Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

António Francisco Mateus Quino

Poética engajada: um estudo comparado entre Agostinho Neto e Solano Trindade

novembro de 2019

Poética engajada: um estudo comparado entre Agostinho Neto e Solano Trindade

António Francisco Mateus Quino

UMinho | 2019

Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

António Francisco Mateus Quino

Poética engajada: um estudo comparado entre Agostinho Neto e Solano Trindade

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade em Literatura Comparada

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Carlos Alberto Mendes de Sousa
e do
Professor Doutor Francisco Manuel Antunes Soares

novembro de 2019

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho

Atribuição
CC BY

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

AGRADECIMENTOS

É justo dizer que este trabalho é produto de uma crença nas nossas possibilidades e capacidade. Mas devemos dizer também que a sua concretização não seria possível se não fosse um conjunto de contribuições de pessoas desinteressadas e comprometidas com a ciência. É uma verdade mais completa.

Agradeço a minha esposa e filhos, Paula Cristina, Edgard, Carolina da Graça (Liça), Lweji Zarina e Paulo Rafael, respectivamente, pelo tempo e atenção que não lhes proporcionei;

Ao meu pai Francisco Quino, pela cedência voluntária da força genética que irradia do meu ser; assim como à minha querida mãe, Maria Basilissa da Graça Mateus, e à minha irmã e amiga, Ana Paula (Paulinha), que sempre acreditaram em mim e que, infelizmente, se juntaram ao Senhor sem me darem a oportunidade de lhes agradecer, de viva voz, o apoio dado;

Aos meus irmãos Paulo, Miguel (Rato), Quim "Tamar", Maria Helena, Dadinha (Piedade) e Patrícia, textensivo aos sobrinhos, primos, cunhadas e cunhados, padrinhos, amigos, colegas e professores,pela inquestionável amizade e carinho;

Aos professores Carlos Mendes de Sousa e Francisco Manuel Antunes Soares, que me direcionaram para uma maior ampliação do conhecimento;

Ao professor Carlos Manuel Ferreira da Cunha, com quem iniciamos o projeto. Com eterna saudade, cedo subiu para junto do Senhor e do céu continuar a iluminar os seus, inclusive a mim;

Agradeço à Universidade do Minho, especificamente ao Instituto de Letras e Ciências Humanas, onde fizemos o nosso percurso, e que nos proporcionou o entusiasmo pelo prosseguimento dos estudos na área das Humanidades;

Também agradeço o António Francisco do Carmo Neto, então Secretário-Geral da União dos Escritores Angolanos, pelo apoio amigo e estímulos atribuídos para o avanço deste projeto.

À Biblioteca Comunitária Solano Trindade, no Cangulo, bairro pobre de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro (Brasil), o nosso eterno agradecimento extensivo ao seu responsável máximo, António Carlos Gonçalves, pela atenção e disponibilização de informações sobre o seu patrono. Os mesmos votos são endereçados à Fundação António Agostinho Neto pelo mesmo fim.

Enfim, dedico este trabalho a Deus Nosso Senhor, que me acarinha e me abençoa sempre, desde o deitar ao meu levantar, sem nunca nada cobrar.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Poética engajada: um estudo comparado
entre Agostinho Neto e Solano Trindade

RESUMO

Este estudo para a obtenção do grau de doutoramento, representa uma reflexão sobre a forma como os poetas lusófonos Agostinho Neto (Angola/África) e Solano Trindade (Brasil/América) engajam a sua arte a favor da humanização do ser, destacando para isso invariantes locais, em função dos seus respectivos contextos histórico-sociais. Em suas perspectivas, isso funciona como estratégia de estabelecimento de relações humanas harmoniosas, nos seus aspectos político e social, enfocando a relação estabelecida entre raça e luta contra a desumanização do ser, destacando nas suas poéticas um princípio de edificação de ideários de liberdade.

Pretendemos demonstrar que nos versos desses dois poetas – Agostinho Neto (1922-1979) e Solano Trindade (1908-1974) – há uma clara denúncia da exploração e discriminação do homem negro, em contextos histórico-sociais marcados pela exclusão e pela sua marginalização social, e cujos valores ideológicos das elites dirigentes se baseavam em rotinas discriminatórias, traçadas em função da cor da pele ou da prática cultural do indivíduo.

Igualmente, ao estudarmos poemas dos dois autores, analisamos as disposições definidoras de liberdade enquanto elemento de identidade para a unicidade (invariantes globais) e diversidade (invariantes locais) de povos, propondo uma abordagem de análise textual em literatura comparada.

Com a abordagem das invariantes, procuramos contribuir para a desconstrução de fundamentos relativistas, nomeadamente a ausência de regras que regem a percepção de estética para o campo literário, estabelecendo uma visão geral duma literatura dialogante com a perspectiva da República Mundial das Letras, de Pascale Casanova; um mínimo denominador comum teórico suficiente para descrever o que é universal em arte.

Palavras-chave: Agostinho Neto, invariantes, liberdade, poética engajada, Solano Trindade

Poétique engagée: une étude comparée
entre Agostinho Neto et Solano Trindade

RESUMÉ

Cette étude pour l´obtention d´un grade de doctorat, représente une réflexion sur la manière dont les poètes lusophones Agostinho Neto, de nationalité Angolaise (Afrique), et Solano Trindade, de nationalité Brésilienne (Amérique), engagent leur art en faveur de l'humanisation de l'être, en mettant en évidence les invariants locaux, en fonction de leurs contextes historiques et sociaux respectifs. Dans sa perspective, cela fonctionne comme une stratégie pour établir des relations humaines harmonieuses, dans ses aspects politiques et sociaux, en mettant l'accent sur la relation établie entre la race et la lutte contre la déshumanisation de l'être, soulignant dans sa poétique un principe de construction des idéologies de liberté.

Nous avons l'intention de démontrer que dans les vers de ces deux poètes - Agostinho Neto (1922-1979) et Solano Trindade (1908-1974) - il y a une nette dénonciation de l'exploitation et de la discrimination de l'homme noir, dans des contextes historico-sociaux marqués par l'exclusion et la marginalisation social dont les valeurs idéologiques des élites dirigeantes étaient fondées sur des routines discriminatoires, établies sur la base de la couleur de la peau ou des pratiques culturelles.

De même, en étudiant des poèmes de deux auteurs, nous analysons les dispositions déterminantes de la liberté en tant qu'élément d'identité de l'unicité (invariants globaux) et de la diversité (invariants locaux) des peuples, en proposant une approche d'analyse textuelle dans la littérature comparée.

Avec l'approche invariante, nous cherchons à contribuer à la déconstruction des fondements relativistes, à savoir: l'absence de règles régissant la perception de l'esthétique pour le champ littéraire, en établissant une vue d'ensemble d'une littérature dialoguée dans la perspective de la République mondiale des Lettres, par Pascal Casanova; un dénominateur théorique minimum suffisant pour décrire ce qui est universel dans l´art.

Mots-clés: Agostinho Neto, invariants, liberté, Poétique engagée, Solano Trindade,

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

RESUMO

INTRODUÇÃO

Justificativas do projeto 011

Questão de pesquisa 012

Hipóteses de trabalho 012

Objetivo geral 013

Objetivos específicos 014

Método de trabalho 015

Estrutura do trabalho 016

CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

1. Literatura comparada 018
2. Invariância 021
3. Literatura engajada 023

CAPÍTULO II – ANGOLA E BRASIL: DIALOGISMO LITERÁRIO

2.1. Relações entre povos antes do século XIX 030

2.1.1. Ventilando ventos nas correntes do Atlântico 045

2.1.2. José da Silva Maia Ferreira: Um angolano luso-brasileiro 051

2.1.2.1. Papel do prelo para o firmar do fazer literário 063

2.2. Influências partilhadas a partir do século XIX 069

2.2.1. Sociedade Cultural de Angola no roteiro da literatura 085

2.2.2. Movimento para roturas 091

2.2.3. Cartas de Salim Miguel: sul dialogando com o Sul 110

2.2.4. Dois poetas em estudo e suas vivências 122

2.2.4.1. Solano Trindade: deslocalizador da metáfora “negro” 126

2.2.4.1.1. Entre o homem, o poeta 164

2.2.4.2. Agostinho Neto: um eu coletivo 166

2.2.4.2.1. Entre o homem, o poeta 197

CAPÍTULO III – ENGAJAMENTO POÉTICO PELA LIBERDADE

3. Engajamento poético pela liberdade 202
3.1. Poética acima da arte pela arte 216
3.2. Importância da receção para a literatura engajada 221
3.3. A arte literária como instrumento de humanização 227
3.4. O poeta e o poder da literatura 239
3.5. Estética pelo engajamento poético 243
3.6. Coletivizar anseios 246
3.6.1. Solano Trindade: o poeta e a liberdade 263
3.6.2. Agostinho Neto: o poeta e a liberdade 265

CAPÍTULO IV – UM TRIÂNGULO PELA LIBERDADE

4. Um triângulo pela liberdade 275
4.1. Pertinência da Literatura Comparada nesse olhar 276
4.1.1. Textos culturalmente marcados por invariantes 281
4.1.1.1. Estruturas no texto poético 287
4.1.1.2. Invariantes: o rigor pela base da estrutura 295
4.1.1.2.1. Invariantes globais 297
4.1.1.2.2. Invariantes locais 298
4.2. Triângulo poético 298
4.2.1. Agostinho Neto, um universalista 299
4.2.2. Solano Trindade, também pela universalidade 312
4.2.3. Suor, dor e amor: um apelo à liberdade 322

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia Ativa
I.1. Agostinho Neto
I.2. Solano Trindade
II. Bibliografia Passiva
III. Teses e artigos em revistas, jornais, livros e sites consultados

ANEXOS

LISTA DE ABREVIATURAS/SIGLAS

ANANGOLA ..... Associação dos Naturais de Angola

CAB ..... Congresso Afro-Brasileiro

CDAB ..... Comité Democrático Afro-Brasileiro

CEA ..... Centro de Estudos Africanos

CEI..... Casa dos Estudantes do Império

CMA..... Clube Marítimo Africano

CNN ..... Convenção Nacional do Negro

CONCP.....Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas

CVAAR ..... Corpo de Voluntários Angolanos de Assistência aos Refugiados

ELA ..... Exército de Libertação de Angola

FNP ..... Frente Nacional Pernambucana

FRAIN..... Frente Revolucionária Africana de Independência Nacional dos Povos sob Domínio Colonial Português

FNB ..... Frente Negra Brasileira

IBGE ..... Instituto Brasileiro de Gestão e Estatística

LC ..... Literatura Comparada

LE ..... Literatura Engajada

MAC..... Movimento Anti-Colonial

MIA ..... Movimento para a Independência de Angola

MLNA ..... Movimento de Libertação Nacional de Angola

MPLA..... Movimento Popular de Libertação de Angola

MUD ..... Movimento da Unidade Democrática

MUDJ ..... Movimento da Unidade Democrática Juvenil

PIDE..... Polícia Internacional de Defesa do Estado

SAA ..... Sociedade dos Amigos da América

SCA ..... Sociedade Cultural de Angola

TEN ..... Teatro Experimental do Negro

TPB ..... Teatro Popular Brasileiro

UEA ..... União dos Escritores Angolanos

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Quadro 1: Resumo do percurso de José da Silva Maia Ferreira

Quadro 2: Resumo do percurso de Solano Trindade

Quadro 3: Resumo do percurso de Agostinho Neto

Quadro 4: Representação da invariância em Agostinho Neto

Quadro 5: Representação da invariância em Solano Trindade

Quadro 6: Distribuição comparativa temática sobre três metáforas-mãe

Figura 1: Triângulo pela liberdade

INTRODUÇÃO

O processo de compreensão e de produção de textos por Agostinho Neto e Solano Trindade, no presente trabalho, estabelece relações polifónicas entre eles, ligados de alguma forma pelos temas da justiça social, do amor, do negro e da liberdade. Portanto, os dois poetas eintercomunicam-se pelo princípio de liberdade e, por essa via, seguindo a perspetiva de Pascale Casanova, empenham-se na luta pela redefinição das regras do campo literário, pela recriação de formas, conquistando a sua liberdade e afirmação enquanto poetas.

É importante referir que o étimo liberdade é aqui visto com uma dupla vertente: literária e político-social. Ou seja, os poetas em questão socorrem-se da poesia (vertente literária) para combater a discriminação entre os homens, transformando a arte poética em instrumento de luta pela libertação do homem negro (vertente político-social)**.**

Justificativas do projeto

Pelo exposto acima, pretende-se analisar a forma como os poetas lusófonos Agostinho Neto (Angola/África) e Solano Trindade (Brasil/América) desenterram invariantes locais, em função dos seus respetivos contextos histórico-sociais, como estratégia de desconstrução de identidades erguidas no vigor da potência colonial, assentes na desumanização do ser, entoando nas suas poéticas um princípio de representatividade na construção do ideário de libertação.

Pretendemos demonstrar que nos versos dos dois poetas – Agostinho Neto (1922-1979) e Solano Trindade (1908-1974) – há também uma clara denúncia da exploração e discriminação do homem negro, em contextos histórico-sociais cujos valores ideológicos das elites dirigentes coloniais traçavam as fronteiras entre o que é certo ou errado nas relações entre os homens.

Rotinas discriminatórias em função da cor da pele ou da prática cultural do indivíduo ficam expressas nos seus versos, acusando o uso de ideologias na irrupção do mal na experiência humana. Igualmente, ao estudarmos poemas dos dois autores, pretendemos analisar as disposições definidoras de liberdade, enquanto elemento de identidade para a unicidade e a diversidade de povos, além de observar prováveis diálogos que se estabelecem entre espaços lusófonos, nomeadamente africano e americano, aqui representados por Angola (Agostinho Neto) e Brasil (Solano Trindade)**.**

Questão de pesquisa

Após a delimitação da abrangência do tema, o estabelecimento de um corpus de poemas e a determinação do ponto de partida para deduções, e porque procuramos provar que há afinidades entre os dois poetas, sendo possível que ambos tenham tido contato com mesmos fatores de influência emancipativa, algo evidenciado no seu engajamento poético, negrista e discursivo, julgamos pertinente colocar uma questão:

Entre Agostinho Neto e Solano Trindade haverá mesmo essa aproximação em termos político-artísticos/poéticos, que nos permita explorar e comparar as suas poéticas tidas por engajadas, fundamentalmente a favor do homem negro?

Hipóteses de trabalho

Em função do tema, estabelecemos um conjunto de condições que nos permitirão demonstrar que são admissíveis as seguintes suposições**:**

- Há, em Agostinho Neto e em Solano Trindade, aspetos que evidenciam o estado de inconformismo dos seus sujeitos poéticos e, concomitantemente, incessantes caminhadas para a igualdade entre os homens;

- Os dois poetas assumem uma luta pela emancipação, pela afirmação de uma voz própria, primando pela desconstrução do discurso do opressor.

As duas hipóteses comungam no presente trabalho, porque a poética engajada pressupõe a redefinição de regras da arte pela criação de novos modelos ou linhas temáticas e estéticas, em correspondência à denúncia de uma realidade muito concreta.

Objetivo geral

Os trabalhos de investigação científica sobre Literatura Comparada têm demonstrado que as obras artísticas podem trazer uma garantia de maior entendimento e compreensão entre povos, principalmente quando observamos a migração de temas, como é o nosso caso. Assim, ao elegermos Agostinho Neto e Solano Trindade, em nome de Angola e do Brasil, esperamos, com esse diálogo poético lusófono, contribuir para o estabelecimento de uma maior aproximação entre

angolanos e brasileiros, povos comprometidos histórica e culturalmente com vários fatos, sendo o da língua portuguesa o mais marcante.

Este estudo, que traz como objeto de análise obras poéticas dos dois autores, tem por objetivo analisar a forma como a poesia é transformada em instrumento de luta pela libertação do homem negro, além de investigar os prováveis diálogos que se estabelecem entre duas regiões lusófonas, nomeadamente africana e americana, aqui representadas por Angola (Agostinho Neto) e Brasil (Solano Trindade).

