas de ordem teórico-literária impossíveis de prever. Outra questão importante prende-se com a definição das referidas literaturas em função do alcance simbólico de Próspero e Caliban. Apesar ter sido já bastante debatida, a problemática da denominação das literaturas dos PALOP ainda acarreta perplexidades, sobretudo no momento em que o processo de Bolonha obrigou a uma remodelação dos cursos virada para a generalização das disciplinas. Mas a questão central continua a ser o facto de grande parte da produção literária angolana, moçambicana, guineense e são-tomense – o caso do Brasil é certamente uma exceção – serem escritas em língua portuguesa. Na sua crítica à lusofonia, conceito este onde o autor vê a recusa neocolonialista de legitimação do sistema literário angolano como um domínio autónomo, Alfredo Margarido afirma o seguinte:

É certo que se ensinam literaturas, seja brasileira, sejam as africanas, mas não em nome da autonomia dos criadores e dos países, mas sim em função da «língua portuguesa». As literaturas seriam a prova complementar da superioridade dos portugueses, pois que os dominados não podem chegar ao Livro a não ser recorrendo à língua do colonizador (Margarido, 2000: 53-54).

Se, por um lado, a conceção do espaço lusófono é positiva em termos de difusão das literaturas africanas dos PALOP, por outro, corre-se o risco de apresentar esse mesmo espaço como um meio constrangedor, que congloba realidades diferentes sob a insígnia da língua portuguesa, mas reduz a possibilidade da afirmação individual dos vários contextos histórico-literários. Não partilhando totalmente da perspetiva de Alfredo Margarido, não podemos restringir-nos ao facto de os angolanos escreverem em português (como sugere Ana Mafalda Leite, em *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais* (Leite, 2003)), porque nos parece que há que considerar igualmente o contexto e a evolução do cânone, bem como os fatores culturais que subjazem à discursivização do literário. Deste modo, a poesia da fase utópico-patriótica representa uma tentativa de afirmação individual em contexto colonial, sujeitando o meio e a língua coloniais a uma visão de independência e individualidade.

Patrick Chabal, na sua análise do caso moçambicano, realça que «por vezes é sugerido pelos africanos (e outros) que o uso da língua colonial é temporário, um mal necessário, resultante imediato das independências» (Chabal, 1994: 17). No que diz respeito ao caso angolano, está ainda hoje em aberto o debate sobre o desenvolvimento do uso das línguas nacionais, sendo, no entanto, possível observar que, nos textos literários, a angolanidade não depende apenas do uso da língua portuguesa ou da intervenção da língua nacional, mas sobretudo da força imagética do verso e do seu relacionamento com o sistema cultural angolano. Fernando Costa Andrade defende que «o problema da língua nunca existiu verdadeiramente para a maioria dos escritores» (Andrade, 1980: 50), pelo que, assumindo como certa esta visão do autor, poderá concluir-se que, no que diz respeito ao papel das literaturas ditas «emergentes», a questão do uso da língua portuguesa é um tema relacionado com a nova realidade pós-colonial, no qual entra em jogo a procura de uma identidade nacional independente daquela que havia sido imposta pelo regime colonial. De alguma forma, torna-se imprescindível a necessidade de confirmar, através da literatura, a identidade cultural nacional. Patrick Chabal salienta, a este propósito, que «as línguas europeias se tornaram parte das culturas africanas» (Chabal, 1994: 18) e também

que, no caso moçambicano, a alta taxa de analfabetismo impossibilitava o desenvolvimento das atividades de leitura e de escrita por parte da maioria da população, o que fez com que «o papel da língua e da literatura em Moçambique fosse mais ambíguo e incerto do que em qualquer outro lugar de África» (*Ibidem*: 19); o mesmo se poderia afirmar em relação ao caso angolano, onde a literatura é igualmente apanágio de uma elite.

Citando a *querelle* protagonizada por Ngugi Wa Thiong’o, no que diz respeito ao uso da língua do colonizador, Patrick Chabal aponta como o fulcro central de toda a questão «a forma como os autores africanos conciliaram até agora uma tradição de cultura oral com uma literatura escrita numa língua europeia. E, assim fazendo, como que criaram uma nova cultura – a escrita africana» (*Ibidem*: 23). Relativamente à poesia da fase utópico-patriótica, a identidade adquire implicações próprias através do uso da língua, pois trata-se da produção literária de uma geração que vivenciou a passagem do colonial ao pós-colonial. Nesse sentido, consideramos a manifestação poética utópico-patriótica, no contexto da pré-independência, como um ato de resistência, pois em textos mais ou menos próximos do português padrão podemos vislumbrar a defesa de um mundo e de uma mensagem angolanos. Os poetas fundacionais já tinham direcionado o enfoque para a realidade angolana, falando de contratados e denunciando injustiças sociais; Luandino, por exemplo, tinha mostrado o linguajar do povo; agora, tinha chegado o momento de testemunhar os tempos de mudança e de espalhar a mensagem nacionalista, antevendo a conquista da liberdade. A posição que defende Wa Thiong’o, embora radical, aponta para a necessidade de se deixar de usar a língua do colonizador, a qual não pode servir como instrumento de representação do universo africano, pois assenta num substrato cultural não africano. Alguns dos defensores da lusofonia sublinham a importância do discurso de Amílcar Cabral sobre a positividade da herança linguística deixada pelos portugueses, advertindo que esta devia ser usada de uma forma proativa, de maneira a criar uma certa unidade no seio da diversidade de línguas e culturas reunidas nos estados africanos. Consentâneo com esta visão, Francisco Salinas Portugal (Apud Laranjeira & Xavier, 2006: 284) explica que a escolha de outra língua como meio de expressão literária teria implicado a análise da «literariedade» e, portanto, o português foi a escolha dos intelectuais que representavam a elite cultural, tornando-se na língua do poder, adotada pelas instituições.

Bonavena, na entrevista a Michel Laban, falando da tertúlia *O canteiro*, recorda que o papel da língua portuguesa era um assunto muito debatido e que «é quase sufragado pela

maioria dos escritores nacionais, atualmente, porque nos despimos imediatamente de alguns complexos e afetações que eram próprios das gerações anteriores» (Apud Laban, 1991: 875). O nó da questão é que a língua portuguesa assumiu um papel de relevo e tornou-se a língua do poder, razão pela qual, numa ótica de africanização do discurso, ela gera algumas reticências por ser uma língua não nacional. Apesar disso, quem quer fazer parte da sociedade com poder de palavra é a ela que recorre ainda, relegando-se para segundo plano, pelo menos no âmbito institucional, as línguas nacionais. Apesar dos grandes esforços para a recuperação (inserção na educação, recuperação no seio das comunidades) das línguas nacionais, o projeto parece não ser sustentável, não apenas pela quantidade de recursos necessários, mas principalmente pela complexidade da sua implementação no sistema escolar angolano. Bernard Mouralis, em *As contra-literaturas* (Mouralis, 1982), lembra que as literaturas negro-africanas surgem da «experiência colectiva» de recusa da situação colonial e que este facto contribui para sustentar a especificidade destas literaturas, concorrendo para uma certa «homogeneidade» entre elas. No que diz respeito ao uso das línguas do colonizador, Mouralis afirma que o facto de a literatura ser escrita em francês, inglês, espanhol ou português não influi na homogeneidade e na diferença, pois a questão central é a afirmação da mensagem anticolonial.

Em *Literaturas africanas, literaturas necessárias* (Hamilton, 1981), Hamilton reflete sobre o uso do português, mostrando a sua função unificadora no espaço africano lusófono. Além do mais, interroga-se sobre o uso do crioulo e sobre o seu desejado estatuto de língua. Parece-nos que a questão do crioulo em Cabo Verde é diferente daquela que se verifica na Guiné-Bissau, mas a verdade é que o crioulo é uma língua falada, raramente apresentando um suporte escrito; para além disso, o crioulo representa um meio de comunicação não totalmente universal, pois, por exemplo, na Guiné, apesar de ser uma língua privilegiada de comunicação, nem toda a população fala crioulo, também porque existem numerosos dialetos e línguas nacionais. Russel Hamilton denomina a linguagem usada nos poemas dos anos 50 de «crioulo-kimbundo» (*Ibidem*, 98), enquanto Mário António a define como um «português dialectizado» (Oliveira, 1990: 185). É preciso não esquecer que estamos a falar de uma época na qual o português era o português padrão, ao passo que, se transpusessemos a mesma discussão para os dias de hoje, a realidade seria já outra, como demonstram as controvérsias que tem suscitado o novo acordo ortográfico da

língua portuguesa de 1990. De facto, as mudanças suscitaram crispações e debates e há contínuas manifestações de letrados e cidadãos portugueses que se recusam a aceitar o acordo ortográfico, alegando que este, como assevera um dos seus mais veementes opositores, Vasco Graça Moura, não respeita a peculiaridade da língua portuguesa, além de ser lacunoso por não incluir as variantes dos outros PALOP.

No quadro da discussão sobre a autenticidade das literaturas africanas escritas na língua do colonizador ou em línguas nacionais, a poesia da fase utópico-patriótica é um exemplo de apropriação linguística, uma vez que o sistema cultural subjacente é claramente africano, tornando-se a linguagem um mero meio de expressão. No discurso proferido por ocasião de uma mesa redonda na RTP (em 1965), a propósito do valor literário de *Luuanda*, Geraldo Bessa Vítor põe em dúvida a autenticidade da obra de Laundino Vieira, alegando que Angola não tem uma língua crioula e que, por isso, o autor angolano recria uma linguagem popular que está longe do português padrão, o que se justificaria apenas se o autor da obra fosse negro:

Quer em Cabo Verde, quer na Guiné, criou-se um crioulo. Em Angola não há esse crioulo, e muito menos nos musseques de Luanda... Logo, o que por exemplo um autor cabo-verdiano faria numa linguagem própria de Cabo Verde, o que poderá fazer um escritor brasileiro de norma corrente (ir buscar a linguagem do caboclo, ou de alguns outros sertanejos), não pode fazer um escritor angolano que não seja angolano de origem e que não se exprima ele com toda a sua vivência, a sua tentativa de expressão literária com o domínio da linguagem que possui. Se me aparecesse o Luandino Vieira que fosse negro ou mestiço de Luanda, e que não soubesse escrever melhor português, e se exprimissem nessa linguagem, ele seria autêntico (Apud Laban, 1991: 921).

A opinião de Geraldo Bessa Vítor é questionável, evidentemente, mas é preciso realçar que foi expressa em contexto colonial, sendo que Luandino Vieira era considerado um subversivo e as razões invocadas para contestar o valor da sua obra residiam também na oposição política. Ora, deixando de parte o juízo sobre as afirmações referidas, Geraldo Bessa Vítor não reconhece a fala dos musseques, ainda hoje está em constante mutação e derivada maioritariamente do quimbundo, como uma forma crioula. Certo é que há palavras que entraram no uso comum do português de Angola e que a sintaxe do quimbundo também teve influência na maneira de falar, mesmo dos colonos. Russel Hamilton sublinha o seguinte:

Aliás, a literatura brasileira e, quanto a isto, a hispano-americana, refletem não apenas o relativamente baixo prestígio internacional do português e do espanhol, mas também a ideia algo inquietante, para os próprios escritores, de que eles estão a usar uma língua não original nem totalmente deles (Hamilton, 1981: 28).

É preciso considerar que Hamilton escrevia estas palavras quando a independência dos países africanos era ainda um facto relativamente recente. Contudo, o objetivo dos escritores, em época colonial, era sobretudo o de atribuir um papel central ao povo, sendo que a língua portuguesa era quase uma escolha forçada. O caminho para a autonomização e a legitimação da literatura angolana passava também pela criação de um público nacional e esta é uma questão fundamental, assentando no facto de que, para ser considerado a nível internacional, o sistema literário angolano deveria adquirir uma certa solidez, uma solidez que harmonizasse a representação literária da cultura angolana com a sua fruibilidade pelos representados. Já não se trata apenas, assim, de apresentar a cultura angolana ao «outro», mas também de fazê-la funcionar como espelho do que é angolano, para o angolano. Nesta perspetiva, a fase utópico-patriótica representa justamente esta transição, pois as obras não apresentam apenas uma visão de denúncia, mas também uma mensagem dirigida aos angolanos.

Russel Hamilton recorda a posição de Chinua Achebe, que considera a literatura nacional nigeriana não aquela que é escrita em inglês, mas a que surge redigida nas línguas nacionais. Parece-nos que, na abordagem de uma questão tão complexa, seria mais adequado considerar a questão do ponto de vista da inserção da obra no sistema literário nacional (porque os textos são sempre a representação da cultura nacional), em detrimento de uma análise que procure avaliar o quão próxima está a linguagem utilizada do português padrão (e na fase utópico-patriótica está bastante próxima).

Relacionando-se a questão do público nacional igualmente com o número de leitores, é preciso realçar o facto de o anonimato do autor lhe garantir uma maior margem de manobra em relação à mensagem. Parece-nos aqui relevante estabelecer a comparação com a realidade cabo-verdiana, na qual o crioulo assumiu um papel essencial na comunicação dos cabo-verdianos, com repercussões também ao nível da literatura. De facto, o caso cabo-verdiano difere do caso angolano e do moçambicano, no sentido em que o crioulo de Cabo Verde é um fator importante na consolidação da identidade, ao passo que a variedade de línguas nacionais presente em Angola e Moçambique não permite a

unidade evidenciada pelo crioulo cabo-verdiano, papel este que é delegado na língua portuguesa. Interrogado sobre esta questão, o poeta moçambicano Luís Carlos Patraquim, no encontro realizado na Livraria Almedina de Coimbra no âmbito do ciclo de encontros «Comunidade de Leitores»⁵⁵, referiu a experiência feita com a tradução de algumas obras em ronga, uma das línguas nacionais de Moçambique. O resultado da experiência não teve o sucesso esperado por uma série de fatores, principalmente a falta de um número consistente de recetores, o que vem demonstrar a complexidade da questão. Arlindo Barbeitos, em *Angola angolê angolema*, afirma que o português é «2ª língua colonial» (Barbeitos, 1976: 7) e que é necessário levar os angolanos a utilizarem as línguas nacionais; contudo, não sendo isso possível, o autor apela à atribuição de um conteúdo e de uma expressão angolana ao português.

Este é um assunto debatido ainda nos dias de hoje e estamos longe de chegar a uma solução final: há os defensores das línguas nacionais, pois, de facto, a percentagem de angolanos que falam português é relativamente reduzida, além de ainda haver uma taxa de analfabetismo bastante elevada. Os angolanos, todavia, deparam-se com a evidência de o português ser a língua usada nas instituições e de constituir, de certa forma, um fator de uniformização da comunicação. Por outro lado, há os defensores da difusão das línguas nacionais, em detrimento do português, cujo projeto é pouco viável, pois requer a completa reformulação de todo o sistema de ensino, o que implica uma grande quantidade de recursos financeiros e de infraestruturas, como já foi referido. No que diz respeito ao uso da língua, o escritor nigeriano Kole Omotoso descreve, no romance *Memories of our recent boom* (1982), a vida de um jovem africano, o qual tem a possibilidade de estudar, tornando-se engenheiro. Depois de ter concluídos os estudos em Inglaterra, quando volta para a Nigéria é avassalado pelo desejo de poder e de dinheiro e começa a viver de forma leviana, afastando-se dos valores tradicionais da sua cultura yoruba, até que, no último instante de vida, procura um contacto com tais valores através de um gesto campal, ou seja, tocando com a língua a terra. Omotoso revela que, na infância, o jovem protagonista do seu romance, chamado Seven, frequentou a escola inglesa em Lagos, como o próprio autor, e que, quando um dia a professora deu à turma a tarefa de escrever uma carta à família, Seven sentiu a necessidade de a escrever em dialeto yoruba, pois nenhum familiar teria podido lê-la se ele a tivesse escrita em inglês. As regras da escola proibiam aos alunos de

⁵⁵ Ciclo de encontros organizado por Ana Paula Arnaut, pelo Centro de Literatura Portuguesa da FLUC, pelas Ideias Concertadas e pela Livraria Almedina.

usar o dialeto e o jovem teria que enfrentar as consequências se tivesse infringido as regras, mas mesmo assim chegou a mentir, escrevendo o endereço errado para evitar que a carta fosse enviada. Para além do mais, enquanto em yoruba tinha começado a descrever uma viagem que tinha feito, quando começou a escrever em inglês mudou de assunto, fazendo a lista da ementa que tinha comido na escola, o que indica que a nova língua limitava a sua capacidade de expressão. Neste episódio, o inglês é indubitavelmente a língua do poder, mas retira à personagem principal o contacto com as suas raízes. Não podemos dizer, claro, que Seven seja um híbrido, mesmo encontrando-se na encruzilhada entre duas culturas; pelo contrário, ele sabe qual é a sua identidade, a qual não lhe é permitido manifestar através da sua língua materna.

Os intelectuais que fazem parte da fase utópico-patriótica têm uma educação em língua portuguesa e pertencem, em alguns casos, a uma geração que já não fala as línguas autóctones, o que suscita grande revolta em Mário Pinto de Andrade, enquanto Amílcar Cabral reconhece alguma força aglutinadora à língua portuguesa. Leonel Cosme refere que Agostinho Neto, no discurso proferido em ocasião da fundação da UEA, previa para o futuro o uso de uma nova língua em Angola, originada pela união das várias línguas nacionais (Cosme, 2002: 45). Como observa Leonel Cosme, este teria sido e seria também na atualidade um projeto demasiado idealista e, portanto, impraticável. Contudo, o discurso de Agostinho Neto denota o espírito da época pós-independência, onde era a erradicação de qualquer vestígio de imperialismo era uma prioridade, sendo que a língua portuguesa conservava ainda a sombra da dominação colonial. Mas as palavras de Agostinho Neto não eram apenas inspiradas pelo momento, pois no discurso que proferiu dois anos mais tarde, em 1977, reiterou a convicção de que às línguas nacionais deveria caber um papel de relevo, considerando o português como uma das línguas utilizadas para a comunicação. É preciso ainda lembrar que, como afirma Leonel Cosme, o líder angolano discursava sempre em português, considerando ser esta língua um meio através do qual era possível dar a Angola uma projeção internacional.

No que diz respeito à análise feita da produção poética angolana, podemos salientar que o uso do quimbundo ou de línguas nacionais por parte dos mensageiros, muitas vezes intercalado nos versos, correspondia a uma clara afirmação de identidade. Na poesia da fase utópico-patriótica, continuava a usar-se um português menos aquimbundado do ponto de vista lexical, mas ainda razoavelmente angolanizado, no sentido em que refletia uma

determinada visão do mundo. Nesta perspectiva, João-Maria Vilanova e Arlindo Barbeitos são os autores que mais se servem de estruturas e elementos culturais africanos, além do português que colocam ao serviço de uma visão anticolonial. O reaproveitamento do património cultural africano passa não apenas pela (re)africanização da escrita, mas também pela utilização de ritmos mais próprios da oralidade ou, como vimos, de símbolos e de personagens míticas ou mitológicas. Assim, é preciso realçar, sobretudo no que diz respeito à literatura angolana antes da independência, que o uso de elementos etnográficos africanos enquanto estratégia de afirmação literária podia gerar alguns equívocos de receção, uma vez que, se o público leitor era não angolano, os poemas resultavam codificados, ao passo que, o leitor angolano podia facilmente decifrar a mensagem.

2.4. A afirmação da nacionalidade literária: identidades imaginadas

Depois de termos observado o modo como foi abordada a questão da identidade nos versos da poesia da fase utópico-patriótica, resta ainda um assunto por salientar, mas que é relevante no discurso da angolanidade: a identidade dos autores. Sem esquecer que estamos, de qualquer forma, a referir-nos à elite de intelectuais angolanos, estamos perante um corpus de autores heterogéneo no que diz respeito à sua identidade biográfica. Além do mais, o facto de o ato de publicação decorrer em contexto colonial fez com que muitos autores optassem pela criação de um pseudónimo. A maior parte dos autores estudados recorreu a este estratagema, usando um nome inventado como que utiliza um escudo para se defender da perseguição. Por exemplo, os guerrilheiros costumavam usar um nome de guerra e, às vezes, este mesmo nome tornava-se um pseudónimo literário sob o qual publicavam. Um exemplo entre outros é o de Fernando Costa Andrade, que usou numerosos pseudónimos, ficando conhecido também por Ndunduma.

Numa época em que o engajamento se conjugava com a necessidade de disfarçar a identidade por trás dos textos, João-Maria Vilanova leva ao extremo o fenómeno da pseudonímia, tornando-se um caso peculiar, justamente por não se conhecer a identidade por trás do pseudónimo. Só em 2010, em ocasião do colóquio *João-Maria Vilanova: o desejo de (não) ser*, foi desvendado o mistério da identidade do escritor angolano, revelando-se a sua identidade civil⁵⁶.

Uma questão que é igualmente interessante relaciona-se com a possibilidade de um autor se pôr na pele do outro até se tornar esse outro. Boaventura de Sousa Santos refere que a relação entre Próspero e Caliban é, no fundo, um jogo de espelhos no qual se confundem as identidades. No caso angolano, entrelaçam-se vários elementos, pois está em jogo não apenas a identidade do autor, mas também o da literatura nacional e da sua representatividade.

⁵⁶ O colóquio ocorreu no dia 21 de Maio de 2010, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, e viu a participação, entre outros, de Leonel Cosme, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, os quais deram os seus testemunhos sobre a figura de João-Maria Vilanova. Além do mais, no colóquio entrevistaram os familiares do escritor, os quais disponibilizaram vários manuscritos de obras inéditas, no âmbito do projeto de investigação do Centro de Literatura Portuguesa, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulado «O Desejo de Ser: João-Maria Vilanova, Poeta Angolano».

A questão da raça no espaço angolano torna-se importante como elemento distintivo da identidade, mas há ainda que averiguar se é possível assimilar valores culturais. Partindo do princípio de que o texto é o elemento importante, talvez o autor possa utilizar a dimensão ficcional do texto para se tornar naquilo que quer ser. Isto justificaria, em parte, a escolha de João-Maria Vilanova de não revelar a sua identidade biográfica.

Ora, é preciso participar na guerrilha para ser um guerrilheiro? É evidente que sim, mas há um aspeto que merece ainda ser aprofundado: trata-se de saber se a assimilação de valores se pode refletir numa poesia autêntica e até que ponto o fingimento do poeta logra transmitir os sentimentos profundos do eu. Usando as palavras de Mário Pinto de Andrade, compreendemos que «o próprio enraizamento dos poetas no chão nacional determina a convergência de temas e a unidade de tom» (Andrade, 1977: 9); por seu turno, Abdala Junior, citando o poema «Mussunda amigo» de Agostinho Neto como exemplo do «distanciamento do trabalho artístico» que «pode ocasionar desníveis entre o escritor militante e as expectativas literárias do seu povo» (Junior, 1989, p. 60), afirma:

A adesão empática ao nível do «ser» pressupõe a aproximação do poeta dos códigos sociais que lhe servem de referência; entretanto o mesmo não ocorre ao nível da linguagem poética que o distancia daquele que deveria ser o destinatário real dessa forma de comunicação (*Ibidem*).

O que acontece no caso de Vilanova é que a linguagem se aproxima do povo, representando-o, através de uma forma de pensar angolana que subjaz aos versos. A personagem João-Maria Vilanova foi criada por João Guilherme Fernandes de Freitas, para poder escrever determinados poemas. Todavia deparamo-nos com a arte de trabalhar os versos e, ao mesmo tempo, de demonstrar uma efetiva militância. O mesmo acontece com Luandino Vieira, que eleva a protagonistas os moradores do musseque através da sua fala, que se torna numa criação literária. Talvez este aspeto deva estar na base da escolha dos princípios que determinam a representatividade de autores e obras. Benjamin Abdala Junior chega à conclusão seguinte:

Às vezes podem mesmo ocorrer contradições entre o escritor em sua biografia e a personalidade literária que cria através de sua obra artística. De qualquer maneira, com engajamento explícito ou não, com alheamento consciente ou não, sua arte será ideológica, com esquemas de pensamento historicamente situados a motivarem a apropriação das formas culturais (*Ibidem*: 136).

Apesar de o escritor criar uma personagem literária, é evidente que não estamos em presença de um caso de heteronímia, o que não nos impede de considerar o estatuto peculiar deste pseudónimo. De facto, Vilanova quis manter a sua identidade escondida, mas há pessoas que o conheceram, como Jorge Macedo, Domingos Van-Dúnem (Cf. Laban, 1991), Pires Laranjeira, Luandino Vieira e Arnaldo Santos. Houve algumas tentativas de decifrar o mistério Vilanova, como por exemplo a de Pires Laranjeira, mas com pouco sucesso. De um certo ponto de vista, a voluntária ocultação da sua identidade não foi mais do que uma escolha a fim de evitar as perseguições, se pensarmos que o autor publicou apenas duas recolhas de poesia, tendo deixado copioso material inédito. De certo modo, entendemos que o caso Vilanova é um caso peculiar, pois vai além da pseudonímia, uma vez que o autor se serve de um nome fictício não apenas para encobrir a sua identidade perante ao regime colonial, mas também para projetar na escrita do pseudónimo lugares da alma indesvendáveis⁵⁷. Na análise do caso Vilanova empreendida por Leonel Cosme em *Muitas são as Áfricas* (Cosme, 2006), constam algumas observações que chamam a atenção para a importância da esfera psicanalítica na conformação da situação autoral de Vilanova. Todavia, não se pode afirmar que houvesse duas personalidades (nem sequer temos documentos escritos a demonstrá-lo).

Torna-se talvez necessário refletir um pouco sobre o gesto extremo de Vilanova de por fim à sua vida. Sabemos que é um homem que abraça a causa angolana e que se torna numa das suas vozes mais relevantes, embora pouco conhecida além do contexto em que a sua obra se produziu; um homem que encontra na ficção poética uma arma de luta e que contribui para definição da literatura angolana; um homem que se vê obrigado a deixar Angola por razões familiares. De qualquer modo, o suicídio de Vilanova talvez possa denunciar a sua incapacidade de sair do *ghetto* a que o tinha confinado a própria criação do seu pseudónimo, que ocasionar determina a ocultação ao mundo de uma parte do homem

⁵⁷ Em ocasião da apresentação do livro póstumo de João-Maria Vilanova *Os contos de ukamba kimba* (Vilanova, 2013), no âmbito da XVI Semana Cultural da Universidade de Coimbra (11 de Abril de 2014) estava presente a família do falecido João Guilherme Fernandes de Freitas/João-Maria Vilanova. Intervindo no debate acerca da identidade de Vilanova, a viúva afirmou que o marido, durante o regime colonial, foi Juiz em Angola, sendo obrigado a desempenhar funções que, por vezes, iam contra os seus ideais e princípios morais, o que lhe causava sentimentos de sofrimento e revolta. Por essa razão, a invenção do pseudónimo João-Maria Vilanova, através do qual o autor escreveu os versos africanizados e anticoloniais de *Vinte canções para Ximinha* (1971) e *Caderno dum guerrilheiro* (1974), além de garantir a João Guilherme Fernandes de Freitas o anonimato, afim de evitar as repercussões da PIDE, representava possivelmente também uma forma de exorcizar o sofrimento e resgatar a consciência.

Vilanova. A morte de Primo Levi, ocorrida em circunstâncias duvidosas e que divide os estudiosos por não ser claro se se tratou de um acidente ou de suicídio, apresenta alguns pontos de contacto com o caso de Vilanova. A questão que deverá colocar-se é a de saber se realmente não haverá em Vilanova um desdobramento de personalidades, uma recriação daquilo que o autor «queria ser» através da personagem de Vilanova, considerando-se assim o disfarce da identidade real como uma condição indispensável para que João-Maria Vilanova assumisse credibilidade.

Outro caso emblemático é o do português António Quadros, que nasceu em Viseu, em 1933, e nos anos 60 foi para Moçambique, onde se dedicou ao ensino das Artes, área em que se tinha formado. Foi em Moçambique, por via da admiração que o autor tinha pela figura literária de Fernando Pessoa, que surgiu o pseudónimo Mutimati Barnabé João, o qual assinou o poema *Eu, o povo*, publicado por ocasião da independência do referido país africano. Nelson Saúte, criticando a tendência que leva alguns críticos a integrarem Rui Knopfli na literatura portuguesa, realça também que o pintor e escritor português António Quadros desempenhou um certo papel na literatura moçambicana, referindo que o próprio Rui Knopfli se opôs a incluir *Eu, o povo* no painel da literatura moçambicana (Apud Galano, 1997: 117-118). Todavia, Nelson Saúte discorda a esse respeito de Rui Knopfli, entendendo que, e deixando de lado qualquer preconceito no que diz respeito à época colonial, é preciso ver que o «Próspero» deixou também algo positivo, e defende que «nenhum outro poeta, que se reclame mais moçambicano que Mutimati Barnabé João, terá conseguido instaurar obra mais inventiva na magnificação da luta armada» (Apud *Ibidem*: 118). Nesta perspetiva, a estratégia utilizada por António Quadros e João-Maria Vilanova (a de criarem uma «identidade outra») terá sido desenvolvida de modo a que fosse possível aos autores inserirem as suas vozes num discurso que sentiam pertencer-lhes e que, pela conotação de «Próspero» acarretada pelas suas vivências, não teriam conseguido consolidar. É por isso que a questão da nacionalidade literária em autores lusófonos é um ponto relevante na análise global do sistema literário, em virtude do facto de grande parte da produção literária, e particularmente, a poesia da fase utópico-patriótica, estar relacionada com a construção/afirmação da identidade cultural de uma nação «inventada».

António Quadros e João-Maria Vilanova, ambos portugueses e nascidos no mesmo ano, são dois exemplos representativos da afirmação de uma nacionalidade literária específica. Nestes dois autores encontramos pontos de contacto, mas também diferenças

substanciais, que nos permitem analisar e explorar a questão da afirmação de uma identidade nacional, principalmente relacionada com uma época de transição como a estudada. Para termos uma ideia das dinâmicas de afirmação de uma identidade literária «imaginada», podemos estabelecer uma comparação entre o poema «Eu, o Povo» (João, 2008: 45), da recolha homónima, e o poema «Vou repartir meu pingó de café» (Vilanova, 2004: 69-70), de João-Maria Vilanova, da recolha *Caderno dum guerrilheiro*. Antes do mais, há que dizer que as duas recolhas referidas foram publicadas por ocasião das independências nacionais e refletem a tendência da poesia utópico-patriótica. Logo nos títulos dos dois poemas, percebemos que a perspetiva apresentada faz referência a uma ideologia política de matriz marxista (repartir o pingó de café, a ideia do povo como entidade concreta que move o mundo); todavia, o efeito das duas composições resulta numa sensibilidade e numa abordagem diferentes.

