Avanços em

Literaturas e Culturas Africanas e em Literatura e Cultura Galegas

Avanços em Literaturas e Culturas Africanas
e em Literatura e Cultura Galegas

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 388
Índice, páginas: 5-7

ISBN: Volume VII 978-84-87305-63-4
Depósito legal: C 598-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net
© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramacão e impressão:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

Índice

Nota do Presidente
da Associação Internacional de Lusitanistas.....9

Nota Editorial.....11

Classes genealógicas coloniais: o caso de Moçambique.....13
João Manuel Neves

Exílio e degradação: a trajetória do herói e a construção do espaço na obra de Manuel Lopes 33
Marcio Roberto Pereira

A exímia arte de Sunguilar: Óscar Ribas e a recolha da tradição oral angolana.....45
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Tenreiro, Hughes e Mandela: Uma Conversa sobre Rios.....63
Maria Manuela Araújo

Breve estudo do conto angolano da década de 50 à atualidade.....77
Marilúcia Mendes Ramos

O lugar do *outro* na representação do *eu* em Luandino, Pepetela e Agualusa.....93
Agripina Carriço Vieira

Narração e Focalização em Romances de J.E. Agualusa. Um olhar em trânsito pelas cidades da língua portuguesa.....111
Fernanda Gil Costa

Encontros e desencontros de fins e começos, leitores e personagens , colonos e colonizados (e outros aparentes opostos) em Crónica da rua 513.2.....125
Leonor Simas-Almeida

Humanas oscilações: uma leitura ecopoética de "Entre o ser e o amar", de Odete Costa Semedo.....141
Angélica Soares

Mia Couto e João antonio a liberdade da linguagem 155
Elizabeth Marinheiro

O cinema na literatura de Mia Couto.....163
Mirian Tavares

Alguma poesia angolana e sua especial cartografia de sinais.....173
Laura Cavalcante Padilha

A História nas estórias de Ondjaki.....187
Paula Ferraz

A Guiné-Bissau (en)cena.....205
Robson Dutra

Os incríveis irmãos Júlio: divertir, informar, sensibilizar através das histórias em quadrinhos 215
Moema Parente Augel

Aproximação à trajectória de Alfredo Guisado na década de 20.....235
Carlos Pazos Justo

A abordage do campo teatral à luz das suas fontes potenciais: disrupçons entre o discurso legal e a praxe teatral.....253
Lucía María Montenegro Pico

Portugal como referente na Galiza do século XVIII- o caso de José Andrés Cornide.....271
Raquel Bello Vázquez

Sobreviver em tempos de ditadura o grupo Galaxia na Galiza de meados do século xx.....289
Cristina Martínez Tejero

Do Campo Científico para o Campo Literário: o diálogo entre metodologia de pesquisa e poesia na produção de Ernesto Guerra da Cal.....307
Joel R. Gômez

O Grupo Ourensán e o teatro.....327
Laura Tato Fontaíña

Critérios e procedimentos para a delimitação da estrutura institucional dum sistema literário deficitário (o caso galego em 1974-1978).....343
Roberto López-Iglésias Samartim
Da *Lusitania* ao *latín galaico*: interações de Valle-Inclán e o campo literário português.....365
Rosario Mascato Rey
Comissão Científica para o X Congresso da AIL.....383

Nota do Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediou neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

Nota Editorial

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

Classes genealógicas coloniais: o caso de Moçambique

João Manuel Neves
Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3

A partir de um conjunto muito exaustivo compreendendo os textos literários relacionados com Moçambique colonial e o material textual considerado mais significativo para a articulação do discurso colonial em língua portuguesa, serão extraídos elementos de contextualização que permitem estabelecer pólos organizativos e a sistematização deste conjunto textual com vista à sua análise detalhada. O conceito de visão colonial do mundo e o conceito de imaginário colonial serão abordados para introduzir a noção de perspetiva, essencial para a compreensão da especificidade das relações hipertextuais entre as diferentes classes de textos que compõem este conjunto de material. As convenções de conteúdo que permitem identificar as genealogias genéricas hipertextuais coloniais apresentam um conjunto de características análogas ao nível de diferentes categorias do relato, em particular o espaço, o tempo e a ideologia. A análise da especificidade destas afinidades genéricas entre as classes de textos, permite estabelecer as genealogias constitutivas do domínio da literatura colonial, componente quase exclusiva do campo literário de Moçambique até finais dos anos 1940 que continuará preponderante até 1975[1].

[1] A noção de campo enquanto entidade compósita, heterogénea e eventualmente intraconflitual, é em parte retomada de Pierre Bourdieu. Cf P. Bourdieu, 1998 (1992). *Les règles de l'art*. Paris, Seuil.

Imaginário, consciência e perspetiva

Entendemos por literatura colonial toda a ficção e lírica relativas à realidade colonial onde se expressam uma ou várias perspetivas instituídas a partir de uma visão colonial do mundo. Neste sentido, a designação de autor colonial refere-se antes de mais, salvo poucas exceções, ao escritor europeu estabelecido nas colónias, colono originário da metrópole ou nascido na colónia, cuja obra diz respeito à realidade colonial. Por outro lado, serão também consideradas como participando da literatura colonial as obras relativas a esta realidade e onde se expressa a mesma perspetiva, escritas por metropolitanos que teriam estado de visita ou em missão na colónia. Integram também esta literatura eventuais obras de características análogas cujo autor metropolitano nunca tenha estado nas colónias mas no entanto aí situa o seu relato.

Na poesia colonial a subjetividade poética consigna a expressão direta de uma perspetiva instituída a partir de formas de consciência e de falsa consciência colonial. Da mesma maneira, nos relatos coloniais de viagens, nas memórias ou nos relatos autobiográficos, o autor exprime diretamente o seu ponto de vista a partir de uma visão colonial do mundo. Em relação à ficção, o relato colonial caracteriza-se pela ativação da perspetiva narrativa através de focalizações instituídas a partir de formas de consciência e de falsa consciência próprias dos colonizadores. A eventual presença de focalizações instauradas por personagens representando os colonizados aparece sempre condicionada pela posição do narrador no primeiro plano da transmissão de uma visão colonial do mundo. A literatura colonial define-se também pelo estatuto conferido ao leitor implícito que é suposto participar dos códigos e das representações ideológicas dos colonizadores, dando um sentido ao texto, e é assim convocado para caucionar a visão colonial do mundo expressa num dado relato em particular.

O desenvolvimento de uma visão colonial do mundo na época contemporânea acompanha a instalação gradual dos procedimentos do discurso colonial para afirmar a superioridade cultural dos europeus. A expressão desta formação discursiva repousa em grande medida sobre a elaboração constante de um imaginário colonial a partir dos relatos de via-

gem, desde o final da Idade Média. Este processo incrementa-se no séc. XVIII e conhece uma intensidade acrescida desde o início do séc. XIX, com o encadeamento de viagens de exploração e de conquistas de territórios. Os relatos europeus do séc. XIX sobre Moçambique, tal como a generalidade do material textual contemporâneo sobre as regiões longínquas, perpetuam a estranheza desses mundos que são vistos como parados no tempo e cuja apreensão em termos de barbárie ou de primitivismo constitui as premissas da elaboração das representações de modernidade e de civilização. Com este discurso instituí-se a autoridade de quem olha e afirma a sua superioridade construindo o outro cuja cultura fabulosa será triturada no próprio processo de a racionalizar para assim garantir a irreversibilidade da dominação. A recorrência das mesmas histórias pejadas dos símbolos que vão forjar o imaginário colonial torna-se inevitável na apreensão de uma realidade doravante construída através da omnipresença destes signos no discurso referencial adotado por poetas, romancistas ou contadores para situar e transmitir a experiência que têm do mundo colonial. A sua visão do mundo enquanto colonos confunde-se com o imaginário colonial na medida em que a imanência deste se revela determinante para garantir a reprodução quotidiana da hierarquia cultural[2].

O recurso a este fundo simbólico, pela transmissão de uma narrativa idêntica, destinada a consignar a autenticidade de uma dada experiência colonial, é uma constante durante todo o período colonial nos relatos de viagens, relatos de guerra, autobiografias, memórias, mas também nos relatos administrativos, relatos jurídicos, relatos de missionários, estudos de antropologia, artigos de jornais, regulamentos associativos ou cívicos, etc. O conjunto do material textual encontra-se impregnado, com maior intensidade antes do período de colonização normativa, de uma carga ficcional que se traduz por um florilégio de alusões literárias, sugerindo um contexto geral de literatura condicional[3]. A reprodução do imaginá-

---

2 Várias contribuições teóricas informam esta análise, sobretudo no domínio pós-colonial. Cite-se em particular Mary-Louise Pratt, 2008 (1992). *Imperial eyes*. London, Routledge; Edward Saïd, 2003 (1978). *Orientalism*. London, Penguin; e Robert Young, 1995. *Colonial Desire*. London, Routledge.

3 Gérard Genette propõe este conceito para distinguir os domínios da ficção e da dicção poética que relevam da *literatura constitutiva*, doutras práticas discursivas cuja li-

rio colonial afetando o conjunto do material textual enquanto caução de autenticidade, engendra formas de intertextualidade específicas que denominámos, a partir de Gérard Genette, hipertextualidades (Genette, 1982). Estas relações hipertextuais são o principal elemento constitutivo das identidades genéricas coloniais, as classes genealógicas de textos elaborados em função da articulação do discurso colonial.

A visão colonial do mundo e a reprodução do imaginário colonial radicam assim essencialmente na afirmação da supremacia cultural dos colonos e das diferentes formas de dominação exercidas, a todos os níveis, para submeter os colonizados. Segundo os autores, a apreciação da gestão dos mecanismos desta dominação pode aparecer apologética ou mais ou menos crítica. Neste sentido, relevam também da literatura colonial as obras marcadas por uma denúncia dos aspectos mais nefastos do sistema colonial, sobretudo no particular contexto português de uma administração ditatorial de tipo fascista, quando nestes textos se expressam focalizações instituídas a partir de formas de consciência ou de falsa consciência próprias dos colonizadores, apesar da adoção de uma posição mais condescendente ou paternalista em relação aos colonizados. A obra colonial de Maria Archer (1935, 1937, 1939, 1939a, 1939b, 1939c, 1939d, 1939e, 1940), alguns contos de Afonso Ribeiro (1983 [1975; escrito nos finais dos anos 1950]), também outros contos e uma novela de Alexandre Cabral Relatos que evoluem no espaço da colónia belga do Congo (Alexandre Cabral, 1965 [1947], 1953), ou a obra colonial de Ascêncio de Freitas (1978, 1979), encontram-se nesta situação. *Quatro anos de deportação*, relato autobiográfico de Mário Castelhano (1975 [escrito em 1931])[4], e *Natureza morta*, romance de José Augusto França (1982 [1949])[5], ambos situados em Angola, são relatos onde se expressa

teraridade é *condicional*. Vd. G. Genette, 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.

4 Mário Castelhano, degredado político em Angola, entre 1927 et 1931, foi o último secretário-geral da *Confederação Geral do Trabalho* de orientação anarco-sindicalista, principal organização intersindical portuguesa antes da instauração do *estado novo*.

5 No início de 1945, acabado de sair da Faculdade de Letras de Lisboa e após o falecimento do seu pai, José Augusto França vai permanecer durante um ano em Luanda para liquidar negócios de família. Nomeado diretor-adjunto de uma grande companhia proprietária de plantações da qual o seu pai era sócio, França vai poder viajar por todo o território e conhecer do interior em pormenor a gestão da desumanidade

um ponto de vista antagónico ao dos colonizadores a partir de formas de consciência de europeus em oposição ou sentindo repulsa pela realidade social colonial. A adoção de um discurso de verdade sobre a colónia[6] nestes dois relatos não se encontra condicionada pela evocação de uma possibilidade de melhorar o sistema como sugerem as obras coloniais de Afonso Ribeiro ou Ascêncio de Freitas (aliás publicadas após a independência), implicando antes uma rejeição explícita do estatuto de colono por parte de europeus involuntariamente confrontados com a abjeção da sociedade colonial. A adoção sem ambiguidades de um ponto de vista anticolonial por Castelhano e França radica na atitude crítica destes autores em relação ao capitalismo e à sociedade de classes mas também e acima de tudo contrária a qualquer forma de autoritarismo social. Estas duas obras constituem assim na biblioteca colonial portuguesa o subconjunto específico do relato anticolonialista.

Entre os jovens escritores, sobretudo filhos de colonos, que se manifestam em Moçambique desde o final da década de 1940, muito poucos (caso de Fonseca Amaral ou Rui Guerra) exprimiram uma posição anticolonial inequívoca. No entanto, jovens autores como Rui Knopfli ou Vieira Simões distinguem-se pela sua atitude crítica perante o relato apologético, muito marcado pela retórica imperial, ou face ao romance colonial de costumes do seu tempo, sem nunca conseguirem romper com o discurso colonial. A sua produção constitui uma especificidade dentro do campo literário que denominámos, adotando a sugestão de Rui Knopfli (1989), *poesia de circunstância*.

As relações hipertextuais que definem as classes genealógicas coexistentes no campo literário em Moçambique são por vezes transversais

---

do sistema colonial.

6 Em *Fortunas d'África* de Manuel Récio e Domingos de Freitas (1933) apercebemo-nos rapidamente que a intenção expressa pelos autores de instaurar com o seu relato um discurso de verdade sobre a colónia só muito parcialmente tem em conta o conjunto da sociedade de plantação das ilhas de São Tomé e Príncipe cujo modo de produção de tipo esclavagista fora na altura condenado pela Sociedade das Nações. Neste relato os autores preocupam-se sobretudo com a situação dos *feitores*, portugueses de origem camponesa que exerciam funções de capatazes nas plantações, enredados num sistema de escravatura por dívidas semelhante ao descrito por Ferreira de Castro em *A* selva (1930).

e alguns textos apresentam uma capacidade de modulação considerável. Assim, a última recolha de poemas de Knopfli, *O monhé das cobras* (2003 [1997]), encontra-se na fronteira entre a poesia de circunstância e a poesia colonial apologética cambiada em nostálgica. Noutro plano, a recolha *Eu, o povo!*[7] de António Quadros aparece como um intuito de integrar a primeira poesia moçambicana a partir de uma perspetiva própria da poesia de circunstância. Um caso notável de inversão de perspetiva, nas literaturas africanas de língua portuguesa, constitui a trilogia do *Camaxilo* de Castro Soromenho (1961 [1949], 1957, 1979 [1970]), autor cuja produção anterior participa por completo da literatura colonial e que se revela a partir de *Terra morta* através de uma escrita articulada em torno de focalizações de narradores expressando pontos de vista instituídos a partir de formas de consciência próprias dos colonizados.

Note-se que uma parte considerável ou mesmo a totalidade de alguns relatos coloniais pode cingir-se à representação ou à descrição da vida dos colonizados que por vezes serão os protagonistas e poderão assim exprimir a sua própria voz: é o caso de certas obras de Campos Monteiro Filho (1933), Augusto Cabral (1942) ou Nuno Bermudes (1959). No entanto, a posição do narrador nestes relatos modula sempre as focalizações instauradas pelos personagens representando os colonizados e impõe uma perspetiva narrativa estritamente determinada por uma visão colonial do mundo.

Uma vertente da obra de temática colonial de Ascêncio de Freitas, a primeira parte da recolha *E as raiva passa por cima, fica engrossar um silêncio*, apresenta a este nível particularidades interessantes, traduzindo a vontade expressa e reivindicada por este autor em integrar uma "hipotética" literatura moçambicana[8]. Nestes contos esparsos, escritos depois da independência de Moçambique e publicados em Portugal em 1979, após o regresso de Freitas à metrópole, somos confrontados com uma denúncia dos abusos e aspectos mais abjetos do sistema colonial, pela voz dos colonizados exprimindo o seu próprio ponto de vista. No entanto, os relatos articulam-se em torno de discursos de narradores fugidios cuja perspetiva parece resultar de uma visão do mundo marcada sobre-

[7] Mutimati Barnabé João (*alias* António Quadros), 1984 (1975).

[8] Vd. as declarações a Michel Laban em Labal (1998).

tudo pela crítica da particularidade fascizante deste colonialismo tardio, o que engendra uma ambiguidade em relação à especificidade das formas de consciência próprias dos colonizados, situação reforçada nos contos que compõem a segunda parte da recolha. Uma outra técnica que se inscreve na vontade de integrar a literatura moçambicana e aparece indissociável desta concessão do papel de protagonistas e da voz aos colonizados, toma a forma de uma experimentação linguística consistindo em aplicar à totalidade do discurso uma representação de um aspecto da oralidade dos africanos, o português transformado dos locutores não escolarizados. Freitas, na sequência de experiências linguísticas precedentes (o regionalismo das Beiras portuguesas em *Cães da mesma ninhada* [Freitas, 1960], o mesmo regionalismo concomitante com o português transformado em *Ontem era madrugada*), tentou desviar uma técnica que foi uma constante da literatura colonial[9], tentando ao mesmo tempo seguir a via de pesquisa sobre a oralidade aberta pelo mestre brasileiro Guimarães Rosa[10] que Mia Couto iria transpor com sucesso alguns anos mais tarde para a literatura moçambicana. Todavia a tentativa de Freitas esbarra com a sua dupla incapacidade para integrar, por um lado, a tradução do pensamento africano no discurso e, por outro lado, as técnicas da criatividade oral na narração, as duas chaves da escrita de Guimarães Rosa ou de Mia Couto. Ao contrário destes dois autores, Freitas utiliza este português transformado que designa de "pior português" (Laban, 1998: 223), não como o seu próprio código de expressão no processo de uma variância da língua portuguesa mas como um "linguajar" (Laban, 1998: 188 seg.), coexistindo com a língua modelo (a que Freitas utiliza nas suas outras obras "portuguesas"). Neste sentido, a atitude de Freitas em relação à língua e ao português transformado não se distingue em nada da expressa pela generalidade dos autores coloni-

[9] Cf. por exemplo Augusto Cabral (1942). Ver também Laban,1998: 188-9.
A reprodução do português transformado tem quase sempre uma função muito importante no relato colonial: este procedimento constitui um factor suplementar de humilhação dos africanos, como intuiu e representou de maneira exemplar, a partir de uma perspectiva pós-colonial, L. B. Honwana na *estória* "Nhinguitimo"; cf. Luís Bernardo Honwana, 1972 (1964).

[10] As suas declarações a este propósito são explícitas, vd. Laban (1998: 221 e 227).

ais, apesar das suas insistentes imprecações em favor de uma moçambicanidade muito pessoal.

Centralidade dos espaços

Além do aspecto primordial da perspetiva que distingue toda a literatura colonial, encontramos nos relatos de ficção colonial (o conto, a novela ou o romance colonial), ao nível das diferentes categorias da narrativa (espaço, tempo), uma série de particularidades características presentes também noutros subgéneros narrativos coloniais como a autobiografia, as memórias, os relatos de viagens ou os relatos de guerra. A centralidade dos espaços nesta narrativa é com frequência desde logo evidenciada ao nível dos paratextos – títulos, subtítulos, prefácios, introduções, apresentações em contracapa ou badana, entre outros.

O relevo dado nos diferentes textos literários à representação e à descrição de certos lugares específicos, os sertões e as cidades da colónia, aparece como uma constante na elaboração das narrativas. No entanto, o espaço físico das obras pode eventualmente integrar outros lugares de ação mas as personagens coloniais serão sempre os protagonistas. Um destes lugares exteriores à colónia representado ou descrito com frequência na ficção colonial de Moçambique é a metrópole, representada enquanto lugar de origem de uma dada personagem, colono ou visitante, muitas vezes como termo de comparação para com os sertões ou as cidades africanas, e sobretudo como local onde tem lugar a ação de uma viagem expiatória. Este percurso transcendente constituirá o último acto simbólico da integração do colono no espaço colonial: a constatação de não se reconhecer no tempo atual do espaço metropolitano (ver os romances de Correia de Matos ou os de Eduardo Paixão[11]). Outro espaço físico representado com frequência, sobretudo nas obras da primeira fase e depois pelos autores nascidos em Moçambique, é a África do Sul, em particular Joanesburgo[12]. A ação pode ain-

[11] Eduardo Correia de Matos, 1934, 1935, 1945, 1955 ; Eduardo Paixão, 1973 (1972), 1974 (1972), 1973, 1975.

[12] Cf. Diocleciano Fernandes das Neves, 1987 (1878) ; Carlos Maia, 1930, 1936 ; Francisco de Sousa Neves, 1956 ; Guilherme de Melo, 1985.

da ter lugar noutros países da Europa, no quadro de viagens (Cf. Guilherme de Melo, 1985; Eduardo Paixão, 1973) ou estadias (Cf. Francisco de Sousa Neves, 1956) das personagens coloniais; da mesma maneira, também noutros lugares de África (Cf. João Azevedo Coutinho, 1941; Daniel Severino, 1962), e até num barco, a nave do regresso, quando o espaço colonial se desintegra, como em *A última viagem* de António Pires (1975), autor colonial de Angola.

Para lá do relevo dado ao espaço físico, a principal marca distintiva dos subgéneros narrativos coloniais consiste, no entanto, na representação e descrição de um espaço social específico, configurado principalmente em função da presença de tipos e figurantes. Entre os mais recorrentes e significativos encontramos: o colono urbano e o colono do mato, o colono rico e o colono pobre, o metropolitano recém-chegado[13]; os militares europeus, os soldados africanos[14]; a hierarquia administrativa[15]; o velho colono, a companheira africana do colono[16]; o europeu *cafrealisado*[17]; os domésticos africanos[18]; o africano não escolarizado dos campos[19]; o "bom selvagem"[20]; o "mau selvagem"[21]; o africano muçulma-

13 Os romances de Correia de Matos, Sousa Neves, Eduardo Paixão ou Guilherme de Melo são a este título exemplares.

14 Vd. a generalidade dos relatos de guerra.

15 Na maior parte dos relatórios administrativos que integram o domínio da literaridade condicional. Vd. também: Brito Camacho, 1923, 1926; Filipe d'Eça, 1943; Guilherme de Melo, 1985; Hélder Macedo, 1991.

16 Sobretudo representados nos romances de Rodrigues Júnior.

17 Um excelente retrato dela própria face ao europeu *cafrealisado* por Márcia Ferraz (1949); também um dos temas preferidos de Rodrigues Júnior.
Cafrealisado, designa o que se tornou como os cafres. Termo bastante pejorativo. Aplica-se sobretudo ao colono do mato que tem poucos contactos com as aglomerações coloniais, toma mulher(es) africana(s), e adota no seu quotidiano elementos do estilo de vida dos africanos dos campos.

18 Muito frequente, sobretudo o *boy* ou *mainato*; vd. Maria Amélia Rodrigues (1932?), Márcia Ferraz (1949), Guilherme de Melo, 1985.

19 Omnipresente, vd. em particular: Brito Camacho, 1926, Gavicho de Lacerda, 1923, 1929, (1939), 1944, 1944a; Filipe d'Eça, 1943 , Henrique Galvão (1945); ou o padre Carvalho, 1956 (1944), 1944, 1947.

20 Sobretudo representado pelo padre Cruz, 1910, Campos Monteiro Filho, 1933, ou Nuno Bermudes, 1959.

no[22]; o africano suburbano[23]; o *magaíça*[24]; o mestiço filho reconhecido do colono[25]; *as pretas*[26]; os outros mestiços[27]; a mestiça exótica em *femme fatale*[28]; a prostituta europeia[29]; a prostituta mestiça[30]; o homossexual europeu[31]; o indiano[32]; sendo considerados neste conjunto alguns dos tipos mais significativos. A atmosfera e os comportamentos próprios da formação social colonial com os seus peculiares códigos, pseudovalores, preconceitos, hierarquia cultural e de classe, aparecem omnipresentes em toda a narrativa colonial, de ficção ou não, mesmo quando a ação consiste nas deambulações extracoloniais dos personagens, ou nas suas relações com personagens não-coloniais.

Da mesma maneira, os subgéneros narrativos coloniais afirmam a sua especificidade ao nível da expressão das formas de consciência ou de falsa consciência das personagens, sempre determinadas pela realidade colonial. Nalgumas obras de ficção[33], o espaço psicológico das personagens pode apresentar uma densidade considerável mas constitui-se sem-

21 Muito frequente, vd. Eduardo Noronha, 1894, ou exemplos extremos em Correia de Matos, 1935, ou Henrique Galvão, 1948 (1945), 1947.

22 Outra obsessão de perigo, sobretudo entre os escritores que residiram no norte de Moçambique; vd. por exemplo Eduardo Lupi, 1907, ou os romances de Rodrigues Júnior.

23 Vd. por exemplo Augusto Cabral, 1942, ou Guilherme de Melo, 1990 (1965).

24 Alusões frequentes, vd. o padre Cruz, 1910: Orlando Pinto (2004); Botte, 1986, é interessante para o ponto de vista das empresas mineiras; ver também Hélder Macedo, 1991. Magaíça, designa o trabalhador migrante regressado das minas do Transvaal.

25 Vd. por exemplo Maria da Beira, 1953, 1957, Henrique Galvão, 1957, ou Eduardo Paixão, 1975.

26 A maioria das alusões são em margem, algumas passagens explícitas em Andrade e Silva, 2005 (1931), Julião Quintinha, 1929a, Manuel Récio e Domingos S. de Freitas, 1933, Aníbal Santos, 1996.

27 Veva de Lima, 1928, é um exemplo significativo da atitude corrente; ver também Carlos Maia, 1929, 1936.

28 Personagem principal em San Bruno, 1927, Campos Monteiro Filho, 1939, e Daniel Severino, 1962.

29 Vd. Gabriel Camacho e António Rocha, 1934; Paço de Arcos, 1952.

30 *Femme fatale* e personagem principal em João Salva-Rey, 1986 (1972).

31 Representado pelos autores homossexuais, como em Guilherme de Melo, 1985; vd. também Eduardo Pitta, 2000, uma obra não-colonial por um escritor nascido na colónia.

32 Alusões recorrentes, vd. sobretudo os romances de Rodrigues Júnior.

33 San Bruno, 1927; os romances de Rodrigues Júnior; João Salva-Rey, 1986 (1972).

pre por referência ao quadro sociocultural da formação social colonial[34]. Na narrativa de ficção, os comportamentos moldam e decorrem de mundos epistémicos, ilustram e representam mundos possíveis, cujos contornos plasmam e só podem ser entendidos dentro da lógica sociocultural, económica e institucional do mundo real colonial. A ficção colonial distingue-se pela sua inexorável representação de mundos possíveis coloniais. Neste sentido, a configuração dos espaços na ficção colonial aparece investida de uma forte carga de representação semântica, funcionando em cada obra como signo veiculador de um dado momento de produção ideológica do sistema colonial[35].

Se as personagens, mesmo as não-coloniais, remetem sempre para os espaços configurados em função da formação social colonial, a ação evolui sempre determinada, nas obras coloniais, pela necessidade de consolidação do sistema colonial. Seja na vertente apologética e laudatória da maioria dos autores[36], seja nas vertentes mais ou menos críticas de uns poucos[37], em que o desenlace implica a necessidade de reformas, a ação desenvolve-se, de uma maneira geral, no sentido de afirmar a manutenção e / ou eventual aperfeiçoamento da formação social colonial.

Outro traço característico da ficção colonial de Moçambique consiste na delimitação do tempo histórico ao período da colonização moderna (iniciada no último quartel de oitocentos)[38]. O tempo da história nas

[34] À exceção da personagem de uma africana idosa em *Fogo*, vol. III, de Agostinho Caramelo, 1964.

[35] O conceito de *mundos possíveis* de que aqui desenvolvemos a aplicação teórica à ficção colonial, foi introduzido em narratologia por Thomas Pavel em 1975 com o seu artigo « 'Possible worlds' in literary semantics ». Vd. também Umberto Eco, 1989 (1979). *Lector in fabula*. Paris, LGF, ou Lubomír Dolezel, 1998. *Heterocosmica*. Baltimore, Johns Hopkins.

[36] Pensamos em Eduardo Lupi, Carlos Maia, Brito Camacho, Azevedo Coutinho, Gavicho Lacerda, Julião Quintinha, Maria Amélia Rodrigues, Campos Monteiro Filho, Amália Norte, Correia de Matos, Filipe d'Eça, Márcia Ferraz, Rodrigues Júnior, Eduardo Paixão, ou Guilherme de Melo.

[37] Sobretudo Afonso Ribeiro, João Reis (João Salva-Rey) e Ascêncio de Freitas; também Agostinho Caramelo com posições ideológicas diversas dos precedentes.

[38] As únicas exceções são os dois romances históricos sobre o périplo do governador Lacerda e Almeida no final do séc. XVIII: Quirino da Fonseca, 1936;

obras de ficção pode por vezes ser alargado como sucede em *A neta de Jazira* de Maria da Beira mas só raramente recuará para lá do início da colonização moderna. De maneira geral, predomina um tempo da história correspondente ao tempo da escrita, o autor escrevendo sobre o seu tempo, embora por vezes a duração do tempo da história se estenda a duas ou três gerações representando o vivido familiar de uma personagem, como em *Terra conquistada* de Correia de Matos, *A sombra dos dias* de Guilherme de Melo, ou *Mulungo* de Eduardo Paixão; é o caso ainda de obras cuja literaridade condicional foi considerada, como as autobiografias ou as memórias que relevam de subgéneros narrativos não ficcionais. Nesta narrativa estabelece-se uma relação singular entre por um lado um tempo histórico delimitado (do último quartel do século XIX ao tempo da escrita de cada obra) e um espaço físico, e por outro lado, entre este mesmo tempo histórico e um espaço social e psicológico invariáveis (remetendo em todos os casos para o referencial próprio da formação social colonial). A ativação sistemática destas técnicas narrativas permite considerar a recorrência de um cronótopo específico afetando a generalidade das obras coloniais, o que constitui uma das marcas distintivas desta literatura.

Em relação à ficção e em particular ao romance colonial, este cronótopo traduz a mediatização da carga ideológica subjacente à interrelação entre o tempo histórico e os espaços coloniais, através de um código técnico de composição próprio da estética do realismo, com os seus propósitos de verosimilhança e representação. Toda a ficção colonial produzida em (ou sobre) Moçambique releva desta atitude estética, mesmo as obras de pretensão experimental, como a trilogia *Fogo* de Agostinho Caramelo, ou *E as raiva passa por cima, fica engrossar um silêncio* de Ascêncio de Freitas. Os representantes mais significativos do realismo colonial em Moçambique são San Bruno, Campos Monteiro Filho, Correia de Matos, Rodrigues Júnior e Eduardo Paixão. O traço mais marcante evidenciado neste realismo consiste na sua afirmação enquanto forma particular de pós-naturalismo caracterizada pelo recurso constante a interpretações ideológicas racistas fundadas no de-

Castro Soromenho, 1944.

terminismo pseudobiológico e no darwinismo social, apresentando a hierarquia cultural como um postulado natural derivado de uma suposta diferenciação biológica. Neste sentido, o realismo colonial situa-se, do ponto de vista ideológico, nos antípodas do realismo do século XIX do qual deriva, assim como dos seus contemporâneos do século XX, o neorealismo ou o realismo social americano. De facto, enquanto estas correntes se caracterizam, em geral, pela elaboração das categorias da narrativa em função de uma perspetiva crítica da sociedade de classes capitalista, o realismo colonial aparece sobretudo marcado por uma intenção ideológica justificadora da divisão social fundada na hierarquia cultural engendrada pelo colonialismo.

* * *

A produção literária ocupa um lugar importante dentro do conjunto do material textual pelo seu volume e sobretudo o seu papel essencial para a articulação do discurso colonial. Propomos uma abordagem dos textos literários e dos textos que integram o domínio da literaridade condicional sob um duplo prisma, epistémico e histórico, que permite apreender o desenvolvimento das diferentes facetas da atividade literária. Esta visão sintética dos contextos de onde relevam os textos é um instrumento prévio à sua análise detalhada e constitui assim uma primeira etapa metodológica no decifrar do conjunto heteróclito de material que integra a biblioteca colonial relacionada com Moçambique.

Referências bibliográficas

Fontes

Archer, Maria, 1935. *África selvagem. Folclore dos negros do grupo Bantu*. Lisboa, Guimarães.

_____, 1937. *Viagem à roda de África*. Romance de aventuras infantis. Lisboa, O Século.

_____, 1939. *Angola filme*. Lisboa, Cosmos.

_____, 1939a. *Caleidoscópio africano*. Lisboa, Cosmos.

_____, 1939b. *Colónias piscatórias em Angola.* Lisboa, Cosmos.
_____, 1939c. *Ninho de bárbaros*. Lisboa, Cosmos.
_____, 1939d. *Sertanejos*. Lisboa, Cosmos.
_____, 1939e. *Singulariedades dum país distante*. Lisboa, Cosmos.
_____, 1940. *Roteiro do mundo português*. Lisboa, Cosmos.
Arcos, Joaquim Paço de (pseud.), 1972. *O samovar e outras páginas africanas*. (Ant. de Nuno Bermudes) Lisboa, AGC.
Beira, Maria da (*alias* Maria Ferreira da Costa Cunha), 1953. *Nídia, filha da selva*. Porto, e.a.
_____, 1957. *A neta de Jazira*. Porto, e.a.
Bermudes, Nuno, 1959. *Gandana e outros contos*. Beira, Notícias da Beira.
Botte, Theodorico César Sande Pacheco de Sacadura, 1986. *Memórias e autobiografia*. (24 anos em Portugal e 60 em África). 3 vols. Maputo, e. a.
Bruno, Emílio de San (*alias* Filipe Emílio de Paiva), 1927. *Zambeziana*. Scenas da vida colonial. Lisboa, e.a.
Cabral, Augusto, 1932 (escrito: 1921). *Em terras distantes*. Lisboa, Spartacus.
_____, 1942. *Impressões de um preto*. Lisboa, e.a.
Cabral, Alexandre, 1965 (1947). *Histórias do Zaire*. 2ª ed. rev. Lisboa, Prelo.
_____, 1953. *Terra quente*. Lisboa, e. a.
Camacho, Brito, 1923. *A caminho d'África*. Lisboa, Guimarães, 1923.
_____, 1926. *Pretos e brancos*. Lisboa, Guimarães, 1926.
_____, 1934. *Contos selvagens*. Recordações d'África. Lisboa, Guimarães.
Camacho, Gabriel de Medina, e Rocha António C., 1934. *A bailarina dos olhos brancos*. Lisboa, Nunes de Carvalho.
Caramelo, Agostinho, 1961. *Fogo. Vol. I. Desespero*. Lourenço Marques, e.a.
_____, 1962. *Fogo. Vol. II. Angústia*. Lourenço Marques, e.a.
_____, 1964. *Fogo. Vol. III. Incerteza*. Lourenço Marques, e.a.
Carvalho, Alberto Teixeira de, 1956 (1944). *Contos missionários*. 2ª ed. (título 1ª ed.: *Nas terras de Moçambique. Contos missionários.*) Braga, Editorial Franciscana.

_____, 1944. *Na terra da boa gente. Crónica alegre de Inhambane. Tipos !... Ratões !... Ratices !...* Braga, s/n (Oficinas Gráficas Pax).

_____, 1947. *Novos contos missionários*. Braga, s/n (Tip. Missões Franciscanas).

Castelhano, Mário, 1975 (escrito: 1931). *Quatro anos de deportação*. Lisboa, Seara Nova.

Castro, Ferreira de, 1930. *A selva*. Romance. Lisboa, Emp. Nacional de Publicidade.

Coutinho, João de Azevedo, 1941. *Memórias de um velho marinheiro e soldado de África*. Lisboa, Bertrand.

Cruz, Padre Daniel da, 1910. *Em terras de Gaza*. Porto, Gazeta das aldeias (Biblioteca geográfica e colonial).

Eça, Filipe Gastão de Moura Coutinho d'Almeida d', 1943. *Mosaico moçambicano*. Contos e narrativas. Lisboa, Portugália.

Ferraz, Márcia Ramos Ivens, s/d (escrito: 1949; pref. 1955). *Sozinha no mato. Narrativa inédita da vida da autora sozinha no mato, no meio indígena.* Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.

Fonseca, Quirino da, 1936. *Um drama no sertão. Tentativa de travessia da África em 1798*. Famalicão, e.a.

França, José Augusto, 1982 (1949). *Natureza morta*. 3ª ed. Lisboa, Estampa.

Freitas, Ascêncio de, 1960. *Cães da mesma ninhada*. Contos. Beira, Notícias da Beira.

_____, 1978. *Ontem era madrugada*. Lisboa, Bertrand.

_____, 1979. *E as raiva passa por cima, fica engrossar um silêncio*. Lisboa, África.

Galvão, Henrique, s/d (1948; escrito: 1945). *Ronda de África. Outras terras, outras gentes: viagens em Moçambique*. 2 vols. Porto, Editorial Jornal de Notícias.

_____, 1947. *Antropófagos*. Lisboa, Jornal de Notícias.

_____, 1974 (1957). Pele. 2ª ed. Lisboa, Francisco Franco.

Honwana, Luís Bernardo, 1972 (1964). *Nós matámos o cão-tinhoso*. 2ª ed. rev. Porto, Afrontamento.

João, Mutimati Barnabé (*alias* António Quadros), 1984 (1975). *Eu, o povo*. Lisboa, Contexto.

Knopfli, Rui, 1989. "O denominador comum", in *Colóquio-Letras*, n° 110/111, 07-10/1989. Lisboa.

_____, 2003. "O monhé das cobras" (1997), in *Obra Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional.

Lacerda, F. Gavicho de, 1929. *Figuras e episódios da Zambézia*. Lisboa, e. a.

_____, s/d (1939). *Cartas da Zambézia. (Assuntos coloniais)*. Pref. de J. Azevedo Coutinho. 3ª ed. rev. e muito aum. Lisboa.

_____, 1944. *Figuras e episódios da Zambézia*. 2a ed. rev. Lisboa.

_____, 1944a. *Os cafres. Seus usos e costumes*. Lisboa, e. a.

Lima, Veva de, 1928. *D'aquém & d'além-mar*. Chronicas de viagem (1923-1924). Lisboa, e.a.

Lupi, Eduardo, 1907. *Angoche. Breve memória sobre uma das capitanias-móres do Districto de Moçambique*. Lisboa, Ministério dos Negócios da Marinha e Ultramar, Direcção Geral do Ultramar.

Macedo, Hélder, 1991. *Partes de África*. Lisboa, Presença.

Maia, Carlos Roma Machado de Faria, 1930. *Recordações de África. Verídicas narrativas de viagens, caçadas, combates e costumes indígenas, marchas pelo interior e navegação dos rios*. Lisboa, e.a.

____, 1936. *Nostalgia africana*. (2ª ed. aum. de *Scenas africanas*). Lisboa, e.a.

Matos, Eduardo Correia de, 1934. *Há quem se esqueça de viver*. Romance africano. Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

_____, 1935. *Sinfonia bárbara*. Romance africano. Lourenço Marques, e.a.

_____, 1945. *Terra conquistada*. Lisboa, Gleba.

_____, 1955. *Aconteceu em África*. Romance. Lourenço Marques, e.a.

Melo, Guilherme de, 1961. *A estranha aventura*. Beira, Notícias da Beira.

_____, 1990 (1965). *As raízes do ódio*. Lisboa, Notícias.

_____, 1985. *A sombra dos dias*. Lisboa, Notícias.

Monteiro Filho, Campos, 1933. *Céus de fogo*. Romance exótico. Porto, Civilização.

Neves, Diocleciano Fernandes das, 1987 (1878). *Das terras do Império Vátua às praças da república boer.* (Título original: *Itinerário de uma viagem à caça dos elefantes*). Lisboa, Dom Quixote.

Neves, Francisco de Sousa, 1956. *Tarantela*. Romance. Lourenço Marques, e.a.

Noronha, Eduardo de, 1894. *A rebelião dos indígenas em Lourenço Marques*. Lisboa, M. Gomes.

Norte, Amália de Proença, 1934. *Em Portugal e África*. Romance colonial. Lisboa, e.a.

Paixão, Eduardo, 1973 (1972). *Os espinhos da micaia*. 2ª ed.. Lourenço Marques, Baiete.

_____, 1974 (1972). *Cacimbo*. 2ª ed.. Lourenço Marques, Baiete.

_____, 1973. *O mulungo*. Lourenço Marques, Baiete.

_____, 1975. *Tchova, tchova*. Lourenço Marques, Baiete.

Pinto, Orlando M., s/d (2004). *O lobolo do Magaíça. Moçambique - um regresso ao passado...* S/l (Coimbra), e. a.

Pires, António, 1975. *A última viagem*. O êxodo dos brancos de Angola. Lisboa, Francisco Franco.

Pitta, Eduardo, 2000. *Persona*. Ficções. Braga, Angelus Novus.

Quintinha, Julião, 1929. *África misteriosa*. Crónicas e impressões duma viagem jornalística nas Colónias da África Portuguesa. Lisboa, Editora Portugal Ultramar.

_____, 1929a. *Oiro africano*. Crónicas e impressões de uma viagem jornalística na África Oriental Portuguesa. Lisboa, Edições Portugal Ultramar.

_____, s/d (1933). *Novela africana*. Lisboa, Nunes de Carvalho.

Récio, Manuel, e Freitas, Domingos S. de, 1933. *Fortunas d'África*. Lisboa, Ventura Abrantes.

Ribeiro, Afonso, 1983 (1975; escrito nos finais dos anos 1950). *África colonial*. Lisboa, Livros Horizonte.

Rodrigues Júnior, Manuel, 1944. *Sehura*. Romance moçambicano. Lisboa, e.a.

_____, 1952. *O branco da Motase*. Romance colonial. Lisboa, e.a.

_____, 1955. *Calanga*. Lourenço Marques, e.a.

_____, 1960. *Muende*. Lourenço Marques, África Editora.

_____, 1968. *Era o terceiro dia de vento sul*. Lisboa, Agência-geral do Ultramar.

_____, 1977 (1975). *Omar Ali*. 2ª ed. Lisboa, Literal.

Rodrigues, Maria Amélia, s/d (1932?). *Adão e Eva*. Romance colonial. Lisboa, João Romano Torres.

Salva-Rey, João (*alias* João Reis), 1986 (1972). *Kufemba*. Lourenço Marques de 1937 a 1974. Lisboa, Vento sul.

Santos, Aníbal Martins dos, 1996 (escrito: 1945). *Memórias de um expedicionário a África*. Lousã, Câmara Municipal.

Severino, Daniel, 1962. *O amor e uma cabana*. Lisboa, Lux.

Silva, António de Andrade e, 2005 (escrito: 1931). *Périplo de África. Apontamentos de viagem sobre o périplo de África (1924 – 1925). De Lisboa a Lourenço Marques.* Lisboa, Comissão Cultural da Marinha.

Simões, Vieira, 1959. *Vagabundo na cidade. Crónicas e histórias quase verdadeiras*. (Ilust. Rui Knopfli). Coimbra, e. a.

Soromenho, Castro, 1944. *A expedição ao país do oiro branco*. Lisboa, Livraria Clássica Editora.

_____, 1961(1949). *Terra morta*. Lisboa, Arcádia.

_____, 1957. *A viragem*. Lisboa, Ulisseia.

_____, 1979 (1970). *A chaga*. 2ª ed. Lisboa, Sá da Costa.

Sousa, Carlos de (*alias* Carlos Roma Machado de Faria e Maia), s/d. *Scenas africanas*. 1897 a 1917. Lisboa, Lamas, Mota e Cª.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre, 1998 (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Nova ed. rev. Paris, Seuil.

Dolezel, Lubomír, 1998. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore, Johns Hopkins.

Eco, Umberto, 1989 (1979). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, LGF.

Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes.* Paris, Seuil.

_____, 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.

Laban, Michel, 1998. *Moçambique. Encontro com escritores. I volume*. Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

Pavel, Thomas, 1975. « 'Possible worlds' in literary semantics », in *The Journal of Aesthetics and Literary Criticism*, vol. XXXIV, 2.

Pratt, Mary Louise, 2008 (1992). *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. 2ª ed., novo pref. London, Routledge.

Saïd, Edward W., 2003 (1978). *Orientalism.* (Novo pref.). London, Penguin.

Young, Robert, 1995. *Colonial desire. Hybridity in theory, culture, and race*. London, Routledge.

Exílio e degradação: a trajetória do herói e a construção do espaço na obra de Manuel Lopes

Marcio Roberto Pereira
Universidade Estadual Paulista
UNESP/Assis

> Muitas cenas romanescas colidem com o espaço, visando a um efeito de contraste, ligado em geral à idéia da Natureza indiferente.
>
> (Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, 1976)

Termos relacionados, exílio e espaço compõem um importante referencial pra o entendimento das obras contemporâneas cuja trajetória do herói, em seu contexto espacial, estabelece um diálogo com outras formas de percepção e entendimento da realidade como a história, a geografia, a filosofia, entre outras. Nesse sentido, segundo Antonio Candido, numa obra literária, "os valores e ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma". (CANDIDO, 2002: 30) Para Ariano Suassuna, numa aproximação de idéias com Candido, o estilo é importante para moldar um individualismo estético marcado por preocupações universais:

> Acredito. Eu acho que aquilo que uma pessoa tem a dizer é que determina a forma de dizê-lo. Dom Quixote, por exemplo, só poderia ter sido escrito daquele modo. Quanto a Euclides, as pessoas reclamam do estilo dele, mas aquela

> era a única maneira de erguer o áspero e estranho universo dos sertões. Guimarães Rosa, a mesma coisa – era a linguagem pela qual se poderia expressar o universo dele.
>
> (SUASSUNA, 1974: 57)

Tal vinculação entre o "universo" construído pelo escritor aliado à uma estilização formal que dá uma voz única à obra literária faz com que se observe a produção narrativa de Manuel Lopes, foco de interesse desse trabalho, a partir de uma perspectiva que produz um entrelaçamento de valores – sociais, estéticos, históricos – que estabelece uma nova geografia literária. Como bem define Walter Mignolo:

> Embora as configurações territoriais fossem complementares às línguas e aos mapas lingüísticos (coloniais e nacionais) como bases das geografias literárias e das paisagens culturais, neste momento a história exige "uma outra língua" e "um outro pensamento" fundado na diferença colonial e não nos territórios nacionais e imperiais.
>
> (2003: 45)

Assim sendo, a construção do espaço nas obras de Manuel Lopes (1907-2005) indicam o posicionamento do narrador-personagem e sua representação simbólica da realidade a partir de um projeto estético/social que tenta resolver as tensões entre uma nação que passa por um processo de construção de uma cabo-verdianidade e uma pulsação universal. Esse equilíbrio entre o local, e todos as suas peculiaridades – lingüísticas, comportamentais, geográficas, históricas, culturais, entre outras – e o universal, em que dramas do homem cotidiano afloram como símbolos de todo um povo que luta contra um espaço agreste e sente-se exilado em sua própria terra natal, faz do projeto estético de Manuel Lopes, uma importante voz do homem caboverdiano que ecoa nas tragédias cotidianos do local mas que transcende para uma esfera universal. Nesse processo haverá uma atenção mais detalhada para o resultado de diferentes tipos de exílio – espacial, sentimental, social, cultural, econômico, entre outros – na trajetória dos heróis na narrativa, já que, como define Octa-

vio Paz, em *O arco e a lira*, a narrativa moderna representa uma "épica de heróis que raciocinam e duvidam, épica de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos são céticos, outros francamente rebeldes e anti-sociais, e todos em aberta ou secreta luta contra seu mundo". (PAZ, 1982: 275).

Essa "secreta luta contra seu mundo" será uma das constantes nas obras de Manuel Lopes devido ao seu engajamento político e social mas será, em escala muito maior, devido ao seu trabalho de construção estética que tem como laboratório as páginas da revista *Claridade.*

Esse laboratório, relacionado ao processo de construção da revista *Claridade,* fez com que Manuel Lopes explorasse diversas formas de gêneros literários como a poesia, o conto, o romance em que a cultura de Cabo-verde transcende para uma preocupação existencial de fundo universal.

Publicado originalmente na revista *Claridade*, em 1947, o conto "O Jamaica zarpou", por exemplo, de Manuel Lopes anunciava o inicio de um romance chamado *Terra Viva*. No entanto, Manuel Lopes não escreve o referido romance e insere o conto em livro publicado em 1959 sob o título de *O galo cantou na Baía.* Tal obra é composta de seis contos – "O galo que cantou na Baía", "O Jamaica zarpou", "As férias do Eduardinho", "No terreiro do bruxo Baxenxe", "O "sim" da Rosa Caluda", "Ao desamparinho" – e é publicada no intervalo entre os romances *Chuva braba* (1956) e *Flagelados do vento Leste* (1960).

Nesse projeto de construção de narrativa cuja preocupação é o drama do caboverdeano comum, com suas contingências frente ao espaço, à miséria e à degradação de seus sonhos, Manuel Lopes arquiteta uma galeria de personagens marcados pela solidão e pela derrota.

No caso específico de "O Jamaica zarpou", a começar pelo título que remete o leitor a uma perda ou a um descompasso, narra-se a trajetória de Maninho, um jovem que se sente exilado nos vários deslocamentos que assolam sua existência. Desde o deslocamento entre a transição da adolescência para a idade adulta, passando pelo deslocamento familiar (Maninho mora com a tia e não com a mãe, que morreu, ou com o pai, um marinheiro que tenta levá-lo para fora de Cabo Verde), pelo deslocamento intelectual (Maninho vive lendo e não consegue se

relacionar com outras pessoas), pelo deslocamento afetivo (o herói sente um amor ideal pela vizinha, Lina, mas relaciona-se com uma prostituta), entre outros. Mas o deslocamento que afeta Maninho com maior intensidade é sua falta de iniciativa entre ficar na ilha ou abandonar tudo e seguir com seu pai a bordo do barco Jamaica. Tal decisão traz a reflexão sobre uma trajetória narrativa que redunda na morte psicológica de Maninho ao não lhe restar nada além do fracasso.

Se no início da narrativa Maninho foge do Jamaica para voltar à casa da tia, logo após conversar com ela há a decisão de voltar para o barco. No entanto, apesar de mentir para a tia que estava apenas ali para se despedir, Maninho corre atrás de um barco que já deixou a costa:

> O "Jamaica neste momento está levantando ferro", pensou. Nem que quisesse já não dispunha de tempo para reembarcar. Sentiu-se estranho nesse quarto como se fosse a primeira vez que o visitava. Começava a exalar um vago cheiro a bafio, a abandono. Aquela visão de ruína dançava-lhe na retina. Uma onda de vazio vogava-lhe no cérebro, e os objetos desalinhados pareciam aproximar-se e afastar-se dos seus olhos e dizer-lhe: "Tu conheceste um rapaz que vivia aqui defendendo-se do medo da vida ?"
>
> (LOPES, 1947: 5)

Observa-se, dessa forma, um processo de deslocamento de Maninho frente a seu próprio quarto e a sua identidade. Tudo se move de forma sensorial e transforma-se numa sensação de vazio existencial que afetará o herói até o final da narrativa quando, depois de muito correr pela ilha e sempre esbarrar no vazio do mar ou na ausência do Jamaica, Maninho senta-se defronte o mar e substitui o desassossego de sua procura pela inércia da derrota.

O espaço torna-se, portanto, o elemento que mantém Maninho preso à ilha, mas, após desistir da viagem de trabalho com o pai, no Jamaica, a percepção da realidade a sua volta fragmenta todas as ilusões do herói que substitui a precária condição de equilíbrio, vivendo com a tia e sonhando com dias melhores, por uma melancolia que só se equilibra, possivelmente, por meio de uma solução afetiva:

Lina aproxima-se de Maninho e pousa-lhe "docemente, a mão no ombro." (LOPES, 1986: 45)

Aliás, essa solução afetiva, como uma forma de equilíbrio para as dores causadas pela condição periférica ou de exilado, é encontrada também em contos como "Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos" e "Estória da galinha e do ovo", ambos de José Luandino Vieira e inseridos no livro *Luuanda.* No primeiro conto, Zeca Santos, que também possui uma condição de orfandade, busca apaziguar suas carências (afetivas, existenciais, sociais, entre outras) ao transitar por um musseque extremamente áspero aos ideais do herói que, por sua vez, possui uma trajetória de degradação por um espaço de miséria que o faz amadurecer com o sofrimento de sua avó Xixi, única saída para o choque do adolescente com o mundo. No final do conto, a perda da inocência é representada pelo choro e pelo abraço que avó e neto se dão. Essa estratégia também é utilizada no desfecho do conto "Estória da galinha e do ovo", depois de muitas peripécias para se decidir a quem pertence um ovo que uma galinha botou, chegando-se a uma finalização em que a tolerância e o resgate do humano se sobrepõe à miséria do espaço dos musseques.

Zeca Santos, por exemplo, vislumbra uma saída para seus exílios – existencial, social, cultural, espacial, entre outros – apenas nos braços da avó:

> Com um mesmo peso a agarrar –lhe no coração, uma tristeza que enchia todo o corpo e esses barulhos da vida lá fora faziam mais grande, Zeca voltou dentro e dobrou as calças muito bem, para agüentar os vincos. Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou no ombro baixo de vavó Xixi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cara dele, de criança ainda.
>
> (LOPES, 1947: 7)

Assim como Maninho, Zeca Santos também está num processo de enfrentamento de uma realidade marcada pela miséria e total ausência de afetividade: até mesmo a possível namorada de Zeca o troca por um ra-

paz que possui um emprego e um carro. O herói aqui sente abandonado e a perda da inocência acontece de forma gradual no caminhar pelo musseque. O espaço mais uma vez marca o amadurecimento do personagem central e a única saída para a melancolia que abate o herói é a aproximação de seres que possuem a mesma condição de exilados na própria terra. No caso de Maninho, a aproximação de Lina é um indicativo de um novo recomeço, agora não mais na condição de rapaz que precisa fugir de sua terra para buscar o equilíbrio, mas na possibilidade de uma nova perspectiva de uma Cabo Verde que se apresenta como uma prisão, cercada pelo mar, mas em total miséria devido a seca.

> O porto desligou-se do mundo. O mudo foi com o "Jamaica". O coração bateu-lhe com tanta força que lhe pôs um tremor convulsivo nos joelhos. Não trocaria nesse momento nenhum tesouro, nada no mundo ele trocaria nesse momento pela solene presença do seu vapor na baía. E seu vapor já lá não estava. Deixou silenciosamente o porto. Onde se tinha metido o seu vapor? Mas havia uma esperança. Devia estar do lado de lá, talvez tenha mudado de fundeadouro.
>
> (LOPES, 1947: 5)

A fuga para a ilusão ou fantasia fará com que Maninho tente voltar para o barco em busca de novas fantasias, já que ao ser recebido por sua tia – quem o criara com todas as proteções possíveis – e fugir do pai – um homem desconhecido que trabalha no Jamaica –, o herói se vê num mundo invertido em que a tia representa a vergonha de não partir e por isso ela trata-o com indiferença e, por outro lado, o pai, que sempre foi ausente, é uma referência para o amadurecimento. É importante notar que o pai é o único caminho para o amadurecimento de Maninho, pois como afirma a tia Nhá Gege: "Odiava o cunhado, não queria saber daquele homem. Mas aquele homem e aquele vapor eram a salvação para o sobrinho." (LOPES, 1947: 5).

Ao mentir para a tia, dizendo que apenas viera para se despedir, e não que tinha perdido o navio, Maninho depara-se com um total estra-

nhamento que o desloca de seu espaço de infância, o distancia de sua tia e faz com que ele tenha um sentimento de exílio em sua própria casa. De exilado espacial em outras terras distantes ele passa a ser um exilado em seu próprio espaço. Esse sentimento só será apaziguado depois de correr, como num labirinto, pela praia e não encontrar nada além da escuridão e de uma prostituta, essa também um ser à margem, que o faz avançar até a encosta do oceano e pensar: "O "Jamaica" foi a razão de existir que lhe fugia, e deixava em seu lugar uma escuridão profunda, no porto e no seu espírito – uma desilusão total da vida ..." (LOPES, 1947: 8).

Maninho até pensa em se atirar no oceano mas falta força também para a morte, restando apenas questionamentos por parte do herói que procura uma solução para seu exílio e seu abandono. A saída acontece, como no conto de Luandino Vieira, "Vavó Xixi e seu neto Zeca Santos", por meio da união entre Maninho e Lina, sua vizinha.

Essa saída humanística em que os heróis tentam absorver suas dores causadas pelo exílio e pelas violências do espaço, atribui um caráter universal à narrativa, na qual a melancolia ou o choque entre sonhos individuais e um espaço imóvel são resolvidos somente pela doação e aproximação dos personagens que experienciam o abandono e a condição de exilados. Segundo Homi Bhabha:

> O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão inicio a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade.
>
> (1998: 20)

As "estratégias de subjetivação" utilizadas no conto sintetizam o brotar de novos sonhos em personagens que, numa transição para a idade adulta, possuem seus sonhos e suas ilusões anuladas pelo espaço. No caso de

Maninho, o *entre-lugar* situa-se na sua relação afetiva com Lina e não no espaço dentro ou fora de Cabo Verde. Cria-se, dessa forma, uma espécie de reflexão em que a saída para a solidão do exílio se dá por meio da união entre personagens que se encontram em busca de uma consciência de sua condição humana.

Num espaço estático e cruel resta ao herói, consumido por sua experiência com o fracasso e com a decepção, a movimentação para soluções humanizadoras. Segundo Antonio Candido "a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada". (CANDIDO, 1987: 212).

De certa forma, Maninho sofre um processo de amadurecimento ou um processo de depuração que o faz passar por uma metamorfose que lhe garante uma trajetória de educação sentimental, aproximando-se, assim, de narrativas nas quais o herói conhece o fracasso e a miséria após uma intensa luta, como é o caso de *O velho e o mar*¸ de Ernest Hemingway, ou *Os trabalhadores do mar,* de Victor Hugo, exemplos de narrativas em que os heróis sentem-se exilados em suas terras e procuram o mar como forma de entrelaçar os pesadelos de uma terra de frustrações e um mar de ilusões.

É importante salientar que o conto de Manuel Lopes sofre várias alterações quando de sua transposição para o formato de livro – publicado em 1959 – possuindo, dessa forma um refinamento do estilo e da escrita do conto. Alguns parágrafos também são colocados na segunda versão do conto mas o final aberto a perspectivas é mantido.

No meio da escuridão, a Claridade

Ao se deparar com o contexto no qual o conto "O Jamaica zarpou", no número quatro da revista *Claridade,* observa-se que, após um silêncio de nove anos em relação à publicação do número três da revista, há um sentimento de *cabo-verdianidade* que se intensifica desde a capa da revista, em que se vê o poema, o canto de guerra, de Osvaldo Alcântara, pseudônimo poético de Baltazar Lopes da Silva, intitulado "Música":

> Tudo se vai perdendo lentamento,
> mas não é a cor que desmaia,
> nem o som fenece através dos espaços cristalizados;
> a onda não deixou de bater,
> o teu coração é áspero e premente nesta hora infindável.
> O teu momento é fluir e refluir,
> a tua mão rouba e restitui,
> de todas as esquinas surgem homens apaixonados
> que vêm espreitar a vida eterna no teu corpo.
>
> (FERREIRA, 1996: 9)

Com esse tom de chamamento para a luta abre-se uma nova fase na *Claridade,* na qual, além do maior número de textos em relação aos números anteriores, há uma preocupação de sintonizar os textos em torno do tema da busca da identidade e, por conseguinte, da relação entre o homem e seu espaço. Poemas como "Terra-longe", de Pedro Corsino Azevedo, ou um pequeno conto como "O poeta foi para a terra-longe", de Baltazar Lopes, sintonizam-se com o tema e a trajetória do herói no conto de Manuel Lopes, "O Jamaica zarpou". O sentimento de perda é correlacionado ao tema da permanência em Cabo Verde e buscando, como no poema acima, "a cor que não desmaia".

Como bem define Tânia Pelegrini:

> A literatura, como sabemos, ao imobilizar ou fixar a vida por meio do discurso, transforma-a em representação. Nesse sentido, como ela permite fazer também uma espécie de teste dos limites da palavra enquanto possibilidade de expressão de uma dada realidade, em se tratando de uma matéria como essa, a exploração das possibilidades de transgressão ditada pelas situações mais extremas – o sexo, a violência, a morte – cria temas "necessários" para o escritor (não mais para o etnógrafo) que, por meio deles, garante um interesse narrativo (para o leitor) escorado na antiquíssima catarse aristotélica, em que o terror e a piedade, a atração e a repulsa, a aceitação e a recusa

> são movimentos inerentes à sedução atávica atraindo para o indizível, o interdito, para as regiões desconhecidas da alma e da vida humanas.
>
> (PELEGRINI, 2005: 142)

Nesse sentido, o texto que mais chama atenção para essa organicidade do número quatro da revista *Claridade* é o poema "Consummatum", escrito por Manuel Lopes, que é uma espécie de desabafo de alguém que vive na escuridão e espera melancolicamente a manhã para curar suas dores. O poema refaz de forma poética a sensação de fracasso vivenciada por Maninho no conto "O Jamaica zarpou", a partir de uma necessidade de desabafo do eu-lirico.

Essa busca de unidade é marcada também pelo encontro de duas gerações de escritores que irão compor, juntamente com os intelectuais da revista *Certeza*, essa retomada da revista *Claridade.* Como afirma Manuel Ferreira, na obra *A aventura crioula:*

> Silenciar não é, por força, estagnar. Morrer. É mesmo, quantas vezes, na calada dos anos que os impulsos generosos se sedimentam e irrompem a prefigurar o futuro. Na aparência, nada de extraordinário sucedia em Cabo Verde. No entanto, em 1947, nove anos por conseguinte após o lançamento do n° 3, o milagre acontece: a publicação dos n° 4 e 5 de *Claridade,* a garantirem-nos o recomeço da jornada. Nada se havia perdido. Nem degradado. Os homens ai estavam prontos para o combate. E renovados. *Claridade* alargava as suas margens e reconquistava o lugar de órgão cultural aglutinador verdadeiramente representativo da vida mental do Arquipélago, uma das suas feições mais apetecidas e que nunca mais viria a perder. E nesta saborosa e soberba absorção se furtava a tornar-se bandeira de um grupo para desempenhar o papel mais ambicioso de expressão total da *cabo-verdianidade.*
>
> (1967: 193)

Nas importantes palavras de Manuel Ferreira, a retomada da *Claridade,* mais aberta a novas contribuições e mais madura após nove anos de interrupção, garantem uma "expressão total da *cabo-verdianidade*". No entanto, observa-se que Manuel Lopes adquire uma transposição dessa condição para uma preocupação muito mais universal. Assim sendo, ao ser publicado na *Claridade,* e posteriormente ser publicado em livro, o conto "O Jamaica zarpou" reflete uma condição de passagem do local para o universal sem perder sua qualidade estética.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. Posições do narrador no romance contemporâneo In: *Os Pensadores.* São Paulo: Abril, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BHABHA, Homi. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Ed., 2002.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

FERREIRA, Manuel. *A aventura crioula: ou Cabo Verde uma síntese étnica e cultural.* Lisboa: Ulisseia,1967.

SUASSUNA, Ariano. *Seleta em prosa e verso.* Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1974.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PELEGRINI, Tânia. As vozes da violência na literatura brasileira contemporânea. In: *Critica Marxista.* (São Paulo), Rio de Janeiro, v. 21, p. 132-153, 2005.

A exímia arte de *Sunguilar:* Óscar Ribas e a recolha da tradição oral angolana

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco
UFRJ e CNPq

> Ao luar ou à chama de uma fogueira, não apenas as crianças sunguilam[1], seroam[2], mas também os adultos, em narrações de estórias e adivinhas.
>
> Óscar Ribas

> A tradição oral é a grande escola da vida.
>
> Amadou Hampâté Bâ

Como é sabido, Óscar Bento Ribas nasceu em Luanda, a 17 de agosto de 1909. Filho de pai português, Arnaldo Gonçalves Ribas, e de mãe angolana, Maria da Conceição Bento Faria, estudou tanto em Angola, como em Portugal. Nesse país, concluiu o curso comercial, mas foi, no Liceu Salvador Correia, de Luanda, que iniciou suas atividades literárias.

Desde cedo, Óscar Ribas se revelou preocupado não só com temas e pesquisas sobre literatura oral, mas também investigou a filosofia, a filologia e as religiões tradicionais dos povos *kimbundu* de Angola. Ficou conhecido por seu trabalho de coleta de contos, canções, provérbios, adivinhas, rituais religiosos, poesias, estórias, tendo-se destacado os três volumes de *Misoso* como obras de compilação de narrativas tradicionais

[1] *Sunguilar* significa fazer serão, contar estórias à noite. (RIBAS, 1989c: 176).

[2] *Seroar* significa *sunguilar,* fazer serão. (RIBAS, 1989c: 176).

orais que contribuíram para fazer dele um intelectual conceituado por ter preservado tradições inscritas na memória popular. Dessa forma, o trabalho de Ribas foi um dos que intensamente colaborou para ajudar a configurar um perfil identitário de Angola.

Este ensaio irá se ater a algumas questões que nos pareceram fundamentais na obra e na vida do autor, a saber:

I. Ribas foi influenciado por uma visão histórico-filosófica positivista, que o levou a usar determinadas categorias, como as de "raças adiantadas" e "raças atrasadas", o que, entretanto, não invalida, de maneira alguma, sua grande contribuição como artesão etnográfico de Angola. Em seu livro, *Temas da Vida Angolana e suas Incidências,* declara literalmente:

> Confrontando os diversos níveis sociais da Humanidade, pacientemente escutando as vozes do passado, ardorosamente explorando fontes históricas, uma ilação se nos levanta peremptória: não há raças superiores, nem raças inferiores, mas, sim, raças adiantadas e raças atrasadas.
>
> (RIBAS, 2002: 14)

II. As literaturas da noite, ou seja, as literaturas de tradição oral, como os contos, lendas, *misosos*, provérbios, cantos, rituais religiosos, adivinhas, costumavam, no passado ancestral, ser tecidas e transmitidas à noite, embaixo de árvores frondosas, ou à beira das fogueiras, nos subterrâneos da terra e dos sonhos. Constituíam o material vertente da arte de *sunguilar*, termo que, de acordo com o *Dicionário de Regionalismos* do próprio Ribas, significa: *seroar*, ou seja, fazer serão, contar e ouvir estórias à noite.

III. Óscar Ribas é um etnógrafo-tradutor de tradições da oratura angolana. Sua ação de documentarista das manifestações populares orais de sua terra e sua arte de *sunguilar* o colocam como mediador entre a rica diversidade cultural de Angola e a possibilidade de esta poder acompanhar modelos de progresso e de-

senvolvimento advindos de potências estrangeiras. O escritor começa a escrever em 1927 e continua até 2004, ocasião de sua morte, porém sua visão sempre foi essa, o que, aliás, estava de acordo com grande parte do pensamento científico de sua época. Segundo o próprio Ribas, em meio a esse significativo manancial cultural dos povos angolanos, se tornava necessário, de um lado, conhecer suas matrizes orais, mas, por outro, era preciso se afastar dos "feitiços", do ocultismo, ou seja, de acordo com sua visão, Angola devia deixar de ser uma "sociedade negra inculta", ideia esta também presente, por exemplo, em seu romance *Uanga* (1950), conforme já apontaram Pires Laranjeira e Rita Chaves.

IV. Por último, iremos focalizar os contos "Damba Maria" e "Mbangu a Musungu", do livro *Ecos da minha Terra* (1952), além de nos referirmos também a algumas adivinhas e provérbios de outras obras do escritor em questão.

Cabe lembrar que as primeiras teses de doutoramento a abordarem os textos de Óscar Ribas, no Brasil, foram a de Laura Padilha, defendida, em 1988, na UFRJ, e a de Rita Chaves, em 1993, na USP.

Laura, em sua tese *Entre Voz e Letra*, editada em 1995, afirma que "o *misoso* é percebido pelos naturais de Angola como uma narrativa puramente imaginária, poderoso depósito de experiências ancestrais acumuladas" (PADILHA, 1995: 20). A estudiosa analisa contos, provérbios, adivinhas que se encontram nos três volumes de *Misoso* – coletâneas organizadas por Ribas –, ressaltando que, "muito embora como um sistema de poder a ordem europeia seja a dominante, na cotidianidade do viver angolano, o que predomina são as normas da terra, ou seja, as tábuas da lei" (*Idem*, p. 51). Laura enfatiza que, ao recolher o material das tradições orais e compilá-lo graficamente, Óscar Ribas se apresenta como um tradutor que procura ser fiel aos textos orais originais, mas, na hora da reprodução escrita, o resultado já não é mais o puramente oral. Ela argumenta que,

> [...] mesmo que tais traduções, como é o caso das propostas por Óscar Ribas, tenham a preocupação com a fidelidade ao texto-origem [...], o texto cristalizado na escrita já não pode ser considerado *oral stricto sensu*. A fixação gráfica lhe dá uma nova dimensão em tudo diferente da expressão oral. Por outro lado, e finalmente, não devemos esquecer que, por trás de tudo, há uma outra voz, ou seja, a de quem fez a recolha e, com isso, propõe uma leitura do material coligido, já que o processo de transposição implica um ato de interpretação a ele subjacente.
>
> (PADILHA, 1995: 19)

Rita Chaves, por sua vez, em sua tese *A Formação do Romance Angolano*, editada em 1999, ao se referir a Ribas, observa que,

> embora ele não participasse do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola integrado por artistas que, na luta por uma estética calcada na valorização das marcas culturais angolanas, investiam no fortalecimento do sentimento nacional e criavam condições para a libertação do país, seu trabalho e, principalmente, o romance *Uanga* revelavam um apreço pelo patrimônio cultural e suas tradições.
>
> (CHAVES, 1999: 135)

Discorrendo, ainda, sobre *Uanga*, afirma:

> O romance, em que pese a cadeia de preconceitos a lhe modular o percurso, tem sua porção de sabor assegurada com a habilidade demonstrada pelo narrador ao estruturar sua fala, fazendo convergir para a montagem narrativa marcas tipificadas das tradições africanas, entre elas as noções advindas da oralidade.
>
> (CHAVES, 1999: 137)

Mais adiante, a autora conclui:

> Definindo sua obra como "um documento da sociedade negra inculta" ou como "repositório etnográfico", Óscar Ribas esclarece o interesse em destacar o seu significado como um documento sócio-cultural válido na história da literatura e da cultura em Angola.
>
> (CHAVES, 1999: 144)

Embora tenha vivido até 2004, Ribas teve sua escrita e sua forma de pensar marcadas, principalmente, pelo contexto histórico da primeira metade do século XX, período em que o positivismo e o evolucionismo ainda influenciaram muitas visões e conceitos não só em Angola, mas em outras partes do mundo. Isso explica o fato de que categorias de conhecimento como "atraso", "decadência", "gentes ignaras", "não civilizados", "incultos" tenham sido usadas por ele para descrever a sociedade angolana negra. Tendo como "verdades" a civilização, o progresso e o desenvolvimento impostos por Portugal – o que, cabe lembrar, era frequente no pensamento da época –, Ribas, de acordo com Pires Laranjeira, "permaneceu sempre numa fronteira entre o fascínio por certo tipo de tradições bantas e mestiças e o peso ideológico das leituras juvenis da portugalidade e do eurocentrismo" (LARANJEIRA, 2007, texto inédito).

Compilador de tradições, Ribas é representante de uma rica literatura de recolha. Esse tipo de literatura se encontra, em geral, intimamente relacionada a viagens. No início do século XX, o conceito de viagem estava associado ao de desbravamento, ao de pesquisa etnográfica, ao de mediação entre o real e o ficcional. Euclides da Cunha, no Brasil, foi pioneiro dessas viagens que, ao mesmo tempo que demarcavam fronteiras e documentavam características dos sertões brasileiros, ficcionalizavam paisagens e pessoas. Ideias como classificação, observação, experimentação – que faziam parte das teorias positivistas desse contexto histórico – serviam como categorias de conhecimento nas áreas das Ciências Humanas e Sociais e também eram determinantes na categorização que documentaristas e etnógrafos faziam das formas constitutivas das literaturas de tradição oral (contos, canções, adivinhas, provérbios, passatempos, etc).

O trabalho de Óscar Ribas, como muitos críticos já apontaram, tinha, em parte, fundamentos e matrizes, nesse ideário positivista, presente nas primeiras décadas do século XX. Em virtude dessa ótica assumida pelo escritor, percebemos que a busca de identidade nacional por ele empreendida, por intermédio de seu processo de recolha de canções, provérbios, contos, narrativas tradicionais orais, tratava, com algum preconceito, conforme visão corrente no início do século XX – nunca é demais enfatizar!... –, as religiosidades locais, uma vez que manifestava uma certa crítica à desrazão e aos feitiços que, segundo seu ponto de vista, impediam o progresso de Angola.

O Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, em 1948, e a Revista *Mensagem*, em 1951, deixaram evidente que era necessário "descobrir Angola". Apesar de não pertencer a esse grupo de intelectuais, Ribas, entretanto, de acordo com Luis Kandjimbo, é considerado

> fundador da moderna ficção literária angolana, após António de Assis Júnior. A primeira fase de sua obra se dá com a publicação de *Nuvens que passam*, em 1927, e *Resgate de uma falta*, em 1929. Segue-se a segunda fase com os livros: *Flores e espinhos,* em 1948; *Uanga,* em 1950; *Ecos da minha terra,* em 1952. No dizer do ensaísta e crítico angolano Mário António, essa fase assinala o início da prospecção da africanidade na obra de Ribas.
>
> (KANDIJIMBO)

A partir de então, profundamente preocupado com as manifestações da literatura oral, com a filologia e filosofia dos povos de origem *kimbundu*, Óscar Ribas ingressou numa terceira fase, da qual fazem parte todos os seus livros publicados após 1958: *Ilundu. Espíritos e ritos angolanos* (1958), *Misoso* (3 vol., 1961, 1962, 1964), *Izomba* (1965), *Sunguilando* (1967), *Dicionário de regionalismos angolanos* (1997), entre muitos outros.

Procuraremos, a seguir, compreender melhor de que forma Óscar Ribas atuou como pesquisador e organizador de uma das mais importantes recolhas de tradições orais de Angola.

Um estudioso, que trabalhe com a coleta de tradições orais, deve, inicialmente, entender as diferenças de atitudes de uma civilização oral em rela-

ção aos discursos e aos comportamentos de civilizações centradas nos registros escritos. Como é sabido, há uma distinção marcante entre culturas de base oral e escrita. De acordo com Vansina, em *História Geral da África*,

> uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação de sabedoria dos ancestrais. A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra.
>
> (VANSINA, 1982: 157)

Como era realizado o trabalho de recolha feito por Óscar Ribas ? É o próprio escritor, em seu livro *Ilundu*, quem nos esclarece:

> Recorremos não somente aos nossos informantes habituais, mas ainda a diversas ocultistas. Na qualidade de familiares, principalmente, essas informantes compreenderam a tarefa que nos impusemos, isto é, arquivar para a posteridade as páginas esparsas da vida negra, por ora impelidas pelas lufadas da tradição, mas, um dia, extintas pelas labaredas da civilização.
>
> (RIBAS, 1989b: 16)

Na metáfora das "labaredas da civilização", é notória a dicotomia claro x escuro, sendo este atribuído à "vida negra" e às "lufadas da tradição", enquanto que a luz e a claridade se encontram do lado do mundo civilizado. Tal oposição reafirma preconceitos da época que, em geral, costumava obscurecer o universo dos negros e mestiços, vendo como "incultos" os traços orais da cultura destes, e valorizando como "esclarecido" apenas o mundo da escrita.

As compilações de tradições orais podem repousar num testemunho ocular, em relatos, num boato, em versões recriadoras de textos orais originais, combinados e adaptados. Para Vansina, "a coleta de tradições requer muito tempo, paciência e reflexão. Tudo isso implica uma longa permanência em campo, experiência lingüística, plano racional de trabalho, consciência histórica" (VANSINA, 1982: 176-177).

Óscar Ribas, ao trabalhar nos serviços de Fazenda em Angola, teve oportunidade de percorrer muitas localidades não só de Luanda, mas

também de áreas rurais. Como viajante e com grande acuidade linguística, pôde exercer um papel importante no arrolamento e na manutenção de estórias e relatos geracionais.

As narrativas históricas, entre outras, são, em geral, preservadas pela memória coletiva das sociedades de tradição oral. É interessante observar que o aspecto noturno de muitas dessas manifestações da oratura, contadas à volta das fogueiras, implica não só um aspecto lúdico de contar e ouvir, mas aponta também para a clandestinidade da memória que se impõe como forma de resistência cultural. As literaturas da noite – *misosos*, contos, canções, provérbios, adivinhas, etc – se alimentam dos sabores e saberes de experiências apoiadas na oralidade. O contador narra como um artífice da palavra, reinventando e dramatizando os vocábulos, os sons, as vozes, os gestos. Há ritmos e gestualidades em suas narrações. O Ocidente, principalmente após o Iluminismo, priorizou a luz como metáfora da razão, da lógica. Já as literaturas da noite sempre se orientaram pelas emoções e por uma rede de lembranças e afetos que costumam habitar, principalmente, as zonas sombrias do inconsciente individual e coletivo. Em *Temas da Vida Angolana*, Óscar Ribas comenta:

> Os jogos tradicionais, embora ocorrendo também de dia, é de noite, sobretudo, que ganham a intensidade, a beleza do efeito. Ao luar ou à chama de uma fogueira, não apenas as crianças *sunguilam, seroam,* mas também os adultos, em narrações de estórias e adivinhas.
>
> (RIBAS, 2002: 23)

> Quando as almas dos nossos extintos nos incomodam, ou com sonhos, ou com doenças, propicia-se-lhes um festim, as comidas da noite.
>
> (RIBAS, 2002: 49)

Na literatura oral angolana, figuram contos, adivinhas, provérbios, canções, passatempos, preces, etc . Os contos refletem aspectos da vida real, colocando em cena costumes da sociedade. Essas manifestações orais eram, em geral, narradas à noite, quer como simples recreação ou por

morte de alguém. Nos velórios, os contadores buscavam distrair as pessoas para que não dormissem. As literaturas da noite se construíam, portanto, afastadas do mundo da faina e do trabalho. Óscar Ribas, em *Temas da Vida Angolana*, discorre sobre esse aspecto noturno das manifestações das tradições orais:

> Tal como as histórias, é, ao serão, à noite, ao chamejar das fogueiras, ou nas vigílias obituárias, que as adivinhas se desprendem em grossos e saborosos cachos, numa geral distribuição aos assistentes. Acomodados em esteiras, os participantes, principalmente mulheres e crianças, deitados uns, sentados outros, os mais velhos, na carícia dos *quifunes*[3], aguçam a imaginação. Lançar intrincada adivinha, arrancar o véu do mistério, eis o clima do pensamento.
>
> (RIBAS, 2002: 92)

Interessante é observar que, nas adivinhas, determinadas sanções coletivas estavam presentes e se dirigiam àqueles que, por exemplo, detinham o poder, como os *sobas*. A título de exemplificação, citamos, a seguir, uma, tirada deste mesmo livro de Ribas sobre os costumes angolanos:

> É uma sanga que está em cima da casa. Ninguém a abastece, mas não falta água.
> – A boca.
> Se ninguém atinar com a decifração, um deles galardoa:
> – Dei-te um *soba*.
> Então, o proponente, rejeitando o poderio do absoluto, declara:
> – O *soba*, amarrei-o e manietei-o!
>
> (RIBAS, 2002: 93)

No arquivo oral dos povos de Angola, os provérbios ocupavam lugar prioritário. Podemos mencionar alguns exemplos: "O fabricante de esteiras, sempre em esteiras estragadas, se deitou". (*Idem,* p. 93) "Quem pediu a Deus não se impacienta" (*Idem,* p. 93). Ribas, nessa obra, também mostra a relevância da

[3] *Quifunes* significa cafunés.

recolha de adivinhas e contos: "Arquivar o vasto material que os séculos, em dolorosa elaboração, criaram em proveito do homem, constitui uma tarefa de imediata necessidade" (RIBAS, 2002: 98).

No volume 1 de *Misoso*, Óscar Ribas, sob a designação geral de provérbios, engloba os provérbios propriamente ditos, os adágios, os rifões e demais manifestações culturais afins. Estas expressam a sabedoria popular e, por isso, segundo o próprio escritor, sua recolha levou cerca de oito anos. Para alcançarmos uma compreensão mais profunda dessas frases e dizeres, é preciso ler, entre outras coisas, a respeito da história e da cultura do povo *kimbundu,* desvendando metáforas e alegorias de que se revestem seus ditos e provérbios. Segundo Ribas, "a despeito da obscuridade apontada, o que não exprime senão um cunho de profunda agudeza, impregna-se o provérbio de misteriosa beleza" (RIBAS, 1979, v. 1: 132). A seguir, destacamos alguns dos provérbios listados por Ribas:

> "A quem viste de noite, de dia não esqueces". Ou seja, devemos ser agradecidos aos nossos benfeitores.
>
> (RIBAS, 1979, v. 1: 132)

> "Galinha que gosta de esgravatar, com a raposa vai". Ou seja: Quem muito se expõe, muito se arrisca.
>
> (RIBAS, 1979, v. 1: 152)

> "Quem parte a canoa, com as suas tábuas vai." Ou seja: Cada qual responde pelo que faz..
>
> (RIBAS, 1979, v. 1: 165)

> "A pessoa é como o dedo". Isto é: O tempo não faz esquecer as pessoas do nosso conhecimento.
>
> (RIBAS, 1979, v. 1: 171)

A compilação de provérbios feita por Ribas tinha como principal intenção preservar uma grande parcela dos saberes ancestrais passados de geração em geração, principalmente pelas mulheres idosas das aldeias. A preocupação desse grande etnógrafo angolano era resguardar a cultura local que ele via ir desaparecendo com as mudanças de costumes e os

novos hábitos trazidos pela imposição do "progresso". Adverte ele, na introdução da coletânea de provérbios:

> Com a civilização, cuja fogueira se alimenta com a destruição do exótico, os provérbios estão perdendo a vitalidade: as actuais gerações, numa deplorável vergonha pelas coisas de sua terra, só querem o que é europeu. E ai daquele que ousar perguntar a alguém, já meio liberto do ambiente ancestral, qualquer prática de seu tradicionalismo!
>
> (RIBAS, 1979, v. 1: 132)

Esse alerta de Ribas cumpre a função crítica e pedagógica de realçar o valor das frases proverbiais e demais manifestações culturais de Angola, sugerindo que devem continuar a ser cultivadas, conforme continuam a fazer, ainda, alguns contadores de estórias orais das chamadas literaturas da noite. Estas, ao mesmo tempo que costumam exemplificar e testemunhar "episódios vividos", cenas, cópias ou simulações do real de casos e pessoas, são, também, um legado da cultura popular de anônimos participantes de dramas característicos não só de povos angolanos, mas também da existência humana em geral.

Em alguns contos recolhidos por Ribas, torna-se interessante atentar para o modo como o autor analisa e interpreta as narrativas, à medida que as vai relatando. De seu livro *Ecos da minha Terra*, escolhemos dois desses contos: "Damba Maria" e "Mbangu a Musungu". É bom lembrar que muito do que está reunido nesse livro do autor se encontra, também, diversificado nos três volumes de *Misoso* e em outras obras suas.

Em *Ecos da minha Terra,* Óscar Ribas começa agradecendo a muitas pessoas de sua família que foram informantes privilegiadas para a recolha empreendida por ele: à Maria da Conceição Bento, sua mãe; à Rita Manuel, sogra de seu irmão Joaquim; à Virgínia Francisco, sogra de seu irmão Mário; à Maria Cândida Bento Ribas, sua mulher; entre outras.

Segundo o próprio Ribas, "os contos ou, antes, dramas, que enfeixam esta obra não reproduzem produtos da imaginação, mas episódios da vida real" (RIBAS, 1989a: 11).

O conto "Damba Maria" tem como cenário a vila de Catumbela. Esta área, na época colonial, constituía um mercado, em que numerosas

caravanas de negros, apinhados de marfim, mel, borracha e outros gêneros, faziam escambo para seus senhores, trocando esses produtos por aguardente, pólvora, tecidos trazidos pelos europeus. A vida, ali, era um empório africano. Nesse período histórico ficcionalizado pela narrativa, muitos colonos haviam-se amancebado com escravas e esta é, justamente, a história de Maria, a protagonista, sempre submissa ao seu senhor, desde a puberdade. Como mera mercadoria, ela era propriedade de seu dono, sendo obrigada a satisfazer seus desejos.

Uma vez, estando seu senhor na vila a negócios, bateu à sua porta um negro rico que lhe pediu água para beber. Ela atendeu ao homem, mas trouxe a bebida num chapéu, explicando-lhe: "O copo é do branco e só ele pode beber" (RIBAS, 1989a: 17). Indignado, o negro jogou pragas e disse-lhe que ainda se encontrariam. Isso logo aconteceu: Maria foi vendida por seu dono branco ao rico negro, cuja vingança foi a de, depois de muito usá-la, a trocar, entregando-a a um caçador que acabou por matá-la. Antes de se tornar propriedade desse último dono, Maria recorda como fora vendida pela primeira vez, em sua infância. Temos acesso a essas lembranças por intermédio de um narrador em terceira pessoa:

> Viu-se criança, lá no *quimbo* distante a brincar com outras crianças. Nas noites de luar, embebedava-se de histórias, adivinhas, jogos; cantava e batucava ao som de instrumentos. Como era feliz!
>
> [...]
>
> Saíram lágrimas de angústia, de raiva, porque o homem a quem chamava de tio, irmão de sua mãe, a vendera como uma galinha, um leitão.
>
> (RIBAS, 1989a: 22)

A palavra "damba", em *kimbundu,* significa "depressão de terreno, onde, geralmente, corre um riacho ou existe um pântano" (RIBAS, 1989a: 166). O conto "Damba Maria" não é apenas uma história que recorda tradições angolanas, mas é um texto de crítica ao sistema escravagista. Ribas se indignava com essa prática: "A escravatura – essa mácula do passado – formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto" (RIBAS, 1989a: 15). Contudo, ele não conseguia perceber

bem as diferenças existentes entre a escravidão mercantilista, construída pelo colonizador europeu, e as atividades de escravização doméstica, realizadas por negros no continente africano.

A metáfora do pântano, neste conto, é associada à "lama da escravidão", tornado-se tema propulsor de um narrar que não apenas relembra tradições esquecidas, mas que faz emergir, das águas da memória, recordações de um passado histórico doloroso a ser exorcizado. Depreendemos, dessa forma, que esses contos colhidos da tradição oral não desempenhavam, apenas, um papel lúdico e cultural, cabendo-lhes, também, a função de despertar sentidos críticos em relação à história de Angola e à da África.

Na narrativa intitulada "Mbangu a Musungu", o protagonista com este nome é o régulo de uma importante região angolana, em tempos anteriores à colonização portuguesa. Ele possuía muitas lavras, mulheres e um poder ilimitado sobre todos. Era insensível aos escravos que tratava como meros objetos. Quando se apoiava em duas varas, cujas pontas eram aguilhões, as espetava nos corações dos escravos que ladeavam, prosternados, sua *benza*, isto é, uma cadeira feita de bambu, sem espaldar e sem braços, ou uma espécie de bordão. Mbangu matava muitos de seus escravos e não entendia porque eles não retornavam para pedir-lhe contas. Acreditava que isso se devia a estarem em lugar melhor que o mundo dos vivos. Arquitetou, então, um plano para ele morrer e se tornar, também, rei do outro mundo. Imaginava que, assim, sua reputação e seu poder aumentariam ainda mais.

Mbangu resolveu, por esse motivo, criar uma morada subterrânea, onde residiria com suas mulheres e dois escravos. Para obter a concordância do povo, mandou que fosse tocado o *pungue,* espécie de berrante, cujo toque prolongado convocava para assembleias, a serem realizadas à volta da "árvore da pela", árvore sagrada dos *sobas*, plantada no perímetro residencial das aldeias dos chefes tradicionais.