A concretização desse objetivo geral vai levar-nos, paralelamente, a elaborar um modelo teórico de abordagem dos invariantes locais e globais, no âmbito da Literatura Comparada, esperando que nos permita analisar e interpretar as relações socioculturais através dos seus poemas.

Objetivos específicos

Neste projeto, partimos do pressuposto de que a liberdade é um bem imaterial perseguido pelo homem, independentemente das suas realidades socioculturais ou geográficas. O conhecimento mútuo pode permitir conhecer e reconhecer as qualidades do próximo, admitindo uma maior compreensão dos elementos que nos conduzem à liberdade através da identidade integral que os invariantes nos apresentam.

Assim, ao selecionarmos os dois autores, procuramos neles analogias, sincronismos, similitudes e coincidências que nos conduzam aos aludidos invariantes, pelo que julgamos imprescindível vigiar os textos poéticos dos artistas escolhidos, desmontar, comparar e extrair deles a essência dos invariantes e signos relativos à liberdade.

Assim, podemos referir que são objetivos específicos do presente trabalho:

- Estudar a realidade objetiva e subjetiva dos poetas em causa, de modo a extrair e a sistematizar questões filosóficas relativas à liberdade e valorização do homem negro;
- Estabelecer paralelismos histórico-culturais entre os países que os dois poetas representam, nomeadamente Angola e Brasil;
- Explorar a intencionalidade da poética engajada pela sua relevância na valorização do homem pelo homem;

- Observar como essa geração de poetas militantes partilhou princípios políticos e práticas poéticas a favor da liberdade;
- Procurar cultivar uma determinada linha metodológica na análise comparativa entre poetas, recorrendo aos invariantes locais e globais;

Método de trabalho

Ao pensarmos na poética engajada como enfoque do trabalho, e ao privilegiarmos a Literatura Comparada como método de eleição, objetivamos vigiar o conjunto de conceitos que identificam as práticas de Literatura Comparada através da determinação e construção de invariantes, bem como a transposição de fronteiras nacionais e idiomáticas.

Tal como está refletido no objetivo geral, pretendemos investigar os prováveis diálogos que se estabelecem entre os poetas Agostinho Neto e Solano Trindade e, desta forma, contribuir para uma maior compreensão do papel que a Literatura Comparada pode desenvolver no conhecimento de si e do outro. Ou seja, o fato de pretendermos estudar semelhanças e diferenças entre os dois poetas, com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências, leva-nos ao método comparativo.

Assim, basicamente, dois exercícios críticos constituirão o fundamento do nosso trabalho, nomeadamente as impressões sobre Literatura Comparada de Schmeiling, bem como a expetativa de buscarmos a pluralidade do significante liberdade, legitimando a não existência de uma única verdade ou interpretação. Desta maneira, com um campo de estudo tão vasto, a nossa postura epistemológica está baseada nas cinco propostas estratégicas para a prática da Literatura Comparada [Schmeiling, 1984], a citar:

1. Estabelecer uma relação direta entre os poetas em estudo;
2. Precisar a dimensão extraliterária de uma relação de fato entre as obras selecionadas;
3. Descrever as afinidades nos contextos dos autores e suas obras;
4. Confrontar textos, a fim de perceber os seus estilos de composição e outros aspetos do discurso, semelhanças e diferenças;
5. Colocar em paralelo os diferentes métodos de análise e estudo das obras literárias.

Tratando-se de autores cuja totalidade de textos publicados nos leva a falar de uma vasta obra poética (Agostinho Neto e Solano Trindade), a seleção de um *corpus* de poemas com o qual nos propusemos trabalhar torna-se relevante.

Deste modo, escolhemos um conjunto de poemas de cada um dos autores, procurando limitar o nosso estudo àqueles que possuam traços que nos permitam explorar a essência do objetivo perseguido com o tema, centrando a nossa atenção nas obras *Sagrada esperança*, *Renúncia impossível e Amanhecer* (Agostinho Neto, 2009) e *O poeta do povo* (Solano Trindade, 2008).

No entanto, sempre que se achar necessário, não deixaremos de recorrer a (ou citar) textos, dos autores em estudo, que não foram selecionados para o *corpus* de poemas.

Pretendemos fazer uma pesquisa biobibliográfica com os seguintes pontos a desenvolver: apresentação dos dois poetas; concetualização de poética engajada; contextos sociopolíticos, percursos políticos e militâncias, épocas e estilo literários e o nível em que acontecem as relações polifónicas nos seus textos.

Estrutura do trabalho

No primeiro capítulo, designado Referencial Teórico, procuramos abordar aspetos, conceitos e teorias ligados aos dois principais pilares da nossa pesquisa, nomeadamente o da Literatura Comparada e o do engajamento poético. Ao longo deste primeiro capítulo, pretendemos clarificar alguns elementos que vão guiar e balizar os fundamentos mais relevantes que envolvem estudos realizados nesse âmbito.

Com o segundo capítulo, designado Angola e Brasil: Dialogismo Literário, a nossa preocupação cingiu-se na busca do estabelecimento do diálogo secular que ligou os países que os poetas representam, clarificando que, não tendo dialogado dum modo direto, ambos terão tido contato ou conhecimento do nome ou texto do outro por meio de canais privilegiados que foram criados entre homens de cultura e políticos dos dois lados do oceano.

Nesse mesmo capítulo, começamos por estabelecer um campo de apresentação dos poetas em estudo, vigiando o meio em que nasceram, os fatores que terão influenciado as suas perspectivas críticas e, concomitantemente, os contextos político-sociais.

Ainda no mesmo capítulo, tornou-se necessário estabelecer uma comparação direta entre os textos poéticos, assim como as diferentes variações estético-culturais que preenchiam o ambiente político, cultural e pessoal dos dois poetas.

No terceiro capítulo, denominado Engajamento Poético Pela Liberdade, vamos promover a discussão sobre a importância que a arte pode doar à valorização dos nobres princípios do relacionamento entre os homens em sociedade, expurgando o engajamento do artista como estratégia de enaltecimento da liberdade e da humanização das sociedades. Neste mesmo capítulo, destacaremos a pertinência sobre a relação entre arte e estética.

Com o quarto e último capítulo (Um Triângulo Pela Liberdade), discorremos sobre o compromisso da Literatura Comparada, desde a sua origem, com a noção de transversalidade cultural, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas e autores, seja no que diz respeito aos limites entre áreas do conhecimento. É nesta perspetiva que analisamos, nas obras que selecionamos, um denominado triângulo poético, cujos ângulos imprimem a ideia de suor (luta pela valorização do homem negro), dor (discriminação e apelo à justiça social) e amor (plenitude da vida), envolvendo a nossa leitura comparativa como um vórtice estruturado sobre essas três metáforas-mãe.

A seguir à demonstração do diálogo entre os dois poetas em nome do aludido triângulo, apresentamos as Conclusões, que representam o resumo do estudo e as considerações finais referentes aos invariantes nos engajamentos poéticos de Agostinho Neto e Solano Trindade.

CAPÍTULO I – REFERENCIAL TEÓRICO

Ao identificarmos os objetivos do trabalho, tornou-se imperioso definirmos um referencial teórico, que dará suporte à coleta e análise de dados, e permitir-nos-á apresentar conceitos, teorias e modelos que irão sustentar a argumentação. Nesse particular, atuaremos à luz do referencial comparativo, que se propõe a uma compreensão particular e profunda do diálogo intertextual, onde se refletem aspetos da relação entre os poetas em estudo.

Desse modo, ao pensarmos na poética engajada como enfoque do trabalho, e ao privilegiarmos a Literatura Comparada como método de eleição, pretendemos vigiar o conjunto de conceitos que identificam as práticas de Literatura Comparada através da determinação e construção de invariantes, bem como a transposição de fronteiras nacionais e idiomáticas.

Tal como está refletido no objetivo geral, desejámos investigar os prováveis diálogos que se estabelecem entre os poetas Agostinho Neto e Solano Trindade e, desta forma, contribuir para uma maior compreensão do papel que a Literatura Comparada pode desenvolver no conhecimento de si e do outro. Ou seja, o fato de pretendermos estudar semelhanças e diferenças entre os dois poetas, com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências, leva-nos ao método comparativo.

Assim, basicamente, dois exercícios constituirão o fundamento do nosso trabalho, nomeadamente sobre Literatura Comparada e Literatura Engajada.

1. Literatura Comparada

A literatura universal compreende um extenso campo de relações culturais, composto por polissistemas literários nacionais, produzida por escritores de origens diversas. As relações culturais aqui referidas obedecem ao princípio de cultura enquanto conjunto de mecanismos de produção social por diferentes membros duma comunidade, sendo por isso um traço de aproximação ou afastamento, consciente ou inconsciente, entre si.

Uma obra literária é, por si só, um complexo mosaico cultural, que se interliga e interage com outras obras, criando uma cadeia aberta de textos em intercomunicação. E aqui entra a Literatura Comparada, por ser um processo metodológico aplicável às ciências, visando o estudo contrastivo

de textos literários, atentando nos fragmentos sócio-histórico-culturais que se encontram em permanente trânsito.

Desde os seus primórdios, a Literatura Comparada traz consigo, como marca fundamental, a noção de transversalidade cultural, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas e autores, seja no que diz respeito aos limites entre áreas do conhecimento.

Na tecedura dos conceitos operatórios que dão corpo à Literatura Comparada, urde-se a recusa da pureza, do mesmo modo que se promulga a recusa da solidez. Na busca platónica de alguma estabilidade, a Literatura parece assumir o fôlego de um aspirar de campos excecionais para a tomada de consciência do caráter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário, fomentando aproximações atemporais e supranacionais e impulsionando relevos socioculturais.

Daí que nesse trabalho, a Literatura Comparada apresenta-se-nos como o seu grau de relevância na análise dos textos e vidas dos poetas em estudo porque, tal como a LE, ela tem uma estreita relação com a política, como refere Sandra Nitrini:

> *Convém lembrar que o termo "Literatura Comparada" surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. (NITRINI, 1997: 21)*

Entretanto, interessa-nos abordar a Literatura Comparada enquanto componente teórica, com orientação metodológica interdisciplinar que pode favorecer a generalização ou a diferenciação no estabelecimento de confrontos entre literaturas. Dito doutro modo, o recurso à Literatura Comparada surge como mecanismo de materialização de uma metodologia específica, tendo enfoque em obras literárias de duas nações que se expressam em língua portuguesa.

Interessa-nos abordar a Literatura Comparada como recurso analítico e interpretativo, guiando-nos na perspetiva apresentada por Tânia Carvalhal:

> *Pode-se dizer, então que a Literatura Comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo*

> *literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e ao alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim." (CARVALHAL, 1986: 7).*

Havendo a necessidade de se aprofundar o estudo entre as obras e seus autores, destacamos um pronunciamento de Sandra Nitrini, que chama a atenção para o "trabalho comparatista" que,

> *Não se deve limitar a relacionar textos, uma vez que a vida do autor constitui um fator importante na génese da obra. A revelação e a difusão de ideias e sentimentos podem, às vezes, partir de um fato histórico ou social. A cronologia é importante na medida em que situa devidamente as aproximações, eliminando-as se forem falsas. (NITRINI, 1997: 32).*

De modo a traçar linhas de estudo com recurso à Literatura Comparada, tornou-se imprescindível o recurso aos invariantes, convertido a partir de um conjunto de dados numa síntese teórica e metodológica coerente desenvolvida pelo romeno Adrian Marino na sua obra *Comparatisme et théorie de la littérature*.

2. Invariância

Em matemática, o conceito de invariante aplica-se ao conjunto de transformações que, no entanto, tornam a imagem transformada indistinta da original.

Para os estruturalistas, como Claude Lévi-Strauss, o invariante conduz-nos a uma base, de caráter binário que, por sua vez, gera variáveis, como novas formas, mas assentes numa mesma base estrutural.

A Literatura Comparada usa muitas vezes o conceito de invariante para fazer uma descrição redutora ou extensiva do fato literário ou da relação dicotómica de Saussure (significado/significante), em que encontramos elementos gráficos ou fónicos que possuem matriz culturalmente restrita – ganham a dimensão de invariantes locais, – ou aqueles cujo mundo de utentes é mais extensivo para lá das fronteiras simbólicas de um povo ou nação, adquirindo a dimensão de invariantes globais.

O invariante é um instrumento fundamental para o princípio epistemológico que definimos, permitindo viabilizar a essência do trabalho, designadamente olhar o global (universal) que as obras carregam sem desvalorizar o local (nacional).

Um dos estudiosos que trouxe alguma lufada de ar fresco à Literatura Comparada, com a sua teoria de invariantes como instrumento epistemológico e essencial para a elaboração da teoria comparatista literária, o romeno Adrian Marino, cria uma ordem de pesquisas que se interessa pelas identidades e similaridades; elementos comuns numa obra de arte.

Analisada do ponto de vista do leitor, uma imagem poética em transformação pode ser vista desde diferentes pontos de vista, resultando em interpretações semelhantes ou mesmo diferentes, mesmo sem se desligar da sua base. Consequentemente, essa ideia de invariância pode ser percebida como uma propriedade desejável em muitos sistemas de identidade e de similaridades de imagens. Adequando à poética comparada, essa imagem tem maior significado se for evidenciada no ponto de vista intercultural.

Adrian Marino, na sua obra *Comparatisme et théorie de la littérature (*1988), projeta para a teoria da Literatura Comparada esse princípio matemático da invariância, definindo como base objetiva diante de um objeto que muda de posição e de orientação, mas mantendo a sua forma, preservando um conjunto de caraterísticas tão pequeno quanto possível na universalidade temporal e espacial.

Participante do grupo romeno de vanguarda, Adrian Marino ofereceu uma série de ensaios sobre a Vanguarda literária, tendo discutido questões metodológicas no âmbito da Literatura Comparada, vindo a propor um comparativismo com o auxílio da pesquisa de invariantes.

Nesse particular, e porque comunga da ideia de que as representações isoladas não constituem imagens, mas contornos fiáveis, a sua proposta assenta sobre um procedimento metodológico que assegura a existência de identidades literárias e culturais ou simetrias óbvias, como relações de equivalência ou causalidade:

> *La procédure appartient à une invariance méthodologique sécurisée, vérifiée dès l'antiquité : entre deux ou plusieurs séries de faits historiques, littéraires ou culturels existent identités ou symétries évidentes, rapports d'équivalence ou de causalité. (Marino, 1998: 156).*

Os invariantes definidos por Marino facilmente se dispersam pelas fronteiras nacionais. Daí ser compreensível Adrian Marino recorrer aos invariantes como ponto de convergência entre fatos comparáveis, sem negar a realidade essencial do objeto comparado do reflexo de uma visão voltada para o geral ou universal. Nessa perspetiva, o invariante torna-se a modalidade essencial através da qual a literatura participa da universalidade.

Assim, com recurso à invariância, pretendemos integrar textos isolados numa teoria superordenada de relações de intertextualidade, de modo que, conhecendo-se determinadas análises e interpretações, possamos determinar padrões de resultados em outro paradigma duma mesma cadeia ou estrutura.

Na teoria instituída por Marino, concentramo-nos nos chamados invariantes relacionais, situados na categoria dos "universais" dos contatos "intra-literários" (entre as literaturas nacionais) e "Inter literários" (entre as obras). Dentro dela vamos extrair os invariantes globais e os invariantes locais.

3. Literatura engajada

O recurso à crítica militante como uma prática discursiva textual tem a sua pertinência para o presente trabalho, pois verificamos nos poetas em estudo a prática de um exercício artístico que complementa anseios ideológicos que promovem em nome da liberdade.

Os poetas militantes, politicamente de esquerda, acentuam a sua perspetiva ideológica ao considerarem o homem como um ser histórico, cuja obra representa a sua visão de mundo.

A crítica engajada tem uma forte relação com o compromisso ideológico, secundarizando o exercício da arte pela arte. Ou seja, procuraremos demonstrar que os dois poetas em estudo alheiam-se do uso de estilos, técnicas ou símbolos institucionalizados pela tradição greco-romana, priorizando a observação de uma ideologia político-social representada por uma linguagem-signo.