Uma dos primeiros aspetos que diferenciam os dois poemas referidos tem a ver com a posição assumida pelo autor. Em «Eu, o Povo», Mutimati Barnabé João afirma a sua fusão numa só identidade com o povo, ao passo que, em «Vou repartir o meu pingó de café», João-Maria Vilanova não representa o povo, mas é o próprio povo na pessoa do monangamba João-Maria. É justamente pela capacidade de exprimir uma visão endógena da realidade angolana, através dos versos, cujo exemplo emblemático é também «Canções da fruta amarga» (Vilanova, 2004: 20), em *Vinte canções para Ximinha*, que João-Maria Vilanova entrou de pleno direito no panorama literário angolano. Metendo-se na pele do povo moçambicano e depois de explicar que se servirá dos 4 elementos para alimentar «a Produção», Mutimati Barnabé João refere qual o propósito para o futuro:

Eu, o Povo
Vou aprender a lutar do lado da Natureza
Vou ser camarada de armas dos quatro elementos (João, 2008: 45).

Esta atitude, segundo o autor, contrasta com as imposições colonialistas de não respeitar a natureza, por isso, entrar em sintonia com ela torna-se uma forma de reivindicação. Também em «Vou repartir meu pingó de café» de João-Maria Vilanova se presente que está prestes a chegar uma mudança, pois o poema começa com a palavra «Hoje»:

Hoje
quando a lua caveira amarela
surgir no morro da Kileba

eu João-Maria
solenemente vos juro
vou repartir meu pingó de café.

Não mais monangamba calado
sentado na esteira não mais
não mais coração sozinho
chorando inutilmente
o regresso de Hebo

Ventos anharas
bichos que me ouvis nos Quatros Carreiros
ou espiando
no recôndito verde-escuro
das matas

Hoje
quando a lua surgir
correndo irei correndo pelos kimbos
a repartir meu pingó de café (Vilanova, 2004: 69-70)

Esta mudança fará com que a voz de João-Maria deixe de ser «monangamba» e passe a repartir o seu «pingo de café» com todos os angolanos. O café é um elemento que remete para a exploração e talvez o pingó possa representar a pequena parte negra que está em João Guilherme Fernandes de Freitas, encarnada na identidade angolana de João-Maria Vilanova, que faz com que o leite, ou seja o escritor, deixe de ser branco. Ao chegar da «lua caveira vermelha», momento que podemos entender como a libertação, João-Maria poderá correr em liberdade e partilhar a sua parte negra, concentrada no pingó de café, através, por exemplo, da sua poesia. De facto, o autor usa o nome João-Maria, o qual deixará de ser monangamba «calado» e isolado («coração sozinho»), desvendando talvez o segredo da sua identidade.

Em virtude da cortina da pseudonímia, há a intenção de criar uma «identidade imaginada», ao mesmo tempo que se está a conceber uma «comunidade imaginada» através da luta pela realização do estado-nação angolano, sendo que a poesia, como meio de expressão do íntimo, é também um meio de afirmação identitária. A esse respeito, Arnaldo Santos afirma:

Numa primeira fase, a poesia é uma forma de identificação do poeta consigo próprio, e através disso, também com o mundo que o rodeia. Não creio que haja qualquer originalidade nessa afirmação e como é natural, eu defini-me

nessa via, que é a da tentativa do poeta se encontrar no seu próprio mundo, de se reconhecer e se inserir nos problemas da sociedade em que vive⁵⁸.

Nessa perspectiva, no caso de uma poesia nacionalista ou engajada, onde o eu pessoal se imola em prol da coletividade, o eu pessoal desaparece? Maria Cristina Pacheco (Apud Laranjeira & Xavier, 2006), analisando a poesia de Ruy Duarte de Carvalho, observa que um expediente utilizado pelo autor é o de fazer coincidir o eu do poeta com a voz enunciativa, dando como exemplo alguns versos em que quem fala pode ser, ao mesmo tempo, o autor e a voz textual, revelando, portanto, que há uma sobreposição das duas vozes. Esta sobreposição não acontece, por exemplo, com João-Maria Vilanova, pois o anonimato do autor instabiliza esta questão. Fazendo um outro tipo de leitura, também é verdade que, desconhecendo a identidade real do autor, podemos afirmar que a voz enunciativa e a do autor coincidem em todos os momentos da sua poesia. Observando *Vinte canções para Ximinha* e *Caderno dum guerrilheiro*, que marcam a tendência da época, parece-nos que a primeira recolha, por assim dizer, é mais íntima, no sentido em que as histórias contadas são histórias de vida, ao passo que a segunda está mais encentrada na eficácia da mensagem anticolonial.

Sendo João-Maria Vilanova um precursor da fase utópico-patriótica, há dois autores que, apesar de incorporarem alguns aspetos da tendência geral, seguem um percurso peculiar: David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho. É de sublinhar também que ambos tiveram influência nas gerações seguintes, razão pela qual é importante traçar os rumos poéticos de ambos. Estes dois escritores procuraram cultivar através da escrita a sua identidade angolana, representando os angolanos brancos.

Mário António F. de Oliveira escreve um artigo de 1973, incluído em *Reler África*, no qual fala de David Mestre, que o autor designa como expoente literário da época de 50. Mário António Oliveira considera que os escritores da década de 50 não tiveram predecessores, à exceção de Óscar Ribas, e salienta *Cultura* como o «órgão retardado da geração» (Oliveira, 1990: 386), no qual o que não foi publicado nos anos 50 «parece consegui-lo vinte anos depois» (*Ibidem*: 387). A poesia de David Mestre resulta, segundo o crítico angolano, numa voz cuja linguagem «ultrapassa as do decénio de 50» (*Ibidem*). Ao passo que Mário António F. de Oliveira considera David Mestre um precursor,

⁵⁸ SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-vivencia-e-uma-fonte-inesgotavel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

relativamente à geração anterior, Pires Laranjeira destaca que, de um ponto de vista literário, o escritor angolano pode ser inserido quer na geração de 70 quer na geração sucessiva. O percurso peculiar de David Mestre é devido, principalmente, à personalidade eclética do escritor, cuja reivindicação de liberdade não se prende a ideais políticos, mas sim a uma forma de vida relutante a regras e ao poder institucionalizado⁵⁹, refletindo-se numa visão poética mais vanguardista para a época. David Mestre, tendo exercido a profissão de jornalista em vários periódicos portugueses e angolanos, entrou em contacto com muitas personalidades literárias. A atividade de David Mestre como crítico literário, na época estudada, mostra uma sua particular sensibilidade e sobretudo uma visão mais vanguardista em relação à época. Um exemplo disto mesmo é a sua proximidade ao grupo *Poesia 61*.

O manifesto do grupo denominado *Poesia 61* consiste na revista homónima publicada em Maio de 1961, em Faro. Este grupo incluía Casimiro de Brito, Fiana Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Luíza Neto Jorge e Maria Teresa Horta.⁶⁰ Na capa de *Poesia 61* há uma espécie de figura totémica e primeiro conjunto de poemas que integram o volume é constituído por doze breves poemas em prosa, ao passo que o segundo conjunto apresenta poemas mais essenciais, focando o substancial. Pode observar-se que, em todos os autores de *Poesia 61*, há uma espécie de clímax, assinalando um percurso em progressão entre um hipotético «antes» e um «depois», que corresponde à atualidade de então.

A revista *Colóquio/Letras* dedica o número de Maio-Agosto 2010 a *Poesia 61*, por ocasião dos 50 anos do seu aparecimento, onde Fernando J. B. Martinho publica um artigo no qual explica de que forma esta iniciativa se inseriu na história literária portuguesa, sublinhando o seu sentido de ruptura e antecipando a visão vanguardista da *Poesia Experimental*. Fernando J. B. Martinho frisa que influíram na poesia dos representantes de *Poesia 61* a poesia visual das vanguardas, os caligramas de Apollinaire e a poesia concreta brasileira, indicando como predecessor António Ramos Rosa. Outro escritor que influenciou o grupo, segundo Fernando J. B. Martinho, foi Eugénio de Andrade, que os

⁵⁹ Um acontecimento que certamente deve ter deixado marcas no escritor, do ponto de vista psicológico, influenciando a postura dele perante a vida, foi o facto de, quando era criança, ter assistido ao assassinato da mãe por parte do pai.

⁶⁰ Casimiro de Brito, com *Canto Adolescente*; Luíza Neto Jorge, com *Quarta Dimensão*; Gastão Cruz, com *A Morte Percutiva*; Fiana Hasse Pais Brandão, com *Morfismos*; e Maria Teresa Horta, com *Tatuagem*.

inspirou pela sua habilidade em aproveitar «um cuidado posto na construção do texto, uma valorização da imagem e da metáfora, uma busca da palavra exacta» (Martinho, 2010: 12). O intento desta publicação é mostrar que a poesia portuguesa tinha chegado a um ponto de viragem e é nestes aspetos que a poesia de David Mestre se inspira, desenvolvendo-se de forma a englobar uma visão angolana, juntamente com a sensualidade e a reivindicação da liberdade. A primeira obra incluída em *Poesia 61* é de Casimiro de Brito e compreende dois conjuntos de poemas, que constituem quase uma evolução: «Canto adolescente» e «Novos telegramas». Podemos observar o poema de Casimiro de Brito, intitulado «A arte da escrita», no qual o autor traça uma espécie de decálogo do poeta, realçando justamente que a mensagem poética e a intenção de quem a escreve dão significado ao ato literário. Nos versos conclusivos, que recitam «a palavra não diz nada,/ único dizer é o silêncio» (Brito & Branco, 2002: 62-63), podemos ver a tendência da poesia utópico-patriótica, resumida por Arlindo Barbeitos, como já foi referido. A influência de *Poesia 61* na poesia de David Mestre é relevante, na medida em que faz com que o poeta reflita sobre o verso e sobre a necessidade de alcançar uma eficácia absoluta, cuja contenção espelha uma forma de insurreição⁶¹.

Depois de *Kir-nan*, que como referido foi recusado pelo próprio autor, temos *Crónica do ghetto*, editado nos Cadernos Capricórnio. Em 1974, David Mestre publica *O pulmão*, que tem como subtítulo «narrativa autogeográfica», incluído, em Outubro de 1974, na antologia intitulada *Kutatu mu'lungu* e, em 1975, em *Poesia angolana de revolta* organizada por Giuseppe Mea. Em *O pulmão*,⁶² a linguagem concreta que caracteriza a escrita de David Mestre salienta o que Ana Mafalda Leite, no prefácio de *Nas barbas do*

⁶¹ Nas obras de David Mestre encontramos vários indícios de que o grupo de *Poesia 61* foi de grande inspiração para o autor, sobretudo no que diz respeito ao estatuto e à função do poema. Por exemplo, a parte homónima de *Do canto à idade* apresenta como epígrafe a frase de Nuno Guimarães: «Do ato à escrita, intensidade: / a escrita é o ato mais atento» (Mestre, 1977b: 29), que remete quer para uma poesia cuidada e polida, quer para a função da arte. A Nuno Guimarães, na mesma recolha, David Mestre dedica também um poema, intitulado «À memória de Nuno Guimarães», que é um exercício de escassez, de sonoridades e de sentido metafórico. É de sublinhar que a influência de *Poesia 61* se repercute sobretudo na poética de David Mestre nas obras mais maduras, nas quais há uma certa reflexão, no que diz respeito ao labor estético e literário. Outro aspeto que advém do contacto com a poesia de Maria Teresa Horta é a sensualidade. Em *Poesia 61*, Maria Teresa Horta publica «Tatuagem», constituído por três poemas: «Poema para a noite», «Outubro» e «Poema de insubordinação». Ao longo deste três poemas encontramos traços de poesia erótica («as línguas da areia/nas bocas das praias») que relembram as metáforas que utiliza David Mestre.

⁶² *O pulmão* está incluído numa pequena antologia *Kitatu mu'lungu*, na qual constam outros dois autores: João Carneiro e Maria Ângela Pires. O protagonista de *O pulmão* está na cadeia e fala com um interlocutor, que é a mulher que o vai visitar na prisão. As datas e os lugares referidos nesta obra são Catete, Outubro de 1971, e Luanda, Março de 1972. As partes do poema representam várias situações, denunciando a condição de colonizados das personagens do povo.

bando, define como uma «poética da des(centração)» (Apud Mestre, 1985: 7), pois nos versos encontramos estilhaços de experiências autobiográficas e cenas de vida do povo. *O pulmão* representa a liberdade e a necessidade de respirar ar puro e, quando na primeira parte o narrador diz que o pulmão que tem é de plástico, alude à repressão colonial. Na terceira parte do poema, o apelo ao enfermeiro é o de que se «procure o pulmão verdadeiro» (Mestre, 1974: 17).

Russel Hamilton lembra que David Mestre não participou nem representou a vida colonial burguesa, ao contrário do que fez Geraldo Bessa Vítor, mas, em todo o caso, encontra nos versos do poeta um certo exotismo. Na análise que faz do poema «Últimas águas de Novembro», incluído na recolha *Crónica do ghetto*, Russel Hamilton afirma que a «"imagem da braguilha entreaberta" (infeliz, quanto a mim) parece ser uma tentativa de justapor o mistério erótico da vida atemporal do «nós» a um tempo abstracto imprevisto» (Hamilton, 1981: 206). No poema referido, encontramos todos os elementos que caracterizam a poesia da fase utópico-patriótica, já exemplificados. Embora Russel Hamilton encontre a imagem da braguilha entreaberta não muito feliz, esta imagem (é a braguilha do futuro) reflete a condição de «ghetto» que se vivia em Luanda, enquanto a luta de libertação prosseguia, através da linguagem tipicamente crua e erótica de David Mestre. A justaposição, realçada por Russel Hamilton, entre a vida na cidade, que o poeta exprime através de imagens de convívio ou namoro, e «o tempo das lutas» é o elemento de relevo desta questão, a par da perplexidade dos amantes em face de um próximo futuro de liberdade.

Russel Hamilton cita o poema «Sambizanga», que David Mestre dedica a João-Maria Vilanova, como exemplo de um texto literário onde o autor persegue uma identidade angolana e, ao mesmo tempo, uma identidade literária, na tensão entre significado e propósito do poema, afirmando ainda, no que diz respeito à poesia do autor citado, o seguinte:

A tensão estética e ideológica na poesia de David Mestre reflete aquela já referida procura de uma identificação com a personalidade cultural do povo angolano. Ainda mais, reflete a procura de uma personalidade artística ao nível de uma linguagem adequada, de acordo com as percepções que o poeta tem do produto literário (*Ibidem*: 206).

A «procura da personalidade artística» por parte de David Mestre é um fator que intervém também nas escolhas feitas para a compilação de *Subscrito a giz*, a recolha

publicada em 1996, dois anos antes do falecimento do autor, e que apresenta os 60 poemas mais representativos da produção poética de David Mestre. A seleção corresponde também a um apuro de alguns poemas que se mostram especialmente relacionados com a questão da angolanidade, apuro este que não é relativo apenas a *Subscrito a giz*, pois podemos igualmente surpreendê-lo nas recolhas *Do canto à idade* e *Nas barbas do bando*. Da coletânea *Do canto à idade* não são incluídos muitos poemas com referências explícitas à luta de libertação, como «Que outro nome», «A nossa liberdade», «Entre vermelho vivo» ou «Novembro é quando», reunidos na parte intitulada «Os alimentos morais». Esta secção apresenta como epígrafe os versos «Reinventar! mon'angola meu/Morro abaixo no espaço voador/As penas que faltavam nossas asas» (Apud Mestre, 1977: 41), da autoria de Arnaldo Santos e que representam um apelo a um novo rumo da poesia angolana, sob a insígnia da liberdade.

Ao longo da sua vida e carreira de escritor, David Mestre aproximou-se da teoria da mestiçagem, sendo que o produto deste pensamento foi o livro de ensaios *Lusografias crioulas* (1997). No prefácio desta obra, o autor explica qual a motivação que o levou a reunir num só volume os textos críticos sobre autores do espaço lusófono, realçando que, em Angola, a influência do regime monopartidário instituído pelo MPLA teve repercussões também na escolha de determinados autores em detrimento de outros, citando, a este título, o caso de Viriato da Cruz. As palavras de David Mestre são duramente críticas para com a situação que se tinha gerado na pós-independência, sublinhando através de vários exemplos que, segundo o autor, no «Terceiro Mundo» a fortuna dos escritores está relacionada com questões políticas. De acordo com Suleman Rushdie, David Mestre afirma que a consequência da revolução o levou a pensar num «filme a que assisti açaimado para não morder de indignação, pois entre a antiga repressão colonial e a patrocinada pelas novas elites nacionais, são chocantemente flagrantes as semelhanças, seja qual for o álibi ideológico importado» (Mestre, 1997: 13).

Apesar da dura crítica exercida às instituições angolanas, culpadas, segundo Mestre, de corrupção e clientelismo, embora sob a máscara da democracia, na conclusão do prefácio a *Lusografias Crioulas*, o autor aponta para o desenvolvimento das literaturas dos «Cinco», que de alguma forma são produto de um percurso comum. Uma observação que se imporá fazer diz respeito à escolha que o próprio autor fez dos poemas a serem incluídos na recolha *Subscrito a Giz*, depurada de qualquer traço designativo do património

cultural angolano. Em primeiro lugar, há que refletir sobre o significado do título: subscrever algum documento significa dar o próprio aval, mas ao mesmo tempo subscrever a giz significa que a assinatura pode ser apagada. Isto parece estar em consonância com a personalidade de David Mestre, que quer assim deixar em aberto todas possibilidades, demonstrando o quão tudo é precário.

Não há dúvida que Ruy Duarte de Carvalho representa, na atualidade, uma figura de relevo no panorama literário e cultural angolano. Russel Hamilton, em *Literatura africana, literatura necessária*, levanta a questão, em 1975, se Ruy Duarte de Carvalho deve ser considerado um autor angolano ou português. Parece-nos que o percurso de Ruy Duarte de Carvalho é, de certo modo, oposto ao de David Mestre, pois o autor, depois de uma poesia ligada a Angola (mas não militante), opta por uma expressão angolana que prescinde da forma – no poema «Noção Geográfica» entrelaçam-se aspetos culturais populares com a tradição clássica, o que não implica uma descaraterização, mas antes uma universalização da angolanidade.

A primeira pergunta que surge nas entrevistas de Michel Laban relaciona-se com o percurso de Ruy Duarte de Carvalho na literatura angolana, em comparação com os outros autores (Cf. Laban, 1991: 697). Da resposta do escritor deduzimos que o papel do intelectual acarreta uma responsabilidade adjunta que vai mais além do simples aspeto criativo, pois o desempenho de funções públicas implica uma visão política. Ruy Duarte de Carvalho explica que a sua posição lhe permitiu concentrar-se mais no aspeto criativo, como cineasta e antropólogo, não se envolvendo nos aspetos políticos, também por opção. De facto, por exemplo, Jofre Rocha, Agostinho Neto, Luandino Vieira e muitos outros foram intelectuais que conciliaram a figura de escritor com a de político ou de administrativo, constituindo este o percurso inevitável do engajamento. Contudo, Ruy Duarte de Carvalho, explica que o seu percurso, apesar de não diretamente envolvido na militância política, acompanha os passos da República de Angola, reivindicando o estatuto de cidadão. Ruy Duarte de Carvalho defende, assim, que no âmbito literário há domínios próprios para determinados assuntos:

A produção de poesia, para o caso, não pode ser senão o resultado da emergência e do curso da própria poesia, e eis-nos de novo perante um conceito aberto, de que resulta, sem dúvida que há temas e matérias que não podem ser tratados em poesia, enquanto há outros que não podem ser tratados senão em poesia, e há o terreno do romance, e o da crónica, e etc., etc., como

há o da acção social militante ou da comunicação social, por exemplo (Apud Laban, 1991: 700).

O que ressalta da entrevista é o facto de Ruy Duarte de Carvalho entender o processo criativo como algo que brota das experiências pessoais e que assim constitui a expressão de algo profundo, que nem as influências literárias podem contaminar. Esta perspetiva é evidenciada nas suas obras através do conceito de etnopoesia e de um olhar filtrado pelo foco do cineasta. Efetivamente, encontramos plasmado nas primeiras obras de Ruy Duarte de Carvalho aquele conceito designado pela crítica ocidental como «etnopoesia» no seio do qual a literatura e a antropologia se interseitam.

Podemos observar o percurso de Ruy Duarte de Carvalho em três etapas: *Chão de oferta*, *Exercícios de crueldade* e *Hábito da terra*, pelo qual recebeu o Prémio Nacional de Literatura. Na primeira parte desta última obra, intitulada «Arte poética», os primeiros três pontos são redigidos em prosa poética e neles o autor avança uma explicação metapoética sobre o nascimento da poesia e o significado da produção literária, mostrando que o ato de escrever é expressão de gestos profundos e íntimos:

Organizar o gesto
como se fosse um tempo.
Aliterar os actos.
Rimar
quando convém
o gesto e o sentimento. (Carvalho, 1988: 13)

A palavra encontra-se no centro da poética de Ruy Duarte de Carvalho, como célula que compõe o «corpo» do poema e que oferece combinações que determinam a unicidade deste. Como sugere o poeta, na entrevista a Michel Laban, podemos conhecer poucas palavras, mas quando o poeta as utiliza de forma a extraviar o seu significado e as posiciona no espaço como nunca o leitor as viu, adquirem uma nova aceção e desvendam mundos desconhecidos. É nesta perspetiva que se insere o discurso da etnopoesia, no qual a tradução representa um modo novo, readaptado, de propor palavras, com o objetivo de transmitir uma determinada mensagem. No que diz respeito ao percurso literário de Ruy Duarte de Carvalho, a utilização de palavras angolanas é, por um lado, o sintoma da intenção autoral de caracterizar a realidade cultural do Sul de Angola, mas, por outro lado, contrasta com a tendência da poesia utópico-patriótica, que prescinde,

preponderantemente, do uso de regionalismos, diferenciando-se da poesia dos mensageiros.

Nas barbas do bando, de David Mestre, é dedicado a Ruy Duarte e a António Ole, o qual é também autor da imagem usada na capa da recolha. Ana Mafalda Leite chama a atenção para o facto de *Nas Barbas do bando* incluir referências históricas específicas, que se conjugam com outra vertente mais pessoal, «onde a dimensão do tempo se mitifica» (Apud Mestre, 1985: 9), estabelecendo-se entre o poeta e outras personagens um «processo de interlocução» (*Ibidem*). David Mestre não é militante político, mas a sua visão subversiva faz com que se agregue à causa angolana. Todavia, no percurso das suas obras observamos uma transformação bastante grande. A vivência de Angola e o convívio com várias personalidades da elite cultural permitem-lhe empenhar-se na divulgação e crítica da produção literária angolana. David Mestre reage contra a repressão, moldando a linguagem, o que se tornaria na sua característica principal: os jogos de palavras e o uso de uma linguagem crua e imediata, tornando os versos e os poemas sempre mais essenciais.

A primeira parte da recolha começa com o poema «Portugal Colonial», uma forma de firmar a sua identificação, não reconhecendo valor ao país de origem. Esta asserção é bastante diferente da de Rui Knopfli em «Auto-retrato», já que este último não recusa as suas origens, realçando, sim, as suas características e defeitos:

De português, a costela macabra, a alma
enquistada de fado, resistente a todas
as ablações de ordem cultural e o saber
que o tinto, melhor que o branco,
há-de atestar a taça na ortodoxia
de certas virtualhas de consistência e paladar telúrico (Apud Saúte, 2004: 261).

De alguma forma, Rui Knopfli reconhece em si características típicas dos portugueses, embora tivesse exprimido a sua africanidade no poema «Auto-etrato» (Apud Saúte, 2004: 261). No caso do escritor moçambicano, estamos em presença de uma pluri-identidade (mas não de uma identidade mestiça ou crioula) que o próprio autor assume, sendo que o seu percurso existencial (de certo modo evidenciado no poema «A descoberta da rosa» (*Ibidem*: 259)) representa, de um certo ponto de vista, o percurso de uma literatura em fase de consolidação: primeiro a afirmação de uma identidade já não subordinada à concepção do colonizador, com a conseqüente rejeição da cultura imposta e, depois, uma universalização, na qual cabe a pluri-identidade.

Por seu turno, Pires Laranjeira publica na revista *Prisma*, editada em Luanda, em 1973, uma entrevista a David Mestre, cujo título é «A poesia é um ato de insubordinação» (Laranjeira, 1973: 43-45), o que não deixa de lembrar o «Poema de insubordinação» de Maria Teresa Horta, incluído no caderno «Tatuagem» de *Poesia 61* (1961). Na referida entrevista clarifica-se a opinião de David Mestre no que diz respeito à poesia e, particularmente, à poesia angolana da época. A insubordinação mencionada no título da entrevista não diz respeito a um poder instituído, mas relaciona-se com qualquer forma de constrangimento, seja ele ideológico ou formal. David Mestre defende que a poesia deve ser encarada como uma forma de expressão, a qual não precisa de estar ao serviço de uma ideologia e aponta Ruy Duarte de Carvalho como um exemplo de universalidade:

Servido por uma expressão equiparada às melhores vozes da actual poesia europeia e norte-americana, nos escreve Angola com um à-vontade de que não se preocupa em transformar neve em suor só porque este é aqui mais aplicável (Apud Laranjeira, 1973: 44).

Este discurso tem a ver também com a questão da identidade dos escritores angolanos, sobretudo aqueles que têm origem portuguesa, como Ruy Duarte De Carvalho. A esse respeito a opinião de David Mestre, na referida entrevista, é a de que os contributos de todos os poetas angolanos são valiosos, mesmo que tenham a sua origem em pontos de vista diferentes, e concorrem para que se possa no futuro definir o rumo da literatura angolana. A referida entrevista termina com uma reflexão sobre a identidade em que David Mestre defende, apesar das suas origens, a sua própria angolanidade, afirmando que a sua vivência lhe concedeu uma perceção angolana do mundo, ao contrário do que sucedeu, ainda segundo David Mestre, com a negritude em relação a Leopold Senghor.

No prefácio de *Subscrito a giz*, Francisco Soares realça a universalidade da poesia de David Mestre e, de facto, a referida recolha pretende ser a suma do percurso poético do escritor; todavia, podemos observar que houve nos poemas escolhidos uma certa depuração de todos os elementos africanos. A angolanidade dos versos de David Mestre está longe da de João-Maria Vilanova, no sentido em que a projeção da realidade africana nos versos é mediada por duas sensibilidades diferentes.

A questão da universalidade dos autores angolanos, de entre os quais David Mestre e Ruy Duarte de Carvalho são dois exemplos relevantes, sobretudo se considerarmos que os dois autores representam os angolanos brancos, é uma questão importante. Se, por um

lado, há a necessidade de afirmação de uma angolanidade que, em geral, se define pela componente africana, por outro, há a afirmação de várias personalidades literárias. As controvérsias no que diz respeito à inclusão de escritores na literatura africana em língua portuguesa ou na literatura portuguesa, como no caso dos exemplos referidos de David Mestre, Rui Knopfli e Ruy Duarte de Carvalho, alimentam também a discussão sobre a subsistência de um espaço lusófono, no qual conta igualmente a intenção e o desejo de pertença do autor.

O conceito de lusofonia literária está na base de uma ideia de espaço lusófono no qual se inserem autores de diferentes vivências. Neste âmbito plural, no qual se interpolam as especificidades nacionais, a busca e a afirmação da nacionalidade literária torna-se um aspeto relevante, sobretudo nas últimas décadas do regime colonial, pois representa a afirmação de uma posição perante a realidade sociopolítica da época e também a colocação do autor dentro desta realidade.

Parte III – A afirmação cultural e literária na passagem do colonial a «um só Povo, uma só Nação»

1. A institucionalização da literatura nacional

1.1. Formas de legitimação: prémios literários, publicações periódicas e antologias

Por forma a atestar a validade estética dos autores e das obras representativas de um sistema literário, é importante descobrir quais as formas de legitimação que nele intervêm e de que maneira exercem essa intervenção. Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura*, referindo-se ao sistema literário ocidental, salienta que as academias, os prémios literários e a crítica concorrem para a institucionalização da literatura, pois contribuem, através de um procedimento de valoração das obras e dos autores, para a criação do cânone (Cf. Reis, 2001: 32). Em função da relevância do processo de institucionalização literária, importa sublinhar que esta se realiza através de vários instrumentos de difusão do literário, nomeadamente o exercício da crítica, as publicações periódicas, a atribuição de prémios literários e a elaboração de antologias. Cada um destes meios representa uma forma quer de reconhecimento do valor literário, o qual concorre para a solidificação do sistema literário, quer de legitimação das obras.

Será, talvez, pertinente lembrar que a corrente do *New Criticism* realçou a necessidade de se considerar o fenómeno literário como um produto da condição humana e que, como tal, este mesmo fenómeno pode e deve ser analisado através de instrumentos próprios, sem solicitar o recurso a outras disciplinas como a Filosofia ou a Antropologia. Nesta perspetiva, as formas de legitimação citadas representam os instrumentos de análise e de crítica que contribuem para a construção do sistema literário, salientando a literariedade de determinadas obras e proporcionando uma ideia da sua receção. Deste modo, as estratégias de legitimação concedem visibilidade às obras e aos autores, sendo também elas próprias suscetíveis de avaliação, acabando por fazer parte do sentido de evolução literária. Por exemplo, os prémios e as publicações que serão referidas, bem como as antologias, também surgiram e funcionaram como espelho da época em que surgiram.

A questão da definição da literariedade é muito importante no estudo da poesia da fase utópico-patriótica, pois define o percurso e o papel desta última. A Teoria da Literatura debruça-se sobre o texto literário em função da mensagem que lhe subjaz, verificando quais as dinâmicas existentes entre produção criativa, significado do texto, linguagem utilizada e receção. Ora Roman Jakobson, expoente de relevo do formalismo russo, apresenta como ponto essencial da sua teoria a questão da linguagem. Segundo Jakobson, sendo os signos linguísticos a base da comunicação verbal e escrita, a relação entre significante e significado torna-se um fator essencial. Jakobson considera esta relação, na poesia ocidental, como sendo sempre «icónica», ou seja, o significante e o significado coincidem em termos de representação do conceito, mas Umberto Eco ultrapassa a questão do «iconismo» da relação referida, postulando que esta comporta uma «convenção», a qual não é arbitrária, mas sim imposta através de factores culturais.