Esse ambiente era propício às adivinhações e se encontrava cheio de interrogações e mistérios. O que quereria o régulo? Um espetáculo, realçado por grandes fogueiras, se iniciou. Mbangu a Musungu chegou

com seus dois *macotas* [4], cujo prestígio se exercia sobre a comunidade. À medida que o rei explicava seu projeto, a população nada entendia; todos achavam que o *soba* perdera o juízo. Como diria ao povo que os espíritos de seus antepassados lhe haviam revelado sobre a existência de um mundo subterrâneo após a morte e que, por essa razão, iria construir uma vivenda subterrânea?!... – pensava o *soba* consigo mesmo.

Apesar do silêncio da comunidade, os *macotas* aprovaram o projeto do régulo e o povo, então, o aceitou. A *úalua*[5] foi distribuída em cabaças e a assembléia comemorou. No dia seguinte, o rei mandou abrir um grande buraco para construir a vivenda. Quando esta ficou pronta, se despediu do povo com uma festa ao clarão de fogueiras, e, depois, entrou na caverna com a mulher e os dois escravos, ordenando que uma laje fechasse o palácio subterrâneo. Passados alguns meses, expressou o desejo de sair de seu novo reino:

> Não posso continuar aqui, tirem essa pedra, [...]
>
> Como resposta, vedaram a abertura, e, antes que os singulares moradores tentassem ressuscitar, sobrepuseram calhaus.
>
> Na romagem imediata, nem um ruído se ouviu. Pelo silêncio, inferiram que Mbangu a Musungu já estivesse governando...
>
> (RIBAS, 1989a: 39)

O povo se negava, assim, a retirar Mbangu da vivenda subterrânea, pois ele fora um déspota, só semeara o mal. Ao invés de abrir a caverna régia, foram colocadas mais pedras para que o *soba* ficasse ali para sempre.

Por intermédio desta narrativa exemplar, que é uma das que fazem parte das compilações de Óscar Ribas, uma lição é passada: a solidariedade e a união de uma comunidade podem vencer o poder despótico de um chefe ou de um rei.

Segundo teóricos que refletiram acerca de como escrever as literaturas da noite – entre os quais, Patrick Chamoiseau e Ralph Ludwig, que

---

4 *Macotas* são os conselheiros do *soba*.

5 *Úalua* significa cerveja de milho.

pensaram a questão em relação às literaturas antilhanas –, as narrativas orais, passadas de geração em geração, são adaptadas pelas recolhas escritas, sofrendo alterações quando transpostas para o sistema grafêmico. Ainda assim, muito contribuem para uma configuração do traçado identitário dos povos aos quais pertencem tais tradições, servindo também como formas de resistência cultural, na medida em que expressam uma sociologia do conhecimento, constituída por saberes consuetudinários, explicitadores de como o universo dessas culturas se organiza.

Conforme ensina Ki-Zerbô, em *História Geral da África,*

> a tradição oral não é mais uma fonte que se aceita por falta de outra melhor e à qual nos resignamos por desespero de causa. É uma fonte integral, cuja metodologia já se encontra bem estabelecida e que confere à história do continente africano uma notável originalidade.
>
> (KI-ZERBÔ, 1982: 31)

Com base na leitura dos contos "Damba Maria" e "Mbangu a Musungu", pudemos compreender, de modo bem concreto, como essas narrativas ficcionalizam aspectos da tradição oral angolana, demonstrando quão importante é a arte de *sunguilar* praticada pelos velhos contadores de estórias, "verdadeiras" bibliotecas vivas de suas respectivas culturas.

É da autoria de Amadou Hampâté Bâ a célebre frase: "cada velho africano que morre é uma biblioteca que se queima" (BÂ. In: KI-ZERBÔ, 1982: 216). No caso de Óscar Ribas, embora tenha falecido, praticamente dois meses antes de completar 95 anos, seus saberes não se queimaram, graças às suas recolhas. Tendo conseguido documentar etnograficamente e traduzir, de forma estética, diversas manifestações próprias das literaturas da noite, recolhidas do imaginário das tradições orais de Angola, esse escritor se manteve, se mantém e se manterá sempre vivo, como marco fundador e respeitável pilar do sistema literário angolano.

Referências bibliográficas

BÂ, Amadou Hampâté. "Palavra africana". In: *O Correio da UNESCO*. Ano 21, número 11. Paris; Rio de Janeiro, novembro de 1993. pp. 16-20.

___. "A Tradição Viva". In: KI-ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África.* São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp.181-218.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAMOISEAU, Patrick. "Que faire de parole de nuit ?" In: LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit". La nouvelle litérature antillaise.* Paris: Gallimard, 1994.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos.* São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 1999.

FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da lietratura oral angolana.* Luanda: INALD, 1996.

KANDJIMBO, Luis. *Verbetes de autores africanos.* (na Internet) http://www.nexus.ao/kandjimbo/oscar_ribas.htm

KI-ZERBÔ, Joseph."Introdução Geral". In: Ki- ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África.* São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp.21-42.

LUDWIG, Ralph (org.). *Écrire la "parole de nuit". La nouvelle litérature antillaise.* Paris: Gallimard, 1994.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.* Niterói: EDUFF, 1995.

RIBAS, Oscar. *Uanga. Feitiço.* Luanda: Ed. Lello, s.d.

_____. *Ecos da minha terra.* Luanda: UEA, 1989a.

_____. *Ilundu. Espíritos e ritos angolanos.* Luanda: UEA, 1989b.

_____. *Misoso. Literatura tradicional angolana.* Luanda: Tipografia angolana, 1979. v.1.

_____. *Sunguilando. Contos tradicionais angolanos.* Luanda: UEA, 1989c.

_____. *Dicionário de regionalismos angolanos*. Matosinhos: Ed. Contemporânea, 1997.

_____. *Temas da vida angolana e suas incidências.* Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

SOW, Alpha I.; BALOGUN, Ola; AGUESSY *et alii*. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

STAMM, Anne. *La parole est um monde. Sagesses africaines.* Paris: Éditions du Seuil, 1999.

VANSINA. "A Tradição Oral e sua Metodologia". *In*: KI-ZERBÔ, Joseph (coord.). *História geral da África.* São Paulo; Paris: Ed. Ática; UNESCO, 1982.v. I. pp.157-180.

Tenreiro, Hughes e Mandela: Uma Conversa sobre Rios

Maria Manuela Araújo
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

The Negro Speaks of Rivers[1]

To W. E. B. Du Bois

I've Known rivers:
I've known rivers ancient as the World and older than the flow
of
human blood
in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.
I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississipi when Abe Lincoln went
down to New Orleans, and I've seen its muddy bosom
turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

[1] Versão original escolhida para análise. BRAZILLER (org.), s/d: 88).

My soul has grown deep like the rivers.

Langston Hughes, 1926

O Negro Fala de Rios (Alves, 1997: 18-19)

Para W. E. B. Du Bois

Conheci rios:
Conheci rios antigos como a Terra e anteriores ao correr de
sangue humano
em veias humanas.

A minha alma aprofundou-se como os rios.
Banhei-me no Eufrates ainda as manhãs eram jovens.
Fiz a minha cabana junto ao Congo que me adormeceu com o
[seu sussuro.
Percorri o Nilo com o olhar e edifiquei as pirâmides por cima dele.
Ouvi o cantar do Mississipi quando Abe Lincoln foi a Nova
Orleães,
e vi o fundo lodoso ficar como ouro ao sol-pôr.

Conheci rios:
Rios antigos, nebulosos.

A minha alma aprofundou-se como rios.

Langston Hughes, 1926

As poéticas de Francisco José Tenreiro (n.1921 – f.1963) e de Langston Hughes (n.1902 – f.1967) dimanam do mesmo lugar tópico e partilham a estética negritudinista. São escritas de colocação subversiva, do eu que fala da margem, não da marginalidade, interrogando as hegemonias forjadas pelo ideário colonial moderno. A afinidade entre os dois poetas é clara nas menções explícitas que Tenreiro faz a Langston Hughes. A escrita do poeta afro-americano inspirou as diásporas negro-africanas modernas, particularmente a designada, por Mário Pinto de Andrade, de

Geração de Cabral, tendo assim cumprido o objectivo primordial que incutiu no seu ensaio «The Negro Artist and the Racial Mountain» (Gates, 2004: 1311-1314), de 1926. Aqui, Hughes defende a ligação do escritor negro a África, insistindo numa escrita racial não aculturada, a montanha que considerou íngreme de subir e o incompatibilizou com County Cullen.

As vozes da Geração de Cabral falaram a mesma língua dos criadores que fundaram e alimentaram o sonho do *New Negro*, da *Harlem Renaissance* e da *Jazz Age*, bem como dos activistas políticos que, de Frederick Douglass a Martin Luther King, lutaram pelos direitos humanos e cívicos dos negros nos E.U.A. e no mundo. Repartida pelos dois lados do Atlântico, esta diáspora discursiva, à qual pertence a escrita de Tenreiro, dialogou solidária no inconformismo do exílio, externo ou interno, clamando um outro tipo de estado-nação.

A poesia de Tenreiro é um acto ilocutório de eu "de coração em África", mas também de coração na África levada para as Américas. A poesia de Hughes desvela esta afinidade recíproca, porque o eu autoral em menção também viveu "de coração em África". A África e as Américas, particularmente os E.U.A., são geografias comuns às duas poéticas. Os poemas «Negro de Todo o Mundo» (Tenreiro, 1982: 76- 81), do poeta são-tomense, e «The Negro Speaks of Rivers», do poeta afro-americano, configuram-se elementos de diagnose social e cultural de um intervencionismo recíproco entre a África e os E.U.A.

Em Tenreiro, temos o discurso poético neo-realista da diáspora negro-africana, escrita do exílio, em que o eu poético se enuncia num lugar fora de África. O título «Negro de Todo o Mundo» subentende uma relação dialógica identitária, fundada num *topos* de enunciação, que inscreve a errância humana numa escrita que concentra vários espaços culturais que se interferem: a Europa, a África e as Américas. Observando Tenreiro nos papéis de poeta, ensaísta, professor e político, como figura medianeira entre mundos, perante os quais adoptou uma posição a um tempo contestatária e conciliatória, importa citar Russell Hamilton:

> E embora influenciada pela negritude de Senghor, Césaire e David Diop, a poesia de Tenreiro também tem sinais do

> negrismo cubano e do estilo da *Harlem Renaissance*. Ao entoar as suas invocações, exortações reivindicativas e protestatárias e a sua saudade africana, o sujeito poético viaja por África e pela «diáspora», ora fragmentando ora reintegrando o espaço geográfico e o tempo histórico.
>
> (Hamilton, 1984: 251)

Entre outros africanistas e ensaístas, Alfredo Margarido (Margarido, 1980: 121-123) e Salvato Trigo (Trigo, s/d.: 7-14) focalizam na poesia do poeta são-tomense a influência afro-americana da Renascença de Harlem, sem a qual qualquer estudo sobre Tenreiro estaria sempre incompleto. Também Fernando J. B. Martinho, quer no prefácio do livro *Coração em África,* 1982, quer na comunicação apresentada no colóquio de Paris (Martinho, 1985: 523-527), 1985, deixa bem claro o entrosamento literário dos dois poetas. De igual modo, Pires Laranjeira se refere à aceitação que Langston Hughes teve nos círculos intelectuais neo-realistas e negritudinistas portugueses, assim como no Brasil e em África, oferecendo um levantamento de situações textuais onde Hughes é publicado, traduzido e homenageado, referindo «A voga da poesia de Langston Hughes entre os neo-realistas e negritudinistas que viveram os ambientes intelectuais de Lisboa, Porto e Coimbra, nos anos 40-50 (e mais tarde), ou entre os brasileiros, mas também na África […]». (Laranjeira, 1995: 28, 29).

O presente texto tem como objectivo ajudar a iluminar a relação de influência literária e ideológica entre a África e os E.U.A., bem nítida na poesia de Francisco José Tenreiro, oferecendo como contributo primacial a análise literária do poema «The Negro Speaks of Rivers», de Langston Hughes, um dos mais intertextualizados por Tenreiro, bem como por outros escritores africanos, configurando-se, assim, pertinente, trazê-lo para a clareira do bosque literário.

O poema «The Negro Speaks of Rivers» foi, sem dúvida, o mais glosado pelos poetas africanos da referida geração. O poeta que de forma mais evidente intertextualizou as palavras de Hughes, em especial do poema acima relevado, foi Francisco José Tenreiro. Ambos são poetas que, enquanto fora de África, sempre tiveram o "coração em África", tal como dito no título metafórico do poeta são-tomense, que sintetiza o

fulcro identitário da reivindicada diáspora negro-africana, e em cujo poema é feita menção explícita aos mesmos rios antigos de que fala Hughes: «[…]de coração em África nos rios antigos que o Negro conheceu» (Ferreira (org.), 1982: 125). É manifestamente no segundo livro de Tenreiro, *Coração em África,* de publicação póstuma em 1964, que estão presentes composições poéticas que tematicamente o fazem de forma mais clara, invocando os mesmos rios já exaltados por Hughes, ou outros elementos simbólicos da vivência afro-americana, ou ainda, a mesma África com que sonha o escritor afro-americano.

Assim, cruzando e incorporando as palavras de Tenreiro, no poema «Amor de África» (Ferreira, 1982: 99-104), «[…]a manhã outonal de nevoeiros calmos sobre o Tejo.» (v. 2) desperta no sujeito poético um sentimento de nostalgia de África, sendo este invadido por «Quatro pulsações febris de um corpo só/oh África do Nilo e do Zaire oh África do Zambeze e do Níger/quem em ti está pensando de coração em África?/ África dos rios velhos e ruínas ossificadas de Zimbabwé» (vv. 11-14).

O poema «Fragmento de Blues» (Ferreira, 1982: 105-106), 1943, é dedicado a Langston Hughes e, tal como «Negro de Todo o Mundo», sofre a influência de Weary Blues (Braziller, s/d.: 87-88), 1926, um conjunto poético do qual faz parte o poema «The Negro Speaks of Rivers». Em «Fragmento de Blues», a memória invade a solidão do eu poético através de um som de trompete, que traz até si «toda a melancolia das noites de Geórgia» (v. 4), sopro instrumental que, inesperadamente, se transmuta numa voz feminina acompanhada pelo piano, tocado em Harlem. O chamamento melancólico que vem das noites da Geórgia é o mesmo "*blues*" que chama o escritor afro-americano Jean Toomer e o convida à visita da casa ancestral, representada na obra *Cane*. *Cane é* uma experiência experimental mística, de precisão lírica imagista, também fragmentada em momentos narrativos e dramáticos, mas em que o poema-canto «Song of the Son» (Toomer, 1967: 21) é a sagração máxima da escrita poética elegíaca, ao regresso deste filho pródigo à terra. Este é o "cântico do fim, ou do cisne", que busca salvar o legado cultural do Sul dos E.U.A., prestes a desaparecer a "poente dos tempos". A efusão lírica de *Cane*, ou "*blues*" sincopado pelo feminino, é o mesmo canto de «negrinha» (Est. II, v. 3) que acordou a tristeza de Tenreiro, desta vez vin-

do de Harlem. Em «Fragmento de Blues» os ritmos negros de Harlem, Count Basie, quebram o vazio do sujeito poético, tal como o fazem a escrita poética de Langston Hughes e de Countee Cullen: «E se ainda fico triste/Langston Hughes e Countee Cullen/Vêm até mim/Cantando o poema do novo dia/- ai! os negros não morrem/nem nunca morrerão!» (Est. IV).

Continuando a observar os matizes textuais isotópicos, que significam o apego do sujeito poético a uma terra e a gentes que considera suas, observe-se a composição intitulada «Nós, Mãe» (Ferreira, 1982: 112-115), em que se dirige também, em forma de invocação saudosa, à terra-mãe África: «E a ti, /Oh! Mãe de negros e mestiços e avó de brancos! » (Est. V, v.1). A África personificada num corpo negro de mulher, cansado e mirrado, a negra velha a quem o eu poético se dirige e lembra que «[…] [os seus] filhos não morreram […] / [porque ele ouve] um rio de almas reluzentes/cantando: nós não nascemos num dia sem sol!» (Est. X), «Que um rio vem correndo e cantando/desde St. Louis e Mississipi» (Est. XI, vv. 1, 2). O rio em referência é o mesmo rio que o sujeito poético em «The Negro Speaks of Rivers» ouve igualmente cantando, quando Abraham Lincoln, a quem Tenreiro também dedica um poema, desceu a Nova Orleães com a boa nova, e o seu leito, ao pôr do sol, se transformou, adquirindo um tom áureo. Mais marcado pelo cosmopolitismo modernista temos o poema «Coração em África» (Ferreira, 1982: 124-128), em que o sujeito deambula pelo quotidiano urbano, mas sempre de Coração em África - «[…]cogitando na pretidão do mundo que ultrapassa a própria cor da pele» (v. 64) -, invocando vários criadores modernistas, também Nicolás Guillén (v. 36), mas, particularmente, os rios antigos a que já se fez menção.

As vozes dos dois poetas assinalam uma junção dialogante da diáspora africana moderna, à qual também pertence outra voz maior, a de Nelson Mandela, de que a obra *Long Way Walk To Freedom* se constitui memória autobiográfica. O "longo caminho para a liberdade", de que nos fala Mandela, é também interrompido por vários rios, rios que o sujeito teve de atravessar, os quais detêm um forte significado dentro da simbólica figurativa da dificuldade existencial do Homem na Terra. Da tradição para a modernidade, do saber ancestral para as aprendizagens

vivencial, académica e política do hostil mundo do progresso, eis os obstáculos que levam o sujeito a proferir o ditado xhosa: «'*Ndiwelimilambo enamagama*' ('I have crossed famous rivers')» (Mandela, 2002, vol. I: 121). O rio é, igualmente, no texto de Mandela, um motivo líder antigo, recontextualizado dentro do nacionalismo sul-africano moderno, invocando o sentido de "atravessar" etapas várias e difíceis. Na autobiografia de Nelson Mandela, a metáfora "atravessar o rio" reafirma a sua carga simbólica, num contexto em que se pretende colocar em vacilação as bases da ritualizada cultura dominante, colonizadora, tornando visível a relação de conflitualidade entre colonizador e colonizado, as contrariedades várias, sofridas pelo ser que se vê dividido entre a Europa e a África. Assim se tece a discursividade dialogante de uma diáspora literária que, à distância, conversa sobre os mesmos temas, revelando uma consciência identitária transcultural de afiliações simétricas.

Pelo já aludido merecimento que o poema «The Negro Speaks of Rivers» revela na discursividade diaspórica que tem vindo a concentrar a nossa atenção, passa-se à decifração analítica da sua semântica principal, a qual se inscreve dentro da tradição literária etiopianista. O texto poético «The Negro Speaks of Rivers» (Braziller, s/d.: 88) veio pela primeira vez a lume em Junho de 1921, em *The Crisis,* jornal da associação NAACP, fruto de um gesto encorajador de Jessie Fauset. O poeta começou, alegadamente, a escrevê-lo durante a travessia do rio Mississipi, explorando de forma muito criativa diversos traços do universo de semelhanças da metáfora rio: joga com características de ordem vectorial que o signo linguístico, no seu sentido literal, implica.

No que se refere à enunciação metafórica do lexema rio, a semântica da frase parece preservar os dois eixos isotópicos ortogonais, que um curso de água, no mundo fenomenal, permite imaginar: um eixo longitudinal e outro vertical. Corporizado no enunciado poético, os constituintes sémicos que formam o campo semântico de rio sugerem não só o movimento da corrente, da nascente para a foz - «I've Known rivers: [...] older than the flow of human blood in human veins.»- (vv. 2, 3), como também a dimensão tridimensional de volume, ao induzirem a direcção vertical de profundidade, através da reiteração - «My soul has

grown deep like the rivers» - , em forma de refrão, ao longo da espacialização poemática. A linha imaginária vertical, sinónimo de profundidade no plano físico, contém ainda uma componente temporal, não de explicitação cronológica directa, mas de implicação causal indirecta, verificável através de índices sémicos, que sugerem um processo de erosão, determinante para o aprofundamento do leito do rio, o qual se configura como elemento de comparação com a alma do sujeito poético.

O poema, criado dentro do cânone literário modernista, coloca em evidência o seu sujeito de escrita e de enunciação, em particular circunstância de auto-referencialidade, numa espécie de monólogo interior, ou em livre corrente de consciência, revivendo uma origem essencial, na viagem mental que remonta a um tempo anterior à Humanidade.

Assim, a instância poética confere voz e visibilidade ao indivíduo, pela recorrência a uma figuração egotista subjectiva, de índole temática, a qual aponta para a interacção identitária do eu com um território geográfico e cultural de procedência ancestral, que, em termos formais do poema, apesar da irregularidade espacial, se consuma, textualmente, na utilização anafórica de eu, localizada no lugar mais saliente de cada verso.

Ousando uma possível decifração da imagética estruturadora do poema, o eixo longitudinal poderá simbolizar a movência errática de um espaço e tempo sentidos como primordiais, da África Mesopotâmica, considerada berço da humanidade e de civilização, mas também sinónimo de esforço e de árduo trabalho edificador - «I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.» - (v. 7), para os E.U.A., lugar de escravatura, mas igualmente de libertação, que o rio Mississipi "canta", à chegada de Abraham Lincoln a New Orleans - «I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln/ went down to New Orleans […] » - (vv. 8, 9).

O eixo imaginário vertical afigura-se indiciador de amadurecimento, saber, conhecimento profundo de si, e da sua raiz genealógica mais profunda, sugerida pela expressão «grown deep», em cuja oposição direccional está contido o crescimento físico do ser humano, que se regista numa linha evolutiva, para cima, até à idade adulta, movimento contrário, no entanto, ao crescimento do saber adquirido com os anos, tão considerado nas sociedades africanas tradicionais, e de representação

vectorial oposta, no sentido de profundidade, em termos de sabedoria, tal como a ancianidade de alguns rios que, ao perderem a sua "juventude", vão correndo em cada vez mais amplos e profundos vales, ainda que não seja o caso do rio Nilo e do rio Mississipi.

Os dois eixos, concebidos no plano extra-semântico, intersectam-se num ponto de origem que, definido no poema em análise, é encontrado em "rio", simbolicamente testemunho original do processo de formação da terra, assim como das mais antigas civilizações de África, e objecto de dignificação do eu poético.

Ao longo do poema, o arquitexto bíblico vai-se tornando legível nas entrelinhas de uma indagação filosófica, que parece ter encontrado no Mito de Génese uma resposta, que foi construindo África de forma lendária, mítica, indo ao encontro do desejo imaginário do poeta, bem como do sonho secular de muitos afro-americanos.

O sujeito poético fala de rios genesíacos, que os seus antepassados, vozes íntimas do eu lírico, conheceram. A menção feita a rios antigos - «ancient as the world and older than the flow of human blood in human veins» - (vv. 2, 3), particularmente ao Eufrates, invoca o início edénico, representado no episódio bíblico intitulado A Formação do Jardim do Éden, presente em Génesis 2, 4-17. O intertexto bíblico que entrelaça a malha poética da composição de Hughes, em que os rios, elementos da natureza, parecem transportar uma mensagem de início da criação do mundo, configurando-se como elementos que invocam princípios de interpretação, toda esta actividade efabulatória parece pertencer ao plano integrador do mito, de que a fulguração da palavra aqui faz ressonância.

Ao aludir, por último, ao espaço simbólico construído à volta do Egipto Antigo, renascimento temático relevante, não só na imagética do poema, como também na literatura e noutros géneros artísticos emergentes durante o Modernismo, merece particular atenção a forma como é invocada a grandiosidade das pirâmides, visivelmente acima do maior rio, o Nilo, - « I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.» - (v.7). As pirâmides egípcias, cujos mistérios se constituem objecto de estudo e decifração inspiradora de ritos iniciáticos, pertencentes ao conjunto sistemático de cerimónias e ensinamentos de grupos esotéricos, figu-

ram no poema em análise como símbolo altaneiro, superior, erigidas por um eu obreiro, um eu que no texto poético em análise é nós, e se assume como autor de uma obra, ou seja, uma obra de construção colectiva, pertença de um grupo humano que a reclama, na presente voz de um eu diaspórico que, ao fazer germinar a palavra, se torna socialmente notado.

A atracção dos afro-americanos pelo Egipto, entre meados do século XIX e princípios do século XX, manifestada em discursos públicos, na literatura panfletária, na sermonística e noutros géneros artísticos, é justificada como apelo a um passado histórico elevado, reivindicado como meritíssima tradição, gloriosa nascente de civilização, o Egipto Antigo, como primeira civilização histórica nascida no vale do Nilo[2], no decorrer do quarto milénio a. C., tal como a invocação de outras culturas africanas antigas, particularmente, a núbia e a etíope[3], de exploração temática igualmente frequente.

Nas épocas de renascimento cultural em foco, os diálogos textuais em apreço abraçam, em comum, um projecto radical de grande abrangência, que visa insurgir-se contra a tirania do discurso colonial e, por essa razão, a influência de Langston Hughes, assim como a presença afro-americana em geral, não se circunscreveu à poesia de Tenreiro, mas marcou igualmente presença nos textos dos «poetas-militantes»[4], que produziram a designada Literatura de Combate, especialmente a de Viriato da Cruz (1928 - 1973) e Costa Andrade (1936-?).

As determinações ideológicas dos dois poetas explicam que a poesia de ambos se tivesse vindo a constituir recusa do colonialismo, bem como recordação cultural de outros valores simbólicos de índole universal, criados sobretudo em Viriato da Cruz, à luz de um democratismo político não só nacional, mas sim multiracial e alargado ao operariado de

---

2 Como se sabe, a mais antiga população do Sara até ao período histórico era formada por negros.

3 Culturas florescentes que beneficiaram de uma situação de riqueza agrícola e comercial, desenvolvida à volta do rio Nilo.

4 Mário Pinto de Andrade, no quadro da poesia de combate de escrita portuguesa e crioula, produzida no fim dos anos cinquenta, refere-se à figura do «poeta-militante», especificando as circunstâncias em que ela surge: «realiza-se a coincidência entre o engajamento político, a presença física no próprio terreno da luta e a expressão militante na poesia.» (ANDRADE , 1979: 7).

todo o mundo, segundo as suas convicções políticas.[5] Viriato da Cruz foi poeta colaborante da revista «Mensagem» (1951-52), que em conjunto com «Cultura» [(I) 1945-51] e «Cultura» [(II) 1957-61] deram a conhecer as criações literárias da geração de 50. No poema de Viriato da Cruz, intitulado «Mamã Negra» (Andrade, 1977: 155-157), dedicado à memória de Jacques Roumain, o sujeito poético enaltece a voz personificada da mãe-África, como voz síntese da diáspora negro-africana, uma voz plural que, pelas suas palavras, enfaticamente integra « - Vozes de toda América! Vozes de toda África» (v. 17), especificadas no poema, superlativizando, de forma particular, a voz de Langston Hughes: «Voz de todas as vozes, na voz altiva de Langston» (v. 18). No poema de Costa Andrade, «Poema oitavo de um canto de acusação» (Andrade, 1975: 35-36), o sujeito poético é interceptado por vibrações sonorosas afro-americanas, de Blues e Jazz, que se entranham no seu corpo "até às vísceras", e despertam no seu imaginário poético a eleição de figuras simbólicas da música e da escrita da América negra: Louis Armstrong, Langston Hughes, Countee Cullen, Nicolás Guillén.

A voz de Tenreiro é uma voz que vem de longe e vai para longe, é a voz do negro escravo que não pôde falar, consubstanciada no poema intitulado «1619» (Tenreiro, 1982: 110-111), voz do corpo que tombou «ao peso de grilhetas e chicote», reanimado pelo «chape-chape da água» que em si acordava «[…]a saudade/da última réstia de areia quente/e da última palhota que ficou para trás.» (Tenreiro, 1982: 110). Deste modo, a poética de Tenreiro é um caso de memória histórica, de que o título «Coração em África» se configura signo. Uma memória literária preservada pela Literatura de Escravos Afro-Americana, conservada pelos escritores dos períodos *New Negro Renaissance, Harlem Renaissance* e seguintes. Uma memória com particular interesse para o período Realista, em que se insere o poema lírico-narrativo «Middle Passage» (Alves, 1997: 22), de Robert Hyden, o qual dialoga com o filme «Amistad», do realizador Steven Spielberg. Tenreiro intertextualiza o referido poema de Hyden (1966), considerado histórico pela crítica, porque rememora a chamada "Passagem Intermédia" negreira, um sujei-

[5] Vejam-se os cadernos políticos de Viriato da Cruz, *in* LABAN (coord.), 2003.

to poético plural no sentir do outro seu irmão, e que de forma simbólica celebra no título da sua obra poética.

Em suma, fecha-se o ensaio em apresentação, conferindo saliência aos semas fundadores dos textos interpretados. Os escravos viajaram de coração em África. Garvey e o seu opositor Du Bois, líderes do *New Negro Movement*, lutaram de coração em África. Hughes, da Renascença de Harlem, falou de rios africanos e viajou de coração em África, para África. Tenreiro enunciou-se fora de África, mas conversou com Hughes sobre os mesmos rios africanos, porque tinha o coração em África. Mandela permaneceu em África cantando rios, porque no exílio interno ofereceu a sua Vida a África. A estas vozes, continuam a juntar-se as vozes das diásporas contemporâneas, em tempo pós-colonialista, as quais aguardam, ainda, de coração em África, fazendo sua a pergunta de Ki-Zerbo: Para quando África?

Referências bibliográficas

ALVES, Hélio Osvaldo (org. e trad.) (1997). *Também Eu Sou a América: Poemas de Escritores Negros Norte-Americanos.* Guimarães: Pedra Formosa, Edições.

ANDRADE, Mário Pinto de (org.) (1977). *Antologia Temática de Poesia Africana 1 - Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique - Na Noite Grávida de Punhais.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

_____ (1979). *Antologia Temática de Poesia Africana 2 - Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique - O Canto Armado.* Lisboa: Livraria Sá da Costa.

_____ (1998). *Origens do Nacionalismo Africano: Continuidade e Ruptura nos Movimentos Unitários Emergentes da Luta contra a Dominação Colonial Portuguesa: 1911-1961.* Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (eds.) (1995). *The Post-Colonial Studies Reader,* USA. Canada: Routledge.

BHABHA, Homi K. (2006). *The Location of Culture.* London, New York: Routledge.

BAKER, Houston A., Jr. (1987). *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

_____ (1988). *Afro-American Poetics-Revisions of Harlem and the Black Aesthetic.* Madison: The University of Wisconsin Press.

_____ (1989). *Modernism and the Harlem Renaissance.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

BRAZILLER, George (org.) (s/d). *The Langston Hughes Reader: The Selected Writings of Langston Hughes.* New York: George Braziller, Inc.

GATES Jr., Henry Louis, McKAY, Nellie Y. (gen. eds) (2004). *The Norton Anthology of African American Literature.* New York, London: W.W.Norton & Company.

GILROY, Paul, «Diaspora and the Detours of Identity». Kathryn Woodward (ed.) (2002). *Identity and Difference.* London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

HAMILTON, Russell G. (1984). A *Literatura Africana, Literatura Necessária, II-Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe.* Lisboa, Porto: Edições 70.

HUGHES, Langston, «The Negro Artist and the Racial Mountain», Henry Louis Gates e Nellie Y. Mckay (gen. eds.) (2004). *The Norton Anthology of African American Literature.* New York, London: W.W. Norton & Company.

IRELE, F. Abiola (2001). *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. New York: Oxford University Press.

KI-ZERBO, Joseph (2006). *Para quando África? entrevista de René Holenstein*. Porto: Campo das Letras.

LABAN, Michel (coord.) (2003). *Viriato da Cruz: Cartas de Pequim*. Luanda: Caxinde Editora.

LARANJEIRA, Pires (1995). *A Negritude Africana de Língua Portuguesa.* Porto: Edições Afrontamento.

LARANJEIRA, Pires (org.) (2000). *Negritude Africana de Língua Portuguesa. Textos de Apoio (1947-1963).* Braga: Angelus Novus.

LAUTER, Paul (gen. ed.) (2002). *The Heath Anthology of American Literature*, vol. 1. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.

MANDELA, Nelson, *Long Walk to Freedom*, vols. I, II (2002). Great Britain: Abacus.

MARGARIDO, Alfredo, «As Mutações Da Poesia Africana De Expressão Portuguesa: Os Exemplos De Francisco José Tenreiro E De Viriato Da Cruz», Alfredo Margarido (1980). *Estudos Sobre Literaturas Das Nações Africanas De Língua Portuguesa.* Lisboa: A Regra do Jogo Edições.

MARTINHO, Fernando J. B. (1985). «O Negro Norte-Americano como Modelo na Busca de Identidade para os Poetas da África de Língua Portuguesa». *Actas do Colóquio Internacional sobre as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.* Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

MATA, Inocência, PADILHA, Laura (org.) (2000). Mário Pinto de Andrade: Um Intelectual na Política. Lisboa: Edições Colibri.

TENREIRO, Francisco José, «Negro de Todo o Mundo». Manuel Ferreira (org.) (1982). *Coração em África.* Lisboa: África.

TRIGO, Salvato, «Prefácio». Francisco José Tenreiro (s/d). *Obra Poética por Francisco José Tenreiro.* s/l: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TOOMER, Jean, *Cane* (1967). New York: University Place Press.

TUTIKIAN, Jane, (2006). *Velhas Identidades Novas - o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa.* Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto.

VAVA (1984). *Continuar Cabral: Simpósio Internacional Amilcar Cabral-Cabo Verde, 17 a 20 de Janeiro de 1983.* Odivelas: Grafedito / Prelo-Estampa.

Breve estudo do conto angolano da década de 50 à atualidade

Marilúcia Mendes Ramos
Universidade Federal de Goiás

Introdução

Essa discussão é parte de nosso projeto de pesquisa em andamento, nível de Pós-Doutorado, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), para o aprimoramento e atualização do docente, assim como para trocas culturais e interinstitucionais.

Com a implementação no Brasil da Lei Federal 10.639/03, que determina o ensino nos cursos de licenciatura e ensino de primeiro e segundo graus da história e da cultura dos povos que formaram o povo brasileiro, o interesse dos alunos de Licenciatura para ter em sua formação cursos que versem sobre as literaturas e culturas africanas cresceu, assim como a incerteza por parte deles no momento de preparar o programa de curso e de escolher o material para oferecer à leitura dos alunos, considerando os autores mais dedicados a esse assunto, uma vez que passou a surgir e circular um número demasiado de publicações concernentes por todo o país, sem que os educadores tenham tido tempo de avaliar seus conteúdos.

O objetivo norteador da pesquisa é o de efetuar um levantamento da crítica literária brasileira e portuguesa, e também da endógena (o que não constava dos objetivos do projeto inicialmente) feita por autores paradigmáticos a respeito da contística angolana para oferecer em forma de crítica bibliográfica a licenciandos e novos pesquisadores. A escolha

do conto deveu-se ao fato de que esse vem sendo o gênero narrativo de preferência no momento dos professores do ensino fundamental e médio - aos quais se destina a Lei, consequentemente - prepararem o conteúdo programático de seus cursos, em virtude da possibilidade dos alunos perceberem o estilo do escritor e suas preocupações temáticas, sem terem de trabalhar frequentemente com fragmentos de romances.

Outra justificativa para a escolha do gênero conto diz respeito à escassa crítica bibliográfica para oferecer aos alunos no tocante ao conto angolano, posto que sobre o conto moçambicano há alguns específicos. Essa escassez está relacionada, como os estudos até agora indicaram, ao modo como, de modo geral, as literaturas africanas foram sendo estudadas até fins do século XX: por temática. Esse modo de abordagem por parte dos críticos portugueses e brasileiros levou, por exemplo, ao estudo em um mesmo artigo da literatura de diferentes países de língua portuguesa e à mescla de gêneros no momento de analisar a temática da identidade, da morte, do mar, da cidade. Assim, ao abordar certo tema percebido nas literaturas africanas, o crítico pode em um mesmo artigo tratar de poemas de uma determinada época ao lado de passagens de romances e de contos de Angola e Moçambique. O estudioso do conto tem, portanto, de primeiramente deixar de lado, quando possível, os capítulos que tratem de poesia, selecionar os que abordem a narrativa e, neles, verificar e selecionar os capítulos, ou artigos de revistas especializadas que versem sobre o conto, ou *também* sobre o conto, o que é comum quando o crítico trata de *narrativas*, sem se limitar a um gênero narrativo.

A coleta de dados sobre a crítica literária elaborada por brasileiros e portugueses e por críticos nacionais, no tocante ao gênero conto, possibilitará o trabalho do pesquisador, posto que é flagrante a maior produção de textos críticos específicos sobre a poesia e, mais recentemente, sobre o romance.

Como mencionamos acima, no desenvolvimento da pesquisa, em razão do significativo material encontrado na produção de críticos de referência brasileiros e portugueses sobre as literaturas africanas, e do parco material sobre o conto, julgamos por bem selecionar também a crítica literária endógena, a qual vem se consolidando no que diz respeito aos

estudos da poesia e também da narrativa curta, ou, mais frequentemente, no que toca à historicização das literaturas africanas. Há alguns nomes que já são referidos como críticos literários - a maior parte desses também escritores - angolanos e moçambicanos, principalmente, os quais se debruçaram sobre as literaturas africanas, como é o caso dos angolanos David Mestre, Fernando Costa Andrade, Jorge Macedo, Luis-Kandjimbo e de Lourenço do Rosário (moçambicano).

Com esse acréscimo aos objetivos do projeto, surgiu a necessidade de buscar a informação do local de nascimento do crítico, posto que alguns nasceram em África, mas estudaram, lecionam e vivem em Portugal há muitos anos, o que relativiza o acento de crítica endógena. A crítica será endógena, do nosso ponto de vista, se seu autor houver nascido em um dos cinco países africanos de língua portuguesa e se de lá "falar", pois sabemos que teríamos de analisar, embora não seja o propósito do projeto, caso a caso as ocorrências, uma vez que o pensamento endógeno de um crítico que nasceu e viveu no local do qual trata pode ser bem diferente do manifestado por um crítico que nasceu em África, mas que vive e pensa a partir do ocidente.

Entretanto, para este artigo não iremos mais à frente com essa problemática, em virtude de tais considerações encontrarem-se ainda em estudo e não serem o foco deste artigo.

Do gênero conto

Embora a definição do conto como gênero literário seja ainda uma questão não resolvida na teoria do conto, com inúmeras tentativas em várias línguas para se chegar a um consenso teórico, pois quanto mais diversificadas as formas internas, mais complexo pode ser estabelecer o que marca sua essência, no final do século XIX, com o avanço da prensa e da imprensa, o conto passa a ser publicado em jornais e folhetins e vai se afirmando como gênero no século XX, mas sem consenso único sobre suas especificidades, tendo sido frequentemente colocado "antes" da novela. A busca de sua definição o leva a ser equiparado à novela, à poesia, à fotografia e não raras vezes foi colocado entre a novela e o romance, e o trabalho fundamental de André Jolles historia seu surgi-

mento na forma oral e na sua forma artística. O fato é que o conto entra pelo século XX em afirmação como gênero, tendo alcançado muitos adeptos tanto para a escrita quanto para a leitura e verifica-se que sua forma apresenta-se cada vez mais complexa, tendendo para a poesia e para a metaficção na atualidade.

Em Angola a problemática da definição teórica se coloca ainda sob outros contornos. Poucas vezes o editor ou o próprio autor mencionam na publicação que o livro é de contos, sendo especificado ora como prosa, ora estória, ora novela ou narrativas, ou mesmo não se especifica. Ao que parece, a influência de Guimarães Rosa é que levou alguns autores a designarem suas narrativas de "estórias", porém é fato que não há só "estórias": há menção a "ficção", "prosa", "novela" e "narrativas". Contudo, há que se considerar, para somar à reflexão sobre essas variantes, a nota de rodapé de Salvato Trigo (1981: 429), na publicação de sua tese de doutorado, *Luandino Vieira: o logoteta*, nota na qual cita argumentos de Luandino de que "*estória* é um conceito assumido no sentido que lhe confere João Guimarães Rosa [...] 'A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota'". Some-se a essa nota com definições de Luandino, a ligação da "estória" com a tradição oral africana, que poderia também estar relacionada a essa menção nas capas e contracapas dos livros. E, parece-nos, vários autores ou editores passam mesmo a nomear os subgêneros sem uma discussão teórica prévia sobre os critérios para designar o tipo de texto que publicam, adotando critérios outros.

Quanto a Moçambique, Maria Fernanda Afonso publica em 2004 um trabalho de fôlego intitulado *O conto moçambicano*, fruto de sua pesquisa para o doutorado. A autora apresenta um histórico da formação do conto, teoriza o gênero e discute aspectos linguísticos e outros inerentes à formação do gênero em África e em Moçambique. Ao discutir "O conto africano de língua portuguesa", traz o problema dos intertextos, e afirma que "o estudo dos intertextos revela a singularidade da escrita africana, os seus laços com o passado oral de África e a evolução dos modelos literários ocidentais" (Afonso, 2004: 78). Salientando a falta de referências sobre as produções literárias africanas de língua portuguesa pela crítica literária fora da lusofonia, Afonso afirma que o agravamento desse

problema deve-se em considerável parte pelo fato de a língua portuguesa usar de termos variados para designar os gêneros literários, e menciona mesmo o problema do conto: "É o caso da palavra portuguesa 'conto' que refere simultaneamente o conto oral, tradicional, e o conto de autor, podendo este também ser designado por 'conto moderno', 'conto literário', 'estória', 'história' e 'short story'" (Afonso, 2004: 79).

Em suas conclusões sobre o gênero conto em Moçambique, a autora afirma que, sob o aspecto estilístico, o conto moçambicano é uma "forma híbrida, vocacionada para uma escrita polifónica, elíptica, [...] faz emergir coordenadas de um país que se procura, por vezes na incoerência, num processo de construção identitário, dialético e homogêneo" (2004: 449).

No que diz respeito a Angola, para um estudo como esse o estudioso do gênero teria, possivelmente, de primeiramente passar pela determinação do que pode ser considerado conto, dentro dos parâmetros africanos, para posteriormente proceder a seu estudo, ao que Maria Fernanda Afonso aliás não se furta, como as partes iniciais de seu trabalho comprovam. De modo que, para não inviabilizar seus estudos, ou o crítico determina o que entende por conto angolano estabelecendo certos critérios plausíveis para com base neles seguir, ou estuda a origem do gênero, sua formação, o contexto de seu surgimento e uma certa matriz para poder alicerçar seu pensamento.

Em virtude de um trabalho como esse requerer um projeto específico, que estamos encaminhando, para os trabalhos atuais decidimos entender por conto primeiramente o que o autor ou o editor dizem ser, posteriormente, selecionar os textos que sigam uma certa linearidade, com a ação centrada em uma determinada personagem, com o conflito seguindo para o desfecho, sem distinguir entre prosa e narrativa ou ficção, nem ao tamanho do texto, contudo, dedicando maior atenção ao texto denominado pelo autor, pelo editor ou pela crítica como "novela", pois não estamos seguros de que essa denominação atenda a critérios teóricos quanto ao mundo africano. O tamanho do texto, que é um dos critérios seguidos frequentemente no ocidente, quanto ao conto africano não pode ser determinante, pois há contos mais longos, mas que não

podem ser considerados novela ou romance, por não apresentarem outras características desses gêneros.

Em seu livro *Dez anos de literatura angolana: ensaio sobre a moderna literatra angolana 1975-1985*, na parte intitulada "Novela", Helena Riaúzova traz ainda mais dados para essa discussão, ao elencar como *novela* narrativas já bastante estudadas pela crítica como *romance* ou *conto*. E, quanto a nós, os contos(?) de Uanhenga Xitu estudados em nosso doutoramento como tais são pela autora tratados como novela, caso de *Manana,* de Uanhenga Xitu, o que nos levou, mesmo no atual projeto, a buscar refletir sobre a complexidade do problema do gênero, produção que será disponibilizada de modo mais aprofundado oportunamente. Abordando o problema do gênero, na parte mencionada, a autora afirma:

Durante os últimos dez/doze anos, a literatura angolana produziu muitas obras de um gênero semelhante: relativamente curtas (algo mais extensas que o conto, mas menos que o romance), de argumento quase linear, com um enredo constituído sem grande complexidade e tendo quase sempre aposto o subtítulo "estória". Desde logo isso nos dá conta da sua proximidade com a tradição da literatura oral, fato de extrema importância em Angola, onde a percentagem de analfabetos ainda é elevada. O género novela, livre, como o romance, dos cânones e limitações formais, é para os angolanos um campo favorável à pesquisa artística (Riaúzova, 1987: 51-52).

Um pouco mais adiante, a autora alterna sua discussão entre conto e novela, o que nos parece indicar que o capítulo que intitula como novela não quer trazer uma severa distinção entre conto e novela, mas sim trata indistintamente os dois gêneros, como os trechos a seguir permitem aferir:

Nas "estórias" angolanas é peculiar a grande diversidade dos recursos artísticos e formais [...]. A par de descrições realistas, verídicas, da vida quotidiana, acompanhando o desenrolar do argumento [...], surgem-nos também aquilo a que chamamos contos alegóricos, afins da parábola e por vezes inspirados na tradição popular (*Na ilha há gritos de revolta – Diário de sexta-feira*, 1976, de A. Jacinto Rodrigues; *Muana Puó*, 1978, de Pepetela; *Memória de mar*, 1980, de Manuel Rui) [...]. A novela de José de Freitas

(*Silêncio em Chamas*) cativa pela simplicidade do estilo, pelo realismo natural, sem artifícios. Por sua vez, *MuanaPuó*, de Pepetela, tem uma escrita completamente diferente, está cheia do simbolismo e da fantasia próprios do "realismo mágico" [...]. (Riaúzova, 1987: 52-53, sublinhados nossos).

Observe-se, portanto, que *MuanaPuó* é tratado como "conto alegórico" e logo após como novela "cheia do simbolismo e da fantasia próprios...", o que nos leva a crer que a autora não quer fazer uma distinção entre conto e novela, como indica em princípio.

A questão das "estórias" de fato está ligada à "tradição da literatura oral", assim como está o "conto", o que, parece-nos, ainda não atende totalmente à denominação de "novela" para o conjunto de produções de seu *corpus*. A autora situa esses textos entre o romance e o conto, reforçando a ideia da extensão. Apesar de não ser seu intuito resolver a questão do gênero narrativo, a autora tece considerações importantes, notando surgir um tipo de narrativa mais longa que é comum à maioria dos textos que seleciona, entretanto, avaliamos que o tamanho do texto não deveria continuar a ser o norteador, mas sim a complexidade ou não de enredo, personagens, espaços, tempo, o que seria um caminho para se chegar até mesmo ao romance e se estabelecer seus modos de elaboração dentro de uma linha histórica de construção da narrativa de países africanos.

Ainda Francisco Soares, em *Notícia da literatura angolana* (2001: 286), tece considerações acerca da história literária com a produção literária angolana desde os primeiros documentos até os anos 90, e, às páginas 286, referenda nosso enfrentamento do gênero literário conto em Angola:

Quanto à série genológica, *Patriotas* integra-se claramente na narrativa. Dentro da narrativa, a obra surge com uma estrutura e uma perspectiva próprias de um romance – género, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, raro na ficção angolana, que poucas vezes tem passado além da novela, ou de um misto de conto e novela. A estrutura, porém, deste romance com laivos, aqui e além, de crónica jornalística, não é habitual em obras do género em Angola.

De modo que se pode afirmar que a teorização sobre os gêneros literários em Angola, ou em África, que não vise seu enquadramento aos

moldes ocidentais, mas sim busque as especificidades das narrativas, ligando-as a uma tradição de contar, seja o papel da crítica literária e/ou dos teóricos, a fim de se estabelecer uma teoria própria à natureza das manifestações literárias africanas, que possuem, entretanto, diferenças e especificidades.

Autores e publicações de contos angolanos

Luis Kandjimbo, que vem sendo um nome expressivo na crítica literária endógena, ou nacional, tem vários artigos publicados, nos quais tece históricos importantes sobre a literatura angolana. No artigo intitulado "Para uma breve história da ficção narrativa em Angola nos últimos cinquenta anos", (Kandjimbo) destaca que no parágrafo único do artigo 1º da Portaria nº 6.119 que em 1926 consagra a realização regular dos concursos de literatura colonial, determina-se a preferência pela literatura "na forma de romance, novela, narrativa, relato de aventuras, etc. que melhor faça a propaganda do império português de além-mar, e melhor contribua para despertar, sobretudo na mocidade, o gosto pelas causas coloniais". É fato que a narrativa, principalmente o romance, é o gênero que pode com mais vagar tratar da elaboração do épico, realçando feitos heroicos, os atos de bravura nos embates, daí a preferência, provavelmente,dos idealizadores dos concursos.

Nesse histórico ressalta que Castro Soromenho foi assíduo participante nesses concursos, destacando que em 1939 concorreu com o livro de contos *Nhari*, obra que recebe do júri a observação de que a obra se ocupa do "drama de gente negra (...) a paisagem e a psicologia dos seus protagonistas [é] interessante, cheia de colorido e de vida e, por vezes, a tese que encerram envolve moral e ensinamentos construtivos, pela análise rigorosa e conscienciosa e bem deduzida da psicologia dos indígenas e pelo rico colorido que sabe emprestar ao decorrer da acção". Kandjimbo salienta ainda que em 1941 Castro Soromenho concorre com outra obra, *Noite de Angústia*, "a melhor obra do XIV concurso segundo o júri" (Kandjimbo).

Com relação à narrativa angolana, da década de 50 à atualidade o conto passou por períodos de larga produção e de refreamento, como abaixo buscamos ligeiramente demonstrar, destacando nos parênteses

alguns livros de contos publicados pelos autores mencionados nesse período, embora saliente-se que os nomes elencados por *geração* referem-se a autores de narrativas no sentido mais amplo, estando entre parênteses suas publicações especificamente de contos.

Os contos são publicados em jornais, timidamente, se comparado à poesia, mas com a criação da Revista *Mensagem*, em 1951, passam a ser publicados também por este veículo, principalmente a partir de seu segundo número, em 1952. Em 1947, passado o período de rigorosa repressão imposta no governo de Norton de Matos, alguns nomes começam a se destacar no meio literário angolano, como o de DOMINGOS VAN-DÚNEM, que estreia no *Diário de Luanda* com o conto *A Praga*, publicado em 1947 e depois pelos *Cadernos Lavra & Oficina*. AGOSTINHO NETO publica em 1952 seu único conto, *Náusea,* pela Revista *Mensagem.* ANTÓNIO JACINTO publica o conto *Vôvô Bartolomeu*.A propósito, Manuel Ferreira, em sua apresentação a esse livro, argumenta que fora escrito em 1946, originariamente publicado no *Itinerário*, com o título "Sorte", em 1952; republicado em *Contistas angolanos*, em 1960, publicação da CEI, e argumenta:

Se a verdadeira e moderna literatura angolana tem como baliza a revista *Mensagem* (1951) e se é apenas no n. 2/4, de 1952, que se agrupam os primeiros contistas, por critério de cronologia cuidamos não restarem dúvidas nenhumas de que "Vôvô Bartolomeu" é assim a primeira experiência ficcional em que a representação da realidade angolana se faz num corte vertical com a literatura colonial. Uma espécie de apólogo, de fábula didática, apontando para o realismo socialista (Ferreira,1978: "Apresentação").

Surge por essa época o movimento "Vamos descobrir Angola!" (ou *Geração de 48,* ou ainda *Geração de 50*), que uniria, como lembra Salvato Trigo (1977: 148), os angolanos "em torno do projeto da construção de um nacionalismo autêntico que, no campo da literatura, foi assumido pelos 'Novos Intelectuais'", e que partiria, ainda segundo Trigo, "curiosa e sugestivamente da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA) e de sua revista 'Mensagem', que tem início em 1951, marco na construção da autêntica literatura angolana". A poesia nela publicada tem forte ligação com a oralidade, facilitando sua circulação, recitação e adesão popular, destacando Salvato Trigo que "ela nos apareça, em princípio,

com uma estrutura acentuadamente narrativa, onde o diálogo e o dialogismo a tornam facilmente contada e cantada" (1977: 152).

Após a *Geração de 48* a narrativa cede grande espaço à poesia, que se expande nas décadas seguintes, porém a narrativa vai recobrando seu espaço nas décadas de 50 e 60 e na de 70 em diante, com alguns nomes importantes, como MANUEL DOS SANTOS LIMA, com obras que inicialmente retrataram a guerra de libertação, como *Kissange* (1961), *As Sementes da Liberdade* (1965), e, nas décadas de 70 e 80, publica *As Lágrimas ao Vento* (1975) e *Os Anões e os Mendigos* (1984). Já no conto, destacam-se LUANDINO VIEIRA (*A cidade e a infância,* 1957, 1960, 1977, 1986, 2007; *Duas histórias de pequenos burgueses*, 1961; *Luuanda*, 1963; 2004; *Vidas novas*, 1968; 1997) e ARNALDO SANTOS (*Prosas*. Edições 70, Coleção Autores Angolanos (três livros de contos: *Quinaxixe*, publicado pela CEI em 1965, *Tempo de Munhungo*, em edição N.O.S., 1968, e *Outras crônicas*, de 1971-72). Após esse período, já na década de 80, publica*O cesto de Katandu e outros contos*, Lisboa: Edições 70, 1986; e, mais recentemente, *O brinde, seguido de A Palavra e a Máscara*. Kilombelombe, 2004, Coleção Os nossos prosadores, 1). Constituem-se esses dois últimos autores, em virtude de sua perseverante produção no gênero, a qualidade dos textos e a importância contextual, em nomes representativos na produção de contos angolanos.

Ainda na década de 60, ao lado das primeiras produções de Luandino e Santos,tem-se HENRIQUE ABRANCHES (*Diálogos*, Lisboa: CEI, 1962; Luanda: UEA, 1987) e, na de 70 em diante, MANUEL RUI, com produção larga em poesia, contos e romances (*Regresso adiado (contos)*. 1ª edição Lisboa: Plátano editora, 1973. 2ª edição Lisboa: Edições Cotovia, 2000. *Sim camarada!* Lisboa: Edições 70, 1977, Coleção Autores Angolanos, 5. *Memória de Mar*, 1980. *Um morto & os vivos (contos)*. Lisboa: edições Cotovia, 1993. *Da palma da mão (estórias infantis para adultos)*. Luanda/ Lisboa: Cotovia, 1998.) e UANHENGA XITU, com destaque ainda para PEPETELA com ampla produção de narrativa longa. Destacamos *As aventuras de Ngunga* (1972) e *Muana Puó*, de 1978, embora ambos venham sendo por vezes tratados como novela e até romance, caso do primeiro livro.

Essa *Geração de 60* é marcada pela ligação à causa da Independência, como já bem assinalaram a crítica e a historiografia literárias, e seus textos são, em grande parte, compostos no cativeiro e publicados na década de 70 de modo mais acentuado. Autores desse momento histórico são Agostinho Neto, Antonio Jacinto, UANHENGA XITU(*"Mestre" Tamoda.* In: *"Mestre" Tamoda e Kahitu.* São Paulo: Ática, 1984, Coleção Autores africanos, 22 (1a. ed. junho, 1974, pela Cadernos Capricórnio, Lobito). *Bola com Fetiço*. In: *"Mestre" Tamoda e Outros Contos.* Lisboa: Edições 70, 1977 (1a. ed. em junho, 1974, edição do autor, Luanda). *Manana*. 2a. ed. Lisboa: Edições 70, 1978, para a UEA (1a. ed. em 1974, Angola, na Coleção Eme, Kimbanda, Kilundo, Uanga ni Muloji). *Vozes na Sanzala (Kahitu).* In: *Mestre Tamoda e Kahitu*. São Paulo: Ática, 1984 (1a. ed. em setembro de 1976, Edição do autor, Luanda). *Maka na Sanzala (Mafuta).* Lisboa: Edições 70, 1979, para a UEA), LUANDINO VIEIRA (E aqui destacamos sua produção em contos da década de 70 em diante: *Velhas histórias*, 1974; 2006; *Duas histórias*, 1974. *No antigamente, na vida,* 1974; 2005. *Macandumba: estórias*, Lisboa, Edições 70, 1978, 197 p. (Coleção Obras de José Luandino Vieira); 2005. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu*, 1981; 1989. *História da baciazinha de Quitaba*, 1986), ANTONIO CARDOSO (*Baixa & Musseques*, Edições 70, 1980), dentre outros.

A *Geração de 70* mantém os propósitos de revelar o *proprium* angolano e, por fim, a identidade nacional, diretriz que se destaca no discurso de Agostinho Neto quando assume como dirigente na UEA. Àqueles nomes da década de 60 vêm somar-se nas décadas de 70 e 80 as publicações de RUY DUARTE DE CARVALHO (Embora sua vasta produção literária e cinematográfica e ensaística, destacamos eu livro de contos *Como se o mundo não tivesse leste. Estórias do Sul e seca*, 1977), JOFRE ROCHA (*Estórias do Musseque*. UEA. Contos, 1976. *Cadernos Lavra & Oficina*, 56; *Estória de Kapangombe*. UEA. Caderno Lavra & Oficina, 13. 1978), JORGE MACEDO, ARISTIDES VAN-DÚNEM (*Estórias antigas,* Edições 70, 1986, com "Preâmbulo" de Manuel Ferreira (1ª. edição de 1981. Traz contos antes publicados, como "A última narrativa de vavó Kiala", dos *Cadernos Capricórnio*, 7, de 1973; "Resignação", e "A mãe", dos *Cadernos Capricórnio*). A ficção de BOAVENTURA CAR-

DOSO (*Dizanga Dia Muenhu*. Ática. 1982. Col. Autores Africanos. 1ª. edição: Edições 70, 1977; *O Fogo da fala*, Luanda: UEA, 1980, Col. Contemporâneos. Lisboa: Edições 70, 1980. Col. Autores Africanos, 32); *A morte do velho Kipacaça*, Luanda: UEA, 1987, Col. Contemporâneos) destaca-se pelo trabalho estético, como os artigos de críticos de referência da parte II do livro *Boaventura Cardoso: a escrita em processo* remarcam (MACEDO *et all*, 2005). Ainda quanto à ficção, na *Geração de 80* vários nomes se mantêm e outros surgem, como os de Aníbal Simões (Cikakata Mbalundu), que envereda pelo romance, e Luis Kandjimbo, com livros de poesia e narrativas e de ensaios críticos, ambos os escritores fundadores da *Brigada Jovem de Literatura* da Huíla; Ana Major e Rosália Silva; Sousa Jamba (vários desses e ainda outros nomes vêm compondo as antologias de contos, mais abaixo referidas) e José Eduardo Agualusa.

Embora suas obras sejam marcadas pela larga produção e em mais de um gênero, constituem nomes que vêm se dedicando à narrativa curta entre a última década do século XX e nesta primeira década do século XXI, e de modo mais assíduo, os escritores JOSÉ EDUARDO AGUALUSA (*D. Nicolau Água-Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*, contos, 1990; *A Feira dos Assombrados*, contos, 1992; *Fronteiras Perdidas*, contos, 1999; *O Homem Que Parecia Um Domingo*, contos, 2002; *Catálogo de Sombras*, contos, 2003, *Manual Prático de levitação*, 2005. *A educação sentimental dos pássaros*. Leyla, 2011), ONDJAKI (*Momentos de Aqui* (contos). 1ª. ed. 2001. Alfragide, Portugal: Caminho, 2001. 5ª. edição, Lisboa: Caminho, 2010, Col. Autores estrangeiros de língua portuguesa, 32). *E se amanhã o medo (contos)*, as 1ª e 2ª. edições são de 2005. *Os da minha rua (estórias)*, as 1ª, 2ª e 3as. edições são de 2007, a 4ª de 2008.), e JOÃO MELO (*Imitação de Sartre e Simone de Beauvoir* (1998), *Serial Killer* (2000), *Filhos da Pátria* (2001) e *O dia em que o Pato Donaldo comeu pela primeira vez a Margarida* (2006)), cuja qualidade de sua larga produção poética a crítica já marcou, e que vem se dedicando também ao conto com estilo e maestria, conforme atestam os vários trabalhos acadêmicos sobre esse gênero em que também se destaca.

Algumas Antologias foram surgindo nesse período (e aqui entendemos como "antologia" ao conjunto de contos de autores diferentes), como as que seguem.

A Revista *Mensagem,* do Departamento Cultural da Associação dos Naturais de Angola, a partir de 1952, passa a lançar contos de autores angolanos. O conto de Agostinho Neto, "Náusea", escrito provavelmente em 1950, é publicado na *Mensagem* de n. 2/4, de 1952 (p. 33 e 34), fazendo parte também, das páginas 56 a 59, da publicação "Colectânea da CEI", da Casa dos Estudantes do Império, em 1960, intitulada, *Contistas angolanos*.

No ano de 1985 duas antologias foram publicadas, a de Maria Aparecida Santilli, *Estórias africanas,* pela editora Ática, e a organizada por Lúcia Cechin, *Antologia angolana: poesia e conto,* pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Como se viver fosse assim. Domingas de Almeida (org.) 1ª Edição: Luanda, UEA, 2009 (Coleção Sete Egos, nº 10).

Antologia de contos angolanos. Tradução dos contos para o espanhol por Dominica Diez. Havana, Cuba: Editorial Arte e Literatura, 2011, 239 p. (Coleção Orbis).

Conversas de homens no conto angolano (breve antologia 1980-2010). Antonio Quino (org.). Luanda, UEA, 2011, Col. Sete Egos, 26. Infelizmente, a pressa editorial levou essa antologia a não apresentar dados catalográficos fundamentais, o que a inviabiliza como material para pesquisa, a não ser que o professor ou pesquisador complemente o trabalho que não foi feito, de mencionar de que livro os contos foram extraídos, de quando datam e se são inéditos.

Algumas constatações e conclusões

Constatamos o problema da falta de datação das publicações dos contos. Não há uma constância em oferecer dados técnicos sobre a obra, como data da primeira edição, ou mesmo data de publicação, o que de certa forma é um complicador para nossa opção pelo período do recorte, pois pretendemos estudar a crítica literária sobre o conto publicado em pri-

meira edição de 1975-2002 e precisaríamos desses dados para afirmar para novos pesquisadores de quando efetivamente são.

Outra constatação refere-se ao modo de críticos brasileiros e portugueses abordarem as literaturas africanas de língua portuguesa, pois não é frequente nesses estudos a opção por gênero literário, mas sim por temática, podendo comparecer tanto a poesia quanto a prosa em suas críticas, o que nos levou a selecionar, antes da crítica literária sobre o conto, a crítica literária sobre as literaturas africanas de língua portuguesa, o que se constitui em vasto material.

Constatamos também que os críticos literários adotam termos como "ficção", "narrativa", "estória", "textos", "prosa de ficção" para referir-se à narrativa curta, e raramente valem-se do termo "conto". Um caso curioso é o livro de Pepetela, *As aventuras de Ngunga*, referido como estória, novela e romance em diferentes artigos. De modo que as pesquisas fizeram-nos oscilar entre o termo "conto" e "prosa de ficção", buscando contornar, por agora, a necessidade de discutir se o artigo do crítico literário trata de conto ou novela ou estória. Quanto a Moçambique, o livro de Maria Fernanda Afonso referido traz mesmo no título a palavra "conto", e não "prosa de ficção".

A tematização da guerra civil angolana, uma de nossas investigações, está pouco presente nos contos já levantados, tendo sido mais abordada na poesia e no gênero romance, até mesmo pelo tom epopeico que a temática da guerra inspira, porém, alguns contos de Manuel Rui e Ondjaki a trazem de algum modo para a cena literária, embora sob aspectos diferenciados, o que será objeto de posterior estudo. Autores mais recentes, como Isaquiel Cori, a retratam, mas suas publicações estão fora do recorte, portanto, serão analisadas em artigos, mas não no projeto. O objetivo de estudar a tematização da guerra deveu-se ao período do recorte (1975-2002), condizente com a Guerra Civil Angolana, ou Segunda Guerra de Libertação, porém cremos que a poesia e o romance mais recente têm tratado dessa temática, e o conto, gênero de elaboração mais ligeira que o romance, não a contemplou como acreditávamos quando da elaboração do projeto.

Referências bibliográficas

AFONSO, Maria Fernanda (2004). *O Conto Moçambicano, Escritas Pós-Coloniais,* Lisboa: Caminho, Col. Estudos Africanos, 495 p.

FERREIRA, Manuel (1978). "Apresentação". In: *Vôvô Bartolomeu*. Lisboa: Edições 70.

KANDJIMBO, Luis. "Para uma breve história da ficção narrativa em Angola nos últimos cinquenta anos", Disponível em www.nexus.ao/kandjimbo. Acesso em 10/09/2011

MACEDO, Tania C.; CHAVES, Rita; MATA, Inocência (Orgs.) (2005). *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. 01. ed. Luanda; São Paulo: União dos Escritores Angolanos; Alameda Casa Editorial, v. 01. 315 p.)

RIAÚZOVA, Helena (1987). *Dez anos de literatura angolana: ensaio sobre a moderna literatura angolana 1975-1985*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.

SOARES, Francisco (2001). *Notícia da literatura angolana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Col. Escritores dos países de Língua Portuguesa, 22.

TRIGO, Salvato (1977). *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa.* Porto: Brasília editora, Col. Literaturas Africanas, vol. 1.

_____. (1981). *Luandino Vieira: o logoteta*. Porto: Brasília Editora, Col. Literaturas Africanas.

O LUGAR DO *OUTRO* NA REPRESENTAÇÃO DO *EU* EM LUANDINO, PEPETELA E AGUALUSA

Agripina Carriço Vieira
Universidade de Lisboa

O contexto anglo-saxónico, em que os estudos pós-coloniais nasceram, condicionou e determinou tendências e desenvolvimentos teóricos posteriores. Em 1978, com a publicação da obra basilar *Orientalism*, Edward Said propõe uma leitura das relações culturais entre duas zonas do globo, segundo a qual os discursos produzidos pelo Ocidente acerca das civilizações orientais são essencialmente uma forma de autoridade, constituindo-se como o exemplo perfeito de construção, e também de apropriação, do *outro*, uma vez que dão conta do poder e da força da dominação imperialista do Ocidente sobre o Oriente (Said, 1997: 15 *e passim*). Apesar da especificidade da análise empreendida, centrada em realidades culturais nacionais particulares (decorrentes do modo próprio segundo o qual a colonização anglo-saxónica se processou), e de alguns preconceitos de que a teorização enferma, apontados nomeadamente por Gellner[1], julgamos que as grandes linhas de pensamento que sustentam esse estudo mantêm a operacionalidade quando transportadas (mesmo se parcialmente, e desde que de modo muito cuidadoso) para outros contextos territoriais e políticos. Tal como observa Hall, a colonização assim como a descolonização não foram nem homogéneas nem simultâneas, e produziram efeitos culturais e históricos diversos e irreversíveis (Hall, 1996: 246-247). Reconhecendo a especificidade dos vários movimentos colonizadores, ocorridos em tempos distintos e realizados de modos diversos, com presen-

[1] Veja-se Gellner (1998).

ças territoriais muito variadas (desde a partilha de residência em espaços comuns até à mera presença institucional), os estudos pós-coloniais organizam invariavelmente o seu campo de análise em torno de termos antagónicos operacionais que reflectem as relações entre o mundo dos dominadores e o mundo dos dominados. Com efeito, qualquer que seja o campo territorial de análise, aos estudos pós-coloniais, no âmago dos quais encontramos a problematização das experiências coloniais, está associado um conjunto de pares (império/ colónia, colonizador/ colonizado, centro /margem, velhos/ novos nacionalismos, dominador/ dominado), que remete para o lugar a partir do qual cada um dos intervenientes, que em qualquer momento do processo tenha participado do fenómeno colonial, se posiciona através do diálogo que os textos consubstanciam. Uma dialéctica que Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin colocam em evidência na definição do par «Centro/ margem (periferia)»:

> This has been one of the most contentious ideas in post-colonial discourse, and yet it is at the heart of any attempt at defining what occurred in the representation and relationship of peoples as a result of the colonial period. Colonialism could only exist at all by postulation that there existed a binary opposition into which the world was divided.
>
> (Ashcroft *et alii*, 1998: 36)

No entanto, a divisão do mundo segundo essas oposições identificadoras binárias, de que falam os ensaístas citados, longe de ser um dado adquirido e axiomaticamente aceite, dá origem a uma panóplia de modalizações das quais deve decorrer uma relativização que presida à utilização desses conceitos. É Boaventura Sousa Santos quem, em contexto nacional, chama a atenção para a fugacidade e transitoriedade do processo de identificação que subjaz a cada nomeação. Para tal, aponta algumas razões que, na sua opinião, podem explicar o carácter eminentemente plural do processo identificativo. Antes de mais, as identificações «escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação» (Santos, 1996: 119).

Por outro lado, quando vista à luz de novos olhares, a construção das identidades, que se apresenta como o resultado das identificações, toma formas e conteúdos diversos. É disso exemplo paradigmático a formulação do posicionamento de Portugal no mundo, sendo simultaneamente considerado (e por conseguinte nomeado) império e periferia, consoante os jogos de sentidos que ocorrem no sistema mundial. Se Portugal é, por si próprio e pelos territórios que subjuga, considerado «a verdadeira cabeça do império» (Santos, 1996: 131), em contrapartida, aos olhos dos restantes impérios coloniais do xadrez mundial será relegado à condição de periferia. Esta circunstância leva Sousa Santos a afirmar que "Portugal foi durante todo o longo período colonial um país semiperiférico" (Santos, 1996: 130), posição que, por maioria de razões, entre as quais a perda do poder que lhe advinha das possessões coloniais, continua a ocupar. Reencontramos a defesa desta mesma perspectiva na fala de uma personagem de Agualusa, Plácido Domingo, o velho guerrilheiro angolano de *Um Estranho em Goa*[2] que, por razões políticas, se esconde em Corumbá, e que em conversa com o narrador afirma:

> — O que é um português?
> A pergunta apanhou-me desprevenido. Hesitei:
> — Bem, antes de mais, suponho, um europeu…
> — Os portugueses, europeus? — Riu-se com mansidão.
> — Nunca foram. Não o eram antes e não o são hoje. Quando conseguirem que Portugal se transforme sinceramente numa nação europeia o país deixará de existir. Repare: os portugueses construíram a sua identidade por oposição à Europa, ao Reino de Castela, e como estavam encurralados lançaram-se ao mar e vieram ter aqui, fundaram o Brasil, colonizaram África. Ou seja, escolheram não ser europeus.
>
> (*EG*: 50-51)

[2] Utilizaremos as seguintes abreviaturas: *NM - Nós, Os do Makulusu*; *GF – A Gloriosa Família*; *Conj – A Conjura*; *NC – Nação Crioula; EG – Um Estranho em Goa.*

A questão da historicidade e da transitoriedade das identificações de que o excerto citado dá conta é tratada em inúmeros estudos. A ela regressaremos ao longo desta comunicação, mas deixamos aqui mais um contributo, vindo do campo teórico da francofonia, que escolhemos por se tratar ainda do segundo elemento do par de binários a que se referiam Ashcroft, Griffiths e Tiffin: a periferia. Numa esclarecedora entrevista sobre literatura pós-colonial, Jean-Marc Moura discute o conceito, numa dupla vertente de significados, que, aliás, se complementam entre si. Enunciando o carácter eminentemente espacial[3] do termo, Moura desloca o campo de análise, atribuindo ao termo periferia um significado sobretudo distintivo, retirando-lhe qualquer carga depreciativa que alguns invariavelmente lhe atribuem, afirmando:

> Périphérie ne veut pas dire de moindre importance mais signifie qu'il y a là un élément conceptuel qu'il faut prendre en compte pour mesurer la spécificité de cette littérature. Je considère qu'elle [la littérature francophone] est actuellement beaucoup plus importante que la littérature française, qui est un peu narcissique.
>
> (Moura, 2000: 17)

Segundo Moura, a literatura das novas nações, nomeadamente do espaço francófono, devido à vitalidade e renovação de que têm dado provas, deixa o lugar periférico a que as convenções a confinavam para assumir um espaço central no vasto conjunto da literatura escrita em língua francesa. Em contexto lusófono, está por fazer o estudo aprofundado da importância e das influências das literaturas em língua portuguesa no universo literário português no entanto, e apesar de esta problemática não caber no âmbito deste nosso trabalho, não podemos deixar de referir que nos parece indubitável o reconhecimento da presença cada vez mais preponderante de autores e de obras oriundas dos espaços outrora coloniais, a qual se traduz não só

[3] A periferia encontra a sua razão de existir em relação a um centro e no caso dos estudos literários afirmar a existência de periferias permite insistir na especificidade das literaturas em função da sua região originária, ou seja, e no caso que nos ocupa, de um ponto de vista angolano, independentemente da língua na qual os textos se expressam.

na popularidade desses escritores, mas também, e de modo mais pertinente, na ocorrência de ecos intertextuais, na produção romanesca de autores portugueses. Destacaríamos, a título de exemplo, a projecção da obra de Luandino na de António Lobo Antunes[4].

Para o efectivo desenvolvimento do pensamento teórico das relações de poder, influência entre dominador e dominado e dos movimentos de libertação no terreno, muito contribuíram as circunstâncias e as práticas governativas das políticas coloniais. Com efeito, o papel assumido pelos movimentos de libertação dos territórios colonizados, essencial para o surgimento de ideais contestatários que abriram caminho às independências, foi directamente condicionado pelo regime político do país colonizador. No entanto, e como refere Sousa Santos, as influências jogam-se nos dois sentidos. É que não só as transformações progressistas ocorridas em Portugal, que culminaram com a revolução de 1974, influíram no pensamento independentista que animava as colónias, do qual resultou a independência de cinco territórios portugueses em África, mas também as rebeliões dessas colónias abalaram de forma decisiva o poder autocrata do Estado Novo, facilitando o desenvolvimento do ideário progressista na chamada metrópole (Santos, 1996:131).

Tanto em Portugal, centro nevrálgico do império português, como em Angola, uma das margens/periferias desse centro na qual centramos o nosso estudo, foram-se construindo imagens e retratos desses dois universos culturais, que veicularam uma apreensão da realidade que é fruto de uma construção essencialmente parcial, porque condicionada, d*o outro*. Com efeito, numa primeira fase essa construção do *outro* foi suscitada pelo poder ditatorial do Estado Novo, posteriormente, pelos estereótipos que se foram criando, em parte devido a textos publicados em Portugal que davam conta de uma realidade outra que os portugueses (exploradores, aventureiros, colonizadores ou funcionários do aparelho do estado) encontraram nesse país africano. As obras dos autores do período colonial (salvo raras excepções, entre as quais surge o nome de Maria

[4] Julgamos que a influência de Luandino na escrita de Lobo Antunes se faz sobretudo sentir no plano da construção do discurso, caracterizando-se por frases incompletas que subvertem os protocolos da sintaxe normativa e padronizada.

da Graça Freire[5]) revelam grandes dificuldades, se não mesmo incapacidade, em compreender o novo mundo que descobriam, limitando-se muitas vezes a uma enumeração de diferenças exóticas e obscuras, apreendidas por um olhar faccioso e sectário[6]. Num registo frequentemente depreciativo, essas narrativas veiculam uma ideologia cujos vectores são a supremacia da raça e da cultura dos europeus, que dão corpo a uma perspectiva que tem na sua génese um postulado comparativo eminentemente pejorativo e estereotipado.

O estereótipo, como o define Bhabha, é a estratégia maior da *fixidez*, vista como «signe de la différence culturelle/historique/raciale dans le discours du colonialisme» (Bhabha, 2007: 121), constituindo-se, por isso, como um meio poderoso de saber, de domínio e de representação do *outro*. Por detrás de cada figuração estereotipada do *outro* encontramos uma categorização tributária de uma herança cultural, que se constrói pelo viés de dois processos antagónicos sustentados por uma mesma figura retórica: a sinédoque. A percepção do *outro* faz-se através, quer de um movimento totalizante, em que um determinado grupo é visto como um todo uno e uniforme, quer de uma particularização, onde determinada característica, em detrimento de todas as outras, é elevada a principal (senão exclusiva) categoria identificadora. Sendo um constructo produzido por elementos exteriores ao grupo para o qual se olha e que se etiqueta, constructo neste caso oriundo da cultura portuguesa que se debruça sobre a angolana, os estereótipos modelam igualmente a imagem que os angolanos têm deles próprios. Com efeito, do lado africano, é igualmente a introdução de um elemento estranho nas sociedades autóctones, o europeu, que faz despertar consciências nos territórios conquistados, levando os indivíduos à construção de uma nova imagem de si, que nasce através do confronto que a presença do *outro* origina.

---

5 Maria da Graça Freire publicou a sua obra ensaística e romanesca na primeira metade do século XX, tendo recebido o prémio Ricardo Malheiros para o romance *A Primeira Viagem* (1952). Nos seus textos, dá conta da grande experiência e vivência que tem de África, na perspectiva dos mais desfavorecidos, facto que lhe valeu a desaprovação do poder político, relegando a sua obra ao silêncio.

6 Veja-se Noa (2002).

É esse olhar exógeno, que observa e identifica *o outro* com o qual se vê confrontado, que reencontramos em inúmeras caracterizações de personagens nos romances dos autores que elegemos para campo de análise, assumindo-se como processos de alterização e formas de denúncia de visões sectárias e redutoras, produzidas quer por colonizadores quer por colonizados. Assim, em *Nação Crioula*, Arcénio de Carpo, o coronel português que se fixou em Angola enriquecendo com o negócio escravocrata, em conversa com Fradique, ao pretender ostentar o seu grande conhecimento da vida, esboça o seguinte retrato das mulheres: «A mulher europeia [...] está para a africana como o frango cozido em água e sal está para o churrasco. Falta-lhe a cor, o perfume e o calor» (*NC*: 36-37).

É através do olhar do fidalgo português, em visita a Angola, que descobrimos a sociedade luandense do século XIX. Chama-lhe particularmente a atenção a ascensão social dos filhos-da-terra[7] e a sua cada vez maior intervenção nos destinos da cidade. A perspectiva do narrador transmite uma indagação da realidade social luandense, num olhar que se modaliza à medida que Fradique se vai envolvendo emotivamente com o país, tornando-se, como afirma, «quase africano» (*NC*: 25), sem no entanto perder a sua qualidade intrinsecamente exógena. Mais do que a hierarquização social entre colonos e colonizados, o entrecho problematiza sobretudo as inter-relações entre negros e mestiços e as representações que os segundos têm dos primeiros. Arcénio de Carpo, o filho mestiço do coronel de quem herdou a fortuna, os negócios escravocratas e o nome, dá voz ao desprezo que os filhos-da-terra sentem pelos seus compatriotas negros, atribuindo-lhes a culpa pelo não-desenvolvimento económico e político de Angola:

> «Os mulatos», confidenciou-me Arcénio de Carpo, «desprezam todos os povos do interior porque trabalham, e ainda mais os desprezam porque sendo negros querem

[7] Também por si próprios designados "filhos do país", são mestiços, oriundos essencialmente da camada mais elevada da sociedade de Luanda, que surgem plenamente integrados no sistema colonial e a quem se deve o grande incremento da actividade cultural e política em Angola no século XIX.

> continuar assim». Pude comprovar a justeza da sua tese na casa do meu próprio anfitrião. Arcénio tem um único filho, com o mesmo nome [...]. Nas suas [de Arcénio-filho] palavras os pretos do mato constituem um grande obstáculo à rápida transformação de Angola num país moderno uma vez que não têm sequer uma ideia de Estado, recusam-se a falar português e permanecem cativos de toda a espécie de crenças e superstições.
>
> (*NC*: 17)

Esse passo expressa de modo lapidar as divisões internas da colónia e as várias correntes de opinião que atravessam Angola. Arcénio (filho) surge como o porta-voz dos filhos-da-terra, angolanos de origem mestiça que, de algum modo, simbolizam a condição identitária do próprio país: constituído pelo cruzamento e influência de nacionalidades, culturas e línguas diversas. Apreendo a sua identidade como surgida de um encontro entre o mundo do colonizador (do seu pai) e o mundo dos negros colonizados (da sua mãe), emergida nesse «terceiro espaço de enunciação», (Bhabha, 2007), um espaço contraditório e ambivalente no limiar de duas culturas, Arcénio opta claramente por dar corpo a uma terceira via que postula a diferenciação cultural face à tradição e ancestralidade, criticando e repudiando as posições oriundas do espaço vinculado a uma originalidade africana e contrapondo-lhe a defesa da mestiçagem.

Para Arcénio, a modernidade do país constrói-se com a valorização e incorporação das heranças coloniais, em detrimento das tradições dos primitivos povos angolanos, a que se refere de modo depreciativo, num claro desprezo por «toda a espécie de crenças e superstições», e às quais contrapõe a sua concepção de progresso: ter uma ideia de Estado, falar português e adoptar novas práticas religiosas. A tríade de condições enunciada por Arcénio representa, de facto, a negação das características primordiais sobre os quais se alicerça a identidade cultural do povo angolano, repudiando de uma só assentada as etnias, as suas línguas nacionais e as religiões autóctones. Ora, nas palavras de Arcénio reencontramos alguns dos pressupostos ideológicos sobre os quais, no século seguinte – a acção central do romance decorre entre os anos de 1868 e

1888 –, o Estado Novo irá alicerçar o seu modelo de colonização, criando a figura social e jurídica do assimilado[8], a nosso ver exemplo máximo e paradoxal de contradição identitária, na qual o indivíduo, para ser aceite por um grupo social (no caso, os colonos brancos), tem de abdicar de e até renegar as suas primitivas origens, acabando por ser repudiado quer pelos negros de quem se quis distanciar, quer pelos brancos de quem tentou, em vão, aproximar-se.

A questão do papel desempenhado pelos filhos-da-terra tinha já sido objecto de questionamento por parte de Agualusa que, no seu primeiro romance, *A Conjura*, faz dela o tema central do entrecho. É na barbearia de Caninguili que os filhos-da-terra, os brancos, colonos ou de coração angolano, e alguns negros se encontram,

> transformando[-se a barbearia] num pequeno clube de ideias que, principalmente pelo entardecer [...], se animava com calorosos debates, vivíssimas discussões. Os temas iam desde as costumeiras questões políticas e comerciais até às artes e literaturas, passando ainda pelo desfilar dos últimos rumores mundanos, sempre bem agindungados e saborosos.
>
> (*Conj*: 23)

Nas discussões, os vários grupos esgrimem argumentos contra e a favor da presença portuguesa em Angola. A cada vez maior participação de mestiços na vida social e política de Luanda é vista como motivo de orgulho e esperança, por parte não só dos que partilham a mesma origem racial mas também por compatriotas negros, a que Caninguili dá voz: «O que está em causa é aquilo que para nós, angolenses, pode significar a eleição de Mattoso da Câmara. Afinal ele é um filho do país, conhece a terra melhor do que aqueles que vieram de fora» (*Conj*: 26). Pelo contrário, os portugueses defensores da política colonialista da Metrópole vêem com muita preocupação a ascensão dos africanos, facto a que Dantas Barata, na qualidade de comissário régio na colónia, pretende pôr cobro, exercendo forte influência e até ameaças, mais ou menos veladas,

[8] Veja-se Margarido (1980).

sobre os colonos que julga mais tolerantes, tal como Marimont, o comerciante de armas:

> — É preciso que homens como você estejam do nosso lado. Do lado da lei. Do lado da grande pátria de Camões. Coisa que me apavorou quando cheguei a esta cidade foi ver a posição que aqui desfrutam os pretos e os mulatos. Há-os por todo o lado: entre a gente de bem, nas ruas, nos serviços públicos, até nas festas mundanas, no palácio do governo! É preciso também acabar com isto!
>
> (*Conj*: 93)

Neste excerto, fica particularmente evidente o olhar distante e crítico com o qual os recém-chegados a Angola observam e analisam as interacções entre os vários grupos raciais em Luanda, bem diverso do emotivamente envolvido de alguns colonos (ainda que relevando igualmente de um sentimento de dominação), para quem as ideias independentistas que circulavam em Luanda constituem antes uma ofensa, sentindo-se traídos por aqueles que, segundo eles, vieram ajudar. É essa a opinião de Afonso, o velho colono que há muitos anos residia na colónia:

> — Se não fôssemos nós, ainda vocês andavam de tanga, a devorarem-se uns aos outros. A fazerem porcarias.
> Por fim lá conseguiram acalmar Afonso que acabou por ir embora resmungando contra a ingratidão desses pretos.
> — Demos-lhes tudo — dizia, afivelando o chapéu colonial —, ensinamo-los a ler, a vestir, a calçar, para quê? Para se virarem contra nós!
>
> (*Conj*: 27)

O discurso do colono revela uma percepção identitária do africano construída sobre estereótipos totalmente desadequados ao território angolano mas que, não obstante, continuam a povoar o imaginário dos europeus; referimo-nos à imagem do africano antropofágico, vestido com uma tanga e sem conhecimentos. O comentário de Afonso está impregnado da visão imperialista do ocidente, tal como a define Said, que considera a relação colonial como um exercício de poder e de subalterniza-

ção do africano, a quem é atribuído uma única função: a de receber todas as benesses da cultura europeia (Said, 2000: 84). É o facto de não ver reconhecidos os seus intentos, que julga humanistas, que provoca a tristeza e a revolta de Afonso.

A caracterização da mulher, enunciada de modo tão contundente por Arcénio, é igualmente tema de discussão em *A Gloriosa Família*. Pelo discurso do criado mudo de Van Dum ficamos a conhecer as longas conversas do seu dono com os amigos flamengos sobre as mulheres europeias, que reflectem um conjunto de imagens estereotipadas, construídas a partir de traços distintivos particulares baseados na nacionalidade ou na raça. A opinião de Van Dum é tanto mais considerada quanto é reconhecida, pelos compatriotas, a sua experiência na matéria: é flamengo, casou com uma africana mestiça de quem tem uma vasta prole, tendo também filhos com as escravas negras da sanzala, e mantém fortes relações de amizade com os portugueses que governavam a colónia antes da ocupação flamenga. Diz Baltazar:

> Quanto às flamengas, sei que no Brasil se diz isso [não serem boas esposas]. Que só sabem beber e cornear os maridos. E por isso as portuguesas são preferidas. Haverá muito exagero, mas é certo que as flamengas são menos humildes, são mesmo capazes de discutir com os homens. As portuguesas, do que eu conheço, são incapazes de levantar a voz para o marido e não bebem mesmo nada, só água.
>
> (*GF*: 87)

O papel de *o outro* para a compreensão de si mesmo é uma questão fulcral dos estudos pós-coloniais[9], directamente relacionada com a teoria pós-freudiana da formação da subjectividade, que encontra em Lacan um dos seus mais representativos teóricos. Tal como outras teorias, também esta viajou para outros tempos e situações, neste caso deslocando-se para os estudos pós-coloniais, perdendo nesse processo o seu poder original, mas ganhando, por via dessa deslocação, uma profícua re-arti-

[9] Das inúmeras obras que tratam deste assunto, para além das referidas, destacamos, pela relevância e por apresentarem muitas das principais problemáticas dos estudos pós-coloniais as de Bakhtine (1981) e Todorov (1981).

culação e re-localização, que deu origem a novas concepções. Em contexto pós-colonial e sobretudo na leitura que Spivak (1994) faz, o Outro designa quer o centro imperial, quer os discursos produzidos pelo Império, ou ainda o próprio Império, fornecendo os termos através dos quais o colonizado – o outro (grafado com minúscula) – toma consciência da sua identidade enquanto outro e da subjugação a que está sujeito, uma vez que é através do olhar do Outro imperial que a subjectividade do colonizado se constrói (Ashcroft *et alii*, 1998: 169-171).