Vista como extensão do poder simbólico da classe dominante, os nossos dois poetas, enquanto adeptos do engajamento literário, procuram desfazer-se da influência literária portuguesa, a mesma respeitadora da universalidade da tradição greco-romana. Dessa forma, olham com estranheza a expressividade da forte identidade cultural portuguesa da época, manifestada particularmente por uma literatura caraterizada pela sua riqueza de imagens simbólicas do ocidente, pela perfeição e padronização de estruturas externas do texto ou ainda pela valorização do culto da forma.

Essas caraterísticas são observadas com maior presença na denominada literatura colonial, muito cultivada e estimulada pela então administração colonial. Por aí, há a considerar por parte dos cultores da crítica engajada a estratégia de anular as caraterísticas daquela, num combate declarado ao estereótipo cultural e racial presente no discurso colonial. Nesse particular, referimo-nos ao caso de Agostinho Neto.

Não fazendo sentido a condição de literatura colonial para Solano Trindade, a estratégia de rotura com o poder simbólico da classe dominante se insere no combate ao racismo e dignificação do homem negro, num Brasil onde a imagem do homem negro era sinónimo de estereotipação e nulidade humana.

Os dois poetas, assim, em contextos diferentes, tendem a propor uma revisão da condição do negro perante os poderes dominantes instituídos, cujas características político-culturais canonizavam o modelo europeu, mais precisamente o português.

Nos aludidos traços caraterísticos da literatura portuguesa que os poetas em estudo e seus correligionários procuram anular, destacamos aquilo que Francisco Noa denomina como uma relação de metonímica entre África e o mato.

> *A partir de meados da década de 40, a escrita colonial é dominada por um tipo de mensagem que vangloria a ação (gesta) individual e coletiva de um povo que se julga superior a outro (NOA, 2008: 34)*

Claro que essa modalidade de escrita, também ela engajada, é observada na chamada literatura colonial e contra a qual os poetas Agostinho Neto e Solano Trindade empreendem uma campanha do ponto crítico. Por aí, há a considerar a estratégia de anular as suas caraterísticas, combatendo-se o estereótipo cultural e racial presente no discurso do opressor que, na perceção de Francisco Noa,

> *Traduz, globalmente considerada, a visão do mundo dominante, em confronto com outras visões do mundo latentes (...), invariavelmente distorcidas ou manipuladas e representando tipos humanos degenerados. Não é, pois, por acaso que o discurso colonial é essencialmente autojustificativo. (Idem: 32)*

Poetas como Agostinho Neto e Solano Trindade tendem a contrariar a configuração do mundo apresentada pelo colonizador, cujos textos exploram as diferenças entre as classes dominantes e dominadas, com realce para o preconceito racial e cultural e o sentido de não civilizado a um mundo exótico aos olhos do colonizador.

Citado por Francisco Noa no seu texto intitulado *Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso*, Salvato Trigo baliza assim as intenções presentes na colonialidade literária:

> *a literatura colonial pretende ser, fundamentalmente, um hino de louvor à civilização colonizadora, à metrópole e à nação do colono, cujos actos de heroicidade e de aventureirismo, de*

humanidade e de estoicismo são, quase sempre, enquadrados por uma visão maniqueísta da vida e do mundo envolvente. (Idem: 32)

O mesmo Francisco Noa refere-se à literatura colonial como uma expressão quase transparente de motivações políticas e ideológicas,

pois ela irá conhecendo com o tempo um processo evolutivo irrecusável, tanto na forma como nas temáticas, denunciando percepções e representações extremamente reveladoras do imaginário e da sociedade coloniais.

Assim, temos um primeiro momento, em que no seguimento do tom dominante na literatura de viagens de exploração, a literatura colonial representa a emoção do escritor perante terras e gentes estranhas e diferentes – fase exótica. (Idem: 33)

Francisco Noa acrescenta que o exotismo estético se traduz na atitude deslumbrada e contemplativa do narrador que projeta representações paisagísticas ou humanas dominadas pelo culto do desconhecido, do surpreendente porque, para si, a literatura colonial tenta contar as reações do branco dominante perante o meio-ambiente do negro subjugado, algo que Manuel Ferreira também alude (2008: 31).

Citado pelo moçambicano Francisco Noa, Manuel Ferreira refere-se à literatura colonial como

a expressão de uma prática e de um pensamento que assentam no pressuposto da superioridade cultural e civilizacional do colonizador (Idem: 31).

Manuel Ferreira, conforme o mesmo texto de Francisco Noa que temos vindo a referir, junta um conjunto de caraterísticas que definem a colonialidade literária, sustentando-se nos seguintes critérios:

- Superioridade numérica das personagens brancas;

- Melhor tratamento estético dado a essas personagens;

- O estatuto a que têm direito: são normalmente protagonistas;

- O espaço físico é normalmente inóspito e que justifica acção do branco;

- O tom épico é dominante, numa espécie de "celebração colonial",

- O ponto de vista dominante é europeu: visualização lusocentrista;

- O destinatário da ficção é o homem português vivendo em Portugal;

- O autor é português com vivência africana;

- O narrador apresenta uma "intencionalidade patriótica", (Idem: 31)

Como é lógico, esse desfile de exaltação do colonizador e o da criação de um ambiente de subjugação e de subalternidade cultural, provocou em classes de intelectuais, dos quais identificamos Agostinho Neto e Solano Trindade, um sentimento de revolta e de repulsa.

Ou seja, o sistema colonial baseou o seu domínio fundamentalmente na língua, na religião e nas instituições portuguesas, estruturas presentes no lirismo poético ou na derivação da prosa didática.

No seu texto inicialmente publicado em 1999, na revista via atlântica, publicação semestral do Programa de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, Francisco Noa refere que pensar a literatura colonial, implica ter como pano de fundo um processo histórico (a colonização) e um sistema (o colonialismo):

> *Inevitavelmente, a literatura colonial acaba por ser ou co-actuante ou consequência de um fenómeno que tem subjacentes motivos de ordem psicológica, social, cultural, ideológica, estética, ética, económica, religiosa e política. (Idem: 30)*

Ao pretender contrariar os marcos da literatura colonial, como representação simbólica e discursiva do colonizador, poetas como Agostinho Neto e Solano Trindade tentavam igualmente combater os estereótipos (racial e cultural) através da anulação de propostas literárias da administração colonial que tendiam a modelar culturalmente os subjugados.

> *Não duvidamos de que face ao conjunto de contaminações extra-literárias, mais ou menos evidentes, deparamo-nos, em muitos casos, quer com obras esteticamente pouco conseguidas, quer com textos que sob a capa da literatura são verdadeiros manifestos da ideologia colonial. Contudo, essa mesma literatura não deixa de assumir-se como uma modelização do mundo, como um sistema semiótico particular, como um policódigo em que estão naturalmente presentes os diferentes códigos (compositivo, semântico-pragmático, estilístico, etc.) que asseguram a sua literariedade e a sua polifuncionalidade. (Idem: 37)*

Conscientes que o sistema colonial baseou o seu domínio fundamentalmente na língua, na religião e nas instituições portuguesas, estruturas presentes no lirismo poético ou na derivação da prosa didática, os poetas, politicamente de esquerda, acentuam a sua perspetiva ideológica contra a ideia da arte pela arte.

Esse pensamento corresponde ao conceito que Jean Paul Sartre apresenta sobre arte engajada. De concreto, Sartre defende que o engajamento do escritor é um modo de ser e que a sua escrita define uma direção social humana:

> *Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado, ou à força, você estará engajado.*
>
> *Engajado em quê? Perguntarão. Defender a liberdade, afirmação precipitada. Trata-se de tornar-se o guardião dos valores ideais, (...) a liberdade concreta e quotidiana que é preciso proteger, tomando partido nas lutas políticas e sociais? (SARTRE, 1989: 53)*

Veremos, ao longo do trabalho que, tal como Sartre relaciona o engajamento com a liberdade, os poetas Solano Trindade e Agostinho Neto também traçam essa ponte, direcionando o sentido de arte uma linguagem de atuação de natureza autónoma.

Vale igualmente destacar que não pretendemos reduzir o conceito de literatura engajada a uma direção política. Tal como Jean Paul Sartre discorda de ideia de engajamento ligado a uma forma específica que deve ser escrita e tratada a literatura, o poeta encara o engajamento poético como uma perspetiva de viver; é uma maneira de existir.

> *O escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios. As suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida. Como uma escolha. Com esse total empenho em viver (Idem: 29)*

Essa dimensão, que Sartre nos apresenta sobre crítica engajada, encaixa-se na perspetiva que encontraremos nos poetas Solano Trindade e Agostinho Neto, cujos textos promovem uma dinâmica engajada por uma justiça social, ao mesmo tempo que criam rupturas com uma dimensão estética em violação às regras do esteticamente aceite.

A compreensão pela opção assumida por eles, nomeadamente a de procurar e optar por outros estilos e temas, está justificado em modismos da época, como nos lembra António Cândido:

> *Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CÂNDIDO, 2000: 182)*

Também no período que António Cândido alude, em que os nossos dois poetas se encaixam, há uma desmensurada busca de uma nova linguagem, novas formas e novas técnicas. Sobre essa modalidade que abrange o engajamento, Jean-Paul Sartre defende a liberdade do artista e do leitor, afirmando mesmo que existe a liberdade de cada autor inventar, contra a postura de adeptos da arte pela arte.

> *Os puristas talvez nos proíbam de escrever sobre locomotivas. Mas a arte nunca esteve do lado dos puristas. Se este é o princípio do engajamento, que objeções lhe poderão ser feitas? (SARTRE, 1989: 23)*

Finalmente, julgamos oportuno referir que a modalidade de engajamento literário impõe a liberdade como principal motor do artista. Num apelo à liberdade dos homens oprimidos, socorre-se da liberdade na criação, confiando na liberdade do leitor para o desvendamento da obra literária:

> *O autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. (Idem.: 43)*

Como sustentáculo teórico do trabalho, é importante realçar que os poetas adeptos da crítica militante vêem na poesia um meio para alcançar um determinado objetivo. É deste modo que utilizam o dom artístico para defender uma causa, assumir um posicionamento e um comprometimento político e/ou social, como foram os casos de Solano Trindade e Agostinho Neto.

CAPÍTULO II – ANGOLA E BRASIL: DIALOGISMO LITERÁRIO

Como nota prévia, julgamos pertinente apresentar o nosso entendimento sobre a ideia de dialogismo.

O que defendemos aqui como dialogismo literário, para lá do conceito de relações dialógicas de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2010), dialoga com o sentido de a comunicação verbal ser reflexo da existência de alguma manifestação social. Nesse caso, a comunicação verbal estará intrinsecamente associada ao seu contexto extraverbal.

E é nosso entendimento que o conceito de extraverbal implica a universalidade contextual exterior à língua, nomeadamente o meio físico e psicológico da enunciação, os fatores históricos, sociais, culturais e antropológicos, que permitem, regulam ou determinam uma interação social e sua respetiva interpretação.

Se interpretarmos o verbal como a tradução de determinado contexto extraverbal, facilmente perceberemos que um texto escrito traduz a materialização verbal de alguma circunstância extraverbal.

O texto literário, visando um contexto, com os múltiplos significados que transporta a palavra ou agrupamento de palavras, ocupa um espaço determinante nessa interação entre o verbal e o extraverbal. Aliás, o destinatário e o contexto mantêm viva essa relação dialogante, e atuam como chave mestra na descodificação dos sentidos poéticos.

Conforme já defendia Julia Kristeva, "a palavra é um cruzamento de palavras onde se lê, pelo menos, uma outra palavra" (KRISTEVA, 2005: 68).

A palavra, sozinha ou associada, torna-se signo e constrói sentidos sem deixar de vigiar e comunicar-se com o exterior, para se enriquecer e formar novos sentidos ou recobrar velhos sentidos.

Com esta aferição, pretendemos interpretar a posição de Kristeva que abaixo retomamos, entendendo que os empréstimos são inevitáveis na construção textual:

> *(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)" (IDEM: 68).*

Não sendo oportuno nesta análise entrar no campo conceptual da intertextualidade, e porque vemos os empréstimos como trocas simbólicas entre signos que compõem os textos, essa relação dialógica pode nos conduzir à influência estabelecida como ação frequente na interpretação da obra poética.

Diante disso, o que poderia ser entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu provável antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita entre os textos.

2.1. Relações entre povos antes do século XIX

A firme forma como a massa líquida do oceano Atlântico separa – ou une – os sólidos territórios de Angola e Brasil cria, na verdade, um circuito de simpatias e influências recíprocas, muito mais firmados devido ao longo período do triangular tráfico negreiro, em que Portugal foi o cativo agente de ligação histórico-cultural, traficando homens do hoje território angolano principalmente para as plantações de café, algodão e cana de açúcar do Brasil.

Durante o período colonial, com trocas recíprocas entre Angola e Brasil, as relações foram construídas sobre fortes laços com o gradual aumento do comércio transatlântico, afetando muitos aspetos culturais, designadamente dança, culinária, religião, língua, trajes e música. Selma Pantoja, num estudo intitulado *Litoral angolano até as vésperas da independência do Brasil*, refere que as famílias, os negócios, as plantas, as doenças e as ideias foram objetos de intercâmbio nesse transitar via oceano. (PANTOJA, 2003: 210)

A historiadora brasileira Selma Pantoja refere, igualmente, que as similitudes geográficas entre os dois países permitiram também adaptações da população em nível do quotidiano, com a introdução de frutos africanos e vegetais no Brasil.

> *Em Direção à África foram a mandioca e o milho, que hoje fazem parte da dieta da população, assim como a batata-doce, o abacaxi, a goiaba e o amendoim. Da África vieram as abóboras, a pimenta malagueta e as variedades de palmeiras. Outro dado comum, foram as doenças, como a malária que atravessou o*

> *oceano em várias direções. No Rio de Janeiro do século XVIII, a malária era conhecida como o 'mal de Luanda'. (PANTOJA, 2003: 3)*

O fato de Portugal ter colonizado os dois territórios durante largos séculos, além do tráfico negreiro de regiões que hoje pertencem ao território angolano para o Brasil, também permitiu que a língua portuguesa intensificasse as relações entre os dois povos, comunicando-se através de um mesmo código linguístico e de traços culturais subjacentes na própria língua.

Nesse triângulo Angola, Brasil e Portugal, torna-se pertinente um recurso à história, recorrendo fundamentalmente à transferência da corte portuguesa para o Brasil em busca de refúgio para a coroa e as implicações dessa decisão no início do século XIX.

A capital do Reino foi instalada na cidade do Rio de Janeiro, entre 1808 e 1820, devido ao contexto de instabilidade político-militar europeu provocado pela ascensão do Império de Napoleão Bonaparte, então proclamado imperador dos franceses e rei da Itália.

Entretanto, os quase doze anos de coroa no Brasil, aliados à devastação que a guerra contra as invasões francesas provocou às atividades económicas (agricultura, indústria e comércio) propiciaram um clima tenso em Portugal, que veio a desembocar na chamada Revolução do Porto, também conhecida como Revolução Liberal do Porto, um movimento de cunho liberalista. Em 1820, o governo provisório da revolução faz certas exigências, entre as quais a do regresso do rei D. João VI a Portugal, que viria a acontecer em 1821.

Por seu lado, várias manifestações no território brasileiro, e mesmo uma certa conjuntura internacional, iam favorecendo os fervores de independência daquela então colónia portuguesa. Selma Pantoja afirma que houve um certo favorecimento internacional à conquista da independência do Brasil, pois inclusive os britânicos sentiram que poderia ser fácil finalizar o tráfico de homens escravizados com a África se o Brasil fosse independente. Isso implicava que o referido comércio brasileiro passaria a ser um negócio interno, e não internacional:

> *O reconhecimento inglês da independência do Brasil foi condicionado a vários fatores. Os britânicos asseguravam que Portugal permitiria as suas colônias comercializar com o Brasil. (...). O reconhecimento inglês incluía a promessa do Brasil em*

> *iniciar o fim do tráfico de escravos. De acordo com o que foi admitido em 1822 e 1830 entre Brasil e Inglaterra, da abolição do tráfico de escravos, não interessava ao Brasil ter colónias. Um dos pontos de reconciliação entre Brasil e Portugal foi a promessa que as possessões africanas continuariam a pertencer à Coroa Portuguesa. (PANTOJA, 2003: 207)*

Ou seja, para a Inglaterra manter protegidos os seus interesses no oceano Atlântico, era importante que Angola não se ligasse ao Brasil.