De facto, sendo a poesia utópico-patriótica peculiar, como qualquer texto subversivo escrito num contexto de subjugação, a encriptação da mensagem (na qual não só temos um afastamento entre significante e significado, mas também a transformação da mensagem, através da atribuição de um código diferente) acentua a dependência entre o concreto do texto e o ato de leitura. Os estudos semiológicos mostram que o texto tem as suas específicas características e funções, cuja eficácia, medida também em termos de receptividade e de divulgação, é corroborada pelas formas de legitimação.

Os formalistas russos realçaram um conceito importante, o da «percepção do mundo» que a arte proporciona, sendo que a literariedade deriva em parte da percepção que o autor dá do mundo, provocando no leitor uma certa reação. Por seu turno, Hans Robert Jauss, na sua obra *Literatura como provocação* (Jauss 1993), afirma que o valor da obra literária está na capacidade de abrir no leitor um ponto de vista diferente. É importante observar que a dinâmica de interação entre o autor e o leitor sondada pela Teoria da Literatura adquire padrões específicos no caso da literatura escrita em contexto colonial, bem como no da poesia que é objeto da presente dissertação.

Com efeito, o objetivo da produção literária de Angola nas décadas de 60 e 70 era o de afirmar a angolanidade, para um público constituído sobretudo pelo leitor colonial, sendo este composto quer por colonizados (literatos), quer por colonizadores⁶³. A

⁶³ Torna-se necessário enfatizar que o campo da Teoria da Literatura mostra uma atuação limitada no que diz respeito à análise das literaturas africanas. Por esta razão foi necessário desenvolver teorias específicas pós-coloniais, para fazer face a problemas específicos levantados por estas literaturas definidas como

formação do cânone é influenciada também pelo juízo dos leitores, sendo que a produção literária num contexto colonial, como no caso da poesia da fase utópico-patriótica, deve fazer face a problemáticas contingentes e o público receptor não é simplesmente o povo angolano, maioritariamente não alfabetizado na altura, mas também a elite de língua portuguesa. Em virtude disso, a afirmação identitária realizada através do discurso literário alcança uma dinâmica própria. Assim, torna-se necessário questionar em que medida as teorias literárias concebidas em função do sistema literário europeu ou americano encontram aplicação na análise da formação do cânone e da valoração das obras das literaturas africanas. A esse respeito, Luís Kandjimbo, em *Apologia de Kalitangi* (Kandjimbo, 1997) defende a necessidade de desenvolver uma crítica endógena, através da qual se aborde o discurso literário africano através de uma perspetiva africana. Inocência Mata (Mata, 2004: 9) alerta para o facto de uma certa crítica ter identificado a expressão do «local» nas literaturas africanas com a alusão à vida quotidiana ou à realidade social, classificando, por sua vez, de «universal» a escrita que elide os elementos acima referidos e se inspira em modelos estrangeiros. A crítica são-tomense considera esta abordagem viciada por uma visão demasiado influenciada pelo «centro» e entende que é da ultrapassagem do local que advém o «universal». Esta chamada de atenção coloca o acento no excessivo eurocentrismo que, algumas vezes, afeta a crítica. Assim sendo, a leitura que podemos fazer da produção literária da fase utópico-patriótica ultrapassa a etiqueta de nacionalista e de combate, pois, como foi referido, encontramos nela uma forma de projetar a nível universal uma individualidade local. Mesmo relativizando a possibilidade de análise estética da poesia utópico-patriótica em função do seu carácter marcadamente nacionalista, não deixa de ser verdade que o valor desta poesia está na busca da identidade cultural angolana por ela levada a cabo, mas também no valor estético que os seus versos adquirem no quadro da evolução da poesia angolana.

Considerando a época estudada, a visão do regime colonial implicava que as então chamadas «províncias» fossem uma extensão da metrópole e, assim, a poesia da fase utópico-patriótica, constituindo a expressão da angolanidade em contexto colonial, tinha

«emergentes». António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho alertam para a crise na qual se reveem os Estudos Literários (Ribeiro & Ramalho, 1998: 61), realçando a contínua necessidade de reestabelecer fronteiras, sendo os princípios fundamentais muitas vezes dinâmicos. Um exemplo disso é a definição de cânone. A reação à crise resultou numa aproximação aos *cultural studies*, que redefiniram o papel da cultura e das Ciências Humanas na análise dos textos literários. Nessa perspetiva, os estudos pós-coloniais surgiram para colmatar uma lacuna, derivada da necessidade de impor às teorias literárias um descentramento, face às literaturas marginais, que reclamavam o seu lugar.

que se adequar às regras impostas, encontrando formas de exprimir o anticolonialismo sem se mostrar subversiva. Neste processo, várias formas de legitimação concorreram para dar visibilidade às obras e difundi-las, nomeadamente os prémios literários, as publicações periódicas e as antologias.

No que diz respeito aos prémios literários, o Prémio Motta Veiga, o Prémio Camões e o Prémio Sonangol decorrem em espaços e tempos diferentes⁶⁴ e, por isso, permitem uma perspetivação diferente do processo de legitimação literária. Amândio César, a voz do regime colonial no que diz respeito a questões culturais e literárias, em *Novos parágrafos de literatura ultramarina*, aponta a data de 1620 como a da instituição de um dos primeiros concursos literários em Angola, com o tema da beatificação de S. Francisco Xavier, que o autor considera como um sinal do «aparecimento de uma expressão poética de carácter local» (César, 1971: 37), embora os textos a concurso não exprimam necessariamente uma cultura angolana. Além do mais, Amândio César também refere alguns concursos literários ocorridos em Angola, como o Concurso da Associação dos Naturais de Angola de 1951 (ganho por Maria Joana Couto, premiada «ao lado de produções de Mário António, Mário Pinto de Andrade, Agostinho Neto e outros poetas desses anos» (*Ibidem*: 81)) e o Prémio Camilo Pessanha, de 1967, organizado pela Agência-Geral do Ultramar, o qual foi ganho por Maria Tereza Galveias.

É evidente que os exemplos referidos por Amândio César têm como objetivo defender a ideia colonial do império ultramarino, realçando todavia que estes tinham um certo impacto no ambiente cultural. Carlos Ervedosa, em *Roteiro da literatura angolana*, cita mesmo um excerto retirado da descrição do prémio literário Motta Veiga, no qual se explica que o prémio foi atribuído à obra com «impacto na sociedade a que primeiramente se dirige [angolana]» (Ervedosa, 1979: 135). Este prémio é uma referência, pois, como deduzimos das palavras de Carlos Ervedosa, é um sinal de que o panorama literário angolano adquire uma certa autonomia em relação à metrópole. Arnaldo Santos ganhou o prémio Motta Veiga em 1968, com a obra *Tempo de munhungo*, e sublinha a importância do prémio para um jovem escritor angolano:

No caso concreto do prémio Mota Veiga, ele serviu sobretudo para uma coisa que era importante: a publicação do livro. Porque nessa altura, não havia como

⁶⁴ O prémio Motta Veiga e o Prémio Sonangol são ambos atribuídos em Angola, mas o primeiro foi instituído na década de 60, e o segundo, mais recente, na década de 80. Na mesma altura do Prémio Sonangol, foi instituído o prémio Camões, atribuído em Portugal.

há agora, embora com todas as dificuldades, os movimentos editoriais. Não havia editores interessados em publicar literatura angolana, longe disso, e nem existiam como tal. Publicar um livro era de extrema dificuldade para quem vivesse nessa época. O prémio monetário servia essencialmente, e isso fazia parte do regulamento, para publicar o manuscrito. Se sobrasse algum dinheiro, obviamente o escritor poderia ficar com esse dinheiro, mas isso raramente acontecia. No meu caso, o prémio foi pura e simplesmente para a publicação do livro⁶⁵.

Os escritores aos quais foi atribuído o Prémio Motta Veiga, nos anos 60-70, receberam, portanto, um reconhecimento, deixando assim a própria marca na produção literária angolana:

- 1968 *Tempo de munhungo* (crónicas) de Arnaldo Santos
 - 1969 *As idades de pedra* de Cândido da Velha
 - 1971 *Vinte canções para Ximinha* de João-Maria Vilanova
 - 1972 *Chão de oferta* de Ruy Duarte de Carvalho
- e Itinerário da literatura angolana* de Carlos Ervedosa

Observando a lista acima referida, podemos ver que a maioria dos autores contemplados são representantes da poesia utópico-patriótica, o que, por um lado, significa que as obras destes autores foram legitimadas em Angola, destacando-se na produção literária, e, por outro lado, que os autores tiveram a possibilidade de as publicar, tal como refere Arnaldo Santos. O prémio e os exemplares publicados de *Vinte canções para Ximinha* nunca foram levantados, nem pelo autor nem por interposta pessoa. É de considerar também que, estando-se em contexto colonial, a atribuição do prémio Motta Veiga era obviamente sujeita a um certo controlo; todavia, por exemplo, no caso de *Luuanda*, a atribuição deste prémio, em 1964, não suscitou as mesmas repercussões que suscitou a atribuição a Luandino Vieira do Prémio da Novelística (em Lisboa), no ano sucessivo, como já referido⁶⁶.

Os autores representativos da fase utópico-patriótica representam a antecipação da pós-colonialidade em tempo colonial, pois, no fundo, combatiam a ideia do império,

⁶⁵ SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-vivencia-e-uma-fonte-inesgotavel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

⁶⁶ Veja-se. p. 12.

encontrando-se nele inseridos e usando as suas armas. O júri do prémio Motta Veiga era composto por várias figuras de relevo do panorama literário português e a relevância deste prémio radica igualmente no facto de ele representar, na Angola colonial, um espaço de afirmação autónoma, embora condicionada.

Se o Prémio Motta Veiga representou uma abertura do cânone português, em contexto colonial, há outro prémio famoso, instituído em 1988, que Ana Mafalda Leite cita como exemplo de abertura do cânone português, apontando todavia para alguns vícios devidos à comparação entre as literaturas, num plano não igualitário (Cf. Leite, 2003: 24): o Prémio Camões. Estas são as palavras pronunciadas pelo Presidente da República, quando o referido prémio foi entregue ao escritor português António Lobo Antunes:

A projecção internacional dos escritores distinguidos com este Prémio mostra que o português continua a ser, além de um veículo de comunicação à escala global, uma língua viva, que se renova e transforma em criações literárias de excepção⁶⁷.

Desde a sua instituição até hoje, foi atribuído a vários escritores portugueses de renome (Virgílio Ferreira, José Saramago, Sophia de Mello Breyner, Eduardo Lourenço, Agustina Bessa Luís, entre outros), alguns brasileiros (como Jorge Amado, Rubem Fonseca, Lygia Fagundes Telles ou Ferreira Gullar), um moçambicano (José Craveirinha), um cabo-verdiano (Arménio Vieira) e dois angolanos (Pepetela e Luandino Vieira), sendo de realçar o facto de Luandino Vieira ter recusado o prémio, alegadamente por motivos pessoais.

Diferentemente do Prémio Camões, o Grande Prémio Sonangol, instituído em 1987, inicialmente dirigia-se apenas aos escritores angolanos e, posteriormente, foi aberto a escritores de outros países africanos de língua oficial portuguesa. Organizado em parceria com a União de Escritores Angolanos, o prémio tem como objetivos principais a descoberta e a divulgação de obras e autores. No início, era anual e previa duas categorias: o Grande Prémio e o Prémio Revelação, para incentivar a publicação de escritores neófitos. Em 1999, o Grande Prémio de Literatura passou a ter uma periodicidade bienal e, em 2006, foi estabelecido que seria entregue a cada cinco anos, mas foi alargada a possibilidade de participação aos escritores de Cabo Verde e São Tomé e Príncipe e aos de Moçambique e da Guiné-Bissau, em 2009. Esta abertura mostra, em primeiro lugar, que o Prémio se tem

⁶⁷ Discurso proferido em ocasião da entrega do prémio, no dia 25 de Julho de 2008, disponível em formato digital no site oficial da Presidência da República, <http://www.presidencia.pt/?idc=22&idi=18873>.

tornado popular e, em segundo lugar, a possibilidade de troca cultural entre os países africanos de língua oficial portuguesa.

Relativamente à escolha da língua literária, esta teve um papel importante no processo de legitimação da literatura. De facto, é a língua portuguesa que alicerça a existência do espaço lusófono e que, portanto, se apresenta como meio de expressão e representa o veículo da lusofonia. Nesse sentido, o Prémio Camões foi atribuído a alguns escritores africanos, como já referido, por serem considerados embaixadores da língua portuguesa.

Os três prémios literários citados são distantes entre si no tempo e no espaço e baseiam-se em princípios diferentes; contudo, concorrem para a formação do cânone ou, pelo menos, corroboram essa mesma formação. A principal função dos prémios é a de destaque de obras e autores, num determinado tempo, sendo que a escolha do júri, por um lado, pode representar o reconhecimento de obras e autores já representativos de uma determinada tendência, como aconteceu com *Luuanda* de Luandino Vieira, em 1965, e, por outro lado, pode corresponder a uma forma de dirigir a atenção para algo novo, assinalando um rumo diferente para a crítica e o público leitor. Por esta razão, o Prémio Motta Veiga, considerando o contexto no qual se realizou, foi um trampolim para as obras dos autores angolanos daquela época. A diferença entre o Prémio Motta Veiga, por um lado, e o Prémio Sonangol, na categoria Grande Prémio de Literatura, e o Prémio Camões, por outro, é que a estes últimos corresponde mais o propósito de reconhecimento por uma carreira literária de que o de trampolim para a publicação, embora o primeiro tenha uma categoria anual. Isto está relacionado também com o facto de os dois últimos prémios referidos ocorrerem numa época em que as literaturas representadas pelos escritores participantes já possuem um nível de institucionalização que permite definir as tendências e um certo cânone.

Na teoria da construção do cânone angolano intervém um fator importante, a representação da cultura nacional, sendo esta uma prioridade da elite cultural angolana, pois representa a realização de uma visão, a qual pretende ser «o melhor dos mundos possíveis» (Apud Lacerda, 2005: 88), para usar a expressão de Leibniz, incluindo a realidade que se quer fazer sobressair, por ser ao mesmo tempo representativa e o ideal da sua própria representação. Neste sentido, a poesia da fase utópico-patriótica, como continuadora da *Mensagem e Cultura (II)*, representa a realização desta visão, moldando o

cânone, como foi referido, ainda em contexto colonial. Arnaldo Santos, considerando uma mais-valia o facto de autores angolanos se lerem uns aos outros, afirma:

estou a falar de uma mútua influência, do facto de alguns escritores se identificarem ou se reconhecerem numa determinada maneira de sentirem a cultura angolana; estou a falar da forma como alguns escritores vivem (ou viveram) as questões vitais do homem angolano, e conseqüentemente isso pressupor a convicção de uma matriz cultural mais ou menos definida ou percebida, por se tratar de um fenómeno dinâmico e em constante fundação. É nesse sentido que eu estou a falar de mútua influência, dessas contribuições que os escritores dão para essa grande matriz cultural, estou a falar dessa tentativa utópica e muitas vezes não consciente de se avançar no sentido de um cânone angolano⁶⁸.

Estas palavras demonstram, em primeiro lugar, uma certa coesão entre os escritores da época estudada e, em segundo lugar, que esta coesão se pautava pela visão utópica de uma nação em construção, originada pelos ideais nacionalistas. O resultado dos propósitos comuns, como afirma Arnaldo Santos, tem também repercussão no âmbito da produção literária, traduzindo o esforço de criar um espaço angolano independente na tentativa de reformular e fazer evoluir o cânone, em função de princípios de autonomização e modernização. Por isso, parece-nos relevante sublinhar o facto de o papel da poesia utópico-patriótica não ter sido apenas um papel circunstancial, até porque esta poesia teve também o seu valor do ponto de vista estético, levando a cabo uma renovação formal de modo mais ou menos consciente por parte dos escritores. Considerando que o valor literário de uma obra advém quer da visão que nela se inclui, quer da finalidade estética que dela se depreende, podemos concluir que a poesia da fase utópico-patriótica se destaca da poesia de guerrilha, embora se alicerce em princípios nacionalistas e revolucionários, e representa a tentativa de institucionalizar uma identidade cultural própria, numa fase histórico-política de transição.

No âmbito do período histórico estudado, assim como acontece com o Prémio Motta Veiga, antes da independência, encontramos várias publicações periódicas que, por serem pioneiras e visando a difusão da produção literária angolana, criam, apesar das limitações e da necessidade de lidar com as imposições do regime colonial, um espaço cultural variado, mas que permitiu a publicação de algumas obras representativas da

⁶⁸ SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-vivencia-e-uma-fonte-inesgotavel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

produção literária angolana, da época. Luís Kandjimbo afirma, falando da produção literária nos anos 60, o seguinte:

A publicação das obras destes autores deve-se ao esforço de pequenas editoras como as Coleção Imbondeiro do Lubango, animada por Garibaldino de Andrade e Leonel Cosme, a Casa dos Estudantes do Império com a coleção Autores Ultramarinos em Lisboa e os Cadernos Capricórnio de Orlando de Albuquerque no Lobito (Kandjimbo, 2001: 172).

As Edições Imbondeiro, como foi referido, fundadas e dirigidas a partir de 1960 por Leonel Cosme e Garibaldino de Andrade, foram um exemplo de tentativa de institucionalização da literatura angolana, mas não tiveram muito tempo para desenvolver a sua atividade, pois o regime decretou o seu encerramento, em 1965, apenas cinco anos depois da sua abertura. As Edições Imbondeiro representaram uma tentativa de difusão da literatura e da cultura angolanas e, além das obras publicadas, tiveram o mérito de organizar o primeiro encontro de escritores angolanos, que não teve a participação de muitos pelo facto de já ter começado a luta armada, tendo o exílio e as prisões influído na possibilidade de participação de alguns escritores.

Além das referidas publicações, em Angola, durante os últimos tempos do regime, podemos citar outras iniciativas que tinham como objetivo dinamizar e difundir a produção literária angolana (procurando, no limite do possível, acentuar a individualidade da literatura nacional), como é o caso dos *Cadernos Capricórnio*, publicados no início dos anos 60, como suplemento do diário *O Lobito*. Outro suplemento que teve um papel de relevo na difusão literária foi *Artes e Letras*, o suplemento literário de *A província de Angola*, dirigido por Carlos Ervedosa, que começou a ser publicado em 1971.

No que diz respeito às publicações periódicas, merecem ser mencionadas a revista *Convivium*, produto da atividade do grupo de intelectuais que se juntou em Benguela e deu origem ao Centro Cultural Convivium, em 1970. Logo depois da independência, João-Maria Vilanova promove a tentativa de editar uma revista angolana: *Ngoma*. A sua publicação não ultrapassou um ano, mas correspondeu a um evidente sinal de institucionalização e difusão da literatura angolana.

As iniciativas acima referidas foram apenas uma fugaz experiência; todavia, depois da independência, a atividade da União de Escritores Angolanos fez com que se alcançasse a realização de obras que contribuíssem para estabelecer uma visão elucidativa da produção literária. As antologias coube justamente este papel, representando o esforço quer

de catalogação, quer de promoção de novos autores. A antologia *Poesia de Angola* foi organizada logo depois da independência com a finalidade de servir de instrumento de ensino e, justamente com este propósito, encontramos no seu prefácio as indicações para uma proposta de evolução histórico-literária. Mário Pinto de Andrade organizou a *Antologia temática da poesia africana*, publicando em 1975 o primeiro volume, *Na noite grávida de punhais*, e em 1977, o segundo, *O canto armado*. Lopito Feijóo publicou uma antologia intitulada *No caminho doloroso das coisas* (1988), título inspirado no verso conclusivo de um poema escrito por João Maimona e dedicado a Carlos Drummond de Andrade. Nesta antologia estão reunidos os representantes da «geração da incerteza», que determinaram o rumo da poesia angolana, descrentes da utopia, mas que veem o sofrimento do povo angolano. A relevância da antologia está justamente em demarcar uma linha de separação entre a produção passada, nacionalista e utópica, e a nova poesia angolana. Esta antologia é acompanhada por outras antologias, nomeadamente aquelas publicadas pela União de Escritores Angolanos, que também nos indicam o rumo da produção literária angolana, como *Todos os sonhos* (2005) e *Nuvem passageira* (2005)⁶⁹.

Alfredo Margarido, na revista *Colóquio/Letras*, no artigo «Quem são os escritores africanos de língua portuguesa?», aponta Carlos Ervedosa, com o *Itinerário da literatura angolana*, como uma referência relevante para a redação de uma história oficial da literatura angolana (Margarido, 1983: 62-63). Neste artigo, o autor defende que a institucionalização da literatura angolana está ainda em ato e que os assuntos abordados se referem às questões de identidade, a qual está ainda bastante longe de apresentar uma resolução clara. Como defende Luís Kandjimbo, urge a necessidade de criar uma história da literatura institucionalizada, que indique e explique as questões fundamentais que caracterizam a literatura angolana, de maneira que a visão ocidental não imponha as suas teorias embebidas de neocolonialismo e os seus métodos de canonização. Todas as publicações periódicas, os prémios e as antologias referidas são, portanto, elementos importantes porque, no seu conjunto, determinam a legitimação das obras literárias e, implicando a difusão destas, a fortuna dos escritores. Além do mais, as formas de legitimação citadas são importantes porque representam as iniciativas visando, por assim dizer, a (re)perspetivação da história, descentrando o ponto de vista sempre mais para uma

⁶⁹ É de notar que também em Moçambique podemos ver o mesmo procedimento: em 1984, dois anos depois da criação da União de Escritores Moçambicanos, é editada a revista *Charrua*, que lança vários autores e é sinal de uma tendência literária que está a dar passos para uma nova época.

visão angolana, em detrimento daquela imposta pelo (ex-)colonizador. Um exemplo disso é o *Itinerário* de Carlos Ervedosa, a primeira versão do *Roteiro*, sujeito à censura (ou à autocensura) e que é a tentativa de apresentar uma perspetiva da literatura angolana, evento relevante na época. Outro caso semelhante é o das iniciativas das Edições Imbondeiro e dos Cadernos Capricórnio, que tiveram que aceitar compromissos, incluindo na lista de autores publicados nomes que soassem aceitáveis aos órgãos de controlo coloniais.

1.2. A constituição da UEA e a institucionalização do sistema literário angolano

A conquista da independência foi certamente um momento de cisão, no qual, a partir do 25 de Abril, tudo em Angola mudou, tendo-se toda a realidade sociopolítica virado do avesso num breve lapso de tempo. Um facto histórico relevante, nas imediações da independência, foi a constituição da União de Escritores Angolanos, ocorrida no dia 10 de Dezembro de 1975. É de notar que a fundação da União de Escritores Moçambicanos ocorreu só muito tempo depois, em 1982, o que sublinha a importância assumida pelo facto de a União de Escritores Angolanos ter sido fundada logo depois da independência. Os escritores que participaram no ato de constituição foram os membros fundadores, dos quais faz parte a maioria dos escritores estudados. A constituição da UEA foi um facto relevante porque, na emergência das instituições pós-independência, é notável que à cultura tenha sido conferido um papel cimeiro, mostrando que os intelectuais estavam empenhados também politicamente. Com efeito, o evento foi considerado um ato de democracia, o qual, no caso angolano, e mais uma vez, mostra como o processo de independência política e o processo de institucionalização do literário correspondem a duas faces da mesma moeda. Além do mais, depois do 25 de Abril, viveram-se tempos difíceis em Angola, pois a conquista da independência trouxe consigo, por um lado, a euforia da liberdade e, por outro, a dificuldade de construir o Estado-nação sobre os escombros do período colonial.

Com a conquista da independência, Angola estava, portanto, a viver um momento em que a busca e afirmação de uma identidade angolana, já há várias décadas explorada e reivindicada, podia ser explicitada sem distorções, diligenciando na constituição da União de Escritores Angolanos as expectativas de institucionalização cultural. De facto, é evidente a relação existente entre a União de Escritores Angolanos e o movimento político do MPLA, sendo que a União representou (e representa) o projeto cultural do MPLA. Acresce que, como tinha realçado Gerald Moser, no já referido artigo «Angola: uma república de poetas» (Moser, 1979: 78), muitos escritores e intelectuais desempenhavam funções políticas ou cargos administrativos nas renovadas instituições. Por ocasião da posse do cargo de Presidente da Assembleia Geral da União de Escritores Angolanos, Agostinho Neto proferiu um discurso centrado no papel dos escritores nos recentes acontecimentos produzidos em Angola e nas mudanças de rumo que eles evidenciavam,

apelando para a necessidade de se prosseguir o caminho da atividade literária deixando o sofrimento para trás, embora sem esquecer completamente o passado. Nesta perspectiva, Agostinho Neto aponta a conquista da independência como o ponto a partir do qual, com o afastamento do colonialismo, a cultura popular angolana podia afirmar-se, deixando de ser encarada como uma mera manifestação de folclore. A cultura, através da observação e da vivência, torna-se portanto um fator determinante no desenvolvimento de uma consciência renovada. Os princípios ilustrados por Agostinho Neto são a causa e também a força motora que justificam e alicerçam a constituição da União de Escritores Angolanos. Tais princípios são os promovidos pelo MPLA, o que remete, como já foi referido, para a necessidade de uma estruturação da cultura, de forma a que esta pudesse servir os ideais da revolução. Agostinho Neto salienta ainda que a função da União de Escritores Angolanos não é apenas a de difundir a produção literária escrita em português, mas também aquela que é escrita nas línguas nacionais, de forma a recuperar o património cultural sustentado pela oralidade. Além do mais, Agostinho Neto defende a ideia de que a União teria que funcionar como o garante de que qualquer expressão artística, enquanto manifestação cultural, fosse encarada como algo importante e digno de consideração. É, portanto, nessa linha que se define o rumo e o papel da União de Escritores Angolanos.

Depois da independência, embora as hostilidades com o exército português tenham cessado, as circunstâncias em que se encontrava Angola eram ainda de conflito, sendo que uma das necessidades mais urgentes era a de criar um governo que assumisse o cargo de reconstruir as infraestruturas. Este processo foi um processo conturbado, pois, ao passo que o MPLA tentava obter um reconhecimento internacional, como força de liderança, constitutiva de um núcleo de governo angolano, a UNITA, de Jonas Savimbi, proclamava um governo alternativo, no Huambo. Este facto gerou as consabidas hostilidades entre as duas forças políticas, que deram origem a cerca de 40 anos de guerra civil.

Do ponto de vista literário, a afirmação da cultura angolana e da sua individualidade era um objetivo essencial e a União de Escritores Angolanos chamava a si a organização de iniciativas visadas à difusão e à institucionalização da literatura angolana, através de publicações, debates e eventos culturais. A União de Escritores Angolanos foi a expressão cultural do governo tomado pelo MPLA, não apenas porque os seus membros fundadores pertenciam, na sua maioria, à referida força política, mas também porque revelam, nos seus princípios constitutivos, uma ideologia de base, proposta para a

construção da República de Angola. A atividade da União de Escritores Angolanos representa, no processo de institucionalização da literatura angolana, o esforço de organizar a produção literária angolana, em função do seu valor estético, do seu valor moral e da sua representatividade cultural. Nesta perspetiva, uma das consequências da conquista da independência no domínio literário ou cultural foi justamente o ajuste do público-alvo através da extensão da escolaridade.

No que diz respeito às literaturas classificadas como «emergentes», a produção literária é considerada sobretudo como meio de expressão da colonialidade ou como uma forma de afirmação do colonizado, valorizando menos a expressão literária enquanto manifestação artística. Deste modo, a politização do texto representa uma vontade de exprimir a essência de uma identidade ou da sua reivindicação. Se a institucionalização da literatura prevê o reconhecimento de um *corpus* e o desenvolvimento de uma crítica autónoma e endógena, como será explicitado em seguida, a constituição da União de Escritores Angolanos representa justamente o esforço de criar uma instituição que exerça as funções referidas, encarregando-se de organizar a produção anterior e de promover a seguinte.

No discurso dos estudos literários e pós-coloniais, insiste-se na condição de uma pós-colonialidade que tende a recolocar numa posição central o Sul, privilegiando o seu ponto de vista, em detrimento do Norte hegemónico. No fundo, podemos observar na constituição da União de Escritores Angolanos esta busca de equilíbrio, que passa pela reivindicação de uma cultura nacional, aspeto este que, tal como foi dito, representa um processo do qual a poesia utópico-patriótica é apenas uma fase.

Nos próximos subcapítulos, será abordada a questão do papel da União de Escritores Angolanos e das problemáticas relacionadas com a projeção dos autores angolanos, em virtude da sua representatividade na evolução literária nacional. De facto, se é relevante o momento da constituição da União de Escritores Angolanos, é igualmente digna de nota a atividade que esta tem desenvolvido até hoje, pois se, em 1975, representou a afirmação da cultura angolana, hoje em dia é a força que procura projetar os autores angolanos no panorama internacional, promovendo, por exemplo, traduções das obras em várias línguas e organizando antologias, como foi já referido.

1.3. A projeção do autor angolano

Como foi assinalado, a constituição da União de Escritores Angolanos foi um dos primeiros eventos da pós-independência a assinalar a institucionalização da literatura angolana. Com o objetivo de mostrar este percurso, parece-nos importante analisar as dinâmicas com as quais lidam os escritores, na tentativa de fazer chegar a sua arte e as suas mensagens ao público. De facto, a projeção de um escritor no próprio país e no estrangeiro está intimamente ligada à institucionalização da literatura nacional, a qual, por sua vez, está relacionada com a construção do cânone. Assim, deparamo-nos com três planos diferentes, embora fortemente interligados: a projeção do autor no âmbito angolano, como representante da cultura nacional; a sua projeção no panorama literário português, enquanto expoente da lusofonia; o destaque do escritor angolano no contexto africano e, por conseguinte, a projeção do autor africano no panorama literário mundial.

A difusão dos autores dos PALOP em Portugal prende-se com o discurso e a teorização da lusofonia, enquanto espaço no qual deveriam circular ideias e mercadorias, embora, atualmente, estes intercâmbios não tenham a dimensão desejada, como foi já salientado por várias personalidades ligadas à CPLP e às editoras, no colóquio sobre literaturas africanas de expressão portuguesa organizado pelo CES⁷⁰. Inocência Mata, questionada sobre a receptividade da literatura africana em Portugal, afirma:

Alguns escritores de África são paragonizados, alguns, grosso modo, aqueles que permitem a ilusão da continuidade portuguesa em África. Que receptividade acha que têm estas literaturas quando um currículo universitário da área de Língua Portuguesa contempla apenas um semestre de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa numa disciplina em que, supostamente, devem ser estudadas cinco literaturas?! Eu acho que nenhuma! Ou quando os mesmos, mesmíssimos!, escritores publicados por editoras portuguesas são convidados para todos os eventos, numa total ostracização de outros escritores porventura menos «ocidentalizados», como se os escritores publicados em Portugal fossem os únicos escritores dignos desse nome nos países de cujo sistema literário nacional, em princípio, fazem parte?! É tudo tão perverso que eu já não me detenho a estudar a receptividade em Portugal da literatura africana embora eu tenha que concordar que Portugal é, ainda, a metrópole para muitos africanos,

⁷⁰ Colóquio internacional «Percurso, trilhos e margens: recepção e crítica das literaturas Africanas em língua portuguesa», ocorrido em Lisboa em 14 e 15 de Julho de 2011.

pelo menos literariamente falando. O que sei é que a Portugal interessam uns escritores e outros não. Convém estudar porquê⁷¹.