Uma leitura da produção teórica no domínio dos estudos pós-coloniais permite-nos verificar que a distinção gráfica proposta por Spivak (o termo grafado com maiúscula ou minúscula) não é seguida pela grande maioria dos estudiosos, o que não compromete, de nenhum modo, a operacionalidade dos conceitos, que reenviam indubitavelmente para a esfera da alteridade. No caso em apreço, a grafia diferenciada que Spivak propõe para a mesma palavra veicula uma implícita e axiomática aceitação, mesmo se para a contestar, de uma relação hierarquizada e estereotipada das sociedades, em que a utilização da maiúscula (signo gráfico diferenciador com o qual se marca importância, realce ou ênfase) reenvia invariavelmente para os detentores do poder, fazendo depender desse pressuposto toda a sua argumentação. Julgamos que a riqueza polissémica de *o outro* (sem distinção gráfica), mais do que indiciar a importância ou a subalternização de um conjunto de pessoas, reside no facto de remeter para o lugar a partir do qual se observa o mundo. Quem considera alguém *o outro* fá-lo sempre em relação a si, quando confrontado com a diferença que o outro representa. Nesse sentido, *o outro* transporta consigo um valor deíctico de cunho identitário, remetendo para o *eu aqui e agora* em relação com o *tu aí*, que tanto pode ser o dominador como o dominado. O valor variável e polissémico da expressão a que nos referimos encontra no criado mudo de Baltazar Van Dum, o narrador omnisciente e de certa forma *omnipotente* de *A Gloriosa Família*, um exemplo paradigmático, uma vez que nesse romance, como anteriormente referimos, *o outro* é essencialmente o dominador, cabendo o lugar central – o *locus epistemologicus* – ao dominado, sobre quem recai a tarefa primordial de contar a história da «gloriosa» família do seu dono.

Parece-nos, pois, que não se pode falar de identidade do sujeito sem se ter em conta a dialéctica do *mesmo* e do *outro*, dilema a que Édouard Glissant dá voz na seguinte interrogação: «comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre sans renoncer à soi» (Glissant, 1996: 37). Trata-se no fundo da mesma problemática para cuja resolução Ricœur convida cada um de nós a considerar-se «soi-même comme un autre», propondo que cada um faça o esforço para distinguir o outro que habita em si «à un degré si intime que l'une [identité] ne se laisse pas penser sans l'autre» (Ricoeur, 1990: 14), pelo viés da narrativização da vida, vista como meio privilegiado de tomada de consciência do próprio *eu*.

Por seu turno, Deleuze e Guattari (1980) problematizam a questão da construção identitária propondo um outro par dialéctico, distinguindo a «identidade-raiz» da «identidade-rizoma». À primeira subjaz a ideia de que o mundo se constrói a partir de um mito fundador que filia uma comunidade e sobre o qual essa comunidade legitima a posse e conquistas de novos territórios, constituindo-se, pois, como um modo de identificação único que privilegia um elemento identitário em detrimento dos outros. A esta identidade-raiz única, que seca tudo o que à sua volta existe, os autores contrapõem a identidade-rizoma, aquela que é constituída por uma multiplicidade de radicelas, da totalidade da qual emana um modelo de identidade múltipla, que se constrói da relação como *o outro*. O modelo da identidade-raiz é, de modo vigoroso, contestado por vários escritores e ensaístas, entre os quais Amin Maalouf, numa obra particularmente pertinente para a discussão desta temática: *Les identités meurtrières* onde defende que a identidade de um indivíduo se joga numa relação dialéctica entre a unicidade (cada Homem é um ser único) e a pluralidade (constituído por uma multiplicidade de elementos). Diz o escritor: «L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un 'dosage' particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre» (Maalouf, 1998: 10- 12).

A identidade-raiz, ao privilegiar um dos elementos constitutivos da identidade (essencialmente a nacionalidade) em detrimento dos

restantes, tem como consequência fundamental o facto de inserir o indivíduo num determinado grupo que se constrói em torno de uma pertença comum, que apesar de selectiva é igualmente partilhada, e que traz ao indivíduo a segurança de uma protecção, mais ou menos eficaz consoante pertença ao grupo dos dominadores ou dos dominados. Pelo contrário, à identificação exclusiva, a identidade-rizoma contrapõe a identificação múltipla, que pressupõe a renúncia, por parte do indivíduo, a qualquer protecção exclusivista de um grupo, num privilegiar da partilha e da relação com *o outro*.

As pertenças múltiplas a que se refere Maalouf são questões fulcrais quando se discute a construção identitária de indivíduos e povos que viveram a experiência colonial, problemática que reencontramos no questionamento e demanda identitárias de inúmeras personagens dos romances do nosso *corpus*, e que repudiamos central desta nossa análise. O colonialismo tem na sua génese um encontro com o outro, do qual decorre a construção de imagens de identidade (de si e dos outros) fundeadas numa dimensão relacional. Em *A Gloriosa Família*, é essencialmente através da consciência crítica do criado mudo de Baltazar, que se constrói a representação do(s) outro(s). Sem nome, nem voz, nem vida própria, a ele Baltazar se refere uma única vez considerando-o «um túmulo» (*GF*: 393), identificação metafórica que expressa a exclusão a que foi votado. A sua condição de ser associal, no sentido em que lhe é negada qualquer tipo de pertença, qualquer intervenção na sociedade, qualquer reconhecimento enquanto indivíduo, confere-lhe um lugar privilegiado de observação. A descrição que apresenta da rainha Jinga é particularmente reveladora da sua capacidade de relativização. É com admiração que se refere a Jinga, realçando a sua capacidade de luta contra os portugueses (é a única a conseguir resistir aos avanços territoriais dos lusos), a perspicácia negocial (apenas Baltazar a conseguiu enganar), a perícia na guerra, mas não deixa de a recriminar por esta o ter oferecido a Baltazar, retirando-o da protecção da sua mãe de criação.

Vai observando de modo crítico e atento a alteração dos modos de vida na colónia por via da ocupação holandesa, pondo em paralelo as práticas mais austeras dos holandeses às manifestações de luxo dos portugueses, e reconhecendo a imutabilidade da condição dos mais desfa-

vorecidos: os escravos. A constante exploração dos negros, feitos escravos por portugueses, holandeses ou negros poderosos, é a grande lição que perpassa dos comentários do narrador, pondo em evidência as relações de poder instituídas no sistema colonial:

> [...] até que veio o dia de embarque dos prisioneiros [portugueses] para Pernambuco. Foi triste quadro e o meu dono não escondeu duas lágrimas. [...]
> Era, no entanto, bastante diferente de uma partida de escravos. [...] Estes prisioneiros brancos conseguiam despertar pena mesmo nos que se consideravam seus inimigos. Os prisioneiros negros nem isso, só a indiferença que as coisas alheias geram.
>
> (*GF*: 74-75)

Neste excerto a subjugação é a condição partilhado por negros e brancos, no entanto as consequências daí decorrentes, no que à representação identitária do outro diz respeito, são diametralmente opostas. O processo de diferenciação alicerça-se na distinção racial, dando origem a uma ostensiva hierarquização dos condenados ao degredo. Se a partida dos prisioneiros portugueses é tida como um espectáculo deprimente e triste, por todos quantos a ela assistem, o mesmo embarque é ignorado quando se trata dos escravos, relegados, na expressão do criado, à condição de objecto sem dono e por isso esquecidos por todos. A *coisificação* a que os escravos estão votados é reiteradamente afirmada pelo criado ao longo do seu relato, através de comentários[10] que denunciam a total marginalidade e despossessão de todos os direitos desse grupo que ocupa o derradeiro lugar da estratificada sociedade colonial.

Reencontramos o mesmo olhar atento nas observações de Mais-Velho, o narrador de *Nós, os do Makulusu*. O seu comprometimento político assim como a sua condição de exilado, porque filho de colono,

[10] São os seguintes os comentários do criado: «a árvore das patacas [...] em África era coberta de escravos» (*GF*: 17); «a minha condição de escravo não me dá o direito de manifestar sentimentos, juízos» (*GF*: 18); «em duas ou três excursões tinha conseguido algumas peças, que é o que nós somos de facto» (*GF*: 23); «ninguém pergunta nada aos escravos» (*GF*: 144).

compelem-no a olhar de modo crítico os que o rodeiam, nomeadamente a sua própria família e sobretudo os seus pais. Da descrição destas personagens, que veicula uma clara categorização tipificadora da sociedade, destaca-se o seu contributo, por vezes inconsciente, para a edificação de uma sociedade alicerçada sobre relações de domínio e exploração. A família do narrador constitui-se, pois, como exemplo paradigmático do colono português, assumindo-se nessa medida como metonímia de um grupo social, mas em nenhum caso de uma nacionalidade[11]. A sua origem campesina é constantemente recordada pelo narrador/protagonista, num misto de mágoa e compreensão: «Sabes, mãe: és uma colona (…) mas desconfio, mãezinha, que és como tens sido sempre desde que vais começar apanhar azeitona dentro de Invernos frios e descalços da tua infância, um bode expiatório» (*NM*: 52). O excerto põe em evidência a condição de exilado do colono, trazendo para o discurso as memórias de outros tempos, outros locais, outras práticas através da referência à dura actividade da apanha da azeitona em Portugal e das condições miseráveis de vida nessa época. Por outro lado, a citação veicula ainda uma imagem pouco comum do colono, visto como vítima de circunstâncias e condicionalismos políticos e sociais, que fazem dele um «bode expiatório», conferindo-lhe um lugar ambivalente na sociedade imperial portuguesa, a de instrumento de uma política colonial que os explora e a de exploradores dos africanos.

Mais-Velho é uma personagem complexa, um ser ambivalente, que mostra uma grande segurança e convicção na defesa de ideários políticos, mas uma extrema insegurança e hesitação na demonstração de sentimentos e emoções. Pugnando pela igualdade entre todos os homens e atribuindo igual importância a todas as culturas, Mais-Velho assume uma atitude de respeitoso distanciamento em relação aos africanos e à sua cultura, ao contrário de Maninho, que com eles se relaciona sem lhes reconhecer qualquer direito so-

[11] Os narradores luandinianos mostram uma grande preocupação em considerar de modo diferenciado os colonos portugueses. A pertença a uma classe social assim como as opções políticas são vistas como factores condicionadores para a classificação dos indivíduos e elemento essencial para a compreensão do processo de colonização e descolonização, sobretudo do papel neles desempenhado pelo colono.

cial ou político, mostrando uma total incompreensão em relação às posições cívicas e políticas do seu irmão mais velho:

> E então, Mais-Velho? Lês Marx e comes bacalhau assado, não é? Não te deitas com negras nem com mulatas – a tua cunhada é mulata, fico descansado... – por respeito. Vê bem, Mais-Velho! Como tu és um baralhado: por respeito lhe recusas a humanidade dessa coisa simples, onde que só o humano se revela, onde só se pode aí comunicar, saber, aprender...
>
> (*NM*: 28)

É, pois, como refere Hamilton, por razões políticas que Mais-Velho não dorme com mulheres pretas e mulatas, para protestar contra o mito português da miscigenação (Hamilton, 1980: 180). O processo de identificação da personagem constrói-se, pois, na ambiguidade entre uma latente consciência política e social e um indolente alheamento.

Na nossa leitura das obras de Luandino, Pepetela e Agualusa procurámos centrar a nossa atenção na representação individual dos diferentes intervenientes no processo de colonização, ou seja, na imagem do *eu* que nasce do confronto com o *outro* (qualquer que ele seja), sobre a qual se alicerça a construção da representação colectiva no centro da qual está a discussão do conceito de angolanidade.

Bibliografia

AGUALUSA, José Eduardo (1997). *Nação Crioula: A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____(1998). *A Conjura*, Lisboa: Publicações Dom Quixote (1ª edição: 1989).

_____(2000). *Um Estranho em Goa*, Lisboa: Edições Cotovia.

PEPETELA (1997). *A Gloriosa Família*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth e TIFFIN, Helen (eds.) (1998). *Key Concepts in Post-colonial Studies*, Londres e Nova Iorque: Routledge.

BHABHA, Homi K. (2007). *Les Lieux de la culture*, Paris: Éditions Payot & Rivages.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit.

GELLNER, Ernest (1998). *Dos Nacionalismos*, Lisboa: Teorema.

GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard.

HALL, Stuart (1996). «When was the Post-colonial? Thinking at the limit» in Iain CHAMBERS e Lidia CURTIS, *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, London: Routledge, pp. 242-260.

HAMILTON, Russell G. (1980) "Preto no branco, branco no preto – Contradições linguísticas na novelística angolana, in Michel LABAN *et alii*, *Luandino. José Luandino Vieira e a sua Obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*, Lisboa, Edições 70, pp. 147-188.

MAALOUF, Amin (1998). *Les identités meurtrières*, Paris: Grasset.

MARGARIDO, Alfredo (1980). *Estudos sobre Literatura das Nações Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa: A Regra do Jogo.

MOURA, Jean-Marc (2000). «La critique postcoloniale, étude des spécificités» in *Africultures*, nº28, Mai, Paris: L'Harmattan, pp.14-22.

NOA, Francisco (2002). Império, *Mito e Miopia – Moçambique como Invenção Literária*, Lisboa: Caminho.

RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.

SAID, Edward (1997). *L'orientalisme. L'orient créé par l'occident*, Paris: Seuil.

____ (2000). *Culture et impérialisme*, Fayard – Le Monde Diplomatique.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1996). «Modernidade, identidade e cultura de fronteira» in Boaventura de Sousa SANTOS (org.) *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-modernidade*, Porto: Edições Afrontamento, pp. 119-137.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994). «Can the Subaltern Speak?» in Patrick WILLIAMS e Laura CHRISMAN (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Harlow, Longman, pp. 66-111.

VIEIRA, José Luandino (1985). *Nós, os do Makulusu*, Lisboa: Edições 70 (1ª edição: 1975).

Narração e Focalização em Romances de J.E. Agualusa: um olhar em trânsito pelas cidades da língua portuguesa.

Fernanda Gil Costa
Centro de Estudos Comparatistas,
Universidade de Lisboa

> "Ao princípio era um espaço sem tempo e um tempo sem fronteiras. Já lá volto".
>
> Hélder Macedo, *Partes de África*,1991

Este ensaio pretende abrir um acesso particular a três romances de José Eduardo Agualusa, a saber, *Nação Crioula* (1997), que recupera e reescreve parte da suposta vida de Fradique Mendes, personagem inventada por membros da Geração de 70 e fixada em obra póstuma de Eça de Queirós; *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* (2002), com a acção situada no Rio de Janeiro em busca e homenagem ao herói afro-brasileiro Zumbi dos Palmares que se notabilizou na luta anti-esclavagista no final do século XVII e, finalmente, *O Vendedor de Passados* (2004), situado em Luanda no período pós-guerra civil, visando também activar o sentido de três lugares geográficos na sua valência e irradiação simbólica: Lisboa, Rio, Luanda, que podem considerar-se os vértices do triângulo transatlântico da Língua Portuguesa.

Apesar de recentes, a crítica e a academia têm dedicado atenção a estas três obras, sobretudo ao pacto referencial e quase-autobiográfico que neles se estabelece com o leitor no que diz respeito a factos históricos, cronologia, alusões à actualidade e intertextualidade. Estes aspectos serão também referidos oportunamente, embora não exaustivamente, já

que é nosso propósito evidenciar a organização da perspectiva e também a focalização - responder às questões: Quem fala? Quem olha? - pois essas respostas podem iluminar o ângulo porventura mais saliente e transtextual (mas não necessariamente o mais visível) da abordagem de Agualusa à triangulação euro-afro-americana da viagem e da progressiva metamorfose e mundialização da língua portuguesa.

A questão da narração cruza-se naturalmente com a distinção feita por Mieke Bal (2006) em relação à narratologia de Gerard Genette a propósito da organização do discurso do narrador e da focalização, salientando a possibilidade (e a conveniência teórico-analítica) de separar a narração da focalização. Os estudos sobre a narrativa pós-moderna têm, aliás, contribuído para clarificar aspectos a que o romance contemporâneo deve parte da sua originalidade, destacando-se a organização subtil e enviesada da perspectiva, que passa por novas combinações do acto de narrar com o olhar dominante e outros tipos de focalização e focalizadores.

Brian Richardson (entre outros) tem chamado a atenção para a importância de fenómenos narrativos raros na ficção tradicional, como os "focalizadores escondidos" (2006: 8), que estabelecem uma relação de extrema subjectividade entre a narração e a focalização, correspondendo, porém, a um mínimo de mediação que acaba por criar um patamar de indefinição entre sujeito e objecto, frequente na narrativa contemporânea pós-moderna. Semelhante é o processo que o mesmo autor designa por "pseudo-focalização", que pode resultar do deslocamento da narração e respectivas vozes, por exemplo entre a primeira e a terceira pessoa, gerando complexidade e ambiguidade da visão e daquilo que é visto. Veremos adiante que há casos destes nos romances de Agualusa.

Nação Crioula apresenta a narrativa mais tradicional das três seleccionadas para esta reflexão. O título faz referência a um navio, o último navio negreiro que terá cruzado o Atlântico de Luanda para o Brasil, ao serviço mais ou menos oficial do Império português. O seu sentido simbólico é incontornável quer se destaque a questão da viagem e da diáspora quer se atenda ao tema da mestiçagem, sempre presente nas avaliações mais ou menos positivas sobre a colonização portuguesa. O último navio adquire assim, além de balanço de uma estratégia imperial e da ideologia ocidental, uma mensagem para o futuro. No navio atravessam

o mar Atlântico o casal fundador de um mundo que pode entender-se (pelo menos ironicamente) como pós-diluviano, constituído por Fradique Mendes e Ana Olímpia, em fuga de Luanda, e um grupo de escravos angolanos que participarão na luta de libertação dos escravos do Brasil. O casal gerará uma criança de profético nome: Sophia. Não deve perder-se de vista também que o ano da última carta de Fradique no romance de Agualusa é 1888, o ano da abolição da escravatura no Brasil (e o da morte de Fradique na *Correspondência...*).

Ao tomar de empréstimo a Eça (e à sua geração) a figura de Fradique, o autor angolano faz também migrar a carta como forma estruturante do romance. A *Correspondência...* passa a *Cartas Secretas*, como se um segundo editor casual tivesse encontrado novas cartas, ou cartas rejeitadas pelo primeiro. Trata-se, pois, de um álibi para a reescrita de um clássico e também de uma 'tradução' e trans-lacção de uma obra contemporânea do Império para um tempo pós-colonial e, nesse processo, as palavras transportam uma viagem e a bagagem de vários viajantes reais e simbólicos no universo diegético. É no fundo uma metamorfose que testemunha a duplicidade da língua, o seu convívio poliglota e a abertura plástica à suplementaridade e à heteroglossia.

É evidente que Fradique é um duplo do seu original (sem, no entanto, deixar de ser também o original), tal como o Eça a quem Fradique escreve cartas é um duplo do escritor oitocentista sem perder a sua matriz, criando anacronismos lúdicos entre o universo extra-textual de 1900 e o da última década do século XX. Agualusa dialoga com Eça por interposta figura de Fradique perante a cumplicidade do leitor do final do século XX. É o leitor que tem de dar a Fradique a credibilidade necessária para que ele respire entre o rarefeito universo de Eça e o de Agualusa.

A carta é um factor determinante na concepção dos dois romances, embora Agualusa tenha afirmado que na sua obra ela é um mero pretexto (já que não há cartas de resposta, alternância de vozes quase obrigatória da tradição do romance epistolar). O único emissor é Fradique, que escreve a personagens inventadas pelo escritor angolano (Ana Olímpia), a Madame de Jouarre, a madrinha francesa criada por

Eça, e ao próprio Eça.[1] A este escreve ainda Ana Olímpia, na carta final, organizando a informação dispersa pelas cartas de Fradique, já que narra a sua própria estória, suprindo algumas lacunas (por exemplo o seu período de escravatura) e sobretudo desenhando a ponte entre esta e a outra história de Fradique, num exercício de guia de leitura comparável ao do prefácio de Eça na *Correspondência...* . Não é possível, pois, esquecer que a opção aparentemente monológica pela carta de um único emissor é contrariada e controlada por artifícios dialógicos como a alusão ou citação da última (pseudo)-carta de Eça, que o leitor não conhece. Fradique recusa escrever um ensaio sobre as colónias portuguesas em África, a pedido de Eca, num episódio que tem origem na *Correspondência...*). O diálogo torna-se assim um coro de vozes: Eça e Agualusa enquanto autor aludido e autor implícito, respectivamente, Eça destinatário/personagem do Fradique de Agualusa e as duas personagens chamadas Fradique Mendes.

Em Agualusa o dialogismo é sobretudo introduzido pelo adensamento da personagem Fradique, que recebe e recolhe vozes de outras identidades (pós-coloniais, poderia dizer-se) distanciando a personagem queiroziana do seu tempo original de criação, a fase imperial que se seguiu ao ultimato inglês, mas sem a descartar, antes perfilando, em sombreado mais ou menos explícito, outras valências que respeitam o seu nomadismo inicial e a aproximam das problemáticas do tempo pós-colonial. Veja-se, a título de exemplo, a sua afirmação: "Aquilo que de mais interessante aconteceu na minha vida foram as vidas de outras pessoas" (carta a Eça de Queiroz, Novembro de 1887), no mesmo passo em que desmonta e refuta a suspeita do seu correspondente sobre a autenticidade das personagens/pessoas que tem mencionado e descrito, recusando-se a fazer o que chama "literatura".

Para o dândi a literatura é a vida, o que permite literalmente a interpretação de que a literatura não se faz, apenas acontece. Além disso, a visão pós-colonial seria compatível com a mesma explicação, se aceitarmos como Homi Bhabha (2007) que as componentes do hibridismo e a

[1] Existe um caso muito célebre de monologismo na tradição epistolar do romance – o de *A Paixão do Jovem Werther* de Goethe, de 1774 (1ª edição). Também aí se encontra um único emissor e um editor casual de cartas abandonadas.

voz dupla, detectáveis, entre o aqui e o outro lado, são inevitáveis no processo de formação da identidade. Desse modo, a vida transforma-se naturalmente em literatura quando o escritor se *desterritorializa*, se torna múltiplo e se perde no mundo para se (re)encontrar. Também o nomadismo[2] no sentido da teoria feminista e pós-colonial pode ser uma alternativa ao dandismo, sem o desfigurar, já que o desligamento do quotidiano, em vez de sintoma de cansaço e saturação, se torna sinal de libertação de preconceitos, de emocionalidade amadurecida e capacidade cognitiva, passando pela aprendizagem de viver de forma entediada ou sadia em qualquer lugar e pelo desejo de sentir seu, o mundo.

Neste contexto, o papel simbólico do "Nação Crioula" é fundador, veja-se a importância do navio como metáfora, em *The Black Atlantic* (Gilroy: 1993), revelando o avesso do cruzamento do Atlântico pelas rotas do negócio negreiro, sendo possível encarar a viagem de Fradique e Ana Olímpia de Luanda para o Brasil e a posterior fixação de residência em Cajaíba como um sinal revelador do entendimento do mundo e do espaço transatlântico como casa grande, espaço de todos, lugar de repouso, fertilidade (o engenho, o nascimento da filha) e abertura ao futuro sem recusa ou recalcamento do passado.

A visão da sociedade luandense e da brasileira é, sintomaticamente, a visão da *zona de contacto* como a definiu Mary Louise Pratt (1992)[3]. A carta final de Ana Olímpia "comerciante em Angola", escrita de Luanda para Eça, depois da morte de Fradique, de novo casada com um amigo

[2] Leia-se a propósito Rosi Braidotti: "The project on nomadic subjects emerges from feminist philosophies, post-colonial philosophies and anti-racist philosophies, critical theory, social theory. And then it develops into an analytical tool to look at three classes of problems. First of all, the cultural mutations, which I call "the cultural cartography": what is happening to bodies, identities, belongings, in a world that is technologically mediated, ethnically mixed and changing very fast in all sort of ways. Secondly, there is a clearly political project: can we think other ways of being globalized, of becoming planetary, or are we stuck with this neoliberal model? Is there another way in which we can rethink at our interconnections? And then, finally, the ethical issue: what are the values of subjects who are not unitary but are split, complex, nomadic?"

[3] Pratt: "the space in which peoples geographically and historically separated come in contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coertion, radical inequality and intractable conflict"

de outros tempos, o patrocinador da viagem transatlântica de salvação, é o testemunho da presença do passado como conflito, mas também da inevitável plasticidade da vida e do apelo da sobrevivência. A obra de Agualusa fornece muitos exemplos de sobreviventes às tragédias do império e do pós-império, testemunhas de um passado conturbado que não se esquivam, porém, ao desafio do futuro. Neste caso o suposto editor de cartas organiza (conta) uma estória, enquanto as cartas colocam os respectivos autores na direcção do futuro.

No tempo de Eça a carta seguia o habitual percurso transatlântico, viajava no navio. A comunicação intercontinental é parte da bagagem junto do viajante, do negreiro e do escravo. Carta e navio partilham assim a linguagem dúplice da narrativa que articula a história da língua portuguesa entre Lisboa, capital de um império indolente[4], e a costa ocidental da África e a oriental da América. A carta viaja sobre a água, como o berço de Moisés, o profeta da Nova Lei ou como a arca de Noé, o fundador de uma nova aliança. A perspectiva torna-se oscilante e desafia a credulidade do leitor, contaminada pela presença do grande oceano; quem fala é Fradique que é dúplice e incoerente; quem vê é também ele, simultaneamente ligado a dois tempos paradoxais, daí a ambiguidade das referências e de alguns conceitos, mesmo das personagens. Ana Olímpia focaliza claramente o tempo nosso contemporâneo de mulheres em processo de emancipação e libertação, quando acede à voz, em flagrante anacronismo, enquanto Fradique negoceia o seu papel entre estereótipos do final do século XIX e visões do tempo pós-colonial.

Uma das personagens de *O Vendedor de Passados* afirma a dada altura que Lisboa é "...um ponto no mapa entre dois pontos, um lugar de passagem" (164). A visão é neste romance quase sempre em picado, de cima para baixo, cinéfila, como a da ave migrante e a da osga que desliza por tectos e muros. Como é sabido, Agualusa criou no seu narrador-osga uma suposta reencarnação de Jorge Luís Borges de cuja obra extrai a epígrafe inicial[5].

---

[4] Veja-se a carta de Fradique a Eça sobre a colonização portuguesa: "Ao longo de quatro demorados séculos construímos um império, vastíssimo, é certo, mas infelizmente imaginário".

[5] Foi Agualusa que afirmou: "Este livro é uma homenagem a Jorge Luís Borges, o escritor, em conjunto com Eça, que mais me marcou. A osga é uma reencarnação de

Na verdade, também este romance tem sempre presente em alguma camada subterrânea do texto as cidades da diáspora portuguesa, as cidades-porto que falam português. O único cenário é o interior da casa do negro albino Félix Ventura (os nomes alegóricos ampliam as personagens), abandonado em bebé à porta de um alfarrabista, de nome Fausto Bendito, sobre uma pilha de livros de Eça de Queirós. Esta casa é sentida pelo narrador como um navio cheio de vozes, enquanto o exterior só é acessível através dos sonhos da osga-Eulálio (que frequentemente usa "focalizadores escondidos" nos comentários sobre a criada da casa -Velha Esperança, nas cenas à mesa, na cena do crime), funcionando os sonhos também como retardadores da acção central.

A casa abre-se ao leitor como um palco privado onde as personagens relatam a vida no exterior, como na acção oculta do teatro grego, contada por mensageiros ao alcance do ouvido do narrador, que rasteja pelo tecto, em posição de câmara, dividido entre as memórias da sua última encarnação humana e a intriga que cresce na sala e no quarto do "vendedor de passados". O mais interessante é que as duas histórias acabam por confundir-se, já que as últimas revelações do estrangeiro/angolano José Buchmann, simulado comprador de um passado, são feitas no último sonho da osga, que se sonha sempre como alguém que pode ser Borges. A terceira e a primeira pessoa conjugam-se para alargar o horizonte do olhar, mas a ambiguidade é inevitável, tornando a voz do narrador um duplo (ou um alter ego) de Felix Ventura, antes de assumir a narração na primeira pessoa.

De algum modo o que se passa com a osga é repetido na estória das outras personagens, já que todas elas são no presente uma máscara destinada a esconder o passado. O narrador cita logo no início a letra de uma suposta canção brasileira onde o abismo do passado e o assombro do presente, dele prisioneiro, anuncia as revelações finais: "Nada passa,

---

Borges, que, pessoalmente era uma personagem antipática – e esta é uma pequena vingança. Quando a osga recorda o passado, conta fragmentos biográficos do próprio escritor. Gosto de osgas, o que, geralmente, é considerado estranho. Lembram-me a minha infância e as férias em Benguela num velho casarão. (Como) precisava de um narrador que fosse um pequeno deus, omnipresente e omnisciente, que soubesse tudo o que e passava naquela casa..."

nada expira,/ O passado é / um rio adormecido/ parece morto, mal respira/ acorda-o e saltará/ num alarido" (8).

Por isso, também o "vendedor de passados" é não só o pesquisador de biografias para as figuras camaleónicas do pós-guerra colonial e civil, mas também o detonador do passado das outras personagens, uma espécie de encarnação do que Freud chamou, nos seus estudos sobre o trauma, a "belatedness" ou efeito retardado e incontrolável da situação traumática inicial. As vítimas de tortura (pai e filha) e o carrasco, assassinado por ela com a arma do pai, depois do mútuo reconhecimento, vêm de algum modo repor a ordem e regenerar a cena inicial.

Importante para o nosso argumento é o facto de a memória que liga o passado ao presente ser objecto de revisão obrigatória pelo leitor, quer por não ser estável e perene (tal qual uma fita de gravação ou a bobine de um filme vão perdendo contornos, sons, cores, definição) quer porque o presente a contamina, os sonhos da osga são a advertência sobre o trabalho infindável e contagiante do inconsciente.

Assim se cruzam no final os fios que ligam por um lado Pedro Gouveia/José Buchmann, activista politico do tempo da guerra colonial portuguesa e da guerra civil angolana, Ângela Lúcia, a filha angolana perdida, e o torcionário Barata dos Reis, ex-agente e "ex-gente" (como o próprio reconhece), entretanto cuspido (literalmente atirado à sarjeta, como uma barata) das malhas do regime angolano ansioso por retocar o passado, e, por outro lado os contadores de estórias, a estranha reencarnação de Borges e o albino nascido entre/de livros de Eça, adoptado e educado por um alfarrabista. São estes que organizam a estória no presente: Eulálio, "porque tem o verbo fácil" (80) embora só seja detectado pelo ouvido de Félix Ventura, o herdeiro afortunado, o venturoso e casual filho de Fausto Bendito. De facto, este herda no final ainda o papel de narrador (iniciando um diário), depois da morte de Eulálio à investida do lacrau, pois as (es)histórias nunca findam e os contadores sucedem-se como as gerações, porque "todas as histórias estão ligadas" (159).

A memória e o passado são de facto tão frágeis que José Buchmann consegue simular a autenticação do passado inventado (segundo o sonho de Eulálio/Borges), demonstrando por aparente absurdo as inúmeras ficções que compõem/dispõem (d)a verdade. É assim que o estrangeiro en-

contra o rasto do pai em Angola e o da mãe em Nova Iorque e Joanesburgo, numa viagem transatlântica testemunha de uma existência que não teve, pelo menos nesta estória. A imbricação da perspectiva torna-se um símbolo da falibilidade da visão, da ressonância das vozes múltiplas e nómadas da identidade e da sua descontinuidade; Eulálio/Félix são as testemunhas de como o mundo ancestral e a oralidade cristalizam em livros ventríloquos na casa-navio cheia de vozes, em mundos-visão que nascem e parecem autonomizar-se do labor e da insanidade do sonho.

Um outro aspecto merece referência, pois contribui para construir a perspectiva imperfeita ou olhar turvo, que torna a escrita ambivalente - a ligação do pai e da filha à fotografia, ele repórter de catástrofes e guerras, ela de nuvens, paisagens e lugares.

Susan Sonntag, na esteira de Benjamin, compara o fotógrafo ao coleccionador, já que permite mais do que o cinema, que não congela a imagem, tornar o mundo objecto ao fornecer-lhe uma réplica e ilusão de permanência. Por isso afirma que "coleccionar fotografias é coleccionar o mundo". "Like the collector", escreve, "the photographer is animated by a passion that, even when it appears to be for the present, is linked to a sense of the past" (Sontag: 1977: 77).

O pai, repórter de guerra perseguido pela obsessão da perda da mulher e da filha na guerra angolana, revela a sua intensa focagem no passado, as fotografias têm "algo de crepuscular" (57); a filha, apesar de vítima e anjo de vingança não premeditada (o seu nome Ângela Lúcia é eloquente e Félix e Eulálio comparam-na sempre à luz - à revelação - que expõe o negativo da fotografia), colecciona luz - como ela própria confessa (cf. 52), e tenta regressar ao presente, ao mundo como espaço de viagem e encontro. De novo o navio-casa, metáfora da aventura colonial, é trocado pelo apelo da nova terra, pelo chamamento do outro lado até ao momento em que Félix decide ir ao seu encontro.

Em *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio* encontra-se talvez um dos processos de narração mais elaborados da ficção de Agualusa. A citação e o conjunto de jogos verbais e semânticos que a perspectiva oscilante potencia, tem sido reconhecida como elemento característico do romance pós-moderno (Hutcheon: 1988), promovendo igualmente o jogo entre passado e presente e a ambivalência da descontextualização, que as-

sumem aqui um papel fundamental na desconstrução da lenda popular e urbana da "cidade maravilhosa".

A personagem principal, coronel Francisco Palmares activa imediatamente a presença simbólica de Zumbi dos Palmares até por não poder evitar a sua própria evolução de traficante de armas com traficantes de droga, para insurrecto, directamente envolvido na revolta das favelas. O destino de Angola e o do Brasil enlaçam-se de novo na sua visão nómada e apátrida. O Rio transforma-se numa heterotopia (Foucault:1984), espaço saturado de muitos lugares que contactam e se sobrepõem por pura casualidade ou imprevisível destino.

O narrador heterodiegético segue preferencialmente Francisco Palmares embora seja (quase sempre) omnisciente e acompanhe como câmara/olhar móvel, outras personagens: Jacaré e Jararaca, os traficantes e chefes da revolta das favelas, o agente angolano Monte e o polícia Jorge Velho que acaba por aderir à insurreição (mais uma alegoria, neste caso visando o carrasco de Zumbi dos Palmares), e no final sobretudo Anastácia e o jornalista Euclides, os sobreviventes e mensageiros do futuro. Mais uma vez o narrador conta a estória enquanto algumas personagens testemunham e vêem, profetas virados para o passado como na estética romântica e benjaminiana[6].

A narrativa apresenta uma estrutura circular enquadrada entre dois capítulos simétricos e semanticamente paradoxais, insistindo na ambiguidade do aparente: "como se..." ("O fim como se fosse o princípio" e "O princípio, como se fossa o fim", relato dos últimos momentos do confronto entre a polícia, o exército e a favela, centrado nas figuras resistentes de Francisco Palmares e Jorge Velho); a visão é em picado, Francisco espreita pelos binóculos a partir do Morro da Barriga (sinédoque das favelas) a aproximação dos helicópteros inimigos; Jorge é focado, vinte minutos mais tarde, na última cena do romance, e o seu olhar segue o mesmo ângulo, já que "contempla o abismo"(256). Os dois combatentes estão na perspectiva do pássaro, na visão abrangente e superior.

---

[6] Nos seus conhecidos Fragmentos, Friedrich Schlegel definiu o historiador como o profeta que olha para trás, enquanto Walter Benjamin, partindo do "Angelus Novus" de Paul Klee, deu ao seu "Anjo da História" um perfil idêntico.

Olham apenas o presente, a paixão, a causa, enquanto o apelo da sobrevivência lhes escapa sem remédio.

Entre estas duas cenas toda a história da revolta da favela é relatada, bem como o passado de várias personagens, com passagem por Luanda mas também por Lisboa, e é ainda incluído um capítulo cronologicamente deslocado, porque posterior ao confronto no Rio. É nesse capítulo que o encontro dos sobreviventes mais carismáticos tem lugar, como uma conclusão moralizante numa história infantil. Anastácia, artista plástica e amante do chefe da revolta, e Euclides, o jornalista ressuscitado no Rio de uma morte encenada em Luanda, encontram-se em Budapeste, cenário estranho à rota transatlântica que parece ilustrar a dissemi-nação teorizada por Homi Bhabha (1990).

Apesar de perseguido, como sempre, por anátemas racistas numa Europa superficialmente mundializada, o anão Euclides, homossexual e negro, não só recebe a visita de Anastácia (e do seu cão deficiente, mais uma paixão do seu carácter aberto e do seu coração móvel), como reconhece a superioridade dela sobre a insignificância do imediato e do aparente, a porosidade das diferenças, o contágio do belo e do terrível. "Toda ela é triunfo... um general caminhando, indiferente ao escândalo da própria glória" (250) - é esta a frase que a recorta e reflecte como aparição junto à piscina do hotel em plena *Mitteleuropa*, cujo sentido profundo é desvendado na evocação dos versos do bolero cubano cantado por Francisco em casa de Anastácia, e que os dois recordam: "La vida es mui bonita pero al fin siempre se acaba", ou "Não há finais felizes, mas há finais que anunciam tempos melhores" (252). Só o leitor sabe decidir sobre a funcionalidade e validade da cena na avaliação deste ambíguo universo.

A perspectiva é ainda completada por inúmeras digressões do discurso do narrador, "focalizadores escondidos", registo do monólogo interior das personagens e frequentes citações que conferem ao romance o seu traço mais original, um *espaço literário* denso, paralelo ao da acção. Esse espaço compõe-se de citações de poesia, música popular e vozes-outras, que os "Agradecimentos" identificam em parte, no final.

Em suma, enquanto em *O Vendedor de Passados* o espaço da casa é o lugar onde aporta a história das gerações, em *Zumbi*... o espaço fecha-

do e o espaço aberto alternam como num noticiário de televisão entre estúdio e reportagem ao vivo, mas a rua em Ipanema ou em qualquer outro local da cidade 'branca', o hotel, e o morro (descrito como "lugar impossível") predominam numa simultaneidade de tempo e espaço que evoca a definição de Foucault de heterotopia, alternativa à utopia ou não-lugar[7] (Foucault: 1984). O espaço exterior é sobretudo o mosaico da desordem social, o espelho de um mundo onde tudo se mistura (classe, estilo, linguagem), onde o evento pode irromper e interromper como presença real (vd. Gumbrecht: 2004) do inesperado.

Para concluir, faz sentido identificar a presença do processo de transculturação, no sentido de Mary Louise Pratt (1992), expondo o percurso de aquisição e transformação de referências histórico-literários da tradição colonial pelos colonizados (Eça, Fradique, Zumbi dos Palmares, sobretudo Ana Olímpia – figura redentora, a par de Ângela Lúcia e Anastácia, as portadoras angélicas da luz e da esperança e também as figuras marginais e aberrantes típicas de muita ficção europeia desde o romance pícaro e romântico até ao presente: pequenos monstros e 'freaks', anões, albinos), sobreviventes e por vezes testemunhas do passado, mas também mensageiros ou profetas.

Curiosamente, a narração e a focalização centram-se no passado em *Nação Crioula* e em *O Vendedor de Passados*; no primeiro caso trata-se da consequência natural da forma epistolar que exige que a carta seja passado dentro do mundo ficcional, já que o leitor fictício recebe as cartas sempre depois dos acontecimentos narrados; no segundo caso o título anuncia desde logo um ofício que confronta o leitor com a inconveniência e o terror que o passado pode gerar no presente. Por isso, o passado acaba por rebentar na intriga através do reconhecimento do pai e da filha, e do carrasco comum; e também do crime, necessário e terrível, testemunhado por todos os intervenientes que até certo ponto são também

[7] M. Foucault: "Existem igualmente, e provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efectivos [...] e que são espécies de contra-lugares, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se podem encontrar no seio da cultura são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares embora eles, no entanto, sejam localizáveis. A estes lugares [...] eu chamo, em oposição às utopias, heterotopias.

cúmplices. Comum a estes dois romances é a metáfora explícita do navio, local de travessia, de caixa de ressonância e ambiente privado.

Em *Zumbi*, a vertente cinéfila da perspectiva em picado, exterior e omnisciente (com lapsos) acentua-se e a visão do mundo ficcional alarga-se a toda uma cidade (Ipanema, hotéis, bairros brancos, favelas), em suma, torna-se um resumo do conflito entre centro e periferia, norte e sul, privilégio e segregação. A consequência imediata é a intensificação do presente sobre o passado, visível na estrutura circular e no recurso ao *flash back*. Mas a estória privada passa para segundo lugar, sendo o encontro entre Anastácia e Euclides, no futuro da história, um salto da perspectiva sobre o depois da catástrofe urbana que realça a omnipotência do narrador e a efemeridade e relatividade das vitórias e das derrotas. A revolta da favela contra a cidade do asfalto não foi a última e pode não ter sido em vão.

Por outro lado, a construção elaborada de um texto de citações e alusões partilhado sobretudo entre o narrador e Francisco Palmares, destinado ao leitor (implícito) e ao seu juízo critico, tece um *espaço literário* coeso que facilita também o trânsito entre o narrador, o leitor e o autor empírico.

Bibliografia

BAL, Mieke.. "Narration and Focalization", A Mieke Bal Reader. Chicago & London,: Chicago Unversity Press, 2006, 3-40.

BHABHA, Homi. "DissemiNatio:. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narrative*. London /New York: Routledge. 1990.

_____. "Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-Colonial." *A Urgência da Teoria*. Lisboa: Fundação Gulbenkian. 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press. 1994.

_____. www.euroalter.com/.../on-nomadism-interview-with-rosi-braidotti/

FONSECA, Ana Margarida. "Escrevinhador de passados: a memória nas narrativas de José Eduardo Agualusa". *Filologia, Memória e Esquecimento* (ACT. 20). Org. Fernanda Mota Alves, Sofia Tavares, Ricardo Gil Soeiro, Daniela Di Pasquale. Ribeirão: Edições Húmus. 2010, 575-589.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres.* Architecture, Mouvements, Continuité, n. 5, p. 46-49, out. 1984.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*, London/N. York: Routledge. 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *The Production of Presence.* What Meaning cannot Convey. Stanford: Stanford Univ. Press. 2004.

HUTCHEON, Linda. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London & New York: Routledge, 1988.

LUCAS, Remy. "O ano em que Zumbi tomou o Rio ou a utopia revolucionária das favelas." *Cronos*, Natal-RN, v. 9, n. 1, p. 27-34, jan./jun. 2008.

MATA, Inocência. "*Um Estranho em Goa*: viagem transitiva a um Oriente em demanda" (inédito).

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*: *Travel Writing and Transculturation.* London/New York: Routledge, 1992.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State, 2006.

SONTAG, Susan. *On Photography,* London/ New York: Penguin, 1977.

Encontros e desencontros de fins e começos, leitores e personagens, colonos e colonizados (e outros aparentes opostos) em *Crónica da Rua 513.2*

Leonor Simas-Almeida
Brown University

> Somente a literatura dispõe de técnicas e de poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade escondida no coração das mentiras humanas.
>
> Mário Vargas Llosa, *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004

> Interessa-me uma escrita que indague sobre a natureza humana.
>
> João Paulo Borges Coelho. *Expresso África*. 13-4-2006

> Eu acho que todas as experiências e todas as emoções são um capital individual que nós temos e determinam o olhar que nós temos sobre o mundo.
>
> João Paulo Borges Coelho. *Notícias de Maputo*. 15-08-2006

João Paulo Borges Coelho, o autor de *Crónica da Rua 513.2* que afirma "não encar[ar] a escrita literária como uma carreira," (donde se pode inferir que tal estatuto atribui ele à sua profissão de docente universitário de História de África) tem ao longo do tempo prestado declarações várias sobre nexos possíveis entre estas suas duas áreas de trabalho: "Envolvi-me muito na História Contemporânea, mas sempre tive claro que a actividade científica é apenas uma das maneiras de dar conta da realidade. A literatura é um processo importante de interpretar aquilo que nos cerca" (Heitor, 2004: 10); "na literatura procuro deixar que se soltem forças mais intuitivas e emocionais" (Pablo, 2006); "O discurso científico diz que a menor distância entre dois pontos – em princípio, aquela que deve ser seguida – é uma linha recta. No romance, todavia, o caminho é feito de muitas curvas [...] a 'história' que vai sendo escrita [...] mistura o racional com o emocional e o inexplicado, e é da síntese desses elementos que resulta [...] [o] seu desfecho" (Coelho, 2004); em suma: "[o]s dois mundos [...] complementam-se"; "o historiador não julga e o escritor interpreta emocionalmente"[1].

Implícitos nesta crença de J. P. B. Coelho na intercomplementaridade dos discursos ficcional e científico estão os conceitos aristotélicos de literatura e história – abalados mas não abolidos pelas poética e estética pós-modernas. Para Aristóteles, como é sabido, a arte literária era tida como "mais filosófica" do que a História, na medida em que esta última se empenha em contar factos ocorridos enquanto a primeira toma como assunto o que poderia acontecer e o modo como aconteceria. Ou, nas palavras de Martha Nussbaum, "Literature focuses on the possible, inviting its readers [...] to put themselves in the place of people of many different kinds and to take on their experiences [...] [it] convey[s] the sense that there are links of possibility, at least on a very general level, between the characters and the reader. The reader's emotions and imagination are highly active as a result" (5).[2] Nussbaum acrescenta de seguida que tam-

[1] http://ma-schamba.com/literatura-mocambique/joao-paulo-borges-coelho-uma-entrevista 15/10/2009.

[2] Vários são os escritores que ao longo dos tempos têm registado opiniões que se filiam nesta linha de pensamento. A título meramente exemplificativo, refira-se intuições manifestadas em *Viagens na Minha Terra*, a primeira inserida no discurso do

bém existem obras de História que podem despertar no leitor uma comparável actividade imaginativa, "if they are written in an inviting narrative style. But to the extent that they promote identification and sympathy in the reader, they resemble literary works. This is especially so if they show the effect of circumstances on the emotions and the inner world – a salient part of the contribution of the literary." (Nussbaum: 5).

É fazendo jus a essa "parte saliente da contribuição da literatura" para o conhecimento dos seres humanos e dos seus percursos individuais e colectivos que tomo como hipótese a ideia de que "by engaging with the art of the theater or of the novel, we are induced to run on ourselves *narrative simulations* of actions with their consequences and emotional effects" (Oatley e Gholamain: 267). Aliás, retomando a poética aristotélica, sigo também aqui a opinião dos mesmos autores quando propõem uma reinterpretação do termo *mimesis* não já como imitação ou representação, mas como algo próximo do que hoje entendemos por simulação: "Aristotle's notion was that a tragic drama is a simulation of human actions. Actions are portrayed by actors in the theater and – more importantly – the whole play must run on the minds of the audience, as a computer simulation runs on a computer" (Oatley e Gholamain: 265). Também, quando lemos ficção narrativa baseada em mimese, temos plena consciência de que a cópia do real não obtem jamais uma correspondência exacta; antes sabemos que estamos acompanhando uma situação simulativa onde o que ganha predominância é a coerência entre os vários elementos do texto, bem como a relação que se estabelece entre este e os seus receptores. Mais ainda, a estabelecida analo-

narrador/Garrett, a segunda na voz do seu (às vezes) alter-ego Carlos: "É uma descoberta minha [...], esta de ser a lógica e a exacção nas coisas da vida muito mais sonho e muito mais ideal do que o mais fantástico sonho e o mais requintado ideal de poesia. É que os filósofos são muito mais loucos do que os poetas" Cap. XXXIX, p. 189. "A história é uma tola [...] Sobretudo as ponderações e adivinhações dos historiadores acho-as de um cómico irresistível. O que sabem eles das causas, dos motivos, do valor e da importância de quase todos os factos que recontam?" Cap. XLVIII, pp. 219-220. Muito mais recente é esta declaração de Milan Kundera, no seu *A Arte do Romance,* p. 58: "O romance não examina a realidade mas sim a existência. E a existência não é o que se passou [...] Os romancistas elaboram o *mapa da existência* ao descobrirem esta ou aquela possibilidade humana."

gia entre este processo de leitura e a simulação de modelos computarizados parece clarificar melhor o que se entende por literatura como lugar de invenção de possibilidades da existência – muito mais do que mera interpretação do real empírico. O que ocorre, portanto, é o activo envolvimento do leitor num "role playing" imaginário que inclui reacções como identificação, projecção, construção de associações mentais, aproximação simpatética e/ou distanciamento afectivo (Wimmers: 8). Se, além disso, acreditarmos que as personagens ficcionais são o mais directo e poderoso ponto de contacto entre o leitor e o texto (Wimmers: 13) admitiremos também que ao entrarmos na sua pele, para melhor as sentirmos e entendermos,[3] estaremos engajados num imaginário ficcional que nos permite projectar-nos em inumeráveis papéis enquanto "[we] are also played by the text" (Wimmers: 187).

Em todo o caso, trata-se de tentar conhecer o que, para usar uma frase de Dorrit Cohn em *Transparent Minds*, "writers and readers know least in life: How another mind thinks, [how] another body feels" (5-6).

Como afirmava Proust "um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte através dos nossos sentidos, quer dizer, mantem-se opaco para nós, oferece-nos um peso morto que a nossa sensibilidade não pode erguer" (Wimmers 1987: 245. Tradução minha), um ser fictício, direi eu em contrapartida, será potencialmente transparente, figura sem contornos nítidos nem limites, oferecendo-se infinitamente à imaginação de quem a cria e recria.

Situando-nos agora no contexto específico de a *Crónica da Rua 513.2* – onde analisaremos prioritariamente as estratégias utilizadas para se aceder à intimidade das personagens e facilitar o engajamento dos leitores nas suas fictícias existências – refira-se brevemente, em primeiro lugar, as coordenadas cronológicas e geográficas desta narrativa. A acção situa-se num período histórico que se estende desde o início da independência de Moçambique em meados dos anos 70 e o estabelecimento do governo da Frelimo até, já nas páginas conclusivas, ao início do chamado neo-colonialismo, passando pela guerra civil só terminada em 1992, a que se alude muito superficialmente. No

[3] Já no séc. XVIII, Adam Smith afirmava que "The source of our fellow feeling for the misery of the others" é mobilizada "by changing places in fancy with the sufferer" (Wood: 172)

entanto, embora essas balizas temporais sejam mais ou menos óbvias, vamo-nos dando conta de que as fronteiras entre passado e presente com frequência se diluem, precisamente em função dos papéis desempenhados pelas personagens desta história. Em termos de espaço físico, achamo-nos quase exclusivamente na cidade de Maputo, e quase confinados a uma só rua. Mas não parece grande ousadia ver esse microcosmo como sinédoque de todo um país em processo de transição social, cultural, económica e política. No que respeita à diegese, João Paulo Borges Coelho aventura-se por um universo fantasmático que obtrusivamente se intromete no quotidiano dos habitantes da rua 513.2 os quais, sem muita estranheza, convivem com os ex-moradores das mesmas casas, pouco tempo antes abandonadas por morte, por fuga, ou por simples necessidade derivada da radical mudança de Moçambique tornado independente. Em traços largos, resume-se a acção narrada aos encontros e desencontros dos actuais moradores entre si e destes com os ditos ex-inquilinos, designados por "resquícios" que, apesar de excluídos, desaparecidos e alguns já mortos, continuam entrando e saindo das suas antigas habitações como muito bem entendem.

Quanto ao atrás referido processo de "role playing" entre personagens, bem como entre estas e o leitor, assistimos à interacção de figuras por definição antagónicas, mortos e vivos, um Inspector da Pide e um Secretário da Frelimo, por exemplo, colocadas frente a frente e, não raro, tornadas cúmplices sem o saberem. A proximidade física de supostos opostos acentua-lhes as diferenças, mas também a condição humana que partilham. Querendo ou não, em certa medida projectam-se uns nos outros, gerando cumplicidades que, ocasionalmente, lhes permitem algumas formas de conhecimento recíproco e de autognose, extensivas ao leitor. Comecemos por Filimone Tembe, o Secretário do Partido, e o Inspector Monteiro, o antigo Pide – primeiro binómio introduzido na narrativa do seguinte modo: "Desde que vieram morar para esta casa que os Tembes convivem (uma maneira de dizer) com este Inspector do passado que entra e sai a seu bel-prazer, parecendo ali habitar também" (24). Na verdade, somos informados logo adiante, ele "[v]ivia neste número 8 com a esposa Gertrudes, doméstica, na altura dos grandes acontecimentos, quando chegou a notícia de que ocorrera um golpe de Estado em Lisboa" (25). Pouco tempo depois fora forçado a fugir para a

África do Sul, com apenas D. Gertrudes e a roupa que levavam no corpo, deixando intacta a sua moradia. Moradia esta posteriormente ocupada por Filimone, "com os odores de Monteiro ainda a pairar no ar" (37), mas afinal ainda habitada pelo Inspector, já que o "maldito acha sempre maneira de atravessar portas fechadas e se fazer presente onde não é chamado" (24), embora Filimone chegue perto de lhe chamar mero figmento da imaginação, algo infiltrado na sua memória (167). A primeira comparação explícita entre os dois surge no final do capítulo onde com eles traváramos conhecimento: "Filimone não só ocupou a casa como se tornou visível em toda a rua, tão visível quanto o havia sido o Inspector no seu tempo". (33). Com efeito, apesar das suas frequentes e rancorosas discussões, e das respectivas ideologias políticas opostas, não faltam semelhanças entre ambos. Os dois têm a função de vigiar e controlar os seus vizinhos. Note-se, a título de exemplo, como o Dr. Pestana se acha compelido a abandonar o país por se sentir perseguido por Filimone, ainda mais violentamente do que o mecânico Marques se vira ameaçado e forçado a abandonar a casa, abalando para se salvar "das garras do Inspector Monteiro" (35).

Esse mesmo gordo Marques será, por sua vez, de certo modo continuado na pessoa do comprador da sua habitação, Zeca Ferraz, mecânico também. Aqui a relação de continuidade estabelece-se não apenas pela profissão mas, igual e principalmente, por via de um certo "caderno de capas negras", espécie de diário do antigo morador (sobretudo registo de anotações mecânicas), esquecido na garagem e lá encontrado pelo sucessor. É a leitura intensa desse documento do passado, "colhendo e fabricando novidades velhas de muitos anos" (46), que torna Zeca Ferraz solidário com o seu autor, de cuja vida ele procura reconstituir fragmentos, criando enredos a partir de "frases soltas encavalitadas no texto principal, frases paralelas que confirmassem a história que já construía como se fosse ele a comandar as coisas" (43).[4]

Outra ocorrência de quase "obliteration of boundaries between self and other, the confusion of one's identity with that of the other"

[4] Observe-se aqui a coincidência com o modelo de leitura atrás proposto em que a imaginação do leitor mediatizada pelo seu envolvimento afectivo na história narrada lhe permite colmatar lacunas e inventar novas possibilidades.

(M. Apprey e H. F. Stein: 1) surge no encontro da velha prostituta Arminda de Sousa com Antonieta Mbeve, mulher de Josefate Mbeve. Tendo movido influências, o casal Mbeve conseguira trocar a sua habitação de madeira-e-zinco em Xinhambanine, "cercada por um charco imundo onde pululavam os mosquitos" (84), pela casa nº 6 da rua 513.2, "de cimento, casa grande onde cabe a família inteirinha" (139). Aqui residira Arminda e aqui deixara ela "o/dores velhos de tabaco, restos ténues de perfume [...] soterrados pela poeira e pelo tempo" (84), mas "um dia toda aquela decadência foi perturbada pela entrada de rompante da numerosa família Mbeve" (84). No começo é Antonieta quem "dá logo com os cheiros – o perfume velho, o tabaco entranhado" (84), franzindo o nariz e abrindo janelas, e, em pouco tempo, o marido irá encontrá-la "no quarto, sentada na borda da cama, conversando animadamente com Arminda de Sousa" (91). Porque realmente, "[a]s duas mulheres gostaram uma da outra à primeira vista" (91). De novo, nada à partida tem em comum esta solitária prostituta reformada, personagem do passado colonial, com a negra bem mais jovem, casada e mãe de família, colhendo os frutos da luta pela independência, ao menos na medida em que logrou vir residir na casa que Arminda se vira constrangida a largar. No entanto, entendem-se as duas perfeitamente e em várias ocasiões se solidarizam, como quando juntas confrontam Josefate, ou quando Antonieta quase ergue a voz no meio da multidão para contradizer o idolatrado Presidente Samora Machel em defesa da sua amiga. No final, quando "[j]á pouco resta a Josefate" (326) (após ter cumprido pena de prisão), este cai "num estado de apatia que inquieta as duas mulheres" (326). E quando Antonieta perde igualmente a alegria de viver, também "Arminda se faz mais rara, vai-se deixando secar [...] se vai tornando ausente, cada vez mais uma lembrança, um véu translúcido [...] Uma velharia por quem, nos tempos que correm, aos Mbeves raramente ocorre perguntar" (326).

Tecem-se, de resto, laços de solidariedade entre boa parte das personagens femininas deste romance, mesmo quando não chega a haver comunicação directa entre elas. É isso que se passa, por exemplo, com Aurora Pestana e Judite. Dona Aurora, esposa do Dr. Pestana, (mais dois

"resquícios do antigamente" (215), da varanda da sua antiga residência, observa Tito Nharreluga – imigrado do campo para a cidade – na companhia de Judite e seus dois filhos pequenos, jantando no quintal da casa de que se haviam apropriado, apesar de o Dr. Pestana nela ter causado consideráveis estragos como vingança de se ver coagido a abandoná-la. Enquanto o marido trata de "[u]surpadores" (112) os novos ocupantes do número 7, Dona Aurora compadece-se da fome das crianças e adverte o marido: "– Mas não os podes culpar a eles [...] sabes bem que quando aqui entraram já pouco restava [...] Em grande parte por culpa tua" (113). É também Aurora quem tem artes de conhecer as fantasias de Judite, quando esta sonha acordada com o Presidente Machel saboreando as deliciosas "bagias" que ela cozinha e vende na rua para sobreviver. E, porque tal sonho se não realiza, "Aurora Pestana, da varanda, a abanar reprovadoramente a cabeça [interroga-se]: será que ninguém dá uma oportunidade à rapariga?" (154).

Ainda a propósito de Aurora, valerá porventura a pena acrescentar a menção de outro tipo de nexos entre mulheres desta *Crónica*, especificamente no domínio da religiosidade. Epítome da esposa pequeno-burguesa do colono intelectual e neurótico, só na devoção católica Aurora encontra algum consolo para a sua angústia. É rezando que acompanha o marido na viagem para Lisboa. Curiosamente, D. Guilhermina, cônjuge do mecânico Zeca Ferraz (o substituto do Marques), dinâmica e pragmática auxiliar do Secretário Filimone – entre outras muitas coisas na distribuição das devidas rações de produtos alimentares pela vizinhança – consegue aliar as suas actividades políticas e profissionais (de fundadora e administradora de uma cooperativa de costureiras) à frequência assídua da Igreja – aonde até conduz a jovem Elisa, à revelia do marido desta, o próprio Filimone Tembe. A sua incondicional adesão ao materialismo da política revolucionária, que procurava abolir o transcendente do imaginário colectivo, não a inibe de viver existências paralelas e contíguas. (De tal forma assim é que, no final do romance, Guilhermina incumbe um dos "resquícios" – no caso a anterior inquilina de sua casa, Eulália, de fazer a gola de renda que iria adornar o vestido de casamento de sua filha).

Aduza-se parenteticamente que quatro das mulheres mais centrais na narrativa – Alice, Antonieta, Arminda e Judite – perdem a certa altura, temporária ou definitivamente conforme os casos, os seus companheiros, vendo-se por isso obrigadas a contar apenas consigo próprias nos momentos mais complicados das suas vidas.

Regressando às figuras masculinas, lembre-se o intrigante caso do jovem zambeziano, Alberto Pedrosa que, na qualidade de director provisório de uma empresa nacionalizada (ex-Companhia Colonial dos Citrinos, presentemente CCCEE – Companhia Colonial de Citrinos, Empresa Estatal), veio habitar o número 2, antiga residência de cada um dos antigos e defuntos directores, cujos retratos se conservam nas paredes da sala porque "sempre que um se ia punham-lhe o retrato na parede e tratavam de mandar vir outro que o substituísse" (181). O elegante Pedrosa, dando todos os sinais de uma existência privilegiada, plena de cerveja, tabaco, vestuário e caviar importados, não hesita em responder aos vizinhos que pretendiam saber se vive ali sozinho: "Não propriamente, camaradas. Vivo com estes meus colegas aqui [...] Este [...] chama-se Imperialismo [...] aquele ali é o Taxa de Câmbio [...] Seguiam-se outros, como o autoritário Parlamento [...] a Contabilidade e a Auditoria. A um canto [...] o Sindicato [...] – Este é o Secretário-Geral. Chamo-lhe assim porque dizem que foi muito autoritário no seu tempo [...] como podem ver, tenho aqui um Comité Central todo inteirinho!" (185-6). Consta, além disso, que Pedrosa conferencia amiudadas vezes com os seus "resquícios" em forma de retrato. Tudo isso compondo a ironia de vir Pedrosa a ser despromovido do cargo de director por ser acusado de corrupção. Aliás à semelhança de outros, nomeadamente, Teles Nhantumbo, marido da professora Alice, e Josefate Mbeve, ambos condenados por sabotagem económica.

Decerto não menos dignos de nota são os já antes mencionados Tito Nharreluga e o Comandante Santiago. Estes não conversam com fantasmas do passado mas, em compensação, o primeiro acaba ele próprio transformado em fantasma e o segundo será atacado de loucura bastante para tentar comunicar com aquele. Tito, oriundo do campo, não consegue nunca integrar-se na cidade onde não obtem senão um emprego temporário na loja do indiano Valgy, pouco antes de esta entrar em

falência por falta de produtos para vender; acaba prisioneiro e deportado para o mato, depois de cometer alguns pequenos furtos para alimentar a família. No fim da *Crónica da Rua 513.2* desincarna em espírito, ou *nguluvi*, numa interpretação da sua história, enquanto noutra se insinua a possibilidade de ter sido pela força integrado no exército da Renamo, combatendo os soldados da Frelimo, aos quais se juntara o Comandante Santiago: "Tito Nharreluga morreu! diz a primeira versão. Tito Nharreluga renasceu! responde a segunda" (289). Numa ou noutra, aliás, estamos perante um processo de desumanização causado pela guerra.

As duas personagens cruzam-se pela primeira vez aquando da viagem de Tito de regresso ao campo depois de preso. Nessa ocasião Santiago oferece-lhe ajuda e é de notar o comentário do narrador: "Quanto ao Comandante não é só com Nharreluga que fala [...] Fala também consigo próprio, num diálogo paralelo ao principal [...] de tal maneira que os dois diálogos se confundem [...] Dizendo sempre que sim, faz Nharreluga as vezes de prisioneiro e, também, de consciência do militar." (285). Na última circunstância em que os encontramos juntos, nas páginas finais, defrontam-se agressivos, numa cena que termina em tiros. Tiros disparados por Santiago, e só interrompidos pelos seus soldados "que se apress[a]m a fazer uma manobra de envolvência que permita capturar, desarmar e prender o seu louco Comandade" (331). Trago ambos à colação por cada um a seu modo se relacionar com a temática que tenho vindo a abordar de projecções recíprocas e de apagamento de fronteiras nítidas entre morte e vida, passado e presente. Podemos até descortinar uma possível analogia entre o "diálogo paralelo" de Santiago com Tito e a sua própria consciência, e os vários diálogos travados pelos actuais moradores da rua 513.2 com os desaparecidos inquilinos, provavelmente também "resquícios" das suas consciências.

Por outro lado, a perda da razão sofrida pelo Comandante evoca outra personagem de relevo nesta narrativa, o já falado indiano Valgy, há muito tempo tornado *a xiphunta* (louco em língua tsonga) das crianças da vizinhança. Valgy fora, como atrás se referiu, transitório patrão de Tito, e é com ele que este primeiro comunica após se ter feito incorpóreo. Sobre Valgy nos informara o narrador: "sempre foi um homem solitário em sua casa, sem as sombras que têm os Mbeves ou os Tembes. Sem retratos pen-

durados que tivesse trazido de Zanzibar para o ajudar no negócio, como tem Pedroso. Valgy só tem demónios interiores" (311). Também ao contrário das outras personagens, a independência de Moçambique não trouxera grandes mudanças à sua vida, excepto a de vir a privá-lo da sua loja agora desprovida de mercadorias para revenda. Continua habitando a mesma casa e a loucura já o acompanhava há vários anos, pelo menos desde que fora abandonado pela mulher, uma bela loura sul-africana. É apenas o "louco Valgy, perdido do velho mundo e com um difícil lugar no novo" (166). Esse destino partilha com Basílio Costa, um colono branco que se recusou a abandonar o seu posto, embora tivesse enviado a mulher para Portugal. Basílio não é louco como Valgy, mas como ele se conservou na mesma casa, achando que "mantendo o mais possível os velhos hábitos conseguiria atenuar o desconforto que a mudança lhe trazia"[5] (65). De novo quanto a Valgy, os ditos "demónios interiores", bem como a sua capacidade de dialogar com um ser do passado recente, claramente o aproximam das restantes personagens. Em todo o caso, nesta narrativa não são apenas ténues as divisões entre vivos e mortos mas também entre os loucos e os julgados de mente lúcida.

Importa acima de tudo assinalar o "intercâmbio entre realidade e sonho" (286), ou a "realidade e sonho decorrendo juntos como em paralelo" (286), ao longo da quase totalidade do texto. Em *Crónica da Rua 513.2*, "role playing" ocorre numa atmosfera quase onírica ou surreal, de todo incompatível com a política nacional em vigor nos "tempos em que a revolução dava ainda os primeiros passos" (172), quando "todo o cuidado era pouco" porque "a revolução é marxista – leninista [...] e o marxismo é materialista. Resquícios [...] não existem nem de um lado nem do outro da barricada!" (172). Assim mesmo: tudo racionalizável e directo como a linha recta, a mais breve distância entre dois pontos. Bem gostaria,por exemplo, o Secretário Filimone, de seguir à risca as prescri-

[5] Uma outra comparação, implícita essa, se estabelece entre Valgy e Buba, que não intervem no enredo se não obliquamente, por intermédio da imaginação de Zeca Ferraz enquanto lê o caderno de capas pretas, deixado atrás pelo gordo Marques. Buba era uma indiana expulsa de Moçambique nos anos 60, à semelhança de muitos outros da mesma origem étnica, em consequência da política retaliatória instaurada por Salazar em resposta à declaração de independência por parte de Goa. (Não somos esclarecidos sobre os motivos por que Valgy fora poupado à deportação.)

ções do Partido – e, todavia, é-lhe impossível ignorar o Inspector Monteiro, o seu resquício. Porque os percursos humanos e históricos não são quase nunca em linha recta, nem admitem rupturas súbitas e radicais. Em vez delas, deparamo-nos com sucessivos momentos históricos, e seus agentes, diversificados mas contíguos, evidenciando as suas diferenças mas também as semelhanças. Além de que a complexidade humana exige um lugar para os sentimentos e a fantasia individuais – não apenas para os interesses colectivos. Disso parece ter alguma consciência Josefate Mbeve, para quem a "revolução é coisa boa" (139), "[m]as é também coisa fechada", que vai "tirando espaço às alegrias de cada um para poder espraiar uma alegria só, imensa e colectiva" (145). Daí que ele, artista do saxofone, sonhe vagamente com o dia em que lhe fosse possível explicar aos dirigentes políticos "o poder do velho Monk, a magia de Coltrane [...] a liberdade da música!" (145).

Ainda a propósito de troca de papéis entre as personagens, lembre-se que, se não assistimos aqui a algo semelhante à teatralização que ocorre noutro romance do mesmo autor, *As Visitas do Dr. Valdez*, observamos em contrapartida uma relação de contiguidade entre Arminda e Antonieta, Monteiro e Filimone, Aurora e Judite, Guilhermina e Eulália e, por aí fora, abrindo espaço à proximidade emotiva/cognitiva entre criaturas à partida de sinal oposto. Uma relação que, não menos significativamente, sublinha a contiguidade de eras distintas, e permite a revisão da História numa perspectiva sincrónica. Muda-se o nome dos lugares, das cidades, das ruas e das pessoas, como forma de exorcizar os demónios do passado, mas as mudanças estruturais são mais lentas e, nalguns casos, improváveis.

O final de *Crónica da Rua 513.2* parece, entretanto, anunciar (de novo por intermédio da deslocação dos moradores dessa rua potencialmente representativa de todo um país) uma mais radical alteração do status quo do que a ocorrida nos anos 70 com o êxodo dos colonos portugueses. Para maior esclarecimento, retome-se o começo do romance onde a origem dessa rua, "interposta entre o mar e o bairro do povo" (11), é explicada em duas versões. Segundo uma, os colonos – "comerciantes e polícias, despachantes e doutores" (11), servidos por "mainatos de pés descalços e aventais engomados" (11) – teriam expulsado os anti-

gos residentes, habitantes de palhotas, com um simples "[c]heguem-se para trás que nós queremos ficar aqui a ver o mar [...] Sois um povo de interiores, virado para o mato [...] Nós não! Nós viemos do mar [...] por onde singraram as nossas caravelas" (17). De acordo, porém, com a outra versão, nada existia antes de construídas as casas de cimento, e o bairro de caniço só teria nascido para servir as suas necessidades, contentando-se em ficar "espreitando o mar em bicos de pés por cima do ombro delas" (18). De todas as maneiras, nesse tempo, como mais tarde logo após a independência, a comunicação entre as várias casas ("tão próximas – com as suas janelas rasgadas e os seus muros baixos" (12), bem como entre os dois bairros, era ainda relativamente fácil.

Todavia, com o passar dos anos, os moradores que tinham vindo substituir os antigos colonos "[u]m a um, foram partindo [...] da Rua 513.2 para lugares desconhecidos" (331). Os Mbeves voltaram ao seu antigo bairro de Xinhambanine, renomeado Bairro Luís Cabral. Outros, como a professora Alice e o próprio Filimone Tembe, tomaram residência no bairro popular. As velhas casas foram remodeladas, como alteados foram os muros que as separam, "para que, atrás deles, uma nova privacidade por nós desconhecida possa ir fermentando" (332). Entretanto, o narrador comenta sobre a desnecessidade de tal medida "pois não se sabe que resquícios ali pudessem acoitar-se: não saberiam falar a nova língua" (332). E interroga-se: "onde está o mundo que antes tínhamos na mão, e que hoje nem de cima da acácia de dona Aurora se vê?" (332).

Com este retrocesso de um povo que, em lugar de se achar progressivamente mais dignificado, se vê outra vez remetido à miséria e desdenhado por uma nova classe emergente e estrangeira, torna-se óbvio o não cumprimento dos objectivos mínimos da revolução que Josefate reconhecia como "coisa boa", sentida "na carne", mesmo nos momentos em que de si para si reconhecia as suas limitações. Fora ela afinal que lhe permitira trocar por uma casa de cimento a de madeira-e-zinco de Xinhambanine, aonde é agora forçado a retornar. O neo-colonialismo capitalista – sugere-se nos últimos parágrafos deste romance – veio repor e agravar injustiças passadas, reencaminhando os moçambicanos para os bairros de caniço, e gerando a inacessibilidade de novas mudanças, simbolizada na frase de duas palavras que encerra a narrativa e serve de títu-

lo ao seu epílogo: "Muros altos" (332). Tão altos que podem também significar a dita impossiblidade de comunicação, ou de partilha de espaços, de afectos, de serviços ou de saberes, com "resquícios" cuja língua os novos ocupantes por completo desconhecem. Tão altos que podem mesmo sinalizar quanto controlo se perdeu de um mundo que antes se tinha na mão e "hoje nem de cima da acácia de dona Aurora se vê."

Assistimos portanto ao decorrer da História recente de Moçambique transformada metaforicamente pela ficção literária. Porque só na ficção – ao contrário do discurso dito científico – é viável o uso alargado da metáfora, "essa louca ponte entre mundos diferentes, entre passado e presente, entre intenção e acção, entre sonho e padecimento até – uma forma sagaz de nos levar a desnudar o verdadeiro sentido das coisas." (160) E também porque, como já afirmava George Eliot, "[a]rt is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow-men beyond the bounds of our personal lot" (Wood: 171). E essas serão ao menos algumas das razões por que João Paulo Borges Coelho precisa tanto dos seus talentos literários quanto da sua competência de historiador para tentar interpretar o mundo que o rodeia.

Referências bibliográficas

ABM. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. http://maschamba.com/literatura-mocambique/joao-paulo-borges-coelho-uma-entrevista/

APPREY, Maurice and Stein, Howard F. *Intersubjectivity, Projective Identification and Otherness*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1993.

CHON, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

COELHO, João Paulo Borges. *Crónica da Rua 513.2*. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *A Visitas do Dr. Valdez*. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. *Apresentação de As Visitas do Dr. Valdez*. Rádio Moçambique – 09.12. 2004.

_____. *Apresentação de As Visitas do Dr. Valdez*. Sociedade Portuguesa de Autores, s/d.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.

HEITOR, Jorge. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. "A actividade científica é apenas uma das maneiras de dar conta da realidade". *Público. Livros*. 09.11.2004.

KUNDERA, Milan. *A Arte do Romance*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

OATLEY and GHOLAMAIN. "Emotions and Identification – Connections Between Readers and Fiction", Hjort, M.; Laver, S., eds., *Emotion and the Arts*. Oxford. Oxford University Press, 1997.

NUSSBAUM, Martha C. Poetic Justice. *The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

PABLO, Rita. Entrevista com João Paulo Borges Coelho. "É através de Moçambique que eu vejo o mundo". *Expresso África* – 13.04.2006.

WIMMERS, Inge Crosman. *Proust and Emotion. The Importance of Affect in* A la Recherche du Temps Perdu. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2003.

_____. "The Place of the Reader in a Poetics of the Novel," in *From Dante to García Marquez. Studies in Romance Literatures and Linguistics*, eds. Gene H. Bell-Villada, Antonio Giménez, George Pistorius. Williamstown, Mass.: Williams College, 1987, 238-250.

WOOD, James. *How Fiction Works*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008.

Humanas oscilações: uma leitura ecopoética de "Entre o ser e o amar", de Odete Costa Semedo

Angélica Soares
Universidade Federal do Rio de Janeiro

> Nós deveríamos levar nossos poetas mais a sério. Deveríamos aprender a pensar ecologicamente, eco-poeticamente
> (Rueckert, 2009: 12. Tradução da autora)

Essa advertência, de William Rueckert, em "Metaphor and reality: a meditation on man, nature and words", nos provoca, de modo superlativo, quando deixamos falar a poesia da guineense Odete Semedo. Isto porque, ecopoeticamente, somos conduzidos para o convívio com as verdades ontológicas das metáforas, ao invés de as apreendermos, epistemologicamente, como representação. Através das propostas de Rueckert para uma ecocrítica (termo por ele cunhado em 1978 no texto "Literature and ecology; an experiment in ecocriticism"), devemos buscar o lugar da literatura na teia ecológica da vida, com ênfase no vigor literário, entendido como fluxo contínuo, criativo e inesgotável, capaz de energizar comunidades e, assim, levá-las a experienciar o modo autenticamente humano de habitar a terra, que se constitui poeticoecologicamente.

Assim, todo trabalho crítico, que podemos chamar com Rueckert, ecocrítica, deve partir de uma aprendizagem do habitar, que sustenta o pensar e o construir.

Os poemas de *Entre o ser e o amar*, quase todos construídos em português e em Kriol, a todo instante, energizam-nos com questões

que nos põem atentos à linguagem do *oikós*, da habitação da terra, que inclui o sentido do resguardo, no construir de relações que garantam a cada ser a sua vigência. Acrescentemos que isto acontece "quando deixamos alguma coisa entregue de antemão ao seu vigor essencial, quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência" (Heidegger, 2002: 129).

Para vivenciarmos esse sentido de habitação, a poesia semediana nos convoca, a princípio, com a força das imagens, que reúne o dito e o não dito, a considerar Natureza em seu sentido integrado. Esse talvez seja um primeiro passo para nos livrarmos das diferenciações hierárquicas entre humanos e não humanos, que se vêm construindo pela força ideológica dominante de dualismo, dentro da cultura ocidental; processo bem sintetizado por Val Plumwood:

> No dualismo, o lado mais altamente valorizado (masculinos, humanos) é construído como separado e de uma natureza diferente, ou ordem de ser, do lado mais "baixo", inferiorizado (mulheres, natureza) e cada um é tratado como faltando em qualidades, que tornam possível superpor associação ou continuidade. A natureza de cada um é construída de maneiras polarizadas através da exclusão de qualidades compartilhadas com o outro; o lado dominante é visto como fundamental, o subordinado é definido em relação a ele
>
> (Plumwood, 2003: 32. Tradução da autora)

Ao nos referirmos, por exemplo, a humanos e natureza, corremos o risco de cair na armadilha do dualismo. Precisamos ter em mente que humanos e não-humanos são Natureza, que o ser humano não é apenas uma parcela imprescindível do elo ecológico do nosso planeta, mas parte integrante dele; que tudo está integrado em tudo. E que, decorrente dessa integração, qualquer atitude destrutiva, opressiva, violenta, reverterá contra o próprio opressor. Assim sendo, mais do que observar como interagimos com a natureza, cabe focalizar como interagimos na Natureza, ultrapassando uma postura crítica ambientalista.

Agindo de modo dualista, constantemente nos esquecemos de que, se nomeamos por natureza as árvores, o mar, o ar, os animais (o que se convencionou chamar de meio ambiente), da mesma forma fazemos alusão aos nossos modos de ser. Esquecemo-nos também que natureza e cultura não se opõem, tensionam-se, alicerçadas no habitar.

No ensaio sobre "Os Mecanismos da criação original", Emmanuel Carneiro Leão esclarece esse sentido tensional que sustém qualquer criação:

> [...] a obra se planta no solo da natureza, donde recebe a solidez de seu vigor. Pois assim plantada, a obra resiste às diferenças dos seres e, resistindo, lhes revela a força de identidade. É então que a árvore, a pedra, o animal, o homem advêm a si mesmos e evidenciam a estrutura própria de suas fisionomias.
>
> Este advir é na dinâmica de sua revelação o vigor da natureza. Dentro dos limites da obra a natureza rompe as restrições de todos os seus sentidos para assumir aquele vigor de identidade em que se recolhe tudo que se impõe por si mesmo. Nas obras, portanto, ao mesmo tempo em que se expõe uma cultura, se com-põe o vigor da natureza. É na tensão de cultura e natureza, erigida em obra, que os seres proclamam a origem e a força de suas diferentes possibilidades
>
> (Leão, 1977: 189-90)

Essas questões nos questionam nos poemas semedianos, suscitando diálogos que nos levam a pensar ecopoeticamente. Odete Semedo, com a "generosidade dos poetas" (Rueckert, 1996: 116), recria nosso modo ecológico de ser, de ultrapassar obstáculos e respeitar diferenças, no resguardo da Terra, que não se separa do corpo:

Sou parte desta natureza
Tão gasta
Desta face da terra
Tão frágil e vasta
Sou o rio que corre
Tropeçando em pedras e vales

Para chegar ao seu destino
Não sou mulher nem homem
Sou apenas mais uma desta geração
Não sou homem nem mulher
Apenas um pedaço deste chão

(Semedo, 1996: 31)

Mobilizados pela energia poética e sua força de transformação, reconhecemos com Semedo a Natureza em nós. Desenhando-a como "gasta", "frágil e vasta", nos desenhamos em nossas carências e abundâncias, reconhecendo-nos pelos inter-relacionamentos, pelas reciprocidades, pelo um no outro

Ser "rio" é assumir-se como possibilidade e fluidez, é vivenciar a fertilidade que escorre no espaço-tempo da vida e, simultaneamente, da morte. Isto porque:

> A morte humana, estrutura do homem como homem, não é a morte biológica, o simples deixar de viver. A morte humana é saber aceitar a morte. O homem é o único ser vivo que sente a sua morte. Esse sentir a morte como a impossibilidade de suas possibilidades e ao mesmo tempo como a extrema possibilidade de suas possibilidades transforma-lhe a vida
>
> (Leão, 1977: 207)

Com os versos "Tropeçando em pedras e vales / Para chegar ao seu destino", seguimos o curso das águas, na corrente que nos move como seres historicamente destinados, no jogo de identidade e diferença, pois "para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas; mas do úmido exalam também os vapores" (Heráclito, 1980: 51).

Como nos lembram Chevalier e Gueerbrant:

> Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da

> vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções,
> e a variedade de seus desvios
>
> (Chevalier & Gueerbrant, 1990: 781)

E, assim, tantas vezes em nossa humana errância nos desordenamos para nos ordenar, tropeçamos e decaímos para alcançarmos o equilíbrio e a ascensão.

Pelas mãos de Odete Semedo, tensionando poesia e pensamento, assumimo-nos temporalmente, ultrapassamos as diferenciações de sexo e gênero, ecologicamente deixamos surgir a consciência maior: a de sermos "apenas um pedaço deste chão".

Tomemos, agora, os caminhos das "Oscilações", as vias dos nossos humanos paradoxos:

> Entre o céu e a terra
> Qual navio sem rumo
> Numa quimera
> Oscilo no alto mar da vida
>
> Entre sonhos e utopias
> Oscilo na miragem do macaréu
> Que balança e engoda
> O meu tormento
>
> Entre o constante querer
> E a incerteza dos sonhos
> Da natureza morna... oscilo
>
> Oscilo tristemente
> Entre a sombra e a penumbra
>
> (Semedo, 1996: 15)

Auscultando as imagens do poema, deixemo-nos viajar "Entre sonhos e utopias", deixemo-nos oscilar cosmicamente "no alto mar da vida". Com as "incertezas" (porque "in", sempre dentro as certezas) somos mobilizados como seres entre a vida e a morte, também uma dentro da outra; no

dizer de Fernando Pessoa, pelo heterônimo Álvaro de Campos: "[...] a vida é o lado de fora da morte" (Pessoa, 1974: 163), a tarefa manifesta do exercício latente, o enunciado diário da enunciação *sine die*. A morte é o lado de dentro da vida; pois: "Desde que se tornou homem, o homem morre a cada instante de sua vida. Desde então a morte do homem é viver a morte" (Leão, 1977: 207).

Entre o que se mostra no que se oculta, também oscilamos entre "céu e terra", quando irrompe de súbito o "macaréu" a nos fazer balançar nas águas da fantasia. "Entre sonhos e utopias" nos construímos como possibilidade, atraídos pelo princípio esperança. Com Ernst Bloch e com Odete Semedo passamos a considerar a utopia como um possível concreto, que cresce com o "querer", como o "lugar em que se encontra o *ainda-não-consciente*" (Bloch, 1966: 26); daí o seu parentesco com o sonho, porque realidade é também o que tem que ser realizado, o que estabelece um possível diante de nós, uma abertura para o futuro: mola propulsora de uma práxis.

Da convivência com a "sombra e a penumbra", com os estados do mar, que são também os nossos, surge a "Esperança" no ir e vir das águas da vida / no ir e vir das águas da morte, entre o céu e a terra, sem limites de fim ou começo. Isto porque, desde sempre, aprendemos com Heráclito: "se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso" (Heráclito, 1980: 57). Esperançosos, sejamos alguns, na multidão que explode semedianamente:

A esperança explode
Enquanto caminhamos
A vontade renasce
Esperança vive
Recordações surgem
O passado
As passadas...
Torrentes irrompem
Inundando a terra firme
Juízes dilaceram juízos
A multidão caminha
A vontade explode

Não em mim
Que reclamo a velhice
E cansado me sinto
Mas em ti
Vontade renascida
Flor desabrochando

(Semedo, 1996: 39)

A esperança, "visceralmente histórica" (Bloch, 1966, p.23) por eclodir da historicidade do homem, de sua temporalidade essencial, promove a caminhada, alicerçada na "vontade" que renasce, a mobilizar, simultaneamente, presente, passado e futuro. A "verdade ontológica das metáforas" (Rueckert, 2009: 9. Tradução da autora), por sinalizar modos de compreensão de nós mesmos, nos ensina que:

> Compreender o que *foi* significa apreender alguma coisa não como foi, seu ter sido. Significa apreendê-la como o tornar-se de um processo, que ainda não alcançou sua meta. Que com insatisfação subjetiva e contradição objetiva ainda procura seu destino. E principalmente tem necessidade do homem para realizar a causa conveniente no processo do mundo, isto é, a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade
>
> (Bloch, 1966: 23)

Assim, "recordações surgem", promovendo uma abertura para a frente, em meio a "torrentes", inundações, dilaceramentos, que não distinguem o interior do homem e o exterior da terra. Entre paisagens de desejo recria-se no poema, com o ritmo marcial das "passadas", o *pro-duzir*, enquanto o conduzir para adiante.

No reino da liberdade, experienciam-se o explodir, o lançar-se para fora dos estreitamentos funcionais, para a construção poética das realidades; vivencia-se o renascimento da vontade na "flor desabrochando"; fazendo eclodir novas concepções de mundo, ecologicamente vivenciado, ecologicamente metaforizado no corpo de cada um na "Multidão" e

"ao mesmo tempo se manifestando como multiplicidade, o fundamento do social" (Castro, 2007: 4).

Habitando a linguagem, o poeta inaugura a palavra, descerra sentidos, inclui o silêncio, promove na leitura a busca do "entre", do "ex", do conhecer como *co-nascer*, como um deixar-se *entre-tecer*, *ex-plodir* no brilho originário das imagens, na sua intraduzibilidade, porque "a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética" (Paz, 1975: 50).

Essa força da imagem se apresenta para William Rueckert como uma energia armazenada na obra (energia ativa, viva, geradora). Experienciando a leitura como uma transferência de energia, críticos e professores a fariam fluir através da comunidade humana e transformar-se em ação social, a agir criativa e cooperativamente, de forma inesgotável, como um caminho que sustenta a vida e como um recurso sempre renovável. A ecocrítica rueckertiana propõe que os diálogos instaurados pelas obras não se esgotem nas imagens, mas se desdobrem na prática dos dias, numa *pré*-disposição poética para transformações necessárias ao atingimento do equilíbrio global.

Ressalta, por sua vez, Manuel Antônio de Castro, que "a energia poética é a essência de todo o agir e o sentido de todo fazer e até do não agir e do não fazer, do ser e do não-ser" (Castro, 2007: 2). É a essência da temporalidade humana, manifestando-se no passar do tempo: questão que nos questiona, explicitamente, no poema "Um Velho Poilão", a lembrar-nos com Heidegger que:

> *O "ser-aí" tem noção do tempo fugitivo porque a deduz do "fugitivo" saber de sua morte*. No falar com maior ênfase do passar do tempo há um reflexo explícito do advir finito da temporalidade do "ser-aí". E por poder permanecer a morte encoberta até no falar do passar do tempo, se mostra o tempo como um passar "em si"
>
> (Heidegger, 1977: 458-9. Tradução da autora)

Vivenciemos o sentido da temporalidade nas imagens semedianas:

> O tempo fez-me vergar
> E as minhas raízes saltar
> Agarro ao que de mim resta
> E tento reconhecer a minha geração

De extrema solidão
No meu reino

Tenho pesadelos
Tractores de dentes aguçados
Ávidos lenhadores
De machado em punho
Meus oradores
Miram o meu tronco
Carcomido pelo tempo
À espera da queda fatal

Angustiado sonho com os belos tempos
Vejo os meus braços verdes
O meu tronco firme
Ostentando uma cabeça frondosa
De cabelos encarapinhados
Simulando perfis ocos
De rostos apinhados

Ainda recordo
De sombras que dei
Histórias de amor, noites de fogueira...
Quantas não assisti?
Fui símbolo de amor proibido
Refúgio de namorados
Hoje é isto o que de mim resta

Tudo que em mim presta
O tempo levou
E o chão aprovou
Mas não choro

(Semedo, 1996: 25)

O "Velho Poilão" fala, em cada um de nós, do nosso envelhecer, do nosso "vergar", das marcas do passar do tempo em nossos troncos, da angústia de nos sabermos seres no mundo para morte "À espera da queda fatal". Com relação a essa angústia Hans-Georg Gadamer chama-nos a atenção para as constantes tentativas de compreensão da morte. Das diferentes formas de culto, bem como da tradição filosófica e poética , na qual nos situamos, vem a questão central: "Estas tentativas são para saber, ou elas também não passam de maneiras de não querer saber o que se sabe?" (Gadamer, 1975: 12. Tradução da autora). Mostra-nos, ainda, como são limitadas as investidas de pensamento que se querem medir com a experiência na morte, levando-nos às seguintes constatações:

> [...] A experiência da morte pelo pensamento nunca se concretizará, ela só toma um traço da morte ao se afastar dela pelo pensamento, colocando-se na própria certeza de viver. O que continua sendo para o pensamento um modo conveniente de refletir sobre a morte, parece nada mais ser que pensar a própria angústia, ou melhor, reconhecer a própria angústia por um pensamento. [...]. Assim, na angústia da vida e da morte, e não no pensamento que medita sobre o que o angustia e o descarta, a experiência da morte alcança o verdadeiro destino do homem, de ser aquele que pensa. [...]. Nossa tese é a de que, então, a liberdade de pensamento é a verdadeira razão pela qual a morte tem uma incompreensibilidade necessária. [...]. o ser-enquanto-pensante parece ser, dessa forma, o fundamento desta inconcebilidade da morte e conter, ao mesmo tempo, o saber sobre esta inconcebilidade
>
> (Gadamer, 1975: 12. Tradução da autora)

"A morte como questão" trouxe a Gadamer e a nós, o sentido de proximidade da "queda", que guarda perguntas sem reposta. Nas ações construtivas (que "o chão aprovou"), conquistamos liberdade e lançamos incessantemente o nosso projeto histórico. Por isso, a velha árvore fala em cada um de nós do que construímos: lugares de acolhimento, de amor e festa. A morte, portanto, não é um núcleo de enclausuramento ou de extermínio, mas o lugar da

conquista libertária. No momento em que o homem conscientiza o seu percurso simultâneo de vida e morte, chegada e partida, ele vivencia a sentença heraclitiana segundo a qual "Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo" (Heráclito, 1980: 121). E, assumindo a circularidade da existência, o fim não é mais término ou finalidade prática. Ao indagarmos sobre o "para quê" somos estimulados a dar sentido ao percurso. A morte se atualiza não como a lembrança de uma presença distante, mas como aquilo pelo qual permanentemente somos.