> *Para a Inglaterra, na sua intenção de proteger seu comércio e finalizar o tráfico de escravos, seria difícil se Angola se mantivesse como colônia do Brasil. O tráfico passaria a ser um negócio interno, familiar e não um comércio internacional. Para Portugal significava proteger o resto do seu império de uma desintegração. O Tratado de Paz e Aliança que foi assinado no Rio de Janeiro, em 1825, entre D. Pedro I, Imperador do Brasil, e o seu pai D. João VI, rei de Portugal, dizia no artigo III que o Brasil renunciava a qualquer tentativa de anexar colônias. (PANTOJA, 2003: 207).*

Vemos que essa Revolução Liberal de 1820 contribuiu de que maneira para a independência do Brasil a 7 de setembro de 1822, não só porque provocou mudanças na metrópole portuguesa, mas porque também atiçou sopros de liberdade, que se estenderam até mesmo em Angola.

Para Selma Pantoja, tradicionais famílias presentes nos dois lados do oceano, nomeadamente Angola e Brasil, tiveram uma participação muito ativa no alcance da independência do Brasil:

> *Famílias poderosas de Luanda, como os Matoso da Câmara, Amaral Gurgel e Andrade, todas com origens de ramos "brasileiros", além das famílias Resende Costa, Naval e Oliveira*

> *Neves, que depois de algum tempo se separaram, mas antes só casavam entre si. Esses troncos familiares tiveram ações importantes na época do contexto da Independência brasileira, uns a favor da emancipação brasileira e outros ficaram do lado português. (PANTOJA, 2003: 197)*

Ainda mal refeitos da independência do Brasil, e certamente para reduzir os nefastos efeitos políticos da irreverência de Dom Pedro I, Lisboa terá decidido dar a possibilidade de Luanda eleger alguns representantes para a Assembleia Geral do Império, que na ocasião já discutia aquilo que viria a ser a Constituição Política da Monarquia Portuguesa, aprovada a 23 de setembro de 1822.

Nesse mesmo ano de 1822, por Angola são indicados três deputados, nomeadamente o padre Manuel Patrício Correia de Castro, o capitão Fernando Martins do Amaral Gourgel e Silva e o magistrado Euzebio de Queiroz Coutinho da Silva (tio de Maia Ferreira), este último com uma relação muito mais intensa com o Brasil.

O magistrado Euzebio de Queiroz Coutinho da Silva, Ouvidor da Comarca de Angola de 1808 a 1815, e nascido em Luanda a 25 de março de 1781, pertencia a uma antiga família de Luanda por parte da mãe. Sobre a sua formação, Francisco Soares refere que cursou Leis na Universidade de Coimbra entre 1797 e 1803. Acrescenta que, regressado a Angola, foi nomeado Juiz de Fora de Benguela em 1805 (...).

> *Em 1816, partiu para o Brasil. Aí foi nomeado Ouvidor da Comarca de Serro Frio (hoje cidade do Serro) em Minas Gerais, por decreto de 20-4-1818 e em 1821 é nomeado "Desembargador da Relação de Pernambuco" e passou a exercer o cargo de Segundo Agravista a partir de 13 de agosto de 1822 continuando até 1825. (SOARES, 2013: s/p)1*

[1]Trata-se de um trabalho inédito do Professor Doutor Francisco Soares, intitulado Kicôla: Leituras no século XIX – Ambiente bibliográfico. É um trabalho de investigação desenvolvido durante mais de vinte anos, ainda assim, inconcluído. Gentilemente, cedeu-nos o trabalho em 2013, em suporte digital, permitindo que fosse referenciado no presente estudo, pelo que, mais uma vez, agradecemos a possibilidade que nos concedeu.

Ainda segundo Francisco Soares, Euzebio Queiroz Coutinho da Silva foi ainda Procurador da Coroa e Real Fazenda entre 1822 e 1825, em Pernambuco.

> *Quando, em 1822, é eleito por Angola, a 14 de janeiro, Deputado às Cortes Portuguesas, já tinha assumido o seu compromisso com a independência brasileira, sendo agraciado com o hábito da Ordem de Cristo por decreto de 24 de junho de 1822 e com o foro de Fidalgo Cavaleiro da Casa Imperial em 17 de dezembro de 1827 – o ano de nascimento de Maia Ferreira, seu sobrinho. (SOARES, 2013: s/p)*

Provavelmente, além de os outros dois designados representantes por Angola para a Assembleia Geral do Império terem feito escala no Rio de Janeiro a caminho de Lisboa, estará o fato de Euzebio Queiroz Coutinho da Silva estar já no Brasil e aí os seus companheiros terem ido ao seu encontro. Portanto, os dois terão sido aí contagiados pelo sentido independentista dos brasileiros e pelo fulgor revolucionário vigente contra Lisboa. E as chamas de liberdade do Brasil se intensificaram.

Sobre isso, Selma Pantoja acrescenta:

> *As notícias de reformas constitucionais que ocorrem em Portugal em 1821 levaram à formação, em Angola, de um grupo de oposição ao governador Tovar de Albuquerque, que representou para eles a velha ordem de Portugal e uma política que gerava um sentimento antibrasileiro. (PANTOJA, 2003: 208)*

É nesse ambiente que o magistrado Euzebio de Queiroz Coutinho e o capitão Fernando do Amaral Gurgel e Silva decidem redigir discursos nativistas endereçados ao povo de Angola, atiçando para seguirem o caminho adotado pelos brasileiros. Portanto, Brasil continuava a afigurar-se como um modelo a ser seguido pelas elites angolanas.

Essa relação entre os dois povos separados-ligados pelo oceano Atlântico se foi estreitando e efetivando-se nos mais diferentes sectores. Por exemplo, Francisco Soares fala do Brasil como uma grande referência na formação da elite angolana:

> *O Brasil foi desde sempre – mas principalmente entre o fim do período holandês e 1822 – um lugar privilegiado para intercâmbios comerciais, uma fonte de quadros para Angola, um destino de férias, um ponto para tratamentos e local de estudo para os filhos da nascente burguesia angolana.* (SOARES, 2013: s/p)

E, nesse intercâmbio de ideias e homens, a investigadora brasileira fala do envio de alunos de Angola para a Escola Médico-cirúrgica do Rio de Janeiro, com cursos de duração de cinco anos, que depois retomavam ao país africano:

> *Uma série de nomes pode ser identificada, dentre os que trabalharam na área da medicina (ou saúde) em Angola e no Brasil. Na área do ensino, para o ensino nas escolas médicos-cirúrgicas da Bahia, Academia Militar e da Marinha foram enviados médicos que prestavam serviços em Angola. Os "brasileiros" que frequentaram essas escolas mais tarde ocuparam cargos de médicos em Angola. Em todas essas escolas havia alunos angolanos por cinco anos, que depois retomavam. (PANTOJA, 2003: 205-206)*

Selma Pantoja ajunta outros dados reveladores dessa mobilidade de quadros entre os dois vizinhos ligados pelo oceano Atlântico, nesse caso com Angola, enviando quadros para o Brasil, exatamente membros do clero:

> *No século XVIII, o Arcebispado do Congo e de Angola possuía um bom número de africanos ordenados sacerdotes.*

> *Chegou-se a enviá-los para o Brasil, atendendo à demanda por sacerdotes negros que soubessem as línguas africanas para atuarem junto aos escravos. (PANTOJA, 2003: 205)*

Uma das razões para que o Brasil fosse uma fonte fornecedora de quadros para Angola está numa suposta maior capacidade de adaptação do cidadão do Brasil ao clima tropical africano.

A administração portuguesa, devido à alta taxa de mortalidade de europeus em África, tinham preferência por "brasileiros" para os postos administrativos nas então colónias, pois acreditavam que o clima do Brasil favoreceria a adaptação dos novos funcionários que aportavam em Angola. Entre esses funcionários da coroa, destacamos os militares que os governadores muito necessitavam para reforçar e assegurar o seu poder.

Desses militares, há um que merece um particular realce. Trata-se de Elias Alexandre da Silva Correia, formado em geometria, álgebra e artilharia no Rio de Janeiro, e autor de uma extensa História de Angola do sec. XVIII.

Segundo Pereira Magnus, a difusão dos cursos de geometria e fortificação pelas principais cidades coloniais (Salvador, Rio de Janeiro, Luanda) pode ser apontada como um dos fatores que levaram ao aparecimento de homens letrados, como o caso de Elias Alexandre da Silva Correia, cronista militar que viveu em Angola entre 1782 e 1789.

> *A sua condição de letrado levou-o quase que naturalmente a assumir a escrituração burocrática de seu Regimento, tornando-se, portanto, um oficial burocrático. Este tipo de atividade garante-lhe o acesso à documentação de cunho militar. A amizade pessoal com Joaquim José da Silva, naturalista da coroa e secretário, deve ter-lhe franqueado o acesso ao acervo da Secretaria de Estado de Angola, o principal arquivo da colónia. A partir desta situação privilegiada, Elias Alexandre toma contato com as fontes que permitirão a escrita de sua História de Angola. (PEREIRA, 2006: 118)*

O mesmo autor refere que Angola foi a colónia onde a tradição de escrita de catálogos de governadores encontrou maior desenvolvimento. Nesta colónia, durante o século XVIII e primeira

metade do XIX, foram elaboradas diversas versões dessa modalidade historiográfica. (PEREIRA, 2006: 5)

Selma Pantoja lembra ainda que a 'dependência' de Angola em relação ao Brasil começou com o papel desempenhado pelo Brasil na restauração do poder português em Luanda após a saída dos holandeses:

> *Entre 1641-1648, o litoral angolano esteve sob os "cuidados" dos holandeses que expulsaram os portugueses para o interior, Massangano, e dominaram Luanda. Saiu direto do Rio de Janeiro o socorro aos portugueses. A cidade do Rio de Janeiro tinha levantado um fundo para a expedição de 1648, o que permitiu restaurar o poder português em Luanda. Sob o comando do proprietário Salvador Correia de Sá e Benevides, as tropas constituídas de portugueses, "brasileiros" e índios, lutaram contra a rainha Nzinga, degolaram o rei do Kongo e o seu comandante retornou como herói ao Rio de Janeiro, liberando o fluxo de escravos para a colónia Brasil. (PANTOJA, 2003: 191)*

A mesma investigadora alude que entre 1648 e 1825, metade dos governadores mandados para Angola serviram também no Brasil, pois o cargo em Angola era visto como uma passagem para a ascensão social e melhorar o posto, servindo como degrau para chegar aos postos mais altos.

Isso porque entre o militar, o administrador e o comerciante de negros escravizados a diferença era ténue, principalmente porque o hoje território de Angola permaneceu, durante séculos, como o mais importante exportador do centro-oeste africano de negros escravizados para as Américas, especialmente para o Brasil.

Pereira Magnus, referindo-se ao luso-brasileiro Elias Alexandre da Silva Correia, fala da sua primeira experiência como militar, para ilustrarmos a importância do tráfico de escravo na altura:

> *Dois meses depois de ter chegado a Angola, Elias partiu com uma expedição enviada a Cabinda, com vista a construir uma*

> *fortificação que garantiria o monopólio português do comércio de escravos na região. Estava em jogo o acesso à navegação do rio Congo. Esta foi uma das mais aparatosas campanhas militares portuguesas em Angola do final do século XVIII, (...). Foram enviados, apenas nesta primeira leva, cinco embarcações com 380 militares, 10 cavalos e 26 canhões, além de 67 artífices e 116 negros serventes para consertos e construção do forte. (PEREIRA, 2006: 117)*

Portanto, trabalhar em Angola com altos cargos e poderes que estes cargos conferiam assemelhava-se ao trabalho numa mina de ouro, aumentando as probabilidades de um rápido enriquecimento, ou ascensão profissional (política ou militar).

> *Poucos dos que foram de Portugal colocavam ênfase no serviço para coroa, na verdade preferiam dedicar-se ao tráfico de escravos. Aqueles governadores que possuíam conhecimento e interesse no Brasil eram de vital importância no governo de Angola. (PANTOJA, 2003: 196)*

Essas relações entre Angola e Brasil, para lá dos aspetos comerciais, tiveram o engodo da troca simbólica de notícias e informações diversas, sobrepondo-se em muitos aspetos as relações entre Angola e Portugal.

Selma Pantoja fala, por exemplo, dos regulares apoios financeiros que o Brasil prestava à administração colonial em Angola:

> *Em matéria fiscal, igualmente, era o Brasil que tinha um interesse em Angola e veio ajudá-lo em épocas de necessidades. Além da já citada ajuda que a Câmara Municipal do Rio de Janeiro arrecadou para financiar a campanha de restauração do Porto de Luanda em 1648, anos depois o Tesouro do Rio de Janeiro foi*

> *autorizado a fazer a convocação de fundos para a junta do tesouro em Luanda. (PANTOJA, 2003: 200)*

Nesses termos, compreende-se que os ingleses tivessem toda a razão em temer a influência que o Brasil independente poderia vir a exercer sobre Angola. Daí terem levantado a condição de deixar essa então colónia portuguesa em África aos cuidados da coroa lusa.

Entretanto, essa informação também permite dialogar com uma outra segundo a qual quem realmente fazia a gestão administrativa da colónia de Angola era o Rio de Janeiro, e não Lisboa, como afirma Selma Pantoja.

> *Todos esses fatos indicam que Portugal supervisionava de longe os negócios administrativos em Angola, mas 'parecia' ter deixado o Brasil assumir aquela função. Era o Brasil que tinha primeiro interesse na área de Angola neste período e o comércio direto facilitava a comunicação. O vice-rei do Brasil atuou como conselheiro para as questões administrativas de Angola, com rotineiros procedimentos. O Brasil serviu como intermediário entre Angola e Portugal, ao longo do século XVIII e princípio do XIX. (PANTOJA, 2003: 200)*

Na procura do estabelecimento da relação triangular entre os três "mundos", nomeadamente Angola, Brasil e Portugal, anotamos que os interesses do país americano pelo africano eram fundamentalmente manifestados por portugueses residentes no território receptor de mão de obra escrava.

Fazendo alusão a uma afirmação de Selma Pantoja, confirma-se que o domínio do comércio em Angola pertencia aos portugueses que residiam no Brasil:

> *Os comerciantes brasileiros, na maioria de origem europeia, continuavam, na primeira metade do século XIX, a dominar o comércio exterior nos dois principais portos angolanos, Luanda e Benguela, de par com os que se proclamavam filhos do país,*

> *famílias mestiças e negras provenientes de alianças matrimoniais com os luso-brasileiros. (PANTOJA, 2003: 112-113)*

Sendo o século XIX extremamente caraterizado pelo tráfico de homens escravizados, a relação entre Angola e Brasil também passou por esse circuito, como até aqui observamos.

Se, por um lado, era muito frequente o envio de mão de obra angolana para as plantações de cana de açúcar, café e algodão do Brasil, por outro, devido à escassez de trabalhadores qualificados, para a gestão da colónia de Angola recorria-se frequentemente a indivíduos provenientes do Brasil. E isso acontecia sob os mais diversos pretextos.

> *Muitas vezes, a administração, diante da escassez de pessoal qualificado, tinha que se valer de degredados para ocupar os muitos cargos públicos. O caso mais notável foi o cargo de professor que não tinha quem o ocupasse. O governador de Angola aceitou o brasileiro Joaquim Manuel de Siqueira Brandão, condenado como inconfidente, enviado como degredado pelo governo de Pernambuco. Esse degredado foi aproveitado como professor de gramática, línguas francesa e inglesa, aritmética e geometria, além de filosofia. (PANTOJA, 2003: 198)*

Vale também acrescentar que além de degredados portugueses e brasileiros, houve também a chegada, a Angola, de degredados italianos, fruto de um tratado que o rei de Portugal, D. João VI (1816 – 1826), havia celebrado em 1819 com o rei das Duas Sicília, Fernando I de Bourbon (1751 – 1825). Entretanto,

> *Só em 1821, chegaram 212 italianos condenados ao degredo perpétuo pelos tribunais napolitanos. Muitos desses italianos casaram-se com mulheres africanas e acabaram como grandes negociantes na praça angolana. É o caso de Nicolau Tabarra, negociante de Nápolis, casado com uma mulata e uma*

> *das grandes fortunas no Novo Redondo, que chegou, degredado, em 1826. (PANTOJA, 1998: 186)*

Voltando à criação ou condução de ideais liberais, o Brasil representava um fio diretor na busca de liberdade dos angolanos sob domínio do regime colonial português. E um exemplo pleno é o verificado com a revolução de Pernambuco, em 1817.