Por estas palavras se evidencia a delicada questão da afirmação dos autores, acentuando o papel determinante que as suas relações com Portugal adquirem neste processo. Alfredo Margarido, no ensaio *A lusofonia e os lusófonos* (Margarido, 2000), recusa a existência de um espaço lusófono, considerando a lusofonia como uma tentativa, por parte de Portugal, de reafirmar o seu poder hegemónico sobre as ex-colónias. Deste modo, o autor aponta para a língua portuguesa como o meio de reafirmação do poder colonial e, juntamente com Luís Kandjimbo, inclui a lusofonia na rede de conceitos que assenta em princípios neocoloniais.

Antes do mais, parece-nos importante fazer uma pequena incursão pela definição do termo lusofonia, o qual, por várias razões, se mostra um conceito bastante controverso. As polémicas que rodeiam este conceito radicam na suspeita de uma visão neocolonial subjacente, a qual, privilegiando a língua portuguesa como elemento centralizador, pode comportar uma visão de superioridade por parte da literatura portuguesa, em vez de considerar em termos de equidade as várias literaturas dos PALOP. A realidade é que, enquanto a literatura brasileira é já considerada um sistema autónomo, remontando a tempos mais antigos o seu percurso independente de Portugal, as literaturas moçambicana, cabo-verdiana, angolana, guineense e são-tomense são, por vezes, ainda muito associadas, pelo menos em termos de crítica literária, ao universo português e ao português padrão. Hoje em dia encontra-se com frequência a menção aos «autores lusófonos», expressão esta que abarca, a título de exemplo, escritores como António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Mia Couto ou Luandino Vieira. Ora, o ponto-chave desta reflexão é justamente o da individualidade dos autores em relação a um sistema literário autónomo. Como é possível que um escritor seja considerado como representativo da literatura e da cultura nacionais, inserindo-o no panorama da lusofonia? Não será que a lusofonia coincide, em alguns aspetos, com a criouldade? Francisco Soares adota a noção de criouldade como cerne da análise do percurso poético do escritor angolano Mário António, apresentando-o como exemplo máximo de criouldade, ao passo que Inocência Mata defende que considerar a sociedade pós-colonial um lugar de hibridismo «é desconsiderar a dinâmica

⁷¹ MATA, I. (s/d). «Na ciência não pode haver “Nacionalismos” estreitos» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/402-na-ciencia-nao-pode-haver-nacionalismos-estreitos> (entrevista cocedida a Aguinaldo Cristóvão).

interna das sociedades africanas, acabando por ser, tal postura, uma espécie de ideologia pré-determinada para proclamar a abertura cultural como algo que só pertence a espaços do centro» (Mata, 2007: 37).

Um fator relevante nesta questão é a afirmação da identidade, e o contraste ente individualidade e criouidade reside justamente em não diluir a identidade numa única expressão, no momento em que esta está a percorrer o caminho de afirmação no panorama literário. Nesse sentido, o percurso feito pela poesia da fase utópico-patriótica deve ser destacado, pois afasta-se da geração anterior, conferindo à poesia um rumo próprio e peculiar, dentro do discurso nacionalista, não deixando de seguir um percurso de individualização.

Considerando que à linguagem literária subjaz um sistema linguístico, o qual, em parte, traz consigo um «imaginário cultural», somos forçados a ter em conta a dualidade do sistema literário angolano na pré-independência, no processo de angolanização do discurso, pois o «sistema linguístico» pode remeter para um imaginário cultural «outro» em relação ao que lhe subjaz (português-angolano), na medida em que é utilizada a língua do colonizador. Tomando como exemplo o esquema que apresenta Carlos Reis para exemplificar o percurso da mensagem, podemos observar que o emissor disponibiliza ao recetor a mensagem literária, mensagem essa que é construída na base do «repertório de signos do emissor» (Reis, 2001: 135). Ora, quando o recetor lê a mensagem, esta é interpretada conforme o repertório de signos que o recetor possui. Portanto, a compreensão é assegurada através daquele conjunto de signos que corresponde ao «domínio de signos comuns ao emissor e ao receptor» (*Ibidem*). Na época da pré-independência, o recetor não é o leitor nacional, mas, por um lado, um leitor ao qual cabia o subsequente exercício da censura e, por outro, a elite letrada nacional, empenhada na angolanização do discurso literário. A esse respeito, Benjamin Abdala Junior afirma:

Em relação às literaturas de ênfase social, a convergência de expectativas entre leitor implícito/leitor real, em face de seu carácter de intervenção social, leva o escritor a associar a eficácia comunicativa à abertura informativa. Por sobre formas de comunicação redundante (nunca sem elas), a codificação artística procura efectivar-se através de atualizações criativas, que dinamizem cada contexto situacional (Junior, 1989: 38).

Depois da independência, o processo de institucionalização da cultura nacional passa, em primeiro lugar, pela libertação de todas as mensagens que não tinham podido ser

explicitamente escritas, durante o período colonial. A partir daí, abre-se um novo debate, que visa a identificação e a formação do leitor angolano, protagonista e alvo da cultura nacional.

Ora, a consolidação do autor em Angola tem justamente a ver com o percurso da mensagem entre escritor e destinatário. Na época da pré-independência, a mensagem tinha que corresponder aos cânones do regime colonial e, ao mesmo tempo, representar o povo e os ideais revolucionários, bem como a cultura angolana; portanto, tudo isso influencia a escrita, como também o facto de a maioria do povo ao qual estava destinada não ser alfabetizada. Enquanto isso, se a poesia da fase utópico-patriótica, vivendo a transição do colonial à pós-independência, por um lado, se vê investida da incumbência de dar um rumo à literatura angolana e de angolanizar o discurso literário, por outro lado tem que lidar com o público potencial que, antes da independência, é sobretudo branco. Neste aspeto, as envolvências do discurso político no discurso literário assumem um papel muito relevante, procurando tornar autónoma a realidade nacional através da produção literária. Acresce que a língua usada por todos os representantes da fase utópico-patriótica é o português e o público recetor coincide com a elite cultural, verificando-se, portanto, a existência de um certo desfasamento entre o «leitor ideal» e o público recetor. Na época logo depois da independência, a produção poética angolana exprime a celebração dos heróis, mas é só com a geração literária de 80 que se inicia uma fase na qual a mensagem e o discurso literários se dirigem ao público nacional (por exemplo, Jacinto de Lemos, com *Chico Nhô*), embora, alguns, na prática, pareçam escrever para fora de Angola (Aqualusa, Pepetela, Ruy Duarte de Carvalho, etc.), enquanto não há um público interno mais amplo.

Parece-nos que a tendência é a de privilegiar a afirmação literária no espaço lusófono, em parte pelo facto de o sector editorial angolano não ser ainda suficientemente desenvolvido, embora os últimos anos tenham sido proveitosos em termos de produção literária e a UEA se tenha esforçado neste sentido. Se, por um lado, a projeção do escritor angolano no mercado lusófono é mais fácil por questões linguísticas, por outro lado é mais arriscada pelas razões que alegam Alfredo Margarido e Inocência Mata, salientando esta última as relações, que define como «assombrosamente directas» (Mata, 2007: 43), entre a cultura e a política imperial, afirmando que o centro continua a ser responsável pelo percurso da periferia. Portanto, sendo que a projeção dos autores dos PALOP passa frequentemente por Portugal, em face da ainda débil capacidade editorial de Angola e da

facilidade da língua (além do interesse pelas temáticas africanas), as regras do mercado que regem o mundo das editoras, às vezes, fazem com que alguns autores que mereceriam ser (re)conhecidos, por terem conquistado um lugar de relevo no panorama literário nacional, tenham em Portugal pouca projeção.

Na verdade, os autores que se encontram nas estantes das livrarias portuguesas são indiscutivelmente representativos das literaturas africanas de língua portuguesa, mas a questão está em saber se são representativos da cultura nacional. Observando as estantes das livrarias, em Portugal, os autores dos PALOP são catalogados ou como autores portugueses ou como autores lusófonos. Esta catalogação levanta algumas questões, não apenas de caráter semântico, mas também em relação ao critério que lhe subjaz, que nos parece relacionar-se com um certo conceito de lusofonia. Inocência Mata afirma que a exigência, expressa nas palavras de Mia Couto, de «pedir o passaporte» aos escritores africanos «tem a ver com a "expectativa", muitas vezes satisfeita, do "centro" em relação à "periferia"» (Mata, 2007: 43). Por seu turno, Alfredo Margarido, em 1983, na revista *Colóquio/Letras*, interroga-se sobre a identidade dos escritores africanos de língua portuguesa e o método de inclusão deles num determinado quadro literário, afirmando que «os africanos estão em via de delimitar os campos pela eliminação algumas vezes brusca dos europeus e dos colonos» (Margarido, 1983: 62) e que só o posicionamento político faz com que haja uma certa aceitação de autores não negros.

Parece-nos importante realçar o facto de a poesia da fase utópico-patriótica se reduzir em grande medida à poesia de combate, frequentemente considerada apenas pelo seu cariz panfletário. Procurando estratégias de afirmação de uma periferia, ainda em contexto colonial, os autores assumiram a posição de reconstruir um percurso interrompido pelo colonialismo, iniciando esse sentido reconstrutivo com a celebração dos heróis. Todavia, a «nova poesia angolana», com a independência, encontrou-se na posição de ter que lutar contra outro centro, que já não era o do colonizador, mas sim o da dinâmica do poder que surgiu da (re)construção de Angola e da guerra civil.

A instituição do cânone angolano implica o reconhecimento, no sistema literário nacional, da atividade criativa dos autores mais representativos, possibilitando a identificação de uma determinada cultura e realidade através da sua expressão artística. Deste modo, a poesia da fase utópico-patriótica representa a época de transição e a geração seguinte o legado da irrealização da utopia. Luís Kandjimbo salienta que este aspeto está

relacionado com a planificação de programas de ensino em cada país da CPLP. Como aponta Luís Kandjimbo em *Apologia de Kalitangi* (Kandjimbo, 1997: 35-36), para a identificação da representatividade canónica dos escritores angolanos concorrem vários fatores, como as políticas educativas e um discurso crítico autónomo; contudo, o conceito de cânone, sobretudo no que diz respeito às literaturas «emergentes», está ainda sujeito a flutuações, pois não assenta num sistema literário sólido.

De modo a clarificar o sentido desta escassa solidez teórica, achamos conveniente relembrar aqui algumas polémicas abertas entre várias personalidades ligadas ao âmbito cultural, mais ou menos recentes. Uma delas foi despoletada pela apresentação do projeto da *Biblioteca da literatura angolana*, em 2004, uma coletânea das obras de 24 autores considerados representativos da literatura angolana, coordenada pelo escritor José Mena Abrantes e publicada pela Maianga Produções. O Secretário-Geral da UEA, Adriano Botelho de Vasconcelos, denunciou, através das páginas do *Jornal de Angola*, os critérios de escolha de Mena Abrantes para coordenador, que considerou assentes em princípios racistas, definindo a coletânea como uma «selecção clara». Mena Abrantes, por seu turno, numa entrevista concedida a Aguiñaldo Cristóvão, retorquiu que a escolha de Vasconcelos, na organização de uma antologia do conto angolano (*Caçadores de sonhos*, de 2005), corresponde à da *Biblioteca da literatura angolana*, com a exceção da exclusão, por parte do antigo Secretário-Geral da UEA, de Luandino Vieira, Castro Soromenho e António Cardoso⁷².

Outra polémica mais recente foi originada por uma declaração de José Eduardo Agualusa, em relação à poesia de Agostinho Neto, definido pelo escritor angolano como um «poeta medíocre». Estas diatribes mostram que o cânone angolano é uma questão ainda em construção, ou melhor, que as debilidades reveladas pela institucionalização do campo literário angolano dão azo a polémicas como as citadas, também porque se mostram razoavelmente evidentes as falhas no discurso crítico.

O exemplo da «maka» gerada pelas palavras de José Eduardo Agualusa, numa entrevista ao *Semanário Angolense*, proferidas em 2008, que definia Agostinho Neto, juntamente com António Jacinto e António Cardoso, como um poeta medíocre, é útil para uma observação de carácter mais geral, relativamente à projeção dos autores angolanos.

⁷² ABRANTES, J. M. M. (s/d). «Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-só-podem-ser-encantados> (entrevista concedida a Aguiñaldo Cristóvão).

José Eduardo Agualusa reitera essa afirmação no dia 3 de Setembro de 2011, em outra entrevista, ao mesmo jornal, afirmando que «Agostinho Neto não chegou sequer a ser poeta»⁷³. As reações às afirmações do escritor angolano são muitas, sobressaindo, entre outras, as do crítico Luís Kandjimbo e do docente de literaturas africanas Pires Laranjeira. A leitura que Pires Laranjeira faz das afirmações de José Eduardo Agualusa relaciona-se com a esfera política, implicando a adesão ou não dos escritores citados ao MPLA. Pires Laranjeira refere que, enquanto António Jacinto e António Cardoso, juntamente com Agostinho Neto, permaneceram militantes do MPLA, defendendo coerentemente as próprias posições, Viriato da Cruz foi «derrotado». De facto, Viriato da Cruz, em 1962, foi afastado da gerência do MPLA, tendo sido autor de uma tentativa de golpe, com o objetivo de desestabilizar a liderança de Agostinho Neto e juntar o MPLA ao FNLA/GRAE. Do ponto de vista literário, Pires Laranjeira demonstra a relevância estética da poesia de Agostinho Neto, rebatendo assim, através das páginas do *Jornal de Angola*, a afirmação de José Eduardo Agualusa.

Estes aspetos encontram-se diretamente implicados na projeção dos autores angolanos, pois demonstram o modo como vários fatores não diretamente associados à sua relevância estética influem na legitimação dos autores e na institucionalização da literatura. No caso da poesia da fase utópico-patriótica, é importante salientar justamente que a análise feita nesta dissertação procura sublinhar a relevância de escritores e obras no panorama literário angolano que merecem ser assinalados pelo contributo que deram. A produção poética entre 1965 e 1985 inclui obras de indubitável valor literário, que transcendem a poesia de combate, além de representarem ainda a época de passagem do colonial à independência.

Viriato da Cruz, Mário António e Geraldo Bessa Víctor são três exemplos da ostracização de autores em consequência das vicissitudes políticas e tanto estes casos como as tentativas de revalorização estética de outros autores concorrem para evidenciar, na atualidade, as dinâmicas de projeção dos autores angolanos. De facto, Francisco Soares, que já defendeu Mário António, escreveu também um livro sobre Viriato da Cruz, intitulado *Angola: Viriato da Cruz, o homem e o mito* (Soares, 2008), e é atualmente docente na Universidade de Benguela, integrando um grupo de pesquisa, juntamente com Abreu Paxé e outros universitários, que defende uma perspetiva de criouldade sobre a

⁷³ AGUALUSA, J. E. (2011). «Sou a favor da democracia e da inteligência» em <http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=29427&catogory=Manchete>.

literatura africana. José Eduardo Agualusa também defendeu Viriato da Cruz perante a ostracização de que este foi vítima por parte do MPLA, contrapondo-o sobretudo à poesia de Agostinho Neto e António Jacinto. Outro autor que está a ser revalorizado em Angola é Mário Pinto de Andrade, cujo espólio foi entregue a Angola.

Em suma, os exemplos citados servem para demonstrar que a institucionalização da literatura é um processo evolutivo e que, estando a literatura e os escritores profundamente ligados às vicissitudes humanas, essa mesma institucionalização está em contínua progressão. Além do mais, tendo a independência perto de quarenta anos, o processo de institucionalização da literatura angolana é ainda relativamente jovem, o que favorece a possibilidade de surgirem polémicas como as referidas.

Inocência Mata (Mata, 2007: 111-112), adverte que o destaque que a crítica dá aos escritores angolanos decorre sobretudo da sua publicação em Portugal, sublinhando assim os autores considerados mais representativos e dando a ideia, não condizente com a realidade, de que não há outros escritores que vale a pena conhecer e ler. As dificuldades de desenvolver a indústria editorial em Angola estão ligadas aos altos custos da produção ou importação do papel, o que implica a necessidade de esta indústria se apoiar em outras editoras, sobretudo portuguesas: a UEA, por exemplo, serviu-se das Edições 70 para realizar a impressão de muitas obras e em muitos outros casos a difusão de autores está ligada às editoras portuguesas.

A projeção de um autor provindo do que foi designado por «Terceiro Mundo» implica uma reflexão inclusiva da perspectiva dos estudos pós-coloniais, pois trata-se aqui da afirmação de uma identidade que sofreu o processo de colonização, pelo que é essencial ter em conta o modo como esta identidade é determinada pelo meio cultural em que se insere, mas também pela (ex-)metrópole. O estudioso indiano Aijaz Ahmad, na sua obra *Linhagens do presente*, faz uma análise histórica da evolução da teoria da literatura e mostra como a sucessão das várias correntes teóricas denunciam as repercussões dos eventos históricos e das dinâmicas políticas mundiais. O que esta análise nos permite concluir é que, sendo a teoria da literatura uma prerrogativa do mundo «metropolitano» (no caso de Aijaz Ahmad é o anglo-saxónico), à análise literária realizada não pode deixar de subjazer uma visão imperialista, tal como Inocência Mata e Luís Kandjimbo detetam nos estudos pós-coloniais. Além do mais, Aijaz Ahmad chama a atenção para o facto de que é a metrópole que detém os canais de difusão da «literatura do Terceiro Mundo», não

deixando, por isso, de impor a sua visão. A projeção de um autor africano prende-se, pois, com a questão da afirmação de uma identidade considerada «emergente», remetendo para a dinâmica pós-colonial de reequilíbrio entre o centro e a periferia. Uma das soluções para a instituição de uma identidade literária autónoma passa, segundo Aijaz Ahmad, pela adoção de um posicionamento revolucionário, que tem, todavia, resultado numa tentativa frustrada, pois «os Estados revolucionários que surgiram naquela época foram cingidos economicamente e descarrilados por invasões e insurreições que foram planejadas por substitutos; não foi permitido a nenhum deles, de Angola ao Vietnã, tornar-se um modelo de desenvolvimento para sociedades pós-coloniais (Ahmad, 2002: 77).

De facto, os eventos produzidos em Angola corroboram a afirmação de Aijaz Ahmad, pois, após a luta de libertação, a impossibilidade de criar um «Estado revolucionário» criou a consabida instabilidade e deu azo a golpes como o de Nito Alves, proporcionando a «crescente consolidação do Estado-nação-burguês» (*Ibidem*: 77). Todavia, se, relativamente ao caso moçambicano, Maria Benedita Basto defende que a poética da FRELIMO dita o cânone da poesia moçambicana, verificamos que a poesia utópico-patriótica angolana tem uma valência que vai mais além, representando a utopia de um «Estado-nação-revolucionário» - a poesia utópico-patriótica representa a fase revolucionária, vanguardista no sentido de procura de uma ruptura. Reconhecer a relevância da poesia utópico-patriótica é, de alguma forma, seguindo o raciocínio de Aijaz Ahmad, desconstruir a visão neoimperialista, que pretende limitar a poesia daquela época ao estatuto de poesia de combate, sem valor literário.

1.4. O desenvolvimento de um discurso crítico autónomo

Para o desenvolvimento de um discurso crítico autónomo concorrem vários fatores, nomeadamente, o desenvolvimento da crítica endógena e o ensino da disciplina de literatura africana, quer em África quer em outros países, aspetos estes que concorrem para a institucionalização da literatura nacional. Um ponto marcante neste processo teria sido a publicação da *História da literatura angolana*, projeto este através do qual teriam sido traçadas as coordenadas de evolução e consolidação do cânone angolano, fixando-se os princípios e a cronologia que sustentam a literatura nacional.

Luís Kandjimbo afirma que «a problemática das literaturas nacionais, contextualizada em África, tem a sua consistência associada às estratégias das políticas educativas» (Kandjimbo, 1997: 36). Na época colonial, os manuais e as antologias apresentavam textos de autores portugueses e, depois da independência, refere Luís Kandjimbo que no ensino só eram tidos em conta autores que escreviam em língua portuguesa. O problema da não conformidade dos programas escolares com a realidade angolana ainda subsiste, o que encontra também a sua causa na falta de um discurso crítico e literário abrangente e institucionalizado. Parece-nos, pois, que a análise da poesia da fase utópico-patriótica que temos vindo a empreender (expressa numa época de transição, entre o colonial e o pós-independente) pode vir a contribuir para um estudo mais aprofundado da literatura angolana.

Luís Kandjimbo manifesta claramente a necessidade de o discurso crítico sobre as literaturas africanas se afastar dos modelos ocidentais, visando a construção de um discurso independente baseado numa perspetiva especificamente africana, uma vez que, tal como entende o autor, só quem consegue compreender a relação entre oralidade e escrita tem a capacidade de desenvolver um discurso crítico válido. Portanto, segundo Luís Kandjimbo, só o crítico africano está à altura de compreender a visão e o contexto da literatura que estuda, além de contribuir para criar o próprio objeto de estudo. Deste modo, o autor salienta a importância do artigo de Joseph Okpaku (Apud Kandjimbo, 1997: 102), publicado em *Présence Africaine* e intitulado «Tradition, culture and criticism», no qual se afirma que a crítica das literaturas africanas tem de ser feita por africanos e que o papel dos críticos ocidentais é o de apresentar as referidas literaturas aos ocidentais (*Ibidem*). O

posicionamento de Luís Kandjimbo aponta para o desenvolvimento de uma crítica endógena com o objetivo de escapar a uma tendência eurocêntrica, que indicaria uma nova forma de colonização: no campo da crítica literária é, pois, preciso encontrar uma forma de resgate e de autonomização, em nome de uma alteridade há muito procurada. Porém, Inocência Mata opõe-se a esta teoria, segundo a qual só os africanos podem ser críticos literários de literatura africana, achando esta posição radical, preferindo a autora um edificante equilíbrio:

Por exemplo, pensar que alguém não tem legitimidade para falar de uma cultura só porque não é nacional. Isto é fascismo, a meu ver (há vários tipos de fascismos, há fascismo de esquerda também: e é óbvio que estou aqui a utilizar esta noção fascismo no seu sentido corrente). Porém e isso é muito importante, uma cultura nacional não pode ser estudada apenas por estrangeiros (que é, ousado dizer, o que está a acontecer com a literatura angolana, salvaguardadas as actuais excepções, nas quais me incluo apesar de ter sido excluída várias vezes por não ser angolana: tivesse eu nascido na «metrópole», em vez de em São Tomé e Príncipe, e seria, naturalmente, angolana! Mas isso é outra história⁷⁴.

No seguimento do que afirma Luís Kandjimbo, as contribuições da crítica endógena são fundamentais não apenas para a construção de um cânone que possa ser o pilar no qual assenta a compreensão e a difusão da literatura angolana, mas também para estimular uma leitura das obras literárias através de uma visão «africana». A título de exemplo, só quem nasceu numa determinada região da Itália do Norte, chamada Langhe, pode compreender a fundo os romances de Cesare Pavese, porquanto é através da experiência de uma determinada realidade regional e linguística que se torna possível atingir uma compreensão da obra a um diferente nível. Contudo, Pavese é a voz de uma determinada época, inserindo-se na corrente do neorrealismo, e além de apresentar a vida rural da sua região natal, a língua que usa é rica de regionalismos, o que não o impede de integrar o panorama literário italiano, como personalidade literária que concorre para a *italianidade*. No caso de Cesare Pavese, a inclusão do autor no cânone é de fácil compreensão, mas esta tarefa torna-se mais complexa, no caso angolano, cujo cânone não assenta num sistema sólido e institucionalizado, ainda para mais no contexto histórico-cultural da época estudada. A este propósito afirma Pires Laranjeira:

⁷⁴ MATA, I. (s/d). «Na ciência não pode haver “Nacionalismos” estreitos» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/402-na-ciencia-nao-pode-haver-nacionalismos-estreitos> (entrevista cedida a Aguinaldo Cristóvão).

Deseja-se a africanidade da literatura, por vezes expressamente (Mensagem, Cultura, Claridade), mas nem sempre resultam dessa vontade textos concludentes. O movimento de (re)criação de novos países literários sofre os avanços e recuos típicos do processamento por impulsos. Os grandes propulsores (Luandino Vieira, Luís Romano, Luís Bernardo Honwana, João-Maria Vilanova, etc.) tendem a ser equiparados a meros deglutidores do exotismo ou do pitoresco maneirista (Laranjeira, 1985: 14).

Perante a necessidade de se promover uma abordagem teórica desta questão, parece-nos fundamental também realçar que intervêm neste aspeto quer a dimensão do cânone, quer a dimensão da política educativa, quer ainda o desejado princípio da autonomia do sistema literário, elementos estes que se encontram intimamente ligados.

O processo de institucionalização da literatura angolana decorre de uma forma diferente da das literaturas europeias. Como a identidade literária e a identidade nacional fazem parte de um mesmo processo, e apesar de caber ao texto literário maior protagonismo, não é possível prescindir da radicação africana desses mesmos textos no processo de definição da identidade angolana.

Arnaldo Santos, questionado por Aguinaldo Cristóvão sobre a capacidade de os críticos portugueses entenderem o significado dos textos angolanos, responde que há elementos dos textos angolanos que só são evidentes para quem teve vivências de determinadas situações, o que inviabiliza, por um lado, uma compreensão profunda dos textos por parte dos críticos portugueses. Este aspeto, por um lado, remete para a tese de Luís Kandjimbo, segundo a qual a crítica das literaturas africanas deve ser feita por africanos, e, por outro lado, sugere a ideia de que a literatura angolana é destinada ao povo angolano, até porque, na emergência de afirmação da literatura angolana em contexto colonial, a (re)africanização da escrita foi uma exigência. Ora, os elementos africanos revelados no concreto dos textos podem ser considerados como um traço caracterizador, ou como expressão da cultura do povo angolano, elementos estes que podem constituir palavras, sonoridades ou ritmos angolanos, bem como histórias tradicionais.

A presente dissertação contempla o estudo de um conjunto de autores que representam diferentes vivências, apesar de surgirem reunidos num objetivo comum, mostrando como certos fatores fortemente caracterizantes, como a raça ou os regionalismos, podem ser diluídos no contexto colonial. Lourenço do Rosário, reconhecendo os progressos realizados na aceitação e reconhecimento no espaço cultural da literatura angolana, afirma polemicamente:

Mas por outro lado, tal como o próprio fenómeno sociológico nos tem demonstrado, o Terceiro Mundo acaba sempre por perder a produção dos seus filhos mais talentosos, porque não tem encontrado formas de contrariar a sedução que o Norte exerce sobre eles. Assim, temos assistido, ultimamente, que os melhores escritores africanos, respondendo às solicitações dos seus editores europeus, produzem as suas obras naturalmente para um hipotético destinatário, que certamente, não será aquele que prioritariamente deveria ser, isto é, o seu povo, em grande parte, praticamente analfabeto (Rosário, 1996: 77-78).

As mudanças dos últimos anos e as atividades da UEA e de outras instituições na difusão da literatura angolana, apesar de não terem alcançado níveis vastíssimos, demonstram os esforços que têm sido feitos, no que diz respeito à afirmação e ao desenvolvimento da produção literária nacional. Inocência Mata (Mata, 2007: 44) concorda com Luís Kandjimbo no que diz respeito ao facto de a crítica das literaturas dos PALOP utilizar instrumentos teóricos que assentam numa visão «branco-ocidental» e realça que não são apenas os escritores que estão sujeitos a essa visão, mas também os críticos. Por seu turno, Chinua Achebe, sublinha o facto de a crítica europeia estar sujeita, mesmo na atualidade, a vícios interpretativos gerados pela mentalidade colonialista. Se, por um lado, temos a necessidade de valorizar um discurso (re)africanizado, por outro lado, há a necessidade de ultrapassar o local e inserir as literaturas africanas num sistema mais amplo, concedendo-lhes um estatuto de universalidade que depende não dos estereótipos idealizados pela crítica ocidental, mas sim da representatividade que os textos literários adquirem face à sociedade de que emanam.

2. A (re)perspetivação da história depois da independência

2.1. A história de Angola através de dois heróis: *Nzinga Mbandi e Ngunga*

Depois do 25 de Abril, tudo mudou completamente em Angola, mas a independência não foi apenas um ponto de viragem na história do país, foi a completa subversão de tudo o que havia na época colonial. Porém, se, por um lado, houve mudanças radicais, por outro as pessoas que participaram na luta de libertação foram as mesmas a quem coube a construção da nova nação angolana, o que faz com que, do ponto de vista literário, seja legítimo analisar a produção poética de 1965 a 1985 numa perspetiva de continuidade.

A constituição da União de Escritores Angolanos deu um impulso à publicação de obras de autores já conhecidos, como por exemplo Pepetela, ou de estreantes, como Uanhenga Xitu (Mestre Tamoda), bem como à reedição de obras consideradas representativas. Numa perspetiva mais ampla, verificamos que o mesmo acontece também em Moçambique.

Na verdade, a temática da celebração dos heróis não faz apenas referência ao passado recente da revolução, mas também à guerra civil que derivou da impossibilidade de se criar no país uma situação de estabilidade política, depois da conquista da independência. Esta fase, onde se aspirava a uma nova ordem sociopolítica, foi uma fase de transição, pois não se encontrava a nação utópica preconizada antes da independência. Quando se desvanece o sentido da utopia, surge então a necessidade de se descrever com olho crítico a realidade do momento. João Melo, nas suas ficções, é um dos autores que faculta esta visão crítica da realidade angolana. Contudo, é preciso ter em conta a influência do MPLA, que ainda hoje é preponderante no âmbito da esfera cultural, vendo no projeto de legitimação literária uma forma de institucionalização cultural.