O "Velho Poilão" nos ensina a lidar com a angústia da finitude através do sonho, pois "sonhar é ser homem" (Leão, 1977: 180); nos ensina que a "solidão" nos desvela o nosso modo de ser relacional, dialogal; nos ensina a lidar ecologicamente com destruição e reconstrução, nos ensina a manter, nas formas carcomidas, os "braços verdes", a "cabeça frondosa", no que é levado pelo tempo, a aprovação pelo "chão", pela permanência fértil e infinita de nosso agir humanamente ecológico; nos ensina que seguindo o "caminho do entre, para realização do thelos, a plenitude de sentido" (Castro, 2010: 234), nos situamos, com Odete Semedo, de modo não excludente "Entre o ser e o amar".

Bibliografia

BLOCH, Ernst (1996). O homem como possibilidade, *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro (*8*): 5-28.

CASTRO, Manuel Antônio de & AZEVEDO, Idalina (2010). *Dasein*: Entre-ser. In: HEIDEGGEr, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo, Edições 70, p. 231-34.

CASTRO, Manuel Antônio de. Poético-ecologia. http://travesiapoetica.blogspot.com/2007/05/poetico-ecologia-prof.html (acessado em: 17/12/2007).

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1990). *Dicionário de símbolos*; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silta et alii. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio.

GADAMER, Hans-Georg (1975). La mort comme question. Trad. Marianne Simon. In: _____ et alii. *Sens et existence*. Paris, Seuil, p. 9-22.

GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds (1996). *The ecocristicism reader* – landmarks in literary ecology. Athens / London. The Univ. of Georgia Press.

HEIDEGGER, Martin (2001). Construir, Habitar, pensar. In: ----. *Ensaios e Conferências*. 2.ed. Trad. Emannuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel & Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes. p. 125-41.

_____ (1977). *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica,.

HERÁCLITO (1980). *Fragmentos*; origem do pensamento. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LEÃO, Emmanuel Carneiro (1977). Os Mecanismos da criação original. In: : _____. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, p. 189-90.

_____ (1977). A hermenêutica do mito. In: _____. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, p. 193-208.

_____ (1977). A poesia e a linguagem. In: _____. *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, p. 173-80.

PAZ, Octavio (1976). A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. 2.ed. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo, Perspectiva, p. 37-50.

PESSOA, Fernando (1974). Heterônimo/Álvaro de Campos. Reflexões. In: _____. *Obras em prosa*. Org. intr. e notas Clarice Berardinelli. Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar, p. 163.

PLUMWOOD, Val (2003). *Feminism and the mastery of nature*. London, Routledge.

RUECKERT, William. Literature and ecology: un experiment in Ecocriticism. In: GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; eds (1996). *The ecocristicism reader* – landmarks in literary ecology. Athens / London. The Univ. of Georgia Press, p. 105-23.

_____. Metaphor and reality: a meditation on man, nature and words. http://kbjournal.org/node/128#comment (acessado em 20/03/2009).

SEMEDO, Odete Costa (1996). *Entre o ser e o amar*. Bissau, Inst. Nacional de Estudos e Pesquisa.

SOARES, Angélica (2009). Ecofeminismo e Literatura: diálogos possíveis na poesia de Maria Teresa Horta e Olga Savary. *Lusorama*. Frankfurt am Main, n. 79-80: 194-209.

Mia Couto e João antonio
a liberdade da linguagem

Elizabeth Marinheiro
Academia Parabaiana de Letras

De Jameson traremos a convicção de que a pós-modernidade, por mais complicados que sejam seus conceitos, atingiu patamares inegáveis. Para ele não se trata de mera reação à modernidade porque entraram em cena a dissolução das fronteiras, a desconstrução dos gêneros, a penalização do *eu* singular com identidade privada, a valorização do *every day life*, a dinâmica da alteridade etc (Jameson, 2009). Se outras categorias do tardo moderno são um desserviço à cultura, não temos autoridade para decidir.

Investigando o nacionalismo e o imperialismo, Eric J. Hobsbawm chama-nos a atenção pessoal ao afirmar: "Seja onde for que vivamos em uma sociedade urbanizada, encontraremos estrangeiros: homens e mulheres desenraizados que nos trazem à lembrança a fragilidade ou o murchar de nossas próprias raízes familiares" (Hobsbawm, 1998: 199).

Recordando Néstor Garcia Canclini e outros teóricos da mesma vertente, temos indagado em torno da visão que leva o erudito à modernidade e o hibridismo, ao pós-moderno.

Respeitamos o Ensaísta, imortal Eduardo Portella, quando nos ensina que "A interculturalidade é o óbvio, o modo de ser próprio da cultura, híbrida, plural. Desbarbarizada. Já houve tempo em que bárbaros eram aqueles que desconheciam a língua do outro. Bárbaro agora é o que ignora a cultura do outro" (Abalic, 1996: 23-26).

Com Kevin Lynch "Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações" (Lynch, 1996). São as cidades que para Calvino "não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do ou-

tro e onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam. Eu e o cachorro corremos para manter o rebanho unido" (Calvino, 1995: 138).

Aceitando a cidade como "transformação do fato urbano", repetimos Certeau: "Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade" (Certeau, 1994: 172-175).

II

"A multidão já imaginava essa noite sem trégua. Nas árvores, se figuravam os pássaros, apinhados na espera da adiada madrugada. Tanto que arriscavam esquecer seus diurnos gorjeios. As flores indeferiam suas pétalas, no aguardo de si" (Couto, 1998: 138). E adiante: "Então, ele iniciou o regresso aos seus. Lá no fundo, as pequenas casas já acendiam suas luzinhas. Sem que outro sonho lhe sobrasse, a aldeia se fabulava, à margem dos séculos, para além da última estrada" (Couto, 1998: 138).

Com esta língua menos moçambicana e mais portuguesa, Mia Couto, em *Cada Homem é uma raça* aponta os bardos, o cordel, a miséria, a natureza desafiadora e, particularmente, a existência humana.

E para contar o existir, o narrador recorre às formas simples jollianas, de modo que causos e apotegmas assumem a *ambivalência* narrativa, articulando-se com aquilo que Bhabha enfatiza como temporalidades diferenciais: o nacional, o moderno, o nativo, o colonial, o pós-colonial etc.

Ao vincarmos a existência humana não buscamos teorias filosóficas e sim a desagregação do ser e/ou a realidade fáctica do existir como aquele sobrinho que, por ordem do tio, mata um personagem e foge em conflito (*O apocalipse privado do tio Geguê*).

Numa espécie de fusão entre *mirabilia* e *realia*, "*Mulher de mim*" traz nas superfícies textuais "o cansaço da inteira humanidade" (p. 125). Tem-se um projeto estético, cuja dicção ontológica desvela a complexidade da comunidade humana: "…acordar não é simples passagem do

sono para a vigília. É mais, um lentíssimo envelhecimento, …". Para este narrador "a vida, ela toda é um extenso nascimento". (125)

As mutações do olhar nessa obra de Mia Couto conduzem-nos a várias trilhas. Claro, não temos fôlego para percorrê-las integralmente. Desautomatizando a narrativa, seu narrador joga com pretéritos e presentes e afirma uma *memória* problematizadora na mira do falado e do escrito; do político e do social; do real e do imaginário. Daí, concordanos com Gianni Vattimo ao afirmar que "A realidade mesma não fala de si, tem necessidade de um porta-voz – quer dizer justamente, intérpretes motivados, que decidem como representar sobre um mapa, um território ao qual tiveram acesso através de mapas antigos" (Vattimo, 2001: 32 e seg.).

São vários os "mapas"… E se *os duplos do eu* são "porta-vozes" que estão dentro e fora de sua cultura, enfatizamos o patriotismo de Geguê (*O apocalipse privado do tio Geguê*); o fascínio de Rosalinda pelo túmulo (*Rosalinda, a nenhuma*); a tortura da estrangeira Nádia (*A princesa russa*); o misterioso desaparecimento do vendedor de pássaros (*O embodeiro que sonhava pássaros*); o pescador que fura os olhos (*O pescador cego*); as mentiras do barbeiro (*Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu*) e o pio dos mochos, a bandeira e a liberdade enquanto prenúncio do futuro (*Os mastros de Paralém*).

Percebe-se, portanto, que a estranheza dos eventos diegéticos e a deambulação dos personagens aquece os deslocamentos engendrados pela *memória*. Tal memória tanto pode alimentar desvãos *líricos* quanto a incerteza *fantástica* ou a desigualdade *social*:

> Nos sonhos todos nos encontramos num mesmo recinto,
> ali onde o tempo se despromove à omniausência
>
> (125)

Os *discursos em liberdade* selam o simbolismo da obra, ou seja, não tendo unidade, a África não é *igual* e a nação é enigma.

E a voz da cidade, ouvida nos meandros da representação, poderá ser afirmação da identidade moçambicana ou trauma de nação.

Se a realidade não é estável (Vattimo), se somos estrangeiros para nós mesmos (Kristeva 1994), se a memória é emergente e se aceitarmos a recordação enquanto "*muitos idiomas*" que remetem aos "*mastros do*

Paralém" (Couto, 1998: 29. Grifo nosso), não será arriscado dizermos que o trânsito discursivo em Mia Couto ressignifica as enunciações do *não-lugar*.

Com a razão, Alberto da Costa e Silva: "João Passarinheiro em vez de declarar que sua raça era ele próprio e que 'cada homem é uma raça', poderia sem refutar-se a si mesmo e a ampliar a afirmação de que 'a pessoa é uma humanidade individual', aduzir que cada um de nós pode ser *todas* as raças" (Silva, 2002: 198).

Aduzimos: a unidade é impossível com Vattimo. A nós, nos parece que cada homem será uma passagem para *além de*.

"*Depois será a liberdade, pai*" (Couto, 1998: 182). Desejo de felicidade. Resgate de esperança. Lirismo de encanto. Memória das contradições. O maravilhoso e o mágico. Tudo nos leva a pensar que "esses males que formam o substrato doloroso dos livros de Mia Couto" (Silva, 2002: 15) podem semantizar a reutopização das *cidades*.

III

João Antonio é o mais carioca dos paulistas. Rotulado como contista de costumes e contista documental, não tem sido bem estudado pela crítica acadêmica.

Jornalista e escritor de ficção[1], sabe unir empatia social e técnica literária, focando a condição brasileira com aquele sarcasmo peculiar a Nelson Rodrigues e Lima Barreto. Distante dos cânones e dos discursos institucionalizados, este autor volta-se para o trivial citadino fisgando o medo e a violência que se repetem na cidade, na província, no campo.

Estamos diante de um mundo em desarmonia e de uma escrita em desordem. Tendo convivido, de perto, com João Antonio, não consigo deletar a emoção ao revisitar sua obra.

Estamos realmente diante de um autor que transformou Copacabana (onde também possuo morada) em "canção" épica. Nessa direção cedo palavra à escritora Bárbara Freitag: "Diferentemente de 'cidades

[1] João Antonio é Jornalista e Autor de inúmeras obras, entre as quais destaco: *Malagueta, Perus e Bacanaço*; *Leão de Chácara*; *Malhação do Judas Carioca*; *Casa de Loucos*; *Lambões de Caçarola*; etc.

em ruínas' ou 'cidades mortas', onde a vida já foi extinta, depois de ataques externos ou enfermidades internas, a 'cidade ferida' ainda dispõe de uma população urbana disposta a lutar pela 'cura' de sua cidade, esforçando-se por tratar das feridas e devolver à cidade outrora orgulhosa a dignidade e a beleza que a distinguiam das outras".

Entretanto seus romances não ficam circunscritos ao bairro Copacabana, no Rio de Janeiro. Vão mais além porque seus tipos, situações e descrições priorizam a desigualdade global.

Limitamo-nos apenas aos livros *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Leão de Chácara*. Mola propulsora dos códigos temáticos, os *olhos*, os *sapatos* e o *menino* integram a reflexão estética que nem vetores semânticos.

O olhar realista do narrador transforma a cidade em mapa-mundi: o centrão e a zona; miséria e erotismo; infância e maturidade; busca e desolação, oferecem uma visão estática da miséria:

> E assim, o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões de botecos
>
> (Meninão de Caixote, MPB, p.81)

"Os olhos gozando fechados debaixo de mim" (Paulinho Perna Torta, LC, p.73).

Os sapatos conotam o zigue-zague dos vadiadores... Andanças sem rumo. Chinelos e coturnos. Calçadas, becos, esquinas! Enfim, são sapatos daqueles que vivem sem teto na terra: 5

> Dou o sinal, pulo. Ganho a rua de paralelepípedos, dobro esquinas, olho o endereço num cartão, entro por um corredor, rumo a um cortiço
>
> (Visita, MPB, p.74)

Os meninos, em que pese algum sotaque biográfico, são seres anônimos incorporados à paisagem humana. Camadas líricas da infância! Poderá ser um moleque chutando bola (Busca, 13). Poderá ser um pivetão que desencadeia os prazeres do sexo (Fujie, MPB, p.13 e 31 respectivamente).

Ora é uma criança de 10 anos auxiliando o traficante "Paraná" (Frio, MPB, p. 59); ora é outro, com 14 anos, que se inicia no taco (Meninão do Caixote, MPB, p. 81).

Adulto, resolve continuar a leonagem: "Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fiz a tantos outros. E me apague." (LC, p.105).

O narrador de João Antonio derroga a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, de sorte que a acumulação de episódios dramáticos desconstrói a progressão diegética, vinculando-se à anti-heroicidade e nos oferecendo uma pintura global da vida.

Vida irregular! "Vida-severina"! Vida vagabunda!

El diablillo travieso subjaz à narratologia antonina e, em suas aventuras contínuas, não há espaço para comentários filosóficos e/ou intenções moralizantes… Contrariamente, a emoção memorialista e o pícaro à brasileira alimentam o anti-herói que quer, ele mesmo, contar os fracassos do seu existir desafortunado.

Os objetos biográficos comprometidos com o cotidiano, o olhar viajante, os "devires autobiográficos" (título de Elizabeth Duque Estrada) e os diversos ângulos da cidade reforçam a *denúncia social* e, ao superarem a unidade espaço/temporal, nos oferecem quadros contemporâneos que expurgam o *falsamente introspectivo*.

Entendemos João Antonio em sua oscilação entre empírico impossível e o "faz de conta". Aqui, o *gênero marginal* não se limita ao pós-moderno. As minorias são a via por onde passa o desvio do imaginário para consumar o "Eu somos tristes" de Mia Couto (16); a cidade ferida de Bárbara Freitag; as contradições de Marco Polo e Kublai Khan. Enfim: a tragédia urbana no encontro do *olhar* com o *underground*. Ou com a própria condição brasileira…

Mia Couto e João Antonio – dois ícones da Literatura Social na contemporaneidade.

Dois ficcionistas cuja verossimilhança textual deve ser aceita como fluxo/refluxo do eu subjetivo/objetivo navegando nos signos defluentes dos códigos de *narração* e *representação*.

Finalmente, todos nós somos chamados às conversas com nós mesmos pois hoje, que nem João Antonio, temos "*medo até de sair à rua sozinho*" (LC, p. 101).

Com Mia Couto, "*Pássaros, todos os que no chão desconhecem morada*".

Eis a linguagem em liberdade!

Bibliografia geral

BARBOSA, João Alexandre. *Entrelivros*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

BALLESTERO, Manuel. *Crítica y marginales. Compromiso y transcendencia del símbolo literário*. Barcelona, Barral, 1974.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

CRISTOVÃO, Fernando. *Cruzeiro do Sul, A Norte. Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa, Imprensa Nacional, [s.d.]

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Vozes, 1994.

COUTO, Mia. *Cada Homem É Uma Raça*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

GASPARI, Elio *et alii*. *Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas As Cidades, A Cidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

GARCIA, Canclini Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.

HARVEY, David. *Condição pós moderna*. São Paulo, Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. 2 ed. São Paulo, Paz e Terra, 1998.

JAMESON, Frederic. *Pós Modernidade e Sociedade de Consumo in Mão e Contramão*. MONTERO, Paula; COMIN, Álvaro (org.). São Paulo, Globo, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa, Edições 70, 1996.

MARINHEIRO, Elizabeth. *O Vaivém dos discursos ou de nobres e plebeus*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *Descompromisso Crítico e Minimalismo Multicultural*. Rio de Janeiro, Galo Branco, 2007.

MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra, Almedina, 1982.

PORTELLA, Eduardo. *Encontros e desencontros narrativos*. In Revista de Literatura comparada. Rio de Janeiro, ABALIC, 1996.

PORTELLA, Eduardo. *Vanguarda e Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

ROCHA, Clara Crabbé (Tradução). *Intertextualidade*. Coimbra, Almedina, 1979. (Poétique/27)

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa, Livros Horizontes, 1986.

SCHPUN, Mônica Raisa (org.). *Gênero sem fronteira*. Florianópolis, Mulheres, 1997.

SILVA, Alberto da Costa e. *O pardal na janela*. Rio de Janeiro, ABL, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Discursos Paralelos*. Goiânia, Instituto Brasil de Cultura, 2010.

TRIGO, Salvato. *Ensaios de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa, Veja, [s.d.]

_____. *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*. Porto, Brasília, 1977.

VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2001.

_____. *Para Além da Interpretação*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

O cinema na literatura de Mia Couto

Mirian Tavares
CIAC/Universidade do Algarve

> Cada nova técnica cria um novo sujeito,
> renovando os seus objetos.
>
> Régis Debray

Introdução

João Ribeiro é um realizador moçambicano cuja obra é constituída, basicamente, da adaptação de contos e romances de Mia Couto. Além de adaptações, João Ribeiro faz um documentário sobre o escritor. Mais do que adaptar uma obra literária para o cinema, o realizador trabalha de perto com Mia Couto que já produziu textos específicos para serem filmados por ele. O que pretendo aqui é, através da análise da adaptação do conto *Fogueira*, discutir os procedimentos utilizados na transposição e o processo de criação de uma obra que é única, no seu país, e que consegue, apesar de toda a dificuldade de produção e o estágio da criação cinematográfica em Moçambique, atravessar fronteiras e ser, ao mesmo tempo, um retrato fiel de uma cultura que é diversa - soma de muitas culturas que a compõe, e universal, porque as suas imagens, como as palavras de Mia Couto, tratam de temas que são pertença dum imaginário comum e profundamente contemporâneo – o lugar que cada pessoa ocupa dentro da sua própria cultura e da perda da identidade que se tornou, já há algum tempo, global.

Em Moçambique a produção cinematográfica tem início nos anos 60. Da cinematografia moçambicana interesso-me por aquela que come-

ça a ser realizada após a independência. Grande parte do que foi feito anteriormente é constituído por filmes de propaganda do regime, documentários de carácter pedagógico e/ou político e muitos documentos filmados pelos Serviços Cartográficos do Exército. O cinema, desde muito cedo, e não só nos países africanos, cumpriu um papel fundamental na construção do imaginário moderno.

Pessoalmente, julgo ser de maior interesse o cinema de ficção, mesmo que a produção deste seja bem mais escassa, porque acredito que é, mediante a ficção, que os realizadores conseguem revelar como foram se apropriando do cinema, escrevendo com suas próprias palavras este texto que foi ali implantado. Apesar de a produção de cinema em Moçambique ser recente e ter passado por um longo período de quase inanição, houve no início o interesse em formar ali uma escola, em trazer de fora técnicos e realizadores que pudessem contribuir para a criação de um cinema que espelhasse a nova condição autonómica do país.

O cinema em Moçambique

Antes de falar dos filmes de João Ribeiro, faço uma breve introdução ao cinema moçambicano para que se perceba o lugar que o realizador ocupa atualmente na filmografia daquele país. Jean-Claude Carrière, no seu livro *A Linguagem invisível do cinema*, conta que o cinema foi levado para o continente africano pelos colonizadores europeus como mais um reforço para ajudar no processo de colonização. A imagem serviu vezes sem conta a fins pedagógicos – fossem os ensinamentos uma forma de ampliar o conhecimento do outro ou uma forma de dominá-lo, pura e simplesmente. E a imagem cinematográfica não fugiu à regra. Prestou-se, em diversas ocasiões, como instrumento de cognição e de dominação. Pela sua ligação ao real, o cinema serviu para criar e reforçar ideologias; para impor modelos e sugerir padrões de comportamento.

Flora Gomes, cineasta da Guiné-Bissau, repete muitas vezes que fazer cinema é bastante difícil e fazer cinema em África é uma insanidade total. Após a independência, Moçambique investiu na produção cinematográfica como forma de propaganda do novo regime, na tentativa de criar uma imagem do país para ser consumida por uma nação fragmenta-

da. De todos os países africanos de língua portuguesa é o que possui, desde 1975, a filmografia mais variada e um conjunto de realizadores com características diversas que continuam, até hoje, a produzir, apesar de o Estado cedo se ter retirado do papel de mecenas.

É interessante reter que, um dos primeiros institutos, criados por Samora Machel logo a seguir a independência, foi o INC – Instituto Nacional do Cinema. A função principal deste instituto era a de realizar actualidades cinematográficas, pequenos documentários – *Kuxakanema* – que eram distribuídos por todo o país, o que nos dá a dimensão da importância pedagógica e propagandística que este meio teve durante a primeira fase da independência de Moçambique. E dá-nos também a dimensão documental que vai vincar fortemente o cinema deste país.

Não havia televisão e o cinema assume o papel de criar a imagem do novo governo e do novo país. Para além das actualidades, vários filmes, principalmente curtas e médias metragens, foram sendo produzidos. Em 1991, um incêndio destruiu quase todo o acervo de filmes produzidos pós-independência, restando apenas uma parte que está a ser catalogada e restaurada com a ajuda da Cinemateca Portuguesa.

Ousmane Sembène, realizador senegalês, considerado o "pai do cinema africano", disse numa entrevista que o cinema, para ele, tinha uma finalidade muito específica: educar as pessoas. Os seus filmes eram conscientemente pedagógicos e o cinema era apenas um veículo para o seu discurso. A imagem é um meio poderoso em lugares onde a língua é múltipla e o espaço é dominado pela heteroglossia - a fala é socialmente construída e nem todos dominam a língua oficial do seu próprio país. De uma maneira geral é este também o panorama do cinema moçambicano: filmes de ficção produzidos por entidades autónomas, normalmente ONGs, que cumprem uma função social importante e apresentam, através de um discurso apreensível, questões fulcrais para o país como o desenraizamento das pessoas, a pobreza, e o HIV.

Cinema e literatura – um processo de transcriação

O cinema, que não pode dizer o indizível, mostra. Através de diversos procedimentos revela (ou oculta) a sua essência fragmentária e recria,

com seus próprios meios, textos que foram feitos para serem lidos, para se converterem em imagem apenas na cabeça de cada um que acedia ao seu convite. O cinema, de alguma maneira, lê por todos e projecta, para fora de cada um, as imagens que a literatura suscita.

Não é necessário falar uma vez mais das relações entre o cinema e a literatura que já estão arraigadas na tradição dos estudos da literatura comparada e das teorias de cinema. Quero apenas explicitar qual é o meu entendimento desta relação, nem sempre pacífica. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, no primeiro capítulo do seu livro *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, fazem referência à Bakhtine e o princípio dialógico que este enuncia. Machado e Pageaux acreditam que está implícita, nos princípios do diálogo intercultural proposto pelo filósofo da linguagem russo, a ideia de imersão na cultura do outro. Só é possível dialogar com o outro a partir do momento em que se familiariza com o contexto sócio-cultural deste. Antes de fazer uma comparação entre obras diferentes é necessário fazer uma reflexão sobre o que constitui, em cada país, o espaço cultural dito "nacional". Para os dois autores, se a literatura comparada se debruça sobre o estudo dos elementos estrangeiros que existem em todas as literaturas, deve-se partir do contacto com o "estrangeiro" para que se defina o espaço da comparação.

Os elementos externos, ou estrangeiros, como dizem os autores, podem funcionar como um elemento revelador do estado da cultura de um país. Uma cultura que se fecha em si mesma não abre brechas para que as influências externas possam vir contaminá-la e também acaba por fechar-se a possibilidade de iluminação e reflexão sobre si mesma que só uma visão de fora poderia proporcionar. O diálogo é, para Machado e Pageaux, não só pertinente como necessário para revigorar a cultura de uma nação.

O princípio por eles enunciado pode ser alargado para as relações entre dois sistemas semióticos diferentes que são a literatura e o cinema. O cinema, *o estrangeiro*, pode, e deve, revelar, na literatura, o seu estágio atual, os seus caminhos e descaminhos. Da mesma forma, através da literatura, o cinema poderá perceber as escolhas que fez ao longo da sua curta história e os caminhos que seguiu ou que poderia ter seguido. A minha proposta de leitura da adaptação da obra de Mia Couto por João

Ribeiro segue este percurso. Procura o diálogo possível entre dois diferentes sistemas que têm convivido, lado a lado, ao longo de todo o século XX e continuam a contaminar-se e a iluminar-se um ao outro ainda hoje no século XXI.

De reprodução inocente da realidade, construída por imagens denotadas ou, como disse Barthes, em *estado adâmico*, o cinema rapidamente converteu-se em discurso e criou uma linguagem própria que o distanciava dum estado especular. Para requerer o estatuto de arte, era preciso converter o mundo em signos e significados distintos. O passo dado pelos realizadores para criar uma linguagem para o novo meio foi a descoberta da montagem, recurso utilizado com bastante frequência pela literatura do Séc. XIX. De facto, o conceito de montagem é essencial para a teoria do cinema e para o cinema *tout court*. Diversos teóricos consideram que a montagem é "o elemento mais específico da linguagem cinematográfica."(Jurgenson e Brunet, 1992: 17).[1]

Arnold Hauser acredita que o conceito bergsoniano de tempo, que se refere a uma ideia de continuidade e simultaneidade, marcará intensamente a arte do século XX e o cinema foi o meio que melhor conseguiu incorporar, e expressar, o *novo* conceito de tempo.[2] É inegável a presença do conceito de montagem em toda a arte do século XX (Cf. Sánchez-Viosca, 1996: 15-22). Se pensarmos, por exemplo, em *collages* do cubismo analítico, ou mesmo em alguns métodos de construção do pró-

[1] Vários são os autores que apontam para a importância da montagem, sendo esta considerada um dos pontos fundamentais da formação da linguagem cinematográfica. Cf. Aumont *et alii* (1995: 53), sendo o cinema uma arte da combinação e da organização, e sendo que a noção de montagem inclui precisamente estas características, "é possível notar de imediato que se trata de uma noção totalmente central em qualquer teorização do fílmico." Yuri Lotman (1979: 67) reconhece também a importância da montagem, sem deixar de ressaltar, contudo, que este conceito sempre foi extremamente polêmico.

[2] Conforme Hauser (1995): "A concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não o mais fértil."

prio texto surrealista, perceberemos que o trabalhar a partir de fragmentos, recolocando-os numa nova relação de espaço e significações, marca profundamente a arte das vanguardas e torna-se um elemento chave da construção de uma linguagem cinematográfica. Apesar de o cinema utilizar várias descobertas de ordem técnica e estilística que derivam dos filmes feitos por artistas ligados às vanguardas históricas, a sua primeira fonte de inspiração foi o romance do séc. XIX, principalmente a obra de Charles Dickens, que serviu de modelo para a criação de uma gramática do cinema. E é através dela que irei analisar o processo de transposição do texto literário para o texto fílmico realizado por João Ribeiro, em que a montagem, ora invisível ora visível, converte-se no procedimento mais importante de construção do discurso dos seus filmes.

João Ribeiro e Mia Couto

O cinema é um espaço dialógico e este diálogo concretiza-se, na obra de João Ribeiro, entre a literatura e o cinema. É dos poucos realizadores moçambicanos cuja obra é constituída apenas de adaptações. No seu caso, um autor muito especial: o seu amigo Mia Couto. No documentário *Assim estamos livres*[3] o escritor fala do medo que tem de ir ao cinema e de confrontar-se com o que resultou de um diálogo entre aquilo que escrevera e aquilo que o João Ribeiro visualiza e projeta. Apesar de assumir que quando cria as suas histórias e quando elas são publicadas deixam de lhe pertencer, teme sempre o destino dado às suas linhas. Como Mia Couto diz, vai ao cinema como quem espreita por uma janela, com medo talvez de ser apanhado de surpresa.

E a surpresa está lá. Porque não há tradução possível entre dois textos que têm características tão distintas entre si: a literatura e o cinema. O processo de adaptação prevê sempre uma transcriação, de outra forma corre-se o risco de se fazer do cinema uma mera ilustração, como os livros infantis, onde a imagem é apenas um reforço para a melhor compreensão das palavras. E os filmes do João Ribeiro *transcriam*, efetivamente, o texto de Mia Couto, através de recursos cinematográficos como os en-

[3] Realizado por Sílvia Vieira e Bruno Silva em 2010 como parte da dissertação de mestrado da primeira.

quadramentos, o uso das cores, a montagem feita em *raccord* e a criação de imagens que refletem, de alguma maneira, as palavras do escritor.

Há, no cinema de ficção moçambicano em geral, uma opção pelos planos fechados, onde a personagem destaca-se da paisagem circundante, tornando-se o centro do interesse da trama. A descrição, se e quando há, está contida no arrastar das imagens que de fragmento em fragmento remontam a um espaço. Para melhor ilustrar esta ideia recorro ao filme *Fogata*, de 1993, baseado no conto *Fogueira*. Na entrevista concedida à Sílvia Viera[4], Mia Couto revela que esta é a adaptação de que ele mais gostou, até porque o conto é, para este autor, o género onde ele melhor se encontra.

João Ribeiro considera Mia Couto um escritor de "imagens", o que não deixa de ser interessante se pensarmos que podemos encaixar o escritor numa genealogia que inclui autores como Guimarães Rosa cuja prosa é feita de um retorcer-se sobre si mesma - cada palavra é uma reinvenção de sentidos que buscam na língua um referente, mas que acabam por transcende-lo. Mais do que criar imagens, Mia e Guimarães criam uma nova língua. E por isto são considerados autores de difícil, se não impossível, transposição para o cinema. Mas, como o realizador reconhece, Mia Couto é, antes de mais nada, um contador de histórias. E são as histórias que estão entre as palavras, sobre as palavras e, às vezes, fora delas, as que ele irá recriar com imagens cinematográficas.

Fogata é uma curta-metragem de 18 min, realizado em 16 mm, numa coprodução com Cuba – país de extrema importância para o processo de criação de uma equipa técnica no cinema de Moçambique. O conto de Mia Couto é escrito como um monólogo interior que depois sai da cabeça da personagem e torna-se concreto nos diálogos que ela mantém com o marido. A morte é o tema, na verdade, a morte em vida, ou a vida à espera da morte, como na obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*. A miséria é a condição mais humana daqueles que vivem à margem. O conto, como o poema de João Cabral, fala de uma morte específica, ou de uma vida em particular ao mesmo tempo que fala de todas as vidas que são as mesmas, semelhantes àquelas no deses-

[4] Documentário *Assim estamos livres.*

pero. No seu filme, João Ribeiro decide marcar esta ideia da universalidade do conto, da sua inserção perfeita numa cultura e numa forma de específica de vida. E de morte.

O filme começa com as personagens à volta de uma fogueira a contarem histórias. E temos o plano da fogueira, que marca de forma rítmica o círculo ancestral que se forma à sua volta. Um círculo que nos indica a entrada noutro tempo – um tempo fora da História linear e teleológica que rege o cotidiano para lá do ecrã. Um velho, narrador e personagem, conta uma história. E acompanhamos, através das imagens, o seu medo de ficar tão fraco que não conseguisse cavar uma sepultura para sua mulher, também já velha e fraca. A sua obstinação em tratar da morte da mulher é tanta, que ele acaba por usar a própria cova, morrendo, inesperadamente, antes dela.

O que no conto nos-é revelado pelo pensamento da mulher, no filme é-nos mostrado através das ações que são encadeadas como num círculo contínuo. Onde está o começo, está o fim. E a montagem é feita através de *raccords* simples, que dão continuidade à narrativa ao mesmo tempo que usam a imagem como metáfora. Os planos são fechados e o uso da película ajuda a revelar os matizes do espaço que os rodeia. Um espaço pobre, vazio, preenchido apenas por aqueles dois corpos, quase anónimos. A cor da fogueira, que ilumina o círculo onde a história se inicia, contamina a paleta de cores que atravessa todo o filme. As metáforas são visíveis, através das rimas plásticas e rítmicas – os rostos marcados e maltratados, como a terra que eles cultivam, a cova tão pouco profunda e tão desconfortável, como o lugar onde eles dormem, a febre como um anúncio do fim.

E o fim do filme não é o mesmo fim do conto. Porque João Ribeiro transforma a história de Mia Couto, através das imagens, naquilo que efetivamente é, um conto tradicional, que pertence a uma cultura, que pertence a um povo, que se revela na sua forma de falar e de viver a morte. O círculo à volta da fogueira, inexistente no conto, está presente nas entrelinhas. Não há tradução possível, há diálogo. E este diálogo acaba por enriquecer o cinema e a literatura que serviu de base para a sua construção.

Referências bibliográficas

ARRANZ, Norberto Mínguez (1998). *La novela y el cine*. Valencia, Ed. de la Mirada.

AUMONT, Jacques et alii (1995). *A estética do filme*. Campinas, Papirus.

BALOGHI, Ana Maria (1996). *Conjunções – Disjunções – Transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo, Anna Blume.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001). *Grande Angular- Comparatismo e Prácticas de Comparação*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CAMERINO, Vicenzo (org.) (2002). *Cinema e Letteratura*. Barbieri, Manduria.

EISENSTEIN, Sergei (1990). *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

FUMAGALLI, Armando (2004). *I Vestiti Nouvi del Narratore*. Milano, Editrice Il Castoro.

GAUDREAULT, André et JOST, François (1995). *El Relato Cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

HAUSER, Arnold (1995). *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes.

JURGENSON, Albert e Sophie BRUNET (1992). *La práctica del montaje*. Barcelona, Editorial Gedisa.

LES, Juan A. Hernández (2003). *Cinema e Literatura. A Metáfora Visual*. Porto, Campo das Letras.

LOTMAN, Yuri M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili.

NORIEGA, José Luis Sánchez (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

Alguma poesia angolana e sua especial cartografia de sinais

Laura Cavalcante Padilha
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Ao abrir o livro de poemas *Ex-votos* (2003), a angolana Paula Tavares assim descreve a existência de santuários espalhados pela região da Lunda, espaço histórico-cultural que com frequência se faz objeto de seu olhar literário e da pesquisa por ela realizada sobre as coisas de sua terra: "Semeados um pouco por todo o lado de um vasto território existem santuários que, como marcos geodésicos da memória, estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas. Ex-votos [...]" (2003: 9). Meu título foi tomado de empréstimo a esta fala e, no decorrer da exposição, tentarei deixar claro porque o fiz.

Desde sempre a poesia angolana tentou resgatar a "especial cartografia de sinais" referida por Paula, cartografia pela qual a alteridade em diferença daquele povo se projeta discursivamente nas telas dos textos. A meu ver, havia e há, nesse universo poético, uma espécie de intenção "votiva", daí os poetas esforçarem-se por encenar os "marcos geodésicos da memória" coletiva que sempre alimentaram suas produções. Em certo sentido, trata-se de uma pulsão pela qual os imaginários, a partir das "histórias acontecidas", abrem espaço para a projeção de um futuro possível com o qual não deixam de sonhar. E isso, parece-me, já acontece no século XIX, em versos de Maia Ferreira e, principalmente, de Cordeiro da Matta.

Como se sabe, pela geodésia se pode mensurar a grandeza e a forma da terra, além de suas coordenadas, pontos fixos, etc. No caso das vozes

poéticas angolanas, percebe-se esse impulso de proceder à mensuração simbólica e afetiva de uma terra em particular, Angola, principalmente nos fins dos anos 90 do século XX e início do ora vivido, temporalidade que aqui me interessa mais de perto focalizar. Por tal impulso, e de modo ainda mais metaforicamente elástico, tais poetas buscam resgatar o sentido dos marcos de sua memória local e pessoal, o que não quer dizer que eles voltem as costas para o mundo que os rodeia e neles imprime seus sinais, principalmente quando se considera a força que a colonialidade exerce ainda nos ex-territórios colonizados, e não só.

Talvez seja válido lembrar, ainda introdutoriamente, que penso, com Walter Mignolo, ser a colonialidade uma forma de manutenção de uma "hegemonia epistêmica, política e ética" (2003: 48) que, no passado, deu sustentação aos diversos colonialismos europeus. Se tais formas de dominação histórica desapareceram, a colonialidade continua a subsistir, sustentando-se em "conceitos representacionais de conhecimento e cognição", retomando a formulação de Mignolo, que remete a Rorty (idem). Por outro lado, retomo Cornejo Polar para com ele insistir que a descolonização só chega a bom termo, quando se procede ao reforço do próprio signo cultural. Sem isso, dificilmente se consegue jogar por terra as cercas impostas pela colonização branco-ocidental (2000: 22, 23 e outras). Não é por acaso que, simbolicamente, a mesma Paula Tavares reitere a idéia da necessidade – falando como mulher e angolana – de se "pular o cercado" e ir para o "sul" (1982: 30), lugar de encontro de muitos de nós,"filhos" do imperialismo europeu.

As produções literárias africanas, de modo geral, e a angolana, de modo específico, sempre tentaram sustentar uma espécie de "contra-olhar" – a expressão é tomada de empréstimo a Homi Bhabha (1998: 80) – pelo qual procuraram e ainda procuram, de modo recorrente, "devolver", como diz o crítico, "o olhar discriminatório" (idem) do outro, eclipsante por natureza. Para reverter o poder desse olhar, tal sujeito buscou, sempre ou quase sempre, representar, voltando ao meu título e à fala de Paula, a "especial cartografia de sinais" de sua diferença, utilizando os "marcos geodésicos

da memória" como elementos de sustentação de seu corpo ético e de suas manifestações estéticas.

Retornando um pouco no tempo, acredito valer a pena lembrar que, quando a colonização passa a ser sentida como um insuportável mal estar político e histórico-cultural a ser vencido, fica patente que o corpo poemático angolano abre um espaço significativo para o que se pode nomear de um jogo de negativas, usado como um modo de enfrentamento do saber europeu hegemônico. Tal processo, se não rompe de todo as amarras impostas pelo outro, reduz consideravelmente a pretensa invisibilidade do colonizado que este outro sempre procurou reforçar, estabelecendo-a como verdade epistêmica incontornável. Os produtores de bens simbólicos angolanos, em especial os literários, principalmente depois dos anos 40 do século XX, tentam, por tal jogo, reverter os sintomas oriundos desse mal estar, apostando na eficácia profilática de uma espécie de simbólica "transfusão de sangue" coletiva, manifestada discursivamente por vários sinais. Cito, como exemplo, a utilização recorrente do pronome pessoal **nós** e a insistência em recuperar, no paisagismo imagístico, a visão dilacerada do homem colonizado, sempre objeto de uma violência estrutural fundante.

Como forma de reverter tal quadro, o sujeito poético invoca constantemente, e por isso, o **companheiro**, às vezes chamando-o de **irmão**, além de fazer um explícito convite para que se encontre um caminho de reação, único modo de, pela violência, destruir a violência original, na lição de Frantz Fanon (1979). A leitura da antologia *Nuvem passageira* (2005), na qual se reuniu a produção poética de autores angolanos mortos, mostra com clareza a força desse chamamento e do apelo para que se reverta o quadro de elisão do sujeito colonizado, convocando-o à ação:

Alda Lara: É tempo companheiro!
Caminhemos...
Longe, a terra chama por nós,
e ninguém resiste à voz
da Terra!...

(2005: 48)

Alexandre Dáskalos: Vinde companheiros!
Que os vossos braços se abram
Aos nossos braços de amigos.
[...]
Nós somos todos irmãos.
(idem: 77)

Agostinho Neto: Sinto na minha voz as vozes duma multidão
No coração sinto um mundo
No meu braço um exército.
(idem: 89)

Parece-me que as palavras de ordem, a darem o tom do processo, para além do não, sejam **resistência**, **desafio** e **união**. António Jacinto, não por acaso, escreve "O grande desafio", texto absolutamente paradigmático da pulsão desse sujeito disposto a cartografar-se como um coletivo em marcha para a construção do sujeito nacional:

Mas talvez um dia
quando as buganvílias alegremente florirem
quando as bimbas entoarem hinos de madrugada nos capinzais
[...]
talvez a gente ponha
as dores, as humilhações, os medos
desesperadamente no chão
[...]
e unidos nas ânsias, nas aventuras, nas esperanças
vamos então fazer um grande desafio...
(idem: 109)

Essa aventura, uma vez realizada, leva ao florescimento da esperança no pós-75, depois de entoados os "hinos de madrugada nos capinzais". Mais do que nunca, então, é preciso continuar a ver-se como um nós, teia histórica inclusiva, percebida como a força capaz de construir o

mundo novo aberto pela independência. Em "Manhã de 11 de Novembro (leitura primeira)", já em 1976, Manuel Rui enuncia essa esperança. Assim, confiante e sem temer a ameaça do velho mar português que servira como via para arrancar o angolano de sua terra, ao jogá-lo nos tumbeiros os quais lhe serviriam para sempre de esquife físico ou simbólico, o poeta canta:

O mar

E tudo é novo
e chamado por novo vocativo
Camarada!
E até o velho mar
de sal sabendo a tempo antigo
num marulhar tão grande e colectivo
arrombando o peito de ondas contra o sol
anda a bocar à toa que é mar novo
mudou de nome
diz chamar-se povo.

(1980: 35)

A essa euforia e nova espécie de convocatória, seguem-se outros modos de enfrentamento contra a permanência inexorável dos liames da colonialidade do poder a que se alia a do saber (ainda Mignolo, várias páginas). A disforia se aprofunda ainda mais com os rigores da guerra civil, só finda em 2002. Nesse momento disfórico, cresce o desencanto e o sujeito necessita ainda reforçar-se como parte de um coletivo, insistindo em nele projetar-se, ao invés de se ver como um eu pessoal e intransferível, embora cindido. É o que nos mostram os versos seguintes de Henrique Abranches pelos quais se escancaram a sua melancolia e desengano ampliados pelo uso do pronome nós:

E cresce o desengano
como um novo anátema
guinada dolorosa
de um velho quisto.
Apenas um curto momento

> de piedade de nós mesmo.
> Apenas um momento a esmo,
> chorando tudo isto...
>
> (1987: 19)

Esse olhar para o vazio da realidade presente de seu país, olhar que leva à desesperança e à frustração, cria, no sujeito poético e histórico, a dor, pelo fato mesmo de que ele se vê frente a frente com a orfandade daquela esperança que animara a ação revolucionária. Surge daí o "desengano", a certeza da não-extirpação do "velho quisto", o qual já não mais pode ser visto como uma conseqüência do desequilíbrio provocado pelo outro invasor, mas como um efeito negativo gerado pela nova ordem de poder angolana.

Paralelamente a essa frustração, intensifica-se um movimento pelo qual o sujeito poético vai imergindo em sua própria individualidade como forma, até mesmo, de preservação da dor causada pelo desencanto. Isso não significa que ele deixe de lado o seu compromisso ético. Pelo contrário: esse mergulho em seu próprio interior faz com que ele reforce a visão que tem de seu lugar de pertença e do seu dever de cidadão angolano. É o que nos mostram, por exemplo, as produções de Arlindo Barbeitos, Paula Tavares e, mais recentemente, João Tala, poetas por mim aqui escolhidos dentre outros igualmente significativos, já que não haveria espaço para tudo abarcar.

De outra parte, escolho-os também pelo fato de neles perceber um desejo muito forte de viajar pela sua terra, negando-se a aceitar a abertura do caminho do mar, pois se vêem ainda como "órfãos do império", conforme alerta Barbeitos em um de seus versos (1998: 8). Assim, para "navegar" por terra, eles se dispõem a olhar em volta, sempre também a "navegar o medo", segundo se lê em "Peregrinações", título em nada inocente de uma das crônicas de Paula Tavares que compõe *A cabeça de Salomé* (2004)

> As viagens por terra exigem uma disponibilidade do corpo e do olhar para a compreensão das diferenças entre territórios organizados e outros afogados em capim e solidão.

> [...]
> Uma viagem por terra obriga-se a trilhos muito alargados para navegar o medo com uma fita de capim a segurar o tempo, a sugerir direções, a impedir a correria. Antes, corrige e mede as distâncias, suaviza as curvas, amortece a queda.
>
> (2004: 23)

Encontro, nos poemas de Barbeitos, Paula e Tala, essa viagem pela terra física e pela da linguagem, além de uma clara busca de enluararem a noite da história que lhes é dada viver. Navegam o medo, com os intrumentos que recolhem dos diversos recantos de seu país, muitos deles ainda hoje espaços "afogados em capim e solidão". Tentam atar os tempos, sejam os das cidades modernas, de onde falam, seja o rural, onde medra, de forma mais evidente, o capim e a solidão. Desse modo, o "arcaico" é por eles visto como um lugar em que a tradição continua a fazer sentido, tradição esta de que se valem, com frequência, para criar o efeito de modernidade que perseguem poeticamente. Tudo isso os leva a querer inovar sua própria dicção discursiva, pelo que criam incríveis modulações versificatórias no desenho feito pelas letras dispostas no branco da folha do papel, das quais se servem para dizer-se, dizer da terra e também do mundo globalizado que os cerca. Esta viagem pelos textos se faz suas verdadeiras "peregrinações".

Para comprovar o sentido dessa "especial cartografia de sinais", começo por Arlindo Barbeitos que, segundo a ensaísta brasileira Vilma Arêas, se faz

> um poeta conscientemente experimental, que utiliza a pesquisa formal (essa mistura por exemplo, de texturas oficialmente incompatíveis) para a compreensão do mundo afro-asiático moderno [...] [poeta] consciente do incerto lugar da arte, vista como a liberdade total num mundo exatamente estruturado na não-liberdade [...]
>
> (1995: 207)

Desse modo, e seguindo a percuciente análise de Arêas, o leitor percebe que esse poeta, sem querer deixar de lado os marcos geodésicos de sua memória nacional, daí dizer:

> oh Angola
> dor mansa e bruta
> de menina
> descuidada e contente
>
> (1998: 35)

busca outras formas de representação de sua própria subjetividade que, ora reforçam uma fala lírico-amorosa

> na beleza do luar crescente
> sobe
> a ilusão da felicidade
> que
> teu gesto distraído
> me dá
>
> (idem: 17)

ora filigranadamente esvoaça, para usar um verso seu, "na asa translúcida da libélula vermelha" (idem, p. 18) da palavra poética que ele sabe usar com maestria, leveza e profunda consciência estética. –

> ao entardecer
> uma sombra de palavra
> se dobra
> devagarinho
> sobre
> a opaca profundeza
> do silêncio
> que
> nos afoga
> ao entardecer
>
> (idem: 20)

Pensando agora a produção de Paula Tavares, vê-se que, como a de Barbeitos, ela representa um exercício poético dos mais fascinantes e pessoais realizado em língua portuguesa e que transita, tanto pela tradição ancestral de seu país quanto pela modernidade de seu próprio tempo, como já dito. Isso faz com que a poetisa procure mitopoeticamente, os caminhos da reinvenção desse legado do local de sua cultura, guardado no cofre da memória da tradição, como mostra, dentre outros, o poema "Ex-voto":

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

Por outro lado, assumindo sua modernidade mais plena, agudiza a sua consciência de ser mulher, a sua percepção de sujeito de um corpo em diferença que continua a projetar-se como um duplo da sua terra, mesmo que ela pareça olhar para um outro lugar, como se dá em "O Japão" –

> Meu corpo é um grande mapa muito antigo
> percorrido de desertos, tatuado de acidentes
> habitado por uma floresta inteira
> um coração plantado
> dentro de um jardim japonês
> regado por veias finas
> com um lugar vazio para a alma
>
> (idem, p. 45)

Por esse jogo em que o local e o global se abraçam, Paula se faz um sujeito migrante, no sentido dado ao termo por Cornejo Polar, ou seja, um sujeito "encavalado em várias culturas, consciências e histórias", para usar as palavras textuais do ensaísta peruano (2000: 133), daí a importância da metáfora do Japão que, em claro processo de projeção metonímica, ela descreve como

> [...] uma folha enervada onde brilha a prata do vento
> e cai uma gota murcha de papel
> Japão é assim arroz como seda e pranto uma ave que voa o
> [chão
> (1999: 44)

Por seu turno, João Tala leva o experimentalismo da obra *A vitória é uma ilusão de filósofos e de loucos* (2005) quase às últimas conseqüências, desde o fato de buscar seu próprio título no romance *O som e a fúria* de William Faulkner, utilizando, como epígrafe, o fragmento da obra da qual extrai o referido título:

> **...o campo da batalha apenas revela ao homem a sua**
> **própria loucura e desespero**
> **a vitória é uma ilusão de filósofos e de loucos.**

Alternando poemas longos e breves, o poeta adensa o campo metafórico de seus versos, ao mesmo tempo parecendo acatar um modelo versificatório, que reconhecemos como tributário de uma certa tradição poético-discursiva angolana, mas também desobedecendo-o, principalmente quando quer ecoar os sons da fúria da guerra civil que assolara seu país, guerra que diretamente vivera, daí não abandonar o coletivo. Como exemplo desse jogo do poeta que se equilibra entre o eu coletivo e sua condição de sujeito em crise, cito dois de seus poemas que ficam lado a lado na dinâmica editorial da obra. Assim, na p. 20, da edição de 2005, lê-se –

NOVAMENTE EM LAVOURA

> recolho da época devastada agora uma aura
> cheguei dos rumores para o paraíso húmido
> o meu catecismo é bruma onde a língua
> explode de paixões
> cheguei, homem da festa, carrego orvalhos
> onde findaram as explosões. –,

enquanto, a seu lado, na p. 21, encontramos:

(!)

(vivo. luto pelo que exprimo. sobejam princípios.
sangrando germino. não lutando me devoro.
esperar é demolir a expressão. calar-me é
inaceitável. o vazio. o buraco no sonho. um saco.)

Penso, para já concluir, que a poesia contemporânea de Angola vem abrindo, de modo cada vez mais deliberado, um espaço para a projeção das subjetividades de seus produtores, subjetividades estas sempre resultantes de sua própria e intransferível experiência pessoal. A esta se aliam os compromissos éticos e políticos dos poetas, seja no que se refere ao pacto com o local de sua cultura, seja no que diz respeito ao espaço mais amplo do mundo globalizado em que vivem. Dessa maneira, acabam por propor, simbolicamente, o cruzamento dos marcos geodésicos da memória da terra aos de sua própria experiência subjetiva de cidadãos de um mundo que continua a acreditar não ser possível desobedecer às normas impostas pela colonialidade. Eles parecem não acreditar mais que esta tenha força para impulsionar as naus do tempo e criar "oceanos de embuste", como nos mostra o poema de Arlindo Barbeitos, que convoco para fechar minha fala:

embarcados
em
nau de fumo
que a ilusão branca arrasta
navegam
pássaros roxos
por oceanos de embuste

aonde ides
vagos passageiros
do acaso
a continentes de parte alguma
a terras de lugar nenhum

embarcados
em
nau de fumo
que
a ilusão branca arrasta

(1992: 28)

Referências bibliográficas

ABRANCHES, Henrique. *Cântico Barroco*. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos. 1987.

ARÊAS, Vilma. Água na água. In PADILHA, Laura Cavalcante(Org.). *Repensando a Africanidade*: Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Niterói: Imprensa Universitária da Universidade Federal Fluminense, 1995, p. 205-214.

BARBEITOS, Arlindo. *Fiapos de Sonho*. Luanda. União dos Escritores Angolanos, 1992.

BARBEITOS, Arlindo. *Na Leveza do Luar Crescente*. Lisboa: Caminho, 1998.

BHABA, Homi. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam D´Ávila e outros. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. 2 ed. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GIOVETH, Filomena e SANTOS, Seomara (Org.). *Nuvem Passageira:* Antologia dos poetas d´além. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais /Projetos Globais*: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

POLAR, Antonio. *O Condor Voa*. Trad. de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

RUI, Manuel. *11 Poemas em Novembro*. Luanda:União dos Escritores Angolanos, 1980 (Cadernos Lavra & Oficina, 1).

TALA, João. *A Vitória é uma Ilusão de Filósofos e de Loucos*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2005.

TAVARES, Paula. *Ritos de Passagem. Poemas*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985 (Cadernos Lavra & Oficina, 55).

TAVARES, Paula. *O Lago da Lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

TAVARES, Paula. *A Cabeça de Salomé*. Crônicas. Lisboa: Caminho, 2004.

A História nas estórias de Ondjaki

Paula Ferraz
Universidade Nova de Lisboa

Introdução

História e literatura correspondem a narrativas explicativas do real que se renovam no tempo e no espaço, mas que são dotadas de um traço de permanência ancestral: os homens, desde sempre, expressaram pela linguagem o mundo do visto e do não-visto, através das suas diferentes formas - a oralidade, a escrita, a imagem, a música e a dança.

O presente trabalho tem como objectivo levantar questões ancoradas nas relações entre historiografia e literatura na construção de algumas narrativas de Ondjaki[1].

Ao escolher estes textos (historicamente marcadas ainda que cronologicamente vagos)[2] pretende-se procurar as fronteiras que medeiam entre a História e a estória[3], o factual e o ficcional, a verosimilhança e a ilusão, a verdade e a ficção, o real e o não-real.

---

1 *Momentos de Aqui* (2001), *Bom dia camaradas* (2003), *Quantas madrugadas tem a noite* (2004), *E se amanhã o medo* (2005), *Os da minha rua* (2007), *Avó Dezanove e o segredo do soviético* (2008) são as obras sobre as quais se irá trabalhar.

2 Os acontecimentos narrados inserem-se na época da Independência e no pós-independência, bem como em momentos concretos da vida sócio-política – comemoração do Dia do Trabalhador, do Carnaval - . Em *Os da minha rua* aparece, quase no final, a data de 1990.

3 O termo "estória", que ocorre em *Os da Minha Rua* à laia de subtítulo (com intuitos de classificação genológica) teria, segundo Petar Petrov, sido cunhado por Guimarães Rosa para melhor enfatizar o carácter ficcional dos seus escritos. Estória seria, então, "uma realização livre capaz de conter um significado mais profundo, além da referencialidade objectiva do seu homólogo história." (Petrov 2006: 68).

Procurar-se-á problematizar a questão da "verdade literária", frequentemente debatida pelo autor empírico: "Interessa-me uma literatura literariamente empenhada. A que parte do sonho, dos conteúdos literários que o escritor escolhe e nos quais crê." (Ondjaki 2008:18). Trata-se de confrontar a "memória do texto" à "memória do mundo", revisitando Angola, Angola entendida como uma aldeia onde os passados e os presentes se cruzam numa constante interrogação, numa tentativa de criar futuros, desde a Luanda do pós--independência, pelo olhar de Ndalu, um olhar deslumbrado pelas alterações socioculturais recentes, à Luanda do antigamente, dos mais-velhos, desde os bairros do Lobito, do Huambo e do Moxico, que desapareceram com as chuvas aos bairros (re)criados pelo imaginário do(s) seu(s) narrador(es), desde a Praia do Bispo aos lugares sem nome, inscritos nos lugares da narrativa, localizados nos mapas reais da criação literária.

> El tiempo de la Historia se disuelve en las peripecias de quienes la viven sin intuir siquiera la significación de lo que está sucediendo: en esa confluencia entre el tiempo público y el privado establece su reino la novela. En el margen o en el reverso de las grandes épocas de los hechos históricos, urden sus vidas los personajes novelescos.
>
> Antonio Muñoz Molina

A narrativa histórica, à luz da História tradicional, reduzir-se-ia a uma "cópia das coisas", a uma "maneira de escrever", como se fosse um "relato", enquanto a narrativa ficcional seria aquela que proviria da imaginação, seria inteiramente inventada, individual, estaria ao sabor de paixões singulares, sem base em documentos, em técnicas, em aparatos críticos, sem qualquer estrutura fundada na experiência profissional, em discursos estabelecidos

Talvez esse carácter de género literário, isto é, a consideração da História como narrativa, seja uma das razões da larga e longa predominância do Positivismo na produção historiográfica. Com efeito, mais do que a exigência de cientificidade, a directriz positivista de descrição fiel dos factos está em consonância com a visão já arreigada no senso co-

mum, da História como narrativa, entendida aí como descrição dos factos, isto é, dos acontecimentos passados (do latim "*factus*", isto é, feito)[4].

Ao longo dos tempos e através de leituras sucessivas e diversificadas criou-se um consenso sobre como se realizam as obras ficcionais e as historiográficas. Em traços largos, a precisão das datas e o apoio documental interessam à História, enquanto o seu carácter vago interessa à ficção. Também é aceitável a noção de que a testemunha ocular, que constata os factos, que, em menor ou maior grau, participa dos acontecimentos, pertence à História, já a anedota, o pequeno episódio, engendrados pela subjectividade de uma personagem, pertence ao campo da ficção. Apesar desses parâmetros – que pretendem distinguir história e ficção, verdade e imaginação –, nos textos em análise, as fronteiras entre tais elementos não estão claramente delimitadas, e, por isso, algumas vezes, são ténues.

Assim, este conjunto de narrativas que constituem parte da obra de Ondjaki está norteado, pelo menos, por dois parâmetros: um aristotélico, que insiste no conceito de verdade histórica e da sua oposição aos factos imaginados[5]; e outro, tipicamente dos grandes escritores oitocentistas, como Jules Michelet (1798-1874), que se manifestou contra o conceito puramente documental do conhecimento histórico, batalhan-

---

4 A palavra *história* apresenta uma dualidade referencial: designa tanto a realidade de uma determinada época (*res gestae*) como o discurso científico sobre o passado (*historia rerum gestarum*). Algumas línguas (entre as quais o português) apresentam um terceiro sentido: o de conto, narrativa imaginária, ficção. A fluidez polissemântica da palavra não é acidental. Assinala a ambiguidade da relação que mantém o discurso histórico com o seu objecto: pretendendo-se discurso verdadeiro sobre as *res gestae*, a historiografia "une o lado subjectivo com o lado objectivo e denota tanto a historia rerum gestarum como as próprias res gestae abarcando tanto o que aconteceu como a narração do que aconteceu". (Ceia 2005: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/historia.htm)

5 Como é sabido, na *Poética* de Aristóteles pode ler-se: "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular" (1451 *a* VIII e 1451 *b*, IX, §50).

do pelos direitos da imaginação reconstrutiva[6]. Michelet, ainda que insistisse que a *ars* histórica não se confunde com as outras formas artísticas, não se cansou de reconhecer nelas um manancial de testemunhos verdadeiros, muitas vezes mais precisos e esclarecedores do que qualquer fundo arquivístico.

Neste momento será importante recuperar o contraponto historiografia/ficção, ou história/literatura na sua versão mais comum, começando por recordar que a literatura é simultaneamente história e transhistória, na sua concretização em actos de leitura e de escrita que a transportam através dos tempos em reescritas múltiplas (cf. Gusmão 2001: 197-220). Assim sendo, a literatura é também história[7], mas história do que *poderia acontecer ou ter acontecido* na ordem do verosímil[8] e do necessário, recuperando a distinção aristotélica dos ofícios do poeta e do historiador (embora actualmente a consciência retórica do discurso literário o impeça já de aspirar a qualquer verdade absoluta). Segundo Michel Meyer, "a ficção não visa reflectir o real, ela toma-o a seu cargo simbolizando-o [...] A realidade é assim *representada* no interior do texto e através dele" (Meyer 1992: 180-181).

Contudo, deve ter-se em conta que os historiadores também mediatizam mundos, ligando escrita e leitura. Na reconfiguração de um tempo - nem passado nem presente, mas tempo histórico reconstruído pela narrativa -, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, os historiadores elaboram versões. Versões plausíveis, possíveis, aproximadas, daquilo que se teria efectivamente passado um dia. O historiador atinge pois a verosimilhança, não a veracidade. Ora, o verosímil não é a verdade, mas

---

6 Para Michelet, história e literatura não são a mesma coisa e, potencialmente, são mesmo versões frontalmente distintas da única coisa que, *a priori*, teriam em comum: a arte da narrativa.

7 O problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.

8 Entendendo pelo termo verosimilhança a representação do que é possível – e por que não 'passível'? – de acontecer. A verosimilhança interna abarca a 'teia' que torna uma obra literária – seja um drama, um romance ou uma obra de ficção científica – possível de ter acontecido/acontecer dentro do universo narrado. Logo, ser verosímil não significa ser verdadeiro, verídico. A verosimilhança significa estar 'bem-urdido', isto é, bem explicado dentro do próprio texto.

algo que com ela se aparenta. O verosímil é o provável, o que poderia ter sido e que é tomado como tal. Passível de aceitação, portanto.

Neste entendimento de *o que poderia ter sido*, a narrativa histórica, representação do passado, aproximar-se-ia, perigosamente, da definição aristotélica da poesia, pertencente ao campo da ficção. Ou seja, as versões do acontecido são, de forma incontornável, *um poderia ter sido*.

Mais do que construir uma representação, que se coloca no lugar do passado, o historiador pretende atingir esse passado[9]. O historiador aproxima--se do real passado, recuperando com o seu texto que recolhe, cruza e compõe, evidências e provas, na busca da verdade *daquilo que foi um dia*. Mas a sua tarefa é sempre a de representação daquela temporalidade passada. Ele também constrói uma possibilidade de acontecimento, num tempo onde não esteve presente e que ele reconfigura pela narrativa. Nesta medida, a narrativa histórica mobiliza os recursos da imaginação, dando a *ver* e a *ler* uma realidade passada que só pode chegar até ao leitor pelo esforço do pensamento.

Para construir a sua representação sobre o passado a partir das fontes, o caminho do historiador é traçado através de estratégias que se aproximam das dos escritores de ficção, através de pesquisa, selecção, organização de acontecimentos/episódios, decifração de enredos, escolha e uso de palavras e conceitos. Poder-se-ia também acrescentar que o facto histórico é, em si mesmo, também criação do historiador, mas na base de documentos "reais" que falam daquilo que teria acontecido. A ficção na História é controlada pelas estratégias de argumentação e pelo rigor do método – testagem, comparação e cruzamento -, na tentativa de reconstituir uma temporalidade que se passou fora da experiência do vivido. A sua versão do passado deve, *hipoteticamente*, poder 'comprovar-se' e ser submetida a testes, através da exibição das fontes e de outros instrumentos, como sejam a bibliografia, as citações e notas de rodapé, convidando o leitor a refazer o trajecto da pesquisa, no caso de duvidar dos resultados apresentados. O texto, por sua vez, deve convencer o público leitor. O uso dos diferentes conceitos, das palavras, a construção dos argumentos devem ser aprovados, colocando-se no lugar do ocorrido. Assim, a reconstituição do passado vivido pela narrativa histórica dá a co-

[9] Atingir o inatingível, ou seja, o que um dia se passou, no tempo físico já escoado.

nhecer uma temporalidade que só pode existir pela força da imaginação, como já foi dito anteriormente.

Tem-se verificado, de um modo geral, uma grande preocupação em salientar a vertente ficcional (isto é, de construção, de imaginação e de interpretação) do relato histórico, na medida em que ele não escapa a uma inevitável leitura pessoal nem a um necessário preenchimento de vazios e a uma definição de estratégias narrativas, mas tem talvez sido escamoteada a dimensão de 'verdade' do texto ficcional.

Chegando a este ponto, seria legítimo questionar se a História e a estória/ficção não serão o mesmo, se a História não seria uma espécie de ficção[10]. Se se procurar a resposta num dicionário encontrar-se-ão logo diferenças que clarificam em que "mundos", cada uma se move: numa primeira acepção, ficção é o acto de *fingir*, de *simular*, numa segunda, significa *coisa imaginária, fantasia, invenção, criação*. Tal definição corresponde a um estatuto reconhecido, a um senso comum. A História é diferente, é a narrativa organizada dos factos acontecidos, logo, não é fingimento nem engodo, delírio ou fantasia[11]. A História é reconstrução do passado circunscrito num tempo, ao qual Ricoeur denomina de *tempo mortal*. Manuel Gusmão considera que

> A «história» não é simplesmente o (estudo do) passado. Nem *uma* nem a *outra*. Também o presente é histórico. E a operação historiográfica, a escrita da história, realiza-se sempre num determinado presente, contingência ou conjuntura histórica: numa dada estruturalidade discursiva e epistémica; e num dado quadro de relações de força, sociais e simbólicas (nomeadamente, ideológicas).
>
> (Gusmão 2001: 184)

[10] "A ficcionalização começa onde o conhecimento termina, e esta linha divisória revela-se fonte das ficções pelas quais nos estendemos para além de nós mesmos." (Iser 2001: 115)

[11] As construções do historiador pretendem ser reconstruções do passado. Através dos documentos, o historiador submete-se aos factos que sucederam em determinado momento. O ficcionista pode mover-se pelo tempo ao correr da estória, não se submete ao tempo cronologicamente marcado.

Segundo Paul Veyne "[...] os historiadores narram acontecimentos verdadeiros que têm o homem como actor; a história é um romance verdadeiro." (Veyne 1987: 10). Verdadeiro porque aconteceu, mas romance porque cabe ao historiador explicar o *como*. E, nesta instância, na urdidura do texto e da argumentação, na selecção dos argumentos e das próprias marcas do passado estabelecidas a partir das fontes é que se coloca a actuação ficcional do historiador.

> A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de facto, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressai das mãos do historiador, não é dos actores; é uma narração. [...] Como o romance, a história selecciona, simplifica e organiza.
>
> (Veyne 1987: 18)

Se por história se entende não apenas o que aconteceu, mas também a sua narração, é fácil reconhecer que ela sempre foi relato, mesmo quando não admitia claramente a sua vertente de construção narrativa. O que nem sempre emerge, porém, com tanta clareza, é que esta semelhança entre o relato histórico e o literário é especialmente estrutural e, até certo ponto, metodológica, mas apresenta diferenças apreciáveis no que diz respeito às dimensões comunicativa e epistemológica dos respectivos textos.

Como já foi sublinhado anteriormente, o relato histórico, em primeiro lugar, manifesta uma particular relação com a verdade, ou seja, a sua construção narrativa pretende reconstituir, de algum modo, um passado que existiu – enquanto que o discurso literário não se interessa tanto (o que não significa que não lhe interesse) com o que aconteceu como com aquilo que poderia ter acontecido: deseja, em última estância, representar 'um outro mundo possível'. Em segundo lugar, aquilo que o texto literário procura transmitir não deve ser simplisticamente definido, em oposição à 'verdade' do texto histórico, como 'falso', que é o valor que muitas vezes é, por consequência, implicitamente atribuído ao vocábulo 'ficcional'.

Parte-se do princípio que todo o texto literário está balizado num determinado contexto de produção e de recepção, o que se nar-

ra não é atemporal, sabendo-se embora, como acentua Aguiar e Silva, que todo e qualquer contexto é tão-somente "repositório de virtualidades e de possibilidades que *permite dizer*, mas que *não obriga a dizer* de modo único, sendo ilegítimo deduzir da possibilidade geral uma forma particular" (Silva 2005: 26).

Nos textos em análise, quer aqueles onde Ndalu, o menino-personagem, se apresenta como narrador da sua própria estória, quer aqueles em que a voz que se ouve é a de um adulto, alguém que já tem uma aguçada percepção dos acontecimentos e uma posição crítica face às circunstâncias e situações, alguém a quem a experiência de vida lhe permite fazer juízos de valor, comparações entre o passado e o presente, estão presentes 'verdades literárias'. O tempo e os espaços revisitados (correspondentes ou não aos reais) atribuem verosimilhança e poder testemunhal aos relatos, diversos pelas vozes narrativas mas próximos pelo tempo histórico em que ocorrem[12]. É por causa deste poder testemunhal que se podem convocar as palavras de Eduardo Prado Coelho: "só na medida em que o testemunho pode ser mentira e ficção, é que ele também pode ser atestação discursiva da verdade – isto é, dos factos" (Coelho 2000: 38). Os acontecimentos sucedem-se no aqui e no agora, recriados pelos olhos do narrador, fruto das suas vivências, do seu contexto pessoal: "Aconteceu aqui, mas poderia ter sido em outra parte do mundo. Ou talvez não. Talvez os acontecimentos estejam em fila, ordenados, justos, esperando para colidir com as pessoas, e as pessoas, iludidas, pensem que a colisão além de natural é aleatória." (Ondjaki 2005: 73).

Narrativa é tempo. É tempo ordenado de determinada maneira: estabelece um *antes* e um *depois*, um *agora* e uma *exclusão*, uma determinada *relação* e não outra, uma medida correcta, um momento certo, um ritmo.

O tempo entronca num espaço: este pode ser tão real como aquele, mas vivem numa certa dependência. Em *Questões de literatura e de estética*, Mikhail Bakhtine (1988) chama de *cronotopo* à interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente apreendidas pela literatura. Ao utilizar o termo cronotopo, o teórico russo procura re-

[12] Pode concluir-se com as palavras de Ian Watt, em "Réalisme et forme romanesque": "le réalisme du roman ne reside pas dans le genre de vie qu'il represente, mais dans la manière dont il le fait." (Watt 1982: 14)

velar a indissolubilidade do espaço e do tempo. No cronotopo artístico-literário, entendido como uma categoria conteudístico-formal, sucede, de acordo com Bakhtine, a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto: aqui o tempo condensa-se, comprime-se, transforma-se artisticamente.

Em qualquer enredo narrativo não se pode descurar a existência imprescindível dos narradores, os quais estabelecem a ponte entre o mundo do texto e o do leitor: os factos narrados existiram de facto para a voz narrativa.

No campo da História, também existe um narrador – o historiador – que tem tarefas narrativas a cumprir: ele reúne os dados, selecciona, estabelece conexões e cruzamentos entre eles, elabora uma intriga, apresenta soluções para decifrá-la e socorre-se das estratégias da retórica para convencer o leitor, com o objectivo de oferecer uma versão o mais possível aproximada do real acontecido. O historiador não cria personagens nem factos[13]. No máximo, 'descobre-os', fazendo-os sair da sua invisibilidade, do seu anonimato.

É neste sentido que a ideia de Paul Veyne de que a escrita da História passa pela criação de uma intriga encontra repercussão. Para Veyne:

> Os factos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos uma intriga, uma mistura muito humana e muito pouco "científica" de causas materiais, de fins e de acasos; numa palavra, uma fatia de vida, que o historiador recorta a seu belprazer e onde os factos têm as suas ligações objectivas e a sua importância relativa.
>
> (Veyne, 1987: 48)

Poder-se-á dizer que os textos de Ondjaki, em estudo, não se inscrevem em qualquer género literário convencionalmente definido, situando-se entre o ficcional e o historiográfico, na medida em que partilham simultaneamente os campos da literariedade, da ficcionalidade e da historicidade, transgredindo o mundo real[14] mas incorporando-o. Compete assim aos diferentes narradores o ónus da reconstrução de um passado his-

[13] " (...) uma vez que o que conhecemos não precisa de ser inventado, as ficções debruçam-se sempre sobre o incognoscível." (Iser 2001: 115)

tórico cuja intangibilidade é ponto assente e onde a História e as estórias coabitam, mediatizadas pelas diferentes experiência de um narrador-personagem ou de narradores que não são personagens, crianças ou adultos, que recontam episódios supostamente testemunhados ou vividos. Relembrem-se as palavras de Ondjaki, numa entrevista a Victor da Rosa "As minhas estórias variam de projecto para projecto. Algumas misturam a realidade com as minhas ideias, com as minhas fantasias, que eu coordeno para obter uma coerência literária."[15]

Cada estória é um espaço e um momento únicos, cada uma mostra a realidade, a 'verdade'. Em cada estória procura aprimorar-se, cruzando universos, estabelecendo pontes, recompondo estórias, esclarecendo situações, acrescentando pormenores.[16]

> Em cada livro tento melhorar a minha literatura, a minha oficina. Neste livro [*Bom dia,* Camaradas] fui buscar afectos e sensações, cheiros e lembranças, para construir um romance que fosse simultaneamente tratar a minha infância, a dos outros, as relações sociais na Luanda dos anos 80, numa perspectiva aparentemente simples. Porque é isso que as crianças são: aparentemente simples, mas são também atentas, sensíveis, interpretadoras.[17]

Em Teoria da Literatura, pode definir-se ficcionalidade como "um conjunto de regras pragmáticas que prescrevem como estabelecer as possíveis relações entre o mundo construído pelo texto literário e o mundo empírico, tanto ao nível da enunciação como ao nível dos referentes textuais" (Silva: 1990, 218-219). Os enunciados do texto literário expressam uma pseudo-referencialidade, isto é, as condições e os objectos da referência são produzidos pelo próprio texto, não lhe são anteriores nem posteriores.

---

[14] "Todos os autores que ficcionalizam transgridem e o mesmo pode dizer-se dos leitores de ficção que continuam a ler, apesar de conscientes da ficcionalidade do texto." (Iser 2001: 114)

[15] http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html

[16] Em *Os da Minha Rua* retoma alguns episódios, nomeadamente, a despedida dos professores cubanos, já narrados anteriormente noutras obras.

[17] http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html

Podem figurar, no texto literário, "objectos que têm, ou tiveram existência no mundo empírico", todavia, eles "adquirem um estatuto ficcional, não podendo ser exactamente identificados com referentes empíricos e históricos", ainda que não percam "algumas propriedades fundamentais do seu estatuto de existência empírica" (Silva 1990: 218-219).

'Verdades literárias', portanto, os factos contados nos textos de *Momentos de Aqui, Bom dia, Camaradas, Quantas Madrugadas tem a Noite, E se amanhã o medo, Os da Minha Rua, Avó Dezanove e o segredo do soviético* – frutos do real e do imaginário. Actividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta, definindo e qualificando espaços, temporalidades, práticas e actores, o imaginário representa também o abstracto, o não-visto e não-experimentado. É um elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É um sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando acções.

O próprio Ondjaki afirma

> Escrever era só um porto para encostar minhas internas comichões. […] Depois sim, vieram as estórias.
>
> Eram tantíssimas. Eu era uma própria estória em movimento. Acusavam-me: você inventa … ! Minha desatenção no escutar desembocava em meus aumentos no contar. […] E eu mesmo gostava de fazer colagens das estórias dos mais velhos - meu barro prematuro. Então pus novas máscaras nas mentirinhas e nas invenções espontâneas e atrevi-me a escrevinhar.
>
> (Ondjaki 2001: 9)

O imaginário, enquanto conceito amplo, encontra a sua base de entendimento na ideia da representação. Neste ponto, as diferentes posturas convergem: o imaginário é sempre um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.

Deve fazer-se eco das palavras de Wolfgang Iser (Iser 2001: 114) "daí que, (…) o real e o possível coexistam, uma vez que só a selecção que o autor faz do mundo real e a sua representação textual podem criar uma matriz do

possível, cujo carácter efémero permaneceria, no entanto, informe caso não consistisse na transformação de algo já existente."

As palavras do escritor instauram uma verdade que pode ser explicada, mas não verificada, porque essa verdade existe nessas palavras, num discurso semanticamente orgânico e autónomo.

Os narradores contam a sua vida, reinventam-na aparentemente sem se preocuparem com a realidade histórica dos acontecimentos, com a sucessividade dos factos, como se eles se intersectassem, centrando-se nas (pequenas) questões do seu dia-a-dia, cruzadas com as dos seus amigos e familiares, vizinhos e desconhecidos. Algumas questões, que se configuram como exclusivas, cruzam-se assim com os problemas da sociedade luandanse, e com os de Angola em geral.

As personagens que habitam nestes textos existiram enquanto possibilidades, como perfis que retraçam sensibilidades. Foram reais na 'verdade do simbólico' que expressam, não no acontecer da vida. São dotados de realidade porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque falam do absurdo da existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida, da dor de crescer, do medo do desconhecido, da vergonha do confronto. Porque falam das coisas para além da moral e das normas, do convencional e do racional. A piscina cheia de coca-cola e com bordos de pastilha elástica é, para o pequeno Ndalu, tão real quanto o desfile do 1º de Maio; o texto que ele vai ler aos microfones da Rádio Nacional é tão verdadeiro como as despedidas dos professores cubanos.

Segundo Mia Couto, no Prefácio, aos *Momentos de Aqui*

> Para uns a literatura já não é arte - é religião. A literatura é o território sagrado onde se inventa um chão e nos sentamos com os deuses. O lugar onde, também nós, somos deuses. No momento dessa relação estamos fundando um tempo fora do tempo. E nos religamos com o universo. É isso que torna num momento divino esse pequeno delírio que é o acto de inventar.
>
> (Ondjaki 2001: 13)

É neste poder inventar(-se) que, não raras vezes, se perde a noção do tempo: a datação fiel escapa à narrativa, os factos são narrados num tem-

po fora do tempo[18]. Esse tempo que se situa entre um momento concreto e um indistinto, vago "Foi de manhã, não muito cedo, porque também as horas dormem e o sol vem de longe." (Ondjaki 2005: 73).

No *Discurso da Narrativa,* Genette afirma que estudar "a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história" (Genette 1995: 33). A reconstituição do plano da História, os acontecimentos, as personagens e as situações, articulam-se necessariamente numa ordem linear, um fenómeno verificado com acentuada frequência nas narrativas será o da anacronia[19], quer dizer, o da "discordância entre a ordem da história e a da narrativa" (Genette, 1995, p.34).

E como lembra Manuel Gusmão:

> Quando estamos a ler qualquer dos livros – ele *acontece* no presente da nossa leitura; pela nossa leitura trazemo-lo ao presente em que lemos, presentificamo-lo, ou dito de outro modo – formamos com ele um peculiar presente que nos pode aparecer como *anacrónico*, porque funde tempos distantes, ou mesmo como uma instância fora do tempo crónico, ou nas margens da história
>
> (Gusmão 2004: 206)

O que distingue História de narrativa (seja ela de que tipo for – histórica, mítica, filosófica ou técnica) são os protocolos investidos, esperados, o sistema de crenças posto em articulação: sem esses elementos, tudo seria indistinto e sem limites. Daí porque o real e o irreal, o verdadeiro e o falso, o acontecido e o inventado são posturas narrativas e suas relações com quem produz, com quem consome e com as relações de poder investidos.

Toda a ficção tem na realidade o seu ponto de referência permanente, na medida em que se constitui como "modelização" do real, ou seja, construção alternativa de um universo cujo valor é o de dar forma a

---

18 "Em […], numa data social em que a vida por si só se tornou difícil e azeda, um homem de meia-idade inventou uma profissão para si mesmo." (Ondjaki 2005: 57)

19 "*Acompiladas salteadamente no tempo* (…)." (Ondjaki 2001: 10)

significados existentes, captando diversos aspectos de um sentido totalizante que não pode ser encontrado senão na realidade.

Assim sendo é possível afirmar que o texto ficcional não deseja menos a verdade do que o texto histórico, isto é, se o relato histórico descreve a aparência dos fenómenos, procurando estabelecer relações que permitam a dedução sobre a sua essência, sobre o seu significado mais ou menos profundo, o texto literário constitui-se como idêntica 'busca da essência', fazendo, para tal, uso da construtividade narrativa e das estratégias da ficcionalidade. A questão não está, pois, numa simples distinção entre a busca da verdade no texto histórico e a construção da ficção no texto literário, mas antes num entendimento adequado da natureza da verdade almejada por cada um dos textos.

Pode então afirmar-se, com Manuel Gusmão, que a "literatura pode precisamente ser pensada como **um sistema aberto** (**formal e historicamente**) **de relações humanas** (**sociais**), **poética e retoricamente construídas no universo do discurso**" (Gusmão 2001: 209).

Conclusão

> Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.
>
> Manoel de Barros, *Livro sobre o Nada*

Algumas narrativas de Ondjaki apresentam uma dimensão estruturalizadora, isto é, representam a estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade, patenteando, na relação causal dos eventos, uma determinada ordem (não obrigatoriamente cronológica) e uma finalidade específica, as quais dão forma a um (ou vários) significado(s), passíveis de leitura e de interpretação. Nesta medida, a narrativa, isto é, a sequência temporal de eventos, configura-se como particular âmbito de conhecimento: narrar é dar a conhecer e, portanto, a compreender. Segundo Dominique Maingueneau, as obras falam do mundo, mas a sua enuncia-

ção é parte integrante do mundo que elas de alguma forma tentam representar (Maingueneau 1993).[20]

Como já se referiu anteriormente, as estórias não traduzem simplesmente o que acontece; exploram e imaginam *o que pode acontecer*. Não se limitam a relatar mudanças de estado, mas interpretam-nas.

Assim sendo, a narrativa - seja ela estritamente 'histórica', ou abertamente 'ficcional' ou resultado da simbiose destas vertentes – constitui-se como proposta interpretativa. Se, por um lado, como afirmava Ingarden (Ingarden 1979: 374-375), a leitura (de uma obra ou de um conjunto de eventos) não escapa à "abreviação perspectivista" que a subjectividade de cada indivíduo confere, por outro, a capacidade de interpretação é justamente a resposta humana ao 'pedido' implícito na estrutura narrativa para que seja 'descodificada', lida e compreendida. Ainda segundo Ingarden, a obra literária vive na medida em que atinge a sua expressão na multiplicidade das suas concretizações.

Quando Paul Veyne afirma que a História é um regime verdadeiro, um romance verídico, não está a encarar a História como 'mera' narrativa factual, mas antes a admitir que a verdade é desejada e procurada por ela.

Os textos de Ondjaki 'vivem' da transitividade entre a realidade e a ficção, entre os mundos criados pelos narradores e o mundo verdadeiro da História concreta de um país onde tudo pode acontecer.

Os textos em que Ndalu é narrador-personagem, são estórias que no seu conjunto urdem uma ideia de unidade e dão conta de um espaço e de um tempo. Na rua onde crescem e vivem as suas personagens, aparecem as marcas da transitoriedade. Os sinais de uma época que antecede o impacto das despedidas inscrevem-se numa escrita ágil que também procura mostrar outros lados da vida. A Luanda que ali se entrevê não é o palco dos combates nem a imagem da devastação que tanto impressiona aos que chegam de fora. O espaço é pincelado com as cores da transição, para o menino que vive as últimas aventuras da infância, para os demais que talvez começassem a viver a experiência da perda, da separação.

Ao adoptar em algumas estórias a perspectiva infantil, subtilmente Ondjaki revela os problemas e as contradições de uma Angola pós-inde-

[20] "La littérature constitue elle aussi une activité; *non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gére sa propre présence dans ce monde.*" (Maingueneau 1993: 20).

pendência (a independência oficial data de 1975, dois anos antes do seu nascimento). A prosa coloquial, marcada por um certo lirismo que em si mesmo busca reconstituir o universo da infância, faz acompanhar tanto as vicissitudes de uma experiência individual quanto os conflitos que configuram a experiência colectiva. Se por um lado, o narrador-menino fala livremente dos companheiros de brincadeiras, da vida escolar com os professores cubanos, da vida familiar; por outro lado, também fala dos problemas de abastecimento ligados ao desempenho do regime económico adoptado, da destruição causada pela guerra, da presença de uma indústria cultural, especialmente a brasileira, que marca profundamente a experiência e o quotidiano das pessoas.

Tempos e espaços. Pessoas e personagens. Situações e circunstâncias. Factos e opiniões. Todo este universo se entrecruza criando verdades, circunscritas nas estórias da História.

> Convoco memórias distorcidas para inventar estórias, exerço o direito de atribuir falas aos sonhos – mesmo os que não tenham sido bem assim. (…). continuo escutando estórias para dar a ler a história…
>
> (Ondjaki 2008: 194)

Bibliografia

Textos

ONDJAKI (2008). *Avó Dezanove e o segredo do soviético (romance)*. Lisboa: Caminho.

ONDJAKI (2007). *Os da Minha Rua (estórias)*. Lisboa: Caminho.

ONDJAKI (2005). *E se amanhã o medo (contos)*. Lisboa: Caminho.

ONDJAKI (2004). *Quantas madrugadas tem a noite (romance)*. Lisboa: Caminho.

ONDJAKI (2003). *Bom Dia Camaradas (romance)*. Lisboa: Caminho.

ONDJAKI (2001). *Momentos de aqui (contos)*. Lisboa: Caminho.

Bibliografia crítica

BAKHTIN, Mikhail (1988). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP; Hucitec, p. 211-362.

CARAGEA, Mioara (2005) "História", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/historia.htm (22/12/2009)

CASAS, Arturo (2005). 'Local', 'Regional', 'Nacional', 'Mundial': dimensões da história literária. *In* Mª da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literaturas Lusófonas.* Coimbra: Edições Almedina, pp. 89-110.

CEIA, Carlos (2005). A reescrita hipertextual da história no romance pós-moderno. *In* Mª da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas.* Coimbra: Edições Almedina, pp. 291- 300.

COELHO, Eduardo Prado (2000). Literatura e testemunho. *In* Isabel Allegro de MAGALHÃES *et al.* (coord.), *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 37-42

GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Universidade.

GUSMÃO, Manuel (2001). Da Literatura enquanto Construção Histórica. *In* Helena BUESCU *et al.* (org.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 181-224.

INGARDEN, Roman (1979). *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (1.a ed. 1930, tít. orig. *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag).

ISER, Wolfgang (2001). A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura. *In* Helena BUESCU *et al.* (org.), *Floresta Encantada. Novos Caminhos da Literatura Comparada.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 101- 118.

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société.* Paris: Dunod.

MARINHO, Maria de Fátima (2005). A ilusão de verdade. *In* Mª da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas.* Coimbra: Edições Almedina, pp. 111-128.

MEYER, Michel (1992). *Linguagem e Literatura. (Ensaio sobre o Sentido)*. Trad. José Caselas. Lisboa: Usus Editora.

MOISÉS, Massaud (2005). Documento e testemunho na história literária. *In* Mª da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas.* Coimbra: Edições Almedina, pp. 129-139.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (2008). *Ondjaki: O Assobiador de Sonhos. Diálogos com a Lusofonia. Colóquio Comemorativo dos 30 anos da Secção Luso-Brasileira do Instituto Ibérico e Ibero-Americano da Universidade de Varsóvia (U.V., 10-11-12 Dez. 2007). Livro das Actas*, pp.275-282. Disponível em http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/345/113/lang,pt/ (08/07/2008)

ONDJAKI (2008). Ondjaki: estórias e sonhos (entrevista). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 982, pp.18-20.

PETROV, Petar (2006). Intertextualidade e criação literária: Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto. *Veredas*, 7, pp. 67-81.