> *A revolução de Pernambuco, de 1817, foi um bom exemplo desse tráfico de ideias, apesar do aviso do governo português ao governador de Angola, que ficasse vigilante quanto aos acontecimentos no Brasil. Apareceram panfletos em Luanda idênticos aos de Pernambuco. Na verdade, esses panfletos tinham sido enviados ao juiz de fora de Angola, Manuel Leite Faria pelo comerciante angolano Antônio Luís Gonçalves Ferreira, que se encontrava no Brasil para tratar de seus negócios. Outras tramas, como a do comerciante Antônio Simões Rosado Freire que enviou cartas e papéis 'subversivos' ao seu sócio, residente em Luanda, Francisco José Gomes Guimarães. (PANTOJA, 2003: 208)*

Nesse movimento emancipacionista denominado Revolução Pernambucana, também conhecido como Revolução dos Padres, que eclodiu na então capitania de Pernambuco, havia um forte incentivo ideológico motivado por lojas maçônicas, fazendeiros e mesmo do clero.

Entre as contestações dos pernambucanos, destacamos a preferência por portugueses na administração pública, o repúdio aos impostos criados por D. João VI contra a dita inépcia perante a grande seca de 1816 (que viria a influenciar negativamente a produção de açúcar e de algodão), além da pressão abolicionista imposta pelos ingleses. Liderados por Domingos José Martins**,** José de Barros Martins **"**Leão Coroado**"** e os padres João Ribeiro e Miguelinho, os sublevados pretendiam proclamar a República e, com isso, acabar com o sistema de governo existente.

Francisco Soares, particularizando o período anterior ao da proclamação da independência do Brasil, refere que essa revolução de 6 de março de 1817 promoveu um valor intelectual nas trocas entre os dois povos:

> *Antes de 1822 dá-se um derradeiro envio de degredados, os derrotados da revolução pernambucana de 1817, cuja partida aproximará mais ainda Luanda, Benguela e a zona de Recife-Olinda. (...), estes degredados foram tanto ou mais importantes para Angola do que os da Inconfidência (...). Entre outros motivos, porque estavam mais atualizados bibliograficamente e já tinham planos políticos mais definidos e mais avançados: proclamaram a república e a independência (uma República Federal Independente), decretaram a liberdade de imprensa, económica e religiosa, fizeram uma Constituição à semelhança da dos EUA, reuniram maçons das muitas lojas pernambucanas com religiosos católicos (fazia parte do governo provisório, por exemplo, o padre João Ribeiro Pessoa, que foi Mestre de desenho no Colégio de Olinda).* (SOARES, 2013: s/d)

Tal como referido acima, as motivações da conjura pernambucana, nomeadamente a crise económica regional, o absolutismo da monarquia portuguesa e a influência das ideias propagadas pelas sociedades maçónicas, realimentam em Angola um projeto de ligação política ao Brasil, manifestado também aquando da divulgação, por Luanda e Benguela, de panfletos de solidariedade à Revolução Pernambucana de 1817.

Fazendo um recuo, Angola vê chegar nesse mesmo século um elevado número de degredados políticos provenientes do Brasil, nomeadamente nativistas condenados por sublevação contra a coroa portuguesa. Com esses desterrados, atracam também em Angola os ideais do liberalismo concretizado pela distribuição de livros e panfletos, acrescidos pelas atividades maçónicas.

Selma Pantoja reafirma essa forte relação entre as duas então colónias portuguesas e a grande influência das ideias da revolução de 1817, notando-se, entretanto, um travão imposto pelos governadores e alguns comerciantes em Angola, que permaneceram leais à Coroa portuguesa, enviando inclusive para Pernambuco tropas de Angola para ajudar a suprimir a revolta.

> *Os comerciantes de Luanda também auxiliaram na repressão à revolta de Pernambuco, como o caso de José da Silva Lisboa, que ofereceu sua embarcação 'Bela Americana' para o transporte de tropas na expedição ao nordeste brasileiro.* (PANTOJA, 2003: 208)

Esse sentimento, agravado mais tarde com a proclamação da independência do Brasil, fez notar uma outra revolta em cidades como Luanda e Benguela, o que obrigou Lisboa a tomar determinadas medidas para travar tal movimento. Aliás, e como acima referimos já, com o alcance da sua independência, foi crescendo a influência do ideário brasileiro de liberdade, tendo surgido em meados de 1823, em Luanda e, sobretudo, em Benguela, um designado "partido brasileiro", formado por intelectuais destas duas cidades.

Se do Brasil também se aventava a hipótese de ter existido um pretenso "partido angolano", que ambicionava a anexação de Angola ao Brasil, Francisco Soares apregoa a presença de grandes famílias luandenses e benguelenses, como a do poeta José da Silva Maia Ferreira, no "partido brasileiro", cujos desígnios passavam pelo alcance da independência, tal qual os brasileiros.

Entretanto, como refere Alberto Oliveira Pinto, as autoridades portuguesas empenharam-se bastante para impedir a materialização desses anseios de Luanda e Benguela, duas regiões que possuíam os mais importantes portos de embarque de negros escravizados, situados no centro e no sul do litoral angolano.

Em Luanda e Benguela sentia-se com intensidade a chama de um fogo ateado no Brasil,

> *Pese embora os esforços empreendidos pelas autoridades coloniais por impedir este fato, quer pela recusa de vários deputados angolanos em comparecer às cortes constituintes portuguesas reunidas após a revolução liberal de 1820, quer ainda, e sobretudo, pelas tentativas de revolta, em Luanda e em Benguela, contra o governo colonial e em favor de um "partido brasileiro", entre 1822 e 1824, na sequência da independência do Brasil. (*PINTO, 2010: 113)

Essa questão da revolta, da gestão administrativa e das ligações dos comerciantes de Angola com o Brasil, ia criando sérias dificuldades para os fiéis aliados da coroa portuguesa que pretendiam, a todo custo, manter a colónia sob a bandeira portuguesa. E um exemplo disso é apresentado por Alberto Oliveira Pinto:

> *Esta dependência econômica direta de Angola em relação ao Brasil, que era ainda colônia de Portugal, refletiu-se, evidentemente, numa interferência brasileira nos assuntos políticos e administrativos angolanos, ao ponto de vários dos sucessores de Salvador Correia no governo de Angola, ainda que nomeados por Lisboa, serem brasileiros: sucede-lhe imediatamente Rodrigo de Miranda Henriques (1651-1653), que em tempos o antecedera na Capitania do Rio de Janeiro, vindo depois João Fernandes Vieira (1658-1661) e André Vidal de Negreiros (1661-1666), antigos heróis da libertação de Pernambuco do domínio holandês, assim como João de Lencastre (1688-1691) e Henrique Jacques de Magalhães (1694-1697). (PINTO, 2010: 112)*

Essa relação de dependência que Angola firmou com o Brasil independente, particularmente comerciantes e importantes membros de respeitáveis famílias em Benguela, provocará efeitos bastante consideráveis na manutenção do modo de vida das populações, um aspeto que pretendemos abordar com mais detalhe quando discorrermos sobre o poeta José da Silva Maia Ferreira, ainda neste capítulo.

2.1.1. Ventilando ventos nas correntes do Atlântico

Até aqui fomos vendo como os primeiros diálogos se estabeleceram entre Angola e Brasil, com recíprocas trocas de influências nos vários domínios. Entretanto, além desse aspeto acabar por ficar refletido na literatura da época, a mobilidade humana entre os portos dos três países, incluindo aqui Portugal, fez crescer ainda mais o contágio cultural. Do triângulo traçado sob esquadro luso, as suas heranças transpuseram a língua em particular e deixaram marcas de contágio nas culturas

dos três de um modo geral, inclusive na literatura. Entre Angola e Brasil isso é evidente. E é sobre essa relação dialógica entre escritores destes dois países em que nos queremos focalizar nesse trabalho.

É importante abrir-se aqui um parêntese para vigiarmos o conceito de dialogismo, na perspetiva de José Luiz Fiorin:

> *Dialogismos são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.* (FIORIN, 2006: 19)

Essa conceptualização de José Fiorin, na sua importante obra de Introdução ao pensamento de Bakhtin, baliza a ideia de permanente interação entre enunciados, no nosso caso entre os homens em sociedade ou sociedades, algo que temos vindo a aludir.

Francisco Soares, aduzindo sobre o diálogo entre literaturas, faz-nos perceber que não há uma espécie de comunicação unidirecional, pelo que as influências são mútuas. Não que seja um fato bastante relevante, mas, ainda na linha de pensamento de Francisco Soares, definindo como hipótese inicial na sua pesquisa que deu corpo a obra Kicola, o investigador refere:

> *Nenhuma literatura se desenvolve sozinha, por mais que a angústia nos leve a negar. O estudo da formação de uma literatura não pode, portanto, realizar-se fora das implicações desta constatação. (SOARES, 2014: 11)*

E, tal como referimos já, é fato que houve um dialogismo literário entre autores angolanos e brasileiros. Essa fatualidade pode ser vivificada em muita bibliografia e, também, em textos de autores dos dois países.

Há muitos trabalhos de investigação sobre essa relação entre literaturas dos dois países que se (des)ligam graças ao oceano Atlântico. No decurso da sua investigação sobre a literatura angolana no século XIX, Francisco Soares apresenta argumentos suficientes para se confirmar a inter-relação que os dois países estabeleceram em prol do desenvolvimento das suas literaturas, muito marcada pelos contatos regulares das suas respetivas elites.

Entretanto, o triângulo literário entre Angola, Brasil e Portugal provoca uma cadeia de ligações de causa-efeito que Francisco Soares lembra:

> *... investiguei o paralelismo com a lírica mais lida em Angola no século XIX, que era a portuguesa. Na maioria dos casos ela foi lida e reverenciada no Brasil, não somente em Angola. (SOARES, 2012: 12).*

Nesse seu trabalho, que recomendamos aos que pretendem desenvolver, com mais profundidade, um conhecimento linear sobre a história da literatura angolana no século XIX, Francisco Soares centra o seu estudo no respeito ao formalismo da estrutura interna dos textos poéticos, realçando os campos de influências e intertextualidades daí decorrentes, nomeadamente na composição métrica, estrófica e na versificação, assentes em tratados de autores portugueses (como o de António Feliciano de Castilho) e brasileiros (como o de Olavo Bilac e Guimarães Passos).

Como outro testemunho desse diálogo literário, Francisco Soares destaca ainda a importância do Almanach de Lembranças (mais tarde Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro), que circulava a partir de Lisboa pelo império luso-brasileiro, no período entre 1852 e 1932.

> *O Almanach era um veículo do ultrarromantismo português, até por laços de família e de amizade. Foi também veículo dos epígonos do romantismo brasileiro, a quem já faltavam o fôlego animado e habilidoso de Gonçalves Dias, a profundidade reflexiva de Domingos Gonçalves de Magalhães, o introdutor do romantismo no Brasil" (SOARES, 2012: 27)*

Aliás, também Carlos Ervedosa nos fala da importância do Almanach de Lembranças, "onde surge o primeiro poema datado de Angola em 1857, da autoria dum «Anónimo Benguelense». (ERVEDOSA, 1985: 38).

A publicação, que se intitulava, inicialmente, apenas Almanach de Lembranças, mas que no quinto número passou a Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro, começou com cerca de cem

páginas no primeiro número, para nos volumes seguintes atingir mais de quinhentas, trazendo entre as suas matérias passatempos, ensaios, textos em prosa e em versos.

Andrea Germano de Oliveira Romariz, num estudo intitulado "O *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro:* Um ensaio para um Projeto maior?", fala dessa publicação lançada em 1851 por Alexandre Magno de Castilho, irmão do escritor romântico António Feliciano de Castilho:

> *O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro surgiu numa altura em que este género de publicações alcançara não apenas em Portugal, mas também no Brasil, incontestável importância e expansão. Os intelectuais dos dois lados do Atlântico perceberam os seus benefícios e, em particular, a possibilidade de atingir um vasto público e, com isso, melhor contribuir para a aproximação cultural entre as duas nações e para o interesse pela literatura e a cultura de ambas, bem como de outros territórios de língua portuguesa. No Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro eram frequentes os textos curtos, que descreviam hábitos e tradições locais, o que contribuiu para criar nos leitores o sentimento de pertença. (ROMARIZ, 2011: 16).*

Reforçando a ideia apresentada por Francisco Soares sobre o Almanach enquanto veículo de diálogo literário do trio lusófono (Angola, Brasil e Portugal), Tânia Macedo, no seu trabalho intitulado "A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa", refere:

> *Já no século XIX forjam-se mecanismos de maior aproximação literária entre os países africanos e a literatura brasileira, como se pode inferir, por exemplo, da publicação Almanach de Lembranças Luso-brasileiro (1851-1900 – primeira fase) que se constitui em importante veículo de diálogo literário, já que, em função de sua longevidade e do elevado número de colaboradores (e assinantes) estabelece um espaço de*

> *conhecimento de várias realidades e textos. Dessa forma, vemos cruzarem-se nas páginas dos pequeninos livros cheios de informações úteis, jovens escritores como os brasileiros Casimiro de Abreu e Machado de Assis, os angolanos Cordeiro da Mata e José da Silva Maia Ferreira. (MACÊDO, 2008: 130)*

Tânia Macedo lembra que o diálogo literário estabelecido entre Angola e o Brasil ocorreu em momentos extremamente importantes e interessantes dos sistemas literários dos dois países.

Cita, como exemplo, o período romântico brasileiro, assinalado por muitos críticos como aquele em que ocorre a consolidação de autonomia literária brasileira, sendo, também, o momento de um encontro que pode ser considerado seminal para uma das manifestações literárias mais importantes da literatura angolana. (MACÊDO, 2002: 41-42)

Sem perder de vista a intenção de demonstrar a relação entre Angola e Brasil no campo literário, e seguindo a pista apresentada por Tânia Macedo, vários são os autores angolanos e brasileiros com presença regular na referida publicação.

Portanto, ambos sabiam o que cada um fazia, lia e escrevia. E no rol de colaboradores do Almanach, pretendemos chamar a atenção para um deles. Nessa relação entre Angola e Brasil, e particularizando o caso de José da Silva Maia Ferreira, também ele um colaborador do Almanach, Rita Chaves diz-nos que o Brasil ajudou a direcionar o seu percurso pessoal e artístico:

> *Entre outros indicadores, temos a relação muito próxima que estabeleceu com o Brasil um poeta (...) do século XIX, uma das vozes que marcaram o início da atividade literária em Angola. José da Silva Maia Ferreira, autor do primeiro livro editado na África ocupada pelos portugueses, viveu uns bons anos no Rio de Janeiro durante a primeira metade do século XIX e foi marcado pela atmosfera do nosso romantismo. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 39)*

Entretanto, para um melhor esclarecimento sobre essas influências que José da Silva Maia Ferreira viria a receber do Brasil, trazemos aqui, de forma resumida, alguns passos dados por este

poeta luandense até a altura da publicação do seu livro de poemas *Espontaneidades da minha alma – às senhoras africanas.*

2.1.2. José da Silva Maia Ferreira: Um angolano luso-brasileiro

Como nota introdutória e de valorização do poeta José da Silva Maia Ferreira, socorremo-nos de um enunciado de Francisco Soares, investigador muito comprometido com a literatura angolana produzida no século XIX:

> *Viajante, nascido em Luanda e tendo vivido em Angola, Brasil, EUA e Cuba, tendo igualmente negociado (a favor de outros) na costa ocidental africana, o currículo de José da Silva Maia Ferreira torna-o figura sedutora, incontornável e crucial para a história literária angolana (ou angolense) e para outras histórias também. Ele foi, quanto se saiba, o primeiro poeta angolano a publicar um livro de versos, simultaneamente o primeiro impresso em Angola. (SOARES, 2013: s/p)*

De seu nome completo José da Silva Maia Ferreira Medeiros Matoso de Andrade Câmara, nasceu em Luanda, a 7 de junho de 1827, num período marcado já pela proibição do comércio de homens transformados em escravos, sem dúvida a maior fonte de rendimentos das famílias luandenses e, consequentemente, a principal fonte de receita para a economia da colónia. Aliás, tanto as autoridades administrativas da colónia quanto os principais comerciantes eram unânimes em reconhecer os indícios de crise e o grande transtorno que o fim do comércio de homens transformados em escravos provocaria na vida económica de Angola, um território cuja economia estava ainda dependente do tráfico e ao Brasil.