Parece-nos importante, no presente contexto, evocar dois romances que constituem a representação literária de uma visão histórica dos eventos angolanos: *As aventuras de Ngunga* de Pepetela e *Nzinga Mbandi* de Manuel Pedro Pacavira, ambos escritos antes da independência, embora publicados só depois. O Romance *As aventuras de Ngunga* foi publicado em versão mimeografada em 1973 e reeditado depois da independência pela

UEA. Por seu turno, Manuel Pedro Pacavira indica precisamente no final do texto que *Nzinga Mbandi* foi escrito entre meados de Outubro de 1972, no Campo de trabalho de Chão Bom, no Tarrafal, e o início de 1973. A obra foi revista, sempre no Tarrafal, entre Dezembro de 1973 e Março de 1974, sendo publicada no ano seguinte. Manuel Pedro Pacavira faz parte dos intelectuais angolanos que participaram do processo de libertação da nação angolana, desde ainda muito novo. Durante a sua detenção no Tarrafal, entrou em contacto com outros escritores como Luandino Vieira e António Jacinto, que o estimularam a dedicar-se à escrita, sendo *Nzinga Mbandi* o fruto desta atividade. Este romance, como toda a produção de Manuel Pedro Pacavira, é uma manifestação de nacionalismo, pois, como o próprio autor afirma, não é possível separar a figura do escritor da figura do político, sendo que o objetivo principal da escrita é atender à necessidade de contar uma história verdadeira.

O escritor Alessandro Manzoni, autor de *I promessi sposi* (1827), um romance histórico icónico da literatura italiana, debruça-se no tratado *Del romanzo storico* (Apud Varotti, 2006: 88) sobre a presença do elemento ficcional no romance histórico, lembrando que a realidade e a ficção neste subgénero literário podem ser conciliadas em diversas medidas. Na sua reflexão, Alessandro Manzoni chega à conclusão que é necessário que haja uma fusão equilibrada entre história e ficção, para que os factos fictícios se tornem suficientemente próximos da realidade, como ocorre na obra-prima deste escritor. Ora, segundo Inocência Mata, Pepetela utiliza a História e reescreve-a na ficção, realçando que «não se trata de uma "exumação" do passado, ainda na expressão de Carlos Reis, nem uma celebração do passado histórico, como em *Nzinga Mbandi*, de Manuel Pedro Pacavira (1975), se não a história projectada no Futuro»⁷⁵.

Para além de se encontrarem imbuídos de espírito nacionalista, quer *Nzinga Mbandi* quer *As aventuras de Ngunga* inserem-se numa (re)perspetivação da história angolana, procurando reatar um discurso de afirmação da sociedade e da cultura africanas interrompido pelo colonialismo. No que diz respeito à reelaboração da História, Inocência Mata refere como uma peculiaridade das literaturas africanas dos PALOP «o larvar trabalho de desconstrução (temática, discursiva e ideológica) e simultânea reconstituição do discurso sobre o corpo da nação, a partir de identidades da margem e consequente

⁷⁵ Mata, I. (s/d) «Pepetela e as (Novas) Margens da Nação Angolana», em <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-nação-angolana.html>.

desestabilização do "local da cultura" (eregado como) nacional pelo discurso (literário) anti-colonial» (*Ibidem*). A este propósito, afirma Ana Mafalda Leite o seguinte:

O projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa pós-colonial. Estas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos póscoloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canónicos, históricos e literários (Leite, 2003: 36-37).

Inocência Mata⁷⁶ mostra como Pepetela sabe habilmente atingir a fonte da História para tecer a trama dos seus romances, frisando também que o faz de uma perspetiva pós-colonial, na qual ultrapassa a visão nacionalista (como sabemos, o nacionalismo angolano gira à volta da criação da imagem utópica da Nação). Contudo, podemos observar como Costa Andrade, Pepetela e Manuel Pedro Pacavira manifestam de forma diferente a adesão ao nacionalismo, apresentando a realidade através de uma visão crítica. O nacionalismo de Pepetela é crítico porque preconiza o falhanço da utopia, por causa da corrida ao poder e do tribalismo. Pepetela e Manuel Pedro Pacavira (*As aventuras de Ngunga* e *Nzinga Mbandi*) são romances históricos, na esteira de Alejo Carpentier, tendo em conta que foram escritos ainda em contexto colonial e, portanto, são representações da história através de factos simbólicos.

Nzinga Mbandi é a história de uma das heroínas de Angola, representando a revolta contra a opressão do colonizador. De facto, nas primeiras páginas do romance, a protagonista é descrita como uma pessoa meiga, mas pronta a «virar bicha-fera-ferida, caso que lhe violassem um direito» (Pacavira, 1979: 17). O texto apresenta fragmentos em quimbundo, os quais, para quem não domina a língua, resultam de difícil leitura, apesar de incutir verosimilhança à história. À escolha de contar a história da Rainha Nzinga presidem dois objetivos: em primeiro lugar, a vontade de passar uma mensagem revolucionária e nacionalista e, em segundo lugar, a transposição numa época longínqua de factos que reavivam confrontos atuais em relação à época de publicação, o que se consegue apelando a uma estratégia literária de dissimulação. Esta tentativa de mascarar a mensagem, transpondo a narração para uma época passada, está em linha quer com os propósitos da

⁷⁶ Mata, I. (s/d) «Pepetela e as (Novas) Margens da Nação Angolana», em <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-nação-angolana.html>.

geração da *Mensagem*, apelando a um regresso às raízes, quer com a tendência de encriptação da mensagem evidenciada pela fase utópico-patriótica.

A mensagem anticolonial está patente em várias partes de *Nzinga Mbandi*, que põe de manifesto a cristação existente entre o colonizador/branco e os africanos/negros. Encontramos também personagens que se deixam aliciar pelas promessas de terra dos brancos e que se colocam ao serviço deles ou lhes pagam tributos, depois de terem sido batizados. Estas personagens representam os assimilados e contrastam com o orgulho negro dos que se opuseram à invasão europeia. Nesse contexto de conflito inevitável e sempre mais aceso, enquanto as gerações se sucedem no trono, surge um nome que incute respeito, «um nome de mulher a correr de boca em boca – entre o povo e os inimigos» (*Ibidem*: 116). À morte de Ngola Mbandi, foi Nzinga a tornar-se rainha, sendo investida em cerimónia oficial, segundo a tradição. Ela tinha sido batizada com o nome de Ana de Sousa, o qual recusou numa carta dirigida ao capitão-mor Bento Banha Cardoso, onde anunciava que ela e o seu povo iriam lutar sem tréguas. No seguimento da carta, Nzinga Mbandi avisa que os europeus nunca poderão sair vencedores dessa guerra, pois eles, angolanos, estão a defender a sua terra e os seus costumes, dos quais nunca poderão prescindir. A luta contra o colonizador visa «reduzir desigualdades, combater discriminações, libertar o homem da servidão, torná-lo capaz de, por si próprio, ser agente responsável do seu bem-estar material, progresso, e desenvolvimento espiritual» (*Ibidem*: 39), como se expõe na breve introdução à segunda parte do romance, que inclui uma citação de Paulo VI.

Com o prosseguimento das hostilidades, o centro das decisões torna-se «a mulemba da Pátria» e quem luta por expulsar os europeus são os «filhos da Pátria», por isso Manuel Pedro Pacavira faz referência a um conceito que sustenta a luta de libertação (Ngola, território do reino africano), fazendo-o remontar a uma época em que ainda não existia Angola como fruto da Conferência de Berlim, termo este que usou também o grupo Ngola Ritmos, no fim dos anos 40, por aludir às origens da cultura angolana, num ato de consciencialização. Deste romance emerge o espírito de sacrifício, em nome da liberdade, pois viver em escavidão não é uma vida digna, uma vez que «mais valia a morte de arco e lança na mão, sim senhor, que a vida, mesmo de mil anos, servindo» (*Ibidem*: 149). Na terceira parte, já não se fala de «filhos da Pátria», mas de «Nacionalistas», para indicar os aliados do reino do Congo e do reino de Ngola, numa união que abrange Norte e Sul, com

o mesmo objetivo de lutar contra os portugueses. Quando o momento crucial de uma batalha importante se aproxima, Nzinga pronuncia um discurso de encorajamento, no qual afirma que «breve essa nossa terra voltará a gozar a paz» (*Ibidem*: 204), anunciando que, depois de um sacrifício duro, necessário e inevitável, a terra será libertada dos invasores, podendo ficar apenas «aqueles brancos que não gostam de confusão, que não se metem com ninguém, que sabem guardar respeito às pessoas» (*Ibidem*: 205), salientando-se assim a existência de uma componente angolana branca.

Um elemento recorrente que Pacavira utiliza ao longo de todo o romance é a ironia, sobretudo para com o colonizador/branco, a qual corresponde à visão do negro, confrontado com uma cultura forasteira. Neste aspeto, *Nzinga Mbandi* é peculiar, pois, na ótica da reformulação da história, parece ser uma Carta de Caminha, mas na qual os papéis se inverteram. A cena inicial do romance descreve a vida quotidiana de uma comunidade, com personagens que falam a língua autóctone, e no plano de fundo aparecem alguns elementos estranhos: são as embarcações «de pano ao vento» (*Ibidem*: 18), que perturbam a normalidade. De uma forma um pouco sarcástica é revelada a missão dos «estrangeiros»: encontrar o caminho das Índias e difundir a religião cristã.

A história, no romance de Pacavira, conta que os Portugueses apareceram em paz, que eram boa gente e que começaram a «civilizar» e a «converter» os autóctones, tendo depois começado a chegar com armas, dizendo que só se queriam defender. Quem parece dar uma lição de moral aos portugueses é o holandês Henderson, que questiona os comportamentos «civilizadores» e demonstra os estragos que fizeram, declarando-se do lado da rainha Nzinga e declarando-se pronto para coadjuvar o exército desta última na luta contra o invasor português. É curioso que esta lição de moral venha de um europeu e, para além do mais, é bastante evidente a desconfiança existente em relação à igreja católica e ao seu trabalho em solo africano.

Se a Rainha Nzinga é a heroína histórica, símbolo da luta contra os portugueses, Ngunga é uma personagem mais ligada à realidade da luta de libertação, sendo o seu percurso pessoal no cenário de guerra um exemplo de moral e de coragem. O tema da infância como época de pureza de espírito e de inocência surge através das palavras de Ngunga, o qual, conforme as suas experiências, acha que os adultos são falsos e maus. Assim, *As aventuras de Ngunga* começa com a visão desencantada de um órfão e relata a história de Ngunga, um rapaz de 13 anos que vive desfrutando da vida à sua maneira,

mesmo em tempo de guerra, que se distingue pela coragem e que se torna um guerrilheiro, matando em nome da justiça e reconhecendo no branco o inimigo. Pepetela retrata a colaboração do povo na luta de libertação, em particular, nas primeiras cenas, ao mencionar a praxe de doar parte da colheita agrícola da população para alimentar os guerrilheiros. A este respeito, a figura de Kafuxi representa uma visão crítica dos apoiantes das forças de libertação, pois este não dá tudo o que pode para a causa, pensando na própria vantagem. Por seu turno, o cozinheiro ao serviço do agente da PIDE representa o assimilado, o que está do lado dos brancos, enquanto Ngunga é o herói sem medo que denuncia alguns casos de cobardia entre os camaradas adultos. Aliás, a crítica a algumas falhas do MPLA, representada pela denúncia da prevalência dos interesses pessoais sobre da causa, é típica de Pepetela.

Esta obra de Pepetela termina com uma pequena nota do autor/narrador, datada de Novembro de 1972 (escrita em Hongue), na qual se refere que a história de Ngunga contempla versões diferentes e que é impossível saber ao certo o seu desfecho. Contudo, o narrador não deixa de lembrar aos camaradas guerrilheiros que pode ter havido algures um Ngunga, sendo igualmente possível que o seu espírito se tivesse disseminado por todos aqueles que lutam pela liberdade – para isso seria apenas preciso deixar crescer a semente que a figura representava.

A peculiaridade da ficção de Pepetela, segundo Inocência Mata⁷⁷, é a de fazer com que o Passado e o Futuro dialoguem no Presente, oferecendo uma visão poliédrica da realidade e projetando uma identidade nacional ainda em construção, constituída por um tecido social e etnográfico plural. Nesta perspetiva, *As aventuras de Ngunga* representam uma visão endógena da luta de libertação, cujo herói contempla um modelo de comportamento que, através de uma perceção crítica da realidade, revela a identidade utópica do homem angolano.

Também porque a sua publicação é posterior à Independência, as obras de Manuel Pedro Pacavira e de Pepetela inserem-se, por um lado, na temática da reposição da História e, por outro lado, representam a afirmação do nacionalismo, mas de um nacionalismo mais crítico do que o de Costa Andrade, que impulsiona a luta de libertação. Portanto, a rainha Nzinga simboliza o impulso da revolta, ainda antes da colonização

⁷⁷ Mata, I. (s/d) «Pepetela e as (Novas) Margens da Nação Angolana», em <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-nação-angolana.html>.

portuguesa e da divisão do território em estados pela Conferência de Berlim (e que deu origem a Angola), o que implica uma definição de identidade, independente da portuguesa. Quando ainda não havia uma ideia concreta de Angola, havia, todavia, a consciência da necessidade de reunir forças contra o invasor que estava a aproveitar-se do solo africano. No romance de Manuel Pedro Pacavira, por exemplo, vemos retratadas cenas de vida quotidiana, onde o contacto com o europeu é, num primeiro tempo, pacífico, assim como a difusão da religião católica, mas, com o passar do tempo, surge a ideia da necessidade de começar uma guerra, embora nem todas as facções partilhem a mesma opinião. Aqui radica a divisão das forças políticas que deram início à luta armada de libertação, as quais não estavam de acordo com a forma de levar a cabo a revolução, tendo-se depois imposto a luta armada como a solução inevitável.

2.2. A fase utópico-patriótica, depois da conquista da independência: celebração dos heróis e consolidação épica da história

Depois da independência, como foi referido, os autores veem a possibilidade de dar à estampa obras que tinham sido escritas anteriormente, mas que por óbvias razões não puderam ser divulgadas. Na produção posterior ao 25 de Abril emerge um profundo espírito patriótico e a celebração dos heróis da luta de libertação torna-se um tema recorrente, temática esta que não é aproveitada apenas para dar azo à denúncia anticolonial posterior à conquista da liberdade, porque tem a ver também com a tentativa de (re)perspetivação da história. Contemplando o fluir dos acontecimentos como um processo tendencialmente épico, a conquista da independência representa o seu auge e, ao mesmo tempo, o início de um percurso angolano autónomo, perseguido e alcançado à custa de muitas vidas. Por um lado, os escritores passam a aproveitar a possibilidade de publicar sem censura, recuperando material escondido nas gavetas durante a luta de libertação, a maioria do qual versando sobre a experiência da guerra, o anticolonialismo e o apoio à causa angolana. Acresce ainda que a maioria dos escritores estudados, quando se vê livre de publicar sem censura e sob o patrocínio da UEA, não renegando o anteriormente publicado, insere-o nas recolhas vindas a lume depois da independência (como *Clima do povo*, *Assim se fez madrugada*, *A decisão da idade*, *Poemas no tempo*).

Esta tendência resulta numa forma de completar e dar continuidade ao discurso sobre a época da luta armada, (re)perspetivando a história. No momento em que passa a ser possível exprimir explicitamente o anticolonialismo, a inclusão de poemas em coletâneas indica que, aquando da sua publicação, estes tinham uma intenção de resistência. Apesar de o tema ser o da celebração dos heróis, a poesia da fase utópico-patriótica no pós-independência continua não apenas a revelar a circunstância que motivou a sua particular conformação, mas revela também um acentuado valor estético, contribuindo para o desenvolvimento da produção literária angolana, numa ótica de continuidade. Efetivamente, a primeira década depois da independência é uma época na qual a utopia ainda tem razão de ser e o plano de realização da «comunidade imaginada» está a procurar ser implementado.

No âmbito da poesia utópico-patriótica, o primeiro a publicar foi Vilanova, ainda antes do 25 de Abril, com *Caderno dum guerrilheiro* (1974), sendo o autor um precursor da temática pós-independência da celebração dos heróis da Revolução. Tal como sucede na recolha anterior (*Vinte Canções para Ximinha*), João-Maria Vilanova reincide no uso de palavras em quimbundo, apresentando inclusivé um poema totalmente em quimbundo (MON'AMI) (Vilanova, 2004: 73), utilizando a fala do povo e fazendo alusões a personagens da cultura bantu, como Kimalaezu e Nâmbua. A busca da palavra certa adquire neste contexto ainda mais relevo, chegando o poeta a ousar certos experimentalismos que oferecem ao leitor um efeito sensorial e visual muito sugestivo, o que vem reiterar a força da mensagem. Um exemplo entre muitos é o poema «A paternal mão», no qual a repetição da palavra «mão» sugere implicitamente a realidade da violência física (Vilanova, 2004: 64).

O tema da guerra e o espírito anticolonialista estão patentes em toda a recolha, apresentando o guerrilheiro como figura emblemática, e há uma dedicatória a Iko Carreira, General do MPLA que se distinguiu durante a luta armada e que, entre 1975 e 1979, desempenhou o cargo de Ministro da Defesa da recém-nascida República de Angola. No primeiro poema, aparece a imagem do cacto como símbolo do povo armado, sendo que o guerrilheiro é o povo armado. Na verdade, João-Maria Vilanova nunca participou na luta armada de libertação, mas foi um *guerrilheiro* armado com palavras, cujo objetivo era derrotar o colonizador e afirmar a liberdade nacional. No poema «Lutaremos», o autor incita à luta anticolonial, defendendo a ideia de unidade nacional nos versos «contra o separatismo o regionalismo/contra a divisão» (*Ibidem*: 97).

No ano seguinte, Costa Andrade publica *Poesia com armas*, uma recolha na qual reúne as suas experiências de viagem e da prisão no Brasil. Mário Pinto de Andrade, autor do prefácio a *Poesia com armas*, define esta coletânea como «uma auto-antologia de Costa Andrade» (Apud, Andrade, F. C., 1975: 6), sublinhando a existência de uma certa intenção do autor na escolha dos textos de delinear as características marcantes do próprio percurso poético (*Ibidem*: 6). Mário Pinto de Andrade intitula o referido prefácio ao livro de Costa Andrade como «O canto armado do povo angolano» (*Ibidem*: 1), apontando para as duas vertentes do autor prefaciado (poeta e guerrilheiro), e lembra ainda que os poemas incluídos em *Poesia com armas* (datados entre 1960 e 1974) foram escolhidos de entre vários cadernos, tendo sido alguns anteriormente publicados de forma quase clandestina

pelo departamento cultural do MPLA. Considerando as datas de composição dos poemas e o facto de a antologia ter sido publicada depois da independência, podemos considerar *Poesia com armas* como uma tentativa de (re)perspetivação da história e de explicitação da mensagem anticolonial e guerrilheira, de modo a dar continuidade à mensagem que se iniciou com os mensageiros e que conduziu à independência. Mário Pinto de Andrade recorda que é a partir de 1968, com a experiência da frente Leste, que Costa Andrade dota os seus versos de um espírito mais guerrilheiro: «faz corpo com a poesia, torna-se *ontologicamente* o poeta dos feitos de armas» (Apud Andrade, F. C., 1975: 9). Além do mais, Mário Pinto de Andrade frisa que a poesia de Costa Andrade não se limita a ser testemunha de uma situação de guerrilha e que o facto de o poeta ter conseguido afirmar a sua poética e a sua visão do mundo angolano, sendo coerente com as suas escolhas, embora em clima de emergência, faz com que ele e a sua obra se destaquem no panorama literário angolano.

A sua vivência como guerrilheiro induz na poesia de Costa Andrade a manifestação de imagens concretas, como podemos observar na definição que o poeta propõe desta figura militar: «o guerrilheiro também vive/um tempo de poesia/como a vida de uma bala/na emboscada dos murmúrios/apenas respirados./O guerrilheiro é terra móvel/decisão de liberdade/na pátria raivosamente escrava» (Andrade, F. C., 1975: 65). Na verdade, no âmbito da temática da celebração dos heróis, o guerrilheiro é o símbolo da luta de libertação e, ao mesmo tempo, do povo angolano em luta. Jofre Rocha descreve, assim, um guerrilheiro, destacando as suas qualidades morais: «era pequeno/mas nas veias carregava/obuses de raiva/e coragem/ e seu sangue era rio/com o mel e o sal da vitória» (Rocha, 1977a: 21).

Mário Pinto de Andrade termina a sua leitura de *Poesia com armas*, «uma das leituras possíveis» (Apud Andrade, F. C., 1975: 18), afirmando que a trajetória de Costa Andrade é a «duma conscientização da *angolanidade* [e que] a sua obra contém já promessas dum canto de concordância entre o novo *objeto* (o dia total, isto é, a plena independência) e o mesmo *sujeito* (o poema militante, em liberdade)» (*Ibidem*). A consciencialização da *angolanidade* de que fala Mário Pinto de Andrade passa através de uma figura simbólica da luta de libertação, o guerrilheiro, cujo sacrifício proporciona não apenas a liberdade, mas também a afirmação da cultura angolana. De facto, o guerrilheiro torna-se numa figura que representa a escolha e o empenhamento na revolução:

o guerrilheiro também vive
um tempo de poesia
como a vida de uma bala
na emboscada dos murmúrios
apenas respirados.
O guerrilheiro é terra móvel
decisão de liberdade
na pátria raivosamente escrava (*Ibidem*: 65).

Estes versos são profundamente patrióticos e este patriotismo é expresso pela experiência de um guerrilheiro cujo engajamento leva ao sacrifício, mesmo da própria vida, a qual se torna um breve instante de poesia. Mais uma vez, a ideia de associar a figura do guerrilheiro ao exercício criativo da poesia sublinha a realidade paralela da luta pela independência, que foi travada tanto no terreno como nos textos literários, aspeto este que funcionou também como uma forma de expiação da dor.

Um dos propósitos do guerrilheiro é o de defender a pátria perante o colonizador, proporcionando ao povo angolano um espaço onde possa viver em liberdade. Em *Caderno dum guerrilheiro*, no poema «Job», João-Maria Vilanova descreve, de forma subtilmente tocante, o engajamento do povo angolano, tal como havia já feito em *Vinte canções para Ximinha*. Neste poema está implícita a história de um agricultor que vê a sua terra invadida («demarcação feria/a terra que lhe nasceu» (Vilanova, 2004: 68)) e vê-se obrigado a reagir:

então ele
que suportou a moléstia
mautrato fome os monas que perdera
beijando tal se um filho o seu arimbo
pela primeira vez era: lutou (*Ibidem*)

Vilanova traduz a experiência dos guerrilheiros que se integram na natureza e a experiência do povo explorado pelo colonialismo. O poeta dedica poemas a Hoji-Ia-Henda, guerrilheiro considerado herói nacional, que se destacou e faleceu durante o assalto a Karipande, e ao comandante Valódia, guerrilheiro do MPLA. Por outro lado, também no poema «O pulmão», de David Mestre, podemos ver o indício de uma nova era: «é dialecto grave tecido na testa enrugada/dum país chamado amanhã» (Mestre, 1974: 14). Os versos conclusivos de *O pulmão*, que correspondem à sexta parte do poema, apontam para uma época vindoura, na qual o autor se realizará como homem e o espaço nacional será um espaço de liberdade:

Porém
um dia pedir-te-ei gajajas e goiabas e fa-
remos um almoço de frutos que te hão-de es-
corregar do vestido e crescer-me nos pés

e cheios de alegria e liberdade abriremos
uma estrada
plantaremos uma árvore
não escreveremos um livro
mas faremos uma nação (*Ibidem*: 31).

Outra obra que remete para a construção da utopia é *Nzaji*, de Arlindo Barbeitos. Na introdução da obra, o autor esclarece que os poemas nela incluídos não se afastam muito dos publicados em *Angola angolê angolema*, exprimindo-se o mesmo espírito nas duas obras. Além do mais, avisa Arlindo Barbeitos que, em *Nzaji*, a diversidade das situações que inspirou os poemas é a causa das suas diferenças. Entre os versos, escassos e polidos, pode entrever-se, em pequenos pormenores, a denúncia das injustiças e da violência da guerra. Há que sublinhar, todavia, que os poemas de Arlindo Barbeitos não falam explicitamente de patriotismo ou de anticolonialismo; são textos de caráter intimista, porque desvelam lembranças e aspetos que despertam determinadas emoções no autor. O tema recorrente é o «sonho», em todas as suas dimensões, quer projetado no futuro, quer como espaço em que se fundem e confundem recordações reais e cosmogónicas:

do zebrado
de teus olhos
pendem visões
que
a brisa da esperança
ao de leve
faz esvoaçar

oh roupa de sonho
quem vais tu vestir (Barbeitos, 1979: 47)

Nos poemas de *Nzonji*, tal como em *Angola angolê angolema*, são recorrentes os ritmos inspirados na oralidade, tornando os poemas uma espécie de cantigas com sons recorrentes e que se fecham como um círculo. A recolha termina com o «Elucidário», um glossário que explica os significados de termos angolanos usados para indicar pessoas, plantas e objetos.

Angola angolê angolema foi publicado pela Sá da Costa em 1976, mas foi escrito anteriormente e já tinha aparecido em versão bilingue português/alemão. De facto, se observarmos esta recolha, podemos reconhecer elementos que se encaixam na poesia da pré-independência já abordada no capítulo anterior: os versos são concisos e encriptados, os poemas são apresentados com título e a denúncia não é explícita. Além de utilizar ritmos africanos, Barbeitos utiliza a repetição de versos no princípio e no fim do poema, como que a criar um círculo comunicativo. O autor defende a impossibilidade de definir o conceito de identidade, uma vez que esta não pode ser alcançada: «identidade/ou/ o voo esquivo/de pássaros nocturnos/em torno da lua/identidade/é cor/de burro fugindo» (Barbeitos, 1976: 33). A mensagem é tendencialmente anticolonial («oh Norte/Norte infame e obeso/para quando o dia/em que Norte/não mais rimará com Morte» (*Ibidem*: 51)), palavras estas que foram escritas antes da independência, pois auspiciam o fim das hostilidades. Arlindo Barbeitos faz alusão à infância e vislumbra as diferenças entre passado e presente, concluindo com um subtil incitamento à luta, no último poema.

A decisão da idade, de Ruy Duarte de Carvalho, consta de uma primeira parte, na qual o autor inclui poemas escolhidos de *Chão de oferta*, escritos entre 1970-71; uma segunda parte, de poemas escritos em 1972, enquanto o autor se encontrava em Lourenço Marques; e uma terceira parte, escrita em 1974, que apresenta poemas como se fossem textos teatrais. Ao longo da recolha, encontram-se poemas nos quais aparecem referências à esfera erótica, um dos traços caracterizantes da poesia de Ruy Duarte de Carvalho. Esta recolha destaca-se da tendência de celebração dos heróis, porquanto parece não querer convocar explicitamente a temática política, apresentando-se sobretudo como testemunho de uma realidade regional específica e constituindo expressão dos interesses etnográficos do autor.

Em 1976, Manuel Rui inaugura a série *11 poemas em Novembro*, que se previa tivesse uma periodicidade anual, como manifesto de celebração da proclamação da República de Angola. No longo poema «Este lenço azul e branco», Manuel Rui engrandece os heróis da revolução cubana, não angolana; todavia, trata-se de exaltar a revolução como princípio, pois, como diz o autor, «tanto faz Luanda em Santiago ou Santiago em Luanda» (Rui, 1980: 45). A cor azul tem um significado relevante depois da independência, pois as crianças iam à escola com a farda dessa cor e, ao mesmo tempo, os polícias angolanos tinham o uniforme azul. A recolha de *11 poemas em Novembro* não

corresponde apenas à celebração de lugares e heróis, mas também à expressão de uma nova época que estava prestes a começar e para a qual a poesia era «necessária»:

Nesta obra encontramos algumas realizações típicas da poética do autor, que se exprime várias vezes pela repetição da expressão «proponho um verso novo». Um novo tempo começou e a poesia concorre para a formação da pátria: «É fértil este tempo de palavras/em busca do poema/que foge na curva das palavras/usadamente soltas e antigas/distantes da verdade dos rios/...» (*Ibidem*: 28). A importância da poesia é também expressa nos versos «Produzir na palavra/é semear e colher/é cumprir na escrita/a produção» (*Ibidem*: 33) e «Produzir na palavra/é cantar no poema/todas as raízes/deste chão» (*Ibidem*: 34). Depois da independência, a poesia é descrita explicitamente como um instrumento de luta, como emerge dos versos de «Poesia necessária»:

De palavras novas também se faz país
neste país tão feito de poemas
que a produção e tudo a semear
terá de ser cantado noutra ciclo (*Ibidem*: 27)

Neste poema, composto por oito partes numeradas, Manuel Rui exprime a mudança instituída pela independência, começando a maioria das partes do poema com o verso «Proponho um verso novo», que serve para descrever a nova realidade. No fundo, é como se o autor visse Angola com outros olhos e isso deve repercutir-se nos versos. Podemos encontrar de novo a afirmação do papel da poesia em outros versos de «Poesia necessária», nos quais Manuel Rui reflete sobre o que é «produzir na palavra»:

é semear e colher
é cumprir na escrita
a produção
(...)
é cantar no poema
todas as raízes
deste chão (Rui, 1980: 7-8)

Jorge Macedo, em *Clima do povo*, dedica um poema à poesia nascida durante e por causa da luta de libertação, intitulado «Poetas da guerra», que define «poemas/poemados entre a fuzilaria» (Macedo, 1977: 43) e conclui com os versos:

linda a pátria dignificado o homem
esta é a grande poesia:

arte
dos poetas da guerra (*Ibidem*)

Estes versos acentuam a importância da poesia surgida das experiências dos guerrilheiros, atribuindo-se-lhe o estatuto de «arte» e, por outro lado, são também uma forma de celebrar os heróis da luta de libertação. Esta mesma perspectiva é adotada pelos versos de Fernando Costa Andrade no poema intitulado «O poeta»:

já a poesia está morta
já o poeta canta
a dor de chorar
o que o povo canta chorando,
Kwenha herói comandante (Andrade F. C., 1975: 110).