ROSA, Victor da. À conversa com Ondjaki (Entrevista). Disponível em http://www.mafua.ufsc.br/ondjaki.html

SILVA, Vítor Aguiar e (2005). Texto e contexto na história literária. *In* Mª da Penha Campos FERNANDES (coord.), *História(s) da Literatura. Actas do 1º Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas.* Coimbra: Edições Almedina, pp. 21-28.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

VEYNE, Paul (1987). *Como se escreve a História.* Lisboa: Edições 70.

WATT, Ian (1982). Réalisme et forme romanesque. *In* Gérard GENETTE e Tzevetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 11-46.

A Guiné-Bissau (en)cena

Robson Dutra
Unigranrio

A canalização de um rio,
O enxerto de uma árvore,
A educação de uma pessoa,
A transformação de um Estado,
Estes são exemplos de crítica frutífera.
E são também exemplos de arte

(Bertold Brecht)

Um dos traços que melhor caracteriza a produção literária africana é o questionamento dos novos poderes surgidos a partir de suas independências e que vieram a substituir a dicotomia entre colonizadores e colonizados. A questão preponderante gira em torno da oposição criada entre o desejo utópico suscitado a partir dos anos 50 e a distopia resultante deste processo no pós-independência, através de uma constante indagação aos novos governantes a respeito dos rumos assumidos por essas nações desde então.

Os diversos escritores procuram entender a gênese e os meandros dos diversos sistemas políticos para interrogar a pertinência das antinomias colonização/descolonização, dependência/independência, colonialismo/neocolonialismo a fim de compreender a evolução de um processo identitário pós-colonial.

Fruto de nossa pesquisa nos últimos anos, a literatura guineense se adéqua a esses princípios uma vez que seus escritores, herdeiros do "espírito de luta" que os alçam à posição de construtores da nação, dão prosseguimento à obra de Amílcar Cabral. Tal se dá a partir

da ressignificação do sentido de nacionalidade através de diversos procedimentos dentre os quais estão as frutíferas tentativas de preservação da unidade nacional de um país marcadamente multicultural, multi-étnico e multirracial. Neste sentido, sua literatura faz valer as premissas de Stuart Hall, segundo as quais as identidades nacionais não são algo com que nascemos, mas sim formações ocorridas "no interior da representação" (HALL, 2000: 48) devidamente alegorizadas na escrita pós-colonial.

Abdulai Sila, primeiro romancista da Guiné-Bissau, tem sua produção centrada em textos que, apesar de terem sido publicados num período de apenas quatro anos (1994-1997), dão conta de várias fases deste processo, ou seja, de parte de um tecido histórico pré-independência que atua como espelho eficaz dos desdobramentos decorrentes da libertação colonial. Dez anos após a publicação de seu último romance, *Mistida*, o escritor escreve a peça de teatro (2007), a primeira em língua portuguesa, intitulada *Orações de Mansata*, em que dá continuidade ao contra-discurso característico de seus textos em prosa. Desse modo, é inequívoca a permanência de temas recorrentes em seus romances, sobretudo com o já referido *Mistida*, através do aproveitamento de personagens ali apresentadas, como Yem-Yem e Amambarka, cujos nomes representam, respectivamente, "silêncio" e "coisa ruim", em língua mandinga. Apesar do caráter insólito e caricatural com que são apresentados, ambos refletem diversos traços de algumas personagens da vida real guineense através da total ausência de escrúpulos, ganância desmedida e oportunismo com que são apresentados.

A ação de *Mistida* gira em torno de um delito, ou seja, do roubo da memória, como afirma o autor:

> Tratava-se de roubar o cérebro a uma pessoa – e não se diz se é homem, mulher, velho ou criança... É por isso que em cada capítulo essa pessoa, a quem a memória é roubada, aparece como um outro personagem. Um antigo combatente, uma criança, uma vendedeira, sei lá, um funcionário jovem... tudo isso representa essa pes-

> soa a quem roubaram, de fato, a memória. E ela esqueceu-se de quem é e em cada capítulo aparece como uma pessoa diferente e no fim todas elas se juntam.
>
> (AUGEL, 2007: 316)

Tal afirmativa permite-nos, dentro das diversas possibilidades apresentadas pela estrutura romanesca, ler a obra sob várias a perspectivas, inclusive a de romance policial, visto que os diversos capítulos, cuja ordem é aleatória, mostram personagens diferentes que se unem através da necessidade comum de "safar uma mistida", ou seja, realizar algo importante. Desse modo, as diversas "pistas" deixadas pela enunciação plurivalente dão conta dos múltiplos aspectos que constituem a Guiné-Bissau a contribuem para a interrogação do presente enunciado.

No que se refere à recuperação de personagens, a primeiro delas é Yem-Yem, um carrasco que busca a palavra esquecida, alegoria, portanto, das utopias do passado, e que já não se usava por "representar um sentimento que deixara de existir a tanto tempo" (SILA, 1997: 166). Freqüentador de diversos meandros da política guineense além de hábil estrategista, Yem-Yem inspira terror através de ataques de fúria e bebedeiras. É em meio a uma delas que a aguardente que toma se transforma em água, fazendo com que sua farda se converta num "bubu" imaculadamente branco, outra possível alegoria do surgimento de novos tempos. Contudo, a cena se transforma quando a personagem é assassinada por uma rajada de metralhadora (p. 172), pondo, desse modo, fim a qualquer tentativa de transformação. Na peça, a personagem, cujo nome, reiteramos, significa "silêncio", é ironicamente Ministro dos Assuntos Secretos e atua ao lado de Amambarka, outra figura assustadora e repugnante que retorna à obra de Sila como o ministro para os assuntos de *tchumul tchamal*, isso é, da confusão e da desordem. Ambos trabalham ao lado de Mwankeh, o chefe supremo, tendo como atribuições lidar com os diversos problemas vividos pela nação e, sobretudo, à manutenção do poder. As demais personagens da peça são Popnyate, Djibisappoh, Nkungha, Kudjidu, Djondez e Nke Bah, responsáveis por assuntos como trapaça, anarquia, conspiração, caos, cilada e as diversas intrigas que cercam o poder (SILA, 1997: 13).

Este é, aliás, um dos eixos centrais da peça, visto que o título de cada um de seus seis atos inclui o vocábulo "poder", acrescido de um epíteto ou complemento irônico, cuja intenção é dessacralizar o fato enunciado. Em todos nota-se a ambição desenfreada de Amambarka, a personagem principal e a total falta de escrúpulos na satisfação de seu desejo cada vez mais voraz que, como enunciado em *Mistida*, assemelha-se a montanhas de lixo e de substâncias putrefatas que corroem o sentido de nação e pertencimento identitário que constituem os diversos níveis da cultura guineense. Tal fato nos remete ao pensamento crítico de Benedict Anderson para quem o discurso "fictício" dos romances é a chave para que se entenda a formação e a consolidação das comunidades nacionais.

Neste sentido, em consonância com a tradição guineense, herança, por sua vez, da presença árabe na Guiné, Amambarka pratica a poligamia, não tendo, portanto, apenas uma, mas sim três esposas: Annura, Djuku e Nghalula. Nesta característica da nação revela-se um dos traços da ironia e da dessacralização dela decorrente, pois o relacionamento chauvinista do marido para com elas é retribuído com desprezo e grosseria semelhante à com que são tratadas, exacerbando, assim, as fraquezas e defeitos de alguém tão poderoso. Semelhantemente, a poligamia é também representada através de Mwankeh. Todavia, suas esposas, denominadas, primeira, segunda primeira e primeira segunda dama, são apenas citadas ao longo do texto com o intuito de revelar que o clima de disputa, intriga e concorrência também aparecem no interior do casamento (p. 25-27).

Ainda no que se refere ao universo feminino e suas implicações com o texto, o nome Mansata que aparece no título, é, como afirmou o próprio escritor a Moema Augel, inspirado numa mulher que ele conheceu pessoalmente. No entanto, ela não aparece explicitamente na peça, muito embora sua sombra paire sobre o texto, fazendo-a desempenhar um papel mágico por ser a detentora das orações cabalísticas que darão a posse de todos os poderes almejados por Amabarka.

Ainda segundo esta pesquisadora, há diversos traços comuns entre a peça de Sila e *Macbeth*, de Shakespeare, em cujo texto se baseia a partir da rede de intriga, mistério e magia presentes, bem como e nos espelhamentos da luta pelo mando, a traição e a morte (AUGEL, 2007: 5). Para ela, há

> a justaposição do mundo natural e do sobrenatural muito contribui para o jogo de ilusões que predomina temática e esteticamente nessa peça. Em *As orações de Mansata*, trata-se duma justaposição do mundo secular e do mundo religioso, sagrado e sobrenatural. Os conflitos entre personagens expressam-se em certas passagens numa linguagem rude, mesmo vulgar. Os diálogos violentos, e às vezes grosseiros, exprimem uma tensão dramática que prende todo o tempo a atenção e correspondem ao protesto e à denúncia subjacentes ao texto. Quem lê a peça, vê-se diante de uma escrita de grande dramaticidade, uma dicção em português, com uma mistura cativante de palavras na língua guineense, o crioulo da Guiné-Bissau, e de línguas étnicas, principalmente o mandinga. Para o espectador, *As orações de Mansata* vai constituir sem dúvida uma representação teatral tanto visual como verbalmente atraente.

Se na peça de Shakespeare, as personagens principais têm ligações com a Casa Real de Escócia, na de Sila seus equivalentes são os ministros, chamados conselheiros, cuja obrigação é, reafirmamos, aconselhar e colaborar com Mwankeh para a manutenção do poder. Assim, ao longo dos atos vemos traços da pluralidade étnica e lingüística da Guiné entremeados a procedimentos que mesclam personagens reais com representações animistas, como seres mágicos, animais e instâncias culturais que representam poder, desmandos, corrupção, como nos dois últimos atos, em que Amambarka destitui o Supremo Chefe da Nação, usurpando-lhe o lugar. Sempre presente, o insólito é elemento relevante, pois é através dele que Amambarka recorre a forças mágicas para assumir os poderes deste universo. Tal o "Tenebroso Senhor T", que vai a um quimbanda adquirir proteção para perpetrar crimes contra a nação, como se lê em *Jaime Bunda, agente* secreto, de Pepetela, Amabarka recorre à tradição para buscar apoio aos seus atos, neste caso, a três anciãos que o auxiliam na busca da guardiã das seis orações cabalísticas: a mulher misteriosa chamada Mansata:

> Com esses poderes, não vamos pedir esmola a nenhuma outra nação ou instituição estrangeira, vamos ser auto-suficientes, respeitados em todo o mundo, ter tudo o que precisamos. [...] Vamos construir hospitais, estradas, pontes [...]. Vamos ter escolas para as crianças, universidades em todo o país, para todos os jovens, rapazes e meninas, estudarem e serem grandes Homens, cientistas de valor, com conhecimentos profundos da ciência e da tecnologia que vão fazer inveja aos brancos!
>
> (SILA, 2007: 99)

Em suma, a estruturação tanto da peça quanto do romance levam o leitor/espectador a trilhar um universo misterioso, insólito, caótico e revoltante que fazem com que "as margens cedam lugar ao centro", interrogando constantemente a história e os diversos discursos que a constituem.

Esta perspicácia autoral é a ponte que estabelecemos entre estas duas obras de Sila e a segundo peça teatral de que nos ocupamos neste texto: *A estátua perdida*, escrita por Raul Mendes Fernandes em 2007, que, na senda aberta por *Orações de Mansata*, é também uma das obras inaugurais do teatro guineense em língua portuguesa.

Com efeito, ao longo de seus cinco atos lêem-se peripécias que giram em torno do desaparecimento de uma estátua retirada de seu pedestal e que, no presente enunciado, está prestes a ser reinaugurada numa cerimônia que contaria com a presença de personagens ilustres da ilha de Bolama, *locus* onde ocorre a ação. As diversas personagens emblemáticas dali – o alcaide, o comandante de polícia, a mulher do alcaide – servem, mais uma vez, de alegorias para outras figuras da vida figuras pública, visto que a forma como são apresentadas ressignifica sobremaneira aquela sociedade pós-independente.

Como no texto de Sila, podemos fazer uma leitura policialesca da obra, visto que no afã de descobrir a autoria do roubo, as personagens revelam através de seus diálogos uma intrincada rede de favorecimentos que vai do simples fornecimento de cartões de telemóveis e combustível a atos de corrupção que atentam contra a hegemonia da nação. Em um igualmente texto cheio de ironia, a figura poderosa do alcaide é também dessacralizada, quan-

do sua esposa revela que a sagacidade do marido é substituída, no leito nupcial, por uma impotência sexual crônica que, numa analogia ao texto de Sila, revela a multiplicidade de sentidos inerentes a governantes igualmente impotentes diante da corrupção e da *promesse de bonheur* do outrora.

Neste sentido, lemos que, na verdade, a estátua havia sido retirada de seu pedestal e guardada no depósito de uma escola até que, por motivos políticos, seria reinaugurada. Desse modo, a representatividade do monumento teria sido perdida, reduzindo-a a um mero objeto, semelhante aos muitos que são guardados em um barracão.

Marca do insólito, lemos no último ato o relato da verdade pela voz da própria estátua ao afirmar:

> Ninguém me roubou. Aliás, ninguém pode roubar uma estátua. Ela só pode ser ou não ser. Ela só é valor quando está firme, de pé como estava. [...] Eu deixei de ser estátua. Tiraram-me do local onde estava para um barracão. Morri como estátua. Ninguém pode roubar o que não existe. Triste destino porque sem mim nem cidade haveria. Sinto a minha morte como uma injustiça irreparável. Outras estátuas hão de vir como essa em honra dos aviadores, mas de quem nunca se lembra quem eram, nem os seus nomes, nem as suas famílias, Nem a sua pátria. Eu não. Fundei a cidade, sem mim ela não existiria sequer [...]. Eu lutei pelo espírito das leis combati em mil batalhas pela justiça e pela liberdade. Conheci glórias únicas, escapei a tudo, ao meu próprio assassinato traiçoeiro nessa madrugada fria, a tudo, menos à minha real morte, a morte da minha imagem. Pergunto, por que me puseram num pedestal? Por que me tiraram assim de maneira tão brusca? Por que me querem repor? Do alto desse pedestal onde me tinham erigido escapei à lei da morte, de pé, olhar firme voltado para o horizonte e o pôr do sol. [...] Procuro uma razão, uma explicação, que, confesso, não encontro.
>
> (FERNANDES, 2008: 45-46)

Dessa maneira, a estátua recusa a homenagem, de ser posta em um pedestal novo que está, contudo, em meio a uma cidade permeada pelos mesmos crimes que causaram sua morte e seu apagamento, razão por que, acrescenta,

> Desconjuntado, desconexo, fui morrendo. A minha agonia foi lenta, dolorosa, como a de um camelo em pleno deserto. As crianças durante anos vinham ao meu barracão mijar por cima do meu bronze e rir. Comecei a ouvir vozes estranhas, antigas, as dos meus soldados nas vésperas das batalhas, ouvia as suas orações, ouvi também os seus gritos lancinantes na hora da morte, deles e os dos inimigos [...]. Nesse dia algo estremeceu os pedaços dentro de mim. Foi quando comecei a ouvir claramente novas vozes, dos mesmos homens armados que me tinham deitado abaixo. Queriam me repor no meu antigo lugar. Queriam me refazer estátua. Cúmulo de vergonha, de hipocrisia, de insensatez. Como é que um conjunto de peças de bronze, partidas, desconjuntadas, desconexas, destronadas, poderia voltar a ser estátua? Irracionalidade no seu estado bruto. Que deselegância. Decidi fugir com que ainda sobrava de mim. Esperei que o soldador me repusesse as fendas mais graves, sobretudo as da cabeça, que não me permitiam ver, e não esperei que ele viesse soldar meu pé esquerdo, que ficou junto aos retratos dos governadores coloniais. Que importa. O que me interessa é simplesmente ir para longe e descansar a minha alma em paz, [...] alcançar o mar.
>
> (p. 46-47)

Assim, num universo permeado pela insensatez dos "homens engajados apenas pela metade", cabe à estátua fazer com que sua atitude figure como uma conduta normal, incompatível com os desvãos que o ciclo histórico assinala. Por isso, o "normal" é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção. [...] falamos de um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de conduta normal (TODOROV, 1980: 153).

A peça de Fernandes insinua dados da história da Guiné-Bissau, como o fato de a estátua de Amilcar Cabral, doada pelo governo cubano em 1986, ano em que chegou ao país, ter permanecido até 2009 num quartel, quando foi colocada numa praça ao lado do aeroporto de Bissau, no dia 25 de maio daquele ano, data em que é comemorado o "Dia da África". A cerimônia culminou com a mudança do nome da avenida principal da capital, que passou chamar-se "Combatentes da Liberdade da Pátria", substituindo o nome "14 de Novembro", alusivo ao dia em que Nino Vieira pôs fim, em 1981, ao projeto de unidade entre a Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Os espelhamentos metaficcionais nos permitem ler a história dentro de outras estórias possíveis e constatar a decepção e o desejo de fuga da estátua e do próprio Amílcar Cabral de uma realidade que em muito se afastou do sonho utópico que embalou o desejo de libertação da Guiné e de outros países africanos. A curandeira que obtinha das árvores o remédio para curar a impotência do alcaide é a interlocutora da estátua perdida e quem intercede junto aos três pescadores para que a conduza em sua canoa rumo ao mar, rumo à libertação. Desse modo, vemos o retorno às tradições, as mesmas que guardam o segredo das preces de Mansata, como uma das formas possíveis de restaurar alguns dos fiapos do sonho esgarçado.

Por fim, constatamos que as obras aqui analisadas são elaboradas a partir da cosmovisão africana do mundo de hoje, nas quais se mesclam tradições e crenças antigas com a realidade pós-colonial africana e a busca de uma simbiose restauradora. O pragmatismo faz reconhecer a necessidade de essas nações ocidentalizarem-se sem, não obstante, impedir que a vida espiritual integre a cosmovisão africana. Neste sentido, através do insólito, Sila e Fernandes ampliam suas teias discursivas, viabilizando a compreensão de outros prismas da realidade guineense. Através de algo que aparentemente não possui explicação, partem para a reflexão e aprofundam o descentramento que fazem com que seus textos dialoguem intimamente com o cotidiano de seu país. A partir daí, deparamo-nos com o conceito de "des-realização" proposto por Bhabha (2002: 70), que tem como objetivo "situar um objeto, idéia, imagem ou gesto num contexto *que não lhe é próprio*, com o objetivo de desfamiliarizá-lo, para frustrar sua *referência* naturalística ou normativa e examinar que potencial ou idéia, ou *insight* pode ter".

Se compararmos essas duas peças guineenses à teatralidade proposta por Brecht, vemos uma nova forma de encenação por intermédio de um teatro não-aristotélico, isso é, sem marcações explícitas, como unidade de tempo, clímax, catarse, mas plena de matizes anti-épicos e descentralizadores. Ainda que a figura do narrador não seja, como no teatro brechtiano, uma marca nessas duas peças, percebe-se ao longo delas uma preocupação em narrativizar a ação em vez de mostrá-la de modo simples, através de uma postura crítica do leitor/espectador que reage com estímulos mentais que vão "a contrapelo" da linearidade da história.

Por meio deste distanciamento crítico, tanto Sila quanto Fernandes incitam seus destinatários, destacando os valores ideológicos de seus textos e revelando "que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo, por isso, ser superadas" (ROSENFELD, 1985: 89).

Referências Bibliográficas

AUGEL, Moema. "Shakespeare na Guiné-Bissau. *In*: *Anais do VII Deutcher Lusitanistentag* (VII Congresso dos Lusitanistas Alemães), Seção 4: "Grenzüberschreitungen in der Lusophonie: Intermediales Intertextuelles Interkulturelles", 2007.

_____. *O Desafio do escombro – nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

BHABHA, Homi. "Democracia des-realizada". *In: Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 148, março de 2002.

DUTRA, Robson. "O romance guineense e a redenção do presente". *In*: Secco, Carmen Tindó, SALGADO, Maria Teresa e JORGE, Silvio Renato. *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/União dos Escritores Angolanos.

FERNANDES, Raul Mendes. *A Estátua perdida*. Bissau: Ku Si Mon, 2008.

ROSENFELD, Anatol. "O teatro como instrumento didático". *In*: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SILA, Abdulai. *As orações de Mansata*. Bissau: Ku Si Mon, 2007.

_____. *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

Os incríveis irmãos Júlio: divertir, informar, sensibilizar através das histórias em quadrinhos

Moema Parente Augel
Universidade de Bielefeld

As histórias em quadrinhos ou bandas desenhadas, com suas idiossincrasias textuais e visuais específicas, apesar de ser um gênero periférico, tanto no sentido econômico quanto de aceitação canônica, são cada vez mais vistas como um importante meio de comunicação de massa. A Guiné-Bissau, desde a década de oitenta, conta com um certo número de artistas desse gênero cujos pioneiros são Fernando Júlio, Manuel Júlio, Humberto Gonçalo, Malamba Sissé. Dentre esses autores, destacarei os mais conhecidos e sem dúvida os mais importantes, Fernando e Manuel Júlio, com suas populares e saborosas histórias, publicadas em grande número de toscos cadernos, escritos em crioulo guineense.

Ligados pelo elo sanguíneo, os irmãos de sobrenome Júlio – Fernando e Manuel – são gêmeos uniovulares; nasceram em 1957, em Mansoa, na Guiné-Bissau, da etnia balanta. Desde a infância se dedicam ao desenho, são artistas autodidatas, praticando também várias outras artes plásticas, seja a pintura, a escultura, a ilustração, a cerâmica, o desenho.

Cresceram num dos bairros tradicionais de Bissau, fizeram o curso secundário completo, dominam relativamente bem o português, integrando a pequena burguesia local, sem estarem completamente desligados da cultura tradicional (KIHM; ROUGÉ, 1992: 130). Desde muito cedo, sem recursos e sem formação específica, utilizando cadernos escolares, desenhavam historietas de fundo humorístico, muitas delas tendo como tema as vitórias e vissicitudes das duas equipes locais

(e dos torcedores) de futebol. Aos poucos, os temas escolhidos ultrapassaram as vivências dos jovens artistas. A ação de suas histórias desenrola-se em um mundo que aparenta ser real, e esse pseudorealismo – o mundo dos quadrinhos – permite que os leitores se revejam nele, nele se representem (MIRANDA, 1976: 154).

Segundo informações prestadas na entrevista concedida a Maria Domingas Tavares Pinto, publicada na revista *Tcholona*, os irmãos foram admitidos por concurso na Cerâmica Artística de Plubá onde aprenderam a trabalhar como modelistas e descobriram, graças a fascículos de banda desenhada que um colega recebia provavelmente de Portugal, que "afinal a banda desenhada era feita não com carimbos, como eles pensavam, mas 'a mão'" (PINTO, 1996: 29).

Quadrinistas desde os inícios da década de 80, criadores das mais apreciadas histórias em quadrinhos do país, eles foram, conforme declaração deles mesmos, levados a essa atividade depois de terem conhecido algumas das aventuras de Tintin, criação do artista belga Hergé. É preciso sublinhar que, entretanto, nada evidencia, na obra dos gêmeos, uma influência direta do autor belga: nem no traço gráfico, nem nos temas, nem no estilo dos múltiplos aspectos de sua produção, o que torna ainda mais notável o trabalho de ambos que, na verdade, vivem quase isolados de qualquer tipo de intercâmbio e praticamente entregues à própria vocação.

O jornal guineense *Nô Pintcha* foi provavelmente o primeiro veículo mediático que lhes deu algum espaço, no suplemento cultural *Bombolom,*[1] criado e dirigido pelo escritor e jornalista Tony Tcheka que na época utilizava seu verdadeiro nome, António Soares Filho. Os irmãos Júlio fizeram inclusive parte da equipe editorial daquele jornal e ali desenharam, nos anos de 84-85, caricaturas ligadas por exemplo ao futebol, *cartoons* criticando a carestia da vida ou outros problemas espelhando as necessidades ou a insatisfação popular, tendo a figura do *Bocasinho* como ator principal dos quadrinhos. Em 1983, Manuel publica no J*ornal dos professores*, o primeiro caderno de uma série de HQ, com o título

[1] *Nô Pintcha* significa na lingua guineense "Avante!", "Vamos prosseguir"; *Bombolom* é o grande tambor que transmite notícias de aldeia para aldeia, inclusive anunciando a morte de alguém e celebrando suas virtudes.

N'tori Palan, obtendo sucesso imediato. Logo a seguir, Fernando lança o primeiro número da série *3 N´Kurbados*, além de outros cadernos direcionados aos leitores infantis ou à juventude. A motivação dos irmãos era clara: se a princípio, a finalidade era divertir, provocar o riso e entreter pela leitura, a aceitação inesperada que as personagens e suas histórias tiveram levou os autores a irem mais longe; informar, sensibilizar, instruir sobre fatos do quotidiano e questões cruciantes que envolvem a educação cívica e ecológica, tais como alertar para o perigo das queimadas ou mostrar a necessidade da doação de sangue, por exemplo.

Ao apresentar o primeiro caderno de *3 N´Kurbados* (ainda em formato A4), Leonel Galvão, então diretor do Instituto Nacional do Livro, declara:

> [...] Convém salientar que as bandas desenhadas que têm proliferado no nosso mercado têm sido editadas em crioulo o que demonstra que a nossa língua possui imensas capacidades expressivas populares ainda por explorar. [...]
>
> As bandas desenhadas podem também desempenhar uma função social de extrema importância. Um aspecto de carácter sério pode ser tratado de uma forma amena. Desta forma quando se organizou o concurso de bandas desenhadas escolheu-se um tema de utilidade pública capaz de sensibilizar a população de uma forma humorística sobre a problemática das queimadas, uma das causas principais do avanço do deserto.
>
> Pensamos que uma editora na Guiné-Bissau deve estar em função da política de desenvolvimento postulada pelo Partido; apoiar principalmente as camadas sociais menos favorecidas através de publicações de materiais de leitura de carácter práctico e didáctico, já que se a população alfabetizada ou aqueles jovens que possuem a 4ª. classe não tiverem materiais de leitura estariam condenados a tornar-se analfabetos
>
> (Leonel Galvão in: F. JÚLIO, 1986)

Os dois irmãos frequentaram em 1985 um curso de desenho em São Paulo, onde tiveram oportunidade de conhecer o quadrinista Maurício Sousa, criador da famosa Mônica. Em 1986, participaram de uma exposição internacional de banda desenhada, nas proximidades de Lisboa, à qual, ao longo dos anos, seguiram-se outras, tanto em Bissau como em Portugal. Em 1992, participaram de um curso de desenho, pintura e grafismo na Academia Municipal de Arte, em Estocolmo. Esses estágios foram, entretanto, bastante breves, e o início das atividades artísticas de ambos antecedeu as viagens ao exterior.

Os irmãos sempre exerceram outras atividades ligadas à arte, por exemplo, como ilustradores de livros. O livro de poemas de Tony Tcheka, *Noites de insónia na terra adormecida* (1996), foi ilustrado por Manuel Júlio; Fernando é o ilustrador do livro inaugural de Odete Semedo, *Entre o ser e o amar* (1996).

Os gêmeos, que se dedicam também à pintura, foram responsáveis pela confecção de murais em algumas instituições da capital, tais como o banco Totta & Açores, o hotel Hotti e a maternidade do hospital Simão Mendes.

Fernando e Manuel confeccionam também cadernos com fins didáticos, educativos e esclarecedores, sempre a partir de HQ por eles mesmos inventadas e graficamente realizadas. Da década de oitenta, data um caderno para apoiar campanhas que alertam para a necessidade da vacinação,[2] da autoria de Manuel Júlio. O caderno *N'tori Palan ku Nhu Barcina* (N.P. e "Nhô" ou "Sr." Vacina) é de 1986, numa co-edição do Instituto Nacional do Livro e a UNICEF[3].

---

[2] Consta do texto introdutório: N'tori Palan, personagem célebre na Guiné-Bissau, sensibilizado sobre a importância da vacinação, participa com todo o seu charme do esforço nacional de mobilização para imunizar todas as crianças da Guiné-Bissau. A UNICEF agradece à Casa da Cultura da Guiné-Bissau e ao autor da banda desenhada Manuel JÚLIO por este valioso trabalho que irá contribuir com a sua divulgação à luta para a saúde e o bem-estar das crianças (M. JÚLIO, 1986).

[3] Segundo informação de Tony Tcheka (a quem muito agradeço) "é de justiça vincar o papel que os manos tiveram nas primeiras e quiçá as maiores campanhas de vacinação ocorridas na Guiné-Bissau independente. Colaboraram activamente com a UNICEF, e são os co-criadores de *Nhu Barcina,* figura que sensibilizava e mobilizava pais, educadores, professores, enfermeiros, crianças, a sociedade no geral para a ne-

Ressalto um outro caderno, do mesmo autor, sobre o trabalho infantil e a necessidade de as crianças frequentarem a escola: *Cansera di mininus ta rapati, si nô djunta mon!* A publicação teve por finalidade a divulgação da Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança e data de 1995. Por volta dessa mesma década de noventa, aparecem os cadernos para combater a SIDA, atendendo a solicitações de instituições públicas ou organizações não governamentais. Mais recentemente, os irmãos voltaram a ocupar-se com o assunto, publicando, em 2008, uma série de cadernos com o título comum *Exemplos*, como instrumento de divulgação e instruções relativas aos cuidados e precauções para a população evitar essa enfermidade, já muito alastrada na Guiné-Bissau.

Manuel e Fernando Júlio foram mencionados positivamente e comentados por Benjamim Pinto Bull em sua obra sobre os *saberes* de seu país (BULL, 1989). Trata-se da primeira análise de que foram objeto as histórias em quadrinhos guineenses, onde foram abordados sobretudo aspectos lingüísticos.

Bull informa que o primeiro episódio das aventuras de N'tori apareceu no final de 1983; esclarece o que, segundo sua suposição, deve significar o segundo nome do herói. Enquanto N'tori provavelmente é um nome balanta; Palan seria, segundo Bull, uma invenção fantasiosa, deformação da palavra "plano"; o nome da personagem significaria algo assim: "Os projetos de N'tori" (ib.: 126). A explicação tem sua lógica, mas se trata apenas de uma suposição sem comprovação.

Pinto Bull utiliza para sua análise o segundo caderno das aventuras de N'tori Palan, *Falsu fiskal militar* (1996), para comentá-lo detalhadamente, traduzindo algumas páginas, ressaltando ali a língua empregada, isto é, o crioulo guineense. O texto analisado está eivado de empréstimos linguísticos do português, do cabo-verdiano e do francês (BULL, 1989: 126), observação que se pode estender para outros textos, de ambos os irmãos. Bull comenta também certas expressões tipicamente guineenses cuja compreensão provavelmente escaparia a falantes do português de outros países.

---

cessidade de as crianças serem vacinadas. Também trabalharam no Gabinete Nacional de Comunicação Social, tendo-se destacado nas sucessivas campanhas nacionais de divulgação dos Direitos da Criança".

Os gêmeos mereceram também análise altamente elogiosa dos lingüistas Kihm e Rougé, em artigo na revista guineense *Soronda*, considerando "notável" a originalidade daquela produção, destacando o estilo pessoal de cada um, "em que nenhuma influência se deixa distinguir claramente: nem os super-heróis americanos, nem a escola belga, nem a banda desenhada de origem italiana dita "para adultos" (KIHM; ROUGÉ, 1992: 130)[4].

O centro de interesse desse artigo recai sobre o crioulo guineense, pretendendo demonstrar, entre outros pontos, que os autores Manuel e Fernando Júlio contam entre os primeiros produtores de literatura no país, alinhando-os, com a devida ressalva (sic), ao lado dos poetas Vasco Cabral, Helder Proença, Agnelo Regalla, Antônio Soares Júnior. Ressaltam ainda terem os gêmeos sido os primeiros a fazerem literatura nessa língua: "Não seria exagerado afirmar que começaram a criar uma literatura (ib.: 134).

Registrem-se ainda três outros artigos sobre o trabalho dos dois irmãos: o de Maria Domingas Tavares PINTO, "Os irmãos Júlio", na revista *Tcholona* (Bissau, 1996). Publicados na revista *Africultures*, destacam-se "La BD populaire en Guinée Bissau", da autoria de Koffi Robert AMOUZOU e Christophe CASSIAU-HAURIE (2008); e "En Guinée Bissau, des caricaturistes isolés", por Koffi Robert AMOUZOU (2009).

N'tori Palan e os *3 N'Kurbados*

Para conhecer as condições de produção desse bem cultural guineense, é preciso ter em vista a parca infra-estrutura de quem se dispõe para trabalhar como artista num país com a Guiné-Bissau. Além de escrever e desenhar, os autores se ocupam da reprodução dos exemplares e de sua comercialização e distribuição. No início, a reprodução dos cadernos era mimeografada. A comercialização era modesta, feita pelos autores mesmos ou delegando-a a vendedores ambulantes ou, quando muito, instalados em alguma barraca nos mercados da cidade. Atualmente, essa co-

[4] Esses linguistas publicaram anteriormente na França um artigo mais extenso. Cf. KIHM, Alain e ROUGÉ, Jean Louis (1988). "*Les trois irrécupérables* de Fernando Júlio: édition critique d'une bande dessinée en kriol (Guiné-Bissau)". In: *Cahiers du LACITO*, n°3: 107-177.

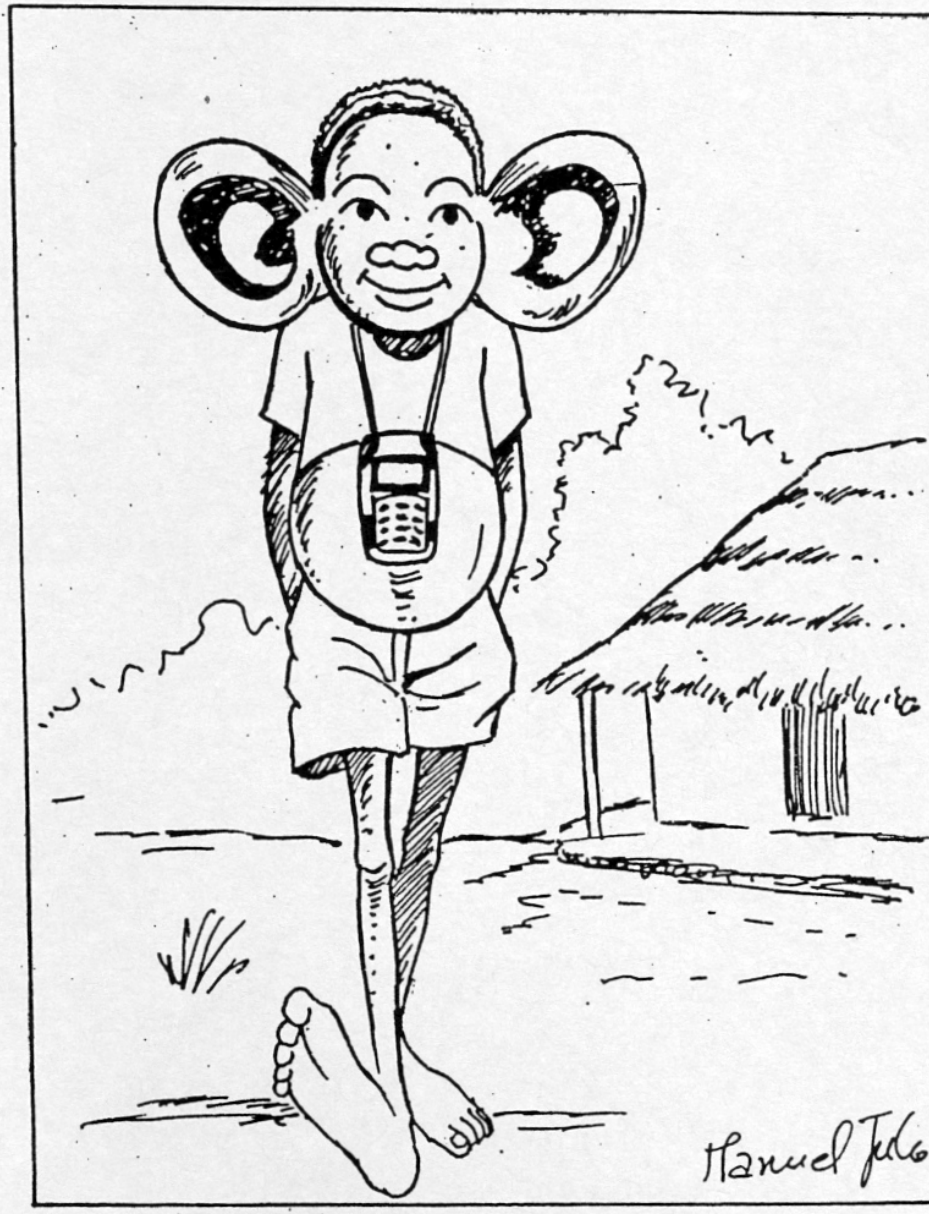
mercialização está um pouco melhorada, embora deixe ainda muito a desejar. A qualidade gráfica dos cadernos pouco evoluiu, continuando a ser artesanal, em preto e branco, com os "balões" escritos a mão, nada indicando ali que a era do computador já esteja em pleno vigor. Apenas uma capa em cartolina unicolorida aponta para um pouco mais de cuidado na confecção. A penúria financeira é certamente a grande responsável por essa modéstia, e os parcos apoios que eventualmente recebem ou receberam, da INACEP (Imprensa Nacional) ou do Centro Cultural Francês, por exemplo, não são suficientes para possibilitar aos artistas uma verdadeira melhoria. Tais dificuldades fazem ressaltar mais ainda a originalidade dessa produção.

Manuel Júlio notabilizou-se com as estrepolias de *N'tori Palan*, cujas aventuras continuam ainda hoje a divertir a população. Com sua figura característica, enormes orelhas de abano e uma vistosa e proeminente barriga, N'tori Palan mete-se em todo tipo de embrulhadas para conseguir a qualquer preço o que deseja, seja um passaporte para a "terra do branco", seja dinheiro suficiente para divertir-se no carnaval com sua "badjuda"[5], seja forjando meios para conseguir obter um telemóvel, ou parecer forte e musculoso para conquistar uma namorada.

Como a maioria dos desempregados, os guineenses sonham por uma vida melhor e a solução para muitos parece ser a antiga metrópole. Esse tema é abordado por Manuel Júlio na sua história *N'tori Palan na bai buska vida* (N.P vai em busca de aventuras, 2004). O enredo da história é o seguinte: N'tori, quando estava tomando conta das vacas do "Tio Braima", vê passar um avião e pensa consigo mesmo que boa sorte têm aqueles *ku na bai tera di branku* (que vão para a terra dos brancos). Procura ganhar dinheiro, como sempre ilicitamente, para poder pagar o documento; sendo descoberto, acaba roubando um passaporte, mas a foto do verdadeiro proprietário mostrava uma pessoa muito mais velha, o que levou o malandro a tentar mudar de aparência, usando cabelo, bigode e barba postiços. Descoberto, foi parar no "calabouço", isto é, na prisão.

---

[5] Enunciado guineense que significa menina, moça; aqui: namorada. A historieta é: *Karnaval mitin na foronta* (O carnaval me meteu em dificuldades, 2003).



© OH MAVEGRO

Através desses quadrinhos pode-se registrar a chegada das novidades dos tempos modernos pelo menos a Bissau, como na história sobre o celular ou telemóvel, *N'tori Palan ku telemovel* (N.P. e o telemóvel, 2003a). O poder aquisitivo da população dificultava ou mesmo impedia a aquisição dessa novidade técnica que, por isso, era ainda motivo de "ronco", isto é, de exibição, vaidade e consequente prestígio: as mocinhas não se interessavam por rapazes que não possuissem um tal objeto. Situação semelhante acontece em *N'tori Palan na metcha* (N.P faz musculação), onde se vê a moda ditando normas para a aparência física dos rapazes: quanto mais fortes e musculosos, mais disputados. As academias de exercícios físicos passaram a fazer sucesso, os rapazes de aparência atlética são preferidos e N'tori Palan inventa recursos para parecer mais musculoso e, depois de tentar por vias honestas, trabalhando pesado, desiste e resolve colocar enchimentos de palha no peito; mas, descoberto, passa naturalmente vergonha, como em todas as suas aventuras.

Como de costume nas histórias tradicionais, a intenção didática obriga a uma lição de moral que se evidencia sempre no final, quando a astúcia e as trapaças são castigadas. O papel de anti-herói dessa personagem é evidente, caracterizado pela aldrabice, pela sagacidade, pela esperteza e pelos recursos que usa para conseguir o que quer, sem nenhum escrúpulo. Nem por isso, N'tori é menos simpático nem menos querido por seus leitores.

Fernando Júlio popularizou-se com a publicação da série de estórias que têm três personagens principais conhecidas como os *3 N'Kurbados*[6], expressão que poderia ser traduzida como "três malandros", "três espertalhões", e onde o eterno embate entre a brutalidade e a estupidez de um lado e a astúcia e a inteligência do outro é representado por três engraçadas figuras, sempre metidas em espertezas e malandragens.

A trama das histórias tem como principais atores os compadres *Bafatoriu* e *Ataia Ju* que contracenam com *Sapu Fora,* quase sempre em campos contrários, uns procurando engodar o outro. *Bafatoriu*, na língua guineense, corresponderia em princípio ao "tira-gosto" no Brasil, ao petisco em Portugal,

[6] Ao pé-da-letra, os "encurvados, tortos". O termo designa indivíduos tão mergulhados na via do crime que já nada os pode desviar desse caminho (KIHM; ROUGÉ, 1992: 135).

qualquer salgado que acompanha a bebida (pastéis, linguiça, nacos de carne ou frango). O termo *ataia*, segundo Kihm e Rougé, refere-se ao "vinho de caju", sendo um empréstimo da língua wolof *àttaaya,* correspondente ao árabe *at-taay* que significa "chá" (KIHM; ROUGÉ, 1992: 136).

> A mudança de sentido é produto de uma brincadeira, já que as populações não islamizadas não consomem chá (o chamado "chá verde"). O apelido do herói é Ju, nome tipicamente pepel (os Pepeis constituem a etnia dominante em Bissau e na região, donde são autóctones). Ataia Ju rima com *biñu kaju*, outro nome da mesma bebida (ib.).

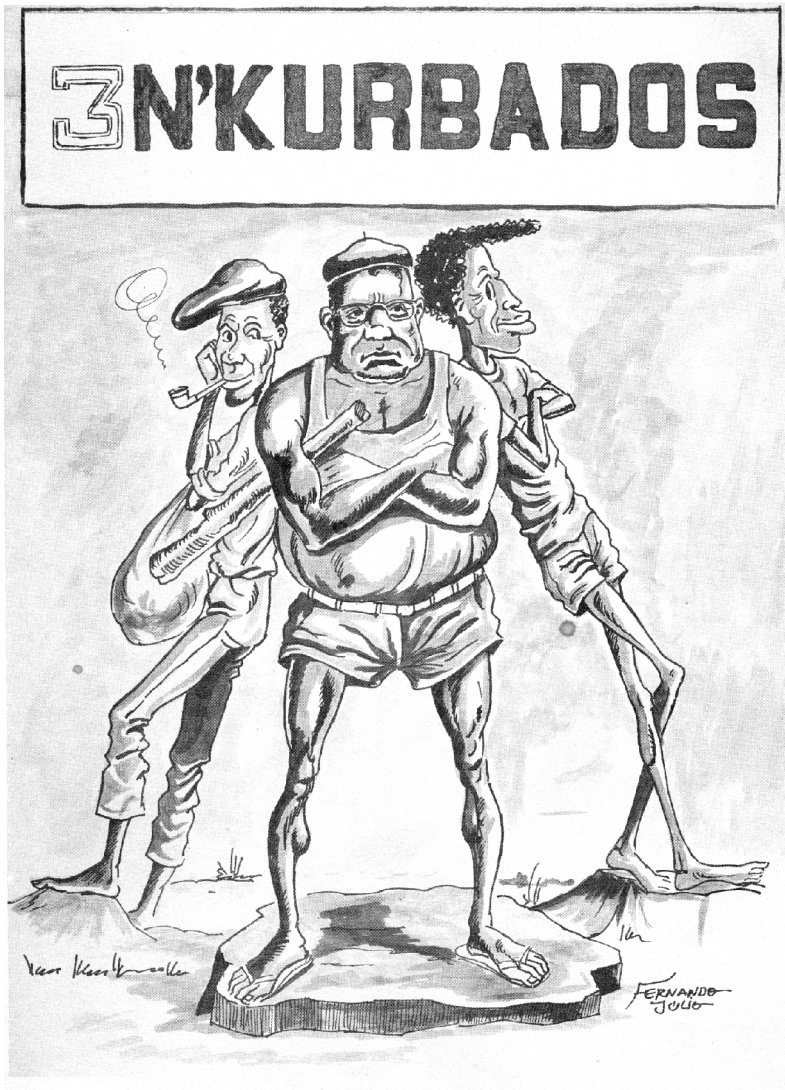
O nome da terceira personagem foi também inteligente e intencionalmente escolhido: *Sapu Fora* é alusão à denominação jocosa que se empresta aos penetras: "papa-jantares que procuram misturar-se numa festa sem ser convidados. Isso ajusta-se bem à personagem" (ib.).

N'Tori Palan, Ataia Ju, Bafatoriu e Sapu Fora são desempregados, nunca têm dinheiro e, na aguda análise de Kihm e Rougé, para eles, como para tantos guineenses na vida real, "ter sucesso é chegar a ser condutor de um ministro, ou ir para Portugal para tornar-se um miserável jogador de futebol de segunda ou fazer-se expulsar depois de vaguear nas ruas sem destino certo. Estes escritores-desenhadores são de uma lucidez negra e sem indulgência" (ib.: 133).

Embora populares, as obras não são "naif", seus autores pertencem a um meio urbano, aculturado, crioulizado, e refletem a influência do meio colonizador, a começar pelo fato que "o desenho, *a fortiori* realista, não tem tradição antiga na África Ocidental. A forma é um empréstimo; também ela é, tal como o kriol, produto do contacto" (ib.: 132).

O paralelo entre as historietas e os contos tradicionais da oralidade guineense impõe-se por si mesmo. Além do uso em ambos os casos do crioulo guineense, um traço-de-união é o humor onipresente nas histórias. As três personagens de Fernando Júlio lembram o confronto entre a lebre e a hiena, uma constante nas estórias tradicionais da oratura, tão conhecidas e apreciadas na Guiné-Bissau. Ataia Ju e Bafatoriu seriam a incarnação da lebre astuciosa e Sapu Fora, tal como a hiena, reproduz a imagem da estupidez e da brutalidade. Tanto nos contos tradicionais como nas HQ dos

autores em foco podem-se registrar os mesmo recursos, os mesmos procedimentos dramáticos, tais como repentinas reviravoltas no desenrolar da história, os mesmos "ilogismos ou alogismos" (ib.: 133-134).



Caricaturistas políticos

Um aspecto importante da atividade artística dos irmãos Júlio é sua contribuição como caricaturistas. Koffi Robert Amazou, que trabalhou durante algum tempo no Centro Cultural Francês, em Bissau, autor do artigo acima referido, detém-se neste aspecto da atividade artística de Manuel e Fernando Júlio, cujos desenhos de cunho político primam pela caracterização engenhosa e mesmo genial do quadro político local onde, em poucos traços e com um mínimo da palavras, sempre no crioulo guineense, são feitas críticas e gozações no melhor estilo do gênero (AMOUZOU, 2009).

Os muitos jornais (em parte de periodicidade muito irregular) que hoje em dia circulam na Guiné-Bissau trazem obrigatoriamente um comentário sobre algum acontecimento político brisante em forma de *cartoon* ou de tira, ou mais raramente uma breve história em quadrinhos, bastante caricatural. Os irmãos Júlio destacam-se também nesse campo sobre os outros quadrinistas do país. Aí, o aspecto de crítica política torna-se evidente, e esse material de lazer adquire, ao mesmo tempo, uma conotação educativa, apresentando-se em alguns casos subversivo.

Os quadrinhos caricaturais e os *cartoons* conheceram uma grande divulgação e enorme sucesso quando os jornais passaram a publicá-los. Segundo Amouzou, o fato de os periódicos guineenses, sobretudo desde a abertura política do início do anos noventa,[7] consagrarem um espaço para o *cartoon* inspirado em atualidades que mobilizam a opinião pública, tratando de todos acontecimentos e peripécias da vida nacional, enveredando pela sátira de cunho político, contribuiu para aumentar a vendagem, chegando às vezes a triplicar o número de exemplares vendidos. A qualidade das caricaturas, impregnadas de humor popular, prende a atenção de uma grande quantidade de leitores, inclusive a de analfabeto, grandes admiradores das gozações veiculadas por essas obras primas satíricas (AMOUZOU, ib.). Além de *Nô Pintcha,* outros periódicos, como o *Diário Bissau,* o *Cor-*

[7] Desde 1987, deu-se uma abertura e o afroxamento da censura com a gradativa introdução do Programa de Ajustamento Estrutural, culminando com a introdução do multipartidarismo e consequente formação de partidos da oposição, tendo as primeiras eleições multipartidárias presidenciais e parlamentares acontecido em 1994.

reio da Guiné-Bissau, o *Banobero*, o *Kansaré* reservam (ou reservaram) um espaço, mesmo uma página, aos cronistas quadrinistas.

Manuel e Fernando Júlio não perdem ocasião para porem em evidência, cada um a seu modo, as fraquezas, o nepotismo, os conluios, as negociatas ou a corrupção dos membros da governança do país. Mas fazem-no pela tangente da hilaridade, raramente chegando a serem maldosos ou ofensivos.

Uma série à parte

Dignas de nota são as publicações durante a guerra de 1998/99.[8] Em "A guerra desenhada", Fafali Koudawo tece oportunos comentários sobre dois desses cadernos muito especiais (KOUDAWO, 2000), da autoria de Fernando Júlio. O primeiro tem o título *"Lutu na Polon di Bra"* e o segundo, "*Panha ku mon"*, duas histórias em quadrinhos onde as principais personagens são os chefes das duas facções em conflito, apresentando todo o decorrer dessa guerra de forma caricatural e histriônica, onde as referências aos costumes tradicionais e ao mundo simbólico guineense formam uma base de grande criatividade e com um excepcional valor de afirmação identitária. Fernando Júlio procede a uma habilidosa desconstrução, transpondo o conflito desencadeado nas altas esferas da governança do país para o mundo familiar e quotidiano, embora mantenha a apresentação fiel da cronologia do desenrolar dos acontecimentos: a Guiné-Bissau é uma *tabanca* (uma aldeia), a população é a do mundo rural, o presidente da república é o chefe da aldeia, caracterizado pelas roupas típicas da etnia Pepel à qual pertence de fato; o chefe supremo do exército é o guardião do depósito das ferramentas e outros utensílios, também vestido de acordo com a sua etnia, com as largas indumentárias muçulmanas; o parlamento é o conselho dos anciãos, as armas são machetes, facões, machados, lanças. As únicas notas

[8] Quatro anosdepois do pleito que elegeu João Bernardo "Nino" Vieira pela quarta vez Presidente da República, a crescente insatisfação popular e o desprestígio do governo desembocaram numa séria crise política que culminou com o golpe militar desencadeador de uma sangrenta guerra intestina, ocorrida de junho de 1998 a maio do ano seguinte, que culminou com a deposição do presidente. As conseqüências daí advindas (materiais, morais, políticas e econômicas) ainda na atualidade não foram superadas.

exóticas nesse cenário são os aviões e "as incontornáveis gravatas e malas de diplomatas" (KOUDAWO, 2000: 289). Como o comentarista F. Koudawo observou, Fernando Júlio "tendo escolhido rir e fazer rir da guerra civil que assombou a Guiné-Bissau", relata a seu modo "onze meses de conflito sangrento sem mostrar nem uma gota de sangue nem desenhar um único cadáver" (ib.: 294). O que lhe interessou foi, pelo viés da caricatura e da hilaridade, desnudar o lado absurdo daquele episódio (ib.).

Profundamente cômica é a caracterização de Nino Vieira, na época o Presidente da Guiné-Bissau, que quase sempre era visto em seu uniforme militar ou com roupas ocidentais. Nas estórias, tem a imagem desconstruída, sem entretanto ser desrespeitosa, pois guarda algumas de suas características principais: a pertença étnica é marcada pelo traje típico dos Pepel, mas acentuando o mais rústico *lopé*[9], pés descalços e peito desnudo; sem faltar, entretanto, a corrente de ouro com o seu indefectível medalhão e a pulseira. O contraente nessa guerra intestina foi o chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, General Ansumane Mané, muçulmano, apresentado sempre com suas vestimentas tradicionais, uma longa túnica, um rosário na mão, o barrete na cabeça.

Chama a atenção o cuidado posto na caracterização dos ambientes, rica em pormenores "reais", tanto urbanos como rurais, e das personagens, com suas vestimentas facilmente reconhecíveis, se se trata de um muçulmano ou de um pepel, de um balanta ou de um europeu. A linguagem também é rica em expressões pitorescas, em alusões a costumes locais, em discursos que revelam nuances sensíveis sobretudo para um olhar de dentro. Como por exemplo, o comportamento da vendedora em *Falso fiskal* militar, caderno de Fernando Júlio: para despertar a piedade do falso fiscal que exigia documentos que ela não possuia, a vendedora tira o lenço da cabeça, uso comum na região, para despertar respeito ou piedade, mostrando os cabelos brancos da velhice. Ou no diálogo em que a mulher chama o "fiscal", ainda jovem para ser um detentor do poder de castigar, alternadamente ora de *papé*, ora de *fidju*, dentro da lógica da tradição da mulher guineense e da língua crioula: *papé* (papai) mostra respeito à autoridade, mesmo

[9] Lopé é uma peça íntima do vestuário masculino dos Pepel, a etnia predominante em Bissau, uma tira de pano ou couro com que se envolvem as pernas e as nádegas e se cobre o sexo (SCANTAMBURLO, 2002).

sendo o assim chamado de pouca idade; f*idju* (filho) indica que a vendedora já não se dirige ao representante da lei mas sim ao rapazinho de quem poderia ser mãe, tentando com isso comovê-lo (BULL, 1989: 127).

Manuel também dedicou uma aventura de N'tori Palan a essa guerra intestina que conturbou o país. Como não podia deixar de ser, o autor manteve-se fiel ao seu estilo, priorizando o humor. Com o título *Turbada di Junho di 98* (Trovoada de junho de 98, 2003b), apresenta o herói fugindo, como milhares de outros guineenses, de Bissau para o interior, mudando sempre de lugar na medida em que a guerra se alastrava para o interior. Mas N'tori não seria N'tori se não se aproveitasse para tirar vantagem da situação: dizendo-se membro da Cruz Vermelha com a missão de alimentar os animais que ficavam nas aldeias esvaziadas, ele fartava-se, matando um gordo porco e bebendo o vinho abandonados pela população em pânico.

O emprego do crioulo guineense

As línguas crioulas são o veículo das BD e HQ em todos os territórios em que se fala um desses idiomas. Para quem parte do português como norma, o fluxo da leitura é perturbado pelo estranhamento da grafia, havendo a tendência a desistir da leitura, voltando-se para aquilo com o qual se está mais acostumado, o português. É laborioso tanto para quem escreve como para quem lê, fazê-lo num sistema que não está ainda inteiramente codificado e no exercício do qual não se tem ainda quase nenhuma prática. Na Guiné-Bissau a questão da normatização tem sido discutida, sem se chegar até agora a um consenso. Mas é imprescindível que se multipliquem as publicações e se uniformize o quanto antes a escrita.

Nos territórios onde são faladas línguas crioulas, é esse o idioma onipresente nas HQ. Embora tenha sido por muito tempo desvalorizado, o interesse pelas HQ é crescente em todo o mundo. E as línguas crioulas constituem um instrumento por excelência dessas historietas, produção destinada sobretudo para um público interno, muitas vezes pouco afeito a leituras.

Os autores tratam frequentemente de temas do quotidiano e do que diz respeito tanto a eles, autores, como a seu público. Sendo lín-

guas essencialmente orais, os crioulos, sejam eles de origem portuguesa, francesa, inglesa ou espanhola, fazem ecoar com fidelidade e mais naturalidade o que vai no coração do falante. Torna-se muitas vezes instrumento de reivindicação e de auto-afirmação. O que Huo-Chao-Si destaca na sua análise do crioulo de base lexical francês, vale também para a língua guineense:

> L'effet "créole" donne un ton humoristique, intraduisible et imperceptible par le français. [...] [Le créole], c'est la langue d'une forme d'humour et sarcasme en permanence, avec en effet, des images et des tournures pleines d'invention et d'évocation collectives
>
> (CASSIAU-HAURIE, 2008)

Essa constatação é ainda mais evidente para as HQ visando um público local, como Huo-Chao-Si afirma: "C'est un ton, c'est ma langue natale et maternelle, avant le français! [...] On n'utilise pas le créole par militantisme aveugle, on l'utilise quand il le faut, sans trop non plus se casser la tête"[10] (ib.).

Na Guiné-Bissau, o veículo das HQ não podia deixar de ser o crioulo guineense, língua mais próxima do íntimo dos produtores textuais e dos receptores. Mesmo aspirando à universalidade, a aproximação do linguajar quotidiano, através da língua materna, confere ao texto crioulo uma grande força telúrica da qual emanam originalidade e autenticidade. "*La rue c'est le créole*", concluiu o quadrinista Huo-Chao-Si (ib.).

Examinando o linguajar dos quadrinhos guineenses, destacamos a naturalidade dos diálogos, breves e incisivos, versão escrita do falar popular, espelho realista das conversas descontraídas do povo. Algumas vezes surgem personagens não guineenses, um "branco" ou um africano de outras plagas falantes do francês. Para dar maior realismo à história ou episódio, o artista utiliza uma reprodução fonética da fala desses atores, incluindo nessa transcrição as idiossincrasias da pronúncia local, o que, por si só, dá à leitura grande comicidade. O autor põe, por exemplo, na boca do grande luta-

[10] Serge Huo-Chao-Si é, como Appollo, mais um quadrinista famoso da ilha La Réunion, seu companheiro na revista satírico-humorística *Le cri du Margouillard* que antecedeu a *Le Margouillard*. Cf. CASSIAU-HAURIE, 2008.

dor que se bateu em Banjul com representantes de diferentes etnias (F. JÚLIO, *Lutadur di Banjul*, n°2) um misto de francês e crioulo: *ze compran-pa kê ki vu dit monami* (je ne comprends pas ce que vous dites, mon ami); *wala! sase bom* (voilà! ça c'est bon); *se pas posivel* (ce n'est pas possible).

Concluindo

Os cadernos de Manuel e de Fernando Júlio estão longe de se tornarem um produto industrial, como é o caso da maior parte da produção divulgada e conhecida de outros países, inclusive africanos.

Num país como a Guiné-Bissau, com um grande número de analfabetos ou semi-analfabetos, os cadernos de HQ se popularizaram e se difundiram também no seio dos iletrados que se deliciam com os desenhos de fácil decodificação. Constata-se, nessas historietas, a transposição da realidade local tanto atráves do texto calcado na oralidade quanto de signos visuais desconstruídos, reformulados, postos em cheque pela persiflage, pela hilaridade.

O humor que se desprende dos desenhos dos irmãos Júlio é tanto de natureza visual quanto textual. Para um público exógeno nem sempre ele é de fato apreendido em toda a sua extensão, pois não é fácil separar o motivo do riso do contexto sócio-cultural. Para aqueles ambientados no universo cultural em que decorrem as estórias, mesmo analfabetos, a comunicação visual é da maior eloqüência, os desenhos falam por si, as cenas muitas vezes insólitas não perdem a familiaridade pois são ricas de referências explicítas ao contexto guineense. Nos quadrinhos de cunho político e de aberta crítica social é evidente para os guineenses o que está por trás da aparente trama e a caricaturização dos atores permite decodificar facilmente as reais personagens, suscitando hilaridade e induzindo à reflexão.

Esse material de lazer, aparentemente despretencioso e mesmo ingênuo, diferentemente da imprensa informativa, possui um conteúdo muito rico em interpretações, no plano da representação dos conflitos existentes ou imanentes na sociedade. Muitos são, provavelmente, os que se identificam, pelo menos em parte, com alguns dos azares e agruras que acometem sobre N'tori ou seus "primos" N'Kurbados. Malan-

dros, aproveitadores, mentirosos, inescrupulosos como são apresentados, N'tori Palan, Ataia Ju, Bafatoriu, Sapo Fora são hiperbolizadas figuras do dia-a-dia de uma sociedade desigual e injusta, incorporam tensões e ambigüidades características das relações sociais assimétricas que inspiraram sua produção. Será esse o segredo de seu sucesso?

Referências bibliográficas

AMOUZOU, Koffi Robert (14.12.2009). En Guinée Bissau, des caricaturistes isolés. In: *Africultures*: http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9089.

AMOUZOU, Koffi Robert e CASSIAU-HAURIE, Christophe. La BD populaire en Guinée Bissau. In *Africultures:* http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7672.

AUGEL, Moema Parente (1998). *A nova literatura da Guiné-Bissau.* Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP).

AUGEL, Moema Parente (2007). *O desafio do escombro. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.

BULL, Benjamim Pinto (1989). *O crioulo da Guiné-Bissau. Filosofia e sabedoria.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

CASSIAU-HAURIE, Christophe (7.2.2008). Bande en langue créole: Le combat et la satire. In: *Africultures*: http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7309.

DON LAY, pseudônimo de Lay Korobo (07.12.2008). "Travar HIV-SIDA com imagens". In: http://donlay.blogspot.com/2008/12/travar-hiv-sida-com-imagens.html. Lisboa.

KIHM, Alain e ROUGÉ, Jean Louis (1992). "3 N'Kurbados, de Fernando Júlio. Crítica de uma banda desenhada em kriol". In: *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*. Bissau: Istituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP), v.14: 127-136.

KOUDAWO, Fafali. "A guerra desenhada" (2000). In: *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP): 285-294. Número especial "7 de junho".

JÚLIO, Fernando (1986). *3 N'Kurbados.* Bissau: Instituto Nacional do Livro.

JÚLIO, Fernando (1996). *3 N'Kurbados. Lutadur di Banjul*, n°1 e n°2. Bissau: Coopération Française.

JÚLIO, Fernando (1999). *Lutu na Polon di Brá*. Bissau: INACEP.

JÚLIO, Fernando (1999a). *Assalto final de Bissau. Panha ku mon*. Bissau: INACEP.

JÚLIO, Manuel (1983). *N'tori Palan*. Bissau: Centro Audio-Visual, n°1 .

JÚLIO, Manuel (1983a). *N'tori Palan. Falsu fiskal militar.* Bissau: Centro Audio-Visual, n°2.

JÚLIO, Manuel (1986). *N'tori Palan ku Nhu Barcina*. Bissau: Instituto Nacional do Livro e UNICEF.

JÚLIO, Manuel (1995). *Cansera di mininus ta rapati, si nô djunta mon!* Bissau: AMIC (Associação dos Amigos da Criança).

JÚLIO, Manuel (2003). *Karnaval mitin na foronta.* Bissau.

JÚLIO, Manuel (2003a). *N'tori Palam ku telemovel.* Bissau.

JÚLIO, Manuel(2003b). *N'tori Palan na metcha.* Bissau.

JÚLIO, Manuel (2003c). *Turbada di Junhu di 98*. Bissau.

JÚLIO, Manuel (2004). *N'tori Palam na bai buska vida.* Bissau.

LANGEVIN, Sébastien (01.11.2000). Plaidoyer pour une bande dessinée africaine. In: *Africultures*, n°32: http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1564.

LANGEVIN, Sébastien (01.04.2006.). Bande dessinée: l'Afrique doit construire son marché. In: *Africultures*, n°66: http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4327.

LANGEVIN, Sébastien (2005). In: *Hemisphères*, n° 28: http://www.colophon.be/pages/hemisphere/culture28.html.

MENDY, Peter Michael Karibe (1994). *O colonialismo português em África: a tradição da resistência na Guiné-Bissau, 1879–1959.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda; Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP).

PINTO, Maria Domingas Tavares (1996). Os irmãos Júlio. In: *Tcholona. Revista de letras, arte e cultura*. Bissau, n° 6/7: 29-33.

Aproximação à trajectória de Alfredo Guisado na década de 20

Carlos Pazos Justo
Universidade do Minho
Grupo GALABRA (USC)

O presente trabalho tem por objectivo principal aproximar-se da trajectória de Alfredo Guisado entre 1920 e 1930. Este estudo enquadra-se nas pesquisas em curso vinculadas à Tese de doutoramento sob o título *Relações culturais no âmbito peninsular ibérico: o caso da trajectória de Alfredo Guisado (1891-1975)*. Supõe, por outro lado, o prosseguimento da análise do percurso guisadiano iniciado na Tese de Mestrado defendida na Universidade do Minho (2009), *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)*. Deste modo, e em função da pesquisa realizada até à data, pretendemos nas seguintes páginas descrever sumariamente vários dos traços mais relevantes do trajecto do produtor em foco e, por seu turno, esboçar a necessária análise da trajectória descrita[1].

Alfredo Guisado, resumidamente, depois de integrar o denominado Grupo de *Orpheu* entre, *grosso modo*, 1914 e 1915, iniciou um progressivo afastamento do grupo e dos repertórios literários a ele associados já na segunda metade de 1915. Neste quadro, surgiu o pseudónimo guisadiano Pedro de Menezes, estratégia, em nosso entender, que visava, mormente, distanciar-se da experiência modernista perante a sociedade lisboeta. Não parece alheio a isto, o facto de Alfredo Guisado ter aderido desde cedo aos republicanos de Afonso Costa onde, como se verá, chegaria a ter importantes responsabilidades políticas.

[1] As balizas temporais fixadas surgem das necessidades da investigação em curso, não tendo, portanto, implicações metodológicas ou de outro tipo. Obrigatoriamente, alguns dos assuntos que aqui serão tratados já foram abordados, directa ou indirectamente, em Pazos, 2008 e 2010.

Publicou, porém, vários livros de poesia no período que vai de 1915 até 1920, mostrando um interesse explícito por intervir no campo literário da altura[2]. O período que vai de 1910 a 1920 está igualmente marcado pela intensa ligação com a Galiza e, concretamente, com os movimentos políticos e culturais a Norte do Minho; a sua ligação com a Galiza e os galegos, na prática, estabelecia-se através das regulares visitas à terra de origem dos seus pais mas também no seio do importante enclave galego de Lisboa. Esta ligação foi primeiro com os republicano-agraristas de, nomeadamente, Ponte-Areias, para, a fins da década de 20, estabelecer-se explicitamente com os nacionalistas galegos em ascensão desde o surgimento das Irmandades da Fala em 1916.

Os inícios da década de 20 na trajectória guisadiana coincidem com o fim dos estudos em Direito em Lisboa e uma maior implicação partidária nas fileiras dos republicanos de Afonso Costa, como por exemplo indicam as suas intervenções n'*A Democracia* ("Diário do Partido Republicano Português"). Nos primeiros anos desta década foi vereador da Câmara Municipal de Lisboa, Presidente do Conselho-Geral das Juntas de Freguesia de Lisboa e da Federação das Juntas de Freguesia de Portugal, vice-presidente Câmara de Lisboa ou Governador Civil substituto entre, aproximadamente, 1922 e inícios de 1923.

Paralelamente publica em 1920 *A lenda do Rei Boneco*, livro de poemas desligado da sua produção anterior, repertorialmente elaborado a partir do mundo da infância, mas também desvinculado de qualquer grupo literário[3]. O seguinte volume publicado, *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos* (1921) significará a consagração galeguista do produtor em foco ao publicar em Lisboa um livro de poemas em galego e com um repertório, fundamentalmente, oriundo do emergente sistema literário galego. As tomadas de posição de Alfredo Guisado em Portugal (e na Galiza) estão, nesta altura, em sintonia com o programa cultural e político dos nacionalistas galegos. Alfredo Guisado vai exercer nestes anos de in-

[2] *Elogio da Paisagem* (1915), *As Treze Baladas das Mãos Frias* (1916), *Mais Alto* (1917) e *Ânfora* (1918).

[3] Na revista *Contemporânea* (1922) tinha sido anunciada a sua participação, junto de alguns dos membros de *Orpheu*, que não veio a concretizar-se. Também não intervém na revista dirigida por Fernando Pessoa *Athena*.

termediário necessário entre os nacionalistas galegos e grupos e agentes portugueses interessados nesse relacionamento. Neste sentido, a sua intervenção em várias publicações galegas e portuguesas apoiando a celebração de uns Jogos Florais Galego-Portugueses é altamente significativa. Na *Seara Nova*, entre 1921 e 1922, a sua função é também a desse intermediário necessário[4].

Nos inícios da década de 20, Alfredo Guisado continua a manter um contacto importante com os republicano-agraristas da terra de origem familiar. Nomeadamente com os agentes à volta do republicano-agrarista de Ponte-Areias Amado Garra, muitos deles congregados no semanário *El Tea*[5]. Assim, em 1922, participa numa homenagem oferecida ao político galego e noticiada extensamente pelo semanário agrarista (*El Tea*, 3/08/1922). Nesse mesmo ano é nomeado "Presidente Honorario" da Associação de Agricultores de Pias (Ponte-Areias) (*El Tea*, 23/9/1922). Poucos meses mais tarde, participa no número especial de homenagem a Amado Garra em *El Tea* com um poema[6], "¡Sobredo!" (*vid*. Anexos, I).

---

4 Cabe anotar que a *Seara Nova* vai acolher durante toda a década uma importante presença galega nas suas páginas (cfr. Ledo, 1987).

5 No semanário *El Tea* (1908-1936) Alfredo Guisado tinha feito a sua estreia literária e mesmo havia exercido de corresponsal em Lisboa na década anterior.

6 Na capa de *El Tea* figurava também uma fotografia de Alfredo Guisado indicando que era, resumidamente, diplomático e chefe do seu partido. Dias mais tarde, *El Tea* fazia o seguinte esclarecimento:

> El notable publicista y amigo nuestro, D. Alfredo Pedro Guisado, nos ha escrito una carta pidiéndonos que rectifiquemos los conceptos que aparecieron en El Tea del número pasado al reseñar su personalidad con la publicación de su retrato. Dice el insigne abogado que él no es diplomático, ni jefe de ningún partido en Portugal, ni nunca lo podría ser porque para eso no tiene la competencia precisa; que solo es un soldado humilde de uno de los dos partidos políticos de la república lusitana. No lo dice, pero parece entreverse que quiere decir que *apenas se llama Pedro*.
>
> Nosotros, los que conocemos a D. Alfredo Pedro Guisado, y como nosotros, todos cuantos saben lo que vale éste, por más modesta que quiera que aparezca la personalidad del vate amigo, cada vez le admiramos más por su grandeza de alma y por su amor indeleble a nuestra tierra. Siendo o no siendo todo eso que dijimos (*El Tea*, 13/04/23; itálicos no original).

Escrito em galego, destaca-se na primeira parte do poema, a tematização da Galiza como vítima, frente a "Castela" e como "*Triste nay desta Soedade*" (Saudade), elementos próprios também dos repertórios da literatura galeguista. Na segunda parte, é evidente a referência explítica ao acontecido em Sobredo (lugar do Concelho de Tui, portanto, próximo de Ponte-Areias) no âmbito das reivindicações agraristas a 27 de Novembro de 1922 quando a Guardia Civil fez três mortos e vários feridos (cfr. Cabo, 1998: 126)[7]. Os últimos versos ("*Porque-sabedeo tod'a xente – / Pr'o Sol nacer, aparece / Todo de sangue o nacente*") lembram os versos agraristas de Ramón Cabanillas da década anterior[8].

Em 1924, segundo *El Pueblo Gallego*, Alfredo Guisado teria apoiado desde a sua posição política uma das iniciativas do enclave galego de Lisboa, concretamente de Juventud de Galicia, com a finalidade de homenagear a Camões na Corunha com um monumento e a Rosalia de Castro com o próprio em Lisboa. Segundo Alejo Carrera, destacado agente do enclave galego e na altura corresponsal de *El Pueblo Gallego* em Lisboa:

> Esta iniciativa estamos seguros que ha de encontrar en la Cámara municipal de Lisboa la más decidida y franca acogida, tanto más que a la misma pertenece el doctor D. Alfredo Pedro Guisado, concejal y miembro de la Comisión Ejecutiva, quien, por su sangre gallega, siente un profundo y verdadero amor por las glorias galaicas"
>
> (*El Pueblo Gallego*, 22/03/1924, p. 2)

---

7 Desde 1931 há em Sobredo um monumento que lembra as vítimas e, por extensão, as lutas dos agraristas pela redenção dos foros.
Por outro lado, cabe notar que Alfredo Guisado já tinha dedicado um poema de temática agrarista a Amado Garra em *El Tea*, "A reza do cavador" (*El Tea*, 28/05/1915).

8 Mais, o tom da segunda parte do poema faz lembrar também o livro em galego anunciado aquando da publicação de *Xente d'a Aldea*, *De mans erguidas*, do qual não temos mais notícias.

Vários meses mais tarde[9], o jornal viguês, consignava as gestões de Alfredo Guisado:

> El señor Alfredo Guisande, comunicó a la Comisión Ejecutiva de los festejos [do Centenário de Camões] que había escrito al secretario de la Academia Gallega, pidiéndole informaciones y antecedentes sobre los ascendientes de Camoens.
>
> El secretario de la Academia, le contestó al señor Guisande, diciendo en una carta:
>
> 'Es posible que el solar de los camoaños, fuese en la aldea de Caamaño, en la parroquia de Santa María de Caamño, Ayuntamiento del Son, comarca de Noya, al Sudoeste del cabo de Finisterre, en la vía de Noya a Muros
>
> (*El Pueblo Gallego*, 8/06/1924)

No mês de Setembro desse mesmo ano, o pai de Alfredo Guisado, António Venâncio Guisado recebe uma homenagem da Associação de Agricultores de Pias (Ponte-Areias), o que patenteia as boas relações da família Guisado na terra de origem familiar (cfr. *El Tea*, 14/09/1924)[10].

---

[9] Pelo meio, *El Pueblo Gallego* dava notícia da presença de Alfredo Guisado na Galiza:

> Después de haber visitado Vigo, Mondariz y las parroquias de Pías y Portela, han pasado por esta hermosa villa, en automóvil, los ilustres hombres públicos de la vecina República doctor Vasco Borges, Alfredo Guisado, Freire da Cruz, Martíns Casals y Enrique Augusto da Silva.
>
> El doctor Alfredo Guisado hizo una rápida visita a su viejo amigo Ramiro Vidal Carrera, quien pretendió obsequiarle, y a sus acompañantes, lo que no fué posible por la mucha prisa que dichos señores tenían para pasar la frontera, puesto que eran las cuatro de la tarde y aún pensaban ir a dormir a Oporto.
>
> Preguntaron al señor Carrera cómo se encontraba la nación en estado de dictadura. Este contestó a sus ilustros visitantes que jamás en España se hizo tanto alarde de justicia ni se respiró tanta libertad.
>
> La rapidez de la visita y la premura del tiempo impidieron que los numerosos amigos con que aquí cuenta el señor Guisado obsequiaran como se merecen tan ilustres huéspedes, quedando emplazados para la primera ocasión
>
> (*El Pueblo Gallego*, 30/04/1924).

No ano seguinte, em 1925, Alfredo Guisado atinge a posição mais relevante no campo político ao ser eleito deputado à Assembleia da República (08/11/1925) pelo círculo eleitoral de Lisboa Oriental, permanecendo até ao final da VII Legislatura, a 31 de Maio de 1926. Esta data marca também o fim definitivo da carreira política do produtor em foco.

No mesmo ano que entra para a Assembleia da República, colabora no número especial de *El Pueblo Gallego* dedicado ao Dia da Galiza com o soneto "Dois irmãos" (*vid*. Anexos, II)[11]. Destaca-se no poema guisadiano a tematização dos vínculos galego-portugueses numa relação de parentesco como já tinha feito em *Xente d'a Aldea*, assim como a presença da Saudade como mais um elemento de união, isto é, imaginada como comum a galegos e portugueses (cfr. Torres, 2008)[12].

O último poemário citado significou, em certa medida, um ponto de inflexão na trajectória literária de Alfredo Guisado. Entre 1913, data

[10] António Venâncio Guisado, segundo a informação manejada, tinha-se notabilizado apoiando o movimento agrarista na Galiza (cfr. Hervés, 1997: 219) e diversas iniciativas do enclave galego de Lisboa. Retratava assim *El Pueblo Gallego* o acto de homenagem:

> En la sala de sesiones de la Sociedad tuvo lugar el solemne acto del descubrimiento de una fotografía de su fundador y socio protector, D. Antonio Venancio Guisado, merecido tributo de admiración y cariño que esta Sociedad, al conmerorar la fecha de su fundación, rinde al honrado ciudadano Ser. Guisado. Hacen uso de la palabra los señores delegados gubernativo y Ramiro Vidal Carrera.
>
> La hermosa banda del Balneario entona el Himno a Galicia, que es escuchado por la muchedumbre con respeto y verdadera admiración
>
> (*El Pueblo Gallego*, 27/09/1924, p. 8)

[11] Antecipava assim o jornal viguês o seu número especial:

> Para celebrar la 'diada' de Galicia, mañana EL PUEBLO GALLEGO se publicará con cuarenta páginas, en las cuales se han recogido los anhelos gallegüistas y la emoción vernácula de cuantos hombre representan en nuestra tierra un valor social, literario o artístico.
>
> Las hermanas Portugal y Cataluña, unen a la gallega voz la suya fraterna, con el acento lírico de Julio Dantas y la sonora fonación de Francisco Cambó y de Rahola (*El Pueblo Gallego*, 24/07/1925, p. 1).

[12] Ao lado, como anunciava o próprio jornal um dia antes, figurava o poema de Júlio Dantas "Galiza"; brevemente, anotamos: "Berço d'oiro da saudade/Terra-mãe de Rosalia. [...] Fina esmeralda da Espanha/Velha irmã de Portugal". Júlio Dantas já havia publicado nesse mês o poema "A Gaita Gallega" na revista do estabelecimento termal de Mondariz *La Temporada* (19/07/1925).

do primeiro livro, e 1921 publicou 8 livros (no espaço de 9 anos; quase um livro por ano). A seguir, a produção literária de Alfredo Guisado será muito menos intensa, pois o seguinte livro só aparece em 1927, pouco depois da instauração da Ditadura[13].

Apolinário Lourenço descreve e analisa assim *As Cinco Chagas de Cristo*[14], título do livro:

> É um livro muito breve, que de certo modo se inscreve nos antigos projectos nacionalistas da década anterior [cada chaga um "episódio nefasto" da história de Portugal][15] O procedimento técnico não difere substancialmente daquilo que fará Pessoa na *Mensagem* (onde as Quinas substituirão as Chagas), mas é evidente que estas chagas guisadianas não sustentam a leitura messiânica das quinas pessoanas. Não esqueçamos também que Fernando Pessoa já havia publicado em Outubro de 1922, no nº 4 da *Contemporânea*, os doze poemas de *Mar Português*, que, com pequenas alterações [...] integrariam a *Mensagem*, em 1934
> [...]
>
> Tendo em conta o ano de publicação e os acontecimentos políticos nacionais que lhe estão associados (ditadura militar), podemos evidentemente interrogar-nos sobre o significado político deste livro de Guisado
>
> (Lourenço, 2003: XXXIX-XL)

Com efeito, a nova tomada de posição de Alfredo Guisado em 1927 no campo literário português significa uma recuperação do repertório nacionalista presente já em *Mais Alto* (1917). Destaca-se, igualmente, a incor-

---

13 O seguinte iria demorar-se ainda mais tempo; *Tempo de Orpheu* só é publicado em 1969.

14 O volume de poemas confirma, por outra parte, o progressivo distanciamento do pseudónimo Pedro de Menezes que o produtor em foco vinha praticando desde, grosso modo, a publicação de *Xente d'a Aldea*; assina os dois textos de 1921 e 1927 como *Alfredo Pedro Guisado (Pedro de Menezes)*.

15 Seabra Pereira refere *As Cinco Chagas de Cristo* como "paradoxal exaltação com elegia da derrota e da decrepitude" ou uma "vibração elegíaca do patriotismo lusitano" (Pereira, 1979: 180 e 198, respectivamente).

poração da participação portuguesa na Grande Guerra no repertório guisadiano, temática cara aos republicanos, particularmente aos democráticos. A interrogação de Apolinário Lourenço a respeito do "significado político" do livro tem, aparentemente, cabimento pois o produtor em foco está desde 1926 remetido à oposição democrática ao novo regime em construção. Ora, sobre os vínculos com a produção pessoana há que referir que o poema "Alcácer-Kibir" já tinha sido publicado na *Seara Nova* (20/11/1921, pp. 72-73) sob o título "A véspera de Alcácer-Kibir" (antes, pois, da intervenção pessoana na *Contemporânea*) o que coloca ainda a questão, a desenvolver noutra altura, sobre os contornos reais dos vínculos entre a produção de Fernando Pessoa e de Alfredo Guisado.

Importa também notar que a nova tomada de posição que implica *As Cinco Chagas de Cristo* passou despercebida no campo literário português da altura, segundo a informação manejada. A *Seara Nova*, *A Águia*, ou a coetânea *Presença* nada dizem sobre o texto guisadiano. O caso da *Presença* é especialmente significativo pois explicitamente o projecto presencista tinha como um dos seus objectivos recuperar produtores e produção do primeiro modernismo português[16]. Alfredo Guisado em 1927 não está ligado a qualquer grupo ou movimento e, como tinha acontecido nos anos finais da década anterior, a sua posição no campo literário da altura é, digamos, bastante isolada[17].

---

[16] Já no seu primeiro número, José Régio afirmava em texto programático:

> os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto; que os Sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira massadores; que um pequeno prefácio de *Fernando Pessoa* diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais fôrça íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato (*Presença*, 10/03/1927, p. 2; itálicos nossos).

O número 5 (4/06/1927), com capa de Almada Negreiros, será o da afirmação presencista do primeiro modernismo português; inclui textos de M. de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa.

[17] No entanto, no âmbito da atenção especial que o número 37 d'*O Notícias Ilustrado* dedica a "Os precursores do Modernismo em Portugal" podemos ver uma fotografia de Alfredo Guisado ao lado de Pessoa, Almada ou Sá-Carneiro.

1927 é também o ano em que Alfredo Guisado intervém por última vez em *El Tea*. Propositadamente ou não, Alfredo Guisado publica a que será a primeira crítica literária que conhecemos como tal. Recolhia-a *El Tea* sob o título "Juicio público sobre el libro 'Fuchicadas'" (*vid*. Anexos, III[18]). O pseudónimo Pedro Borreiro correspondia em realidade ao empresário e militante agrarista Saturnino Piñeiro Groba de Ponte-Areias (Vilavedra, 1995: s.v. "Piñeiro Groba, Saturnino")[19]. Parece claro que a crítica literária de Alfredo Guisado mais se deve à relação de amizade que teria com o autor do livro do que a um interesse especial por exercer de crítico dos novos títulos do emergente sistema literário galego. Em todo o caso, confirma a solidez da rede de relações que teria na terra de origem familiar.

No ano seguinte Alfredo Guisado vê-se envolvido nos "Preparativos para uma revolta", com intitulava *O Século*:

> Do gabinete da Presidência do Ministerio recebemos a seguinte nota oficiosa.
>
> Na reunião realizada entre o chefe do Governo e os titulares das pastas da Guerra e Marinha, comandantes da G.N.R. e da Policia e os governadores militar e civil de Lisboa, o sr. tenente-coronel Pestana Lopes expós as diligencias policiais empregadas para inutilizar a organização por celulas para uma tentativa revolucionaria que se estava organizando.
>
> A Policia prendeu, esta madrugada, como principais elementos organizadores do movimento, os srs. Antonio Maria da Silva e drs. *Alfredo Guisado* e Godinho Cabral.
>
> (*O Século*, 16/06/1928, p. 1; itálicos nossos)

Segundo a informação de que dispomos, o incidente não passou provavelmente de um interrogatório, pelo menos no relativo a Alfredo Guisa-

[18] As arbitrariedades linguísticas do original com certeza devem imputar-se ao jornal.

[19] Segundo Henrique Hervés, Saturnino Piñeiro seria um dos patrocinadores, ao lado António Venâncio Guisado, das iniciativas dos republicano-agraristas, também de *El Tea* (Hervés, 1997: 219).

do. Encena, porém, a posição à que agora estava confinado o produtor em foco no campo político português.

Por último, 1929 está marcado, como nos inícios da década, pela explícita intervenção de Alfredo Guisado na organização da malograda Semana Portuguesa na Galiza, notabilizando-se mais uma vez como um agente necessário nas relações galego-portuguesas. Neste quadro, Alfredo Guisado intervém na imprensa galega e portuguesa apoiando a iniciativa e mesmo chega a deslocar-se à Galiza junto de António Ferro para organizar o evento[20].

Nota final

A modo de conclusões, necessariamente provisórias, a trajectória que descreve Alfredo Guisado caracteriza-se por:

1. Mostrar uma mudança radical quanto à posição que ocupa no campo político português. Nos primeiros anos da década, até meados de 1926, Alfredo Guisado vai ocupando sucessivos cargos políticos até a chegada à Assembleia da República. Com o início da Ditadura, não entanto, passa a integrar as fileiras da oposição, sem qualquer possibilidade de intervir na política institucional e, consequentemente, perdendo visibilidade no espaço social português.
2. Vinculado ao anterior, significar um abrandamento acusado nas suas intervenções no campo literário português. O número de livros e colaborações jornalísticas decresce significativamente. A isto poderá ter contribuído uma maior implicação no campo político, mas também um propositado afastamento do campo literário português no qual intervém sem ligação a nenhum grupo. Paralelamente, aquando da recuperação dos primeiros modernistas, nomeadamente fruto do labor dos presencistas (origem do processo de canonização de, por exemplo, Fernando Pessoa), Alfredo Guisado passa despercebido e raramente é convocado com um dos membros do Grupo de *Orpheu*, prelu-

[20] Abordámos, com alguma extensão, este assunto em Pazos, 2008.

diando de alguma forma a secundarização de produtor e produção no campo literário português até a data.

3. Abrir e fechar a década com duas notáveis intervenções tanto em Portugal como na Galiza em iniciativas que visavam, *grosso modo*, um estreitamento das relações entre galegos e portugueses. As suas tomadas de posição surgem em sintonia com os postulados dos nacionalistas galegos. Mostra ademais, se bem que não com a intensidade da década anterior, que a rede de relações galega (no enclave, em Ponte-Areias e na Galiza em geral) continua vigente e contribui para as iniciativas nas quais Alfredo Guisado exerce de intermediário necessário.

Bibliografia

Bibliografia activa

(1915): *Elogio da Paisagem*, Lisboa, Livraria Brazileira [Pedro de Menezes].

(1916): *As Treze Baladas das Mãos Frias*, Lisboa, Livraria Brazileira [Pedro de Menezes].

(1917): *Mais Alto*, Lisboa, Livraria Brazileira [Pedro de Menezes].

(1918): *Ânfora*, Lisboa, Portugália [Pedro de Menezes].

(1920): *A lenda do Rei Boneco*, Lisboa, Ailland e Bertrand [Pedro de Menezes].

(1921): *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos*, Paris / Lisboa, Ailland e Bertrand [Alfredo Pedro Guisado (Pedro de Meneses)].

(1927): *As Cinco Chagas de Cristo*, Lisboa, Livraria Universal [Alfredo Pedro Guisado (Pedro de Menezes)].

(1969): *Tempo de Orpheu*, Lisboa, Portugália [Alfredo Guisado].

(2003): *Tempo de Orfeu*, Coimbra, Angelus Novus [ed. de António Apolinário Lourenço].

Publicações periódicas

Águia (*A*), 1920-1930.

Athena, 1924-1925.

Contemporânea, 1922.
Democracia (*A*), 1921.
Notícias Ilustrado (*O*), 1929.
Pueblo Gallego (*El*), 1924-1925, 1928-1929.
Presença, 1927.
Seara Nova, 1921-1930.
Século (*O*), 1928.
Tea (*El*), 1920-1930.
Temporada de Mondariz (*La*), 1925.

Outras referências bibliográficas

CABO Villaverde, Miguel (1998): *O Agrarismo*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.