Entretanto, o Brasil já independente pretendia inserir-se na rota da modernidade e civilização do século XIX, procurando igualmente o seu reconhecimento de potências como a Inglaterra, que exigiam para tal o fim do tráfico de homens transformados em escravos promovido no solo brasileiro. Como vimos já, a observância da abolição da escravatura e o fim do tráfico negreiro

constavam dos pontos de conciliação entre brasileiros e ingleses. Ou seja, o papel da Inglaterra foi essencial para o fim do tráfico atlântico, pressionando países como o Brasil, utilizando diversos recursos, como o de inspecionar navios no alto-mar.

A Lei Áurea, oficialmente Lei Imperial n.º 3.353, sancionada em 13 de maio de 1888, foi de fato a que extinguiu em definitivo a escravidão no Brasil, libertando cerca de 700 mil negros escravizados. Porém, o processo de abolição da escravatura no Brasil foi gradual e teve como marco a Lei Euzebio de Queiroz, de 1850.

Com essa legislação, Lei nº 581, de 4 de setembro de 1850, Brasil procurava contrapor a Lei Bill Aberdeen (1845), de iniciativa do ministro britânico das Relações Exteriores, Lord Aberdeen, que autorizava os ingleses a apreenderem navios negreiros intercontinentais. Ou seja, o fato de a marinha britânica perseguir, interceptar e aprisionar navios do Brasil, direta ou indiretamente envolvidos no tráfico negreiro, como se de piratas se tratasse, causava desconforto e feria o orgulho brasileiro.

Assim, a Lei Euzebio de Queiroz propunha tomada de medidas mais contundentes contra o tráfico negreiro no atlântico, proibindo a entrada de africanos no Brasil na condição de escravo, transportados por navios negreiros, um fenómeno chamado de Diáspora Africana.

Com a entrada em vigor da Lei Euzebio de Queiroz, em apenas três anos baixou para zero a entrada oficial no Brasil de novos homens escravizados, impossibilitando a renovação da mão de obra.

Abrindo aqui um parêntese, importa falar de Euzebio Queiroz (1812-1868).

De seu nome completo Euzebio de Queiroz Coutinho Matoso da Câmara, nascido em Luanda em 1812, filho de um juiz luso-angolano, foi ministro da Justiça no Brasil entre 1848 e 1852, e partiu dele uma das mais importantes leis do império, que proibiu o tráfico atlântico de homens escravizados.

Euzebio de Queiroz Coutinho Matoso da Câmara, membro do Partido Conservador, tinha uma relação familiar com José da Silva Maia Ferreira Medeiros Matoso de Andrade Câmara. Segundo Francisco Soares, o poeta e ministro eram primos em segundo grau.

> *Sai da sua família próxima a segunda lei da proibição da importação de escravos para o Brasil, aprovada a 4 de setembro de 1850, a chamada Lei Euzebio de Queiroz (seu primo), que*

> *integrava (Ministro da Justiça) o executivo do Partido Conservador (então chefiado pelo Marquês de Olinda) e que liderou o processo de aprovação da Lei (SOARES, 2013: s/p)*

Como referimos, essas iniciativas legislativas de portugueses e brasileiros surgiram devido, fundamentalmente, à pressão imposta pelos ingleses iniciada por volta de 1808 para o combate ao tráfico de homens escravizados.

Cerca de sete anos depois deste começo da campanha de abolição do tráfico de homens escravizados, isso em 1815, o comércio foi abolido ao norte do Equador e em Portugal viria a acontecer, pelo menos formalmente, só em 1836, com a Inglaterra a vigiar o cumprimento da interdição, reprimindo ou exigindo a observância dos tratados e convenções firmados.

Porém, diante dessa proclamação da abolição do tráfico negreiro, os traficantes que atuavam entre Brasil e Angola continuavam as suas atividades, reforçando o seu sistema de contrabando, chegando muitas vezes a haver conivência do governo e das autoridades brasileiras. Aliás, no período após a assinatura de tratados e convenções, houve um violento aumento de entrada de negros escravizados no Brasil, saídos principalmente de portos de embarque em Angola.

Esse aumento brutal do tráfico deveu-se fundamentalmente aos entraves surgidos para os comerciantes de homens escravizados devido à determinadas imposições, como as do Congresso de Viena, a 22 de janeiro de 1815, num tratado assinado entre Portugal e Inglaterra, proibindo portugueses de comprar ou traficar negros escravizados em qualquer lugar da Costa da África ao norte do Equador. E foram as tentativas de burlar as autoridades na ilicitude do tráfico de homens escravizados que contribuíram para o seu crescimento.

> *Após a Declaração de Independência do Brasil, em 1822, os então comerciantes de escravos estrangeiros no Brasil perderam os privilégios de taxas de importação-exportação que desfrutavam entre os nacionais portugueses, forçando-os a seguir para portos livres de impostos ao norte de Luanda. De 1823 até 1825, apenas uma média de 11.765 escravos foram anualmente exportados a partir deste centro urbano costeiro. (CURTO e GERVAIS, 2002: 23)*

O que fica subjacente nessa afirmação é que se em Portugal havia o compromisso político de acatar o que os ingleses definiam, no Brasil e Angola havia uma interpretação e ação contrárias, vindo a agudizar-se, exponencialmente, o exercício comercial em prol do tráfico de negros escravizados.

Estando Angola sob bandeira portuguesa, mas sob forte influência do Brasil, claro que foi emergindo o agudizar da linha que separava os apoiantes de cada um dos lados: os partidários da ideologia ou união com o Brasil, e os partidários da continuação da ligação com Portugal.

Podemos então perceber que os diferentes processos políticos, económicos, culturais, e mesmo militares, que iam sucedendo em Portugal e no Brasil eram grandemente sentidos em Angola.

Não será por acaso que em Angola se passou a observar uma crise provocada pela instabilidade política na coroa portuguesa e no Brasil já independente, mas sobretudo pela incapacidade económico-financeira de a colónia sustentar-se em função das restrições ao comércio de homens escravizados. Selma Pantoja refere que houve tentativas de encontrar-se outras fontes de sustentabilidade na colónia.

> *Os governadores vindos de Portugal nesse período, tais como Tovar de Albuquerque, tentaram desenvolver em Angola outros recursos que poderiam ser úteis a Portugal, quando o tráfico cessasse. Seus esforços os tornaram impopulares em Angola. As notícias de reformas constitucionais que ocorrem em Portugal em 1821 levaram à formação, em Angola, de um grupo de oposição ao governador Tovar de Albuquerque, que representou para eles a velha ordem de Portugal e uma política que gerava um sentimento antibrasileiro. (PANTOJA, 2003: 208)*

Portanto, o desaguisado entre Brasil e Portugal em relação à perspetiva da abolição do comércio de homens escravizados, fundamentalmente em Angola, ia levando ao terreno acérrimas disputas que se refletiam no campo político. As interferências do poder económico dos "brasileiros" sobre a governação da colónia de Angola iam condicionando a intenção política dos "portugueses" em desenvolver outras atividades em detrimento do comércio de homens escravizados. E a

semelhança do que ia acontecendo em Portugal e no Brasil, onde se iniciavam processos de ajustes organizativos como tentativa de superar as respetivas crises em cada um dos impérios, o caos político e social foi crescendo nas duas principais cidades de Angola de então, nomeadamente Luanda e Benguela, nesta última onde já estava instalada a família de José da Silva Maia Ferreira.

> *As grandes agitações se sucederam em Luanda e Benguela, mais nesta última do que na primeira. Um dado serviu de estopim: o sequestro dos bens dos "brasileiros". Tiveram papel importante os degredados, principalmente alguns italianos, que nunca se conformaram de terem ido parar em Angola quando, na verdade, haviam lhes prometido ir para o Brasil. (PANTOJA, 2003: 209)*

Estava instalada a discórdia fazia tempo, afetando severamente a administração da colónia. Dum lado, os que defendiam as soluções vindas de Lisboa. Do outro lado, os que continuavam apegados às influências do Brasil independente. Para tirar Angola da letargia de então, não havendo confiança nas soluções vindas de Portugal, iniciam as campanhas entre os dois grupos oponentes.

No afã de harmonizar as relações, concordavam em promover novas formas de governação, designadamente a opção por juntas governativas. Os partidários de Portugal conseguiram importante vitória, mas do lado oposto ficou evidente que continuava acesa a ideia de união com o Brasil.

De modo a travar a onda de contestação na colónia a favor da união com o Brasil, e para fazer vincar o seu poder sobre Luanda, D. João VI enviou em maio de 1823 um novo governador para Angola. Mas sem grande efeito, perante o movimento que passou a ser denominado “partido brasileiro”.

Com o andar do tempo, se em Luanda os ânimos já estavam mais ou menos sossegados em relação à junção com o Brasil, na cidade de Benguela, onde José da Silva Maia Ferreira residiu entre 1849-1850, a situação era bem diferente. Havia uma maior cumplicidade com os ideais brasileiros, havendo inclusive panfletos pelas ruas de Benguela, que apelavam a uma união com o Brasil.

Quando esses intentos foram finalmente abafados, a decepção e prejuízos foram enormes, incluindo algumas perseguições políticas, num período que em Portugal terminava a guerra civil que opunha os miguelistas aos liberais.

A não materialização do desejo de muitos comerciantes de Benguela unirem-se ao Brasil os terá frustrado, levando-os a abandonar a colónia de Angola, emigrando para o Brasil, uma situação por vezes relacionada ao fato de boa parte destes defensores da união com o Brasil serem também miguelistas. Daí presumir-se que esse também tenha sido um dos motivos que levou, em 1834, os pais de José da Silva Maia Ferreira a abandonarem Luanda, quando o depois poeta contava com sete anos de idade.

Emigrar e levar filhos ao Brasil para estudarem ou continuarem os estudos não era algo inovador na época entre angolanos com posses. Já vinha do século XVIII, como lembra Francisco Soares:

> *Em 1798, por exemplo, o governador de Benguela declarou que era relativamente comum o envio de filhos e filhas de negociantes para estudar na capital carioca. (SOARES, 2013: s/p)*

Essa informação vem confirmar a normalidade de José da Silva Maia Ferreira seguir com os pais para o Brasil, um terreno fértil para os filhos de importantes comerciantes de Angola (Luanda e Benguela, particularmente) formarem-se.

Como referimos, com apenas sete anos de idade, José da Silva Maia Ferreira emigra com os pais para o Rio de Janeiro (Brasil), onde viveria entre 1834 e 1845. A chegada da família acontece num momento crucial da formação da nação brasileira. Três anos antes da sua chegada, isso em 1831, tinha iniciado o chamado Período regencial, um decénio que se estendeu até 1840, consubstanciado na abdicação de D. Pedro I ao trono a favor de seu filho, D. Pedro II.

Além desse conturbado momento político, existia também fortes movimentos culturais.

No campo literário, dois anos após a sua chegada ao Brasil (1836), é publicado o livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, um importantíssimo nome do romantismo no Brasil, movimento iniciado por um grupo de jovens em Paris, influenciados por Almeida Garret.

Sílvio Romero refere que com *Suspiros poéticos e saudades*, o autor aumenta a graduação dos assuntos da arte e do Brasil, elevando-os a grandiosos.

> *É uma coleção de poesias enormes, eriçadas de prosaísmos capazes de molestar o mais contentável dos leitores. Foi um dos grandes defeitos do romantismo francês passados para o Brasil: o desmedido comprimento das poesias. (ROMERO, 1990: 792)*

Fica presente a influência dos românticos brasileiros recebida dos franceses. Aliado à leitura dos românticos a partir de Paris, um grupo de jovens poetas brasileiros, em que destacamos o próprio Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), adepto de um romantismo conservador e não-nativista (não-indianista), e António Gonçalves Dias (1823 - 1864), decidiu marcar a literatura com agitação e transgressão, que também caracterizou a revolução francesa de 1789.

Dessa manifestação artístico-cultural, cunhada por uma forte presunção nacionalista e religiosa e a exaltação da natureza, nasceu a revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes, cujos dois primeiros números traziam como epígrafe: "Tudo pelo Brasil e para o Brasil".

Partes de traços das caraterísticas que aludimos no parágrafo acima vamos encontrar no poema "O dia 7 de setembro, em Paris", do barão e visconde de Araguaia Domingos Gonçalves de Magalhães, em que, para imortalizar o "Dia da Liberdade! " nesse poema, publicado no livro *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), o poeta invoca nos versos a luminosidade da Natureza, como padrão do bem-estar e da felicidade pelo dia da independência do Brasil. Pelo seu punho, chega a referir que a sua aludida obra,

> *É um tributo que pagamos à Pátria, enquanto lhe não oferecermos outra cousa de maior valia (BRAYNER, 1981: 157)*

Sempre no sentido da presunção, o seu companheiro Gonçalves Dias, com a sua "Canção do exílio", publicado no livro *Primeiros Cantos (*1846), cerca de três anos antes do livro "Espontaneidades da minha alma" (1849), de Maia Ferreira, também enleva o seu Brasil e invoca a presença das palmeiras para dimensionar a qualidade natural da sua terra:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá. (BRAYNER, 1981: 166)

Essas qualificações entre o verde e a beleza da terra igualmente o vamos encontrar em Maia Ferreira. No seu poema "A minha terra", José da Silva Maia Ferreira também realça o vigor das palmeiras como símbolo do repouso do tradicional sobre a natureza:

Tem palmeiras de sombra copada
Onde o Soba de tribo selvagem,
Em caravana de gente cansada,
Adormece sequioso de aragem. (FERREIRA, 2013: 36)

O designado Soba, aqui, foi insuficiente referenciá-lo como entidade singular. Surge como um substantivo próprio propositadamente para indiciar coletividade e simbolizar um povo senhor da sua soberania e destino. Portanto, o tradicional num todo global, aparece sob a proteção da frondosa palmeira numa terra de bosques, flores e de gente cansada, seguindo em caravana.

Sobre o mesmo poema, "A minha terra", Francisco Soares lembra que para Maia Ferreira, a estratégia foi a de

> *colocar o seu país como menos valioso, menos belo, mais modesto, para depois sublinhar a sua pertença, o seu amor à terra, tanto maior quanto menos interessante ela seja. Em várias outras passagens do mesmo e longo poema, ele compara o perigo, a exuberância, o gigantismo, a ferocidade, com o humilde "berço onde nascera". E, apesar de reconhecer a superioridade da outra paisagem, toma partido pela sua porque é a sua. (SOARES, 2013: s/p)*

Porque a exaltação da Natureza concorria para altear a Pátria no romantismo, no poema de Gonçalves Dias já acima citado há o ardil artístico de se olhar do céu à terra para sobrevalorizar o seu Brasil, como podemos conferir nos versos abaixo:

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores. (DIAS, in BRAYNER, 1981: 166)

Descritos em cenários só diferenciados pelos contextos enaltecidos pelos poetas, ambos demonstram nos seus textos um exacerbar da fé, paixão e sonho, centrados num lirismo próprio dos românticos, em que a busca do exótico acaba por enaltecer a busca de balizas dum nacionalismo utópico.