Uma das manifestações da poesia da fase utópico-patriótica é o poema «O poeta deve» de David Mestre. Todavia, vinda de um poeta pouco predisposto a seguir regras, como foi David Mestre, esta imposição soa como uma imposição a reclamar transgressão. De facto, o antepenúltimo terceto afirma que o poeta deve:

extraviar
o fardamento
com prometer

o cumprimento
deste burocrático
regulamento (Mestre, 1985: 24)

A ação de «extraviar/o fardamento» é uma forma de rebeldia e de desvinculamento de todas as regras impostas, continuando o poeta a cumprir, porém, com as regras da poética. Se reconduzíssemos estes versos à época da pré-independência, acabaríamos por ler neles a necessidade de elidir a censura, através de uma poesia aparentemente respeitosa da ordem, mas de conteúdo revolucionário. Ora, o mesmo se pode dizer dos versos do poema que conclui a primeira parte de *Nas barbas do bando*, intitulado «Uma ponta de sangue», cujos primeiros versos defendem o seguinte:

Pouca
é a arte
que o silêncio
consente (Mestre, 1985: 30)

A necessidade de concisão é expressa por David Mestre no poema «Arte poética», no qual escrever poesia é o mesmo que o «rasto/de Sol» faz «na pedra lisa». Outros sinais de busca de concisão estão inscritos, por exemplo, na expressão «estrita poesia escrita» (Mestre, 1985: 33). Perante esta situação de contenção, o poeta moçambicano Ruy Guerra, em «Um poema anti-lírico», afirma que a poesia se (lhe) esgotou, passando a denunciar as injustiças sociais e os estragos da guerra. Nos versos conclusivos do poema, Ruy Guerra exprime a necessidade de se engajar perante a situação do país:

Hoje
não há mais poesia,
mas esta certeza
da necessidade de lutar
junto aos que lutam...(Apud Saúte, 2004: 234)

A poesia é, portanto, vista como um compêndio imprescindível na luta de libertação, como se deduz também dos versos conclusivos de *Poesia com armas*:

Oh noite dos grandes combatentes
oh manhã do poetas
oh filho crepúsculo
oh mãe que receberás a medalha
gravada com o nome do soldado...

Oh sem-limite
oh infinito
da iniciativa do homem!
Angola pátria
nascida no combate!

Defender-te-á o poema
caldeado em Fevereiro
com sangue do povo (Andrade F. C., 1975: 154-155).

Este poema está incluído na secção de *Poesia com armas* intitulada «O futuro nasceu da noite» e Fernando Costa Andrade utiliza nele elementos característicos da poesia da fase utópico-patriótica, nomeadamente a metáfora luz/noite e também a própria experiência na luta de libertação. Com a conquista da independência, o que lemos nos últimos versos é que a poesia se empenha na luta, inspirada pelo povo e companheira na contenda.

Na temática da celebração da pátria e dos heróis insere-se também *Assim se fez madrugada*, de Jofre Rocha, cujo título remete para o início de uma nova época. Também este livro celebra a revolução, como depreendemos pela imagem da capa, na qual são representados os rostos de vários revolucionários. Numa linguagem escassa de vocábulos angolanos e sem metáforas, influenciada pela poesia de Aimé Césaire e Pablo Neruda, Jofre Rocha inclui nesta recolha experiências pessoais e coletivas, bem como a afirmação do anticapitalismo e do pan-africanismo. Recorrente é a alusão às cores, enquanto símbolos («Poema verde dos dias negros» (Rocha, 1977a: 25)) e ainda enquanto representação da paisagem africana. Um poema do escritor moçambicano Sérgio Vieira, figura representativa da «poesia de guerrilha», intitulado «Memória do povo», realça igualmente o passado da sua condição de colonizado, que todavia recupera a sua dignidade e a possibilidade de construir o futuro com as próprias mãos:

mão
tu sabes o tamanho do homem
e fundes a pá e o copo crescendo da tua concha
e esculpes o lápis saindo da gravação das tuas unhas
e fabricas o avião nas asas que não tens

mão
são teus os verbos das coisas que transformamos
são teus os verbos da ternura e de matar (Apud Saúte, 2004: 370)

Bom dia, preconizado por João Abel na década de 70, vê a realização da sua mensagem com a conquista da independência, que abre uma nova perspectiva de concretização do espaço angolano imaginado durante a luta de libertação. Em 1977, Arnaldo Santos publica *Poemas no tempo*, recolha que, como podemos ler na dedicatória, representa «20 anos de poesia», os quais o autor oferece à esposa e aos filhos. Resulta evidente a pertença de Arnaldo Santos a uma geração anterior em termos de idade, pois *Poemas no tempo* (1977) ainda mostra características da poesia da pré-independência. A primeira parte desta recolha é «Fuga», obra já publicada anteriormente (1960), cobrindo assim o autor, na totalidade da obra, a época que vai do final dos anos 50 à metade dos anos 70. Arnaldo Santos descreve o povo, denunciando a violência da guerra, através de palavras e sons evocativos e onomatopaicos, como se fizesse uma viagem no tempo: da «fuga» para luta e desta para ao futuro (Novembro de 1975). Podemos entrever aqui a tentativa do autor de juntar as peças de diferentes épocas, numa visão de continuidade que

representa o próprio percurso de Arnaldo Santos, formado na geração de *Cultura (II)*, tendo atravessado a conturbada época da luta de libertação e participado na independência de Angola. *Poemas no tempo* começa com o poema «Recordações», no qual se juntam vários elementos: a memória da infância, a fala do povo e o pressentimento da insegurança e da clandestinidade, escondidas nas sombras da noite. A recolha é de carácter bastante íntimo, pois inclui experiências pessoais e experiências ligadas a lugares ou pessoas. Na parte cujo título reproduz o da coletânea («Poemas no tempo»), há uma série de poemas dedicados ao sol, que remete para o sol de Angola, um sol como símbolo de força e de vida. No «Poema ao sol», situado na parte IV, Arnaldo Santos relata o regresso a Luanda depois do 25 de Abril e a chegada de uma nova época pode pressentir-se nos seguintes versos:

Reinventar mon'angola meu
Morro abaixo no espaço voado
As penas que faltavam nossas asas

Aonde aonde ouvir
o som das falas dos catembos
os remansos dos ventos nas acácias
a voz da lua na lagoa... (Santos A., 1977: 70-71)

Estes versos permitem-nos igualmente perceber a referência ainda viva à utopia, tendo a independência proporcionando a oportunidade de construir um espaço angolano e livre. A obra termina com o poema «Tem homens nesta terra», escrito em Luanda, em Novembro de 1975, que é ao mesmo tempo uma mensagem de esperança e também o reconhecimento do esforço de todos os angolanos que se envolveram na construção da pátria:

Tem homens nesta terra
que vivem no futuro.

O futuro tem corpo
na força dos seus braços
nos seus dedos que se prolongam nas kalashes
nos seus sonhos de paz que disparam as kalashes
e na luz que nos seus olhos se antecipam as madrugadas

Tem homens nesta terra
que não sentirão a morte.

As suas vidas nasceram
sobre as mortes que venceram
nas matas e cidades
Que desenterraram das valas comuns
Que colheram das lavras em descanso.

Tem homens nesta terra
que bebem o futuro no presente
E criam do varrer das cinzas
a VIDA. (*Ibidem*: 77)

Nestes versos ecoam os de Jofre Rocha, do último poema da recolha *60 canções de amor e luta*, intitulado «Humanidade» e datado 1988, que afirmam que «há os que fincam os pés na terra / e morrem de pé / cantando à Liberdade» (Rocha, 1988: 33). Assim como *Poemas no tempo*, também a coletânea *Clima do povo* (1977), de Jorge Macedo, apresenta uma subdivisão histórico-temporal, cujas partes representam as vicissitudes do povo angolano. Jorge Macedo subdivide a recolha em duas épocas distintas, que simbolizam a pré e a pós-independência: a primeira parte é intitulada «Clima do exílio» e a segunda «Clima Regressado». Durante «o exílio» está patente a denúncia da condição de colonizado do povo angolano e a defesa da luta pela independência («Gente/lutando/pelo nome de gente») (Macedo J., 1977: 12). A partir de 11 de Novembro de 1975 dá-se o «Clima regressado», ou seja, restabeleceu-se o «clima do povo», que é a condição na qual o povo angolano vive livre, com a dignidade que lhe foi tirada durante o regime colonial. Jorge Macedo remete em vários poemas para o espírito de pertença de Angola ao continente africano, lembrando também memórias do passado da escravatura, durante a qual foi suprimida a dignidade humana aos africanos.

Todavia, Jorge Macedo, nessa denúncia, afasta-se um pouco do estilo de Jofre Rocha (aproximando-se mais de Pablo Neruda e Aimé Césaire), embora o facto de ambos serem africanos, com todas as implicações que isso teve ao longo do tempo, permaneça como um elo de ligação entre eles. Em *Clima do povo*, Jorge Macedo utiliza a mesma técnica de João-Maria Vilanova, ou seja, a disposição no espaço branco da página de uma lista de nomes que, no seu conjunto, remetem para uma determinada mensagem, como em «Pátria». Entre versos escassos e com uma estrutura que concorre para o significado da mensagem, encontramos a recorrente metáfora do *sol* na poesia utópico-patriótica, entendido este como o anúncio de um novo começo e o tributo a quem lutou para o alcançar, como no poema «Nos novos tempos»:

o sol se abre o sol se rasga sobre nossas cabeças
os novos tempos
nosso no clima

missangas de posse
(cerejam)
rios
as conversas
voz dos ossos

as palavras maduras
sangue tremulando

no monte das montanhas
nos tala-Mungongo dos Pungo Andongo
no cume
da
alegria

os tempos renovados (Macedo J., 1977: 28)

Esta mesma metáfora pode ser encontrada nos últimos versos do poema «ilhas de ronda» onde, depois de mencionadas as dificuldades da guerra, se remete também para a imagem do sol:

Toquem já xinfungos
desde o Talamungongo
até na Honga

trazemos o sol
na ponta da coragem (*Ibidem*)

Esta imagem simbólica do sol encontra-se ainda nos versos conclusivos de «Poema da infância distante», de Noémia de Sousa, onde, para além da imagem do sol, a poetisa moçambicana realça a importância da «fraternidade», um fator importante na vida da autora e que contribuiu para fomentar a esperança num futuro melhor:

Por isso CREIO que um dia
o Sol voltará a brilhar, calmo, sobre o Índico.
Gaivotas pairarão, brancas, doidas de azul
e os pescadores voltarão cantando,
navegando sobre a tarde ténue.

E este veneno de lua que a dor me injectou nas veias

em noite de tambor e batuque
deixará para sempre de me inquietar.

Um dia,
o Sol iluminará a vida.
E será como uma nova infância raiando para todos... (Apud Saúte, 2004: 160)

A mensagem de esperança é, pois, recorrente na poesia da fase utópico-patriótica. O «Poema da esperança» de Jofre Rocha, datado Dezembro de 1962, no qual podemos vislumbrar o advento de uma nova época de liberdade e também o uso de uma linguagem revolucionária, direta e incisiva, é disso um exemplo:

Não mais pranto e humilhação
não mais os cárceres da injustiça
não mais servidão
miséria
mas certeza
e passos largos de firmeza
no trilho luminoso da esperança (Rocha, 1977a: 24)

Assim se fez madrugada de Jofre Rocha é uma recolha embebida de espírito nacionalista e revolucionário. No poema que dá nome à recolha, datado de 1972, encontram-se todos os elementos que caracterizam a fase utópico-patriótica da poesia angolana: as palavras em quimbundo que reatam o discurso com os mensageiros, a presença da metáfora noite/dia, a persistência do espírito nacionalista e a referência à luta e, enfim, a abertura de uma nova época simbolizada pelo desabrochar do dia:

Ngolééééé...

Ngola Kiluanji!

O grito perdeu-se em ecos
pela noite dentro.

Mas a terra tremeu
os corações bateram nos peitos
e as vozes cresceram
cresceram
despertando outros gritos
na madrugada que raiou (*Ibidem*: 32)

A obra *Assim se fez madrugada* apresenta muitos poemas escritos nas décadas de 60 e 70 e tem como tema principal a celebração dos heróis da luta de libertação, que se exprime através de uma linguagem revolucionária. Este tema é reiterado numa outra recolha de Jofre Rocha, de 1988, intitulada *60 canções de amor e luta*. Nesta coletânea está subjacente uma determinada ideologia política (não podemos esquecer que Jofre Rocha desenvolveu um papel relevante na esfera ideológica do MPLA) e há, por isso, muitos elementos que apelam para a chegada de uma nova época, sobretudo simbolizada pelo sol e pela madrugada. Outro elemento recorrente, que encontramos em *Assim se fez madrugada* e na globalidade da produção da fase utópico-patriótica, é a afirmação da dignidade humana dos africanos, um princípio negado por um longo tempo durante o processo de colonização. Um exemplo deste aspeto é visível no poema «O dia», datado de 1965, feito de versos contidos e polidos:

O dia virá
em que colheremos no rubor das corolas
o sopro negado da vida.

E na fúria do sol em riste,
veremos amadurecer os frutos do sangue. (Rocha, 1988: 19)

A simbologia da madrugada, recorrente na poesia da fase utópico-patriótica, está patente com igual eficácia ideológica num poema de Arlindo Barbeitos, onde o desabrochar de um novo dia parece abrir caminho a uma época que ainda não chegou, mas que está prestes a surgir:

amada
minha amada

na madrugada
do teu olhar desponta
devagar devagarinho
a aurora
de um dia
inda por chegar

amada
minha amada
não feches os olhos (Barbeitos, 1979: 48)

Fernando Costa Andrade, em *O caderno dos heróis*, salienta a realização do espaço angolano e a esperança existente no futuro, depositando expectativas no homem que há de vir, através destes versos, datados de 1977:

Foi feita a liberdade
por eles feita,
por cada glóbulo dado à terra insaciável.
Fazer que seja feito
o ser futuro.
Criar um homem novo,
novo mais
de quantos novos
são os Homens que criámos.

Nós agora ou nunca.
Nós agora ou sempre! (Andrade, F. C., 1977: 28)

A independência abriu a porta à liberdade e o que o futuro tinha reservado ao povo angolano é o que teria que ser criado, através de uma nova sensibilidade, ditada pelas novas condições de vida (a palavra «Homem» escrita com maiúscula). Mário Pinto de Andrade afirma, relativamente a Costa Andrade, que «o poeta não se limita à profissão de fé – *Nós somos o carvão da luz futura* –, mas antevê tudo o que a *madrugada de fevereiro* tornará possível» (Apud *Ibidem*: 7). Não é apenas na poesia angolana que encontramos esta expectativa no futuro, mas também na poesia moçambicana. Um exemplo disso é o poema «Como um cão», de Heliodoro Baptista, cujas estrofes finais afirmam o seguinte:

Pouso então devagarinho
o ouvido na parede húmida
e eis que uma sombra volta-se
num largo aceno de simpatia.

Na paz indizível sopra
a fina aragem desanoitecida
a leve impressão
de um cochichar
uma porta entreaberta onde pulsa a esperança.

(Ontem já foi passado
e o minuto que vem
já é futuro.) (Apud Saúte, 2004: 382)

Neste poema, ao princípio, o autor insinua a existência de uma situação de injustiça e de repressão e, por isso, procura ler os sinais («Como um cão curvo-me/e procuro ler nas marcas/que a noite não pôde/recolher a tempo»). Outro exemplo de poema que anuncia a esperança numa nova época é «Nunca mais é sábado», de Rui Knopfli. Ao longo da extensão dos seus 72 versos, este poema apresenta numerosas cenas de vida quotidiana do povo e, neste vaivém de pessoas, entre médicos, advogados, enfermeiros, funcionários, estudantes e trabalhadores, pressente-se a vida frenética da cidade. Para eles, «nunca, nunca mais é sábado» (Apud *Ibidem*: 264). No poema com o título inglês «Winds of change» (ventos de mudança) (Apud *Ibidem*: 270), que relembra o título do discurso que Harold Macmillan, Primeiro Ministro britânico, fez no parlamento da África do Sul, em 1960, o autor descreve uma cena feliz, onde o sol brilha forte e ressoam gargalhadas; todavia, o poema inicia-se e termina com o verso «Ninguém se apercebe de nada», apontando para uma situação de mudança prestes a chegar.

Caderno dum guerrilheiro, por seu turno, é uma recolha que parece alinhar-se com a tendência da década de 60, pois não encontramos sinais de preconização de uma nova era. De facto, parece que a noite adquire aqui outro significado, entendendo-a do ponto de vista do guerrilheiro, como no poema «A voz trazida da noite» (Vilanova, 2004: 50), na qual a noite é o momento em que o grito, transportado pelo vento através do capim, é espalhado, mas, quando chega a madrugada, é o silêncio que domina. Todavia, encontramos traços da metáfora da noite no poema «As hienas», onde os colonizadores são simbolizados pelos animais referidos no título:

descem nos kimbos
quando inerte a noite dorme
e dos monas
seu chorado
sabem
roçam nas portas
roçam nas portas
condevagar
(da morte
na roça
erizado rumor)
e o luto kukunam
e o luto kukunam
na terra violada (*Ibidem*: 60)

A linguagem está embebida de elementos angolanos, tal como no poema «Kibxila kutululuka», que significa «quando chegarmos chegará a paz». João-Maria Vilanova alude, assim, à chegada dos guerrilheiros, os quais irão trazer a paz:

Mbaxi Mbaxi
quando que das armas o fogo calar
(o fogo sembandando embas em redor das massuicas)
e na pás a nossa paz renascida
nos braços mais estreitos da takula
kazumbis tal se um povo trarão
sobre o Kwanza
subindo os passos sumindo entre kinzônji
esparsas
suas conversas

Mbaxi irmão meu
Ngana Kimalauezu
é preciso
avisar

Cara limpa pois
cara limpa
Kimalauezu
Mbaxi
há-de-vir (*Ibidem*: 86)

Este poema representa, ao mesmo tempo, uma mensagem de esperança, a incitação à luta e a celebração dos heróis, jogando João-Maria Vilanova com a palavra «Mbaxi», que significa simultaneamente Sebastião, mas também cágado.

Através dos exemplos referidos, o quadro que emerge é o de uma poesia inegavelmente patriótica, que traça o caminho de uma poética angolana. Mário Pinto de Andrade afirma, no que diz respeito à luta de libertação, o seguinte:

Ora, a guerra de libertação não é um acidente, um parêntesis na história da comunidade em causa, e não pode ser reduzida a uma simples forma de resistência intervindo em certa data, por efeito da ocupação estrangeira. Trata-se de uma realidade política global, um momento privilegiado que se inscreve no devir histórico dum povo e duma nação emergente (Apud Andrade, F. C., 1975: 17).

Esta afirmação corrobora a tese de que, depois da independência, a celebração dos heróis é uma forma de (re)perspetivar a história, na medida em que desenvolve uma função

catártica no que diz respeito aos factos violentos da guerra e às crispações derivadas da dominação colonial. A observação de Mário Pinto de Andrade alerta-nos para o facto de ser necessário ter em conta que a luta de libertação representa uma fase importante no processo de construção da nação, sendo que a poesia da fase utópico-patriótica reflete precisamente este momento conturbado. Inscrevendo nos seus versos os momentos e os atores do referido processo, esboça-se a história numa perspetiva épica, da qual beneficiará, de modo quase catártico, a seguinte geração de poetas.

2.3. A superação da fase utópico-patriótica: o legado para a «geração das incertezas»

Tendo analisado o percurso da poesia angolana, sempre numa ótica de continuidade, é importante realçar que, com a conquista da independência, as dinâmicas sociais e políticas se orientam para um rumo diferente daquele que havia sido projetado pelos ideais nacionalistas. As divergências entre as fações militares e o prolongamento das hostilidades na guerra civil repercutiram-se também na sensibilidade literária, como sublinha Inocência Mata, referindo-se à poesia das décadas seguintes à independência:

Na nova visão do país, as contingências do fazer histórico-cultural e socioeconómico são simbolicamente acopladas pelo processo (ainda) de reconstrução nacional, agora com recurso à «consciência subjetiva». É por via desta consciência individual que se persegue ainda a memória histórica e as feições e as particularidades das representações da História, com o intuito de demonstrar as (possíveis) estratégias de realização da nação política, para a transformar em nação cívico-territorial (Mata, 2006a: 103).

A crítica são-tomense assinala a inevitabilidade de a poesia se concentrar na descrição da precariedade produzida pela situação de guerra (devida aos factos históricos), ultrapassando ou superando os modelos da «geração demiúrgica do sistema literário nacional» (*Ibidem*: 103). Esta superação nasce também por via da instituição das Brigadas Jovens de Literatura, que representam uma forma, por um lado, de continuar a ação de institucionalização da literatura e, por outro, de criar uma discussão alternativa e, ao mesmo tempo, complementar da União de Escritores Angolanos.

Na entrevista que Michel Laban fez a alguns representantes da geração nascida das Brigadas Jovens de Literatura (Cf. Laban, 1991: 867-909), sobressai, como ponto fundamental de discussão, a necessidade de se sublinhar a posição do autor e de se encontrar um novo rumo para a literatura. Devido às contingências histórico-políticas, a «Geração de 70» tinha, por assim dizer, uma via marcada, no sentido em que a escolha era entre participar ou não na luta de libertação, ao passo que a geração posterior devia fazer face a uma nova época histórica, na qual a nação precisava de ser construída e onde o homem angolano tinha que (re)encontrar a sua identidade, num espaço já angolano. Depois da independência, já não era preciso lutar contra o jugo colonial, sendo o tema central o

homem angolano e a sua integração na nova realidade social angolana. Todavia, constituindo a luta de libertação ainda um passado relativamente recente, que terá que ser ultrapassado, os seus efeitos ainda se sentem no país.

O que é possível depreender da conversa que Michel Laban transcreve, e na qual é apresentada a contraposição entre as duas tertúlias culturais *Archote* e *Ohandanji*, é que as questões teóricas precisam ainda de ser bem analisadas e articuladas para poderem servir de substrato ao sistema literário nacional. Outra questão levantada é a da relação entre a teorização e o ato criativo, sendo que a primeira complementa o segundo. Nesta relação, é revelada a intenção do autor, que se sente investido da obrigação de conferir aos seus textos uma finalidade, cujo objetivo envolve também a percepção da sua relação com o leitor, não podendo todavia prescindir da espontaneidade da produção literária. Esta questão coloca-se, em parte, devido às características da literatura angolana: o texto literário, surge na sequência de uma série de factos históricos e os escritores sentiram-se investidos da função de dar voz ao povo, com o objetivo de determinar uma literatura nacional que fosse representativa do que é Angola, livre do colonialismo. Por isso, a (re)descoberta das origens e as referências ao património cultural africano tornam-se um aspeto relevante no seio do movimento «Vamos descobrir Angola!», do qual os representantes das Brigadas de Literatura se dizem os herdeiros.

No momento em que cai o regime colonial, mudam também radicalmente as dinâmicas da colonialidade e, deste modo, João-Maria Vilanova, em *Caderno dum guerrilheiro*, bem como Jofre Rocha, Manuel Rui e Jorge Macedo exprimem esta mesma mudança, através da celebração dos heróis. Mais uma vez, afirmamos o facto de esta poesia não ser apenas uma poesia de circunstância, porque possui um valor estético, sendo ao mesmo tempo expressão de uma época. Aliás, considera-se uma fase literária o espaço temporal que medeia entre 1965 e 1985 justamente em função do valor estético dos textos, valor este que faz com que, além de se promover a representação de uma visão ideológica, se assinalem rupturas com a poesia dos «poetas fundacionais» e que será ultrapassada pela geração seguinte. Carmen Lúcia Tindó Secco, na revista brasileira *Veredas*, aborda as tendências da literatura angolana depois da independência e recorda que, até 1985, persistiu uma certa «predisposição utópica» (Secco, 2006: 83), consequência do sentimento de euforia provocado pela concretização da independência. A crítica brasileira refere que as Brigadas Jovens de Literatura, surgidas na década de 80, partilhavam deste sentimento,

sendo também animadas pela vontade de contribuir para a estruturação do campo literário da nação:

A poética produzida pelas Brigadas se afastou do tom épico dos poemas de combate que dominaram a cena literária entre 1960 e 1975, abraçando um viés lírico e uma reflexão profunda acerca de questões humanas e literárias, na esteira da "poesia do gueto" que, nos anos 1970, optou pelo exercício e refinamento da elaboração estética, em busca de metáforas dissonantes e surpreendentes (*Ibidem*: 84).

Destas palavras se depreende que a poesia da fase utópico-patriótica não representa apenas a poesia de combate e teve um impacto nas gerações posteriores. Se, como afirma Carmen Lúcia Tindó Secco, as Brigadas surgiram ainda com o espírito utópico, depois de 1985 observamos uma mudança e uma ruptura, também por causa dos factos histórico-políticos desencadeados pela rivalidade entre a UNITA e o MPLA. A poesia que surge é, assim, uma poesia mais universal:

No campo da linguagem, a poética pós-1985, de um modo geral, propôs a radicalização do projeto de recuperação da língua literária, aproveitada em suas virtualidades intrínsecas e universais, sem os regionalismos característicos da literatura dos anos 1950 (*Ibidem*: 86).

É preciso frisar que, já na poesia utópico-patriótica, quer por exigências ideológicas, quer por questões estéticas, os elementos da tradição africana não apresentam traços caracterizantes de distinção. Um elemento que, todavia, encontramos em Paula Tavares e outros representantes da «geração das incertezas» é a sensualidade, tributária da poética, por exemplo, de um David Mestre.

Como foi referido, o termo «pós-colonial» não tem uma aceção restrita à pós-independência, ou seja, não começa necessariamente depois da independência, mas é uma condição que deriva da subalternidade. Partindo desse princípio, foi sublinhado o modo como se manifesta a pós-colonialidade na literatura angolana através da fase utópico-patriótica, antecipando a independência. Ora, considerando esta antecipação, com o 25 de Abril tudo em Angola muda, pois já não existe o outro ao qual manifestar oposição. Todavia, segundo Inocência Mata, as amarras coloniais demoram a ser cortadas e, frequentemente, são substituídas por outro tipo de amarras, como demonstram vários estudos feitos por investigadores do CES, visando analisar, sobretudo na literatura portuguesa, os vestígios da colonialidade e o modo como estes mesmos vestígios se

manifestam. Do ponto de vista dos estudos pós-coloniais, a subalternidade e a relação/oposição ao outro estão no centro da questão, criando dinâmicas nas quais a marginalidade da periferia se torna o centro.

Neste percurso de recentralização da margem, a «geração das incertezas» exprime a desilusão que resulta da não realização da utopia, que Inocência Mata define como uma sensação de «orfandade» (Mata, 2006a: 109). O que lemos nos versos de Paula Tavares, João Maimona, João Tala e António Botelho de Vasconcelos é justamente a expressão de algo concreto, onde já não se vive a ilusão de algo que se pretende concretizar, mas sim a consciência do que não se concretizou.

Como as exigências de encriptação da mensagem levaram à exploração e ao desenvolvimento de uma poética depurada e essencial, na fase utópico-patriótica, o desfecho da utopia e as inquietudes perante as dificuldades de realizar o projeto de estado-nação auspiciado para Angola foram traduzidos pelos autores da «geração das incertezas» através de uma estética de desconstrução típica do pós-modernismo. Como realça Inocência Mata, «de tal desestruturação psico-sociocultural resulta a alienação do homem, indiciada pela bebedeira, pela perda do sonho e pela desesperança» (*Ibidem*:107). Outra característica da poesia da «geração das incertezas» é a falta de absoluto que podemos sentir no homem angolano, voltando a individualidade a ser um aspeto relevante, como fonte de explicação de toda a realidade: a experiência do homem angolano representa a experiência absoluta, enquanto na fase utópico-patriótica a experiência coletiva sobressaía do individual, pois representava o conjunto do povo.

No longo poema «Confissão», de Adriano Botelho de Vasconcelos, incluído na recolha *Células de ilusão armada* (1983), nos primeiros versos, podemos ler o desencanto e o desespero, conjuntamente com a incerteza de si próprio:

ah, desconsolação por não poder
pedir-me em
s.o.s!

não sei se sou sinceramente quem peregrina
nas estrofes das confissões em saber quens
ou o que resta de real em
meu ser.

Podes crer que muitas vezes
verteremos o nosso ser em avessos

de dúvidas, querendo ser outros
querendo ser nada
violentando-nos
com espadas. (Vasconcelos, 2005: 69)

O sujeito é o «eu» individual, que se questiona e, nas incertezas, chama a atenção para a sua «pluri-identidade». De facto, na terceira estrofe, o sujeito passa a ser «nós», mas a coletividade à qual o autor se refere é diferente da dos escritores da fase utópico-patriótica, pois não se trata do «povo angolano», mas do homem como tal. Enquanto na poesia da fase utópico-patriótica a realização de um espaço genuinamente angolano representa a afirmação da individualidade, que passa através da ação revolucionária, na poesia da «geração das incertezas» o insucesso da realização do estado-nação e o prolongamento, na guerra civil, do conflito armado entre os movimentos de libertação proporcionam uma sensação de impotência, que encontramos plasmada, novamente, nas palavras de Adriano Botelho de Vasconcelos:

há muito que estou
atrás dos biombo das sombras em conflitos
que desconfiguram ainda mais
o meu rosto! Necessito de lentes
de luz para conhecer
a miopia do
meu ser! (*Ibidem*: 70)

Em Manuel Rui, depois da independência, a temática que mais impera é a política, que se manifesta, por exemplo, no que diz respeito à poesia. nas edições recorrentes de *11 poemas em Novembro, Cinco vezes onze*. No que concerne à prosa, Manuel Rui publica a narrativa *Quem me dera ser onda* em 1982 (traduzida em muitas línguas estrangeiras), a qual constitui uma das obras que mais se destacará na produção literária da época e que marcará um ponto importante na carreira do autor, que recebe o Prémio Caminho das Estrelas 80.

Em Jorge Macedo, podemos observar um sentido de evolução, considerando como etapas *Irmã humanidade* (1973), *Clima do povo* (1977), *Voz de tambarino* (1978) e *Página do Prado* (1989). Na introdução desta última obra, o próprio autor explica que o percurso artístico implica uma evolução natural e apela aos princípios da *Obra Aberta* de Umberto Eco, para reforçar as diferenças existentes entre a obra atual e anterior. Um fator recorrente em *Página do Prado* é o uso de exercícios experimentais, na esteira do que é timbre em

João-Maria Vilanova, recorrendo-se ao que Jorge Macedo define como a «sugerência» (Macedo, J., 1989: 8), quer do ponto de vista visual quer do ponto de vista rítmico. Este fator era já também utilizado anteriormente, como foi já referido, mas podemos observar diferenças em outros aspetos, pois, de facto, há uma sensibilidade diferente que subjaz aos versos de *Página do Prado*.