HERVÉS Sayar, Henrique (1997): "Unicato bugallalista, Ponteareas, 1891-1923. Elementos para unha análise do caciquismo e do clientelismo político na Galicia da Restauración" *in* VV. AA: *Poder local, elites e cambio social na Galicia non urbana (1874-1936)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 213-223.

LEDO, Maragarita (1987): "Os intelectuais republicanos, a sua prensa e o caso galego (1910-26)" *in Grial*, 97: 272-287.

LOURENÇO, António Apolinário (2003): "Introdução" *in* GUISADO, 2003: XI-XLIX.

PAZOS Justo, Carlos (2008): "A intervenção *galeguista* de Alfredo Guisado no âmbito da Semana Portuguesa na Galiza (1929)" *in Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas* (no prelo).

_____ (2010): *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)*, Santiago de Compostela, Laiovento.

PEREIRA Seabra, José Carlos (1979): "Trajectória estética e temática maior da poesia de Alfredo Pedro Guisado" *in* José Carlos Seabra Pereira: *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, Almedina, pp. 7-8 e 161-199.

TORRES Feijó, Elias J.(2008): "A mais poderosa ponte identitária: Portugal e a Saudade no nacionalismo galego" *in Actas do III Colóquio*

Luso-Galaico sobre a Saudade em Homenagem a Dalila Pereira da Costa, Porto, Universidade Católica Portuguesa [no prelo].

VIDAL, Armando Lúcio (1997): *Casos e pessoas: fidelidade de um vencido, diplomacia portuguesa em 1860, Alfredo Guisado, Camilo Pessanha, José Pereira Tavares*, Lisboa, pp. 9-35.

VILAVEDRA, Dolores (coord.) (1995): *Diccionario da literatura galega I. Autores*, Vigo, Galaxia.

Anexos

I

"¡Sobredo!"

A D. Amado Garra.

I

Galicia, a Santa das frores,
Das fontes, das romarias,
Dos namorados pastores
Que cantan nas noites frias
As tristezas dos amores.

Galicia, a sempre esquecida,
Que mans alleas prenderon,
Que inda vive adormecida
Na torre donde a meteron
Os que lle rouban a vida.

Galicia, a Santa a quen reza
Meu corazón, libertade,
Pra que en miña Alma pareza
Hirmán da miña Tristeza,
Triste nay desta Soedade.

A Soedade é filla d'ela.
Deulle beixos, deulle abrazos.
Quixo levarlla Castela,
Tuvo medo de perdela
Defendeuna nos seus brazos.

Foi a unica riqueza
Que lle deixaron quedar,
Cando un dia o despertar,
Deixa de ser a Tristeza
Pra ser a Alma a cantar.

II

Sinto que Galicia chora.
¿Que ten ela, que lle pasa,
Que lle fixeron agora?
¡Galica, a nosa Señora
Do altar da miña Raza!

Y-eu sinto de monte en monte,
Boca en boca, alto, sin medo,
Na sombra do arboledo,
No triste soñar da fonte,
O mismo berro: - ¡Sobredo!

E un berro que dá vida
Porque nos fala de morte,
Un berro qu' é fouce erguida,
Que deixa Galicia forte,
Vencedora e non vencida.

Que todos veñan serenos,
Boa estrela vay guiar,
No eido quedan os nenos
Y-o mismo así os pequenos
Pr'a victoria han de rezar.

Todos xuntos, frente a frente.
Chegou a hora. Amañece.
Porque-sabedeo tod'a xente –
Pr'o Sol nacer, aparece
Todo de sangue o nacente.

ALFREDO PEDRO GUISADO
(*El Tea,* 1/04/1923; itálicos no original)

II

Dois irmâos

Pra lá do Minho entre a Saudade e o mar
E altas torres dos feudais castelos,
Galiza fia o linho do luar,
Deixa na tarde a noite dos cabelos

Passa no río trémulas as águas,
Passam tranquilas pra poder beijá-la,
Portugal, seu hirmao, tenta abraçá-la
Na inquieta ansia de sentir-lhe as máguas.

Meu lindo Portugal das idas lendas,
Sonho de infanta desenhando rendas
Sobre praias vencidas de segredos...

O'minha Santa Terra da Saudade,
Estende mais os teus braços da ansiedade,
Prende-lhe os dedos nos teus longos dedos.

(*El Pueblo Gallego*, 25/07/1925, p. 3)

III

Juicio público sobre el libro 'Fuchicadas'

El ilustre vate lusitano, don Alfredo P. Guisado, desde su residencia de Pías (Puenteareas), escribe a Pedro Borreiro en los siguientes términos:

Pías 4-12-927

Meu presado amigo.
Son daqueles que teem uma grande admiraçâo pela literatura galega. Rosalía Castro cuja obra mais merece ser rezada do que lida; Curros Enríquez que soube transformar a sua pena em agresiva lança e muitas vezes a manejou com o carinho e com a ternura de quem só desenha Alma nas suas palabras; Ramón Cabanillas, um dos mais interesantes poetas da Península e tantos outros, tenho-os como dos mellores autores entre os libros que posseeo. Ultimamente essa literatura que esteve um pouco esquecida, voltou a erguer-se triunfante, ativando para o mercado quer em prosa quer em verso, com algumas obras que qualquer literatura de Europa desejaria contar como suas.

Pedro Borreiro veio enriquecâ-la agora mais ainda com o seu curioso volume 'Fuchicadas', que teve a amabilidade de me enviar com uma imerecida dedicatoria, volume que a valiosa plua do meu querido amigo Dr. Amado Garra, prefaciu. É um libro que se lê com um interesse de página para página cada vez maior, duma crítica mordaz e por vezes contundente, nâo esquecendo o estudo de caracteres que estâo perfeitamente desenhados em todos os contos e que de tal forma se apresentam que cada um deses contos é como que uma carapuça que se enterra até âs orelhas na cabeça daquelas para quem foi talhada, dificilmente se po-

dendo libertar dela. Obra destinada certamente a um espléndido éxito de livraria, merece ser colocada entre as obras de crítica mais interessantes dos últimos tempos. Em cada conto, emoldurado num humorismo mestre, há un retrato, un retrato fiel e de tal modo que quem folheie 'Fuchicadas' tem a impresâo de que em vez dum volume, se folheia um album de fotografias de velhos conhecidos.

Agradecendo mais uma vez a sua gentileza, felicita-o muito cinceramente e abraça o com muita estima o

Am.º e admor. mto. grato,
ALFREDO P. GUISADO
(*El Tea*, 13/12/1927)

A abordage do campo teatral à luz das suas fontes potenciais: disrupçons entre o discurso legal e a praxe teatral

Lucía María Montenegro Pico
Faculdade de Filologia
Universidade de Santiago de Compostela – Grupo galabra

Este contributo tem como fim apresentar os resultados preliminares do projecto em que estamos envolvidas sobre o campo cultural na Galiza do século XVIII[1], mediante a focage de umha problemática concreta a que tivemos que enfrontar-nos no desenho do projecto e dos objectos de estudo derivados do mesmo.

A problemática que desenvolveremos tem a ver exactamente com o procedimento de selecçom das fontes documentais primárias para o estudo do teatro (assim sendo, interrogaremo-nos sobre aspectos como os seguintes: que tipologia de fontes resultam úteis para o nosso objecto de estudo, baixo que critérios devem ser escolhidas, etc.). Expostos estes problemas relativos à determinaçom das fontes, o nosso desafio consistirá em explicitar aquelas questons específicas que emergem do confrontamento analítico entre fontes de tipologia variada, com o fim de saber como contornar os obstáculos metodológicos gerados e como reconhecer as fontes que resultem mais fiáveis e efectivas para o estudo do teatro nesta altura.

A delimitaçom das fontes devém umha preocupaçom metodológica ineludível na planificaçom e configuraçom de um projecto sobre os processos culturais, que nasce marcado por umha forte vocaçom empírica.

[1] Este trabalho integra-se no projeto de investigaçom *Contributos para o estudo do período ilustrado na Galiza,* financiado pola Xunta de Galicia [*INCITE 08P-XIB204051*]; em que participo, como investigadora pré-doutoral, contratada polo programa F.P.U. do Ministerio de Educación espanhol (código AP2008-04168).

Um dos reptos estabelecidos polo projecto era a posta em andamento de umha ferramenta de gestom de dados (nomeadamente, umha base de dados), para o qual era urgente dirimir a questom procedimental da escolha de aquelas fontes susceptíveis de fornecerem dados úteis para o nosso estudo, com o fim de construir analiticamente o *corpus* principal, que deveria nutrir esta base, e indirectamente os trabalhos derivados da mesma.

Nas ciências sociais e humanas, e especificamente naquelas dedicadas ao estudo dos processos socioculturais em épocas pretéritas, um dos problemas invocado em numerosas ocasions é o da disparidade na tipologia de fontes que devem ser consultadas para aceder ao "fenómeno cultural", que foi também formulado na historiografia galega por Pegerto Saavedra (1991a: 145):

> Non é nada doado abordar a Historia Social, pola mesma vaguedade ou amplitude da súa temática. Se a Historia Política, a Historia Económica, a Demografia História ou a Historia da Ciencia, por citar algumhos exemplos ben coñecidos, son disciplinas que, polo menos de principio, teñen ben demarcado o seu campo de investigación, as fontes a empregar e os métodos para tratalos, acadándose en ocasións un elevado nivel de depuración (no caso sobre todo da Demografía História e da Historia Económica), non acontece o mesmo ca Historia Social, salvo se as investigacións deste carácter se reducen a unha estratificación por niveis de fortuna ou a unha clasificación profesional ou estamental.

Como expom Saavedra (1991a: 145), as disciplinas optárom por soluçons diferentes em cada caso de acordo com os seus paradigmas metodológicos e procedimentais, mas esta heterogeneidade também se revela entre escolas diferentes dentro de umha mesma disciplina historiográfica; o que sem dúvida fai sentido desde a assunçom de metodologias diferentes modelarem objectos de estudo também diversos e portanto com interesses díspares que requerem fontes também distintas. E mesmo apesar da proximidade epistemológica manifesta entre disciplinas adjacentes -como podem ser a história cultural ou a história das mentalida-

des em relaçom com a análise da literatura ou da cultura-, em funçom da escola metodológica a que cada umha destas disciplinas se adscrever, a definiçom do objecto de estudo cultural mudará sensivelmente como resultado da aplicaçom de parámetros metodológicos diferentes. Continuando com o exemplo da história cultural, especificamente no contexto historiográfico galego –claramente imbuído do método quantitativo achegado pola escola historiográfica francesa dos *Annales*-, o que esta entende por objecto de estudo estriba fundamentalmente numha série de assuntos investigadores mui bem delimitados: tais como, o conhecimento das instituiçons de ensino superior -fundamentalmente as universidades- assim como as instituiçons educativas em geral e aspectos ligados a estas (alfabetizaçom, extensom do programa educativo, etc.), ou o estudo do livro (posse do livro, estratégias de formaçom de bibliotecas públicas e privadas) como índice da formaçom cultural das classes dirigentes (Rey Castelao, 1993).

Desta delimitaçom precisa dos objectos de estudo desprende-se que qualquer outro tipo de processo ou manifestaçom cultural, como pode ser o teatro — assunto que centra o nosso estudo – cai fora do foco de interesse dos estudos impulsionados desde a disciplina da história cultural. Excepçom a destacar no ámbito historiográfico é o reconhecimento crescente da sociabilidade (fenómeno mui conectado com os processos artísticos e literários) como fenómeno digno de atençom crescente; embora nom podermos obviar o paradoxo de estudar a sociabilidade contornando a análise dos próprios fenómenos culturais em que esta sociabilidade se apoia (as tertúlias, as encenaçons teatrais -públicas ou privadas, os recitais, os concursos literários, etc.).

Este estado de cousas permite mostrar a escassa flexibilidade metodológica que fomentam as disciplinas, tendentes a estabelecer de forma mui rígida o método, o objecto de estudo e as fontes primárias empregues. Voltando ao caso da história social em Galiza, estes estudos assentaram-se em material documental constituído principalmente polas fontes notariais e fontes fiscais - nomeadamente os padrons e cadastros- para o conhecimento dos níveis de alfabetizaçom; fontes religiosas - a documentaçom custodiada nos arquivos das freguesias e das dioceses - e

actas municipais para a análise do ensino primário; ou fontes relativas a indivíduos – inventários *post-mortem* – para o estudo do livro. Trata-se, em soma, de documentaçom oficial administrativa, que é a tipologia de fonte que quase exclusivamente utilizam os historiadores culturais, exceptuando mais umha vez o caso concreto dos estudos sobre sociabilidade, precursores ao inaugurar um novo caminho metodológico através do aproveitamento de fontes literárias ou memorialísticas (os diários da nobreza, a correspondência pessoal, as crónicas de viajantes estrangeiros, etc.) como material válido para fundamentar hipóteses historiográficas.

Recuperando a comparaçom com os estudos literários, nestas disciplinas tampouco se elude a tendência ao reducionismo na escolha das fontes, que aqui passa pola utilizaçom de documentos especificamente literários. Através do nosso caso de estudo pretendemos demonstrar como resulta imprescindível a utilizaçom de fontes de natureza diversa, que superem estas fronteiras disciplinares, para chegar a um conhecimento integral dos processos socioculturais. Com efeito, partindo da evidência constatável de que, para o estudo do teatro galego do XVIII, apenas contamos com documentaçom literária conservada (som inexistentes os textos teatrais ou libretos publicados em Galiza) e tampouco podemos servir-nos de testemunhos directos da altura, nem procedentes de agentes galegos nem foráneos. As crónicas de viajantes estrangeiros que atravessárom neste século o território galego som poucas e practicamente nom contenhem descriçons da práctica cultural da altura, para além da crónica, bem conhecida e estudada pola historiografia galega, do presidente americano John Adams a respeito da sua breve estadia na cidade do Ferrol, em que oferece informaçom mui valiosa sobre a assistência a um espectáculo de ópera italiana no teatro Setaro de Ferrol [*Vid.* González López, 2005]. Em todo caso, estas crónicas, devido à sua fragmentariedade, nom chegam a funcionar como material documental, complementário às fontes literárias ou administrativas, sobre o campo cultural, tal e como fôrom aproveitadas noutras tradiçons historiográficas, como é o caso da portuguesa (sustentada nos diários e memórias de estrangeiros como Carl Israel Ruders (1795), William Beckford [*Vid.* Boyd, 1954], ou o Marquês de Bombelles [*Vid.* Kann, 1979], etc.).

Este importante condicionante nom impossibilita, ao nosso parecer, o estudo das prácticas teatrais em tempos passados da perspectiva da análise cultural; mas sim intervém impondo a necessidade de multiplicar a tipologia de fontes consultadas, e revelando a necessidade de fundamentar os nossos dados, principalmente, na documentaçom administrativa – utilizada tradicionalmente polos estudos de historiografia geral, embora priorizando, como temos indicado, aspectos diferentes aos contemplados na nossa pesquisa.

No entanto, nom toda a documentaçom administrativa resulta valiosa para o nosso estudo. A eficácia e significáncia deste material dependerá directamente do tipo de competências em matéria teatral que exercia cada instituiçom político-administrativa, que, por sua vez, gerava um tipo específico de documentaçom, seguindo diferentes códigos de organizaçom e exposiçom da informaçom.

Por este motivo, para dilucidar o grau de utilidade testemunhal desta tipologia de fontes primárias, cumpre analisarmos a estrutura governativa e competencial dos órgaos político-administrativos, que, a todos os níveis, intervinham, mais ou menos directamente, nos processos teatrais em Galiza.

O território galego, embora dependente de umha superestrutura política – a Coroa de *Castilla* –, tinha a consideraçom de Reino: o Reino de Galiza. Derivado desta organizaçom, o Reino contava com duas instituiçons governativas: a "Junta del Reino de Galicia" e a "Real Audiencia de Galicia" que emitiam documentaçom administrativa própria (obviamente devido à dependência da Coroa, todos estes documentos e informes eram veiculados em língua espanhola).

A Junta do Reino desempenhava a funçom de órgao representativo do Reino de Galiza, ao exercer um papel intermediador perante a Corte de Castela, propiciando através da figura política dos deputados gerais, umha via para a exposiçom dos problemas específicos do Reino no "Consejo de Castilla", a instituiçom administrativa central que representava o poder monárquico. A diferença da Junta do Reino, o tribunal da "Real Audiencia de Galicia", destacava pola funçom subsidiária que exercia a respeito do poder monárquico, desenvolvendo competências judiciais, informativas e executivas, em todo caso, delegatári-

as do "Consejo de Castilla". De aí que umha das competências principais da Real Audiência fosse a de supervisar os conflitos contenciosos do Reino, intercedendo e garantindo o cumprimento estrito das disposiçons legislativas do Conselho de Castela e, *por ende*, dos seus interesses particulares. Estas instituiçons, pese a disporem de competências específicas em aspectos relativos à orde pública (que exercêrom circunstancialmente para evitar prácticas licenciosas ligadas a cerimónias, festejos, casamentos, etc.) nom existe constáncia de terem intervido, em nengum caso, em questons relacionadas com o teatro (Artaza Montero, 1993; Fernández Vega, 1982-1983).

Caso diferente é o manifestado polas instituiçons centrais do Reino e polos poderes locais que desempenhárom um papel protagonista no governo e supervisom dos espectáculos teatrais. Contodo, a literatura legal nom oferece umha atribuiçom clara das competências teatrais desempenhadas por um e outro organismo, até a promulgaçom da Real Cédula de Carlos IV (*Novísima Recopilación*, livro VII, lei XII: 669-671), de 14 de Janeiro de 1801, que sistematizou os diferentes regulamentos aprovados polos monarcas precedentes como Fernando VI ou Carlos III sobre diversons públicas em teatros, especificamente pertencentes à Corte.

No que atende ao ámbito da Corte, o "Consejo de Castilla", através do "Tribunal de Gracia y Justicia" foi, como máxima instáncia governativa, o responsável de assumir todos os aspectos gerais associados ao funcionamento teatral; mas nom será até a aprovaçom da Real Cédula de 1801, quando se estabelecerá um organismo específico para o controlo dos teatros com competências claramente determinadas, a "Junta de dirección y reforma de teatros de esta Corte". Esta Junta estava composta polo Governador do "Consejo de Castilla", por um Director, por um Censor Geral e polo regedor da cidade de Madrid e tinha como objectivos a «formacion, direccion y reforma de todos los teatros y compañías cómicas de las provincias de estos Reynos» (*Novísima Recopilación*, livro VII, lei XII: 669-671).

No ámbito local, o panorama era similar ao exposto no caso das instituiçons centrais. Nom fôrom esclarecidas as atribuiçons específicas dos concelhos em matéria teatral (pese a que nas leis anteriores existiam algumhas alusons à potestade do alcalde na supervisom dos

espectáculos teatrais; isto figura já na resoluçom de Fernando VI de 1853 [*Novísima Recopilación*, livro VII, lei IX: 664-666]) até a aprovaçom da normativa teatral de Carlos IV, que estabelecia à par da Junta Geral dos Teatros umha "Junta Particular" (*Novísima Recopilación*, livro VII, lei XII: 669-671) em que a Junta Geral podia delegar para a tomada de decisons sobre teatro que afectassem ao ámbito específico das cidades e tivessem umha certa regulariedade. Esta Junta Particular estava conformada por diferentes membros da cámara municipal: o alcalde, o regedor da Polícia, o governador civil e militar, o corregedor ou o síndico e "personero del común" e o censor local (dependente este da Junta de Teatros e nomeado directamente desde Madrid). No entanto, as figuras integrantes deste tribunal particular variárom no tempo em funçom das diferentes mudanças de legislaçom administrativa que afectavam às suas competências (por ex. encarregando-se destas tarefas nuns casos o personeiro do comum e noutros casos o corregedor, dependendo da posta em destaque ou nom de cada um destas figuras em cada período [*Vid.* Sánchez-Arcilla Bernal, 1995]).

No entanto, pese à aparente clareza na distribuiçom de competências administrativas – ligadas à gestom teatral – entre os diferentes organismos político-administrativos, quando a investigadora se enfronta à consulta directa das fontes documentais primárias começa a localizar discrepáncias constantes entre o que assinala, na esfera oficial, a literatura judicial e legislativa setecentista e os tratados contemporáneos a respeito da organizaçom competencial, e o que, por outro lado, aponta a documentaçom administrativa relativa a fenómenos teatrais de natureza concreta, onde é especialmente visível o funcionamento efectivo da práctica teatral.

Prova deste desajuste entre os diferentes planos documentais é o facto de que, pese ao vazio legal que projectava a documentaçom legislativa oficial até a Real Cédula de 1801, o exame dos documentos administrativos locais revela que existia actividade legislativa anterior, até o ponto de as cámaras municipais serem na práctica as instituiçons que adoptavam todas as decisons administrativas relacionadas com o teatro. Até a real cédula de Carlos IV nom se explicita o procedimento de aplicaçom da censura (e o seu controlo desde o ámbito consistorial, mediante a fi-

gura do censor local) nem tampouco se explica, até este momento, qual é o procedimento oficial que devem seguir as companhias teatrais para solicitar as devidas licenças para representar nas cidades, decisom esta que também corresponde às "Juntas particulares de teatro". Enquanto que, umha consulta superficial das fontes dos arquivos locais, como podem ser as estudadas até este momento por nós, as do concelho de Ferrol (*Vid.* A.M.F, *Expedientes de teatros*), permite-nos ter a noçom de que todas estas tarefas estavam sendo previamente assumidas na sua totalidade polos organismos municipais. Os concelhos acumulavam todas as responsabilidades em matéria teatral que tinham a ver com os procedimentos regulares para a celebraçom de espectáculos nas cidades: a gestom das companhias teatrais, o estabelecimento dos preços e selecçom das instituiçons a que eram destinados os ingressos obtidos, a supervisom do desenvolvimento dos espectáculos dentro dos coliseus, ou a aprovaçom de licenças de representaçom teatral para as companhias (o que constituía o procedimento administrativo indispensável para a celebraçom de qualquer encenaçom teatral no domínio municipal), etc.

Nom obstante, existe um terreno práctico onde se vislumbra com meridiana certeza até que ponto se encontram disrupçons entre a documentaçom legislativa oficial e aquela que se fai eco dos problemas de aplicaçom da mesma (tanto a documentaçom de tipo local como a documentaçom conservada nos arquivos do "Consejo de Castilla" que também dá conta dos pleitos e contenciosos, problemas relativos à praxe teatral), este é o exercício da censura, que utilizaremos como campo de provas para evidenciar os desajustes existentes entre a informaçom procedente das várias fontes documentais institucionais.

No século XVIII o exercício da censura tinha um governo bicéfalo, no sentido em que era administrado por instituiçons civís assim como por instituiçons religiosas (através do Tribunal da Inquisiçom, constituído por arcebispos censores). Aqui deteremo-nos unicamente na censura de tipo civil – que era a que no século XVIII prevalecia no seu exercício censório[2] – e, mais especificamente nas divergências encontradas entre

[2] Apesar da funçom central exercida em épocas passadas no controlo da circulaçom repertorial, no XVIII a maior parte da bibliografia secundária coincide em destacar o detrimento da sua capacidade censora em favor da estabilizaçom de umha censura

o plano teórico e a praxe teatral, que identificamos a partir da documentaçom municipal primária.

A censura foi umha práctica irremediavelmente ligada desde sempre à actividade teatral. As autoridades governativas conscientes da capacidade modeladora do teatro na sociedade, como se recolhe na própria legislaçom teatral, por exemplo na *Real Orden sobre coliseos da Corte*, promulgada por Carlos III o 11 de Diciembre de 1786, onde se indica que «19, Nada es de mayor conseqüencia que las lecciones que percibe el pueblo en el teatro» (*Novísima Recopilación,* livro VII, Lei XII: 668-669), habilitárom mecanismos de controlo e supervisom da produçom e difusom teatral e estabelecêrom novos regulamentos para refinar o exercício censório com a intençom de que fosse o mais eficaz possível. Contodo, a compreensom do funcionamento efectivo da censura no ámbito práctico a partir da intepretaçom única das leis sobre teatro torna-se umha árdua tarefa, dado que até 1801, como temos apontado, nom som indicadas quais as figuras civís encarregadas de aplicar estes mecanismos repressores. E mesmo ainda quando sabemos que a partir de 1801 as responsabilidades censórias se concentrarám na figura do censor local, a documentaçom da altura nom indica claramente qual era o procedimento específico de aplicaçom da censura: se o censor assistia indefectivelmente a todas as encenaçons para avaliar qualquer mudança no texto, se observava apenas os ensaios privados dos actores para dar o seu visto e praze – processo aludido nalguns documentos esporádicos do concelho [A.M.F., *Expedientes de teatro,* expedientes n. 2], etc. Existem ainda hoje muitas incógnitas sobre os procedimentos seguidos polo censor e o grau de efectividade do seu desempenho.

---

nom religiosa, comandada polo "Consejo de Castilla" –na figura do Censor Geral- e no ámbito práctico através do censor local de cada cidade:

«En comparación, lo prohibido por la Inquisición, que sólo ejercía la censura previa cuando del Santo Oficio trataba una obra, caso poco frecuente, y no intervenía por lo demás sino cuando un texto había sido delatado (frecuentemente com inmensos desfases entre la fecha de impresión y la inclusión en el *Índice*, si finalmente resultaba condenado el libro), por muy ponderado que haya sido, parece al fin y al cabo tener menos importancia» (López, 1995: 73).

Contodo, achamos sintomático o facto de em toda a documentaçom primária sobre teatro conservada no arquivo municipal de Ferrol nom existir nengumha alusom a algumha obra ou trecho de peça teatral que fosse objecto de censura (*Vid.* A.M.F, *Expedientes de teatros, expedientes n. 6-7*); o que nos pode levar a pensar que mui possivelmente no ámbito municipal a actividade censória era practicamente inexistente, toda vez que as obras concretas passassem previamente os requisitos censórios da instituiçom superior dos teatros, trás ser concedida a aprovaçom polo "Juez General de los Teatros". De ser assim, isto constituiria mais umha prova encaminhada a demonstrar a enorme distáncia existente entre as expectativas sobre o funcionamento do teatro, geradas a partir da documentaçom legislativa, e o funcionamento efectivo no campo teatral.

A única referência localizada na documentaçom ferrolá a umha actividade de supervisom ou controlo teatral alude à assistência regular, com periodicidade semanal, de um "Cavallero Rexidor de Policia" às representaçons teatrais. Esta escassa informaçom impede-nos saber se entre as suas competências estavam unicamente zelar polo decoro e a ausência de distúrbios no teatro ou se também chegou a adoptar responsabilidades censórias:

> [...] entendiendose que el Cavallero Rexidor de Policia que semanalmente asista en el teatro aia de reconocer ante todas cosas las Comedias que se haian de representar en su tiempo com inclusion de entremeses sainetes Tonadillas; en inteligencia que las de teatro han de ser puramente tales y completas cuios precios se entiendan a los de la ultima temporada [...]; reservando adicionar en el edicto lo mas que corresponda ala quietud sosiego y orden que deven observar los concurrentes como tambien en punto al arrendamiento de Palcos a personas de honradez y distincion
>
> (A.M.F., *Expediente de teatros*, expediente n. 2)

Igualmente, os regedores ferrolaos aprovaram já em 1795 umha regulamentaçom com directrizes sobre o transcurso das representaçons teatrais na cidade; e nestas normas aludia-se, de jeito excepcional, à necessidade de avisar ao "Governo" quando se encenasse umha nova peça teatral, assim como era invocada a exigência de que esta nova obra fosse

sempre representada previamente para o Governo, provavelmente durante o seu ensaio, método a que já nos temos referido:

> Simpre q. haigan dedar obpera o funcion nueba lo avisaràn de anttemano al Govierno avisando de los dias de sus ensayos, y siempre, que haian de fixar algun Papel deaviso de obpera o funcion lo presentaràn anttes y la primera vez al Govierno
>
> (A.M.F., *Expediente de teatros*, expediente n. 2)

Com vistas a explicar este caso específico de "*décalage*" no cumprimento da censura, nom deveria ser desdenhado o factor das pressons levadas a cabo polos empresários teatrais da altura, que trás a aplicaçom da censura a algumha das suas peças teatrais, deviam anular as encenaçons na cidade com a conseqüente perda económica para a sua companhia. Em sentido paralelo, com a paralisia dos espectáculos os consistórios deixavam de perceber uns significativos ganhos económicos derivados dos bilhetes dos espectáculos teatrais, que ascendiam ao terço do importe total de tais bilhetes, como explica Álvarez Barrientos (2003: 1486). Esta quantidade de dinheiro supunha um contributo indispensável para suster economicamente as instituiçons assistenciais e benéficas da cidade, nomeadamente os hospitais (Roldán Pérez, 1998: 129); de forma que nom resulta estranho que aos concelhos nom lhes compensasse a aplicaçom com um excessivo zelo da censura de espectáculos teatrais.

Para além da maquinária censória, existiam outras variantes de repressom no seio do campo teatral: as fórmulas de supervisom do público e mais exactamente de todos os aspectos da esfera comportamental, que insistiam na conservaçom do "decoro" e, animados por umha clara vocaçom pedagógica, pretendiam, para além disto, normalizar um novo relacionamento do público com a actividade teatral, mais formal e cerimonial.

Este novo código comportamental punia as velhas actitudes de participaçom constante e interaccçom apaixonada durante a encenaçom teatral (com petiçons, insultos ou parabéns aos actores, aplausos, etc.), que segundo Álvarez Barrientos (2003: 1487) seguiam a constituir as actitudes mais usuais no interior do coliseu teatral.

A diferença do acontecido com a censura, a documentaçom encontrada no arquivo ferrolao refrenda o dictaminado polas regulamentaçons monárquicas a este respeito, deixando ver que o concelho participava destas mesmas preocupaçons: encontramos um edicto de 1791 remitido polo alcalde de Ferrol, D. Antonio Francisco Freire de Cova, em que se publicam instrucçons precisas sobre aspectos mui concretos deste tipo, tais como em relaçom à indumentária, à actitude do público, etc.; e que se correspondem fielmente com as normas explicitadas polas reais cédulas sobre matéria teatral desde a de Fernando VI de novembro de 1753 (*Novísima Recopilación,* livro VII, Lei IX: 664-666).

> D. Antonio Fran.co Freire de Cova del consejo de S. M. su Alq.e maior de las Villas deel Ferrol y la de la Graña Hago saver atodas las personas del Estado Calidad señores y condicion que sean y concurran a la diversion publica y comedia de que es autor Antonio Pinto, que interin subsistan y permanezcan en ella se mantengan con la modestia, silencio quietud, y sosiego, que corresponde, y exige el buen methodo y orden que debe guardarse para la comodidad publica, sin mezclarse los Hombres com las mugeres en la Cazuela ni en otro Parage, a menos que sea en los Respectibos Palcos, fumar, silbar, Palmetear, hazer algazara, ademanes impropios, u otros excesos que interrumpan y causen escandalo a los concurrentes […]
>
> (A.M.F., *Expediente de teatros*, expediente n. 2)

No entanto, contrariamente, a documentaçom primária também nos deixa entrever que mui provavelmente o facto de repetir ano trás ano a publicaçom dos mesmos regulamentos locais sobre teatro, como acontece no concelho de Ferrol (*Vid.* A.M.F. *Expedientes de teatros*, expediente 2), fai pensar na hipótese de estas medidas legislativas terem sido manifestamente insuficientes para mudar os hábitos comportamentais do público do teatro ferrolao.

Por último, o poder coercitivo exercia-se nos teatros também na dimensom mais física: a procura por manter a orde pública no interior dos teatros levou aos regedores municipais a enviar guardas aos espectáculos.

E parece que aqui nom encontramos tal discrepáncia na comparaçom com a informaçom derivada da documentaçom local, pois identificamos umha solicitude do alcalde de Ferrol em que reclama a assistência ao teatro de um destacamento militar, composto por "doze soldados, Sargento y Cavo con su Cavallero Oficial que los mande y asistencia de algun Ayudante de la Plaza" (A.M.F., *Expediente de teatros*, expediente n. 2).

Voltando ao desafio inicial de testar a documentaçom que podia funcionar como *corpus* válido da pesquisa sobre o teatro na Galiza do XVIII; todo parece indicar, à luz dos vários exemplos colocados, que a documentaçom que se revela mais fiável resulta da documentaçom primária gerada polos concelhos. Isto pode explicar-se pola adscriçom destes documentos ao ámbito institucional mais activo em matéria teatral, os consistórios, e também pola presença de umha tipologia documental que, igualmente, se aproxima de maneira fidedigna à esfera da praxe (dado que recolhe queixas de particulares, contenciosos, conflitos nas negociaçons entre companhias e concelhos, etc.). Precisamente, atendendo a estes factores, na nossa pesquisa seleccionamos a documentaçom municipal como o *corpus* fundamental da nossa tese, e dentro desta documentaçom seleccionamos um tipo em particular: as solicitudes de licenças de representaçom remetidas aos concelhos galegos por parte das companhias teatrais.

As vantagens desta escolha cifram-se fundamentalmente na natureza serial destes documentos (com importantes possibilidades no terreno do quantificável), e no seu alcance considerável para dar conta do "universo", isto é, para cubrir a totalidade de encenaçons, ao tratar-se de umha documentaçom que funcionava como um requisito administrativo obrigado para as companhias obterem as licenças de encenaçom. Embora encontrarmo-nos ainda numha fase de processamento e sistematizaçom quantitativa dos dados derivados destes documentos, a consulta directa destas fontes permitiu-nos obter dados de suma utilidade através de umha análise qualitativa. Algumhas hipóteses já fôrom aventuradas indirectamente com motivo da apresentaçom de certos aspectos metodológicos, no entanto, podemos recapitular, a modo de exemplo, as seguintes hipóteses: a) a existência de umha intensa negociaçom entre companhias e concelhos a respeito de aspectos teatrais fundamentais

como o preço dos bilhetes, as datas específicas das encenaçons e a duraçom das temporadas (assunto de vital importáncia para a rentabilidade económica das companhias, pois nas épocas do ano de maior produtividade em muitos casos concurriam polos mesmos coliseus das mesmas cidades); o que fazia com que raras vezes chegassem entre as partes a um primeiro acordo, até o ponto de nom ser freqüente a interposiçom de queixas por parte dos autores teatrais, dirigidas ao Conselho de Castela, denunciando o mau trato recebido polos concelhos; b) pese às desavenças e aos requisitos impostos de ambos os lados, a resposta dos concelhos, quase sempre era favorável à concessom de licenças de representaçom solicitadas polas companhias teatrais; e neste mesmo sentido, embora a existência de umha regulamentaçom sobre censura cada vez mais exigente, c) a documentaçom municipal de Ferrol nom mostra nengum caso de aplicaçom de censura a umha peça teatral. Chegam estas hipóteses preliminares para dar conta do carácter eminentemente produtivo deste material documental.

No entanto, pese a considerarmos realmente este como o *corpus* fundamental; ao nosso ver, resulta de imensa utilidade para o estudo do campo teatral, o facto de cotejar esta documentaçom local, de natureza mais casuística, com aquela documentaçom, fundamentalmente legislativa, de tipo oficial e de carácter mais rígido, emanada desde os órgaos institucionais. Esta documentaçom legislativa oficial permite-nos, por um lado, a) poder estabelecer umha engranage explicativa básica para compreender as relaçons institucionais e o exercício competencial; sem esquecer que, por outro lado b) a utilidade da consulta desta literatura judicial também consiste na sua capacidade para ajudar-nos a reconstruir o horizonte ideal que pretendia ser atingido polas autoridades políticas em matéria teatral: quais eram as suas expectativas sobre o funcionamento do campo teatral (aplicaçom da censura, códigos de comportamento no teatro, repertórios privilegiados nas peças teatrais, etc.). A partir destas fontes, também podemos examinar em que períodos concretos tem lugar umha maior atençom ou preocupaçom polo fenómeno teatral por parte das autoridades monárquicas ou municipais –o que se extrai, por exemplo, da maior ou menor actividade legislativa.

E ainda noutro nível, nom podemos ignorar que precisamente o contraste analítico entre os diferentes níveis de documentaçom e tipologias de fontes, é o que nos dá a chave para poder discriminar aquilo que é o regular do que é irregular ou extraordinário e, paralelamente, o que é oficial/ideal do que é real e efectivo no campo teatral; procedimento indispensável para analisar de forma mais exacta e complexa os processos teatrais que decorrem na Galiza de finais do século XVIII.

Bibliografia

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2003). "El arte escénico en el siglo XVIII". *In* Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español.* Madrid: Gredos. Vol. 2: "Del siglo XVIII a la época actual"; pp. 1473-1517.

ÁLVAREZ DE MORALES, Antonio (2002). *Historia del derecho y de las instituciones españolas*. Granada: Ed. Comares.

ARTAZA MONTERO, Manuel María (1993). *A Xunta do Reino de Galicia no final do Antigo Réxime: (1775-1834)*. A Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ARQUIVO MUNICIPAL DE FERROL (A.M.F.). *Expedientes de Teatros,* expedientes n. 6-7, maço C-727-A.

ARQUIVO MUNICIPAL DE FERROL (A.M.F.). *Expedientes de Teatros*, "Disposicións para a boa orde do teatro", expediente n. 2, maço C-727-A.

BOYD, Alexander (1954). *The journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*. Introd. e notas por Alexander Boyd. London: Rupert Hart-Davis.

CARLOS IV (1805-1807). *Novísima recopilación de las leyes de España, dividida en XII libros, en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804; mandada formar por el Señor Don Carlos IV*. Madrid. 4 vols.

FERNÁNDEZ VEGA, Laura (1982-1983). *La Real Audiencia de Galicia, órgano de gobierno en el Antiguo Régimen: (1480-1808).* Prólogo do prof. Eiras Roel. A Corunha: Diputación Provincial. Tomo II.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (2005). *El paso por Galicia de dos futuros presidentes de Estados Unidos: John Adams y su hijo John Quincy Adams.* Oleiros (A Corunha): Trifolium, El Taller de Juan.

KANN, Roger (1979, ed.). *Marquis de Bombelles. Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)* [...] edition établie, annotée e précedée d'une introduction par Roger Kann, Paris: Presses Universitaires de France.

LÓPEZ, François (1995). "El libro y su mundo". *In* Joaquín Álvarez Barrientos, François Lopez e Inmaculada Urzainqui (eds.) : *La República de las Letras en la España del siglo XVIII.* Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MORENO GARBAYO, Natividad (1957). *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional.* Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas.

REY CASTELAO, Ofelia (1993). "Cultura y mentalidad en la Galicia del antiguo régimen, balance y perspectivas de dos décadas de investigación". *In* Justo G. Beramendi, *Galicia e a historiografia.* Santiago de Compostela: Tórculo; pp. 123-144.

ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1998). "Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII". *In Revista de la Inquisición*, n. 7, Universidad de Murcia; pp. 119-136.

RUDERS, Carl Israel (1795). "A general plan of the city of Lisbon in the year 1785". *In* James Cavanah Murphy, *Travels in Portugal* [...]. London: A. Strahen and T. Cadell Jnr and W. Davies. Trad. portuguesa António Feijó (2002), *Viagem em Portugal* (1798-1802). Lisboa: Biblioteca Nacional, 2 vols.

SAAVEDRA, Pegerto (1991a). "Fontes para o estudio da sociedade Galega do século XVIII". *In Fuentes para el estudio del siglo XVIII en Galicia: historia económica y social;* ciclo de conferencias organizadas polo Arquivo do Reino de Galicia (A Coruña, 7-11 marzo 1988). Sada: Ediciós do Castro; pp. 145-159.

SAAVEDRA, Pegerto (1991b). "La Galicia del Antiguo Régimen: economía y sociedad". *In* Francisco Rodríguez Iglesias (dir.), *Galicia: Historia.* A Corunha: Hércules; pp. 452-485.

SAAVEDRA, Pegerto (2007). "A Cultura Popular, os Libros e a Ilustración". *In* Fernández, Xosé Ramón; Villares Paz, R. (eds.): *A Gran Historia de Galicia. A Galicia do Antigo Réxime (ca. 1480 - ca. 1835). Política e Cultura.* A Corunha: La Voz de Galicia; vol. 3.

SÁNCHEZ-ARCILLA Bernal, José (1995). *Historia del derecho.* Madrid: Dykinson. Vol. 1: "Instituciones políticas y administrativas".

PORTUGAL COMO REFERENTE NA GALIZA DO SÉCULO XVIII- O CASO DE JOSÉ ANDRÉS CORNIDE

Raquel Bello Vázquez
Grupo de Investigação Galabra
Universidade de Santiago de Compostela

Antecedentes

1) É indiscutido na bibliografia galega, tanto do ponto de vista histórico-político (Beramendi, 2007: 583) como linguístico-cultural (Torres Feijó, 1999 e 2010.) que **Portugal funcionou como referente de integração** para as diferentes feições e orientações políticas do galeguismo. De forma geral, o início desta dimensão da filiação galego-portuguesa é colocada em relação com o ressurgimento literário da década de 1860 *(Rexurdimento)*, vinculada, logo, ao nacionalismo de corte romântico e, em consequência a uma reivindicação identitária expressa e politicamente formulada. Deste ponto de vista, são Manuel Murguía (1889, 1891, 1995), teórico fundamental deste movimento, o seu amigo o poeta Eduardo Pondal, produtor literário do momento em que a lusofilia é mais evidente, quem formulariam uma identidade linguístico-cultural galego-portuguesa que não parece ser contestada desde o galeguismo até bem entrado o século XX.

2) **Murguía**, na sua formulação do regionalismo/nacionalismo galego, considera que as **fontes do ressurgir identitário** devem ser procuradas, no passado imediato, no surto revolucionário da década de 40, e, mais atrás, no renascer literário (entendendo literário no sentido de "letrado") da **ilustração galega** (Murguía, 1995).

3) A geração ilustrada a que Murguía se refere tem sido escassa e superficialmente estudada por vários motivos, entre os quais enunciare-

mos os três que achamos fundamentais: (a) a visão do séc. XVIII como um período de pouca produção literária ou de produção de reduzido interesse, (b) a consideração de que neste período qualquer produção é feita em castelhano e, por isso, não deve ser selecionada dentro do corpus da literatura galega, e, (c) em parte derivado deste último, a perceção de que **a produção dos ilustrados pouco contribui globalmente para a construção identitária galega tanto do ponto de vista linguístico como cultural.**

4) No entanto, o período ilustrado tem começado a ser reinterpretado por parte da critica literária nos últimos anos, e esta tem **incorporado ao cânone algumas figuras setecentistas galegas** –singularmente o P. Sarmiento (Bello, 2011)- argumentando a existência de alguns –embora escassos- escritos em língua galega e, também de uma certa vontade reivindicadora ou defensora da língua em indivíduos concretos.

Hipóteses

1) É possível que exista relação entre o facto de Murguía formular de forma tão clara um princípio reintegracionista na sua teorização galeguista e o facto de tomar a geração ilustrada do séc. XVIII como um dos referentes para explicar o ressurgimento literário dos meados do séc. XIX.

2) O interesse mostrado por vários produtores setecentistas galegos (Pintos, Olea, Rodríguez, Sobreira, Laboriñas, Labrada, Grerorio ou Sarmiento [Martínez-Barbeito, 1956]) pola elaboração de vocabulários e listados de vozes galegas pode estar diretamente vinculado com a perceção de uma identidade linguística, cultural ou de qualquer outro tipo entre Galiza e Portugal.

3) A existência durante o período moderno de instituições legais que reconhecem a existência autónoma (outro assunto diferente que não trataremos aqui é a medida real desta autonomia ou sua a implementação política) do Reino de Galiza pode ter incidido na formulação de uma identidade galega, à margem de como esta fosse refletida, e que esta se vincule dalguma forma com uma certa lusofilia.

Seleção do caso e do corpus

Este trabalho deriva-se de um projeto de investigação financiado para elaborar uma base de dados que recolha informação sobre os produtores e produtos produzidos na Galiza durante o século XVIII. Embora tenhamos utilizado parte das informações recolhidas nesta BD para o presente artigo, o seu estado atual, ainda em processo de elaboração, levou-nos a introduzir outras fontes para o teste das nossas hipóteses. Não tendo ainda uma amostra suficiente que nos permita verificar globalmente e para toda ilustração galega a vinculação com Portugal, decidimos optar por um estudo de caso em que utilizamos uma metodologia fortemente qualitativa.

Não são raras, desde o *Teatro Crítico Universal* do P. Feijó (1726, t. 1: 321-326, especialmente), as manifestações mais ou menos lusófilas por parte dos produtores galegos do século XVIII, mas estas quase sempre ficam reduzidas a afirmações de proximidade ou identidade da língua galega e portuguesa, mas achámos mais rendível para este trabalho escolher um produtor da segunda metade dos século XX em que pudéssemos constatar vinculações reais com Portugal para podermos analisar de que tipo eram essas relações.

José Andrés Coornide e Saavedra, de facto, viajou por Portugal ao menos em duas ocasiões e a segunda, realizada sob encomenda da Real Academia de Historia de Madrid (RAH) pode ser tracejada através do diário e da correspondência publicada pola própria RAH. Outro factor relevante em Cornide é que se conserva correspondência sua com ilustrados portugueses como Ribeiro dos Santos e com galegos residentes em Portugal como Gayoso de Lemos. Da mesma maneira, durante a sua estadia ao Sul do Minho contactou com figuras relevantes da ilustração portuguesa como Manuel do Cenáculo, o Duque de Lafões, e outros membros da Academia das Ciências de Lisboa. Ainda, a vinculação de Cornide com a coroa espanhola e com várias instituições referenciais da ilustração na Galiza e na Espanha da altura, colocam-no como um agente de previsível relevância para entendermos as principais linhas de força do campo cultural na Galiza do séc. XVIII.

Cornide ocupou diferentes postos políticos como Regedor da cidade da Corunha (1763), Capitão desde 1764 de uma das milícias corunhesas que em 1762 tinham participado na guerra contra Portugal, Regedor da cidade de Santiago de Compostela (1766), representante de Santiago de Compostela na Junta do Reino celebrada na Corunha em 1775, e primeiro vogal da Junta Nacional de Caminos (1782), entre vários outros *(Relación de méritos...)*.

Além destes postos políticos, redigiu e/ou publicou diferentes textos que visavam o estudo e a proposta de soluções para diferentes problemas que achava concerniam o reino de Galiza, sendo a produção provavelmente mais reconhecida na sua época a relacionada com a pesca: *Descripción circunstanciada de las costas de Galicia, Memoria sobre la pesca de sardina en las costas de Galicia, Ensayo de las producciones marinas de la costa de Galicia, Ensayo de la historia de los peces y otras producciones marinas de la costa de Galicia.* Igualmente ocupou-se doutros assuntos que diziam respeito da economia ou da história galegas como na *Memoria sobre las minas de Galicia, Las Casitérides, ó islas del estaño, restituidas a los mares de Galicia, Investigación sobre la fundación y fábrica de la Torre llamada de Hércules*, muitas delas memórias escritas para a RAH.

Os materiais utilizados como corpus deste trabalho são:

1) Os registos da biblioteca de Cornide conservada no Real Consulado do Mar da cidade da Corunha, tratados a partir da BD.

2) A correspondência a ele endereçada e outra documentação de Andrés Cornide conservada no Arquivo do Reino de Galiza (ARG) da cidade da Corunha.

3) A correspondência com Ribeiro dos Santos e Gayoso de Lemos conservada na Biblioteca Geral da Universidade de Santiago de Compostela (BUSC).

4) A documentação de Cornide conservada no Arquivo da RAH. Do considerável conjunto documental legado por Cornide a esta instituição, selecionamos unicamente aqueles maços que tinham sido catalogados como vinculados com temática galega ou portuguesa.

5) O *Catalogo de Palabras Gallegas,* localizado e publicado Carlos Martínez-Barbeito no *Boletín de la Real Academia Gallega* em 1956

Estas não são as únicas produções de Cornide dedicadas a Portugal. O ilustrado corunhês escreveu também um completo diário sobre a sua estadia em Portugal, citado acima, assim como o seu *Estado de Portugal em 1800*. A pesar do inegável interesse destes e doutros materiais, trata-se fundamentalmente de descrições objetivas do património artístico português, da sua geografia ou da sua demografia. Estes textos são, pola sua própria existência, provas do interesse de Cornide por Portugal, mas a sua análise não achega aos nossos propósitos elementos novos que estão presentes nos documentos mencionados acima.

Uns textos de teor bem diferente e que excluímos do corpus por outros motivos, são os planos elaborados por Cornide para sustentar uma eventual invasão de Portugal por parte da Coroa espanhola. Estes textos têm sido interpretados polos seus editores como a mostra de que o único interesse da estadia de Cornide em Portugal era a de analisar a vulnerabilidade das praças defensivas portuguesas para preparar uma ofensiva militar que conduzisse à unificação política da península ibérica. Sem negarmos esta afirmação de modo nenhum, porque, de facto, Cornide escreveu dous documentos com os títulos *Introducción a la Memoria sobre el modo de hacer la guerra a Portugal* e *Observaciones sobre el modo de hacer la guerra contra el reino de Portugal*, achamos simplificadora a sugestão de que este podia ser o único interesse de Cornide por Portugal. Os próprios textos sobre a invasão de Portugal, assim como as circunstâncias em que forom encomendados e redigidos, merecem uma investigação específica que ultrapassa os objetivos e as potencialidades deste trabalho.

Relacionamento de J. A. Cornide e Portugal –evidências

A **primeira evidência** do estreito vínculo de Cornide com Portugal são as suas **viagens além Minho.** A primeira destas viagens foi realizada em 1772. À data da elaboração original do nosso trabalho, o diário estava ainda perdido, mas foi mui recentemente recuperado na Biblioteca Nacional de Lisboa e publicado por Mário Rui Simões Rodrigues, e a brevidade do tempo tornou impossível inclui-lo na corpus desta investigação. 16 anos depois, em 1798, Cornide empreendeu uma nova viagem que o levou a morar em Lisboa por um período de algo mais dous anos de ja-

neiro de 1799 até março de 1801. Desta estadia surgem dous produtos principalmente: *Estado de Portugal, en el año de 1800,* publicado em em 1893 em Madrid. Neste volume, o responsável pola nota introdutória, Sánchez Moguel, afirma que «La Academia, el 8 de Junio de 1798, resolvia "que siendo necesario enviar al Archivo de la Torre del Tombo de Lisboa persona de inteligencia, celo y legalidad […] no hallaba otro más á propósito por todas sus circunstancias que nuestro Académico numerario el Sr. D. Joseph Cornide."» e define Cornide como «Anticuario insigne, versado como pocos en la historia del vecino reino, que había visitado antes [...]» (Sánchez Moguel, 1893, p. VII).

Para Sánchez Moguel, o conhecimento de Cornide do reino de Portugal era raro entre os ilustrados espanhóis, insistindo nesta ideia do seguinte modo «ni la incomunicación intelectual y social en que casi vivíamos portugueses y españoles más de un siglo [sic], fueron bastantes para que [Cornide] declinara el encargo de la Academia» (p. VIII). Esta mesma ideia está presente também em Cornide quem na *Introducción a la Memoria...* indica que «el reino de Portugal se halla poco menos conocido de los españoles que los del Japón o del Tibet» e ainda «son pocos los españoles que han recorrido sus provincias y que han procurado tomar conocimiento de sus producciones, de sus fuerzas y de sus relaciones mercantiles com las provincias que le rodean» (p. 845).

A redação deste textos, e sempre segundo o editor oitocentista do *Estado...*, vinculava-se com uma política geral da Coroa espanhola na altura, que acordara solicitar relatórios pormenorizados a todas as embaixadas espanholas. Por causa deste requerimento, o Duque de Frias, embaixador em Portugal nessa altura, decide que seja Cornide o autor do relatório sobre Portugal.

A sua experiência e conhecimentos parecem ter-lhe ganho, portanto, o reconhecimento de ser a pessoa apropriada para diferentes missões oficiais que visam o estudo de Portugal em várias dimensões: a encomenda da Academia, o relatório para a Embaixada e até os documentos antes mencionados sobre a possível invasão de Portugal.

Uma **segunda evidência** das conexões intensas de Cornide com Portugal estão na sua correspondência. No núcleo documental conservado no ARG da Corunha procuramos as referências a Portugal, à Galiza e a

qualquer tipo de produção cultural para verificar se existia algum tipo de cruzamento entre estes três fatores. O que encontramos foi que dos 31interlocutores identificados em 10 está presente –e podemos afirmar ainda que é principal- o assunto da compra, venda, troca ou empréstimo de livros. Isto acontece com interlocutores galegos, espanhóis e portugueses.[1]

Os livros servem para estabelecer uma rede de relações que se estende por várias cidades espanholas e portuguesas. Só a modo de exemplo, podemos ler em carta de Antonio Gayoso, datada no Porto em 22 de setembro de 1785:

Los escritores de las Historias de O Porto y Puente de Lima se me han ofrecido a complacer a Vm.[d] por lo que será menester que Vm.[d] me envie una minuta de aquellos puntos en que padece duda. Le sucede a Vm.[d] lo mismo que a mí respecto a Guevara, p.[s] no obstante haver-le tratado, no contraxe correspondencia con el, ni yo aqui le podia ser util para cosa alguna. Mi amigo vá recomendado a los Yriartes que para el intento son mui buenos. Todavía no he tenido respuesta de nrõs libros: ellos son de calidad que será necesario buscarlos |1| con un candil./ El portador de esta és un platero, que passa al Ferrol. Haga-me Vm.[d] el gusto de protexerle, y darle alguna carta para aquel Pueblo, pues me lo pide un amigo mío particular, a quien deseo servir, por todos los medios imaginables.

Veja-se de que maneira as relações de encomenda de livros se tecem com as relações de amizade e recomendação de pessoas conhecidas. A exploração mais completa deste aspeto será feita em fases posteriores da pesquisa, quando todos estes dados tenham sido tratados também quantitativamente, mas pretendemos deixar aqui assente que os **contactos de Cornide em Portugal estão a funcionar também como ele-**

[1] Os interlocutores identificados são Benito de Agar, Gregorio Ferro, Antonio Jalón y Alavés, Juan Antonio Aguirre, Gabriel Garcia, "Marin...", "El Amigol" ou "Ex-gallego" (identificado também como Ayllón y Gallo), Antonio Gayoso, Manuel Antonio Miramonte y Sanjurjo, Manuel José Avalle, Juan José Gayoso y Montenegro, Benito de Murias y Mon, Ayllón y Gallo, Juan Antonio Gijón, José Pardiñas Villalobos, Bausá, Ignacio Gómez Thomas, José Piñeiro, Alejandro Baïlle, Antonio Ipiña, Manuel Quiroga y Cornide, Pedro Andrés Burriel, José Ramos, Francisco Cueto y Valdés, Joze Antonio Soares e Cide, Agustin Bernardo de Ron, Domingo Diaz, Juan Vazquez, Alejandro de Vallejo, Jacobo Vázquez García, Francisco de Paula Vélez de Campo, Silvestre Verdes Montenegro.

mentos desta rede de relacionamentos e amizades tecida arredor das encomendas de livros.

Mais provas no mesmo sentido localizam-se, por exemplo, em Carta do mesmo Gayoso a Cornide, datada no Porto a 23 de julho de 1785, e na carta de Ribeiro dos Santos (ambas na BUSC, ms. 623) em agradecimento a Cornide polo empréstimo de livros

Ill.mo Snr. D. Joze Cornide

Meo estimadissimo Snr. tive a fortuna, e honra de ler a eruditissima carta de V. S.ª escrita a 29 de Junho ao Ill.mo Snr. D. Manoel Luis Gaioso de Lemos em resposta à consulta, e encomenda, que o dito Snr. havia feito a V. S.ª por m.ª parte de algum livro impresso na Lingoa Gallega, e do Diccionario Vasconso [sic] do P. Larramendi, e como das noticias e monumentos, q.e V. S.ª voi servido benignam.te communicar naquella carta, me resultaõ grandes vantagens para a obra, em q.e tenho entrado; julguei ser da minha obrigaçaõ participar a V. S.ª por mostras de meo agradecimento o grande gosto, e satisfacçaõ, com que recebi taõ preciozos donativos.

Os nexos gerados no espaço epistolar confirmam-se em 1799 quando a segunda viagem de Cornide em Portugal, e quando o galego, que se encontra já residindo em Lisboa, fala de maneira frequente de Ribeiro dos Santos (pp. 457, 462, 466, 512, 538, 559, 564, 633, 644).

Uma **terceira evidência** é a presença de **textos em português ou vinculados a Portugal entre os materiais de Cornide.** Entre os documentos do ARG existem: *Papel em que o Exc.mo Marquez de Pombal mostra o modo por que adquirió [sic], vinculou e conserva os benz que ten a sua caza... e formou as de seus filhos os Excmos Condes de Oeiras e Redinha* (Manuscrito, Leg. 8, n.º161), *Cópia de um privilégio confirmado por Maria I de Portugal ao filho primogénito do marquês de Pombal* (Manuscrito, Leg. 188, n.º 218) e a *Egloga de Durindo e Floro por … entre os pastores da arcadia portuense Albano Erythreo...* de José João Xavier de Matos (Leg. 9, n.º 162). No catálogo dos livros legados ao Real Consulado do Mar, encontramos unicamente o livro de Antonio do Rosario *Frutas do Brasil, numa nova, e ascética monarchia,* junto com a edição de Lion de 1693 das *Lettres portugaises.*

Quanto aos manuscritos da RAH, figura uma espécie intitulada *Geografía antigua de Portugal. Diosa de la Lusitania.- Inscripciones. Itinerario de Antonino Pío en Portugal por Cornide.* (cota 9-3917). O documento está composto por 7 maços, que no seu interior contêm vários cadernos manuscritos com os títulos: «Itinerario de Antonino p.r el Reyno de Portugal y Prov.ª de Extremadura p.ª ilustrar los en el viage», «Dioses de la Lusitania. Inscripciones de Pueblos de la Lusitania. Otras de afuera. Descripcion de la Costa de la Lusitania», «Inscripciones de varios Pueblos de la Lusitania no mencionados en los Geografos e historiadores antiguos. Inscripciones de Pueblos de la Lusitania. Otras de afuera. Descripcion de la Costa de la Lusitania», «Descripcion de la Costa de la Lusitania», «Lisboa Olisippo», «Noticia de las Theras ó Baños Casianos, y otros monumentos Romanos modernamente descubiertos en la Ciudad de Lisboa», «Algunos nmes. geograficos Que se hallan en el repartim.to de Sevilla, y de que habían varios authores delos que hablaron de los Moros de España Como Marmol, Bleda, &, p.º que no son de origen arabe».

Mesmo sendo uma amostra do interesse de Cornide por Portugal tanto do seu passado e património como da sua atualidade política (repare-se nos dous documentos relativos ao Marquês de Pombal), estas referências parecem-nos escassas se tivermos em conta a relação de Cornide com agentes portugueses ou residentes em Portugal. Alegadamente, a biblioteca de Cornide está conservada no Real Consulado do Mar, mas os volumes que podemos identificar como pertencentes a ele (através do ex-libris com o seu nome, que está consignado no catálogo da Biblioteca do Consulado) reduz-se a 254 volumes, que incluem como espécies independentes obras divididas em vários volumes como, por exemplo, os 8 do *Le gentilhome cultivateur ou corps complet d'agriculture* ou os 25 das obras de Frei Luís de Granada, entre outros.

Em função do que conhecemos da trajetória de Cornide, este utilizou a relação com os agentes mencionados e com outros para se fazer com obras à venda em livrarias portuguesas, como se verifica na carta de Gayoso de Lemos a 8 de setembro de 1785 (ARG) em que dá conta do sucesso da procura de determinados livros:

> Un amigo mío tiene el Estazo, y no creo será dificil el proporcionar-lo a Vm.[d] aunque |1| sea prestado. De los otros diré algo, quando reciba una respuesta de Lisboa, p.[s] de Coimbra ya no hay que esperar, siendo los libros que alli se venden, casi todos Cientificos. Estaré con los amigos que trabajan a [sic] la descriptcion de O Porto y PontedeLima y veré lo que me dicen en en asunto.

O mesmo acontece durante a sua estadia em Lisboa, como se desprende das cartas que envia a Ayllón y Gallo desde a capital:

Hay un excelente diccionario portugués en dos tomos en 4.º que es un extracto de Bluteau pero muy aumentado de términos y, aunque debo comparlo, aún no lo compré porque lo hice de otros libros que necesitaba para mi comisión. Hay diccionarios portugueses y franceses, portugueses y latinos, ingleses y aun creo alemanes pero hasta ahora aún no sé cuál es el mejor de el que fuere lo compraré para Vm.

Nengum dos dicionários referidos se encontra no Consulado, e sabemos, no entanto, que o de Bluteau devia fazer parte da sua biblioteca porque foi a base do que trataremos a seguir como uma **quarta evidência** do relacionamento de Cornide com Portugal.

O ***Catálogo de Palabras Gallegas*** é um texto que ficou inédito também em vida de Cornide, mas foi resgatado do núcleo de documentação existente na Real Academia Galega na Corunha por Carlos Martínez-Barbeito e publicado no boletim desta instituição em 1956. Trata-se, na linha do feito por outros contemporâneos de J. A. Cornide de uma relação de palavras em língua galega. Desconhecemos qual era o propósito final desta compilação, que pola existência de faltas evidentes de revisão (algumas palavras estão repetidas, outras não estão corretamente arrumadas alfabeticamente) supomos ser o rascunho para um eventual trabalho mais extenso, tal e como constata também o seu editor (1956: 296). A base para a elaboração deste catálogo, tal e como indica Martínez-Barbeito é o dicionário do P. Bluteau, além da própria observação das falas do seu arredor.

Cornide assume a ortografia de Bluteau em muitos dos vocábulos, embora esta incorporação seja vacilante, igual que o é a sua ortografia do

castelhano, algo explicável por se tratar de textos manuscritos e pola própria vacilação ortográfica própria da época. Em várias das entradas do seu *Catálogo*, Cornide também discute as pequenas diferenças de significado dalgumas palavras nas variantes galega e portuguesa e até propõe incorporar uma particular aceção portuguesa aos usos galegos (veja-se, por exemplo, "Merendeiro").

Como indica Martínez-Barbeito, embora Bluteau fosse a fonte principal, «no es Bluteau el único de sus mentores lusitanos. También lo son Faria en su "Comento a Camoens" [sic] y Fr. Bento Pereira en su "Prosodia en vocabularium trilingüe latinum, lusitanum et castellanum digesta" y en su "Tesoro" de la lengua portuguesa" (Martínez-Barbeito, 1956: 299)

Achamos relevante o facto de que Cornide escolha como referente básico e padrão o dicionário de Bluteau, e que não expresse a necessidade de justificar esta escolha porque tanto a opção por esta fonte como a naturalidade na sua incorporação significam o reconhecimento de algo que está também de maneira explícita na sua correspondência: que galego e português são uma e a mesma língua. Assim é recolhido, por exemplo na troca epistolar com Ribeiro dos Santos. Em carta deste, afirma o português «Pelo que toca à Lingoa Gallega, que eu julgo com V. S.ª haver sido antiguam.te huã mesma Lingoa com a Portugueza», ao qual responde Cornide, de forma muito mais clara e sem se remeter para a antiguidade «somos acordes en el todo de ntas. opinio|1|nes sobre el origen de ntas. lenguas (que parece convenimos son una misma). V. S.ª las hace descender del celtico; yo inmediatamente del Latin».

A defesa do Reino da Galiza –evidências

Paralelamente a esta série de conexões com Portugal, existe uma outra tomada de posição que achamos relevante na trajetória de Cornide, que é a defesa dos interesses do Reino de Galiza, junto com uma elaboração identitária a respeito do seu reino natal. Tanto por meio da sua correspondência como de documentos presentes no seu espólio, parece claro que o trabalho de Cornide em defensa do Reino não se limitou a uma função mais ou menos cerimonial nas Junta do Reino ou noutras instituições em que participou. Constatamos através das sua voz ou, sobreto-

do, da dos seus interlocutores uma preocupação polo desenvolvimento da Galiza e também pola sua imagem exterior.

Maior pesquisa é precisa também neste assunto, com uma análise exaustiva das iniciativas de Cornide através da documentação oficial das principais instituições de governo, mas os dados da participação política de Cornide recolhidos acima e as suas referências bibliográficas achamos são suficientes para indicar uma implicação direta com a política galega. Além disto, há mais elementos na sua documentação que contribui para precisar um pouco mais tanto a ideologia de Cornide como as suas estratégias políticas. Referiremos dous em particular.

O primeiro é o manuscrito *Noticias sobre algunas familias, blasones y hombres célebres de Galicia,* que poder ser posto em relação com a sua correspondência com Manuel Antonio Miramonte y Sanjurjo em 1785. Em carta datada a 18 de dezembro, Miramonte escreve para se queixar do tratamento recebido por Galiza num Dicionário Geografico publicado em Madrid uns anos antes:

El nuebo Diccionario Geografico de la ympre.on de Madrid el 1772. hablando de Galicia, ya advertiria vmd. (q.e seguram.te no estará sin esta obra) q.e viene a tratarnos como unos zanganos. En la Gran colmena de el Mundo, poco menos q.e nacidos p.a criados del Reino de los hombres [...] esto se hace insufrible, y es un abuso intolerable a la humanidad, sencillez, y aplica.on de ntõ. Vulgo. (p. 1)

Refere como consolação o grande mérito de Cornide e fai alusão ao melhor tratamento que Galiza recebe numa obra similar, mais antiga e de autoria portuguesa:

> la Población General de España del sabio Portugues Rodrigo Mendoza da Silva: tubelo en mi poder mucho tpõ [...] se q.e trahe todos los |2| publos de Galicia de Alg.a consider.on y con mucha mas expresion q.e el Diccionario Geografico refer.do […].

A seguir, Miramonte fai uma proposta a Cornide

> no por eso deja de parecerme oportuno, el yntentar si se pudiere un Catalogo de los Gallegos q.e llegaron a los su-

> blimes puestos y empleos de ambos estados, y otro de los escritores, señalando los term.os a que se estendia Galicia antiguam.te y los a q.e se alla reducida en el dia y porq.e esto no es mas q.e apuntar, sin--- vmd. disimularmelo |2| y q.e no diga todo lo mas q.e ya se me ofrece q.e seria formar un medio Libro, ymportunam.te
>
> (p. 3)

Esta proposta vai perfeitamente ao encontro dos conteúdos do referido manuscrito. Em coerência com esta hipótese, os únicos dous documentos com data neste volume, são de 1785, como as cartas. É provável que, independentemente de que o texto de Cornide seja uma resposta à proposta de Miramonte, que ambos estivessem trabalhando simultaneamente na defesa do reino por meio da dignificação de indivíduos del originários.

Numa linha similar, mas diretamente envolvida na estratégia política, a correspondência mantida em 1787 com Alejandro de Vallejo vincula-se a planos de desenvolvimento do Reino de Galiza que Cornide fai chegar a Vallejo, como mediador perante Floridablanca.

M.d 28. de Marzo de 87/ Am.o y S.r Estamos en ocasion mui afortuna[2] para que yo pueda hacer valer sus escritos de vm. sobre Rias, Puertos, Rios y Pesca de esa costa y las demas observaciones que haya echo, por que se va a mover el negocio del Monte Tui [?] y si se entra en mis ideas havra que hacer mas en adelante. Tengo manifestado al s.r Conde que espero estas noticas para pasarlas a sus manos en comrpovacion de mis pensamientos y de las proporciones de prosperar que tiene ese Reyno, asi por su situacion y clima, como porque tiene Patricios de zelo, instrución y de actividad para las empresas. (p. 1)

> Madrid 22. de Agosto de 1787/ acompaño la adjunta copia de la representaz.on ó causa que sirvió de guia à los Escritos de vm., y muestra del carbon de piedra: Quisiera que este oficio produgese todas las ideas que he tenido en él; mas si no sucediese como deseo, à lo menos puen Vm.

[2] [sic]. Mudança de linha afortu/na.

> y ese Reyno vivir persuadidos de que hé hecho quanto hé podido por subien particular y gral, assí en este escrito, como en el de las observaciones Politicas, en las que comprehendí quanto pude observar desde la ciudad de Astorga hasta la de Santiago, en la tercera y ultima parte de ellas./ Todo está en poder del Excm.º S.r Conde de Floridablanca, y si S. E.ª tubiese tanto tiempo para reconocer mis Escritos, como anhelos del bien Publico, creo tocaria alguna puena parte ál Reyno de |1| Galicia; pero aunque trabaja mucho, és un hombre solo, sobre quien cargan muchos negocios y asuntos graves»
>
> (p. 2)
>
> Madrid, 20/05/1787/[...] Ojala |2| que dho. S.r Conde tuviese tiempo para reconocerlos[3] assi como mis anteriores memorias de Observaciones Politicas, pues devieramos esperar algunos buenos efectos à favor de ese Reyno y de otras Provincias; mas Amigo mio yo hé hecho quanto há estado de mi parte, para que el gran viaje del Señor: -no fuese infructifero de todos modos.

Esta seleção de trechos mostra de que maneira o prestígio de Cornide e as suas produções sobre a economia do reino de Galiza eram traduzidas em capital político através do contacto de Alejandro Vallejo, funcionário da Fazenda na corte madrilena, para este fazer chegar diretamente a ao Conde de Floridablanca as propostas de desenvolvimento elaboradas por Cornide.

Discussão

Desde a corte madrilena era reconhecida uma certa excecionalidade nos conhecimentos que José Andrés Cornide tinha a respeito de Portugal. Estes conhecimentos estavam vinculados com um interesse claro e manifesto na documentação conservada por colecionar livros e todo o tipo

[3] Os escritos e documentos que envia Cornide, entre eles a descrição da costa e das pescarias.

de registos sobre o património e a geografia portuguesas –os seus diários, de facto, não têm apenas descrições, mas estão cheios também de desenhos que documentam inscrições, figuras, templos, etc. Dentro deste interesse podemos colocar também o do conhecimento linguístico. Se bem é verdade que a proporção dos livros em português conservados e atribuídos a Cornide nos arquivos é pequena e, de facto, podemos localizar uma quantidade bem maior de livros em latim, francês e italiano, sabemos que Cornide lia em português porque recebia correspondência nesta língua, embora el não a utilizasse para escrever aos seus amigos portugueses, e porque o Dicionário de Bluteau foi a sua principal ferramenta de trabalho para realizar o seu *Catálogo de Palabras Gallegas.*

A vinculação de Cornide com o seu reino natal parece também fora de questão se tivermos em conta a quantidade de memórias e outros trabalhos literários –no sentido setecentista- por el elaborados visando o desenvolvimento da Galiza e também se acrescentarmos a isto a evidência de trabalho político na corte madrilena para conseguir a implementação política de parte dos conteúdos literários citados.

Parece-nos coerente que o *Catálogo de Palabras Gallegas* suponha a linha de interseção entre os dous aspetos aqui estudados da trajetória de Cornide. Neste texto coincidem o tratamento de um assunto galego como é a elaboração de um glossário, que na época não deixava de ter um certo valor dignificador ou legitimador de uma língua que, no reino da Galiza, carecia de usos cultos, e a incorporação dos resultados do alargado conhecimento e contacto de Cornide com Portugal, através da assunção de Bluteau como padrão linguístico para o galego. Como vimos, Cornide assumia a identidade entre galego e português, o que também tinha em si mesmo um sentido legitimador, já presente em Feijó várias décadas antes, e que continuará na teorização de Manuel Murguia várias décadas depois. Efetivamente, esta identidade legitimadora não é exclusiva da produção de Cornide, pois podemos encontrá-la, como já foi dito, em Feijó, em Sarmiento[4] e até em contemporâneos alheios ao reino como Ribeiro dos Santos ou, ainda mais claramente, no conde de Campomanes, que na sua memória de 1791 *Reflexiones sobre la formacion de*

[4] É bem conhecida a passagem de Sarmiento «la lengua portuguesa pura no es outra que la extensión de la gallega» (Sarmiento em Pensado, 1974: 30).

un Onomastico dela baja é infima latinidad afirma com toda rotundidade que «Durante Nuñez de Leon escribio sobre la ortografia y origenes de la lengua portuguesa, y como este es un Dialecto tomado del Gallego, quanto escriban los portugueses es adaptable a los Gallegos y a su dialecto actual con mui cortas variaciones que conviene advertir».

Conclusões

Para o caso específico de Cornide, o nosso estudo conclui que existe uma vinculação estreita com Portugal através da presença física no país, do estudo pormenorizado do seu património, das leituras e do seguimento da sua atualidade política e da incorporação de agentes portugueses ou residentes em Portugal na sua rede de relações, que tem uma manifestação direta no seu trabalho de defesa do reino da Galiza, plasmado particularmente na elaboração do *Catálogo de Palabras Galllegas.* Este catálogo não incorpora apenas o Dicionário de Bluteau como material de trabalho, mas assume como referente e padrão interno para a elaboração de um glossário galego.

Do ponto de vista mais geral, dos estudos do processo de construção identitário num contexto como o galego, a conclusão principal é que a função de Portugal como referente na elaboração de uma identidade linguístico-cultural deve ser considerada também na análise de períodos prévios à elaboração teórica ou política do galeguismo. Ainda deste pondo de vista, a existência de instituições legais em vigor, embora mui desprovidas já de competências, como a Junta do Reino de Galiza, e a consideração do território galego como Reino, parece ter permitido uma identificação dos seus naturais com um território específico e diferente –embora não contraditório- do da coroa espanhola. Assim o recolhemos em numerosas referências na correspondência de Cornide ou no seu interesse por delimitar muitas das suas pesquisas ou ensaios ao território específico do reino.

Finalmente, Quanto à elaboração da imagem do galego e do português na Galiza do século XVIII, mais pesquisa é precisa para verificar de maneira sistemática o posicionamento de diferentes agentes galegos neste período, mas vão aparecendo evidências que mostram em Cornide, em Sarmiento, em Feijó e talvez noutros que Portugal funcionou como uma importante fonte de legitimação.

Referências bibliográficas

Bibliografia citada:

ABASCAL, Juan Manuel; Rosario Cebrián. *Los Viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801.* Madrid. Real Academia de la Historia. 2009.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel. «À força de efemérides. O estudo da produçom científica sobre a Ilustraçom na Galiza», Atas do IX Congresso da AIL, Funchal, Madeira, 2011.

BERAMENDI, Justo. *De Provincia a Nación. Historia do galeguismo* político. Vigo. Xerais. 2007.

CORNIDE Y SAAVERDRA, José Andrés. *Estado de Portugal en el año de 1800.* Madrid: [Real Academia de la Historia], 1893-1897.

FEIJÓ, Benito Jerónimo. «Paralelo de las lenguas» . *Theatro Crítico Universal*. Tomo 1, discurso XV, pp. 309-325.

MARTÍNEZ-BARBEITO, Carlos. «Don Jose Cornide y su "Catálogo de Palabras Gallegas"», *Boletín de la Real Academia Gallega,* t. 27, n. 309-320. 1956. pp. 291-349

MURGUIA, Manuel. *El Regionalismo gallego.* Habana, Imp. Y papelería la Universal, 1889.

MURGUÍA, Manuel. *Los Precursores.* A Coruña. Edinosa, 1995.

_____, Manuel. «Juegos Florales de Galicia celebrados por primera vez, en la ciudad de Tuy, el día 24 de junio de 1891. Discurso d'o Presidente, señor don Manuel Murguía, *La Patria Gallega,* 7-8, 15/07/1891.

Relación de los Méritos y servicios de D. José Cornide de Saavedra y Folgueira, señor de Maariz, Saá, Amoeyro y Cebreyro, regidor hornorario y capitán de milicias urbanas de la ciudad y plaza de La Coruña, y regidor perpetuo de Santiago, em Juan Manuel Abascal e Rosario Cebrián, 2009, pp. 46-48.

SARMIENTO, Frei Martín. «Sobre el origen de la lengua gallega» em J. L. Pensado. *Opúsculos Linguüísticos Gallegos del Siglo XVIII.* Vigo. Galaxia. 1974.

TORRES FEIJÓ, Elias. «Cultura portuguesa e legitimação do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)». *Ler História.* Vol. 36. 1999. 273-318.

_____. «Relacionamento literário galego-português Legitimação e expansão com Sísifo ao fundo». A. Sáez Delgado, Luis Manuel Gaspar (eds.). *Catálogo da Exposição Suroeste/Sudoeste (1890-1936). Relaciones literarias y artísticas en la periferia.* Cáceres: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz. 2010. 163-188.

Manuscritos citados

Arquivo do Reino de Galiza. «Correspondencia familiar y de varios amigos del Sr. José Andrés Cornide» Leg. 189, n.º 281B.

ARG. Cornide, José. *Noticias sobre algunas familias, blasones y hombres célebres de Galicia*. Leg. 11, n.º 202.

Biblioteca Geral da Universidade de Santiago de Compostela. Cornide Correspondencia. Ms. 623.

Real Academia de Historia. Rodríguez de Campomanes, Pedro. *Reflexiones sobre la formacion de un Onomastico dela baja é infima latinidad y su aplicación al dialecto gallego.* Madrid, 3 de agosto de 1791. 9-3921-5.

SOBREVIVER EM TEMPOS DE DITADURA
O GRUPO GALAXIA NA GALIZA DE MEADOS DO SÉCULO XX

Cristina Martínez Tejero
Grupo Galabra. Universidade de Santiago de Compostela

Nos últimos anos a equipa do projecto Fisempoga[1] vem dedicando os seus esforços à descriçom e análise do sistema cultural galego entre 1968 e 1982, anos fulcrais em que se transforma radicalmente o quadro administrativo, legislativo e social em que a cultura galega se desenvolve e som configuradas umha série de opçons que sobrevivem até o momento actual. Esta linha de pesquisa deu como resultados diversos trabalhos parciais sobre o sistema, com base metodológica fundamental nas propostas de Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar e com um corpus privilegiado nas publicaçons periódicas que permitiu deduzir a existência dumha série de grupos e linhas de actuaçom por eles privilegiadas, assim como o papel jogado polas instituiçons ou diferentes elementos activos nos campos culturais. Esta tradiçom de pesquisa demonstra a centralidade de Galaxia no sistema nessa altura mas até este momento eram insuficientes as investigaçons orientadas a dar conta do processo de conquista dessa posiçom. O presente artigo pretende, portanto, desenvolver umha primeira análise sobre o grupo Galaxia com atençom às direcçons de trabalho activadas e aos recursos empregues para consolidar-se no sistema.

[1] *Fabricaçom e socializaçom de ideias num sistema emergente durante un período de mudança política: Galiza, 1968-1982.* Projecto financiado polo Ministerio de Ciencia y Tecnología do governo espanhol (Código: FFI2008-05335).

1. A situaçom na Galiza de após-guerra

O golpe de estado do ano 1936 contra o governo republicano, com a posterior guerra civil e a instauraçom do regime do general Franco, significam a destruiçom dum incipiente sistema cultural galeguista e a desapariçom do espaço público da língua galega e a cultura nela veiculada. O franquismo vai consagrar entre os seus princípios a unidade nacional de Espanha, o que se traduz no nom reconhecimento da existência de comunidades diferenciais e no desenvolvimento de toda umha legislaçom, política e doutrina em torno à ideia da «Nación Española», ante o qual a exposiçom ou uso de sinais de identidade galegos como símbolos dumha realidade diferente vam ser objecto de perseguiçom perante o que é considerado um atentado a esta unidade[2]. A isto hai que somar o próprio descalabro dos quadros galeguistas com o assassinato, encarceramento, exílio e acosso dos principais agentes do período de pré-guerra, além da destruiçom das principais instituiçons culturais criadas nesta altura ou a sua continuidade na etapa franquista despossuídas da sua vinculaçom galeguista, como é o caso da Real Academia Gallega e o Seminario de Estudos Galegos, este último transmutado parcialmente no Instituto Padre Sarmiento, dependente do governo central.

A finais da década de 40 e inícios da de 50, a actividade política do Partido Galeguista[3] está reduzida a pequenos contactos na clandestinidade e umha ausência quase total da língua e outros símbolos de identidade galegos no espaço público, a excepçom dum uso folclorizante patrocinado polo próprio Franquismo. A impossibilidade de desenvolver umha actividade política e a necessidade de alcançar a visibilidade vam

[2] A simplificaçom contida nesta linhas –o regime franquista nom permanece imutável durante as suas quatro décadas de vigência– nom deixa de ser fiel a umha situaçom de repressom e combate cara os separatismos (quer dizer, contra aquelas propostas que reivindicam umha maior autonomia e fazem finca-pé na identidade própria de Euskadi, Galiza e Catalunha) que é especialmente virulenta nos primeiros anos e apresenta algum grau de apertura na sua fase final –nomeadamente, com a entrada das línguas vernáculas no ensino mediante a Ley de Educación General Básica de 1970.

[3] Organizaçom política criada em 1931, com protagonismo durante a Segunda República, e que reunia a um amplo leque de tendências (de esquerda e direita) à volta dum único ponto comum: o discurso autonomista em relaçom à Galiza.

ser as razons que, desde o próprio movimento, se aleguem para a opçom pola chamada «estratégia culturalista» centrada em torno à editorial Galaxia, nascida no ano 1950, e cujo projecto pretende ser aglutinador do galeguismo existente no interior do país[4].

2. O grupo Galaxia: auto-discurso e linhas de actuaçom

Cobram especial importáncia entre os membros do grupo Galaxia umha série de agentes vinculados ao Partido Galeguista de pré-guerra (sobretodo aos sectores da mocidade), que vam sofrer algum tipo de repressom durante a década de 40 e responsáveis da posta em andamento da editora, principal centro difusor da sua actividade[5]. A este grupo promotor –em que é possível assinalar nomes como o de F. Fernández del Riego, X. Illa Couto, R. Piñeiro ou M. Dónega– hai que somar os distintos agentes que fôrom atraídos pola acçom deste colectivo nos anos e décadas seguintes, incorporando-se de forma plena à sua acçom e assumindo os seus objectivos (por exemplo, D. García-Sabell, X. Rof Carballo, C. Fernández de la Vega, X. L. Franco Grande ou Basilio Losada).

A capacidade de mobilizaçom e conquista do grupo Galaxia fica patente desde a sua etapa inicial e sobrevive até hoje, sendo um grupo central durante as últimas seis décadas da história galega, tal e como é verificável pola sua presença em múltiplas instituiçons actuais de diverso tipo. Vinculado com este feito, localiza-se umha das principais características deste colectivo e que manejo para a minha tese de doutoramento como umha das hipóteses fundamentais em relaçom à sua posiçom no sistema: a capacidade e habilidade de Galaxia para construir a própria história e convertê-la em oficial, mediante a elaboraçom dum auto-discurso da constru-

[4] Após a Guerra Civil umha grande parte do galeguismo sobrevivente vai encontrar refúgio em Latino-América –principalmente em Buenos Aires, onde se exilará o grande referente intelectual do movimento, Alfonso Daniel R. Castelao. A morte deste em 1950 abre o caminho da rotura entre os agentes que permanecem na Galiza (o chamado galeguismo do interior) e aqueles que residem nos enclaves americanos, onde vam questionar de forma reiterada as decisons tomadas polo grupo de Galaxia, ante o que consideram umha traiçom ao legado de Castelao.

[5] Umha empresa editorial representa nesta altura o projecto mais ambicioso de actuaçom a nível cultural, ao que hai que adicionar o prestígio associado ao livro.

çom da sua rede que está presente de forma mais ou menos disseminada desde umha fase mui incipiente e que se continua no tempo[6]. Interessa-me convocar neste momento os pontos que articulam de forma reiterada este discurso e que dam ideia tanto do labor desenvolvido por este grupo como da imagem que eles próprios procuram projectar de si.

- A conexom entre a geraçom de pré-guerra e a mocidade. Galaxia apresenta-se como depositária da memória do período de pré-guerra ante a inexistência dumha história oficial que reflicta estes acontecimentos e a impossibilidade ou dificuldade de ter acesso directo às obras e avanços realizados nessa altura. Isto manifesta-se, em primeiro lugar, numha firme vontade de incorporar agentes activos dessa época ao labor da editora concedendo-lhes cargos directivos e/ou publicando as suas obras e, em segundo, na realizaçom –principalmente através do labor de Ramón Piñeiro em Compostela, cidade universitária de referência– dum labor de adoutrinamento e formaçom sobre a mocidade em relaçom ao Grupo Nós[7], colectivo do qual se consideram legítimos herdeiros em propósitos e funçons[8]. Galaxia vai servir desta forma de estímulo entre as camadas novas, insuflando-lhes o que eles denominam «consciência galeguista», isto é, conhecimentos e vontade de actuar polo proveito da Galiza e promovendo a sua incorporaçom ao que eles entendem como cultura galega. Assim mesmo, o labor deste grupo vai-se concretizar também na recuperaçom de certos escritores condenados ao ostracismo ou relegados a escrever em castelhano (Pimentel, Cunqueiro, Fole, etc.)[9], erigindo-se Galaxia

[6] Por referir apenas alguns exemplos disto pode consultar-se Ramón Piñeiro (1965) ou Francisco Fernández del Riego (1996). Informaçom que é possível completar através da leitura de diversos epistolários publicados (alguns dos quais recolhidos na bilbiografia a este trabalho) e que reúnem a correspondência entre estes agentes e outros intervenientes no sistema.

[7] Grupo intelectual reunido à volta da revista do mesmo nome e cuja actividade se desenvolve principalmente entre a década de vinte e a Guerra Civil. Entre os agentes vinculados destaca Castelao e a sua significaçom vem propiciada polo feito de situar-se como a principal fábrica de ideias em relaçom à Galiza até o momento actual.

[8] «a xeración galaxiana continuou, completou, en boa parte realizou, con novos criterios, os obxectivos esenciais da precedente. Ámbalas dúas xeracións sumáronse de tal xeito, que unha e outra participaron nun labor común» (Fernández del Riego, 1996: 21-22).

[9] Tal e como já foi levemente introduzido nas páginas prévias, o franquismo adoptou umha atitude de profunda desconfiança cara a escritura em línguas diferentes do es-

como umha sorte de instrumento de salvaçom ante a incomunicaçom à que estavam encaminhadas as pessoas escritoras da altura.

- O trabalho de legitimaçom da língua galega. Durante todo o seu percurso, Galaxia apostará de forma significativa pola língua galega com umha vontade clara de dar-lhe prestígio, exemplo do qual vai ser o seu uso para contextos afastados dos habituais, especialmente de carácter culto ou, ao nível de produçom literária, distintos dos repertórios líricos. Explica-se desta forma o privilégio concedido ao ensaio como género preferente e, de forma particular, a traduçom para galego da obra de Heidegger *Da esencia da verdade* (1956) com duas características essenciais: tratar-se dum texto filosófico recente e nom estar ainda traduzido para espanhol. Este interesse pola língua responde à sua consideraçom como símbolo principal da identidade galega e, por isso mesmo, as apreciaçons colocadas sobre ela nestas linhas podem (e devem) ser transladadas a concepçons mais genéricas sobre a defesa do que é considerado ser galego, assim como a já referida vontade de criar «consciência do país» entre a populaçom (começando polos intelectuais).

- A conexom entre o local e o universal. O labor de Galaxia caracteriza-se em todo momento por jogar entre estes dous pólos, quer dizer, partir da cultura galega mas com umha perspectiva aberta e internacional (situando a Europa como referente), numha vontade –conectando com o ponto anterior– de equiparar a cultura galega às restantes, tal e como previamente figeram os membros de Nós. Isto manifesta-se, dumha parte, na intençom de fazer patente a cultura galega no exterior (o que significa, ao fim e ao cabo, dar a conhecer a Galiza e a sua realidade diferencial) e, por outra, polo notável labor de importaçom, realizando tarefas de divulgaçom e traduçom de outras literaturas, particularmente.

- A responsabilidade no renascimento cultural. Desde umha fase mui incipiente do seu percurso –ano 1949– já é possível localizar nos testemunhos dos galáxios[10] umha consciência e projecçom futura do trabalho a desenvolver, no que qualificam como ressurgimento cultural.

panhol por entender este feito como indício de tendências políticas reivindicativas dumha maior autonomia para os territórios associados. A isto somam-se as dificuldades de publicaçom existentes nesses momentos e a perseguiçom sofrida por alguns agentes após a Guerra Civil.