O ainda imberbe José da Silva Maia Ferreira chega com os pais ao Brasil na efervescência da publicação do livro do romântico Gonçalves de Magalhães, e atraca no Rio de Janeiro onde já se vivia um ambiente em que uma geração de intelectuais brasileiros procurava afirmar a sua brasilidade pelo transferir do nacionalismo, apoiando-se no nativismo, no elogio à terra e na idealização dos índios como bons selvagens.

Esses autores brasileiros passaram a enaltecer e a idealizar mais a mulher, recuperando uma caraterística da lírica medieval, promovendo mais uma vez a agitação e a transgressão. Ou seja, a figura feminina passou a ser cultuada como um ser inacessível, tornando o amor inatingível. A alusão a esse aspeto tem a sua relevância, pois é algo que vamos encontrar também na poética de José da Silva Maia Ferreira, por exemplo no seu poema "O seu retrato":

Ó imagem de encanto e primor,
Ó do mundo o meu único ideal, –
Ó das virgens a – virgem de amor,
Ó Deidade p'ra mim sem igual,

(...)

És a imagem mais querida
Formada por Deus no mundo, –
És o sorriso da vida
Mesmo em báratro profundo, –
(...)
Que nunca terás na vida
O nome de emurchecida,
Porque nunca hás-de murchar! (FERREIRA, 2013: 79)

Nesse poema, está patente o sentido de materialização da mulher numa imagem "de encanto e primor", em que o poeta convida o padrão de idealização da mulher perfeita, e inalcançável "virgem de amor", que precisa de continuar a ser a musa "formada por Deus". A mulher que, mesmo no mais profundo precipício, jamais murchará, pois nunca terá o "nome de emurchecida".

Portanto, estava já o poeta angolano a navegar nos limites do território dos românticos, sendo evidente a expressão das emoções e sentimentos, o subjetivismo tomado pelo eu-singular do poeta, que capta e adjetiva o seu próprio relato sobre a vida.

Estabelece-se aqui uma relação importante, para José da Silva Maia Ferreira, entre Recife e as influências do romantismo brasileiro, pois aquele era um dos mais importantes centros intelectuais e culturais do Brasil de então, havendo por lá um interessante ambiente literário, algo reconhecido por Francisco Soares:

> *A formação literária do poeta completa a informação biográfica e se integra num quadro típico das leituras em circulação entre Lisboa, Porto, Luanda, Recife, Rio de Janeiro (...), tal circuito permite compreender etimologicamente a personalidade artística de Maia Ferreira e da literatura subsequente. (SOARES, 2013: s/p)*

Essa tentativa de "colocar" José da Silva Maia Ferreira no território do romantismo brasileiro tem a sua razão de ser, pois as rotas comerciais e literárias de vários segmentos da burguesia angolana da época passavam por Rio de Janeiro e Recife, como terá sido com a família do poeta.

Sobre essa relação que contribuiu para a formatação intelectual de Maia Ferreira, Francisco Soares refere que,

> *Os Estudos Jurídicos de Olinda – mais tarde Faculdade de Direito do Recife – deram lugar a uma Escola que o foi também de Filosofia e de Poesia, não só jurídica. (...), do Recife partia todo um movimento de auto celebração que exaltava "a criação de um centro intelectual, produtor de ideias autónomas (...). Lá surgiram grandes correntes filosóficas, voltadas não só às ciências jurídicas, mas também às letras, artes e política, tendo grandes nomes de destaque no cenário artístico, jurídico e político do país [Brasil]. (SOARES, 2013: s/p)*

Outra prova evidente da sua influência recebida do Brasil e, consequentemente, do seu contato direto com os pais do romantismo brasileiro, é-nos apresentada ainda por Francisco Soares, que faz questão de destacar a relação de Maia Ferreira com Gonçalves Dias, poeta cujo texto descrevemos em parágrafos acima.

Francisco Soares refere que Gonçalves Dias, poeta brasileiro indianista e nativista, influenciou fortemente na mestria técnica revelada por Maia Ferreira.

> *Ficou especialmente registada a convivência literária do poeta com o jornalista e lírico João d'Aboim no Rio de Janeiro. Por intermédio de João d'Aboim, Maia Ferreira terá conhecido Gonçalves Dias, de quem glosa um famoso poema nativista ("Canção do exílio") a partir, justamente, de outra glosa, da autoria de João d'Aboim. (SOARES, 2013: s/p)*

Gonçalves Dias, que estudou em Coimbra e se associou a um grupo de jovens poetas ultra-românticos, quase todos liberais e anti-esclavagistas. É essa geração que abriria caminho à geração imediatamente a seguir, a de Maia Ferreira. O poeta nascido em Luanda, ao apanhar a influência de Gonçalves Dias, fez o mesmo que os jovens portugueses da sua idade.

Francisco Soares robustece essa sua ideia com um outro argumento, formulado fruto da sua investigação sobre o assunto, considerando a possibilidade de que Maia Ferreira e Gonçalves Dias terão partilhado ideias.

> *José da Silva Maia Ferreira pode ter conhecido pessoalmente Gonçalves Dias, visto que frequentava a sua casa João d'Aboim, jornalista e poeta ultrarromântico português exilado no Rio de Janeiro (onde chegou em 1848), amigo de Maia Ferreira (nos anos 1848-1849), que o introduziu no meio literário romântico português e carioca, no Panorama (1837-1868), na Lísia poética e em Guanabara (1849-1856). (SOARES, 2013: s/p)*

Exatamente sobre essa influência literária de José da Silva Maia Ferreira, Tânia Macêdo reforça o que Francisco Soares havia aludido:

> *aqui [Brasil] acabou por manter contato com a poesia de românticos brasileiros, como se nota, por exemplo, no poema "À saudade", que tem por epígrafe uma estrofe de "Queixume" (Segundos cantos), de Gonçalves Dias, ou o poema "À minha terra" (No momento de avistá-la depois de uma viagem), que dialoga muito de perto com a "Canção do exílio" do mesmo Gonçalves Dias. (MACÊDO, 2008: 131)*

Acentuando a informação de Tânia Macêdo, o mesmo Francisco Soares lembra que,

> *Resultante ou não dessa convivência, há poemas de Maia Ferreira em que notória ficou a marca do poeta brasileiro.*

> *Gonçalves Dias é citado e glosado nas Espontaneidades da minha alma, livro cuja notícia e leitura se terá prolongado ao longo do século XIX em Angola. (SOARES, 2013: s/p)*

Mais detalhista, Francisco Soares sublinha as influências:

> *No primeiro número de Guanabara, nas pp. 33-34, Gonçalves Dias publica um poema caraterístico, de verso bem ritmado, ágil, grácil, numa linguagem coloquial, intitulado «Olhos verdes». Se lermos com atenção as Espontaneidades, há lá vários poemas centrando o foco sobre os olhos das 'musas'. (SOARES, 2013: s/p)*

Como vimos, terá sido o poeta João d'Aboim quem proporcionara a aproximação entre Gonçalves Dias e José da Silva Maia Ferreira. Segundo Francisco Soares, João d'Aboim foi para o Rio de Janeiro a 2 de agosto de 1848, com uma carta de apresentação de João de Lemos para Gonçalves Dias.

Porém, estes não terão sido os únicos com quem José da Silva Maia Ferreira terá mantido contato.

> *Além destes dois autores, tão presentes em Maia Ferreira, elogia muito Araújo Porto-Alegre, um dos diretores de Guanabara, da primeira geração romântica, dedicando-lhe mesmo «Um gemido de gratidão». Ele era amigo de Braz Carneiro Leão, dedicando-lhe um poema por seu falecimento. Carneiro Leão é nome de família recorrente nos anúncios do Diário de Pernambuco por mim lidos. Na p. XXIX do «Prólogo» do vol. II das Poesias (datado de 1850) João d'Aboim agradece a "Maia" e outro jovem poeta as líricas "que tiveram a bondade de dedicar-me". (SOARES, 2013: s/p)*

Para o investigador luso-angolano, essas referências terão sido decisivas para estimular, em Maia Ferreira, uma carreira literária, tanto quanto a publicação dos poemas, que saíram para o mercado na "Lizia Poética.

Igualmente, a confirmar a presença da influência brasileira na obra poética de José da Silva Maia Ferreira, Francisco Soares refere:

> *Maia Ferreira é o primeiro romântico angolano, escrevendo como outros primeiros românticos ainda sob alguma sombra do neoclassicismo (inversões sintáticas sobretudo – no seu caso); ele tem família defendendo a independência de Angola sob proteção do Império brasileiro e antecedeu o protonacionalismo angolano afirmando-se sempre "africano" e muitas vezes "português" em acumulação.* (SOARES, 2013: s/p)

Pelo campo do diálogo intertextual, continua a senda poética de José da Silva Maia Ferreira pela literatura do Brasil de então, como nos volta a referir Francisco Soares.

> *Contabilizando o número de românticos brasileiros que usa em epígrafes com o cálculo do que lá teria lido nos anos da sua formação pessoal, incluindo quando começou a escrever e publicar, deve ter lido muito mais.* (SOARES, 2013: s/p)

Quando, em 1845, José da Silva Maia Ferreira regressa a Luanda, e inicia uma carreira na Administração Pública, a sua consciência literária estava bem mais amadurecida. Em 1846, foi nomeado secretário interino da Junta da Saúde, para no ano seguinte, em 1847, regressar novamente ao Brasil devido a questões de negócios.

2.1.2.1. Papel do prelo para o firmar do fazer literário

José da Silva Maia Ferreira continua a ser considerado por muitos como um marco incontornável nessa relação dialógica entre as duas instituições literárias (Angola e Brasil) e por ser o autor da primeira obra literária produzida em Angola, com a publicação, em Luanda, do primeiro livro impresso na África subsaariana.

A história da publicação dessa obra tem também o seu grau de interesse. Se em Portugal a imprensa terá surgido por volta de 1626, em Angola havia evidências dela vir a ser instalada por via

de Joaquim António Carvalho Menezes, um angolense, isso em 1842. Porém, o barco que a trazia terá afundado.

Em 1845, o Governador Geral Pedro Alexandrino da Cunha importa uma prensa e, a 13 de setembro de 1845, o Governo-Geral da Província de Angola publica o primeiro periódico angolano. Essa primeira edição do *Boletim* aparece também para dar cumprimento ao disposto no decreto de 7 de setembro de 1836, que ordenava aos governos locais a publicação, em todas as províncias, de boletins oficiais.

Nas suas primeiras edições, o *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Angola (BOGGA),* além das disposições legais, publicação das ordens e determinações da metrópole, divulgava também notícias e anúncios, que se exteriorizavam em prosa literária e em versos de maior ou menor inspiração. Existia também espaço para questões não oficiais, divulgando declarações e avisos diversos, participações de casamentos, nascimentos e óbitos, além de avisos de partidas e chegadas de navios e outras embarcações.

Juntamente às disposições legais e notícias, o Boletim servia também para divulgar avisos de pessoas partindo para Portugal ou para o Brasil, denúncias e avisos sobre homens escravizados fugitivos capturados pelas autoridades coloniais.

Um desses exemplos é-nos dado a observar na edição de 22 de agosto de 1845 do mesmo boletim:

> *Existe em depósito na cadeia pública, um escravo fugido de nome Ngunga, capturado em Cambambe, o qual diz pertencer ao morador de Ambaca, o Quinginge. (BOGGA, 1846: 2)*

A instalação da prensa e o surgimento da imprensa em Angola, em 1845, é um marco importantíssimo para aquilo que viria a ser o desenvolvimento da literatura angolana. Na época (século XIX), Angola chegou a ter cerca de 60 jornais, espaços privilegiados para onde se debitavam projetos literários, todos eles alimentados por muitos jornalistas e outros atores socioculturais que utilizavam as suas páginas em contrapeso ao silêncio imposto pela máquina colonial.

Também é importante referir que muitos desses jornalistas privilegiavam a denúncia de injustiças sociais existentes na colónia, fundamentalmente as ligadas às discriminações raciais e as condições e condenações ao tráfico de homens escravizados. Estavam entre os seus escribas

renomados pioneiros da literatura angolana, nomeadamente Alfredo Troni (que em 1882 publica Nga Mutúri) e Joaquim Dias Cordeiro da Matta (publica, em 1891, Philosophia Popular em Provérbios Angolenses).

Nome Completo: *José da Silva Maia Ferreira Medeiro Matoso de Andrade Câmara* **Naturalidade:** *Luanda* **Data de Nascimento:** *07 de junho de 1827*	**Período em que residiu**			**Idade**
	Em Angola	**No Brasil**	**Nos EUA**	
	1827 – 1834			... 07 anos
		1834 – 1845		07 – 18 anos
	1845 – 1847			18 – 20 anos
		1847 - 1849		20 – 22 anos
1849: Publica "Espontaneidades..."	1849 – 1850			22 – 23 anos
1853: *Casa-se com Margaret Butler*			1850 – 1856	23 – 29 anos
1881: *Falecimento no Rio de Janeiro*		1862 - 1881		35 – 54 anos

Quadro 1: Resumo do percurso de José da Silva Maia Ferreira

No seu regresso a Angola (1845), após mais de dez anos no Brasil, José da Silva Maia Ferreira contava com cerca de 18 anos de idade e com uma invejável bagagem literária. Sobre isso, e patente no livro, Sheila Ribeiro Jacob refere que, nos 54 poemas reunidos em "Espontaneidades da minha alma", se nota um produtivo diálogo tanto com a poesia romântica do Brasil quanto com o cânone europeu.

> *Além de as viagens do poeta terem facilitado o conhecimento de autores estrangeiros, é preciso pensar na influência "inevitável" do imaginário ético e estético europeu do século XIX, de que nos fala António Cândido, já que houve, no território colonizado, o "transplante por vezes brutalmente forçado das culturas". (...). Por isso, era comum que as colônias, lançando-se à atividade literária, estabelecessem "a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do Novo Mundo por intermédio do processo colonizador, de que é um episódio". (JACOB, 2013: 154)*

Nessa altura, em 1847, estando em Angola, José da Silva Maia Ferreira assumia funções de tesoureiro da alfândega, em Benguela.

Entretanto, o ano de 1849 foi marcadamente muito importante para si. Além de ser o do seu regresso a Angola depois de mais dois anos no Brasil, nesse ano publicou o livro *Espontaneidades da minha alma – às senhoras africanas*, elemento esse que contribuiu para imortalizar o seu nome na história da literatura angolana. Antes, estreou-se com quatro poemas incluídos no 3º. Volume da Lizia Poética ou Coleção de poesias modernas de autores portugueses, organizada por José Ferreira Monteiro (Rio de Janeiro, 1849).

Um ano depois, em 1850, foi nomeado oficial ordinário da Secretaria do Governo Provincial de Benguela e, em junho desse ano, passou a exercer funções de escrivão de descargas da alfândega da cidade de Benguela. Nesse mesmo ano, assumiu interinamente o cargo de subdelegado de Benguela. Também é certo que devido a incompatibilidades com o clima na cidade, veio a regressar a Luanda.

Contudo, o seu destino literário tinha sido traçado com o lançamento da semente chamada "Espontaneidades da minha alma", um livro em que Maia Ferreira dispõe, em versos, o conjunto de leituras feitas e outras influências acumuladas no tempo em que esteve longe da sua terra natal.

A provar isso, Sheila Ribeiro Jacob refere que, na poesia de José da Silva Maia Ferreira, se verifica inclusive a presença de ecos da literatura francesa:

> *Nove dos poemas reunidos em Espontaneidades da minha alma possuem epígrafes de poetas franceses dos séculos XVIII e XIX. Também encontramos versos em francês, inglês e latim, além de o autor citar grandes nomes da cultura ocidental, como Homero, Camões, Bocage, Castilho, Garrett.... Todos esses aspetos ilustram como o poeta tinha afinidades com línguas e produções estrangeiras, o que mostra a sua situação privilegiada por ter tido acesso a uma instrução superior à de muitos de seus conterrâneos, e indica sua passagem por boas escolas entre 1835 e 1845. (JACOB, 2013: 154)*

O seu percurso profissional e pessoal prosseguiu, sem que houvesse outras relevâncias comprovadas no campo literário. Em 1851 partiu para o Ambriz e, depois, para Nova Iorque, onde se dedicou à atividade comercial, chegando a ser nomeado vice-cônsul de Portugal em Nova Iorque, em 1856.