Em geral, a tendência dos escritores da fase utópico-patriótica, depois de 1985, continua na esteira do trabalho desenvolvido ao longo das décadas de 70 e 80, não deixando todavia de sentir a realidade da época, como em *Fiapos de sonho* (1992) de Arlindo Barbeitos, ao passo que Jofre Rocha segue a mesma linha de denúncia política. Se observarmos o seu percurso desde *Tempo de cicio* (1973), *Assim se fez madrugada* (1977) até *60 canções de amor e luta* (1988), é notório que esta última obra representa quase uma reflexão e uma súmula do tempo colonial, já ultrapassado.

Arnaldo Santos, em 1987, publica a recolha intitulada *Nova Memória da Terra e dos Homens*, que representa um trabalho da pós-independência, pois a perspetiva é justamente a de um contexto angolano renovado. David Mestre, na revista *Colóquio/Letras* (Mestre, 1988: 130-131) faz a recensão à referida obra, realçando as transtextualidades entre a obra de Arnaldo Santos e de outros dois escritores: João-Maria Vilanova e o cabo-verdiano Corsino Fortes. Questionado por David Mestre, no que diz respeito a este assunto, Arnaldo Santos confirma as influências diretas de João-Maria Vilanova, mas não as de Corsino Fortes. A recolha começa com um poema muito intenso, dedicado a Agostinho Neto, que remete para o fio condutor de toda a obra, o tema telúrico. Esta ligação à terra e às raízes é acentuada também por João Melo no poema intitulado «Arnaldo Santos», incluído em *O caçador de nuvens* (1993), onde se sublinham as características da poética do referido autor:

Dele já dissera eu um dia
que escreve com as mãos
submersas na terra

Ao que acrescento:
e brota suavemente
em imagens translucidamente telúricas
de que transborda
uma densa humanidade

jamais explode:

escorre espessamente
sílaba a sílaba

– e frui-se como maruvo (Apud Soares, 2001b: 58)

Em *Nova Memória da Terra e dos Homens* (1987), se, por um lado, tal como sugere o título, se trata de uma memória renovada, por outro, a memória é ofuscada pela guerra civil, como se depreende no poema «A lavra grande» de Arnaldo Santos, cujos versos iniciais são os seguintes:

Ainda
não é esta a lavra
que as espigas
são leves
hastes de capim
e as sementes
os musungu-ua-ndongo as colhem. (Apud Vasconcelos, 2005: 189)

Nestes versos, temos a percepção de que o momento histórico não alcançou a maturidade esperada depois da luta de libertação, estando em linha com a ideia da «geração das incertezas», a do falhanço da utopia, simbolizada pelo facto de as «sementes de liberdade» das quais fala Manuel dos Santos Lima, em 1965, terem sido levadas pelas aves.

Inocência Mata assinala o diálogo entre a poesia de Agostinho Neto e António Jacinto e a de autores da geração da moderna poesia angolana, como Paula Tavares, João Maimona, Adriano Botelho de Vasconcelos e José Luís Mendonça, referindo-se aos primeiros como os «clássicos» da poesia angolana (Mata, 2006a: 104). A crítica são-tomense traça um percurso que evidencia as relações entre a poesia dos «clássicos» e a «nova poesia angolana», mostrando como há um processo de canibalização que transforma o discurso da identidade:

É assim que se chega, na atual literatura angolana, ao lugar da cidadania, até então inexistente na configuração do local da cultura e da nação, e que começa a insinuar-se para resgatar o seu lugar no discurso sobre a identidade e na escrita da nação (*Ibidem*: 115).

Inocência Mata define o diálogo entre Agostinho Neto e João Maimona como «subversivo, canibalesco, melhor, antropofágico» (*Ibidem*: 113), explicando que «os atuais atores de escrita devoram criticamente as categorias fundacionais do sistema,

incorporando-lhe as contingências da História do país» (*Ibidem*: 113). Este sentido subversivo pode ser também referido relativamente aos autores da «Geração de 70», pois estamos quase em presença de uma passagem de testemunho: se a «Geração de 70» comporta o legado da guerra de libertação, a moderna poesia angolana prolonga o legado da guerra civil, adquirindo uma visão de desencanto perante o desfecho da utopia, da qual fala Inocência Mata e que é relatada, de uma forma emblemática, por Pepetela. Um factor preponderante a ter sempre em conta é, pois, o da continuidade literária. Em virtude disso, podemos ver que, depois de 1965, a produção poética ressent-se das mudanças histórico-políticas, enveredando por uma nova tendência. Inocência Mata conclui que os poetas Botelho de Vasconcelos e José Luís Mendonça, num dado ponto das respetivas produções, mudam de rumo:

Quem ler *Voz da terra* (1974) e *Abismos de silêncio* (1996) e *Tábua* (2004), de Botelho de Vasconcelos, poderá pensar tratar-se de poetas diferentes; o mesmo se passará com a viagem de *Chuva novembrina* (1981) a *Quero acordar a alva* (1997) e a *Ngoma do negro metal* (2000), de José Luís Mendonça. Poéticas diferentes, sim, porque os primeiros livros – *Voz da terra* e *Chuva novembrina* – são de celebração da revolução, numa colagem aos desígnios da «escrita de combate», realizada numa construção isotópica, isto é, numa rede semântica que remete, no caso de Botelho de Vasconcelos, para a reiteração da «voz da terra», de cujos sinais, em urdidura simbólica e alegórica, os demiurgos do sistema haviam construído a angolanidade; por seu turno, em José Luís Mendonça essa celebração realiza-se pela reiteração expansiva da semântica da fertilização do solo em tempo de liberdade (pela referência à independência de Angola, ocorrida a 11 de Novembro de 1975). Por outro lado, os últimos livros desses poetas – particularmente *Abismos de silêncio* e *Ngoma do negro metal* – já denunciam a nostalgia de um futuro anunciado e não cumprido: o silêncio e o negro metal a denunciarem uma aparente melancolia e uma nostalgia regressiva, distópica. O modo elegíaco é configuração semântico-pragmática privilegiada pelos dois poetas para expressarem as suas perplexidades perante o Mundo, o país e perante eles próprios (*Ibidem*: 104-105).

Partindo desta análise, vemos que as primeiras obras de Adriano Botelho de Vasconcelos e de José Luís Mendonça abrangem a tendência da fase utópico-patriótica, adquirindo as obras sucessivas as características específicas da «geração das incertezas», o que mostra a o fio evolutivo que sustenta a nossa argumentação.

O autor angolano João Melo, num encontro realizado na Livraria Almedina de Coimbra⁷⁸, explicou, fazendo referência ao seu processo evolutivo como escritor, que sentiu, a uma dada altura, constituir a poesia um meio insuficiente para exprimir a sua mensagem. João Melo faz parte da «geração das incertezas» e, portanto, se, por um lado, cada autor segue um percurso autónomo, dependente das suas próprias experiências, por outro, esta necessidade de explorar outras formas expressão talvez possa corresponder a nova tendência literária, diferente da produção da geração anterior. Ou seja, os temas e a forma de os exprimir superaram, sem todavia promover a sua anulação, os que foram anteriormente objeto de explícita textualização, dando assim continuidade à evolução da literatura angolana, em representação da realidade sociopolítica de Angola. Não é com a poesia que se esgota a produção literária e há, pois, que recordar os acontecimentos históricos que se seguiram à independência: e se esta, por um lado, foi uma conquista, por outro foi o princípio de uma outra guerra, a guerra civil levada a cabo pelas forças políticas armadas, em luta pela conquista do poder. A relação que Inocência Mata estabelece entre os poetas fundacionais e a «geração das incertezas» prende-se com uma renovada visão da terra e do homem angolano, que os poetas fundacionais já tinham sustentado. Contudo, em termos de poética, não se pode prescindir do contributo da fase utópico-patriótica, sendo que a visão do mundo pós-independência é o resultado do processo de libertação. Portanto, como também adverte Inocência Mata, os poetas da «geração das incertezas» passam da fase de celebração da revolução e do reconhecimento da utopia a uma visão da realidade mais desencantada, face ao desenvolvimento histórico-político de Angola, um espaço de contínuas incertezas.

É preciso, assim, pensar numa perspetiva de escrita da nação. Partindo deste posicionamento, sendo que a poesia da fase utópico-patriótica representa um ponto firme na escrita da nação, antecipando-a durante a época colonial, podemos todavia observar que as obras dos autores representativos da poesia estudada, depois de 1985, assinalam o caminho a percorrer pela «geração das incertezas», mostrando, ao mesmo tempo, o percurso da poesia angolana, que em muito coincide com o percurso de Angola. Inocência Mata, no que diz respeito à relação entre o colonial e o pós-colonial, realça justamente o facto de esta reformulação proporcionar uma nova visão:

⁷⁸ Encontro com escritores, iniciativa da Comunidade de Leitores, ocorrido no dia 22 de Setembro de 2010, na Livraria Almedina de Coimbra.

O processo de transformação do modelo anterior pela literatura pós-colonial realiza-se pela incorporação daquele modelo visando a mudança, muitas vezes dentro da continuidade: o que aquele tempo fornece ao presente é uma realidade discursiva cujo referente é o passado sociocultural e ideológico (Mata, 2007: 41).

Esta afirmação parece caracterizar a produção poética da «geração das incertezas», ao passo que devemos considerar a poesia da fase utópico-patriótica como «transcolonial», porque ela representa, como já foi referido, ao mesmo tempo o anticolonial, através do nacionalismo utópico, e o pós-colonial. Podemos, deste modo, considerar a poesia da fase utópico-patriótica como uma etapa intermédia entre os «fundacionais» e a «moderna poesia angolana», pois, como afirma Inocência Mata, da imaginação da pátria passa-se à esperança da sua realização e à incitação à luta, para depois se fixar na história esta fase, com a celebração dos heróis, com vistas a uma futura expressão da cidadania. Em relação a este aspeto, afirma Inocência Mata:

Trata-se de uma função que na nova poesia angolana parece estar a destituir o modelo primordial de construção dessa "comunidade imaginada" – afinal, na altura, pensada de uma forma "higiénica" –, em tempo da mais precária condição em que vivem os seus filhos, sobretudo desde que o estado de guerra se *naturalizou* em Angola» (Mata, 2006a: 103).

A comunidade foi imaginada e projetada durante a fase utópico-patriótica, vista como um futuro possível antes da independência e também como um projeto passível de realização, assente no sacrifício dos heróis da revolução.

Como recorda Vítor Manuel de Aguiar e Silva (Silva, 1986), quando o termo «literatura» é empregado na acepção de «história da literatura», permite-nos refletir sobre o processo de construção do cânone (no caso, o angolano), permitindo-nos observar a produção literária através de uma perspetiva de continuidade. A poesia da fase utópico-patriótica, na sua dinâmica nacionalista, representa a evasão dos autores do meio colonial, afirmando uma identidade própria, enquanto a «geração das incertezas» manifesta, por um lado, o descontentamento com a situação e, por outro, a busca de uma identidade distorcida pelo colonialismo.

Entre a continuidade e a superação, a evolução da literatura angolana não se manifesta apenas no sentido de sucessividade geracional que a caracteriza, mas também no princípio de flutuação derivativa que assinala a realidade da produção poética de alguns

dos seus autores – e se a obra dos autores da fase utópico-patriótica mostra, em geral, uma certa evolução (no sentido em que nela encontramos já um certo desencanto em relação ao mundo onde haverão de rever-se as inquietudes da futura «geração das incertezas»), também os expoentes literários da «geração das incertezas» estão sujeitos a uma evolução interna, pois, como refere Inocência Mata, as primeiras recolhidas dos seus textos apresentam uma sensibilidade mais próxima dos valores atuantes na fase utópico-patriótica.

2.4. A literatura angolana entre a pós-colonialidade e a pós-modernidade

A análise da produção poética da fase utópico-patriótica e a sua contextualização no que diz respeito às gerações anteriores e posteriores permite-nos compreender que a literatura angolana começou a desenhar o seu lugar no panorama literário nacional e internacional já desde antes do fim do regime colonial. Depois do 25 de Abril de 1974, tudo mudou em Angola, mas a independência não foi apenas um ponto de viragem no país, foi de facto a subversão de tudo o que caracterizava a época colonial. Porém, se, por um lado, houve mudanças radicais, por outro, as pessoas que participaram na luta de libertação foram as mesmas a quem coube a reconstrução da nova nação angolana. Por isso, do ponto de vista estritamente literário, podemos considerar a produção poética entre 1965 e 1985 numa perspetiva de continuidade.

A constituição da União de Escritores Angolanos deu um impulso significativo à publicação de obras de autores já conhecidos, como por exemplo Pepetela, ou que se estreavam, como Uanhenga Xitu, bem como à reedição de obras consideradas representativas. Numa perspetiva mais ampla, o mesmo aconteceu também, por exemplo, em Moçambique. Não se tratou apenas de relatar as atrocidades do colonialismo e da guerra, mas também de levar para a frente um discurso literário nacional que se inserisse num plano maior, para que a literatura fosse a expressão da cultura e das sensibilidades nacionais, perante o próprio país e também perante outros países. Contudo, hoje em dia, algo permanece ainda na sombra. De facto, ainda falta muito trabalho de crítica, e é necessário que o sistema de ensino e as casas editoriais proponham ao público não apenas os poucos autores até agora conhecidos, como Pepetela, José Eduardo Agualusa ou Luandino Vieira, no que diz respeito a Angola, e Mia Couto, Paulina Chiziane, José Craveirinha e Rui Knopfli, no que diz respeito a Moçambique, mas também outros igualmente representativos e merecedores, como por exemplo, para o caso angolano, Arnaldo Santos.

De modo a consolidar a representatividade dos autores angolanos, urge implantar um sistema literário sólido que possibilite a expressão da cultura angolana no quadro de uma certa universalidade, ultrapassando os regionalismos. Este processo está ainda em construção, uma vez que o cânone não assenta em princípios universalmente reconhecidos,

mas sustentados por uma crítica tendencialmente endógena. Considerando a análise feita ao longo desta dissertação, chegamos à conclusão que, terminada a fase utópico-patriótica, é aos escritores da «geração das incertezas» que é entregue uma Angola a construir, acabada a euforia da independência, mas estando ainda em curso a luta pelo poder que desencadeou a guerra civil.

Na antologia *Todos os sonhos*, organizada pelo Secretário-Geral da União de Escritores Angolanos, Adriano Botelho de Vasconcelos, vislumbra-se a tentativa de oferecer uma visão panorâmica sobre a produção poética da pós-independência, referindo-se todos os escritores com uma ou mais obras publicadas na época referida. Adriano Botelho de Vasconcelos, na qualidade de organizador da referida antologia, justifica a seleção de autores e poemas definindo-a como «escolhas íntimas» (Vasconcelos, 2005: 43) que seguem critérios de vários géneros com o objetivo de realçar «percursos estilísticos e urgências temáticas» (*Ibidem*: 45), tornando a antologia uma referência, depois da publicação de *Noites grávidas de punhais*. O que se desprende dos exemplos referidos é um conjunto de temáticas diferentes, que inclui quer sentimentos patrióticos quer de experiências de vida, mas sempre profundamente relacionados com o ser angolano. Através desta tentativa de sistematização e institucionalização da produção poética angolana, representada pela antologia *Todos os sonhos* e também por outras publicações da União de Escritores Angolanos, podemos observar a evolução da poesia angolana, dentro do já mencionado registo de continuidade. Note-se que esta continuidade tem a ver também com a condição de pós-colonialidade, a qual também implica uma certa evolução, que se reflete na poesia.

Inocência Mata afirma que «o pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural» (Mata, 2007: 39). Nos estudos pós-coloniais há a tendência para se considerar o pós-moderno simultâneo do pós-colonial. Como foi referido, a condição pós-colonial é um estado de ser que não depende apenas da condição de pós-independência, ultrapassando as circunstancialidades espaço-temporais. É preciso, portanto, analisar o modo como se exprime a «nova visão da sociedade» e de que forma a pós-modernidade acolhe esse novo discurso. Os poetas da «geração das incertezas» dialogam não apenas com os poetas da «estética fundacional» (Mata, 2006a: 103), mas também com os poetas da fase utópico-patriótica, os quais, de alguma forma, delineiam já

essa «nova visão da sociedade» através da projeção utópica. Nessa perspectiva, a fase utópico-patriótica é um momento de transição entre as esperanças dos mensageiros e as incertezas da pós-independência.

O discurso pós-colonial leva, assim, a uma reflexão sobre o pós-moderno e também sobre o neocolonialismo, enquanto manifestação de novos padrões coloniais reiterados nas dinâmicas culturais. Como foi referido, a poesia da fase utópico-patriótica antecipa a pós-colonialidade antes da independência, através da resistência e da busca de uma identidade autónoma, sendo que a poesia publicada depois de 1985 é, por seu turno, manifestação não apenas de pós-colonialidade, por referência à conquista da independência, mas de uma estética e dinâmica pós-moderna. Além do mais, podemos observar a realização de algumas tendências relacionadas com a pós-colonialidade, ou seja, a reformulação das «amarras coloniais» (Mata, 2007: 23) em outras dinâmicas neocoloniais.

Por um lado, temos a pós-modernidade que, no caso angolano, coincide com a «incerteza» vivenciada pela geração surgida nas Brigadas Jovens; por outro, temos uma poesia que apresenta ainda vestígios da época conturbada da luta de libertação, revendo na guerra civil começada depois da independência alguns pontos negativos da época colonial.

Num momento em que os estudos pós-coloniais promovem a descentralização do foco da cultura, o centro passa a ser constituído por aquele espaço que o ponto de vista hegemónico do olhar colonial considerava a periferia. Nesta substituição de valores, que, segundo alguns expoentes da crítica, produz realidades híbridas e conduz à diluição das culturas em formas mestiças, reside a identidade pós-colonial. A esse respeito, a poesia da fase utópico-patriótica é um exemplo interessante, porque, em parte, condiz com este juízo, mas, por outro lado, representa já uma perspectiva um pouco diferente. Assim, considerando que a identidade pós-colonial não é limitada em termos espaço-temporais, ou seja, não coincide com a independência dos estados-nação (Inocência Mata (Mata, 2007); Boaventura de Sousa Santos (Santos, B. de S., 2001)), parece-nos que a poesia estudada adquire um estatuto pós-colonial ainda em contexto colonial, razão pela qual entendemos que merecia uma atenção especial.

Definir a poesia utópico-patriótica como uma fase literária é uma forma, antes do mais, de reconhecer nela algum valor literário e, em segundo lugar, de salientar a existência do seu sentido evolutivo. De facto, não se passou de «Havemos de voltar», de Agostinho Neto, a «Quero acordar a alva», de José Luís Mendonça, sem que houvesse uma

evolução, ao mesmo tempo instabilizada e impulsionada pela conquista da independência. Como já foi dito, a vertente nacionalista da poesia escrita, em alguns casos não publicada ou publicada com dificuldades, não reduz toda a produção poética a mera propaganda política. Mesmo quando, depois da independência, se dá a exaltação dos heróis, nos versos da poesia estudada podemos vislumbrar uma certa vontade, procedente da elite cultural, de determinar o rumo do homem angolano na pós-independência. A nova realidade conquistada representa a possibilidade de realização do ideal utópico projetado pelos intelectuais e por todos os que participaram na construção de Angola como uma entidade independente, não sendo excluídos deste processo os falhanços, os erros e as discordâncias. Inevitavelmente, as questões políticas entrelaçam-se com as questões culturais e há que olhar para o passado como algo que molda o futuro.

Nesta perspetiva, o valor da poesia utópico-patriótica é o de viabilizar a adoção de um posicionamento pós-colonial antes da independência e dar à produção poética não apenas a angolanidade que a época requeria, mas também um espaço de construção do angolano. Afirmar que o referido espaço é caracterizado por uma identidade híbrida ou mestiça significa despojar a produção poética em questão do significado que ela teve no contexto que a suportou, o das lutas nacionalistas, quando a autonomização da identidade era, por vezes, uma questão de vida ou morte (ou pelo menos de privação da liberdade). De facto, a um olhar superficial, poderia pensar-se que o facto de esta poesia ter sido escrita em língua portuguesa poderia favorecer a criação de um substrato híbrido, mas, na realidade, estamos em presença de estratégias tipicamente pós-coloniais: nomeadamente, a encriptação da mensagem e a reapropriação da língua.

Frantz Fanon (Fanon, 1991) e Edward Said (Said, 2004) são os teóricos da pós-colonialidade que se detiveram no conceito de representação do *Outro*. Fanon afirma que as sociedades europeias são racistas e que não existem várias intensidades de racismo (dá o exemplo do antissemitismo de Maurras e de Goebbels, cujas diferenças resultam irrelevantes para um judeu). Nesta perspetiva, segundo Fanon, o colonialismo é uma expressão de racismo, no sentido em que nele está vincada a ideia da supremacia branca. O choque que há entre a visão branca da identidade e o reconhecimento, por parte do negro, da própria identidade tem repercussões, segundo Fanon, a nível psíquico.

No fundo, a opinião de Frantz Fanon sobre o colonialismo contrasta com a ideia de Boaventura de Sousa Santos, segundo a qual o colono português, pela sua condição de

«emarginado», sente na pele a subalternidade dos colonizados. Contudo, segundo Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*, «o colonizador, se bem que “em minoria”, não se sente inferiorizado. Há na Martinica duzentos brancos que se julgam superiores a trezentos mil elementos de cor» (Fanon, 2008: 90). O que está em causa é a mentalidade subjacente à ideia de racismo, para a qual também contribui a falta de autoconsciência do negro ou a sua conviência com o esquema mental dos brancos. A alienação é algo praticamente imposto, não uma via de escape que, por exemplo, os mensageiros usaram como estratégia de afirmação.

Boaventura de Sousa Santos, por seu turno, questiona-se sobre a aceção do termo «pós-moderno»⁷⁹, pois este faz referência à modernidade que a sociedade ocidental se atribui, segundo a ideia pré-concebida da supremacia do Norte. Contudo, Boaventura de Sousa Santos realça a necessidade de contemplar na crítica à modernidade também um aspeto que a sociedade ocidental tende a subestimar do ponto de vista do impacto social, ou seja, o colonialismo. É preciso não esquecer que os padrões coloniais se perpetuam, adquirindo formas diferentes, mas sempre com as mesmas dinâmicas, dando azo ao neocolonialismo no espaço pós-colonial. Críticos como Luís Kandjimbo (Kandjimbo, 1997) e Inocência Mata (Mata, 2007) têm-se debruçado sobre o assunto, alertando para as insídias de se incorrer numa visão neocolonialista, aquando da crítica literária de textos africanos. O pós-colonial não significa a superação definitiva do colonial, mas, como defende Robert Fraser (Fraser, 2000: 8-9), é resultante de um processo que decorre em várias fases, nas quais podemos reconhecer a evolução da produção poética angolana. A teoria pós-colonial está atualmente a ser ofuscada pela discussão sobre o pós-modernismo, a qual permite um tal estado de entrosamento dos opostos e de desconstrução que qualquer tentativa de definição de uma identidade seria contraproducente. Certo é que podemos encarar a pós-modernidade como uma tendência que visa, através de específicas estratégias literárias, definir um espaço no contexto da globalização.

Creemos que ao longo deste trabalho foi possível compreender a evolução da poesia angolana, desde o nacionalismo (e o uso do «nós» coletivo) ao retorno à individualidade. Este voltar a falar na primeira pessoa foi uma forma de transnacionalização e transculturação, que todavia não implicou uma perda de identidade. Por outras palavras, os escritores angolanos contemporâneos podem escrever sem ter o fardo de representar

⁷⁹ Santos, B. de S. (s/d). «Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro» em http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf.

Angola em virtude da sua pós-colonialidade, pois as gerações anteriores, e, nomeadamente, a da poesia da fase utópico-patriótica, desempenharam um papel quase catártico em relação à reformulação da identidade e da visão do mundo angolano. Afirmar a pós-modernidade é o primeiro passo em direção a uma literatura angolana escrita por Angola, para Angola e merecedora de figurar no panorama literário mundial pelo valor que tem, esperando que as instituições académicas e a crítica acompanhem este desenvolvimento.

Conclusão

Ao longo desta argumentação, temo-nos debruçado sobre a poesia angolana, tendo em vista o seu processo evolutivo, que acompanhou o desenvolvimento político inerente ao processo de construção da nação. Como foi referido, consideramos que a produção poética no período estudado, que vai de 1965 a 1985, se manifesta numa fase literária, caracterizada pela expressão, através dos versos, do sentimento nacionalista e de um projeto utópico de construção da nação. Depois da revolução do 25 de Abril de 1974 e a consequente descolonização das colónias portuguesas, ocorreram em Angola mudanças radicais âmbito das instituições públicas e sociais, que não podiam não deixar marcas na produção literária.

Tendo em vista o processo evolutivo da poesia angolana, podemos definir a busca da identidade angolana, na década de 50, como uma proposta de resgate da dignidade do homem angolano e a caracterização deste último, por oposição ao colonizador, como a de alguém portador de uma cultura negro-africana. Na fase utópico-patriótica (1965-1985), a poesia, em parte por influência do regime colonial, na sequência do começo da luta armada de libertação, em parte por uma busca de renovação formal, afirma-se como uma forma de participação. Uma questão importante é o facto de os escritores, juntamente com os movimentos nacionalistas (a esse respeito é de realçar o percurso simultâneo da política e da literatura), terem que recorrer à clandestinidade. Por isso, as obras publicadas são representativas, em virtude da mensagem anticolonial nelas contida, mas camufladas pela contenção dos versos e pelo uso de imagens e metáforas apropriadas.

A conclusão à qual chegámos, através da leitura das obras do *corpus* foi que a produção poética revela uma certa continuidade, não apenas no que diz respeito à época determinada, mas também à época anterior, representando um passo sucessivo no processo evolutivo literário. Através da leitura das obras, identificámos como sendo o patriotismo e a utopia uns dos traços caracterizantes da fase poética que foi denominada, por esta razão, utópico-patriótica. É evidente que também na poesia de Agostinho Neto encontramos traços de patriotismo e nacionalismo, bem como a utopização de um espaço genuinamente angolano, contudo, o que diferencia a poesia da fase utópico-patriótica é uma poética renovada, quer em virtude da busca de estratégias de afirmação em contexto colonial, quer

como projeto consciente de renovação literária. Tendo em conta estes aspectos, a identificação da fase utópico-patriótica adquire um certo sentido na ótica de realçar a produção poética de uma época que, a uma análise superficial, recairia apenas sob a etiqueta de «poesia de guerrilha», como acontece na maioria dos estudos sobre literatura angolana. Através da acima referida perspectiva de continuidade, tencionámos realçar que os marcos específicos da poesia estudada – nomeadamente o nacionalismo e o anticolonialismo – não são indicadores, como em geral se pressupõe, de uma produção menos relevante em termos de literariedade, mas, pelo contrário, que também a poesia deste género pode ter um absoluto merecimento, em virtude da expressão da *ars poetica* que os autores souberam usar nos seus versos. Falam por si, por exemplo, os poemas de Arlindo Barbeitos, em *Angola angolê angolema* ou em *Nzaji*; o apelo para uma renovação poética que faz Manuel Rui em *11 poemas em Novembro*; o labor meticuloso de João-Maria Vilanova em *Vinte canções para Ximinha* e em *Caderno dum guerrilheiro*; na viagem de esperança que vai da fuga à luta, perseguindo o futuro, de Arnaldo Santos, em *Poemas no tempo*.

Seguindo a perspectiva de continuidade que mantivemos ao longo da pesquisa, foi evidente que a poesia, em Angola, teve um duplo papel na «escrita da nação»: projetar ideias e ideologias no futuro e (re)perspectivar a história conforme as renovadas circunstâncias ocorridas depois do 25 de Abril de 1974. Para além do mais, alguns escritores tiveram um papel ativo na reorganização das instituições. Com a viragem devida à independência, uma das urgências era a de reorganizar os conteúdos culturais e a produção literária, em virtude de uma visão livre das imposições coloniais e a constituição da União de Escritores Angolanos, em Dezembro de 1975, representou um passo nessa direção. O esforço perpetrado através da poesia, visado para a afirmação da identidade angolana, prende-se com a institucionalização do cânone. Ao estado atual dos estudos literários, verificamos que esta institucionalização é um processo ainda em evolução. Contudo e apesar das falhas, nomeadamente a não realização do projeto da *História da literatura angolana* ou as «makas» que envolveram o meio crítico e literário a respeito de autores canónicos, houve progressos que apontam para a consolidação do sistema literário angolano. Nesse percurso, realçámos três dos prémios que concorreram para a revelação de autores e obras representativos, ao longo do tempo: o Prémio Motta Veiga, o Prémio Camões e o Prémio Sonangol. Estas três instituições, apesar de serem afastadas no tempo e

no espaço, são um índice dos tempos e fazem parte, juntamente com o meio académico e a crítica, do processo de institucionalização da literatura.

Outro aspecto que está relacionado com a institucionalização do sistema literário angolano é o desenvolvimento de um discurso crítico autónomo. Ao longo da pesquisa, analisando a função de não apenas manifestações culturais como, por exemplo, os prémios literários acima referidos ou a fundação da União de Escritores Angolanos, mas também de obras como *Itinerário da literatura angolana* de Carlos Ervedosa (Ervedosa, 1972), observámos que já a partir das décadas de 60 e 70, há um esforço para enquadrar a literatura angolana numa ótica de individualidade. Todavia, a situação de ensino da literatura angolana no meio escolástico ainda hoje não atingiu um nível satisfatório, sendo que, em parte, as dificuldades que persistem na identificação de autores canónicos estorvam a elaboração de um programa predefinido e, em parte, a escassez de teorização não proporciona uma base sólida de referência. Há, portanto, a necessidade de desenvolver uma crítica endógena, que poderia proporcionar uma leitura das obras livre do eurocentrismo, contribuindo não apenas para a institucionalização do sistema literário angolano, mas também para a divulgação de obras e autores menos conhecidos fora de Angola. Com efeito, a projecção de escritores angolanos, passa, na maior parte dos casos, pelo meio quer académico quer editorial português, em virtude de fazer parte do espaço lusófono. O conceito de lusofonia tem vários aspectos positivos, nomeadamente a facilidade de troca de informações e bens, usando como veículo a língua, embora nem sempre, sobretudo no âmbito da cultura, o sistema funcione. Os críticos da lusofonia, como Alfredo Margarido (Margarido, 2000) e Inocência Mata (Mata 1997), apontam como aspecto negativo o facto de adquirir padrões neocoloniais, sob a égide da língua portuguesa. Ora, por um lado, é verdade que os escritores angolanos mais (re)conhecidos não esgotam a variedade de angolanidade do panorama literário nacional, por outro, apontamos como parte do problema o facto de não haver um sistema literário solidamente institucionalizado.