Galaxia seria, segundo eles, a responsável máxima da reconstruçom da cultura galega de após-guerra e interveniente fundamental no campo para promover a conscienciaçom das pessoas escritoras pola sua terra. Este discurso vai acompanhado continuamente por afirmaçons sobre o desinteresse (económico, podemos acrescentar) que exibem os agentes implicados, assim como o seu esforço e trabalho nom reconhecido[11].

- O impulso a umha cultura viva. Derivado directamente do novo estatus procurado para a cultura galega por Galaxia e referido nos ítems anteriores, deparamos com um dos seus principais sucessos, a incorporaçom dumha nova geraçom de produtores e a actuaçom como incentivo para a investigaçom em diversos campos que vam desde a língua (na mesma linha referida previamente de dar-lhe umha legitimidade também científica), à literatura ou à história passando por aspectos actuais da Galiza, nomeadamente no que tem a ver com as áreas sociais e de economia. A isto somam-se ademais as suas tentativas, especialmente na etapa inicial, por aproximar-se de outras práticas culturais de carácter artístico, o que se manifesta com a atençom concedida a pintores de referência no momento.

3. Estratégias para a centralidade

A procura da hegemonia por parte de Galaxia nom pode ser entendida sem o intenso e constante labor planificador contemplado desde a sua fase mais incipiente e que levará a este grupo a ocupar umha posiçom central já nos seus primeiros anos. De forma genérica e a jeito de proposta, seria possível falar dumha primeira época de consolidaçom durante a década de 50 e situando como data simbólica do apogeu deste processo o ano 1963 em que se produzem os seguintes feitos: sai do prelo por primeira vez a revista *Grial* (projecto longamente ambicionado polo grupo mas que encontrou com a oposiçom governamental para concretizar-se em datas an-

[10] Nas seguintes páginas será utilizado este neologismo para fazer referência aos membros orgánicos do grupo Galaxia.

[11] Sobre isto, indica Piñeiro a Fernández del Riego numha carta de 1958: «Dentro da historia do galeguismo nós seremos a xeneración dos "realizadores". Coido que nunca se fixo menos propaganda e máis obra positiva da que se está a facer» (Piñeiro, 2000: 135).

teriores); é instaurado o «Dia das letras galegas»[12] por parte da Real Academia Gallega a iniciativa de agentes de Galaxia (o que simboliza a capacidade de condicionar e instrumentalizar esta instituiçom por parte do grupo); e, por último, é inaugurada a Fundación Penzol, organismo incentivado directamente por Galaxia e destinado a cobrir o défice projectivo (Torres Feijó, 2004: 438) detectado quanto ao mundo da investigaçom e da produçom bibliográfica referida à Galiza[13].

A assunçom dumha posiçom hegemónica vem avalada por umha série de estratégias postas em andamento polo grupo e que é possível inferir da sua actividade durante estes anos. Como avaliaçom global é destacável a tendência comum à procura de espaços, que nalgumha medida tentam controlar ou utilizar no seu proveito, feito simultáneo ao recurso a certos estratagemas para salvar as dificuldades existentes.

3.1. A criaçom de instituiçons

Um dos pontos fulcrais da actividade de Galaxia passa pola incentivaçom de organismos próprios que eles mesmos controlam, possibilitando-os para intervir no sistema com um grau de impacte *in crescendo*. Neste caso, o principal exemplo é a própria editora que, tal e como referimos, dá suporte e estrutura umha boa parte do grupo. O surgimento deste projecto coincide com os anos em que começa a haver umha incipiente produçom editorial em galego[14] e diferencia-se destes polas pre-

[12] Este evento –dedicado a comemorar a tradiçom cultural galega mediante a selecçom dumha figura considerada representativa– converterá-se desde entom no principal acto sistémico, envolvendo na sua celebraçom a um grande número de agentes e instituiçons. A sua instauraçom o 17 de Maio coincide com o centenário da publicaçom de *Cantares Gallegos,* obra fundacional da literatura moderna em língua galega, que contempla elementos repertoriais da literatura popular e da autoria de Rosalia de Castro, figura assumida como chave por todo o sistema.

[13] A estes podemos somar outros feitos acontecidos nestas mesmas datas, como é entrada de agentes próximos na directiva do Centro Gallego de Barcelona, o que volta ser referente da capacidade para alcançar posiçons centrais deste grupo, neste caso no enclave catalao (por *enclave* entendemos aqueles elementos vinculados ao sistema cultural galego que tenhem lugar fora do território da Galiza).

[14] A primeira obra em galego depois da Guerra Civil é *Cómaros verdes* de A. Iglesia Alvariño publicada em 1947. Nestes anos nascem diversos projectos editoriais (Bibliófilos Gallegos, colecçom de poesia Benito Soto, Editorial Monterrey...) que admitem

tensons colocadas desde os seus inícios em que, se bem os seus níveis de ediçom nom som maiores, sim vam incorporar progressivamente labores de distribuiçom e, a partir de inícios da década de 70, de impressom. A impossibilidade legal ao nom conseguir autorizaçom governamental para levar a cabo umha publicaçom periódica verá-se substituída, em primeiro lugar, por umha série de monografias de estrutura comum e, umha vez proibidas estas, por vários tomos monográficos de carácter colectivo. Além disto, em 1958 conseguirá-se permissom oficial para editar a *Revista de economía de Galicia* e em 1963, a já referida revista *Grial*, publicaçons estas que venhem completar umha pequena mas constante ediçom de livros (entre 4 e 10 por ano na década de 50, alcançando a cifra total de 57 em 1960)[15]. A sua capacidade para activar produtos nom contemplados ou minorados até esse momento vai-se ver na comparativa com a década seguinte em que conseguem incentivar a importaçom mediante a traduçom, impulsam a narrativa longa e, na linha do comentado previamente, destinam importantes esforços à ediçom de materiais vinculados com a língua. Ainda que quiçá os exemplos mais significativos da capacidade de adaptaçom e de actuaçom eficaz por parte de Galaxia venham pola criaçom dumha colecçom específica ("Illa Nova", nascida em 1957) para a gente nova que se incorporava ao sistema ou a promoçom, na década de 60, de obras destinadas a público infantil (aspecto este nom contemplado até entom e paralelo à crescente importáncia que a expectativas da inclusom do galego na escola geram no campo)[16].

ou promovem a criaçom em galego.

15 De forma mais específica, podemos indicar que a maior parte destes volumes procedem da produçom (seguindo a proposta de Lambert (1986) para classificar as três possíveis fontes de repertórios nos sistemas), sendo dominantes de forma mais ou menos equitativa as obras ensaísticas ou científicas (nomeadamente de tema filosófico ou literário) ao lado da criaçom (com especial impacte neste caso para a poesia e a narrativa curta).

16 Um exemplo mais desta tendência pode ser localizado na tentativa de Galaxia por fazer-se um oco no movimento da Nova Canción Galega de finais dos 60, caracterizado pola incorporaçom da língua galega à cançom popular. Assim, X. Isla Couto –em representaçom da editora viguesa– entra em 1966 em contactos com a discográfica Edigsa com o fim de publicar discos em galego (Piñeiro e Losada, 2009: 45 e ss.).

A isto hai que somar a criaçom da já referida fundaçom Penzol a inícios da década de 60 recolhendo os fundos do bibliófilo amador e histórico militante galeguista Fermín Penzol Labandeira[17]. Com esta instituiçom –estrategicamente localizada na cidade olívica para salvar as deficiências de espaços de saber de carácter galeguista nesta urbe– pretendia-se fomentar a investigaçom sobre aspectos da cultura galega, oferecendo a pesquisadoras e pesquisadores de todo o mundo a possibilidade de encontrar documentaçom sobre a Galiza (com um foco privilegiado na literatura medieval). A sua formulaçom é a dum centro de estudo, com umha base fundamental no acervo bibliográfico mas com umha planificaçom futura que contemplaria a criaçom de bolsas de estudo e viagem, prémios e publicaçons sob o enquadramento organizativo de três seminários: o de Ciências históricas, o de Filologia e o de Estudos Sócio-Económicos. A progressiva apariçom nesta mesma década de espaços impulsionados desde o núcleo universitário da Galiza, a Universidad de Santiago de Compostela[18], com óptica investigadora nestes mesmos aspectos fará, junto com a previsível precariedade de meios, com que a tentativa de Galaxia fique principalmente numha biblioteca com as características antes assinaladas.

3.2. Os espaços conquistados

De forma paralela à criaçom de órgaos próprios, Galaxia tentará ocupar aqueles lugares já existentes e consolidados no sistema para multiplicar a sua capacidade de acçom. Este feito é verificável de forma privilegiada na Real Academia Gallega, instituiçom considerada fundamental no sistema e cuja actuaçom nestes anos (em castelhano e promovendo repertórios espanholistas ou folclorizantes) é considerada para os galáxios umha usurpaçom em relaçom aos princípios com que foi criada. O interesse dos membros do grupo por esta entidade manifesta-se já desde a sua fase

[17] Inicialmente o projecto contemplava também a incorporaçom da biblioteca de Ramón Martínez López, galeguista exilado em Portugal e Estados Unidos onde exerce a docência universitária na área de teoria da literatura. A escassez de volumes em relaçom ao previsto inicialmente justifica a sua secundarizaçom na configuraçom da instituiçom.

[18] Fazemos uso das denominaçons das instituiçons em castelhano por ser a fórmula utilizada na época de estudo.

inaugural[19], dada a sua natureza de organismo nom oficial mas de funcionamento institucional e dotado dumha legitimidade e capacidade de actuaçom perante a sociedade galega mui superior à que podia representar a própria editora. O processo de entrada de novos académicos mediante cooptaçom determinará um plano a longo prazo, procurando alianças que permitam a entrada progressiva de agentes pertencentes ou próximos a Galaxia (processo este verificável nos distintos epistolários conservados e que dam conta da necessidade de procurar votos amigos para cada eleiçom). O feito de alcançar um peso importante nesta entidade verificará-se na capacidade para intervir no sistema desde ela com casos como o já referido do Dia das Letras Galegas, o impulso dado à codificaçom lingüística ou as incitaçons a posicionar-se em relaçom à questom do ensino em galego, sendo, em definitivo, linhas de actuaçom que pretendem reincorporar o espaço público em geral –e esta instituiçom em particular– à doutrina galeguista.

Além da Academia, é pertinente comentar a tendência de Galaxia pola Universidade de Santiago, única instituiçom deste tipo existente na Galiza. O prestígio derivado da sua funçom académica é susceptível de ser rentabilizado na legitimaçom da língua e cultura galegas, aspecto este claramente privilegiado por este grupo, polo que vam destinar importantes esforços para promover a introduçom do galego nesta instituiçom, assim como facilitar que seja um dos seus agentes o eleito para ocupar a cátedra de galego[20].

A estas duas referências podemos somar a presença (nom tam decisiva ou hegemónica) noutras instituiçons do sistema de diferente natureza, algumhas com um percurso já consolidado (Instituto Padre Sarmiento, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario,

[19] Numha carta de 1949 Piñeiro a Del Riego já intercambiavam pareceres em relaçom a este assunto: «A túa iniciativa encol das vacantes da Academia non soio era moi oportuna, senón que foi ben acollida. Algúns, por exemplo Cabanillas, dixeron que se era necesario estaban dispostos a ir A Coruña votar a candidatura que propós. Claro que o poden facer por delegación, así que debes movelos a todos para que a cousa vaia adiante» (Piñeiro, 2000: 29).

[20] Nom podemos deixar de vincular este feito com a incorporaçom, em 1968, dos estudos galegos à Universidad de Barcelona, justamente da mao doutro agente galaxiám, Basilio Losada.

Museo de Orense, Patronato Rosalía de Castro, etc.) ou outras que nascem nesta altura (Instituto de la Lengua Gallega, Instituto José Cornide de Esdudios Coruñeses, Asociación Cultural o Facho, etc.), junto com algumhas dos enclaves, quer dizer, fora do território da Galiza (Casa Galicia de Nueva York, por exemplo). Todos estes nomes configuram umha rede de actuaçom galaxiana que deve ser completada com a sua comparecência em publicaçons, ámbito este intensamente explorado polo grupo, dado ser umha das opçons mais factíveis de actuaçom no sistema na altura, tanto ao nível interno (revistas galegas e dos enclaves) como externo (favorecendo as relaçons intersistémicas mediante a participaçom em publicaçons periódicas do sistema espanhol –como *Destino*, *Ínsula, Cuadernos para el Diálogo*, etc.– e do português –*Seara Nova, Colóquio Letras*–, entre outros).

3.3. A pluralidade de ámbitos de actuaçom

As linhas anteriores denotam umha característica de Galaxia: a vontade de comparecer em múltiplos pontos do sistema, o que vem directamente permitido e derivado pola composiçom do grupo e o labor de planificaçom realizado. Galaxia dota-se na sua fundaçom de agentes históricos do galeguismo, impregnando-se do próprio capital simbólico associado a eles, exemplo paradigmático do qual é Otero Pedrayo, considerado umha figura central do sistema nesta altura e quem vai exercer o cargo de presidente da editora até a sua morte. Assim mesmo, entre os agentes captados para o grupo –ou próximos a ele– estám alguns profissionais do ámbito da medicina (com o prestígio social a ele associado) ou personalidades procedentes da empresa privada (com um passado galeguista), cujo capital económico vai contribuir no avanço do projecto[21].

Noutro nível, é importante reparar na própria distribuiçom de papéis entre os membros –caberia dizer, mais orgánicos– do grupo. Isto é: entanto um agente como X. Illa Couto desenvolve o seu trabalho sobretodo vinculado à editora; Fernández del Riego contribui também nessa tarefa mas destina igualmente importantes esforços a exercer de contacto com os enclaves latino-americanos ou conseguir achegas para as revis-

[21] Por associar alguns nomes a estes perfis, podemos indicar D. García-Sabell no primeiro caso e A. Gil Varela ou A. Fernández López, para o segundo.

tas do sistema; Ramón Piñeiro desenvolve, pola sua parte, um labor de ligaçom com agentes do interior principalmente através dumha avultada correspondência, enquanto realiza proselitismo da causa galeguista na mocidade universitária de Compostela[22]; ou Carballo Calero desempenha o papel de legitimador académico ou científico da cultura galega – condiçom esta incentivada desde a sua incorporaçom à Univesidade de Santiago no ano académico 1964-5 (e a consecuçom da primeira cátedra de língua e literatura galegas em 1972).

3.4. Sobreviver em meios adversos

A situaçom de ditadura assim como as dificuldades derivadas da precariedade de meios existente no momento da sua fundaçom e anos posteriores determinam o recurso de Galaxia a subterfúgios que lhe permitam desenvolver a sua actividade. De forma genérica, pode observar-se umha dupla acçom encaminhada, dumha parte, a dotar-se de recursos económicos e, doutra, a salvar os confrontos (potenciais ou reais) com o poder político. Assim, apostam para criar a editora por um sistema de acçons a adquirir polo público interessado e ajudam-se em vários pontos do seu percurso da acçom de mecenato realizada por agentes do sistema com um elevado capital económico. A necessidade simultánea de esquivar a censura levará-os a optar por escolhas como um uso limitado da língua galega na sua fase inicial (com a aposta por materiais bilíngües ou directamente em espanhol para temáticas susceptíveis de ser consideradas conflituosas: a social, económica, etc.) ou a captaçom de agentes com cargos oficiais ou pouco suspeitos para o regime –recurso verificável, por exemplo, na posta em andamento da *Revista de economía*[23]–, o que nom evitará a acçom repressiva do poder sobre eles mediante o adiamento e proibiçom de publicaçons (como

[22] A modo de exemplo desta capacidade de intervençom sobre este sector, é ilustrativo o feito de que Piñeiro seja o responsável da selecçom dos líderes entre o pessoal moço e, caso estes perder este lugar, escolher os substitutos (Ramón Lugrís e Franco Grande em Compostela; Manuel Caamaño e Basilio Losada em Barcelona).

[23] No conselho de redacçom desta publicaçom figura, entre outros, Antonio Rosón Pérez quem presidiu a Deputación Provincial de Lugo entre 1949-51.

nos casos já referidos de *Grial* ou a traduçom de Heidegger) ou a imposiçom de multas[24].

3.5. Acçom política difusa

Como já foi anotado, Galaxia supom em si própria a opçom por um via oficial e pública do galeguismo, mediante a renúncia à luita política e a sua substituiçom pola acçom cultural em virtude do que consideram mais adequado para o momento. Esta abdicaçom nom é total no primeiro momento, contemplando-se a estratégia culturalista como complementar do labor político, se bem nas formulaçons seguintes do seu discurso vai-se progressivamente abandonando a perspectiva da formaçom de partidos políticos exclusivamente nacionalistas ou galegos em prol da defesa dum interesse transversal de toda a massa social (particularmente a classe política) pola Galiza, no que supom a anulaçom das ambiçons políticas soberanistas a favor dumha definiçom cultural das comunidades. Estes som os pontos que condensam o chamado «piñeirismo», fórmula com a que é qualificada –às vezes em tom depreciativo– a ideologia emanada de Ramón Piñeiro, quem se encarregará, assim mesmo, de botar por terra as tentativas de refundaçom do Partido Galeguista incentivadas desde o exílio ou as perspectivas de configuraçom dum movimento de oposiçom promovido desde os nacionalismos periféricos no estado[25].

4. Conclusons e linhas de pesquisa futuras

Os aspectos focados até aqui evidenciam um dos elementos definidores do grupo Galaxia: a sua actuaçom para conquistar o centro do sistema. A actividade desenvolvida ultrapassa de forma notável os termos

[24] Em 1967 a *Revista de economia* é sancionada com umha forte multa que predispom a sua desapariçom no ano seguinte.

[25] Sem pretender entrar em detalhes dos distintos aspectos do discurso piñeirista e a sua correspondência com actuaçons durante a segunda metade do século XX na Galiza, é pertinente anotar a promoçom que a inícios da década de 60 realiza Piñeiro para a fundaçom dum partido socialista e outro de centro-direita segundo o esquema existente nas democracias europeias, o que nom deixa de ser um novo indício da vontade de jogar em todos os frentes por este grupo, com a intençom de ter umha boa situaçom ante os acontecimentos que se prevém para o futuro próximo.

colocados no título deste artigo, dado que a sua vontade nom é exclusivamente de sobrevivência senom de consecuçom dumha posiçom hegemónica e, inclusive, de ir além, pretendendo erigir-se como controladora de todo o espaço de possíveis[26]. Este feito é verificável no seu labor de planificaçom e capacidades de conquista postos de relevo nestas páginas, ao que podemos acrescentar as fórmulas auto-referenciais de que botam mao em numerosas ocasions e que tendem a incidir na identificaçom de Galaxia com a Galiza, quer dizer, da própria iniciativa com a comunidade a quem vai destinada[27].

Para a assunçom do grupo Galaxia a posiçons centrais do sistema contribui de forma definitiva o feito da editora ser configurada e instituir-se como um *projecto sistémico*[28]. O referido processo de captaçom dum accionariado que achegasse o dinheiro para levantar a editorial, o feito de considerar nas suas publicaçons a um leque extenso de agentes dum sistema claramente minoritário naquela altura e, inclusive, a consciência geral das necessidades de actuar no espaço legal e salvar do os-

[26] Noutros trabalhos (Martínez Tejero, 2009), figem referência –com umha focagem ligeiramente divergente– ao «labor institucional» exercido por Galaxia dada sua vontade de abranger e preencher todos os espaços da realidade cultural galega ante a situaçom deficitária do sistema na altura. Por outra parte, o professor Arturo Casas aludiu numha intervençom oral (em ocasiom da apresentaçom do livro de Antón Figueroa (2010). *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*. Compostela: Laiovento) ao papel de Piñeiro como administrador do espaço dos possíveis na década de 50. Nom estamos em condiçons de confirmar esta afirmaçom que centraliza o protagonismo neste agente (em relaçom ao qual é, aliás, complexo estabelecer um juízo dado o domínio de testemunhos de carácter subjectivo/biográfico).

[27] Um dos múltiplos exemplos sobre isto pode ver-se em R. Piñeiro (1965).

[28] Com esta denominaçom quero fazer referência a aquelas iniciativas que envolvem umha parte importante do sistema –ao nível quantitativo e com procedência de posiçons diferentes– em virtude do que é considerado como um avanço significativo para o conjunto. Isto é especialmente relevante –quiçá exclusivo– em processos de autonomizaçom, quer dizer, aqueles em que ainda nom está perfeitamente definido o sistema e em que a aposta por algum destes projectos sistémicos pode supor um progresso importante na sua estabilizaçom. Exemplos deste conceito, mais além do caso que nos ocupa, podem ser a previsível (e depois verificada) entrada da língua galega na lei estatal que regia o ensino primário no ano 1970 ou, noutro nível, o projecto da *Gran Enciclopedia Gallega* que reunirá na sua elaboraçom a múltiplos agentes e grupos do sistema, nom necessariamente coincidentes nas seus postulados sobre este.

tracismo à cultura galega podem ser anotadas como justificaçons. A medida que Galaxia consolida o seu próprio projecto de carácter exclusivo (ligado unicamente ao próprio grupo) e perde, portanto, a consideraçom de projecto sistémico, fam-se patentes as linhas opositoras cujo desenvolvimento terá lugar sobretodo na década de 60 e com procedência de dous frentes: desde os enclaves latino-americanos e desde os colectivos de esquerda surgidos na Galiza (nalguns casos nutridos por agentes receptores do magistério piñeirista numha fase prévia). Em ambos os dous, o questionamento surge das tomadas de posiçom ideológicas de Galaxia e umha vontade de ir além do plano cultural nas suas reivindicaçons políticas[29].

A aposta deste grupo por mover-se no espaço legal com a intençom de alcançar visibilidade e legitimidade integra-se no processo de ocupaçom dum espaço público dominado pola franquismo e as práticas culturais promovidas por este, operaçom que é paralela à procura da autonomia para o sistema cultural galego[30]. Esta presença de Galaxia é rentabilizada, tal e como foi observado, na conquista de poder mas também na promoçom dumha série de ideias, por exemplo, sobre a Galiza (com pontos essenciais no lirismo, a saudade, o humorismo e a relaçom com a natureza), cuja gestom e difusom tentaremos analisar em próximos trabalhos, em que nos deteremos igualmente nos pontos de interacçom entre o plano de actuaçom visível deste grupo e o trabalho desenvolvido mais ocultamente em relaçom à sociedade, principalmente no ámbito político.

A acçom em colectivo é outra das características que podemos associar a este grupo. Este feito verifica-se no esboçado reparto de papéis para desenvolver de forma efectiva a sua actividade mas também nas tomadas de posiçom no campo que significam, na década de 50, a colecçom Grial e –umha vez proibida esta– a saída do prelo de vários ensaios monográficos de autoria comunal. Na tradiçom crítica e historiográfica

[29] Um claro exemplo da mudança da percepçom estabelecida em relaçom ao labor de Galaxia pode ser consultado em Alonso Montero (1968: 150-1).

[30] O conceito de espaço público, originariamente formulado por Kant, foi desenvolvido no século XX polo filósofo J. Habermas –particularmente na sua obra de 1984 (1962)– e é colocado por estudiosos de sistemas emergentes (como Moisan e Saint-Jacques (1987) para o Quebeque ou González-Millán (1995) para a Galiza) como parte do quadro metodológico para a sua análise.

da literatura dominam as focagens individuais sobre as colectivas, o que no caso de Galaxia se manifesta numha quase nula análise sobre o conjunto face o protagonismo dedicado a certos agentes, nomeadamente R. Piñeiro. Tal e como foi indicado em parágrafos anteriores, fai-se difícil elaborar um juízo crítico sobre este e outros galáxios, dado o controlo deste grupo sobre a sua própria actuaçom e a escassez de referências analíticas de carácter *objectivo*, isto é, provenientes de agentes nom implicados no campo e, portanto, sem umha posiçom marcada (em positivo ou negativo) em relaçom a Galaxia[31].

Cumpre finalmente incidir no papel da actividade cultural em situaçons de ditadura em que o espaço dos possíveis (Bourdieu, 1996: 268) está fortemente condicionado polo campo do poder político e os campos culturais assumem funçons mais além das próprias. O caso galaxiám é claramente exemplificativo da projecçom identitária (e política) dada à prática intelectual e artística num contexto em que as dificuldades para desenvolver outro tipo de actuaçons marcam umha reformulaçom das estratégias, com a adaptaçom à nova situaçom de intervencionismo forte do poder e a reduçom no grau dos objectivos perseguidos. Futuros estudos tentarám deitar luz na configuraçom de Galaxia como projecto central do galeguismo organizado e a sua relaçom com os poderes hegemónicos na altura, assim como as distintas fases e lugares ocupados no sistema durante a sua trajectória.

Bibliografia

ALONSO MONTERO, Xesús (1968). *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*. Madrid: Ciencia Nueva.

BOURDIEU, Pierre (1996 [1992]). *As Regras da Arte. Génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença.

[31] Grande parte dos materiais relativos a este grupo –nomeadamente a sua produçom epistolar– permanecem inéditos e a maioria dos que vírom a luz fôrom objecto dalgum tipo de selecçom (periodológica, autorial, etc.). Por outra parte, o recente falecimento dum dos principais agentes de Galaxia, Fernández del Riego, fai previsível a saída de nova documentaçom relativa a ele e ao conjunto, que nos permitam crescer no seu conhecimento.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1996). *A xeración Galaxia.* Vigo: Galaxia.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1995). «O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX», em Arturo CASAS (coord.). *Tentativas sobre Dieste*. Compostela: Sotelo Blanco, pp. 13-29.

HABERMAS, Jürgen (1984 [1962]). *Mudança estrutural na esfera pública. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

LAMBERT, José (1986). «Les Relations littéraires internationales comme problème de réception», *Oeuvres et Critiques,* 11, 2, pp. 173-189.

MARTÍNEZ TEJERO, Cristina (2009). «A construçom da identidade galega polo galeguismo institucional(izado)», *IX Congreso da Asociación Internacional de Estudos Galegos* (no prelo).

MOISAN, Clément e Denis SAINT-JACQUES (1987). «Présentation», *Études littéraires*, 20, 1, pp. 9-16.

PIÑEIRO, Ramón (1965). «Galaxia e a cultura galega», em *Vieiros*, 3, p. 56.

PIÑEIRO, Ramón (2000). *Un epistolario de Ramón Piñeiro*. Vigo: Galaxia.

PIÑEIRO, Ramón e Basilio LOSADA (2009). *Do sentimento á conciencia de Galicia. Correspondencia (1961-1984).* Vigo: Galaxia.

TORRES FEIJÓ, Elias (2004). «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais», em Anxo ABUÍN e Anxo TARRÍO (coords.). *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Compostela: USC, pp. 423-444.

Do Campo Científico para o Campo Literário: o diálogo entre metodologia de pesquisa e poesia na produção de Ernesto Guerra da Cal

Joel R. Gômez
Grupo de Pesquisa Galabra – USC

I.- Introdução

Em Dezembro de 1984 a Universidade de Coimbra publicou o derradeiro volume da *Bibliografia Queirociana* de Ernesto Guerra da Cal (Ferrol, 1911-Lisboa, 1994). Finalizava o projeto do estudo (Da Cal, 1954 / 1981a: LEEQ) *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, a que acrescentou seis tomos de "Apêndice", num ambicioso modelo de pesquisa, resultado de décadas de trabalho. A sua produção científica abrange outros contributos de Literatura Portuguesa, Galega, Brasileira, Espanhola, Hispano-americana e Medieval, além de Linguística. Por essa dedicação atingiu alargado reconhecimento: condecorações dos Governos de Portugal e do Brasil; acolhimento e homenagem em instituições académicas desses países e dos EUA (onde foi docente universitário, de 1939 a 1977), e críticas muito elogiosas.

Posteriormente deu ao mercado português dois poemários (Da Cal, 1985a: *Futuro*; Da Cal, 1987: *Bagatelas*). Neles, ao apresentar o autor salientam "o seu prestígio de 'scholar' internacional", e "a sua autoridade nos estudos queirosianos [...] solidamente estabelecida" e "incontestada". Valem-se assim do seu prestígio no Campo Científico (CC) para o lançamento no Campo Literário (CL), em que "não é tão conhecido", segundo se frisa em *Futuro*. Nestes dois volumes encontram-se elementos metodológicos respeitantes à estilística e à literatura comparada, que tinha empregado com sucesso nos seus estudos.

Esse contágio entre a produção científica e a literária[1] já se advertia em poemários anteriores publicados na Galiza (Da Cal, 1959 e 1963a), mas não de maneira tão evidente e propositada. Trata-se de uma estratégia que determina os seus próprios interesses de legitimação, na esteira do assinalado por Bourdieu (1994). Após atingir uma posição dominante no CC/de estudos literários do (inter-)sistema[2] lusófono, resultado de (Gômez, 2002: 403-414) ter-se empenhado em diferentes lutas e aderir grupos que o ajudaram por partilharem interesses, tenta progredir no CL e influir nas lutas que se davam na Galiza pela legitimidade do idioma. E para alcançar esses objetivos e melhorar a sua posição procura ajuda de colegas, conseguindo que reconhecidos especialistas desses dois campos se manifestassem publicamente sobre a sua poesia: Raymond Sayers, Antônio Houaiss, Emilio González López, Jacinto do Prado Coelho, Luís Forjaz Trigueiros, Manuel Rodrigues Lapa, Luiz Fagundes Duarte, Natércia Freire, Manuel Bandeira, Eduardo Portella, Otero Pedrayo e muitos outros (ver Gômez, 2009), já em vida dele.

O diálogo entre campos, objeto de estudo no presente trabalho, já foi avançado em pesquisa anterior (Gômez, 2009) como operação central para Da Cal na procura da singularização e de ocupar um espaço de privilégio também no CL.

II.- Do Campo Científico para o Campo Literário

1.- A língua

Da Cal assinalou Eça de Queirós de renovador da língua. Afirma (Da Cal, 1981a: 61) "A sua arte era uma inovação [...] dando talvez origem à maior revolução que a prosa portuguesa já sofreu na longa história do seu cultivo como instrumento artístico". Ele procura inovar a língua da

[1] Tinha isto a ver com a actividade profissional: a escola estilística em que se formou, na Universidade Central de Madrid, na década de 1930, defendia que o crítico devia produzir literatura própria, como assim fizeram Dámaso Alonso e outros representantes da mesma.

[2] Seguimos Elias Torres (2000: 980) para o conceito de (inter-)sistema: "conjunto de sistemas que partilham e formam um (inter-)sistema superior constituído pola partilha de materiais e normas comuns".

Galiza, ao adotar a grafia vigorante em Portugal: reivindica-a como própria da Galiza, com algumas marcas lexicais, sete galeguismos em *Futuro*, esclarecidos em notas de rodapé. Se antes (Da Cal, 1959, 1963a) acrescentou vocabulários para consumidores lusófonos, agora desenvolvia as suas últimas intenções de confluência linguística[3]. Inclui um (*Futuro*, 5-13) "Antelóquio indispensável", esclarecedor da sua posição e do relevo que outorgava ao valor simbólico[4] da ortografia, e não só. Apresenta-se (como tinha feito em "Nota prévia" de LEEQ) como galego, oferece explicações e define-se (*Futuro*, 11) "primeiro escritor galego a abraçar o 'lusismo integral'; sem ter para isso, já se vê, que abjurar da minha identidade galaica. […] O português é a minha Ítaca, perdida e achada", aventurando ser no século XXI quando se produzirá a "união linguística" de que quer ser "prenúncio".

2.- O estilo

Define estilo como (Da Cal, 1981a: 52) "aquilo que individualiza um autor […] Ter um estilo não é possuir uma técnica de linguagem, mas principalmente ter uma visão própria do mundo e haver conseguido uma forma adequada para a expressão dessa paisagem interior". Deus e o sentimento religioso, tempo, velhice, morte, amor, a poesia e os produtores literários, o espaço-território, a própria ideologia ou o anelo de futuro, são questões com que quer impactar o leitor. Para consegui-lo utiliza a disposição gráfica dos poemas, e procura a singularidade no tratamento dos temas e em elementos linguísticos. Cuida o uso do adjetivo e do advérbio, e foge dos signos de pontuação, elementos que tinha estudado em Eça; e tem tendência para a síntese, para a sentença breve, para reforçar a antítese e os contrastes, entre outros recursos estilísticos.

Avisa Da Cal, a respeito da "essência" do estilo de um produtor, da "impossibilidade de abranger na sua totalidade ou de surpreender o

[3] Proposta em que ele se empenhava nas últimas cinco décadas, e que o levou a fazer nova edição galega dos dois primeiros poemários (Da Cal, 1991) adaptada para português padrão. Desde 1986 abandeirará a adesão da Galiza ao Acordo Ortográfico para a Língua Portuguesa desse ano, e o posterior de 1990.

[4] Em estudo de *Fuentovejuna*, de Lope de Vega (Da Cal, 1981b), também salienta o valor da simbologia.

seu mais íntimo segredo", admitindo ser um (Da Cal, 1981a: 55n) "pessimista da estilística". Também nestes poemários é constante o pessimismo a respeito da vida, por causa da inevitabilidade da morte. Poema que exprime bem essa concepção estilística de Da Cal é o intitulado "Funeral adiado" (*Futuro*, 122):

O Coração do Homem
    é uma cova
muito antes da sua Morte

Quando ela chega
    nele estão sepultados
  Mocidade
Beleza
Desejo
    e Esperança

Quando se enterra um Velho
        só se enterra
numa tumba
outra tumba

Em poucos versos verifica-se vontade de estilo na utilização de diversos recursos, e a procura de impacto no leitor pelo pessimismo perante o final inevitável da vida.

3.- Comparatismo

Em LEEQ é estudado Eça de Queirós em comparação com produtores coevos das literaturas dos (inter-)sistemas em língua portuguesa (e galega, mas defendia serem galego e português a mesma), espanhola, francesa, inglesa, italiana, alemã, russa e chinesa, além da Bíblia, os clássicos latinos e gregos, e a língua popular.

Nos poemários, Da Cal cita em epígrafes e nas composições esses repertórios, que utilizava profissionalmente. Acrescenta outros, de literaturas catalã, judia e japonesa. Há coincidências em ambos os cam-

pos, com registos diferentes: a língua popular, a Bíblia, a Literatura Medieval, Baudelaire, Camilo Castelo Branco, Antero, Pascal, Verlaine e Anatole France em *Futuro*; e Robert Frost, Mark Twain, Valéry, Bergson, Antonio Machado, Juan Montalvo e Poe, em *Bagatelas*, também se encontram em LEEQ[5].

4.- Elementos repertoriais

A língua, o estilo, e o comparatismo, são elementos centrais da metodologia utilizada por Da Cal. Com eles visa, e consegue, inovações no reportório, pois a aplicação dessas propostas na pesquisa assinalou uma novidade, sendo LEEQ estudo fundador para o (inter-)sistema lusófono. Mas os resultados da investigação atingidos como consequência das regras e desse modo de proceder no CC também se encontram na sua produção para o CL, quer na forma como trabalha as composições, quer no conteúdo das mesmas.

4.1.- O "amor da perfeição". No capítulo IV de LEEQ ocupa-se de (Da Cal, 1981a: 67 e passim) "O culto queiroziano da forma e o 'amor da perfeição'". Frisa como Eça procurava na escrita uma forma perfeita e (Da Cal, 1981a: 93): "Eça conseguiu fluidez e espontaneidade à base de burilar e polir interminavelmente".

Assim tenta ele, ao redigir de novo e emendar os poemas. Por vezes, apesar da edição no mesmo ano com poucos meses de diferença, verificamos mudanças, v. gr. em (*Futuro*, pp. 129-131) "Pátria", que pouco antes tinha enviado (Da Cal, VI-1985) para a revista *Agália*[6]. Outras vezes as mudanças são de grafia, título e conteúdo, como em (*Futuro*, 82-84 e 86-87) "Hora de Hera" e "Obscuro Mito", publicados (Da Cal,

---

[5] Podem-se acrescentar Valle-Inclán, assinalado em LEEQ para combater resistências que enfrentava Eça de Queirós: no "Antelóquio" alude-o (*Futuro*, 12n) para legitimar o posicionamento a respeito da língua da Galiza; ou Rodrigues Lapa, presente em LEEQ no estudo estilístico, e no "Antelóquio" (*Futuro*, 8) para reforçar a argumentação linguística, ao concordar com ele em que "a língua literária do galego está feita desde os séculos XII e XIII e chama-se hoje o português".

[6] Na *Agália* encontra-se o verso "O Espaço sempre acaba comido pelo Tempo", formulado em *Futuro* "O Espaço dissolve-se no Tempo".

1985c) na revista galega *Carel*, editada em Marim e para onde os tinha encaminhado, em 1984, como "Longe" e "Mito"; ou esses mesmos elementos e também a dedicatória, como em (*Futuro*, 145-149) "Sonho vivo em paisagem morta", oferecido para Rodrigues Lapa, quando na primeira versão, difundida numa revista universitária de Porto Rico, era (Da Cal, XII-1973) para os hispanistas Rafael e Ánxeles Bosch.

4.2.- Tempo e espaço. No estudo "Tempo e espaço como tema e como técnica no *Dom Quixote*" salienta o uso desses elementos (Da Cal, 1973: 16): "que se fundem na criação cervantina para produzir uma nova dimensão desses conteúdos de consciência, na que presente, passado e futuro são abolidos– para servir o anelo de eternidade que permeia todas as páginas do romance".

Em *Futuro* e em *Bagatelas* estão presentes de diferentes maneiras. Em "Pátria", ao falar da condição de exilado afirma (*Futuro*,130):

> Porque ninguém jamais regressa do desterro
> à mesma terra que deixou
> (O Espaço dissolve-se no Tempo:
> os lugares
> e as gentes que os habitam
> mudam e morrem sempre
> e nós também morremos
> e mudamos [...])

Em *Bagatelas* (pp. 19-21) a epígrafe "Tempoemas", principia com "Seis escólios dedicados à memória do famoso, funámbulo, defunto Henri Bergson" (Em versão anterior [Da Cal, V/VIII-1986] insiste já no título no absoluto e relativo do tempo). Aí dialoga com formulações do filósofo francês respeitantes à intuição e a diferentes interpretações do tempo, afirmando (*Bagatelas*, 20)

> O Tempo do relógio
> é apenas puro espaço

Em "Posicionamento[7]" apresenta-se "ultra-optimista" a respeito do passado; "imaginista" no presente e "catastrofista" quanto ao futuro (*Bagatelas*, p. 22-23)

> porque nele está a Morte
> na esquina
> à minha espera

Tempo e espaço estão presentes na datação das composições, indicando onde e quando as elaborou, em diferentes décadas e em cidades da Europa e América.

4.3.- Diálogo entre línguas, culturas e literaturas. Em LEEQ relaciona Eça de Queirós com diversos (inter-)sistemas, e na produção de poesia utiliza a mesma estratégia. Pelos primeiros poemários (Da Cal, 1959 e 1963a) está considerado representante do movimento chamado de Neotrovadorismo, e na mesma esteira dedica um poema (*Futuro*, 141-142) a Meendinho. Contesta o mexicano Juan José Tablada, discrepando dele (*Futuro*, 28) a respeito da noite de Nova Iorque. Surpreende-se que o (*Bagatelas*, 27) "infatigável perguntão/ metafísico/ do Fernando Pessoa" não questionasse a possibilidade de "isso que chamamos/ Tempo" seja "o mesmíssimo Deus?". Parafraseia Descartes (como Bergson), mas sem citá-lo, reformulando o "Cogito, ergo sum" do pensador francês como (*Bagatelas*, 55) "*Ego scribo, ergo sum*". Reinterpreta o Samuel Beckett de *En attendant Godot* com um poema do mesmo título (*Bagatelas*, 58-59) com a última estrofe em inglês[8]. Ou em (*Futuro*, 46-47) "Encontro marcado", parte na epígrafe de dois versos de Antero de Quental, a quem cita na composição, entre outros exemplos.

---

[7] Poema dedicado para a família do intelectual galego X. L. Franco Grande (difundido antes em *Colóquio/Letras*, Julho de 1986, nº 92, pp. 49-50), e outro exemplo do assinalado em 4.1, de o compararmos com a primeira versão publicada do mesmo (Da Cal, 10-X-1985).

[8] O produtor irlandês, como é conhecido, escreveu este drama em francês, a sua segunda língua. Também o inglês é língua diferente e acrescentada para Da Cal, após o galego(-português) adquirido na Galiza, na infância; e o espanhol na adolescência, em Madrid.

4.4.- Vida/Ficção, Verdade/Verosimilhança. Nos estudos que dedicou ao *Quixote* e à *Relíquia*, adverte como Cervantes e Eça de Queirós jogam com os binómios Vida/Ficção e Verdade/Verosimilhança, que tinham "desorientado" numerosos críticos. Coloca este assunto no poema "Bússola desnorteada" (*Futuro*, 107):

> Onde é que a Mentira acaba?
> E onde começa a Verdade?
> Será que de ambas é feita
> a nossa derradeira Realidade?

Ou em "Congeminação" (*Bagatelas*, 73):

> Aparência
> ou
> Realidade:
> qual delas nos dá o critério
> verosímil
> da
> Verdade?
> Cervantes
> com um sorriso
> muito sério
> aventa
> que as duas
> Mas a ciência da sebenta diz que não
> que Ela está
> na
> Observação
> e
> na
> Experiência
> Com quem estará a Razão?
> Eis a Questão:
> Ignosciência!

O neologismo da conclusão evoca o "'baciyelmo' sanchopanzeso", que salientou (Da Cal, 1973: 32) no estudo do *Quixote*. E se Cervantes e Eça reagiam cientemente, Da Cal mesmo os ultrapassa pois, ao falar de poesia, afirma (*Batagelas*, 33):

> Eu posso contar de mim
> coisas que eu próprio não sei
> A Poesia é assim!

Em trabalho posterior (Da Cal, 1992), verifica como Eça de Queirós principiou a escrita de "Testamento de Mecenas" quando chegou ao seu conhecimento uma notícia, que depois confirmou ser falsa e que o fez desistir de o publicar.

4.5.- Ultrapassar a própria morte. No estudo do *Quixote* salienta a "ironia admirável" de Cervantes, (Da Cal, 1973: 15) "aludindo ao caráter forzosamente intérmino, ou interminável, de todo o relato autobiográfico, pela impossibilidade do herói contar a sua própria morte –(milagre este realizado, porém, por Moisés na Bíblia e por Bras Cubas". No tratamento do Amor, constante nestes poemários, a beleza ultrapassa a morte: Em "Triunfo", após salientar a beleza feminina e enumerar na continuação os seus riscos pela passagem do tempo, conclui (*Futuro*, 100-101):

> Tudo em vão
> Pois como Deus e a Rosa
> a tua Beleza
> anterior a si mesma
> intacta e absoluta
> saberá sempre em mim
> triunfar sobre a sua própria Morte.

4.6.- Autor-Evangelista. No estudo sobre *A Relíquia*, assinala a respeito do sonho de Teodorico Raposo como através dele esta personagem (e Eça) se vale para (Da Cal, 1973, 86) "ser 'São Teodorico Evangelista' e escrever o seu testamento Novíssimo, um Quinto Evangelho apócrifo –

que isso é o que esse relato representa". Na traslação deste episódio para a poesia, aplica-o à Galiza em "Pátria", onde conclui (*Futuro*, 131):

> Amo-te
> como eu
> tresnoitado poeta evangelista
> te invento e mitifico
> E, como com Jesus Cristo fez Mateus,
> visto com ilusórios véus
> a tua miseranda e cinzenta Paixão
> e intento
> com interna e intensa
> distante devoção
> pôr-te um nimbo de Glória imaginária
> num apócrifo Novo Testamento.

Bagatelas finaliza com uma composição dedicada "'Pro Patria' Galega", intitulada "Toque de rebate", na qual há continuadas referências bíblicas; alude aos "nossos Evangelistas e Profetas: /Rosalia e Pondal/ Curros e Cabanilhas/ o Daniel [Castelao]/ o Alexandre [Bóveda]/" para concluir (Da Cal, 1987: 84-89):

> Venham todos os bons e generosos!
> Vamos todos berrar
> contra o nefando crime
> já quase consumado
> da destruição do Verbo
> ancestral, sacrossanto
> da nossa Mater-Alma!
> Que como um Ecce Homo
> ludribiado
> com Coroa de Espinhos
> amarrado à Coluna
> e açoitado

com serviçal dureza
pelos sicários do Imperial Pilatos
amortece
numa infame agonia
tecida de apagada e vil tristeza

Nada longe, como se vê, em perspetiva e assunto, dos elementos bíblicos e religiosos que estudara na produção queirosiana.

4.7.- O tratamento do centro do cânone literário. No centenário de Rosalia de Castro, contribuiu com um volume de homenagem, para o qual elaborou uma (Da Cal, 1985b, XI-XLIX) "Apresentação". Nela afirma (p. XII) como através da produção rosaliana o esquecido idioma galego de "remoto passado de culta grandeza" de novo "adquiriu subitamente foros de veículo de expressão artística escrita". Salienta as dificuldades para a exegese da produção rosaliana, não atingida, e defende (p. XXI) "A sua poesia documenta a sua profunda soledade dolorida e a sua turbulenta evasão do mundo do cuotidiano, para senhorear realidades muito superiores às da sua circunstância terrenal". Estes e outros dados do estudo reelabora-os em (*Bagatelas*, 82-84; com publicação anterior em [Da Cal, VII-1985: 53-54] *Colóquio/Letras*) "Trágica rosa céltica", composição de homenagem para Rosalia, que principia com o verso-síntese "Ninguém a compreendeu", e atribui à poesia rosaliana

envolta num idioma deserdado
silvestre, rude, agreste
No qual soube infundir
ocultamente e só
toda a força do mar
toda a capacidade de ressurreição

Idioma que ele quer avance e se integre no (inter-)sistema lusófono, na esteira de Rosalia, a quem apresenta de (p. XLIV) "universal voz lírica da comunidade lusíada, vinda da mais antiga e da mais moderna das literaturas de expressão portuguesa".

Também estudou (Da Cal, 1947, 1963b) Camões, e dedicoulhe o muitas vezes citado (Da Cal, 1959: 19-29, 1991: 68-69) "Poema a Luís de Camões".

Homenageia assim os produtores que ocupam o centro do cânone literário de Portugal e na Galiza. E reforçará esta estratégia ao juntá-los na epígrafe (Da Cal, 2001: 113-125) "Sumo Parnaso Nosso", final do seu derradeiro volume de poesia, *Caracol ao Pôr-do-Sol*, editado póstumo, e que (Gômez, 2004: 326) "representou a culminaçom de um projecto de décadas em que Da Cal trabalhou pela internacionalidade da língua e a literatura da Galiza".

4.8.- Os contrastes. Ao estudar (Da Cal, 1973: 9-63) o *Dom Quixote* refere-se ao romance como "rico sistema de contrastes". O mesmo acontece na sua poesia, pois a presença deste recurso é constante, v. gr. mentira-verdade (*Futuro*, 22), viver-desviver (*Futuro*, 31), amar-desamar (*Futuro*, 32), mocidade-velhice (*Futuro*, 34-35), Vida-Morte (*Futuro*, 38-39, *Bagatelas*, 35), Deus-Homem (*Futuro*, 44-45), vida e poesia (*Bagatelas*, 15), tudo-nada (*Bagatelas*, 24), razão-intuição (*Bagatelas*, 34), cérebro-coração e conceito-emoção (*Bagatelas*, 35), natural-artificial (*Bagatelas*, 36), passado/lembrança-presente/realidade (*Bagatelas*, 36)…, entre muitos exemplos.

4.9.- Os temas: "a problemática da condição humana". Acredita que para ter sucesso, a literatura há de ocupar-se de assuntos de interesse universal. Assim o sintetiza ao afirmar, para esclarecer o sucesso das traduções de *O Mandarim* e *A Relíquia*, que (Da Cal, 1988: 18):

> tratam –cada um dos dois dum ponto de vista diferente–
> da problemática da condição humana, refractada através
> dum prisma de mundividência irónico-céptica e reflectida
> no espelho cóncavo-convexo do sentimento cómico trágico
> da vida. São duas alegorias que apontam com dedo desencantado e divertido a pavorosos problemas ético-morais implícitos na própria natureza do bípede implume, sublinhando o carácter contingente de toda e qualquer forma de co-

> nhecimento humano e por extensão, a natureza movediza das nossas noções básicas de Realidade e Verdade.

Esses conceitos encontram-se também nos estudos (Da Cal, 1973) do *Quixote* e *A Relíquia*; porém, esta síntese posterior supõe assim mesmo uma auto-definição dos objetivos da própria poesia e da escolha dos seus temas.

4.10.- Sonho e produção literária. Defende ser o sonho elemento fulcral na produção literária. Assim, para legitimar *A Relíquia* coloca a narrativa queirosiana numa linha ibérica que afirma (Da Cal, 1971: 45-46; 1973: 93-94) "o caráter ilusório de toda a realidade e a necessidade de sonhar para viver" e presenta Eça como um "verdadeiro humorista [...] que tem uma ampla e compreensiva visão das potencialidades sonhadoras do homem". Nessa linha cita Cervantes, Calderón, Valle Inclán, Shakespeare, Eça de Queirós ou Machado de Assis.

Em *Futuro* e *Bagatelas* está presente o sonho em várias composições. Já no título, v. gr. em (*Futuro*, 115) " 'To Sleep: Perchance to Dream", onde dialoga com Fernando Pessoa e parafraseia o produtor português. Também em (*Futuro*, 120-121) " 'Joie de vivre'", onde se refere ao "[...] meu Sonho/ paródia pertinaz do ser/ de outrora"; em (*Futuro*, 123) "Insónia", onde alude ao "olho da noite/ [...] que em nós vive/ nas enxovias da alma/ diurnamente encarcerado"; ou (*Bagatelas*, 76) "Pesadelo". Mas será sobretudo em (*Futuro*, 145-149) "Sonho vivo em paisagem morta", uma das mais ambiciosas composições, de teor pacifista, onde ao se questionar a destruição da guerra em contraposição a elementos centrais da civilização humana, pergunta (*Futuro*, 147)

> Não se pode escapar
> já nunca mais
> do apavorante carrocel do Sonho?

Um sonho que alicerça mais uma prova da conexão Realidade/Fantasia, Ciente/Inconsciente, Vida vivida/Vida sonhada, elementos bem presentes nos seus contributos de teoria literária e que transfere para a produção de poesia.

4.11.- Heteronímia. É reconhecido como (Blanco, 1983; 14-VI-1988: 6) "pioneiro pessoano" por ser o primeiro a tratar em língua inglesa (Da Cal, 1947) dos heterónimos e do valor da poesia de Fernando Pessoa, e o primeiro tradutor (Da Cal, 1960) de composições pessoanas em português para inglês. Também ele assumiu a heteronímia literária, como D. C. Warnest (Da Cal 1984: D.=Da; C.=Cal; War=Guerra; nest=Ernest), além de outras variações do seu nome em diferentes línguas (Raguer Caldas, Rad Calaguer, Ernst Krieg von Kalk, Ernst Limewar, Nestore d'Alguecarra).

4.12.- A autonomia do campo literário. No estudo de *A Relíquia*, Da Cal defende este produto de desqualificações que, desde Pinheiro Chagas, tinham arvorado reputados críticos portugueses e brasileiros, nomeadamente Gaspar Simões, José Maria Belo e Álvaro Lins. Afirma que não souberam ler e compreender a narrativa queirosiana, que só pertence (Da Cal, 1971: 12) "ao plano literário" não a outros como "o científico ou o psico-analítico"[9].

Essa autonomia do campo literário é reivindicada na poesia na epígrafe terceira de *Futuro* (pp. 59 e passim), ao tentar definir outras disciplinas (Semiótica, Ótica, Epistemologia, Erotologia, Estética, Lógica, Genética, Demonologia, Teologia, Farmacopeia, Criptologia, Educação Física, Gramática, Cristologia, Contabilidade e Tanatologia, título de composições) desde a perspetiva da poesia. Em "Educação Física" defende a poesia como (*Futuro*, 67):

> [...] um Jogo
> complexo, divertido e salutar
> desporto expressional
> Mas como tal
> tem por força de ter as suas regras

Uma formulação que resume no poema-apresentação de *Bagatelas* (s/n:)

[9] Esta asseveração só se encontra na versão do estudo publicada em Lisboa (Da Cal, 1971). A identificação dos críticos português e brasileiros, só na editada no Rio (Da Cal, 1973), como se estuda em Gômez (2003 [2006]).

A
Poesia
É
O
Único
Tema
Do
Poema

Desenvolverá esta ideia num "Decálogo Lírico" elaborado já no final da vida para uma antologia da poesia galega preparada por Xosé Maria Álvarez Cáccamo. Neste trabalho, publicado póstumo, Da Cal sublinha na poesia uma (Álvarez Cáccamo, 1995: 73) "pluralidade de evocações significativas que permite tantas Leituras como Leitores mesmo aquelas que o Poeta nunca sentiu nem pensou". Assim o advertia no estudo do *Quixote* ao indigitar (Da Cal, 1973: 11) "a variedade de interpretações epocais discordantes" de que foi objeto nos últimos séculos.

4.13.- Do campo literário para a própria biografia. Apresenta-se como crítico com (Da Cal, 1988: 11) "coração de eçófico vitalício". Este adjetivo também o aplica ao eu poético em "Radiografia conjugal", que principia destarte (*Futuro*, 169):

Eu sou o livro aberto em que tu lês
com a tua mente maternamente terna
penetrante e propícia
toda a minha aventura sempiterna
tão despropositadamente
vitalícia

E insistirá, chegando mesmo a assumir como própria parte da autobiografia assinada por um autor de ficção argentino que ele estudou (Da Cal, IX/X-1948)[10].

[10] Assim, em *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, produto de estilo autobiográfico, encontra-se a dedicatória (Güiraldes, 1988: a) "Al gaucho que llevo en mí, sacramente, como la custodia lleva la hostia". No autorizado "Esboço biográfico de Er-

III.- Conclusão

Após o sucesso atingido nos EUA, em Portugal, no Brasil e em outros países pelos seus estudos para o Campo Científico/dos estudos literários e, como estratégia canonizadora, Da Cal utiliza na produção literária elementos vinculáveis à metodologia estilística-comparatística num número e variedade suficientemente altas, para não aparecer como puro acaso e sim como "transferência do capital" acumulado na sua atividade investigadora para a produção poemática. Isto por sua vez o singularizava entre os produtores luso-galegos, em que essa atitude não parece ser central.

A procura do reconhecimento exterior parece visar, fundamentalmente, a sua projeção no Campo Literário galego, em que a legitimação doutro campo projetaria no galego a sua produção. Também isto não está longe do processo eciano, em que o autor decimonónico encontrou no sucesso exterior uma forma de procurar legitimação em Portugal. E se o produtor português agiu desde centros neurálgicos, como Inglaterra e sobretudo Paris, o mesmo acontece no seu caso: Da Cal procurou o reconhecimento literário, além de na própria Galiza, em Nova Iorque, Rio de Janeiro e Lisboa, onde reputados especialistas se ocuparam da sua produção de poesia, em comentários que também salientavam o seu trabalho para o CC, sobretudo o queirosiano, o que relacionava os dois campos e do qual ele, sem dúvida, beneficiava.

Foi essa, pois, uma das suas principais estratégias na procura da legitimação e da canonicidade como produtor literário, de aquele "anelo de eternidade" que tinha advertido em Cervantes. Após décadas de dedicação aos estudos literários; sendo bom conhecedor do funcionamento dos campos Científico/de estudos literários e Literário: tendo mesmo experimentado na própria trajetória como outros produtores se legitimaram e canonizaram (e para o qual ele se tinha implicado ativamente), ele parece beneficiar da experiência de autores de forte canonização que

nesto Guerra da Cal" redigido por Elsie Allen da Cal, sua esposa, conclui (Da Cal, 1991: 39): "E já na soleira da casa dos oitenta, G. da C. continua a nutrir sempre o seu saudoso amor pela Terra, que leva no seu peito sacramente 'como a Custódia leva a Hóstia' –e a sonhar com o seu irrenunciável ideal da grande 'Portugaliza'".

tinha estudado; linha em que insistirá em posteriores produtos poéticos e mesmo biográficos.

Estamos, portanto, como ficou dito, em boa medida, para uma transferência de capital de um campo para outro: se já tinha conseguido (Gômez, 2002) "fazer(-se) um nome" como cientista, com projeção internacional, procurava o mesmo como produtor literário, com uma estratégia, não única, relativamente bem sucedida.

Bibliografia

ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xose Maria, (1994), *50 Anos de Poesia Galega. Antologia*, A Corunha, Penta.

BLANCO, José, (1983), *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Centro de Estudos Pessoanos.

_____, (14-VI-1988), "Os pioneiros de Pessoa", *Jornal de Letras* (Lisboa), nº 310, p. 6.

BOURDIEU, Pierre, (1994), *Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil.

DA CAL, Ernesto Guerra, (1947), "Fernando Pessoa, Portuguese Literatura [etc.]", in Simith, Horatio (ed.), *Columbia Dictionary of Modern European Literatura*, Nova Iorque, Columbia University Press.

_____, (IX/X-1948), "*Don Segundo Sombra*, teoría y símbolo del gaucho", *Cuadernos Americanos*, a. VII, vol. XLI, nº 5, pp. 245-259.

_____, (1954), *Lengua y estilo de Eça de Queiroz* (LEEQ); Coimbra, Universidade de Coimbra [com traduções para português em Portugal (1967) e no Brasil (1969)]; versão "definitiva" de Elsie Allen da Cal: (1981a), *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina).

_____, (1959), *Lua de alén mar*, Vigo, Galaxia.

_____, (1960), "Fernando Pessoa", in Burnshaw, Stanley (ed.), *The Poem Itself: 45 Modern Poets in a New Presentation*, New York, Rinehart and Winston, pp. 222-226.

_____, (1963a), *Rio de Sonho e Tempo*, Vigo, Galaxia.

_____, (1963b), "Luís de Camões, *The Lusiads* [etc.]", in *Grolier International Encyclopedia*, Nova Iorque, Grolier.

_____, (1972), *A Relíquia, Romance picaresco e cervantesco*, Lisboa, Grémio Literário. [Existe versão publicada no *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*, nº 164-165, Julho-Dezembro 1970; com reedição em separata, 1972]

_____, (1973), *Problemas do romance cervantino e a sua projeção no romance ibérico*, Rio de Janeiro, UFRJ.

_____, (XII-1973), "Que paisaxen é esta?", *Atenea*, a. X, nº 1-2, pp. 280-282.

_____, (1980), "Novo assédio crítico a *Fuenteovejuna*. A Cruz de Calatrava como leitmotive cénico e estrutural", *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. XXVIII, pp. 301-341.

_____, (1984), "*Federico García Lorca* [ver Warnest, D. C.]".

_____, (VI-1985), "Pátria", *Agália*, nº 2, pp. 213-215.

_____, (VII-1985), "Trágica rosa céltica", *Colóquio/Letras*, nº 86, pp. 53-54.

_____, (10-X-1985), "Posição vital", *Faro de Vigo*, p. 4.

_____, (1985a), *Futuro Imemorial. Manual de Velhice para Principiantes*, Lisboa, Sá da Costa.

_____, (1985b), "Apresentação", in *Rosalia de Castro. Antologia Poética. Cancioneiro Rosaliano*, Lisboa, Guimarães Editores.

_____, (1985c), "Mito" e "Longe", *Carel*.

_____, (V/VIII-1986), "Poemas do tempo absoluto e relativo dedicados a um famoso funámbulo defunto, Henri Bergson", *Nós* (revista Galaico-Portuguesa de cultura), nº 2-3, pp. 93-95.

_____, (VII-1986), "Posicionamento", *Colóquio/Letras*, nº 92, pp. 49-50.

_____, (1987), *Deus, Tempo, Morte, Amor e outras bagatelas*, Lisboa, Horizonte.

_____, (1988), "Mensagem", in *Eça de Queirós et la Culture de Son Temps, Actes du Colloque*, Paris, Foundation Calouste-Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 11-21.

_____, (1991), *Lua de Além-Mar* e *Rio de Sonho e Tempo*, A Corunha, Associaçom Galega da Língua.

_____, (2001), *Caracol ao Pôr-do-sol*, A Corunha, Associaçom Galega da Língua.

GÔMEZ, Joel R., (2002), *Fazer-(se) um Nome. Eça de Queirós-Guerra da Cal: Um duplo processo de canonicidade literária na segunda metade do século XX*, A Corunha. Ed. do Castro.

_____, (2003 [2006]), "O estudo de Guerra da Cal sobre *A Relíquia* e a luta por um novo discurso canonizador queirosiano", *Queirosiana*, nº 13/14, pp. 53-72.

_____, (2004), "Um projecto de internacionalidade para a Língua e a Literatura da Galiza: estratégias para a didáctica de *Caracol ao Pôr-do-sol*, de Ernesto Guerra da Cal", in Marco, Aurora, et alii (ed), *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, A Corunha, Deputación Provincial, pp. 325-333.

_____, (2009), *A trajectória de Ernesto Guerra da Cal nos campos científico e literário*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (Tese de doutoramento editada em CD, ISBN: 978-84-9887-257-6)

GÜIRALDES, Ricardo, ([1926] 1988), *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye (coord.), CSIC, Madrid.

TORRES Feijó, Elias, (2000), "Norma lingüística e (inter-)sistema cultural. O caso galego", in *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera. Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles*, Tomo II, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 967-996.

WARNEST, D. C., (1984), *Homage to Federico Garcia Lorca on 30th Anniversary of his Death. 1936-1966*, Lisboa.

O Grupo Ourensán e o teatro[1]

Laura Tato Fontaíña
Universidade da Coruña

Entre as varias cuestións que están sen esclarecer na historia do teatro galego, quizais unha das máis rechamantes sexa o morno interese, case desinterese, que mostraron os intelectuais e escritores máis salientábeis do Grupo Ourensán en participaren na renovación dramática e na conseguinte consecución dun moderno teatro nacional que, por contra, resultaba imprescindíbel para outras figuras - políticos, artistas e pensadores - da talla, por exemplo, de Afonso R. Castelao ou Antón Vilar Ponte. Non é preciso lembrarmos que formaban parte do grupo de Ourense algunhas das figuras máis relevantes tanto do nacionalismo como da renovación literaria e cultural: Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Florentino Cuevillas, Antón Losada Diéguez etc. Somos conscientes de que a declaración con que acabamos de abrir este relatorio necesita unha xustificación demorada que pasamos a expor.

Un dos feitos que máis sorprende cando se estuda a obra dramática de Ramón Otero Pedrayo é que a súa primeira obra, *A lagarada. Farsada dramática pra lêr*, publicada pola Editorial Nós, non merecese ningunha recensión por parte da revista *Nós*. Non existe ningunha razón externa para este silenciamento: a súa publicación anunciouse no derradeiro número da revista do ano 1928 e xa figura nas listaxe de fondos da editora en marzo de 1929. En contraste con esta ausencia, *A Nosa Terra* non aforrou louvanzas ao autor, incidindo tanto na orixinalidade como na novidade da peza:

[1] Este traballo forma parte do Proxecto de Investigación FFI2009-08619 'Recuperación do Patrimonio Teatral Galego (1880-1923)' subsidiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación.

> N'ela danos Otero Pedrayo unha proba mais da sua inmensa cultura e capacidade creadora. Un xenio novo na nosa literatura teatral que lembra a Valle-Inclán na sua autual época, mais con propia orixinalidade e con gran sabor racial como toda a obra literaria do ilustre cadeirádico ourensán.
>
> (Anónimo, 1929a)

As únicas liñas que se lle dedicaron á traxedia de Otero na súa revista, en *Nós*, viron a luz meses máis tarde, dentro da recensión correspondente ao drama de Álvaro das Casas, *A morte de Lord Staüler*. Xa no primeiro parágrafo, o anónimo redactor – probabelmente o propio Vicente Risco –, mostraba un certo desacordo cos criterios da editora na selección de textos para a colección de teatro. Nese contexto é cando se cita a obra de Otero Pedrayo:

> Pubricouse iste novo volume da coleizón *Teatro Galego*, de NÓS, que leva xa pubricados uns cantos. É unha boa obra a da Editorial NÓS. Non é que toda-las obras pubricadas teñan un valor de novedade, com'as do teatro irlandés, nin que todas elas señan dende logo doadas pra seren representadas. N-iste mesmo volume, cecais Álvaro de las Casas propúxose mais que nada facer teatro pra ler. Tampouco a *Lagarada* d'Otero Pedrayo foi feita ao que semella pensando en que fose levada ao teatro. Anque seña sempre por afeizoados, inda se representan bastantes obras galegas, e realmente hai demanda d'elas, por mais que as condizóns da cousa non señan das que poida dar ilusión a ningún autor.
>
> (Anónimo, 1929b)

Aos primeiros reproches á casa editora (porque non todas as obras seleccionadas tiñan «valor de novidade») súmanse os reproches aos autores (Álvaro das Casas e Otero Pedrayo) porque os seus textos non estaban escritos pensando nos medios con que contaban para as representacións os numerosos grupos que, na altura, florecían por todo o país. Mais o anónimo crítico comprendía que as pésimas condicións en que

eses grupos, todos amadores, realizaban as súas actuacións, desanimasen os dramaturgos.

Resulta cando menos sorprendente que a revista *Nós* non publicase unha recensión de *A lagarada*, porque comentaba amplamente as obras de Otero Pedrayo e, ademais, o propio Vicente Risco se ocupaba case sempre de facer a crítica das obras dramáticas publicadas nestes anos: *O Mariscal*, de Ramón Cabanillas e Antón Vilar Ponte (Risco, 1926b); *Hostia*, de Armando Cotarelo (Risco, 1927c) e mais *A fiestra valdeira* de Rafael Dieste (Risco, 1927d).

Polas mesmas datas en que saía do prelo *A lagarada*, o coro ourensán "De Ruada" ofrecía unha homenaxe ao seu dramaturgo de cabeceira, Xavier Prado "Lameiro", pagando a publicación das súas obras completas en tres volumes. O veterinario Xavier Prado – home de ideoloxía conservadora, na liña do «rexionalismo relixioso e ben pensante» (Beramendi, 2007: 442) – formaba parte da Irmandade da Fala local desde a súa fundación; estivera, con Hixinio Ameixeiras, ligado á publicación *O Tío Marcos d'a Portela* na súa segunda época, e foi, desde o mesmo momento da súa creación, o fornecedor de obras dramáticas do cadro de declación do coro local. No prólogo do volume *Monifates*, titulado "Ó leutor", Lameiro afirmaba categoricamente que o teatro galego, se quería subir aos escenarios, só podía ser costumista:

> Sei dabondo que a miña labor teatral é cativa, pro tamén sei que na autualidade non pode haber máis teatro netamente gallego que o teatro do agro e o hestórico: o primeiro representabre; o segundo, somentes literario. Co témpo, Dios dirá.
>
> (Prado, 1995a: 57)

A Nosa Terra publicou a recensión dos tres volumes (*Cóxegas e Moxenas*, *Farsadas* e *Monifates*) de Lameiro felicitando o autor e incidindo, a respecto dos libros de comedias, no "enxebrismo" do seu teatro. A revista *Nós* xa se adiantara ao boletín coruñés na crítica dos volumes e, comentando o prólogo do autor, cuestionaba as categóricas afirmacións de Xavier Prado sobre a identificación de teatro galego co teatro ruralista:

> O Lameiro pensa que "non pode haber mais teatro netamente galego que o teatro do agro y-o hestóreco", cousa que – apesares de seren tamén os camiños que leva o teatro irlandés moderno – pode ser discutida, mais que algo de razón debe ter, próbano os eisitos que leva tido, próbao o ben que atinou cos gustos do noso púbrico, e sabido é que no teatro, o púbrico é o que manda. Ademais, o Lameiro non lle pide ô teatro galego mais do que hoxe pode realmente dar, e por iso todal-as suas obras son de doada realizazón na escea.
>
> (Anónimo, 1929c)

Nesta ocasión, o critico de *Nós*, aínda que considera discutíbeis as declaracións de Lameiro, acaba dándolle a razón polo éxito que colleita entre o público dos coros. As súas dúbidas acerca da idea de que o único teatro "representábel" era o costumista acaban resolvéndose a favor da decisión do público. Isto non responde en absoluto ao posicionamento que mantivera Vicente Risco cando se planificaba a renovación dramática. En 1919, respondendo a un artigo que no *Diario de Orense* publicara Eugenio López Aydillo, Risco, desde ás páxinas de *A Nosa Terra*, defendía o dereito dos dramaturgos galegos a tratar todos os temas imaxinábeis e expresaba a súa confianza na renovación teatral iniciada por Ramón Cabanillas con *A man de Santiña* e continuada por Xaime Quintanilla en *Donosiña*:

> Apenas s'o noso teatro principia a rebulir no berce. O profesor López Aydillo non sabe *o que vai sere* o teatro galego.
>
> Dóese de que se produzan obras de teatro *escritos en galego* - primeira proba de desleigamento- de que se repitan os temas, de que tratan d'amores e de políteca...
>
> As cousas que di o profesor López Aydillo están moi ben ditas pra cand'un se pon, como Paul Fort, como Lugré Poe, como Peladán, com'os do Teatro d'Arte de Moscou, por riba de todol-os filisteismos, a facer definiciós de puridad artisteca, cand'un vai citar a Strindberg, a Hampt-

> maun, a Maeterlinck; non cando se vai citar ô Ibsen da Tauromaquia...
>
> Pode ser qu'a algús lles guste, i-hastra que lles non conveña, qu'as reivindicaciós políticas e sociaes se leven ô teatro... Mais, créam'o profesor López Aydillo: s'o pobo galego sint'arelas de libertade políteca e social, os dramaturgos galegos fan ben en espresaló sentir do pobo. [...] O noso teatro será hastra d'agora costumbrista e plebeio. Pois máis vale que sexa d'iste xeito, e non que sexa unha imitación da pésima literatura qu'ench'os teatros da Corte.
>
> O teatro galego xa fará o seu camiño. Despois d'*A man de Santiña* de Cabanillas, despois da *Donosiña* de Xaime Quintanilla, temos dereito a agardar algo. O que seguro é que non hemos ir buscal-os nosos mestres nos arredores sa Porta do Sol.
>
> (Risco, 1919)

Esta é unha das poucas ocasións en que Risco declara abertamente o que pensaba do teatro que representaban os cadros de declamación dos coros populares e, en xeral, todos os grupos amadores: que era «plebeio». Con todo, tiña confianza na súa modernización, e así, en 1921, a pesar de que acababa de fracasar o Conservatorio Nazonal de Arte Dramática e que o seu impulsor, Antón Vilar Ponte, tivera que pactar cos sectores máis conservadores unha reforma menos drástica (Tato Fontaíña, 1997), Vicente Risco publicaba en *A Nosa Terra*, o pequeno ensaio "Teoría i-Estoria do drama". Neste texto declaraba expresamente que «poidera servir pr'os galegos qu'escriben pr'a escea», e para eles realizaba un breve resumo das tendencias e tipos de teatro que se facían polo mundo «deixando o teatro oriental (indo, chino, xaponés, persa)» (Risco, 1921). A esa confianza nas posibilidades de modernización do teatro temos que atribuír a escrita da súa única obra dramática, *O bufón d'El Rei*, peza con que inauguraba, en 1924, a tendencia simbolista na historia do teatro galego.

Debemos pensar, xa que logo, que nos anos transcurridos entre a planificación cultural das Irmandades da Fala (que incluía a moderniza-

ción do teatro) e o final da década dos 20, Risco viviu un proceso ideolóxico e/ou vital que desembocou na renuncia a esa renovación. En 1926 aínda non parecía ter moitas dúbidas ao respecto, pois puña fin á polémica sobre o teatro galego xerada, desde as páxinas de *El Pueblo Gallego*, por Correa Calderón e secundada por Rafael Dieste (Tato Fontaíña, 1997: 166-176), sentenciando que había que deixar de discutir, esquecer o público e escribir :

> Os satisfeitos apóñeno a dificultás de realización. Os insatisfeitos á ruindá de produción. E a mala fada pende, sen volta, no pésimo eixemplo do teatro castelán.
>
> O primeiro é esquecer o que son os *rompimentos*, o *foro*, a *lateral dereita*, a *lateral esquerda*, o *mutis*, o *primeiro término* e o *foro*.
>
> O segundo, esquecer o púbrico.
>
> O terceiro, escribir.
>
> (Risco, 1926)

Contrasta vivamente esta orde de esquecer o público coa frase *o púbrico é o que manda* utilizada, como vimos antes, en 1929 a respecto das obras de teatro de Lameiro. Esa mesma renuncia debe de estar tamén tras a posición de Otero Pedrayo fronte a súa propia produción dramática, pois unicamente iso pode explicar unha serie de feitos, silencios e comentarios que pasamos a expor. En 1930, un ano despois da publicación de *A lagarada*, Xoan Carballeira entrevista ao señor de Trasalba para *El Pueblo Gallego* e, cando lle pide que relacione os libros que ten publicados, o polígrafo ourensán esquece citar a súa única obra dramática:

- ¿Qué publicó usted?
- Tres novelas cortas. *Os camiños da vida*. Una *Guía de Galicia*. Una *Síntesis xeográfica de Galicia*. Un libro de *Paisajes y problemas geográficos de Galicia*.

(Carballeira, 1930: 6)

E este esquecemento resulta máis sorprendente se temos en conta que, na pregunta anterior, o entrevistador se interesara polas súas preferencias como lector, e Otero Pedrayo antepuxera o teatro ao ensaio:

- Dígame, Pedrayo, sus aficiones literarias.
- Apasionado por la novela y la leyenda y los líricos. Menos por el Teatro. Muy poco por crítica y ensayos.

(Carballeira, 1930: 6)

Que a actitude de Otero Pedrayo a respecto da posibilidade de chegaren a renovar o teatro galego non se correspondía xa co feito de ter escrito unha obra como *A lagarada* aparece explícito nun dos artigos que, en 1933, publica no *Heraldo de Galicia*, en que parecía adiar a creación dun teatro nacional para un futuro incerto:

> Hoxe dan o tón da nosa cultura os artistas, pintores, dibuxantes, escultores. Virán os arquiteitos, non dubidalo, tardarán un pouco máis, os músicos. [...] Por iso as formas da cultura non literaria teñen agora que triunfare na nova primadera [sic] galega. E nas literarias o ensaio, cecáis a novela e de fixo o teatro, máis adiante cando Galiza recriada precise a forma urbán de esaltación dramáteca e cómica dos temas universais e tratados asegún a maneira galega.
>
> (Otero Pedrayo, 1933)

Parece, por tanto, que nesta altura nin Otero Pedrayo nin Risco acreditaban na necesidade (ou posibilidade) dun teatro nacional actualizado e moderno, e isto é o que se deixa ler entre liñas na correspondencia en que Castelao intenta romper a resistencia do grupo ourensán a colaborar na renovación dramática. En 1934, cando perdidas as eleccións, o Partido Galeguista redefine a súa estratexia, e Castelao e Otero Pedrayo, sen actas de deputados, volven á vida cultural do país, o rianxeiro, desde Pontevedra, diríxese ao señor de Trasalba para que, con Risco e Cuevillas, opinen sobre os deseños que lles remite:

> Hoxe escríboche para que me ourentedes para que me axudesdes e para que colaboredes núnha obra que vou iniciar. Metéuseme na cachola facer teatro galego. Recibirás por este mesmo correo un paquete certificado con dibuxos que ti, Risco e Floro debedes mirar e discutir, dispostos a axudarme. Eu estiven pensando e decateime de que non pode haber teatro galego por falla de actores ainda que tivesemos obras i-entón é preciso idear algo para facer espectáculos de teatro sen actores. E para darvos idea do que eu cheguei a idear fixen unha proba, un proieito de obra que vos mando para que vos decatedes mellor.
>
> Non é unha peza de teatro para facer sinon un ensaio que sirva como amostra d'un xénero. Nada máis.
>
> Como non temos actores ocurréuseme que se podia facer unha obra na que os personaxes aparecesen con caretas. Xa fai tempo que o pensei. As caretas fanse moi ben. Craro está que non é o teatro antigo, pois as caretas son máis humáns, caretas de antroido, feitas de cartón, moi eispresivas. Un personaxe pode sair cunha careta diferente en cada escea, según o que teña que representar.
>
> (Castelao, 2000: 218-19)

O 5 de marzo de 1934, desde Pontevedra, Castelao volve escribir a Otero Pedrayo, demandando axuda para un obxectivo concreto e explícito. Estaba retomando o vello proxecto de 1921 de crear un grupo de Teatro de Arte (Tato Fontaíña, 2001) e, polo que explica na misiva, podía contar co persoal da Polifónica para montar unha obra longa, en tres actos:

> Collín un asunto calquera e fixen un acto en cinco cadros ou esceas. Antramentras se preparan as esceas pode haber un esplicador que fale. Nestas obras, un pouco rusas, debe haber bastante música, algo de poesía, etc.
>
> Ti, Risco e Floro ollade os dibuxos que vos mando e pensade neso, a ver si vos animades a compor unha obra en tres actos. Eu encargaríame da parte plástica. Buscare-

> mos o músico (aquí está Iglesias Vilarelle con quen falei xa). Eu comprométome a poñer a obra en escea con xente de Pontevedra. Craro está que o que vos mando non sirve, debemos buscar un asunto e logo ver se se pode representar nese xeito.
>
> Como debemos facer moitas cousas, aparte do da política, compre que traballemos ben e moito. Eu propóñovos eso e vós xa diredes. Deixádevos de alaudos, porque eu non son capaz de facer esa obra. Necesito de vós. Buscade asuntos e a traballar.
>
> Devólveme eses dibuxos, porque teréi que mostralos aquí aos rapaces a fin de ílos preparando.
>
> Ti que tes tanta maxinación a ver se inventas un asunto pra esa obra. O Risco é tamén home de maxinación e vé ben as nosas cousas. O Floro será o crítico que nonos deixe facer parvadas...
>
> (Castelao, 1976)

As «cousas rusas» remiten directamente aos *Diarios de Arte*, cando anotaba en París as súas impresións sobre o Teatro do Morcego de Nikita Balief. Esa obra longa, en tres actos, cun «esplicador» que se dirixa ao público directamente, non foi escrita, que saibamos, nin por Otero Pedrayo nin por Florentino Cuevillas nin por Vicente Risco, mais si por un home da xeración seguinte, un vangardista que, nesa altura, vivía en Ourense, ao amparo e protección dos nacionalistas ourensáns. Estamos a nos referir á obra que leva por título *A mecada*, de Luís Manteiga (Tato Fontaíña, 2003).

Porén, Otero Pedrayo cumpriu coa petición de Castelao a respecto do pequeno Teatro de Arte para o grupo das Mocidades Galeguistas enviándolle o manuscrito que coñecemos como *Teatro de Máscaras.* A estes textos ten que se estar a referir Castelao na carta do 9 de maio de 1934, de que só se conserva o seguinte fragmento:

> Estou agardando esa obra que me ofereciches. Eu tamén pensei outra; pero todas son macabras. Mándamas axiña e

> despois póñome á fala contigo pra adaptalas. Neste vran quedará todo preparado para comezar a tempada de inverno co teatro galego. Teño fe no éxito. Estou seguro que antre tí e máis eu faremos algo bo. Xa verás.
>
> (Castelao, 1976b)

A idea de que ese mesmo inverno se estrease o Teatro de Caretas tivo que ser adiada, a pesar de que o día 19 de xullo, *El Pueblo Gallego*, na información sobre as Mocidades Galeguistas de Pontevedra, comunicaba que se fixera a lectura e explicación escenográfica de *Pimpinela*. A causa do adiamento foi o desterro de Castelao a Badajoz, desde onde, con motivo da felicitación que enviou a Antonio Blanco Porto por mor do éxito da Polifónica de Pontevedra en Portugal, o rianxeiro lamentaba o abandono do proxecto: «¿Cando iremos a Portugal co Teatro de Arte? ¡Quén sabe!» (Castelao, 2000: 223).

En marzo de 1935, o correspondente de *El Pueblo Gallego* en Pontevedra, na súa crónica do día 29, lamentaba que non avanzasen con máis rapidez os ensaios do cadro de declamación das Mocidades que ese verán debería acompañar ás Misións Pedagóxicas que enviaba o goberno da República. O obxectivo disto era que o grupo pontevedrés mostrase por toda Galiza o modelo que deberían seguir todas as agrupacións para conseguiren a renovación da escena. Quizais fose neste curto período de tempo (1934-1936) e por mor do proxecto de Castelao, cando Otero Pedrayo comezase a cambiar a súa posición a respecto da renovación dramática, porque na escura década de 1940 publicou en *La Noche* (Otero Pedrayo, 1991) algúns minúsculos textos co título de *Teatro de Máscaras*[2]. A utilización deste título, e do seu contido, debeu ser como unha chiscadela de ollo para aqueles sobreviventes que participaran na abortada experiencia do Teatro de Caretas e tamén para o propio Castelao, exiliado en Buenos Aires.

Tanto se cambiou a súa actitude a respecto da renovación dramática antes de 1936 como se a mudanza foi despois da sublevación fascista,

[2] Foron publicados o 22 de novembro de 1947; o 17 de decembro de 1948; o 7 de febreiro e mais o 5 de marzo de 1949.

o caso é que o propio Otero Pedrayo acabou explicando as razóns do seu desinterese polo teatro. En 1958, e co gallo dunha homenaxe que lle estaban preparando no Centro Gallego de Caracas, Cosme Barreiro sostivo co señor de Trasalba un "Parladoiro" onde lle preguntou se faltaba algo nas letras galegas da época desde o punto de vista da creación orixinal. Otero Pedrayo contestou, sen o dubidar, que botaba en falta un teatro e que atribuía esta carencia ao feito de que, durante unha época determinada, pensaban que para telo era necesario que existise en Galiza unha grande cidade:

> Un teatro. Os meios e gostos de hoxe desbotan a idea vella de ser preciso pra o escenario o clima de gran cidade. A aldea galega – co seu humorismo, o seu amor das fermosas falas, o seu gosto de trocamentos de sutaque – pide e chora por un teatro que na técnica de arestora colle todas as formas e novidás, e inda outras valentías xogantinas ou embrulladas e adurmidas no empeitizo do noso pobo. Tanto – pra min máis – como misiós biolóxicas e pedagóxicas por as aldeas, temos fame de teatro e de poesía.
>
> (Barreiros, 1958: 28)

A mesma idea de que sen grande cidade sería imposíbel conseguir un teatro moderno e de calidade fora explicitada por Xavier Prado "Lameiro", en 1929, no prólogo ás súas *Farsadas*:

> Galicia, que noutras manifestaciós artísticas está moi ben, anda nestas angueiras do teatro e da música dabondo retrasada, e coido que inda ha chover moito denantes de que poida poñerse ó día, pois non é fácele improvisar a gran cibdade que ha soster compañías e estimular autores de teatro galego.
>
> (Prado, 1995b: 15-16)

A cuestión de se o atraso económico, social e cultural de Galiza tiña as súas raíces na ausencia dunha cidade como Barcelona (ou Dublín) tivera como primeiro mentor, xa na época do Provincialismo, a Antolín Faraldo. No tempo das Irmandades da Fala, foi Antón Vilar Ponte quen, na

década de 1920, reabriu esta vella polémica que dividía os nacionalistas (Beramendi, 2007: 595-600). Vicente Risco negaba a necesidade de que houbese unha grande cidade para que a economía arrincase, e mesmo a consideraba como un problema porque «Galiza é unha gran comunidade agraria. Eis a nosa forma social enxebre» (Risco, 1923). De feito, a Irmandade Nazonalista Galega fundada en 1922 polo grupo de Ourense, cando se produciu a escisión das Irmandades da Fala, a base social que procurou foi de ámbito agrario:

> Pero os seus maiores esforzos centráronse no obxectivo de facerse coa dirección política do agrarismo. Xa veremos que a penetración da ING no agrarismo en tan breve espazo de tempo deu uns resultados que, de non truncarse polo golpe de Estado de Primo de Rivera, parecían abrir ó nacionalismo grandes posibilidades de ampliar considerablemente a súa base social na Galicia vilega e rural.
>
> (Beramendi, 2007: 689)

A respecto do teatro, resultaba evidente que, na altura, estas bases agrarias aplaudían con entusiasmo as obras costumistas que representaban os coros populares, de aí que na "Proposta para a IV Asamblea Nacionalista" que tiña preparada Antonio Losada Diéguez, a cuestión do teatro, abordada na sección de "Táctica", aparecese vinculada aos Coros Populares: «I) Propaganda d'os Coros e d'o Teatro» (Losada, 1985: 380). Xusto Beramendi considera que durante a Ditadura de Primo de Rivera os dirixentes do Grupo de Ourense tiveron que manter tanto as súas relacións como a súa influencia sobre os dirixentes agrarios, porque sen iso non se podería explicar o resultado alcanzado nas eleccións municipais de abril de 1931, resultado que lles deu o pulo necesario para constituíren o Partido Nazonalista Republicán de Ourense, presidido por Otero Pedrayo:

> Parece claro que, malia a desorganización e o desánimo confesado reiteradamente polos dirixentes ourensáns da ING a partir de 1923, continuaron facendo ás agachadas un permanente labor de proselitismo durante os anos da Ditadura non só na capital senón tamén no conxunto da

> provincia porque en caso contrario non se entendería que en 1929-1930, á parte dos novos continxentes mozos, o nacionalismo apareza tamén fóra do reduto capitalino en que antes se mantivera recluído permanentemente. Instrumentos dese proselitismo foron o maxisterio desde as súas cátedras de Risco e Otero, a influencia da revista *Nós*, a consolidación das relacións con dirixentes agrarios da provincia e a ampliación da rede de contactos persoais con profisionais das vilas.
>
> (Beramendi, 2007: 793-794)

Probabelmente, nin Vicente Risco nin Ramón Otero Pedrayo eran capaces de se imaxinaren a si mesmos como autores de teatro costumista, e tampouco eran quen de acreditar en que as novidades estéticas e artísticas que eles aportaban ao sistema literario galego puidesen ser aceptadas, e entendidas, polo público rural e labrego que constituía a base social para a que traballaban. De aí que renunciasen a renovar o teatro, pois, non sen certo paternalismo, supuñan que só o público urbano podería entender e gozar da renovación dramática. Rexeitaban a cidade porque lle negaban as cualidades de autenticidade que pretendían para a súa Galiza ideal, mais consideraban que sen ela non podía existir a moderna arte dramática que eles mesmos comezaran a construír con *O Bufón d'El Rei* e *A lagarada*, respectivamente.

Parecería máis lóxico que renunciasen á renovación do teatro aqueles artistas e intelectuais que consideraban a consecución dunha grande cidade como un elemento fundamental no logro dunha Galiza moderna, cosmopolita e cunha economía próspera. Mais non foi así. Antón Vilar Ponte, que sempre pensou que cunha Barcelona galega teriamos resoltos moitos dos males do país, non deixou nunca de explorar vías de renovación teatral nin de clamar desde as páxinas da prensa por unha planificación do teatro galego que atendese ás dúas frontes: por unha banda, reclamaba a escrita de *folk-dramas* destinados ao público maioritario e popular dos coros e, pola outra, a creación de grupos de Teatro de Arte para as minorías urbanas, cultas e vangardistas. Tamén Castelao acreditaba en que era posíbel conseguir a renovación estética da escena por

moi rural e labrego que fose o público, razón da súa insistencia perante o grupo de Ourense para que colabosen no proxecto. Efectivamente, nin en Antón Vilar Ponte nin en Afonso R. Castelao hai pinga do paternalismo que asulaga as declaracións de Prado "Lameiro" e que tamén se agacha tras as reticencias dos restantes membros do grupo ourensán.

Como dixemos máis arriba, non sabemos se a postura de Otero Pedrayo virara xa nos últimos anos da República, cando escribía o *Teatro de Máscaras* para Castelao, ou se o cambio se produciu anos máis tarde, despois da sublevación fascista, mais o certo é que en 1973, na carta en que responde a unha enquisa do Teatro Circo, dirixíndose a Manuel Lourenzo, o señor de Trasalba asume que se equivocaron, e declara que, nesa altura, acredita en que inclusive o público labrego tería aceptado a renovación que para o teatro galego representaba a farsa:

> Eu de teatro sei poco. Teño matinado moitas farsas e case ningunha escrita. Ou escritas e rachadas. Gosto moito do movemento de hoxe a prol dun Teatro galego.
>
> A obriga de afondare os alicerces e erguere as bases de unha cultura galega anovadas, fíxonos ós esquirtores da xeneración "Nós" escolmar millor a novela, o ensaio, o artigo. Daquila era difícile concebire o teatro lonxe da cidade e do púbrico cidadán. Un erro de principio. Daquila houberase maquiado con boas farsas o mundo labrego.
>
> (Lourenzo e Pillado, 1979: 94)

Como conclusión podemos tirar que o proxecto político da dereita galeguista ourensá –que contaba nas súas fileiras co dramaturgo máis orixinal do momento, con Ramón Otero Pedrayo–, reduciu as posibilidades de renovación dramática e abandonou os palcos ao cuestionábel gusto e criterio de escritores que, como Xavier Padro, permanecían ancorados no máis reseso costumismo do século XIX.

Referencias bibliográficas

ANÓNIMO (1929a). "*A lagarada, farsada dramática* por Ramón Otero Pedrayo". *A Nosa Terra*, nº 260, 1 de maio.

_____ (1929b). "*A Morte de Lord Staüler* por Álvaro de las Casas". *Nós*, nº 70, 15 de outubro.

_____ (1929c). "*Monifates* (teatro), *Farsadas* (teatro), *Coxegas e Moxetes* por Xavier Prado (Lameiro)". *Nós*, nº 64, 14 de abril.

BARREIROS, Cosme (1958). "Parladoiro. Otero Pedrayo opina sobre os problemas da nosa cultura". en *Ramón Otero Pedrayo. Homenaxe da Galicia Universal*, Caracas, pp. 25-29.

CARBALLEIRA, Juan (1930). "Panorama intelectual de Ramón Otero Pedrayo. Otero Pedrayo en 25 preguntas". *El Pueblo Gallego*, 2 de marzo. Traducida ao galego en SALAGADO, Xosé Manuel (2001). "Tres entrevistas con Otero Pedrayo". *Grial*, nº 150, pp. 209-226.

CARDEÑOSO ÁLVAREZ, Severino (1979). *Nuestro amigo Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: Zero-ZYX.

CASTELAO, Afonso D. R. (1976). "Unha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial*, nº 54, t. XIV, pp. 271-272.

_____ (1976b). "Notas. Fragmento dunha carta de Castelao ao escritor ourensán". *Grial*, nº 54, t. XIV, pp. 276.

_____ (2000). *Obras Completas. Correspondencia 6*. Vigo: Galaxia.

LOURENZO, M. e PILLADO, F. (1979). *O teatro galego*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro.

LOUSADA DIÉGUEZ (1985). *Obra Completa.* Edición ó cuidado de Justo G. Beramendi. Vigo: Edicións Xerais.

OTERO PEDRAYO, Ramón (1933). "O estilo das culturas". *Heraldo de Galicia*, 23 de xaneiro.

_____ (1991). *Teatro ignorado*. Edición e estudo de Aurora Marco. Compostela: Laiovento.

PRADO "LAMEIRO", Xavier (1995a). *Obra completa III. Monifates*, edición de Marcos Valcarcel. Concello de Ourense.

_____ (1995b). *Obra completa IV. Farsadas*, edición de Marcos Valcarcel. Concello de Ourense.

RISCO, Vicente (1919). "Prosas galeguistas". *A Nosa Terra*, 1917, 5 de decembro.

_____ (1921). "Teoría y-Estoria do Drama". *A Nosa Terra*, nº 148, 1 de outubro.

_____ (1923). "O problema da grande vila". *Rexurdimento. Orgao da I.N.G.*, 2ª época, 1 de xaneiro.

R(ISCO), V(icente) (1926a). "Os homes, os feitos, as verbas. Porfías diversas". *Nós*, nº 26, 15 de febreiro.

_____ (1926b). "*O Mariscal, traxedia histórica*". *Nós*, nº 35, 15 de novembro.

_____ (1927c). "*Hostia*". *Nós*, nº 38, 15 de febreiro.

_____ (1927d). "*A fiestra valdeira*". *Nós*, nº 42, 15 de xuño.

TATO FONTAÍÑA, Laura (1997). *Teatro galego 1915-1931*. Compostela: Laiovento.

_____ (2001). "A construción dun teatro nacional en Castelao", en CONSTENLA, G. e PORTA, P. (eds.), *Castelao. Co pensamento en Galiza. Actas do Congreso*. Pontevedra: Concello de Pontevedra/ AS-PG/ Universidade de Vigo, pp. 39-48.

_____ (2003). *Teatro galego. Luís Manteiga*. Sada: Ediciós do Castro.

Critérios e procedimentos para a delimitação da estrutura institucional dum sistema literário deficitário (o caso galego em 1974-1978)[1]

Roberto López-Iglésias Samartim
Universidade da Corunha – Grupo Galabra (USC)

Este trabalho parte da necessidade de superar as dificuldades para delimitar empiricamente as entidades normativas que participam (de maneira exclusiva ou não) duma rede que, como acontece para o caso galego entre 1974 e 1978, está a ser construída em relação dialética com um outro sistema fortemente institucionalizado, com o qual o primeiro pode compartilhar regras e materiais constituintes de acordo com o programa de alguns dos grupos envolvidos no seu funcionamento. Estas dificuldades residem, no caso galego, fundamentalmente na falta de unanimidade a respeito da função reservada para a língua da Galiza no sistema. Isto é assim porque a utilização deste material é postulada por alguns grupos como critério suficiente para a delimitação do sistema (com intensidades e estratégias diferentes; relacionadas não apenas com os programas propostos, mas também com os obstáculos socio-

[1] Este texto é resultado do projeto de investigação "Fabricação e socialização de ideias num sistema literário emergente durante um período de mudança política (Galiza 1968-1982)" [Fisempoga], subsidiado pola Secretaria General de Política Científica y Tecnológica do Ministerio de Educación y Ciencia do Governo da Espanha [FFI2008-05335/FISO]. Este projeto de investigação, desenvolvido por uma equipa do Grupo Galabra com base na USC, pretende descrever e analisar o processo de construção duma rede de relações identificada como Sistema Cultural Galego (quanto a normas, materiais, margens, relações internas e externas, estrutura...) por meio do estudo das ideias, e das estratégias para a sua socialização, promovidas ou experimentadas polas elites atuantes nesse sistema cultural, percebido como deficitário polos próprios agentes que nele participam, num lapso da história da Galiza durante o qual são elaboradas ideias (sobre o ser e o dever ser da comunidade) ainda centrais na configuração atual desta sociedade europeia ocidental.

políticos que concorrem para a aplicação deste critério), enquanto outros grupos contemplam, também, a utilização do castelhano ("norma sistémica" [Torres Feijó 2004] que identifica e baliza o outro sistema em contacto) se acompanhada de outros critérios complementares, como a origem do produtor, a temática ou a presença duma série de elementos considerados marcadores identitários (saudade, lirismo, celtismo, etc.) (*vid* Samartim 2009b).

Ora, antes de abordarmos a apresentação dos critérios e dos procedimentos utilizados para a fixação da estrutura institucional de um sistema literário debilmente institucionalizado e em contacto com outro sistema cuja reprodução é garantida por um Estado, são necessários alguns esclarecimentos prévios.

Em primeiro lugar, o objetivo apontado explica que o foco deste trabalho esteja colocado nas instituições, e não em qualquer outro dos elementos interdependentes identificados por Itamar Even-Zohar (2007) como configuradores do sistema literário. Neste sentido, com base nas teorias sistémicas e recorrendo de maneira funcional ao neoinstitucionalismo (nomeadamente à corrente sociológica e indutiva representada por Powell e DiMaggio [1999]), entendemos as instituições como entidades normativas, como estruturas de poder que regulam (in)formalmente aquilo que pode ser feito e contemplado no seu espaço de influência (ali aonde chega a sua capacidade normativa ou os efeitos das suas práticas)[2].

Esse espaço social de influência duma instituição ou agregado de instituições foi definido em Samartim 2010 como *espaço institucional* (confronte-se com termos como ambiente, contorno ou paisagem institucional, utilizados no neoinstitucionalismo) em quanto que designa, por um lado, a rede de instituições relacionadas conformada por um conjunto de entidades normativas (com independência das suas caraterísticas organizacionais ou da sua tipologia concreta) em maior ou menor medida integradas numa estrutura identificável. Por outro lado, este conceito refere também a abrangência social das normas (e da ideologia) que geram essa rede de relações e delimitam

[2] Isto abrange desde o que pode e como pode ser publicado numa revista, as variadas ideias e repertórios de variado tipo que uma editorial contribui para promover e canonizar (atribuindo-lhes valor para a continuidade duma comunidade específica) até, por exemplo, a ortografia duma língua (os símbolos em que se reconhece uma comunidade, obviamente também carregados de ideologia).

um espaço social de possibilidades (no sentido de Bourdieu) e de lógicas de ação, de maneiras de fazer e de pensar compartilhadas com outros grupos e instituições que se reconhecem, ao mesmo tempo, nas mesmas lógicas e modos de entender (as relações com) o ambiente e de agir socialmente; em síntese, este espaço delimita um mesmo *habitus* institucional[3].

Em relação com o anterior, apontamos ainda que as abordagens feitas neste trabalho enquadram-se dentro dos objetivos gerais do projeto Fisempoga (*vid* nota 1), facto que explica o recurso exemplificador ao caso galego e, também, a utilização das ferramentas procedimentais e teórico-metodológicas utilizadas ou elaboradas no seio desse projeto de investigação. Em especial, polo seu rendimento para o assunto focado neste texto, recorremos à Base de Instituições (Figura 1), uma ferramenta relacional (apresentada em Samartim 2009ª e já testada com sucesso em Samartim 2010) que permite, como veremos, demarcar uma população restrita sobre um censo prévio de instituições relacionadas, agrupando os objetos que participam num estádio concreto dum sistema literário de acordo com um conjunto variado de atributos (aqui tipologias) e reduzindo o volume dos elementos em jogo até aqueles sobre os quais podemos afirmar empiricamente que participam dessa rede relacional.

Chamamos a atenção, por último, quanto aos processos e procedimentos utilizados neste trabalho para a realização dos vários agrupamentos institucionais, para a complementaridade de alguns atributos contemplados na Base de Instituições à hora de informarem dos espaços atingidos polo sistema deficitário («tipo de local» e «tipo de âmbito», fundamentalmente). Da mesma maneira, interessa-nos apontar para o caráter analítico das tipologias propostas porque é, precisamente, a análise realizada sobre os dados empíricos acumulados o que permite a demarcação, já agora, quer dos objetos concretos e dos principais espaços institucionais (e geográficos) por eles conformados quer, numa fase posterior de análise, os grupos que neles atuam (*vid* Samartim 2010).

---

[3] Do mesmo jeito, as instituições envolvidas num mesmo espaço institucional, compartilham uma mesma *identidade*, isto é, no sentido que agora nos interessa, a expetativa certa de que aquilo por que cada elemento reconhece os outros será-lhe reconhecido igualmente polos outros a ele.

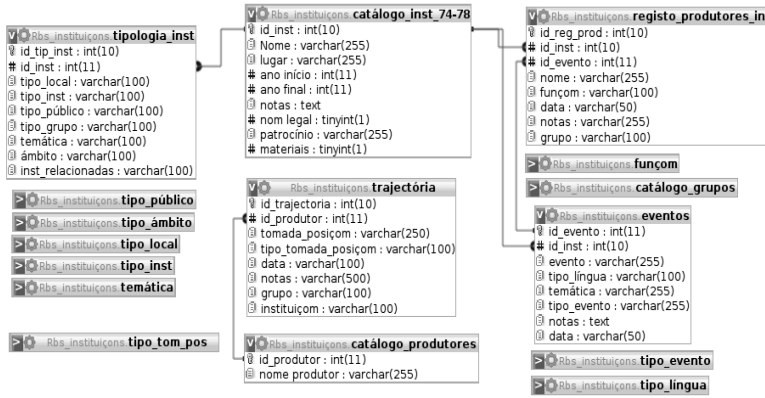


Figura 1. Esquema da Base de Instituições
Projeto Fisempoga - Grupo Galabra (elaboração própria)

Neste trabalho conjugamos, enfim, a abordagem de atributos (tipologias de natureza analítica estabelecidas em virtude do tipo de conhecimento que pretendemos atingir do nosso objeto de estudo) com a análise de relações. Neste último caso, como o objetivo é delimitarmos os objetos que fazem parte da estrutura do sistema, contemplamos unicamente as relações estabelecidas através de *laços fortes* (pertença) (Lemieux e Ouimet 2008: 52-54) já que entendemos que é a sua natureza relativamente formalizada, permanente e orgânica o que dá caráter estruturante a estas relações. Isto permitirá identificar agora as instituições participantes no sistema no período em foco de acordo com os critérios e procedimentos expostos na continuação, nos aproximar da sua distribuição nos espaços sociais e institucionais demarcados, e delimitar assim a estrutura da rede.

A delimitação do censo de instituições

O **corpus** utilizado em Fisempoga contempla todos os materiais através dos quais podemos atingir o objeto de estudo do projecto (tanto bibliografia secundária como as publicações periódicas ou os livros editados no período em foco de acordo com alguma das normas presentes no sistema em estudo). Para este trabalho foi selecionada uma parte deste conjunto de materiais (os correspondentes a

1974-1978) que contêm a informação necessária para estabelecer um **censo** geral de instituições sobre o qual poder selecionar depois uma **população** restrita de objetos, para os quais seja possível afirmar que conformam a estrutura do sistema em virtude de cumprirem uns critérios determinados (um determinado tipo de instituições que compartilham um concreto tipo de relações, basicamente)[4].

Partimos, então, da ideia de instituição já referida e realizamos a análise documental que nos conduz a estabelecer o censo das entidades normativas sobre as quais selecionarmos a população necessária para reconstruir a estrutura da rede que conforma o sistema. Depuramos a informação contida no conjunto do corpus escolhido, tanto bibliografia secundária como livros e publicações (estes duas últimas espécies de grande rendibilidade, já que conduzem de maneira mais ou menos direta a todas as entidades que intervêm no sistema por meio da edição), e preenchemos com estes dados a Base de Instituições, catalogando cada elemento com as tipologias analíticas que foram estabelecidas em função do objeto de estudo (Figura 2)[5].

De acordo com este procedimento de recolha de informação, o campo "tipo de instituição" permite categorizar o conjunto de entidades que realizam funções institucionais segundo as suas propriedades e caraterísticas básí-

[4] Essa população restrita, individualizada sobre o censo geral de instituições extraído do *corpus* fixado para este trabalho, não deve ser confundida com uma amostragem, uma vez que esta última conduz a uma perda de dados relacionais e para uma população restrita é possível obter informações sobre as relações entre todos os atores (Lemieux e Ouimet 2008: 44); é precisamente este critério relacional o que determina, em última instância, a participação duma instituição concreta no sistema (conceituado como rede de relações).

[5] Aproveitamos para registar já nesta fase os nomes dos produtores que integram a estrutura da respetiva instituição, a função que nela desempenham e o período em que estão ligados a ela. Por outro lado, o tipo de instituição, de local, de âmbito de ação e de grupo promotor são as tipologias que apresentam maior rentabilidade para este trabalho, o tipo de língua veicular é útil sobretudo para a caraterização das publicações periódicas. O procedimento completa-se nesta fase indicando na própria base de dados as relações conhecidas tanto entre instituições como entre produtores e instituições através dos campos "tipo_grupo" e "instituições_relacionadas" (este último de claro caráter instrumental).

cas. A análise documental efetuada sobre o *corpus* deu como resultado para o caso galego entre 1974 e 1978 um censo composto por novecentas e quarenta e sete (947) referências, arrumadas na dúzia de tipologias que apresentamos na continuação.

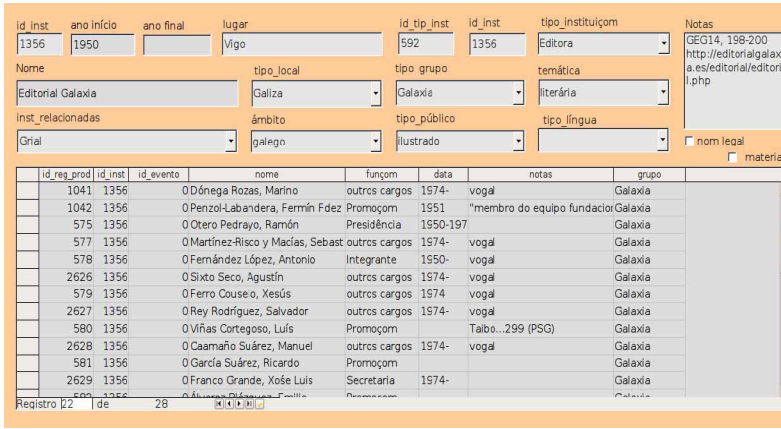


Figura 2. Formulário da Base de Instituições
Projeto Fisempoga - Grupo Galabra (elaboração própria)

Foram distinguidas, à partida, cinco classes fundamentais de entidades normativas envolvidas no controlo da cultura e com alguma relação com o Sistema Literário Galego (SLG): as ligadas de maneira geral com a produção cultural (referindo, ao cabo, aquelas instituições com algum reconhecimento ou ligação oficial sob a epígrafe de "Institucional_cultura", em que incluímos a Igreja Católica), com a ciência ("Institucional_ciência", que inclui também os centros de ensino, primário, secundário e a Universidade), com a economia ("Institucional_economia", que inclui caixas de aforros e bancos, empresas concretas, associações financeiras e empresarias, etc.), com a política ("Institucional_política", de que fazem parte os organismos do Estado e os governos locais, provinciais ou, desde que existem, de âmbito autonómico) e instituições culturais criadas com capital privado ("Instituição_privada", em que incluímos várias fundações, institutos e patronatos). Para além destes cinco tipos gerais de instituição, estabelecemos, sobre as tipologias básicas precedentes, mais sete categorias com um maior grau de concreção e produ-

tividade: "Publicação", "Editora", "Centro_Galego", "Associação_Cultural", "Colégio_Profissional", "Partido_Sindicato" e "Coletivo"[6].

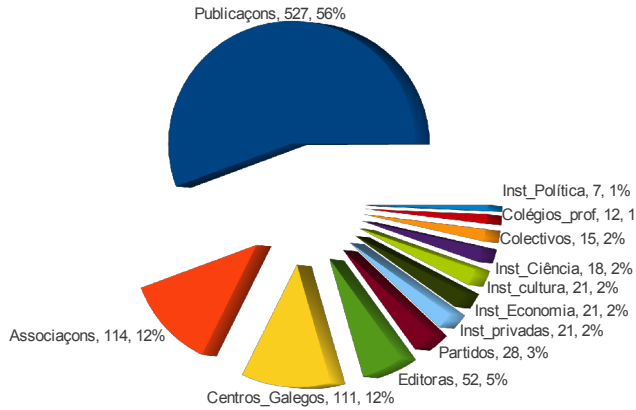


Figura 3. Tipologia institucional. Censo prévio.
Projeto Fisempoga - Grupo Galabra (elaboração própria).

6 O conhecimento já acumulado sobre o SLG do período em estudo aconselhou realizar já na altura da recolha do censo alguns agrupamentos com o fim de não sobrecarregar a base de dados com uma grande quantidade de instituições de influência desigual no funcionamento do sistema mas, em todo o caso, facilmente redutíveis sem desprezar informação útil para uma análise como a proposta. Assim, agrupámos numa única instituição (editora) as numerosas "[Tipografias_Gráficas]" que imprimem livros, revistas e folhetos entre os anos 1974 e 1978 na Galiza (*vid* Cordeiro Rua e Samartim 2008). Atuamos do mesmo modo com algumas instituições procedentes do campo político: "[Concelhos]" (termo que na Galiza designa entidades políticas locais), "[Outros_Partidos_Esquerda]" e "[Outros_Partidos_Direita]", que também participam no campo editorial; incluímos também dentro das instituições científicas com uma única entrada na nossa base ("[Centro_Ensino]") os numerosos colégios e liceus que publicam na altura revistas escolares que não serão incluídas em geral na população deste trabalho por terem (por via de regra) um âmbito de abrangência circunscrito à comunidade escolar específica.

A Figura 3 informa das quantidades absolutas e percentuais de cada uma das tipologias institucionais recolhidas no censo de partida. A exaustividade aplicada na recolha de informação nos documentos consultados e esta primeira aproximação de caráter quantitativo realizada sobre o censo estabelecido a partir do campo "tipo de instituição" tem fundamentalmente, contudo, uma função apenas classificadora e descritiva. Esta operação evidencia também, por outro lado, a necessidade de completar as abordagens quantitativas e de aprofundar no estudo das qualidades dos objetos recorrendo, para isto, a análises relacionais que sirvam para localizar cada instituição na posição relativa que lhe corresponde no conjunto da rede e para explicar a sua função. Isto é, através do campo "tipo de instituição" podemos identificar, quanto à sua natureza básica, os objetos que integram agora o nosso censo (e depois a população selecionada) mas não conheceremos os diferentes impactos que produzem no sistema essas instituições.

Ora, poderemos nos aproximar deste objetivo se colocarmos os atributos necessários para tal fim e analisarmos cada rede particular de relações (*egonet*), ajudados neste caso, por exemplo, de ferramentas próprias da Análise de Redes Sociais (ARS) para visualizarmos a posição relacional de cada objeto. Assim, para além do "tipo de instituição", para atingirmos os objetivos deste trabalho serão necessárias ainda outras tipologias, como o "tipo de âmbito" alcançado pola ação institucional e o "tipo de local" em que atuam as várias entidades censadas.

Quanto ao "tipo de local" em que estão sediadas geograficamente as instituições, concetualizamos de maneira instrumental os espaços geográficos com referência a entidades político-administrativas e diferenciamos também funcionalmente os territórios internos dos externos ao sistema, com os quais mantém historicamente relações de diferente tipo e desempenham diferentes funções referenciais (Beramendi 1991). Neste último caso encontram-se, para o SLG, as comunidades linguístico-culturais peninsulares, tanto «Portugal» como as que integram o Estado Espanhol: «Espanha», «Catalunha» e «Euskádi»[7]. Quanto aos ter-

[7] A Galiza é delimitada administrativamente polas províncias da Corunha, Lugo, Ourense e Ponte Vedra; «Euskádi», aqui, por Nafarroa, Biscaia, Áraba e Guipúscoa; e «Catalunha» por Barcelona, Tarragona, Lleida e Girona. Agrupamos então também

ritórios que chamamos internos, ao espaço geográfico que acolhe as práticas culturais identificadas com o sistema em foco (aqui, «Galiza») devem ser acrescentados aqueles territórios geográfica e administrativamente afastados nos quais também se assenta a rede institucional censada. Tanto nesta metrópole como nos seus enclaves (Torres Feijó 2004) é possível estabelecer ainda desenvolvimentos maiores, como individualizar na primeira as cidades com maior número de habitantes ou agrupar em «vilas» os concelhos de menor tamanho; ou subdividir os vários enclaves agrupados previamente em espaços geográficos amplos («enclave americano», «enclave europeu», «enclave peninsular») nos países ou cidades onde têm a sua sede as instituições selecionadas.

A respeito do "tipo de âmbito" em que a instituição tem os seus efeitos, isto é, do espaço social abrangido polas suas práticas, no nosso estudo para o caso galego sete dos dez tipos estabelecidos correspondem-se com os espaços geoculturais delimitados polos territórios demarcados através da tipologia do local de partida. Outros dous tipos de âmbito limitam de maneira funcional tanto o espaço geográfico como a abrangência do âmbito galego e têm também correlato claro nos tipos de locais referidos acima[8].

Ao contrário destes três campos descritos, em que cada um dos objetos da Base de Instituições corresponde-se unicamente com uma tipologia específica, noutros atributos que constam nesta base de dados do projeto Fisempoga (sem rendimento para o objetivo focado neste trabalho concreto) a cada instituição pode ser atribuída mais de uma única categoria de acordo com vários dos atributos contemplados; assim acontece com as diferentes "temática[s]" focadas por uma instituição (nomeadamente publicações), com os vários "tipos de público" que podem ser

instrumentalmente sob o termo «Espanha» as restantes províncias que conformam no período em foco o Estado Espanhol. Identificamos como «Outro» os locais não contemplados na categorização anterior.

8 A tipologia «local» aplica-se às instituições sediadas na Galiza com impacto em vilas e populações de menos de 40.000 habitantes e «7 cidades» aos concelhos que superam esta cifra. O âmbito «interno» tem rendimento referido apenas a publicações de circulação restrita e limitada ao interior de instituições doutro tipo (os objetos catalogados como de «âmbito local» ou «interno» procedem, em grande medida, de Cal 1988).

alvo duma mesma instituição ou mesmo com o campo "tipo de grupo", já que uma instituição pode estar participada (como de facto acontece em numerosas ocasiões) por várias conjuntos de pessoas organizadas que agem ao amparo dessa ou outra entidade normativa.

A fixação da população institucional

Achamos que estamos já em disposição de fixar a população a partir do censo de instituições estabelecido. Referimo-nos a partir de aqui particularmente ao caso galego apenas por facilidade expositiva, ao entendermos que isso não reduz as possibilidades de replicar ou adaptar o estudo para casos similares. Utilizamos como elemento validador ou corretor o conhecimento do sistema fornecido polos trabalhos prévios da equipa do projeto Fisempoga.

Selecionamos, então, a população institucional operando sobre as 947 entidades que integram o censo de partida (arrumadas nos doze tipos de instituição referidos) aplicando os seguintes **critérios gerais**:

- Entendemos que integram a população necessária para estabelecer a estrutura dum sistema como o descrito todas as entidades que participam no campo editorial publicando livros ou revistas, assim como este último tipo de entidade, concebida aqui também como um produto mas que pode alcançar graus variáveis de institucionalização. Quanto à participação no campo editorial, para o caso da eventual integração na população de instituições com atividade (preferente) em sistemas diferentes do galego (nomeadamente empresas editoriais com sede social e âmbito de atuação fora da Galiza administrativa ou dos seus enclaves), levamos em conta as relações com outros elementos do sistema e, fundamentalmente, o acompanhamento dalguma das normas delimitadoras com que o SLG está a ser construído no tempo do nosso estudo; contamos para isto com o conhecimento fornecido polo projeto.
- Ao lado das instituições que participam no campo editorial através da publicação, integram também a população deste trabalho aquelas entidades que realizam funções institucionais de acordo com os termos apontados; isto é, aquelas entidades normativas envolvidas na promoção, no mantimento, no controlo e na legitimação das ati-

vidades e macrofatores do sistema (organizações responsáveis por prémios, concursos, conferências de produtores... e por todas aquelas tomadas de posição que fornecem diferentes tipos de capitais que pôr em jogo no sistema).

- Dentro destes dous critérios básicos, a população institucional está restringida aos objetos que compartilham determinados atributos (tipos de instituição) e cujas ações foram documentadas empiricamente; essas tipologias têm a ver, principalmente, com a localização geográfica (na Galiza ou nos enclaves) e com o âmbito de abrangência da ação institucional. Por seu lado, quanto às numerosas instituições sediadas nos enclaves (americanos, peninsulares ou europeus), ficam de parte da população estabelecida para este trabalho todas aquelas que se dedicam unicamente a atividades de tipo assistencial, que focam os interesses particulares do coletivo emigrado ou exilado duma localidade ou comarca concreta da Galiza e, destas e aquelas, as entidades que não têm nenhuma publicação localizada ou qualquer outra atividade documentada em relação com a vida literária do enclave concreto[9].
- Entendemos que para a demarcação da população unicamente podem ser levadas em conta as relações de pertença que envolvem produtores e/com instituições. Não são contempladas a estes efeitos, portanto, as relações estabelecidas através de *laços fracos* (colaboração) entre agentes e instituições, tampouco para o caso das sediadas fora da Galiza ou dos seus enclaves (nomeadamente publicações), já que verificamos que não são estruturais (polo seu baixo grau de formalização e de permanência se comparadas com as rela-

[9] A seleção dos objetos que compõem a rede nos enclaves está fortemente condicionada pola dificuldade para aceder às fontes e para documentar a atividade cultural destes espaços do sistema; aos fundos dispersos e não conservados (ou, polo menos, não localizáveis na Galiza) é preciso somar ainda o tipo de conhecimento que veicula a bibliografia existente neste ponto, mais centrada no fenómeno migratório (e não necessariamente no cultural), nem sempre coincidente nas informações fornecidas e com reconhecidas carências para o período posterior à Guerra Civil (sobretudo para o caso americano). Os efeitos desta situação deverão ser avaliados, contudo, em função do escasso impacto relativo no nível geral do sistema das entidades ausentes da população.

ções de pertença) e que, de maneira geral, não têm caráter orgânico e respondem a algum tipo de relacionamento intersistémico. Estas instituições (localizadas na Espanha, Portugal, Catalunha ou Euskádi) integram o corpus do projeto porque oferecem informação sobre as presenças e as referências do SLG no âmbito peninsular e a sua análise dá notícia da *rede de relações exteriores* tecida polos grupos e agentes do Sistema, mas consideramos que elas não fazem parte da sua estrutura institucional.

- De acordo com os objetivos do projeto em que este texto está inserido, consideramos as instituições que participam no SLG no seu *âmbito geral;* isto é, a nossa análise (necessariamente macro) não atende aspetos ou espaços particulares do sistema não enquadráveis dentro das ações das elites galegas nem, tampouco, instituições sem repercussão significativa conhecida no conjunto da rede. Isto conduz a excluir da população um alargado conjunto de entidades de âmbito estritamente local, sediadas normalmente fora das sete cidades da Galiza, ou destinadas à informação institucional interna, não raro correspondendo-se com publicações de temáticas de tipo «vizinhal», «escolar» ou «profissional», destinadas para um público popular, para a comunidade educativa do centro de ensino em que é editada a publicação ou, quanto às revistas profissionais, para um receptor especializado ligado a uma atividade laboral concreta alheia aos campos culturais.
- Como medida de controlo, no fim do processo revisamos cada um dos objetos selecionados para garantir que integram a população em virtude dalgum dos critérios colocados acima. Aquelas instituições para as quais não consta atividade no período em foco de acordo com o indicado nos critérios anteriores ou não foram localizadas nos nossos catálogos de referência são excluídas da população nesse momento. Neste último caso, a nossa hipótese de partida é que uma publicação que não foi recolhida em nenhum dos vários catá-

logos utilizados neste trabalho tem necessariamente um impacto reduzido no nível geral do sistema na altura[10].

Não apresentaremos em pormenor o conjunto das operações realizadas sobre o censo para demarcarmos a população a partir dos critérios expostos acima, limitamo-nos a apontar apenas os resultados e aqueles procedimentos que consideramos dalgum valor exemplificador ou dalguma utilidade para entender o funcionamento geral do SLG no período em foco, nomeadamente o "tipo de âmbito». Assim sendo, ainda que são, sem dúvida, as instituições catalogadas como de «âmbito galego» as que fornecem um maior volume e diversificação de referências à população selecionada, escolhemos para um maior desenvolvimento as instituições catalogadas como de «âmbito espanhol» porque este atributo deita já alguma luz sobre as (difusas e, em ocasiões, confusas) margens entre o SLG da altura e o seu histórico referente de oposição, o sistema literário (em) espanhol.

Para o assunto que agora nos ocupa, é oportuno levar em conta que consideramos entre a população que faz parte da estrutura do SLG aqueles objetos (instituições) que acompanham alguma norma delimitadora com que esta rede está a ser configurada (e são *reconhecidas* nas suas ações polos seus pares). Este requisito normativo é de especial relevância para demarcarmos que entidades de âmbito espanhol integram o corpus em função de fornecerem informação intersistémica (ou qualquer outro tipo de dados de uti-

[10] Chamamos a atenção, neste sentido, para o nível concreto de especialização dos catálogos de referência utilizados em Fisempoga e para o seu alto grau de abrangência e confiabilidade. Isto é assim no que diz respeito às publicacões de instituições legais, sejam elas oficiais ou não (onde destacam os catálogos da USC, da Fundación Penzol e do Muse0 de Pontevedra, entidades ligadas aos grupos com maior nível de institucionalização do SLG da altura), no tocante a revistas de organizações políticas (sejam estas legais ou não nalgum momento do nosso estudo), onde destacam os fundos das Fundações 10 de Março e Bautista Álvarez, ligadas respetivamente a um sindicato (CC.OO.) e a um partido nacionalista de orientação comunista (a UPG), que nucleiam os principais grupos político-partidários a participarem no SLG entre 1974 e 1978. Essa mesma abrangência e fiabilidade atende também as publicações e as instituições culturais com elas relacionadas sediadas nos vários enclaves do sistema (âmbito de especialização dos catálogos editados em 1998 e 2005 polo Arquivo da Emigración Galega do Consello da Cultura Galega), ainda que, neste caso, as carências bibliográficas e as dificuldades de acesso à vida cultural dos enclaves aconselharam recorrer a mais alguma fonte, como Sixirei *et al* 2001 (I e II).

lidade para conhecermos o objeto de estudo de Fisempoga) ou, por contra, fazem parte também da população com que pretendemos estabelecer a estrutura do sistema em virtude dos critérios normativos (para o caso, o uso "preferente" da língua galega) que regem no SLG entre o franquismo e a transição. Em concreto, isto significa que foram incorporadas à população apenas as instituições sediadas fora da Galiza administrativa ou dos enclaves do SLG que participam no campo editorial publicando polo menos um livro escrito total ou parcialmente em língua galega no período 1974-1978.

Desta maneira, o censo de partida informa de até vinte publicações (três delas editadas em Catalunha) que foram selecionadas em Fisempoga para nos informar tanto das eventuais presenças galegas no âmbito cultural do conjunto do Estado Espanhol como de qualquer outro dado útil para alcançar os fins marcados no projeto. Estas publicações têm entre o seu público alvo diferentes setores da população galega e nelas *colaboram* destacados agentes *pertencentes* à rede institucional que está a conformar entre 1974 e 1978 o SLG; todavia, é precisamente em virtude do tipo de ligação verificada entre esses produtores e estas instituições que esta vintena de publicações não integra a população selecionada para alcançar os objetivos que focamos neste momento. Repare-se, neste sentido, na diferença que estabelecemos entre as ligações de pertença, que determinam a estrutura do sistema em virtude do seu grau de formalidade e estabilidade, e as relações de colaboração, menos formais e estáveis e, portanto, aqui consideradas não estruturais.

Ora, entre as mesmas instituições de âmbito espanhol encontramos catorze editoras (que agrupamos sob a tipologia "Editora_espanhola"), sediadas praticamente todas em Madrid ou Barcelona, que participam no campo editorial (do livro em) galego com um volume de produção variável e com estratégias de mercado diferentes. Consideramos que estas editoras com sede, direção e capital forâneo, sim integram a estrutura do SLG em virtude dos critérios expostos acima. As outras instituições catalogadas como de âmbito espanhol que passam a integrar a população são agrupações de entidades políticas que participam no campo editorial e as revistas por elas publicadas, ou outras entidades que participam no sistema fornecendo capitais de vário tipo (como a Asociación de Críticos de España, que convoca os Premios de la Crítica Española, com que reconhece também obras de narrativa e poesia em língua galega desde o ano 1976).

Uma vez realizados procedimentos como estes, concluímos empiricamente que a estrutura do SLG no período em foco está integrada por um total de quinhentas setenta e seis instituições (**576**), cuja distribuição quanto à tipologia básica pode ser consultada na Figura 4 que colamos abaixo. Esta significativa redução dos objetos que conformavam o censo de partida (a população significa 60% das 947 instituições iniciais) contribui tanto para um melhor manuseamento da informação como, mais importante, para uma melhor análise e ponderação da influência relativa de cada tipologia institucional de acordo com a presença real que cada uma delas tem no conjunto do sistema.

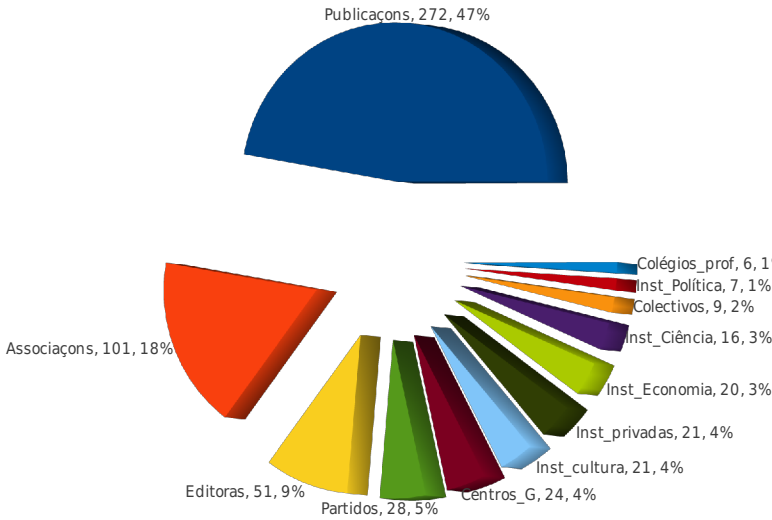
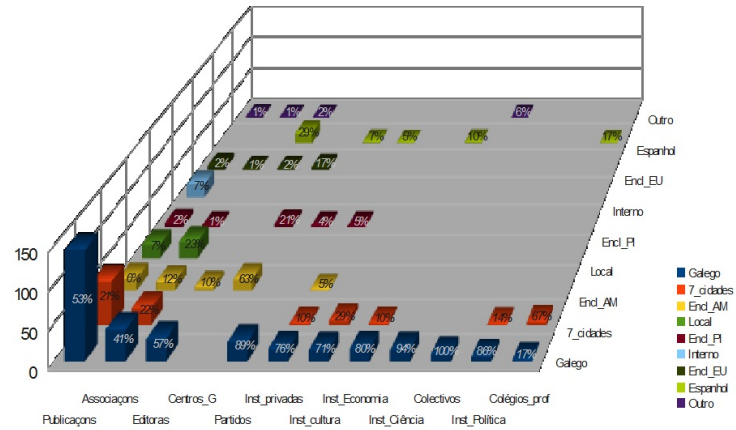


Figura 4. Tipologia institucional. População restrita.
Projeto Fisempoga - Grupo Galabra (elaboração própria)

Porém, mais que os descensos em números absolutos, interessa-nos destacar agora os resultados percentuais que estas reduções originam, porquanto abaixam a quota-parte, em relação com os outros tipos de instituições considerados, correspondente a publicações (praticamente a metade, contudo, do conjunto total: de 56% para 47%) e a Centros Galegos, que reduzem a metade o seu volume percentual e perdem a tercei-

ra posição entre as instituições ativas e relacionadas com o SLG do período em foco (de 111 referências para 24 e de 12% para 4%). Ao mesmo tempo, uma vez fixada a população, eleva-se o peso relativo no sistema das outras tipologias que acumulam maior número de referências (associações culturais, editoras, organizações políticas e instituições privadas, económicas, científicas e culturais oficiais). As entidades que achegavam ao censo menor número de entradas continuam a fazê-lo agora também na população (instituições do campo político, coletivos de agentes debilmente institucionalizados e colégios profissionais) e não vêem alterada praticamente a sua posição relativa ainda que, como acontece com os colégios profissionais, sim vissem reduzido a metade o número absoluto de ocorrências (de 12 no censo a 6 na população).

Queremos chamar a atenção igualmente para a Figura 5 que aparece abaixo porque dá notícia da relação existente entre estes diferentes tipos de instituições e os âmbitos concretos focados por cada uma dessas tipologias (vejam-se os números absolutos na tabela que incluímos). Em primeiro lugar, interessa-nos destacar que, tal como foi apontado atrás, as entidades que têm entre os seus objetivos abarcar o conjunto do espaço galego são maioritárias (55% do total) também em todas as tipologias (exceto, logicamente, nos centros galegos sediados nos enclaves e, também, nos Colegios Profissionais, ao se corresponderem estes últimos com associações de imprensa de abrangência provincial). Se a isto somarmos a quase centena de instituições que atuam preferentemente nalguma das sete cidades galegas (95 referências, 16,5%) mas cujas ações transcendem em boa medida essas localidades, julgamos que este facto é boa mostra da existência duma clara maioria de agentes institucionais que perspetivam diretamente as suas ações dentro dum espaço institucional específico de abrangência, delimitado, conceituado e conformado como um **espaço cultural galego**.



	Publicaçons	Associaçons	Editoras	Centros_G	Partidos	Inst_priv	Inst_cult	Inst_Eco	Inst_Ciência	Colectivos	Inst_Política	Col_prof	TOTAL
Galego	144	41	29	0	25	16	15	16	15	9	6	1	317
7_cidades	58	22	0	0	0	2	6	2	0	0	1	4	95
Encl_AM	16	12	5	15	0	1	0	0	0	0	0	0	49
Local	19	23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	42
Encl_PI	6	1	0	5	1	1	0	0	0	0	0	0	14
Interno	20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	20
Encl_EU	6	1	1	4	0	0	0	0	0	0	0	0	12
Espanhol	0	0	15	0	2	1	0	2	0	0	0	1	21
Outro	3	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	6
TOTAL	272	101	51	24	28	21	21	20	16	9	7	6	576

Figura 5. Tipologia institucional. Tipo de âmbito.
Projeto Fisempoga - Grupo Galabra (elaboração própria).

Em segundo lugar, destacamos o facto de que a maior concentração de instituições de âmbito espanhol está localizada no setor editorial (alcançando praticamente um terço do total de editoras ativas no conjunto do período em foco), correspondendo-se com empresas sediadas fundamentalmente em Madrid (e noutras cidades do Estado) que participam desde o ano anterior no campo editorial (em) galego ou por primeira vez no mercado do livro em galego na altura, quer episodicamente publicando ainda poesia social-realista (em edição bilíngue ou em antologias traduzidas para espanhol) quer tomando posição em nichos de mercado

claramente beneficiados com a entrada da língua galega no ensino obrigatório prevista pola Ley General de Educación de 1971 (promovendo materiais para a docência ou literatura infanto-juvenil). É preciso esclarecer, porém, que a percentagem indicada para as empresas de capital sediado fora da Galiza que participam no campo editorial galego não se corresponde com a sua incidência por separado no SLG entre 1974 e 1978, se levarmos em conta o escasso volume de livros por elas publicados[11]. Contudo, se consideradas por junto, estas «editoras espanholas» alcançam um considerável 10% da produção total em língua galega (83 títulos de 771) e, num subcampo da edição em espanhol muito mais participado por instituições forâneas, estas mesmas quinze instituições acumulam já 6,5% do volume total. Estes dados vêm confirmar a abertura que o mercado editorial galego experimentou neste momento de transição política, em que as expetativas duma maior institucionalização para a língua da Galiza servem de revulsivo para a incorporação de novas editoras no SLG e contribuem, de passagem, para acrescentar a fragmentação da produção editoral já verificada por nós em trabalhos anteriores (Cordeiro Rua e Samartim 2008).

De igual forma, queremos chamar a atenção para o conjunto de instituições relacionadas com os enclaves do SLG (com especial destaque com os americanos) porque, para além de constituírem um volume considerável (82 instituições têm como âmbito específico de referência nas suas ações algum dos enclaves do sistema, ou o conjunto deles, superando a centena se incluirmos o âmbito espanhol), também acumulam uma atividade institucional significativa, nomeadamente no espaço de abrangência conformado tanto polos Centros Galegos (e as publicações e associações com eles relacionadas), como polas tomadas de posição dos partidos de

[11] Fora a editora madrilena Akal (ligada ao Partido Comunista), que é responsável em solitário por 6,7% da produção de livro em galego com 52 títulos no mercado entre 1974 e 1978, são maioria as editoras de capital e sede na Espanha que participam no campo editorial em galego com um único livro (Aguilar, Everest, Rialp, o Patrimonio Nacional, o Ministerio de Cultura, Montecasinos, Libros de la Frontera e a Difusora de Cultura) ou com dous (como Júcar, Plaza & Janés, o INLE ou a Editora Nacional); com três apenas a madrilena Anaya, com quatro a barcelonesa Casals e com oito títulos a também catalã Mas-Ivars, que mantém a exclusiva sobre as aventuras do gaulês Asterix em língua galega.

esquerda (sobretudo nos enclaves peninsulares e europeus). Julgamos de interesse apontar também que quase uma quinta parte (em concreto 18%) da rede institucional deste sistema está localizada fora da Galiza administrativa, correspondendo quase metade desta percentagem com as entidades sediadas nos enclaves americanos (com destacada concentração institucional em Buenos Aires). Achamos que a importância destes dados descansa, precisamente, no contraste com a escassa atenção prestada à estrutura e às atividades culturais dos enclaves na bibliografia que se ocupa do funcionamento do SLG (e não apenas no lapso temporal abrangido neste trabalho), em grande medida devido ao já aludido precário estado de conservação e às dificuldades apontadas para aceder desde a Galiza aos fundos documentais das instituições da diáspora.

De acordo com os critérios aplicados e os procedimentos acompanhados, podemos concluir afirmando que as ferramentas desenhadas em Fisempoga, nomeadamente a sua Base de Instituições, permite selecionar aqueles objetos (entidades com algum caráter institucional) dos quais é possível afirmar empiricamente que fazem parte da estrutura do SLG nalgum momento do lustro compreendido entre 1974-1978, assim como caraterizá-los quanto à sua tipologia básica e ao âmbito de abrangência das suas ações[12]. Ao lado da utilidade das ferramentas construídas, verificamos também que do nosso trabalho resulta a delimitação empírica de um espaço institucional galego ou, dito por outras palavras, o estabelecimento das margens do SLG no período em foco (em função das relações e daqueles atributos selecionados de acordo com o nosso objeto de estudo). Os resultados da nossa investigação permitem, igualmente, identificar e atender espaços (geográficos e institucionais) historicamente desatendidos pola crítica literária, quer sejam estes os enclaves do sistema quer se trate daqueles espaços

[12] Isto não significa, porém, que a totalidade destas instituições integre esta rede relacional ao longo de todo o período abrangido neste estudo. Os resultados alcançados neste trabalho são aplicáveis unicamente à estrutura fixa do sistema, entendido este como um todo para o lustro 1974-1978, como um objeto imóvel ou estático do qual foram apontadas as suas partes constituintes. O caráter dinâmico e dialético do seu funcionamento, assim como os efeitos da força de trabalho social verificado neste lustro decisivo para a configuração atual da comunidade galega foi já atendido, utilizando as mesmas ferramentas procedimentais e metodológicas, em Samartim 2010.

sociais em que (ainda) é discutido o critério filológico (em virtude do qual o uso da língua da Galiza é considerado imprescindível para a inclusão dum determinado elemento na rede relacional identificada polos agentes participantes como SLG; Samartim 2009b). Por último, a consideração aqui da abordagem do SLG entre 1974 e 1978 como um estudo de caso permite a adaptação dos métodos e procedimentos utilizados neste trabalho para a análise de outros sistemas culturais em situação similar ao galego no período estudado neste artigo.

Bibliografia citada

Beramendi, Justo González (1991), "El Partido Galleguista y poco más: organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República", in J. G. Beramendi & R. Máiz (comps.), *Los Nacionalismos en la España de la II República*, Consello da Cultura Galega / Siglo Veintiuno, Santiago de Compostela / México, pp. 127-170.

Cal, M. Rosa (1988), *La Prensa alternativa en la zona «no urbana» de Galicia (1975-1984)*, Tese de Doutoramento, Universidad Complutense, Madrid.

Cordeiro Rua, Gonçalo & Samartim, Roberto López-Iglésias (2008), "O panorama editorial galego no tardofranquismo e na transiçom", in P. Romero Portilla & M.R. García Hurtado (eds.), *El libro en perspectiva. Una aproximación interdisciplinaria. III Simposio de Estudos Humanísticos*, UdC-Servizo de Publicacións, Corunha, pp. 161-193.

Even-Zohar, Itamar (2007), *Polisistemas de cultura*, Universidade de Tel Aviv: Cátedra de Semiótica, Tel Aviv. (http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/index.html)

Lemieux, V. & Ouimet, M. (2008), *Análise estrutural das redes sociais*, Instituto Piaget, Lisboa.

Powell, W. W. & DiMaggio, P. J. (comps.) (1999), *El Nuevo institucionalismo en el análisis organizacional*, Fondo de Cultura Económica, México.

Samartim, Roberto López-Iglésias (2009a), "Métodos e ferramentas para o estudo dum sistema cultural emergente em tempos de mudança política: o caso galego (1968-1982)", in Manuel Carlos Silva

et al (eds.), *[Actas do] X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Sociedades desiguais e paradigmas em confronto (Braga, Universidade do Minho, 4-7 de Febreiro de 2009)*, Universidade do Minho, Braga, vol.1 [*Lusofonia e (neo)colonialismo. Culturas e valores, identidades linguísticas e estudos pós-coloniais*], pp. 117-126.

_____ (2009b), "Critérios canonizadores num sistema literário deficitário (o caso galego para 1974-1978)", *Veredas* 12, 81-106.

_____ (2010): *O processo de construçom do sistema literário galego entre o franquismo e a transiçom (1974-1978): margens, relaçons, estrutura e estratégias de planificaçom cultural*. Servizo de Publicacións – USC, Santiago de Compostela.

Sixirei Paredes, C.; Campos Álvarez, X. R. & Fernández Martínez, E. (2001), *Asociacionismo galego [no exterior]*, 2 vols., Xunta de Galicia, [Santiago de Compostela].

Torres Feijó, Elias J. (2004), "Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica: Sistemas literários e literaturas nacionais", *in* Anxo Abuín González & Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas pra unha historia comparada das literaturas da península ibérica*, Servizo de Publicacións – USC, Santiago de Compostela, pp. 423-444.

Da *Lusitania* ao *latín galaico*: interações de Valle-Inclán e o campo literário português[1]

Rosario Mascato Rey
Universidade de Santiago de Compostela

Para quem não conhecer ao galego Ramón del Valle-Inclán, é bom indicar de início que não é tafera singela resumir a sua trajetória em breves linhas. Foi enquadrado pola crítica na geração literária partilhada por Unamuno, Baroja ou Machado, representando entre eles um dos máximos paradigmas da modernidade literária não só hispânica, mas também europeia. O seu maior reconhecimento foi como dramaturgo e como criador dum novo género teatral, o Esperpento, em que plasmou duma maneira mais azeda que noutros géneros o seu antimilitarismo e anticlericalismo, através do absurdo, o grotesco, a caricatura, os bonifrates... procurando a distância crítica entre espetador e espetáculo.

Mas para além da sua profissão como escritor, Valle-Inclán desenvolveu ao longo da sua vida todo tipo de atividades que manifestam a sua vontade de intervenção na sociedade e na cultura do seu tempo.

Optou por repartir a sua residência entre a Galiza e Madrid, lugar este último onde, após passar por aspirante a ator nos inícios do século XX, se converteu em literato de prestígio e eloquente orador não só das palestras mas também das tertúlias de café, onde exerceu o seu magistério sobretudo respeito dos artistas plásticos do momento. Colaborou intensamente na imprensa do seu tempo, na qual deu a conhecer grande parte da sua obra e desde a qual podemos, ademais, fazer o acompanhamento da sua trajetória como jornalista, conferencista, crítico de pintura ou correspondente de guerra no frente franco-germano, e advertir a rele-

[1] Este trabalho inscreve-se nas atividades do projeto de investigação "Ramón del Valle-Inclán: A prensa e o sistema editorial" (INCITE09263078PR), financiado pola Dir. Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación da Xunta de Galicia.

vância que a sua figura foi adquirindo com a passagem do tempo, chegando a se converter em referente para toda classe de assuntos, como bem indicam as recensões das suas obras, os resumos das suas conferências ou mesmo a recolha de notícias e entrevistas nos distintos medios de comunicação da época.

Mas Valle-Inclán fez parte igualmente do mundo político e institucional, nomeadamente com a chegada da II República (Dougherty, 1986). Irreverente opositor à monarquía borbónica e a ditadura do General Primo de Rivera, é só pouco antes da chegada do regime republicano que decidiu envolver-se diretamente em política, apresentando-se como candidado às Cortes Republicanas em 1931 polas províncias de Ponte-Vedra e a Corunha (Juan Bolufer e Serrano Alonso, 2007). E, ainda que não conseguiu a acta de deputado, sim formou parte da história cultural republicana, ao ser em primeiro lugar eleito como Presidente do Ateneu de Madrid; posteriormente nomeado Conservador do Património Artístico Nacional e, após a sua renúncia a este cargo, ser escolhido para Diretor da Academia Española de Bellas Artes em Roma, trabalho que desempenhou até o seu falecimento em janeiro de 1936 (Santos Zas *et al.,* 2010).

O deliberado silêncio institucional a que foram submetidas a sua figura e a sua obra durante a ditadura franquista (1939-1975) não evitou o processo de reabilitação e recuperação da sua memória empreendido polo exílio republicano e polo mundo académico, sobretudo a partir da década de sessenta, e com a posterior chegada de democracia e do apoio institucional, a sua canonização completou-se através de homenagens e reconhecimentos públicos, que têm convertido este escritor galego no dia de hoje num dos intelectuais de maior prestígio do século XX no âmbito da cultura hispânica.

Ora, se é muito o que se tem escrito sobre Valle-Inclán (mais de cinco mil artigos e monografias até o momento -Serrano Alonso e Juan Bolufer, 2011), acaso seja o seu relacionamento com o mundo lusófono um dos espaços menos transitados pola crítica, em que se contan apenas uma decena de contribuções, focadas sobretudo para o seu labor como leitor e tradutor de Eça de Queirós nos inícios de XX. São, portanto, muito escassos os trabalhos críticos dedicados ao estudo do sentimento lusófilo em Valle-Inclán, cifrado num contacto constante com artistas e

intelectuais portugueses de muito diversa feitura, desde os ilustradores Leal da Câmara (González, 2009), António Nobre (Rocha, 2007) ou Eduardo Malta (Mascato, 2011b), até escritores das mais variadas sensibilidades estéticas: Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes, António Ferro, Ferreira de Castro (Mascato, 2011b), entre outros. Uma simpatia, a do escritor galego polos seus coetáneos lusos, de que deixa constância em 1936 o jornalista João de Sousa, ao assinalar:

> Don Ramón tenía a los portugueses en tan alto concepto que les otorgaba, por el sólo hecho de nacionalidad, todas las calidades buenas. Cierta noche, a un elegante pintorcito portugués que se había introducido en su tertulia y tenía la insufrible petulancia de soltarse el pelo diciendo las más graves tonterías en tono de suficiencia ridículo y soez gritó, de súbito, don Ramón:
>
> – La culpa la tienen estos señores – y señalaba a los demás lusitanos –, que le permiten a usted que vaya por ahí diciéndose portugués."
>
> (*Ahora. Diario gráfico,* 09-01-1936, *apud* Hormigón. Vol. II.2, 2007: 952)

Investigadores como Clemente (1969), Guerra da Cal (1975), Losada Soler (2001), ou mais recentemente Núñez Sabarís (2010), têm dedicado os seus esforços à análise das traduções de várias obras de Eça de Queiroz, assinadas polo autor galego. Em 2007, Susana Rocha dava a conhecer três entrevistas suas na imprensa portuguesa, publicadas por Leal da Câmara, Ferreira de Castro e António Ferro, em 1917, 1926 e 1930, esta última transcrita integralmente por Allegue (2008). E, mais recentemente, Isabel Cristina Mateus (2011) abondava sobre a perspetiva ibérica do modernismo comum ao escritor da Arouça e Fialho de Almeida; enquanto que Xaquín Núñez Sabarís (2011) apresentava a estreia de diversas obras valle-inclanianas nos cenários portugueses a partir dos anos sesenta do século XX.

A todo o exumado e escrito queremos acrescentar nova informação, fruto duma pesquisa ainda em curso, cujas primeiras conclusões nos

permitem afirmar que este constitui, sem dúvida nenhuma, um dos âmbitos de investigação mais prometedores para o futuro, que ao tempo pode contribuir a dilucidar os aspetos mais controversos da sua relação com a Galiza e a língua galega. Em síntese, diremos que este relacionamento pode ser organizado sobre quatro eixos complementares, que estruturam assim mesmo a investigação que estamos a desenvolver sobre este assunto: os posicionamentos públicos do escritor a respeito de Portugal e os agentes portugueses presentes no campo literário madrileno das décadas de 1910 a 1930; a receção crítica da sua obra e figura no campo mediático português dos anos 20 e 30; a análise da biblioteca lusa do escritor[2]; e, por último, algumas das suas considerações sobre o conceito "latim galaico" como elemento identitário da comunidade lusitana.

No tocante ao primeiro destes pontos, quando menos desde 1908, data da publicação dos seus primeiros artigos sobre a pintura, Valle-Inclán desenvolve uma constante teorização sobre as distintas sensibilidades artísticas que conforman a Península Ibérica. Em diferentes oportunidades assinala a pertinência de retomar a divisão romana do território, baseada em parâmetros geográficos e não históricos, mas é a partir de 1923 quando estas declarações se fazem mais reiterativas e, além do mais, expressam com maior concreção a sua aposta por uma federação ibérica que assumisse a Galiza como parte da geometria lusitana. Isto acontece em especial durante a ditadura do general Primo de Rivera, perante a incapacidade do monarca espanhol para dar resposta às demandas dos artistas e inteletuais no que diz respeito à reforma das instituições destinadas à modernização do país:

> Para salvar a España no hay más que volver al concepto romano. […] atribúyase a esas regiones, históricamente racionales, la autonomía necesaria, y entonces Madrid tendría el valor y la fuerza de un verdadero centro federal. Cataluña vería así cumplidas sus aspiraciones máximas, dentro de la gran Iberia; Portugal, acrecido en sus límites natura-

[2] Quero expressar o meu agradecimento ao neto do escritor, Javier del Valle-Inclán Alsina, por me ter facilitado os dados sobre a biblioteca valle-inclaniana, que utilizo nesta investigação e que podem ser consultados em maior pormenor em Mascato 2010.

> les con Galicia, aportaría a la federación la fuerza económica de su imperio colonial. Lo que habría es que encargar a geógrafos e historiadores la delimitación racional de esas grandes comarcas ibéricas. [...] ¿No habría modo de constituir un gran partido federalista, sustentando por esa gran idea común, sin perjuicio, claro, de que cupiese dentro de él una división de derecha e izquierda, para la actuación política?"
>
> (C. de Rivas Cherif, "Divagaciones literarias. Bradomín en la Corte", *Heraldo de Madrid*, 02-08-1924, *apud* J. y J. del Valle-Inclán, 1995: 268-269)

Carol Maier (1982) tem-se ocupado de assinalar a ambivalência destas palavras do dramaturgo, fazendo valer uma dupla visão: por uma parte, a artística; pola outra, a política, em que esta investigadora enxerga "a definición valleinclanesca dunha España `rectificada´ onde o centro ríxido da nación se relaxara, as rexións da periferia participaran outra vez como membros iguais, e España deixara de se considerar un país imperial" (Maier, 1982: 56). Andando o tempo, porém, Valle-Inclán expõe mesmo uma proposta soberanista, que contempla uma Galiza lusófona. Esta proposta, em que a crítica não tem quase profundizado, aproxima as tomadas de posição políticas do escritor nestes anos das dos agentes mais novos ativos no campo literário galego da altura. Assim, em 1930, em entrevista realizada por António Ferro e publicada no lisboeta *Diário de Noticias, o* escritor da Arouça conversa animadamente com o seu surpreendido interlocutor sobre a possibilidade de dar corpo político e administrativo à indisolúvel união estética de ambos os territórios:

> Assusta-o a ideia duma república federal? Pois, muito bem! Há outra finalidade; a fragmentação da Península em quatro paízes completamente opostos, sem ligações políticas, com uma independencia (sic) igual á que têm, hoje, Portugal e Espanha. Regressemos ao golpe de vista dos romanos, que viram a Península geográficamente, como ela deve ser vista. As grandes linhas da Península romana, com menos divisões, com

> mais síntese: a Cantábria, a Lusitânia, a Tarraconense e a Bética. […] Lusitânia seria todo o Portugal e quasi tôda a Galiza: Vigo, Pontevedra, Orense (sic), até Lugo, todo esse caminho dos rios suaves e líricos da Península, dos rios-poetas... Capital: Lisboa, a cidade atlântica da Península, o grande vôo! […] Não é a História que manda, é a Geografia. A História é um preconcepto da memória. Antes dos factos, só existia a Geografia... [...] O patriotismo é uma idea antiquada, medieval, um pretexto para justificar guerras e conquistas. Este século, que será o século dos Estados Unidos da Europa, há-de assistir á morte do patriotismo. Falo à vontade sem receio de magoar, porque não lhe falo como espanhol, falo-lhe como um homem livre: eu não tenho pátria... Só compreendo um nacionalismo, o nacionalismo da cultura, esse conceito grego de só considerar estrangeiros os que não nos entendem...
>
> (Ferro 1930: 1 e 5)

Cabe dizer que esta proposta valle-inclaniana não era do agrado de muitos intelectuais portugueses, como Forjaz de Sampaio, quem nas páginas da revista *Ilustração* comentava a propósito da ocorrência do escritor galego: "Don Ramon del Valle Inclan (sic) pôs novamente a circular aquela estafada ideia da União Ibérica, que já em 1852 tivera uma crise aguda e que apaixonou alguns espanhóis e portugueses […]. Não nos parece que vá longe, e lá diz o ditado, que vale mais só que mal acompanhado" (Forjaz Sampaio, 1931: 13).

Porém, os elementos identitários compartilhados entre a Galiza e Portugal segundo o galeguismo dos anos 20 e 30 (no básico, uma história, uma geografia e uma língua)[3], são os que justificam a proposta valle-inclaniana duma Lusitânia de capitalidade atlântica, ancorada nas teorias do iberismo cultural propostas por Oliveira Martins, o qual foi -como veremos- uma das leituras de preferência do escritor galego.

---

[3] Para uma explicação em pormenor do conceito "galeguismo", assim como para a caraterização dos diferentes grupos que conformam o campo político galego de princípios do século XX, veja-se Beramendi 1991.

Mas a simpatia de Valle-Inclán polo mundo lusófono não se limita às suas propostas estéticas ou políticas, e inclui também uma participação ativa a favor da institucionalização das relações entre as intelectualidades espanhola e portuguesa, as quais se intensificaram notavelmente a partir da embaixada cultural que em 1922 leva a Madrid Leonardo Coimbra e Eugénio de Castro, que serão recebidos por Valle-Inclán[4]. Apenas um mês depois, a 23 de abril do mesmo ano, Valle-Inclán também faz parte da Junta Directiva da Sociedad de Amigos de Portugal, "un comité de aproximación hispano-portuguesa, que sin carácter alguno partidista de derecha o izquierda políticas se ocupe en organizar una labor de cordialidad y mutuo reconocimento" (*ABC*, 23/04/1922: 26). Constituído nos salões do Ateneo de Madrid, esta Sociedad teria um percurso muito breve[5]. Ao lado destas, deveremos apontar ainda para outras iniciativas similares, tais como as desenvolvidas nos anos 1927 e 1928, com a colaboração da revista *La Gaceta Literaria*[6], uma publicação que se declara espaço de integração para todas as línguas, literaturas e culturas peninsulares[7].

---

4 Após uma leitura de poesias no Ateneo de Madrid, Eugénio de Castro dita uma conferência na Residencia de Estudiantes e é agasalhado, finalmente, com um banquete na sua honra em 15 de março de 1922, organizado polo próprio Valle-Inclán (Mascato 2011b).

5 É esta uma das primeiras tentativas de institucionalização do relacionamento cultural entre a Espanha e Portugal, agora através de uma Junta Diretiva de que fazem parte, entre outros, o galego Victoriano García Martí - secretário do Ateneo-, Alberto Jiménez - diretor da Residencia de Estudiantes- e novamente Ramón del Valle-Inclán. A imprensa da altura considera a iniciativa muito oportuna, dada a vontade por estreitar laços com o "grupo de naciones occidentales" como parte da política internacional da Espanha, já que -assinala o cronista de *La Libertad*-: "Estamos tan espiritualmente distanciados de nuestros vecinos los portugueses, hermanos de raza y tan ligados a nosotros históricamente, como de un país balcánico cualquiera" (*La Libertad*, 22/04/1922: 1). Mas também existe certo esceticismo, pola realidade derivada de experiências análogas, feito que se confirma com o imediato desaparecimento da Sociedad (Mascato, 2011b).

6 Fundada en 1927, o objetivo da publicação era o de se estabelecer como cronista do projeto cultural da vanguarda espanhola, ao tempo que declarava a sua admiração polo passado literário imediato, em que sublinham os nomes de Unamuno, Baroja ou Valle-Inclán (Mainer, 1988: 41).

7 A revista contava com uma secção intitulada "Gaceta Portuguesa", que em 1929 estava dirigida precisamente por António Ferro e Ferreira de Castro. A esta somaram-se outras, de carater fixo, como a de "Libros portugueses" ou "Postales de Lisboa", em que era feito um percurso das novidades editoriais do momento (Cuadrado, 1988).

A revista propõe com motivo da Festa do Livro celebrada no mês de novembro de 1927, a realização duma exposição e venda de manuscritos literários, para o qual convida a colaborar tanto a literatos como a editoriais e colecionistas. Nesse primeiro número dedicado à iniciativa já fica constância do bom acolhimento que a ideia tem nos literatos portugueses, entre os quais se encontram Eugénio de Castro, Fidelino de Figueiredo, António Ferrro ou Almada Negreiros, ao lado de todos os modernos espanhóis, dos que interessa especialmente destacar a presença de Valle-Inclán. Mas a Exposição tem escasso sucesso de público e vendas, em especial no referido aos autores lusos[8]; isto reforça a ideia de que a relação hispano-portuguesa dificilmente estava a se consolidar no campo editorial.

Apenas um ano depois, a 1 de novembro de 1928, publica-se um novo número especial de *La Gaceta...*, cujo eixo central é a inauguração na Biblioteca Nacional de Madrid da Exposición del Libro Portugués[9], com diversos actos programados, desde um ciclo de conferências até banquetes de receção e homenagens diversas. Valle-Inclán colabora novamente nesta iniciativa, neste caso como integrante do Patronato de Honor Español, entre uma extensa listagem de escritores, entre os quais destacan os também galegos Ramón Cabanillas ou García Martí. Na mesma revista aproveita Ferreira de Castro para assinalar a importância dos novos valores lusos da literatura social, encarregados de trazer para a areia pública em Portugal os grandes autores espanhóis da altura, como Gómez de la Serna, Cansinos-Asséns ou o próprio Ramón del Valle-Inclán.

Desta difusão da figura valle-inclaniana em Portugal temos escassos dados, sendo a imprensa lusa um *corpus* fundamental no nosso estudo:

---

[8] A Exposição começa no dia 7 de outubro, sendo clausurada em 25 do mesmo mês. Entre os escritores modernos, chegaram a pagar-se mil francos por um texto de Unamuno; em quanto os de Ortega y Gasset, Fernández Flórez ou Valle-Inclán são comprados por apenas 50 pesetas. A estas seguiam, de longe, as 10 pesetas de Eugénio de Castro e as 5 de Díez Canedo. Por baixo dessas quantidades, ficava o lote dos posteriormente conhecidos como "escritores do 27", cujos autógrafos foram comprados ao preço de 1 peseta cada um (Mascato, 2011b).

[9] O objetivo da Exposição que reune nas vitrinas da Biblioteca Nacional, em Madrid, até quatro mil volumes enviados pola Associação de Editores Portugueses, era projetar uma imagem moderna do mundo editorial luso (Mascato, 2011b).

os poucos indicadores com que contamos falam de contactos fluídos entre o literato galego e os portugueses, em especial os pertencentes ao simbolismo, como Alfredo Pimenta, e ao modernismo português, tais como os mencionados Ferreira de Castro ou António Ferro. Estes produtores, quer nas páginas de revistas como *Ilustração* ou *Civilização* ou na imprensa diária como o *Diário de Notícias*, quer através de artigos ou entrevistas com o próprio escritor, davam conta aos seus leitores das linhas essenciais da produção valle-inclaniana: da sua narrativa curta até aos seus esperpentos (Mascato, 2011b).

Há, porém, como apontámos, mais um indício desse relacionamento de Valle-Inclán com Portugal: a sua coleção de livros portugueses[10], que dão conta de várias facetas novidosas do dramaturgo. Em primeiro lugar, o leitor e estudoso interessado no romance português do século XIX; o referente cultural das novas gerações de escritores lusos nos anos 20; e, finalmente, um bom conhecedor da comum tradição geográfica e estética que une Galiza e Portugal.

Assim, são várias as obras de Eça de Queiroz e Camilo Castelo Branco que nela figuram. Polo primeiro deles, Valle-Inclán significou publicamente as suas preferências, acrescentando à sua tradução de *A Reliquia* (1902), a seguinte nota "Para mí hubiera sido verdaderamente abrumador traducir a otro que a Queiroz, que tanto me ha gustado siempre" (*apud* Hormigón 2007, I: 32). A esta, somam-se *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basilio*, nas edições que a catalana Editorial Maucci publica em 1901 e 1904, respetivamente. A respeito de todas elas, a crítica coincide em assinalar que com toda probabilidade não foram realizadas polo escritor aroución, dadas as muitas incorreções e mutilações sofridas polos textos, impróprias dum escritor galego, que se teria aproximado da súa leitura em versão original provavelmente desde a sua mocidade na pontevedresa biblioteca dos Muruais[11]. Quanto a Camilo, ainda que não foi nunca assinalado como um dos referentes da escrita valle-inclaniana,

[10] Para uma achega mais pormenorizada ao conteúdo desta biblioteca, veja-se Mascato 2010.

[11] Xaquín Núñez Sabarís demonstra num artigo de recente publicação (2010) que Valle-Inclán utilizou várias das obras queirosianas como referência durante o período de redação de *Femeninas* (1895) e das *Sonatas* (1902-1905), nas quais mesmo é possível detetar claros empréstimos das obras traduzidas.

a sua obra supõe um primeiro passo para a renovação da narrativa europeia do século XX, ao achegar às linhas habituais do Romantismo o seu estilo azedo, o seu sarcasmo e a sua habilidade para caricaturizar e parodiar as tendências da narrativa do momento (inglesa ou francesa), motivos de peso -conhecendo a evolução estética de Valle-Inclán- para explicar o interesse do galego por estas obras.

Encontramos também nesta coleção a obra dos seus contemporâneos, entre os quais sublinhamos a presença de Alfredo Pimenta, com um poemário de ecos pré-rafaelitas acorde com a estética ensaiada em *Aromas de Leyenda* polo autor galego; de Raul Brandão, cujos paralelismos com a obra valle-inclaniana foram assinalados recentemente por Vañó Iborra (2007); assim como de Teixeira de Pascoaes e Lopes Vieira, dos quais encontramos nas prateleiras da biblioteca de Valle-Inclán vários exemplares de algumas das suas obras com dedicatória manuscrita dos seus autores, artífices ambos duma literatura que tem por objetivo último a "regeneração" da pátria portuguesa desde uma ótica política e estética tradicionalista, comum à da primeira produção literária do escritor galego.

Mas esta biblioteca testemunha também que a relação de Valle-Inclán com o campo literário português foi um caminho de ida e volta, pois se bem a presença dos autores até o de agora referidos faz saber do interesse do criador do esperpento por estes agentes e os seus produtos, de igual maneira outra série de volumes, dedicados de maneira autógrafa, dão testemunho da admiração das gerações de escritores modernistas e sociais pola figura dum Valle-Inclán já canonizado no campo literário espanhol da década de 20. Referimo-nos a António Ferro; a esposa deste último, a poetisa e declamadora Fernanda de Castro; ou ao anarco-sindicalista Ferreira de Castro, com quem o produtor galego se relaciona na sua tertúlia de La Granja del Henar, com motivo dos eventos culturais de irmanamento que comentámos acima.

Por último, a faceta de historiador dessa tradição peninsular comum cobra novo relevo à luz dos dados proporcionados por esta coleção. Nela encontramos -entre outras- algumas das obras chave para a fundação ideológica da república portuguesa, tais como a *História da Civilização Ibérica* (1879) e *Portugal Contemporâneo* (1881), de Guilherme d´Oliveira Martins; estes textos conformam o substrato teórico igual-

mente do iberismo presente noutros autores próximos do escritor galego, como Miguel de Unamuno, que recomendava a leitura destes volumes a todo aquel que quisesse ter uma ideia do alcance da fusão de ambos os países para a redenção de "España, Portugal y Marruecos, la Hispania máxima" (Robles, 1996: 354).

Mas existe um outro aspeto que até o de agora não foi abordado pola crítica valle-inclaniana a respeito do relacionamento do escritor galego com Portugal, assunto que pretendemos esboçar na continuação nestas páginas: a questão linguística.

Já Antón Villar Ponte, líder do galeguismo republicano do préguerra, fez constar, com motivo dum artigo publicado num dos números da revista que agrupa o conjunto do movimento, *Nós*, que Valle-Inclán retoma a temática galega nos seus escritos a partir das *Comedias Bárbaras* (1908), só após "recobrarse a si mesmo, gracias ás influencias líricas que recolleu dos libros portugueses", recuperando um "estilo bilingüe tributario estética e sentimentalmente do italiano d´Annunzio e dos irmáns da Lusitânia" (*Nós.* 4, 31-01-1921: 3-10, *apud* González Millán, 1992: 41).

Em janeiro de 1936, vários jornais portugueses informam da morte do escritor galego Ramon María del Valle-Inclán, qualificando-o, como *O Século*, de "prosador admirável, o mais aristocrata, o mais revolucionário dos escritores espanhois". Estas necrológicas resumem a trajetória do "escritor galego" (*Diário de Notícias,* 06-01-1936), da sua obra literária e da sua posição no campo político espanhol da altura, caraterizando-o como "um dos mais severos críticos da monarquia e da ditadura em Espanha" (*O Século*, 06-01-1936). Ora, estes jornais reservam também um espaço para a reflexão sobre o relacionamento do recém desaparecido produtor com Portugal, a propósito do qual assinala o diário lisboeta: "Ramón del Valle Inclan era, também, um grande amigo de Portugal, cujo idioma falava correntemente. Privara muito com Guerra Junqueiro que frequentes vezes citou nos seus trabalhos, e de quem recitava, com prazer, versos no decurso das suas conversas, cintilantes e encantadoras. Também traduziu algumas obras de Eça de Queiroz" (*O Século*, 06-01-1936).

Do Valle-Inclán tradutor de Eça já fizemos alguns apontamentos. Em quanto ao seu interesse e admiração pola figura de Guerra Junqueiro, com cujos versos em efeito costumava pôr fim aos encontros com amigos lu-

sos, são várias as referências de Valle-Inclán à sua figura e obra (da sua preferência entre a dos seus coetâneos portugueses, junto com a de Almeida Garrett[12]) e, inclusivemente, parece que tiveram oportunidade de estabelecer amizade a raiz de algum encontro de data indeterminada[13], já que, segundo indica o próprio escritor galego ao advogado e político seu conterrâneo Dámaso Calvo (1924), Junqueiro tinha-lhe confiado: "Tú y más yo somos míñotos, estamos unidos por el sentimiento indefinible de la comunidad espiritual, impuesta por la adhesión del mismo paisaje nativo y así estoy más próximo a ti que a Anthero de Quental, verbigracia".

Ora, a necrológica que acabamos de citar é, também, a primeira ocasião em que contamos com um comentário a respeito do uso que Valle-Inclán fazia da língua portuguesa que, como assinala o autor do artigo, "falava correntemente".

Um dos elementos mais polémicos entre a crítica valle-inclaniana tem a ver com a sua valoração da língua galega, uma questão que faz parte da sua controversa relação com o sistema literário galeguista da altura, que cabe explicar em duas chaves: a importância do galeguismo na trajetória do escritor e o debate surgido sobre a sua galeguidade. Ao falarmos do primeiro aspeto, devemos constatar, por um lado, que a crítica documentou já sobejamente os estreitos laços de amizade e admiração mútuas que Valle-Inclán manteve

[12] "Se ha dicho que Galicia es lírica y lo mismo se ha dicho de Portugal, lo cual no es verdad. ¿Cuál es la expresión lírica de Galicia y Portugal? Los grandes poetas portugueses y gallegos no son líricos, sino épicos, como sucede con el portugués Camoens. Ya en el Renacimiento [Renascença] se presentan los grandes poetas portugueses, Almeida, Carré (sic) y Emilio (sic) Guerra Junqueiro, que son épicos y no líricos, pues épico es el gran poema de este último titulado *Patria* ("Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán". *El Eco de Santiago,* 01-08-1923, *apud* J. y J. del Valle-Inclán, 1995: 239-242)". Porém, é notável a ausência de exemplares destes produtores lusos entre os livros da biblioteca de Valle-Inclán, algo explicável devido aos múltiplos traslados de morada do dramaturgo galego.

[13] O pintor argentino Mariano Montesinos aponta que durante a sua estadia na Galiza teve oportunidade de visitar Valle-Inclán, e que entre os muitos temas de conversa abordados também trataram o de Portugal e os seus vizinhos lusos: "En cierta ocasión, cuando le dije cuánto me gustaba la poesía de Guerra Junqueiro, me hizo un largo relato de su gran amistad con el, hacía poco fallecido, poeta portugués, con quien se encontraba casi todos los años en un pueblo de la frontera, a donde llegaba el autor de *A Velhice do Padre Eterno*, montado en una mula. Luego comenzó, en voz alta, a recitar versos de aquél, de Rubén, y de él mismo" (Montesinos, 1967: 19).

com figuras deste movimento de defesa da identidade diferenciada da Galiza, como Manuel Martínez Murguía (pai do regionalismo galego, amigo da família do escritor e autor do prólogo do seu primeiro livro, *Femeninas*), Alfredo Brañas, máximo representante do galeguismo tradicionalista e professor do Valle-Inclán estudante de Direito em Compostela) ou Daniel Rodríguez Castelao (fundador do Partido Galeguista em 1931 e colaborador do escritor galego, entre outras cousas, na encenação da obra *Divinas Palabras* em 1933) (Axeitos 2004a, 2004b e 2005). Porém, o grau de identificação do escritor com o ideário do movimento político é um dos temas ainda à espera duma investigação em profundidade, que não poderá ser desenvolvida nestas páginas, mas para a qual a questão linguística constitui um elemento central.

Parece oportuno, então, indicar que Valle-Inclán utilizou a língua galega apenas numa composição poética, "Cantiga de Vellas" (1910), a que devemos acrescentar a presença de breves cantigas populares em galego a modo de envio no poemário *Aromas de Leyenda* (1907). Este é o fator principal alegado polos grupos mais críticos com a adscrição de Valle-Inclán à literatura galega, seguindo a estela do poeta vanguardista Manoel Antonio, quem em 1922 converteu Valle-Inclán em objeto da sua crítica e paradigma de todos aqueles escritores nascidos na Galiza que tinham optado pola criação em língua castelhana, fazendo-o "mestre" duma intelectualidade virada para Madrid e não comprometida com o ideário de reivindicação da língua como marcador identitário principal da comunidade galega, também em termos culturais e políticos.

Porém, uma rápida aproximação das declarações do próprio escritor, vinculadas neste caso ao seu pensamento estético sobre a Lusitânia, pode deitar alguma luz sobre a posição do escritor galego sobre esta questão linguística.

Valle-Inclán dedica já em 1916 um extenso capítulo do seu livro *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* à reflexão sobre carga da tradição que envolve uma língua -"cada lengua contiene el pasado de su gente" (1916: 67)- e as suas possibilidades para se converter em elemento essencial duma identidade comunitária -"el alma colectiva de los pueblos [es] una creación del verbo" (1916: 70)-. Neste caso, sublinhamos, o escritor opta de maneira reiterada por utilizar o termo "latín galaico de los prados del Sil y del Miño" (1916: 70), que contrapõe ao castelhano e o catalão.

Andado o tempo, em 1923, afirma que o "dialecto" galego não é um elemento comum ao território da Galiza, numa clara referência às interferências linguísticas da variante galega polo castelhano, para o qual estabelece paralelismos entre os anos vinte e a obra medieval *Relación dalgunhas casas e liñaxes do Reino de Galiza,* escrita polo historiador Vasco da Ponte, da qual afirma Valle-Inclán: "estaba escrita en castellano y a intervalos aparece en ella algún párrafo en gallego, que es lo mismo que ahora sucede con los estudiantes de la Universidad, que hablan el castellano y en el medio intercalan alguna frase gallega". Depois disto, acrescenta, novamente trazendo para a frente o assunto lusitano: "Podríamos afirmar que la región gallega no existe, toda vez que desde Finisterre para abajo Galicia presenta los mismos caracteres que la Lusitania, y desde Finisterre para arriba, presenta los de Cantabria" ("Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán", *El Eco de Santiago*, 01-08-1923, *apud* J. y J. del Valle-Inclán 239-242).

Desta relação entre língua e geografia, entre as quais Valle-Inclán estabelece um claro paralelismo, desprende-se que a inexistência duma identidade puramente galega -também no linguístico- inclina-o a advogar por uma *reintegração,* em termos amplos, da Galiza a Portugal, aspeto este que fica evidenciado também em termos linguísticos só dous anos mais tarde, num momento em que, interpelado por Francisco Madrid a respeito da sua negativa a cultivar a língua galega, o escritor responde: "No tiene nada de particular. El gallego no ez un idioma. El portuguez, zi. El gallego, no. El día que los gallegos tengan definido zu idioma dezcubrirán de nuevo el caztellano (sic)" (Francisco Madrid, "Un diálogo con don Ramón del Valle-Inclán". *La Noche* (Barcelona), 20-03-1925 *apud* J. y J. del Valle-Inclán 1995: 276-277).

A complexidade do pensamento estético e político de Valle-Inclán não permite desglosar aqui todas as derivações duma leitura pormenorizada destas declarações, mas possibilita *grosso modo* perceber que a aparente simpleza com que a crítica acostuma julgar os posicionamentos do escritor sobre a língua galega e sobre o galeguismo carece de fundamento, toda a vez que Valle-Inclán mantém grande coerência nas suas manifestações, que não por resultar assistemáticas são menos reveladoras.

Em consequência, as declarações de Valle-Inclán sobre o mundo lusófono e a intensa rede de relações que estabelece com os diferentes agentes portugueses que mencionámos ao longo destas páginas -testemunhadas também pola sua biblioteca-; assim como o interesse com que a imprensa portuguesa acompanha a sua trajetória, ou as leituras que do seu achegamento a Portugal podem ser feitas desde o âmbito do galeguismo constituem um alargado campo de trabalho ainda pendente duma abordagem unitária. Ao tempo, abrem-se novas vias de indagação sobre a interação de três sistemas literários (o espanhol, o galego e o português) num prisma do que Valle-Inclán é unicamente um dos seus eixos.

Bibliografia

AXEITOS, Xosé Luis (2004a). "O valleinclanismo na cultura galega (I)". *Cuadrante. Revista da Asociación de Amigos Valle-Inclán*. 8 (janeiro): 5-19.

____ (2004b). "O valleinclanismo na cultura galega (II). *Cuadrante. Revista da Asociación de Amigos Valle-Inclán*. 9 (julho): 5-11.

____ (2005). "O valleinclanismo na cultura galega (III). *Cuadrante. Revista da Asociación de Amigos Valle-Inclán*. 10 (agosto): 5-9.

ALLEGUE, Gonzalo (2008). "Valle-Inclán: declaraciones sobre Portugal y España". *Cuadrante. Revista de la Asociación de Amigos Valle-Inclán*. 17 (diciembre): 104-113.

BERAMENDI, Justo G. (1991). "El Partido Galleguista y poco más: organización e ideologías del nacionalismo gallego en la II República". Em Justo G. Beramendi & Ramón Maiz, Comps., *Los nacionalismos en la España de la II República*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega – México, Siglo XXI: 127-170.

CALVO, Dámaso (1924). "El Resplandor de la Hoguera". *El Orzán*, 30-03-1924.

CLEMENTE, Alice (1968). "Valle-Inclán, translator", em Anthony Zahareas, Ed., *Ramón María del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas: : 241-247.

CUADRADO, Perfecto (1988). "Portugal en La Gaceta Literaria: encrucijada de confluencias y disposiciones". *Anthropos. Boletín de información y documentación*. 84: 57-59.

DAPARTE JORGE, Aldo (2001), "Eça de Queiroz en Valle-Inclán", *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, 39 (mayo-agosto): 15-16.

DOUGHERTY, Dru (1986). *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia, Artes Gráficas Soler.

FERRO, António (1930). "A Espanha vista em Espanha. D. Ramón de Valle-Inclán tem a palavra". *Diário de Notícias,* 27-02-1930: 1 e 5

FORJAZ DE SAMPAIO, Albino. "Solilóquios e comentários". *Ilustração*. 01-12-1931: 13

GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1992). "Valle-Inclán y la revista *Nós*". *Revista Hispánica Moderna*, 45. 1: 35-44.

GUERRA DA CAL, Ernesto (1975), *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*, vol. 1, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis.

HORMIGÓN, Juan Antonio (2006-2007). *Valle-Inclán. Biografía, cronología y epistolario*, vols. I y II, Madrid, ADE.

JUAN BOLUFER, Amparo & Javier Serrano Alonso (2007). *Valle-Inclán, candidato*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade.

LOSADA SOLER, Elena (2001). "La (mala) fortuna de Eça de Queiroz en España: Las traducciones de Valle-Inclán". Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona, PPU: 171-186.

MAIER, Carol S. (1982). "Unha rectificación galega da perspectiva castiza, planteada por Valle-Inclán: "Por tierra de Portugal y de España". *Grial.* 75 (xaneiro-marzo): 45-56.

MAINER, José Carlos (1988). "Notas sobre *La Gaceta Literaria* (1927-1932). *Anthropos. Boletín de información y documentación.* 84: 40-43.

MASCATO REY, Rosario (2010). "Portugal en Valle-Inclán. Panorámica de una biblioteca". *Bradomín. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán e o seu tempo*. 3: 35-52.

_____ (2011). "Relaciones culturales entre España y Portugal. A propósito de Ramón del Valle-Inclán en *Ilustração* y *La*

Gaceta Literaria". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XI. 36.3: 75-102*.

MATEUS, Isabel Cristina (2011). "Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos en torno do(s) modernismo(s)". Em Xaquín Núñez Sabarís, Coord. *Diálogos ibéricos sobre a Modernidade*. Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

MONTESINOS, Mariano (1967). "Apuntes al natural de don Ramón". Em Raúl H. Castagnino *et al.* Eds. *Ramón Mª del Valle-Inclán: 1866-1936 (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata: 119-122.

NÚÑEZ SABARÍS (2010). "Eça de Queiroz en Valle-Inclán". Em *Diálogos ibéricos e iberoamericanos [Arquivo de ordenador] : actas del VI Congreso internacional de ALEPH.* Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

_____ (2011). "Valle-Inclán en la escena portuguesa". *Theatralia*. 13: 119-138.

ROBLES, Laureano, Ed. (1996). *Miguel de Unamuno, Epistolario americano (1890-1936)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

ROCHA RELVAS, Susana (2007). "Valle-Inclán y Portugal". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán VII*. 32.3: 107-129.

SERRANO ALONSO, Javier & Amparo de Juan Bolufer (2011). Bibliografía de Ramón del Valle-Inclán". *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Anuario Valle-Inclán XI*. 36.3: 273-321.

SUÁREZ, José I. (1989). "El impacto queirosiano en Valle-Inclán". *Discurso Literario*. Asunción (Paraguay). VII, 1: 241-252.

VALLE-INCLÁN, Joaquín & Javier del. Eds. (1995). *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia, Pre-Textos.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1916). *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid, SGEL.

VAÑÓ IVORRA FILHO, Fermín (2007). "Dramaturgia trans-ibérica: Raul Brandão e Valle-Inclán". *Encontro regional da ABRALIC. Literaturas, artes, saberes [Arquivo de ordenador]*. Universidade de São Paulo.

SANTOS ZAS, Margarita, Francisca Martínez, Carmen Vilchez, Catalina Míguez, Cristina Villarmea, Sandra Domínguez & Rosario

Mascato (2010). *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936). Edición, anotación, índices y facsímiles*. Deputación de Pontevedra, Universidade de Santiago de Compostela.

Comissão Científica para o X Congresso da AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszynska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.