Quanto à identificação da cultura e da identidade angolanas através de referências ao património tradicional negro-africano, de facto não se encontram nos textos representativos da fase utópico-patriótica muitos destes elementos, com exceção de João-Maria Vilanova, pelo menos antes da independência. Contudo, isto não significa que a poesia não seja representativa da angolanidade. Pelo contrário, é um passo no processo

evolutivo, no sentido em que mostra uma poesia mais *universal*, na qual as transtextualidades mostram as conexões com o exterior, ou seja, uma poesia que não precisa de demonstrar a sua africanidade, pois está-lhe implícita. Na análise do projeto evolutivo em questão, destacam-se três autores com um percurso literário próprio: David Mestre, Ruy Duarte de Carvalho e João-Maria Vilanova. Estes três casos permitem tecer observações interessantes no que diz respeito à identidade literária dos escritores.

Relativamente às questões de identidade, nos estudos sobre literaturas africanas em língua portuguesa tem vindo a se difundir a teoria da criouldade. Concordando com o crítico e ensaísta angolano Luís Kandjimbo (Kandjimbo, 1997), achámos que esta teoria não se adequa à poesia estudada; muito pelo contrário, considerando-a fruto de criouldização, descaracterizar-se-ia, uma vez que surgiu como ato de resistência, ou como choque, segundo Franz Fanon (Fanon, 1991), e não como uma hibridação pacífica. Considerámos as transtextualidades com outras literaturas uma forma de transnacionalização, na ótica de propor uma poesia que, angolanamente, se insira nas malhas da *Weltliteratur* prospetada por Goethe. Como a teoria da mestiçagem corre o risco de dar uma visão demasiado simplista, acabando por afirmar que tudo é híbrido e mestiço, assim a teoria da *littérature monde* pode incorrer no extremo de minimizar as diferenças. No caso da poesia utópico-patriótica, esta reflete um determinado momento histórico e uma consciente vontade de afirmar a individualidade que não pode ser desconsiderada.

As reflexões sobre a identidade dos autores levaram também a abordar a questão da valoração das obras e, por conseguinte, da sua literariedade, sendo peças constitutivas de um cânone em construção. A análise dos autores representantes da fase utópico-patriótica e da evolução literária da qual foram promotores, em paralelo ao projeto de construção da nação, pode servir para levantar algumas questões relativas à identidade nas literaturas africanas e também para observar a situação da literatura angolana na atualidade, focando as metas alcançadas e os aspetos que ainda não chegaram a ser realizados (por exemplo uma História da literatura angolana). A abordagem da literatura angolana que subjaz a esta nossa tese é uma abordagem que se distingue da maioria daquelas já existentes, tendo como objetivo último revelar autores e obras poucos conhecidos e estudados, no âmbito dos estudos literários, de modo a possibilitar uma visão mais ampla do estudo das literaturas africanas em língua portuguesa. Olhando para obras como *Tempo de munhungo*, *Crónica do ghetto*, *Tempo de cicio* ou *Vinte canções para Ximinha* sob o prisma da pós-

colonialidade, apercebemo-nos não só que são sintomáticas da época em que foram escritas, mas também que apresentam as dinâmicas da escrita pós-colonial, ainda em contexto colonial. Por exemplo, como já foi referido, a projeção utópica da pátria é uma estratégia literária visada para ultrapassar a condição de colonizados, através da «invenção» de um espaço de liberdade. O que se conclui da análise mais aprofundada da época e dos autores estudados é que estes últimos antecipam a pós-colonialidade na época da pré-independência, encontrando em algumas estratégias literárias (por exemplo, no impulso utópico) uma forma de resgatar a sua condição de colonizados.

Bibliografia

1. Bibliografia ativa

1.1. *Corpus* literário

- ABEL, J. (1971). *Bom dia*. Luanda: Ed. do A.
- ANDRADE, F. C. (1975). *Poesia com armas*. Lisboa: Sá da Costa.
- BARBEITOS, A. (1976). *Angola angolê angolema*. Lisboa: Sá da Costa.
- BARBEITOS, A. (1979). *Nzaji*. Lisboa: Sá da Costa/UEA.
- CARVALHO, R. D. (1976). *A decisão da idade*. Lisboa: Sá da Costa/UEA.
- CARVALHO, R. D. (1978). *Exercícios de crueldade*. Lisboa: Edição & etc.
- CARVALHO, R. D. (1982). *Ondula, savana branca*. Lisboa: Sá da Costa.
- CARVALHO, R. D. (1979). *Sinais misteriosos... já se vê...* Lisboa: Edições 70/UEA.
- MACEDO, J. (1977). *Clima do povo*. Lisboa: Edições 70/UEA.
- MACEDO, J. (1973). *Irmã humanidade*. Lobito: Cadernos Capricórnio.
- MACEDO, J. (1989). *Página do Prado*. Luanda: ENDIPU/UEA.
- MACEDO, J. (1980a). *Voz de tambarino*. Lisboa: Edições 70.
- MESTRE, D. (1973). *Crónica do ghetto*. Lobito: Capricórnio.
- MESTRE, D. (1977b). *Do canto à idade*. Coimbra: Centelha.
- MESTRE, D. (1985). *Nas barbas do bando*. Lisboa: Ulmeiro.
- ROCHA, J. (1988). *60 canções de amor e luta*. Porto: Edições ASA.
- ROCHA, J. (1977a). *Assim se fez madrugada*. Lisboa: Edições 70/UEA.
- ROCHA, J. (1977b). *Estórias de musseque*. Lisboa: Edições 70.
- ROCHA, J. (1973). *Tempo de cicio*. Lobito: Cadernos Capricórnio.
- RUI, M. (1988). *A onda*. Coimbra: Centelha.
- RUI, M. (1967). *Poesia sem notícias*. Porto: [s.n.].

- RUI, M. (1973). *Regresso adiado*. Lisboa: Plátano editora.
- RUI, M. (1976). *11 poemas em Novembro*. Luanda: União de Escritores Angolanos.
- SANTOS, A. (1977a). *Poemas no tempo*. Lisboa: Edições 70/UEA.
- SANTOS, A. (1977b). *Prosas*. Luanda: União de Escritores Angolanos.
- SANTOS, A. (1968). *Tempo de munhungo*. Luanda: Editorial Nos.
- VELHA, C. da (1969). *As idades de pedra*. Luanda: [e. a.].
- VILANOVA, J.-M. (2004). *Mar da minha terra & outros poemas*. Luanda: Kilombelombe.
- VILANOVA, J.-M. (2004). *Poesia*. Lisboa: Editorial Caminho.

1.2. Outras obras

- ANDRADE, F. C. (2002). *Adobes de memória*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.
- ANDRADE, F. C. (1980). *O país de Bissalanka*. Lisboa: Sá da Costa.
- ANDRADE, M. P. (1977). *Antologia temática de poesia africana* (Vol. 1). Lisboa: Sá da Costa.
- ANDRADE, M. P. (1977). *Antologia temática de poesia africana* (Vol. vol.1). Lisboa: Sá da Costa.
- ANDRADE, M. P., & TENREIRO, F. J. (1982). *Poesia negra de expressão portuguesa*. Lisboa: CDL.
- CARVALHO, R. D. (1988). *Hábito da terra*. Luanda: ASA/UEA.
- CARVALHO, R. D. (2005). *Lavra. Poesia reunida (1970-2000)*. Lisboa: Cotovia.
- FILHO, E. L. (1970). *Seripipi na gaiola*. Luanda: ABC.
- FILHO, E. L. (1964). *O canto do martrindinde*. Huambo: s/n.
- GIOVETH, F., & SANTOS, S. (2005). *Nuvem passageira*. Luanda: UEA.
- HONWANA, L. B. (2000). *Nós matámos o cão tinhoso*. Porto: Afrontamento.
- JACINTO, A. (org.). (s/d). *Poesia de combate*. Porto: Comité de Ação do MPLA.
- JOÃO, M. B. (2008). *Eu, o Povo*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.

- MACEDO, J. (1980a). *Geografia da coragem*. Luanda: UEA.
- Mensagem* (1951). Vol 1. Luanda.
- MESTRE, D. (1997). *Lusografias crioulas*. Évora: Pendor.
- MESTRE, D. (1996). *Subscrito a giz*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- MESTRE, D. (1974). O pulmão. In *Kitatu mu'lungo*. Luanda: [Ed. do A.].
- NETO, A. (1998). *Poesia*. Luanda: INALD.
- NETO, A. (1987). *Sagrada esperança*. Lisboa: Sá da Costa.
- ONDJAKI (2007), *Os da minha rua*, Lisboa: Editorial Caminho.
- PACAVIRA, M. P. (1979). *Nzinga Mbandi*. Lisboa: Edições 70.
- PEPETELA. (1992). *Geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PEPETELA (2005). *Mayombe*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- PEPETELA (1978). *As aventuras de Ngunga*. Luanda: UEA.
- (1976). *Poesia de Angola*. Luanda: M.E.C.
- (1962). *Poetas angolanos*. Lisboa: CEI.
- SANTOS, A. de A. (1987). *Meu amor da rua onze*. Lisboa: Edições 70.
- SAÚTE, N. (org). (2004). *Nunca mais é sábado*. Lisboa: Dom quixote.
- SAÚTE, N. (org). (2001). *As mãos dos pretos*. Lisboa: Dom quixote.
- SOUSA, M. de (1978). *Poesia 71*. Luanda: UEA.
- VASCONCELOS, A. B. de. (org.). (2005). *Todos os sonhos*. Luanda: UEA.
- VASCONCELOS, A. B. de. (org.). (2007). *O amor é sempre agora*. Luanda: UEA.
- VIEIRA, L. (1977a). *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (3ª ed. ed.). Lisboa: Edições 70.
- VIEIRA, L. (1989). *Macandumba* (2ª ed. ed.). [Luanda]: UEA.
- VIEIRA, L. (1977b). *No antigamente, na vida* (3ª ed. ed.). Lisboa: Edições 70.
- VIEIRA, L. (1989). *Nós, os de Makulusu*. [Luanda]: UEA.
- VICTOR, G. B. (2001). *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

VILANOVA, J.-M. (2013). *Os contos de ukamba kimba*. Vila Nova de Cerveira: Nóssomos.

2. Bibliografia passiva

2.1. Sobre os autores estudados

BEIRANTE, C. (1977). «Dois poetas angolanos, duas etapas do mesmo caminho». *Colóquio/Letras* (nº39), 65-68.

BEIRANTE, C. (1978). «Recensão crítica a *Poesia com armas* de Costa Andrade». *África* (Vol. I – nº 2), 220-222.

BEIRUTE, M. C. (1978). «Recensão crítica a *Como se o mundo não tivesse leste* de Ruy Duarte de Carvalho». *África* (Vol. I - nº 4), 477-478

CRUZ, L. (1977). «Recensão crítica a *Poesia com armas*, de Costa Andrade». *Colóquio/Letras* (nº39), 92.

«Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados». Entrevista a Mena Abrantes em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-só-podem-ser-encantados>.

DESTI, R. (1979). «Recensão crítica a *Assim se fez madrugada'* de Jofre Rocha». *Colóquio/Letras* (nº49), 92.

GODINHO, H. (1978). «Recensão crítica a *Como se o mundo não tivesse Leste* de Ruy Duarte de Carvalho». *Colóquio/Letras* (nº45), 89-90.

FERREIRA, M. (1986). «Recensão crítica a *Cinco vezes onze poemas em Novembro* de Manuel Rui». *Colóquio/Letras* (nº 89), 117-118.

LARANJEIRA, P. (1988). «Recensão crítica a *Nem tudo é poesia*, de David Mestre. *Colóquio/Letras* (nº108), 112-113.

LARANJEIRA, P. (1978a). «João-Maria Vilanova: a nitidez da pré-angolanidade». *África* (Vol. I - nº 3), 325-327.

LARANJEIRA, P. (1978b). «Recensão crítica a *Angola angolê angolema* de Arlindo Barbeitos». *África* (Vol. 1 - nº 1), 100.

LEITE, A. M. (1978). «Recensão crítica a *Nzaji* (sonho) de Arlindo Barbeitos». *África* (Vol. II - nº 7), 257-258.

LISBOA, E. (1986b). «Recensão crítica a *Nas barbas do bando*, de David Mestre». *Colóquio/Letras* (nº92), 110-111.

- LISBOA, E. (1979). «Recensão crítica a *Gente do meu bairro*, de Jorge Macedo. *Colóquio/Letras* (nº47), 94-95».
- MARTINHO, F. J. B. (1981). «*Nzaji* de Arlindo Barbeitos: ars poética e ars combinatória». *Colóquio/Letras* (nº59), 19-29.
- MARTINHO, F. J. B. (1978a). «Recensão crítica a *Do canto à idade*, de David Mestre». *Colóquio/Letras* (nº44), 95-96.
- MARTINHO, F. J. B. (1978b). «Recensão crítica a *Poemas no tempo*, de Arnaldo Santos». *Colóquio/Letras* (nº42), 92-93.
- MARTINHO, F. J. B. (1978c). «Recensão crítica a *Gente do meu bairro* de Jorge Macedo». *África* (Vol. I - nº 4), 474-475.
- MELO, J. (1978). «Recensão crítica a *Poemas no tempo* de Arnaldo Santos». *África* (Vol. I – nº 2), 212-214.
- MESTRE, D. (1988). «Recensão crítica a *Nova Memória da Terra e dos Homens*, de Arnaldo Santos». *Colóquio/Letras* (nº101), 130-131.
- MESTRE, D. (1978). «Recensão crítica a *11 poemas em Novembro e 11 poemas em Novembro (ano dois)* de Manuel Rui». *África* (Vol. I – nº 2), 215-216.
- MOSER, G. (1974). «Recensão crítica a *Regresso adiado* de Manuel Rui», *Colóquio/Letras* (nº21), 96.
- QUINTAIS, L. (2000). «Ruy Duarte de Carvalho ou a poética da identidade: algumas considerações a partir de “Observação Directa”». *Colóquio/Letras* (nº157/158), 362-367.
- ROCHA, L. de M. (1978a). «Recensão crítica a *Estórias do musseque* de Jofre Rocha». *África* (Vol. I- nº 1), 95.
- ROCHA, L. de M. (1978b). «Recensão crítica a *Do canto à idade* de David Mestre». *África* (Vol. I - nº 1), 101-102.
- ROCHA, J. (s/d). «O Político e o Escritor São Faces da Mesma Moeda» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/397-o-pol%C3%ADtico-e-o-escritor-s%C3%A3o-faces-da-mesma-moeda> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).
- SANTILLI, M. A. (1978). «Recensão crítica a *Prosas* de Arnaldo Santos». *África* (Vol. I - nº 4), 472-474.
- SANTOS, A. (s/d). «A Vivência é uma Fonte Inesgotável Para Qualquer Escritor» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/403-a-viv%C3%AAncia-%C3%A9-uma-fonte-inesgot%C3%A1vel-para-qualquer-escritor> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).
- SIMÕES, M. (1978a). «Recensão crítica *Regresso adiado* a de Manuel Rui». *África* (Vol. I - nº 4), 476.

SIMÕES, M. (1978b). «Recensão crítica a *A decisão da idade* de Ruy Duarte de Carvalho». *África* (Vol. II - nº 7), 258-259.

VIEIRA, V. A. (1978b). «Recensão crítica a *Assim se fez madrugada* de Jofre Rocha». *África* (Vol. I - nº 1), 97-98.

VIEIRA, V. A. (1978b). «Recensão crítica a *Clima do povo* de Jorge Macedo». *África* (Vol. I - nº 3), 339-340.

2.2. Sobre literatura africana, estudos africanos e estudos pós-coloniais

«A África negra entra na história». (2003). *Milfolhas - Público* .

AA.VV. (1985). *Actas do II congresso internacional de estudos pessoanos* (Nashville, 31 de Março/2 de Abril 1983). Porto: Centro Estudos Pessoaanos.

AA.VV. (1985). *Les littératures africaines de langue portugaise: à la recherche de l'identité individuelle et nationale. Actes do colloque international 28-29-30 Novembre - 1 Decembre 1984*. Paris: Foudation Clouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais.

ABRANCHES, H. (1980). *Reflexões sobre cultura nacional*. Luanda: Edições 70/UEA.

ABRANTES, J. M. M. (s/d). «Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-só-podem-ser-encantados> (entrevista concedida a Aguináldo Cristóvão).

AGUALUSA, J. E. (2011). «Sou a favor da democracia e da inteligência» em <http://www.noticiaslusofonas.com/view.php?load=arcview&article=29427&catogory=Manchete>.

AHMAD, A. (2002). *As linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo.

ANDERSON, B. (2005). *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70.

ANDRADE, F. C. (1980). *Literatura angolana (opiniões)*. Luanda: Edições 70/UEA.

ANDRADE, M. P. (1962). «Le nationalisme angolais». *Présence Africaine* (nº42), 5-24.

«Biblioteca de Literatura Angolana - Uma violenta controvérsia». (2005). *JL* (13-26 Abril), 21.

BASTO, M. B. (2006). *A guerra das escritas*. Viseu: Edições Vendaval.

BENDER, G. J. (1980). *Angola sob o domínio português: mito e realidade*. Lisboa: Sá da Costa.

- BESSIÈRE, J., & MOURA, J.-M. (2001). *Littératures postcoloniales et francophonie*. Paris: Champion.
- BHABHA, H. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BITTENCOURT, M. (1999). *Dos jornais às armas: trajetória da contestação angolana*. Lisboa: Vega.
- BONAVENA, E. (2000) «Le rôle des écrivains dans la société angolaise» em <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1260>.
- BUESCU, H. C. (2001). *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.
- CARVALHAL, T. F. (2006). Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica* (nº9).
- CÉSAR, A. (1971). *Novos parágrafos de literatura ultramarina*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- CHABAL, P. (1994). *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Editorial Vega.
- CHABAL, P. (1996). *The postcolonial literature of lusophone Africa*. Londres: Hurst.
- COSME, L. (2006). *Muitas são as Áfricas*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- COSME, L. (2002) «Agostinho Neto nunca quis banir a língua portuguesa». *A página da educação* (nº113), 45.
- COSME, L. (2001a). «Jorge Amado e a literatura nacionalista angolana». *A página da educação* (nº106), 30.
- COSME, L. (2001b). *Crioulos e brasileiros de Angola*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- CUNHA, C. (1981). *Língua, nação, alienação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ERVEDOSA, C. (1979). *Roteiro da literatura angolana* (2ª ed.). Lisboa: Edoções 70.
- ERVEDOSA, C. (1972). *Itinerário da literatura angolana*. Luanda: Culturang.
- FANON, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- FANON, F. (1991). *Les damnés de la terre*. Paris: Gallimard.
- FERREIRA, M. (1989). *50 poetas africanos*. Lisboa: Plátano.
- FERREIRA, M. (1988). *No reino de Caliban*. Vol. 2. Lisboa: Plátano.
- FERREIRA, M. (1977a). *Literaturas africanas de expressão portuguesa I*. Lisboa: ICP/MEIC.

- FERREIRA, M. (1977b). *Literatura africana de expressão portuguesa II*. Lisboa: ICP/MEIC.
- FERREIRA, M. (1976). *No reino de Caliban*. Lisboa: Seara Nova.
- FRASER, R. (2000). *Lifting the sentence: a poetics of postcolonial fiction*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- FREUDENTHAL, A. e. (org.). (1994). *Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império: 1951-1963*. Lisboa: Associação Casa dos Estudantes do Império.
- GABRIEL, J. (2009). «Mar Caribe no Atlântico. Poéticas da criouliização em Cabo Verde». *Santa Barbara Portuguese Studies*, University of California, vol. X, 163-168.
- GALANO, A. M. (org.). (1997). *Língua mar: criações e confrontos em português*. Rio de Janeiro: Funarte.
- GOMES, A. & CAVACAS, F. (1997). *Dicionário de autores de Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GONÇALVES, A. C. (2003). *Tradição e modernidade na (re)construção de Angola*. Porto: Afrontamento.
- GRUZINSKI, S. (2001). *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HALL, S., & GAY, P. d. (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications.
- HAMILTON, R. (1999). «A literatura dos PALOP e a Teoria pós-colonial». *Via Atlântica* (nº3), 12-23.
- HAMILTON, R. (1981). *Literatura africana, literatura necessária* (Vol. 1). Lisboa: Edições 70.
- HARLOW, B. (1993). *Literatura de resistência*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- JORGE, M. (2006). «Nação, identidade e unidade nacional em Angola». *Latitudes* (nº28), 3-10.
- JUNIOR, B. A. (2004). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outros*. São Paulo: Boitempo.
- JUNIOR, B. A. (1989). *Literatura, história e política. Literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Editora Ática.
- KANDJIMBO, L. (1997). *Apologia de Kalitangi*. Luanda: INALD.
- KANDJIMBO, L. (2003). *Ideograma de Nganji*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- KANDJIMBO, L. (2001). «Para uma breve história da ficção narrativa angolana nos últimos cinquenta anos». *Revista de filologia românica*, Anejos II, 161-184.

LABAN, M. (1991). *Angola. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António Almeida.

LARANJEIRA, P. (2010). Havia capacidade para elaborar uma obra válida mas os trabalhos não decorreram bem. *Anfola, figuras e negócios* (n.º109-Dez. 2010), p. 40.

LARANJEIRA, P. (2009). «Múltiplas tradições e variedades: alguns escritores e textos das literaturas de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau (1975-2009)». *Santa Barbara Portuguese Studies*, University of California, vol. X, 7-24.

LARANJEIRA, P. & XAVIER, L. G. (2006). *Cinco povos, cinco nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro.

LARANJEIRA, P. (2005). *Ensaaios afro-literários* (2ª ed. ed.). Lisboa: Novo Imbondeiro.

LARANJEIRA, P. (1995). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

LARANJEIRA, P. (1992). *De letra em riste*. Porto: Edições Afrontamento.

LARANJEIRA, P. (1985). *Literatura calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento.

LEITE, A. M. (2003). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri.

MACEDO, J. (1986). *Poéticas na literatura angolana*. Luanda: INALD.

MACEDO, T., & CHAVES, R. (2007). *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas*. São Paulo: Arte & Ciência.

MADUREIRA, A. (1988). *A Colonização Portuguesa em África 1890-1910*. Lisboa: Livros Horizonte.

«Maka sobre "Os princípios de uma Biblioteca de Literatura Angolana"». (2005). *Agora*, 15 de Janeiro de 2005, Luanda, p. 25.

MARGARIDO, A. (2000). *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Lisboa: Universidade Lusófona.

MARGARIDO, A. (1980). *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo.

MARTINHO, F. J. B. (1977). «Recensão crítica a *Poesia Angolana de Revolta*, de Giuseppe Mea. *Colóquio/Letras* (n.º 40), 92-93.

MATA, I. (2010). «Ainda há condições para concretizar o projecto». *Angola, figuras e negócios*, 38-39.

MATA, I. (2007). *A literatura africana e a crítica pós-colonial: reconversões*. Luanda: Edições Nzila.

MATA, I. (2006a). *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União Escritores Angolanos.

MATA, I. (2006b). «Sob o signo de uma nostalgia projectiva: a poesia angolana nacionalista e a poesia pós-colonial». *SCRIPTA*, 10 (nº19 2º sem), 38.

MATA, I. (2001). *Silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além.

MATA, I. (1992). *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Pontevedra/Braga: Cadernos do Povo.

MATA, I. (s/d). «Na ciência não pode haver “Nacionalismos” estreitos» em <http://www.ueangola.com/entrevistas/item/402-na-ciencia-nao-pode-haver-nacionalismos-estreitos> (entrevista concedida a Aguinaldo Cristóvão).

MATA, I. (s/d). «O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa» em biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf.

MATA, I. (s/d). «Pepetela e as (novas) margens da nação angolana», em <http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/242-pepetela-e-as-novas-margens-da-na%C3%A7%C3%A3o-angolana.html>

MEMMI, A. (1985). *Portrait du colonisé*. Paris: Gallimard.

Mensagem (1951). nº1-Julho. Luanda: Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola.

MESTRE, D. (1977a). Cartas de Angola. *Colóquio/Letras* (nº39), 42-47.

MOSER, G. & FERREIRA, M. (1983). *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MOSER, G. (1979). «Angola: uma república de poetas». *Colóquio/Letras*, nº 50, p. 78-80.

MOURALIS, B. (1984). *Littérature et développement*. Paris: Silex editions.

MOURALIS, B. (1982). *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina.

MOURÃO, F. A. A. (1978). *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Editora Ática.

NDAW, A. (1993). *Pensiero africano*. Roma: Milella.

NETO, A. A. (2001). *Lalipo: Adeus. Angola, uma revolução traída*. Lisboa: Universitária Editora.

NOA, F. (2002). *Império, mito e miopia*. Lisboa: Caminho.

OLIVEIRA, M. A. de (1968). *Luanda, ilha crioula*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

OLIVEIRA, M. A. de (1990). *Reler África*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.

PADILHA, L. C. (2003). «Agostinho Neto em trançado de brasileiras vozes». *SCRIPTA*, v.6 (nº12 1ºsem).

PÉLISSIER, R. (2005) «Autores, actores, críticos e “bons samaritanos”». *Análise social*, XXXIX (173), 877-885.

Poesia de Angola (1976). Luanda: M.E.C.

PORTUGAL, F. S. (1999). *Entre Próspero e Caliban. Literaturas africanas de língua portuguesa*. Santiago de Compostela: Laiovento.

PORTUGAL, F. S. (1994). *Rosto negro: o contexto das literaturas africanas*. Santiago de Compostela: Laiovento.

RIAÚZOVA, H. (1986). *Dez anos de literatura angolana*. Luanda: UEA.

ROSÁRIO, L. d. (1996). *Singularidades. Estudos africanos*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas.

SAID, E. (2004). *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia.

SANTO, C. E. (2000). *Esperança, utopia e narcisismo nas literaturas africanas*. Lisboa: Cooperação.

SANTOS, B. d. S. (2001). «Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade». In RAMALHO, M. I. & RIBEIRO, A. S. *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 23-85.

SANTOS, B. de S. (s/d). «Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro» em http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf

SECCO, C. L. T., (2006). «A poesia angolana pós-independência: tendência e empasses». *Veredas* – Vol. 7- Dez. Porto Alegre. 87-99.

SEVRY, J. (1999). *Regards sur les littératures coloniales*. Tome III. Paris: L’Harmattan.

SMITH, A. (2006). *Nacionalismo*. Lisboa: Teorema.

SOARES, F. (2001a). (org.). *Antologia da nova poesia angolana (1985-2005)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SOARES, F. (2001b). *Notícias da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

SPIVAK, G. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Éditions Amsterdam.

OLANIYAN, T. & QUAYSON, A. (org.) (2007). *African literature: an anthology of criticism and theory*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

- THIONG'O, N. (1991). *Decolonizing the mind*. London: James Currey.
- TRIGO, S. (1977). *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Brasília: Ed. Porto.
- VASCONCELOS, A. B. de (org.) (2005). *Caçadores de sonho*. Luanda: UEA.
- VENÂNCIO, J. C. (1993). *Uma perspectiva etnológica da literatura angolana*. Lisboa: Ulmeiro.
- VENÂNCIO, J. C. (1992a). *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: ICALP.
- VENÂNCIO, J. C. (1992b). *Literatura versus sociedade*. Lisboa: Vega.

2.3. Bibliografia geral

- AA.VV. (1997). *Biblos - Enciclopédia VERBO das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- AZEVEDO, A. (2005). *Fernando Pessoa. Outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BAUMAN, Z. (1999). *Culture as praxis*. London – Thousand Oaks – New Delhi: SAGE Publications.
- BAUMAN, Z. (2001). *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press.
- BISSACA, R. & PAOLELLA, M. (org.) (1999). *Biblioteca*. Vol 3. Torino: Lattes.
- BLOCH, Ernst (1997). *Le principe espérance*. Vol. 1. Paris: Gallimard.
- BOURDIEU, P. (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, P. (1989). «The Corporatism of the Universal – The Role of the Intellectual in Modern World». *Telos*, 81, 99-110.
- BRITO, C. & BRANCO, R. A. (2002). *Animal volátil*. Porto: Afrontamento.
- DIOGO, A. A. (1992). *Literatura & heteronímia*. Pontevedra/Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal.
- ECO, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- GELLNER, E. (1993). *Nações e nacionalismos*. Lisboa: Gradiva.
- GIDDENS, A., (2002). *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp.

- GOLDMANN, L. (1972). *A criação literária na sociedade moderna*. Lisboa: Editorial Presença.
- GOULART, R. M. (1997). *Artes poéticas*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- GUIMARÃES, F. (1989). *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*. Lisboa: Caminho.
- JAUSS, H. R. (1993). *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega.
- LACERDA, T. M. (2005). *A política da metafísica: teoria e prática em Leibnitz*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- LEVI, P., (1986). *Se questo è un uomo*. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- LISBOA, E. (1986a). *Poesia portuguesa: do «Orpheu» ao neorrealismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MAIOR, D. V. (1996). «Identidade(s): literatura, língua e história». *Discursos. Estudos de língua e cultura portuguesa* (nº13), 41-83.
- MARTINHO, F. J. B. (2010). «Texto e contexto de "Poesia 61" num quadro tardo-modernista». *Colóquio/Letras* (nº177), 9-27.
- MARX, K. & ENGELS, F. (1982). *Obras escolhidas*. Tomo I. Lisboa: Edições “Avante!”.
- MOISÉS, M. (2004). *Dicionário de termos literários* (12ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Poesia 61* (1961).
- RAMOND, V. (2008). *A revista Vértice e o neorrealismo português*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- REIS, C. (2001). *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários* (2ª ed. ed.). Coimbra: Almedina.
- REIS, C. (1990). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- RIBEIRO, A. S. & RAMALHO, M. I. (1998). «Dos estudos literários aos estudos sociais». *Revista Crítica de Ciências Sociais* nº52/53 Nov. 1998- Fev. 1999, 61-83.
- ROCHER, G. (1971). *Sociologia geral*. Vol. 1. Lisboa: Ed. Presença.
- ROSA, A. R. (1986). *Poesia liberdade livre*. Lisboa: Ulmeiro.
- SARAIVA, A. J., & LOPES, Ó. (2001). *História da literatura portuguesa* (17ª ed. ed.). Porto: Porto Editora.
- SILVA, V. M. de A. (1986). *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.

TORGA, M. (1974). *As frias madrugadas*. Lisboa: Livraria Bertrand.

TORGA, M. (1955). *Traço de união*. Coimbra: Coimbra Editora.

TORRES, A. P. (1983). *O movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

VAROTTI. C. (2006). *Manzoni: profilo e antologia critica*. Milano: Bruno Mondadori Editori