Essa nomeação avançada pelo seu amigo, César Henrique Stuart de la Figanière Morão, então cônsul-geral de Nova Iorque, acabou, entretanto, por ser ignorada pelo Gabinete Americano do Ministério dos Negócios Estrangeiros dos Estados Unidos da América.

Também foi nos Estados Unidos da América onde se casou a 1 de fevereiro de 1853 com Margaret Butler, uma cidadã norte-americana, com quem teve três filhos.

José da Silva Maia Ferreira viria a falecer em fevereiro de 1881, no Rio de Janeiro, onde havia chegado por volta de 1862 com a sua família, abandonando definitivamente os Estados Unidos.

Resumidamente, procuramos trazer, através de José da Silva Maia Ferreira, um exemplo do intercâmbio literário que existiu entre Angola e Brasil. E, mais uma vez, quem nos ilumina no caminho é Francisco Soares, que se apoia na literatura e biografia do poeta para estabelecer, no quadro Atlântico e lusófono, o conceito de crioulização, ou de hibridismo cultural, aplicado à história da formação de uma comunidade literária angolana no século XIX.

> *Acima de tudo, a sua literatura é uma literatura própria das personalidades híbridas e tropicais do seu tempo, quer circulassem entre grupos de portugueses, ou de brasileiros, ou de angolanos residentes, ou em dois deles, ou nos três ao mesmo tempo, já que andavam misturados e isso foi mesmo o mais provável. (SOARES, 2013: s/p)*

Reiteramos que pretendemos aqui destacar a relação dialógica entre escritores desses dois países, sendo que essa fatualidade ficou assente nas citações feitas.

E, tal como aludimos no início, as relações históricas entre Angola e Brasil no período colonial foram propícias para o contágio literário que, no século XIX, dominou a literatura feita na então colónia portuguesa em África, quase toda ela construída sobre forte dependência dos suspiros culturais vindos do Rio de Janeiro, Recife e Olinda.

2.2. Influências partilhadas a partir do século XIX

A elite literária angolana do século XIX foi muito marcada pela literatura portuguesa da época, embora, paralelamente, houvesse já registos e influências anteriores da chamada oratura, ou literatura oral, que encerrava em si relações com um sistema estético próprio, um método, e definia uma filosofia de vida.

Recuperando o termo oratura, cunhado por um linguísta ugandês, Pio Zirimu, no calor de um debate que decorria nas universidades de Makerere (no Uganda), Nairobi (no Quénia) e Dar Es Salaam (na Tanzânia) sobre a hegemonia das línguas europeias (ONG, 1998: 40), esta literatura é representada por um acervo de textos orais que podem presentemente ser conservados com recurso à escrita e dele fazem parte particularmente provérbios, adivinhas, contos, anedotas e fábulas. Ou seja, o termo passa a designar literaturas de expressão oral, tradicional ou popular, muito centrada na ausência do texto impresso.

Também aqui, na recolha deste tipo de texto caraterizado pela brevidade, associando-se lhe uma estética da transmissão de pensamentos, crenças, ideias, valores e sentimentos, a presença brasileira é notória. Segundo Carlos Ervedosa, uma das primeiras recolhas da literatura oral de povos de Angola foi feita pelo brasileiro Saturnino de Sousa e Oliveira e pelo angolano Manuel Alves de Castro Francina, referindo-se aos 20 provérbios em quimbundo recolhidos pelos dois no seu livro, nomeadamente Elementos Grammaticaes da Língua Mbundu, de 1864 (ERVEDOSA, 1985: 7).

Tanto esses quanto o missionário Héli Chatelain, suíço que viria a desembarcar em Luanda em 1885, vindo a desenvolver importantes estudos sobre a cultura angolana da época, concordam que, no tocante à estrutura do provérbio, é um texto breve e sintético, de uma grande densidade semântica, e inclui ditados e máximas, carregando basicamente dois sentidos: um sentido literal e um sentido conotativo, implicando um significado secundário.

Para ambos, a passagem do primeiro ao significado secundário, cuja coerência é possível detectar em determinadas circunstâncias, constitui o núcleo da sua beleza, justificando por isso o esforço de interpretação que ele exige.

Esses parágrafos anteriores, como introdução à literatura impressa em Angola, servirão para demonstrar, mais adiante, a correlação de que a tradição não foi totalmente engolida pela produção literária escrita que viria a ser dinamizada no século XIX com o surgimento da imprensa.

Tal como descrevemos acima, com o aparecimento do primeiro órgão de imprensa em

Angola, O Boletim Oficial, órgão ligado ao Governo-Geral da Província de Angola, cuja edição inaugural saiu a 13 de setembro de 1845, as portas para o texto impresso ficaram abertas.

Embora se divulgasse inicialmente informações oficiais e outras comunicações sobre o quotidiano da província, difundia também notícias e anúncios que se exteriorizavam em prosa literária e em versos de maior ou menor inspiração.

Na sua importância histórica, nesse órgão que já em 1951 passaria a chamar-se Boletim Oficial de Angola, como veículo literário circularam, por exemplo, poemas de José da Silva Maia Ferreira.

Entretanto, com a instalação da imprensa, em 1845, veio um verdadeiro "surto" da imprensa angolana, com o lançamento de quase sessenta jornais independentes, nos quais tanto africanos quanto europeus constavam como seus diretores, redatores e colaboradores. Naquela época (século XIX), em Angola circularam cerca de 58 jornais, sendo 49 editados em Luanda, seis em Moçâmedes (Namibe), dois em Benguela e um no Ambriz. Dizemos que circulavam porque, os jornais, tão rápido surgiam, como também desapareciam.

Muitos desses periódicos lançaram-se em denúncia das condições de exploração existentes no continente africano e em defesa dos interesses dos oprimidos pelo sistema colonial, além de também servirem como polo divulgador e incentivador da produção literária, tanto em prosa quanto em versos.

Nesses órgãos da imprensa já era possível encontrar-se algumas questões nacionalistas, bem como temas conexos que conduziram, na quase totalidade dos casos, ao encerramento forçado dos órgãos da imprensa por parte das autoridades portuguesas do tempo.

Entre os jornalistas africanos daquele século merecem destaque João da Ressurreição Arantes Braga, José de Fontes Pereira, Pedro da Paixão Franco, José de Macedo e Sant'Anna Palma. Também Alfredo Troni não fica atrás, tendo editado, sucessivamente, três periódicos, designadamente *Jornal de Luanda* (1878), *Mukuarimi* (1888) e *Conselhos de Leste* (1891), sendo o primeiro a utilizar uma expressão angolana como título (*Mukuarimi*), que queria dizer o maldizente, o fofoqueiro.

Bastante conhecido por sua atuação na literatura angolana nascente, Alfredo Troni foi o responsável pela primeira narrativa literária com a projeção e registo atuais, com uma novela de 1882, intitulada Nga Mutúri, em que o autor narra a odisseia duma viúva, um pretexto para relativizar a coabitação de duas culturas díspares, a europeia e a africana, sem o estabelecimento

de hierarquias.

A obra, publicada em folhetins em junho e julho de 1882 no Diário da Manhã, de Lisboa, e depois no Jornal das Colónias, de julho a agosto do mesmo ano, narra "cenas de Loanda" (subtítulo da obra), mostrando, em suas diferenças, os dois mundos culturais que lá havia, sem estabelecer as hierarquias tão caras ao discurso colonizador.

Outra figura importante do século XIX em Angola foi Joaquim Dias Cordeiro da Matta, um dos grandes valorizadores da cultura local, quiçá o mais importante escritor angolano do século XIX. Gramático, etnógrafo, jornalista, poeta e romancista.

Colaborador da imprensa de então com artigos publicados n'*O Mercantil*, Cordeiro da Matta convocou os seus compatriotas jovens à missão de dedicar algumas horas de ócio ao desenvolvimento de uma literatura própria. Seus artigos estiveram estampados em jornais da época, como O Pharol do povo, O Arauto africano, e no próprio Jornal de Loanda fundado e dirigido por Troni.

Neste, Cordeiro da Matta possuía uma coluna fixa intitulada "Jeremiadas Históricas", na qual denunciava periodicamente as mazelas e os flagelos por que passavam os moradores de Luanda.

Os poemas de Cordeiro da Matta são, muitos deles, dedicados a criticar a realidade. Um dos principais exemplos dessa conduta é "Libelo a Portugal", de 1883, publicado originalmente n'O Pharol do povo:

Portugal foste grande... Tuas tradições
Gloriosas assombram todas as nações!

De Camões o poema e de Herculano a história,
Tudo, ó egrégio velho, fala em tua glória.

Poré, se eras o forte, o temerário, o ousado,
Da marítima empresa o grande iniciador
O intrépido, o valente náutico – soldado –
Atestando em doiradas páginas ao mundo
(...)

oh! Não deixes Angola em mísera orfandade,

oh! Dá-lhe, Portugal, a sua liberdade... (MARQUES & FERREIRA, 2011: 82 – 83)

O texto trata da contradição entre o então presente "moribundo" da pátria portuguesa e seu passado glorioso, cantado por Camões e por Alexandre Herculano, defendendo, no fim, a liberdade de sua pátria; Angola.

Relativamente ao que aferimos logo no primeiro parágrafo deste capítulo, sobre o fato de a elite literária angolana do século XIX ter sido muito marcada pela literatura portuguesa da época, também Carlos Ervedosa nos apresenta um exemplo, com o livro de Cordeiro da Matta, no seu livro *Delírios*, referindo:

Poesia lírica, segundo os modelos então em voga na época, como mostra o fragmento do seu poema «Negra!»:

Negra! Negra! como a noite
D'uma horrível tempestade,
Mas, linda, mimosa e bella,
Como a mais gentil beldade!
(...) (ERVEDOSA, 1985: 34)

No poema "Negra!", o poeta distribui para o nervo do verso as qualidades naturais da mulher, provocando uma ruptura com a literatura de então que elevava a mulher negra à poesia fundamentalmente pelo seu exotismo. Em 1890, mais de cem poemas seus foram reunidos num único conjunto, denominado *Delírios*, tendo escolhido tematizar a questão racial, até então intocada pela poesia angolana, dirigindo os versos à mulher negra africana, contemplando-a em sua beleza.

Entretanto, nesse poema também ficam evidenciados os indícios do que se viria a considerar um negrismo globalizado a partir de Booker, Garvey ou mesmo Hughes, como teremos oportunidade de apreciar noutros capítulos, mas que nativistas da geração de Cordeiro da Matta apregoavam a favor do negro. Por exemplo, contrariando uma tendência quase dogmática, Joaquim Dias Cordeiro da Matta eleva a mulher negra como símbolo de gentileza e beleza, inclusive de

pureza:

Negra! negra! como a asa
do corvo mais negro e escuro
mas tendo nos claros olhos
o olhar mais límpido e puro
(...) (Idem)

Francisco Soares realça nesse poema « "o olhar mais límpido e puro!" da musa negra. Sem dúvida melhor poeta, o jovem do Quanza conotava logo o brilho com a pureza e não só com a cor da pele onde contrastava. Mas o tópico foi mais fundo, antes ainda de Cordeiro da Matta, quando Maia Ferreira, versificador intimista, canta "uns olhos ["pretos-maviosos"] que eu vi", onde brilham "fulgores" irresistíveis [na negrura maviosa]» (SOARES, 2017: 14)

Referindo-se às qualidades do poema, Francisco Soares destaca a marca clara do posicionamento de intelectuais angolanos do século XIX (principalmente jornalistas, políticos e escritores), chamados 'filhos da terra', que começaram a reforçar a sua posição de negro como um atributo valorável, e não o invés.

> *Como escrevi antes, o poema «Negra», de Cordeiro da Matta, foi republicado nos Ensaios literários, no auge da reação antirracista dos filhos da terra, na qual assumem a sua negritude, ou seja, a sua condição de negros como representativa de toda a comunidade ofendida. (SOARES, 2017: 13)*

Ou seja, fica clara a posição assumida em 1901, com a publicação de uma coletânea de artigos, produzidos com a participação de onze intelectuais angolanos, como resposta coletiva contra uma matéria racista publicada pela *Gazeta de Loanda,* e viria a tornar-se num marco do pensamento e da luta anticolonial. Para ser mais preciso, recorremos a um enunciado de Susana de Oliveira:

> *Voz de Angola Clamando no Deserto, cujo subtítulo é "oferecida aos amigos da verdade pelos naturaes", ficou conhecida como sendo a primeira reação coletiva e anticolonialista angolana a um artigo de cunho abertamente colonialista e racista. Isso aconteceu no ano de 1901 e o artigo racista apócrifo intitulava-se "Contra a lei, pela grei", publicado no jornal A Gazeta de Loanda de número 4. Voz de Angola teve uma tiragem inicial de 1.000 exemplares paga do próprio bolso pelos autores diretos e outros colaboradores, todos mantidos em anonimato. Foi publicada uma 2ª edição em 1984 pela União dos Escritores Angolanos com tiragem de 5.000 exemplares como documento dos chamados precursores da luta de libertação colonial. (OLIVEIRA, 2010: 47)*

Embora o livro tivesse saído sob o anonimato dos autores dos textos nele contido, foi possível saber-se quem esteve envolvido no referido projeto.

> *Conforme registrou o jornalista e historiador Julio de Castro Lopo (LOPO, 1952 apud OLIVEIRA, 1985, p. 12), apenas um exemplar original teria o registro da autoria para cada artigo publicado e é dele que se tem o seguinte quadro dos autores que colaboraram em Voz de Angola Clamando no Deserto: Pe. António José do Nascimento, Pascoal José Martins, Francisco Castelbranco, Mário Castanheira Nunes, Saturnino de Sousa e Oliveira, Silvério Ferreira, Carlos Botelho de Vasconcelos, José Carlos de Oliveira Júnior, Eusébio Velasco Galiano, João de Almeida Campos, Apolinário Van-Dúnen. (...). E, de fato, a perspetiva discursiva dos vários autores em cada um de seus artigos será convergente sobre essa intenção de unidade (OLIVEIRA, 2010: 47).*

Como se pode verificar, além de o poema ser recuperado como parte de uma reivindicação pela valorização do negro, ele (poema), e o movimento dos subscritores de Voz de Angola Clamando no Deserto, é já prenúncio de um combate ao preconceito do colonizador, não estando distanciados dos ideais do negrismo ou negritude, que se viria a evidenciar em todo mundo.

Sobre esses indicadores e caraterísticas, há uma perceção de Francisco Soares que nos conduz para aí, principalmente quando destaca um subtítulo presente no livro, nomeadamente "aos amigos da verdade pelos naturaes", ou seja, pelos filhos da terra:

> *A frase (e contra-acusação) define uma linha separadora muito clara: de um lado nós, os 'negros' (incluindo mestiços de ascendência também 'negra' e os 'indígenas' do 'mato'), homens bons e vítimas do vosso racismo; do outro vocês, os 'brancos', carrascos e maus, ostracizando-nos por sermos mais escuros. Não por acaso, um ano depois, os animadores (SOARES, 2017: 3)*

Segundo ainda Francisco Soares, perante essa situação reivindicativa, os proclamados 'filhos da terra' foram-se vendo e começando a rever na posição de 'negros' – independentemente de vários deles o não serem, pelo menos dentro das anteriores nomenclaturas angolense, portuguesa e lusófona:

> *Representando-se já como comunidade racializada (sendo a 'raça' definida pelo tom escuro da pele, nas diversas gradações), procuraram informar-se acerca da situação dos 'negros' no resto do mundo e começaram a receber notícia dos negrismos, em particular nos EUA. Articularam-se, consequentemente, ao esforço universal da 'raça negra' para a recuperação da sua dignidade, ofendida pelas agressões racistas europeias. Havia, a partir de então, já não tanto (nem somente) a defesa dos interesses dos 'filhos do país' (de todas as cores) e sua futura nação, mas mais a defesa do espaço de manobra dos 'negros', fosse em quadro colonial ou não. (SOARES, 2017: 4)*

Reforçando essa afirmação de Francisco Soares, o nacionalista angolano Edmundo Rocha lembra o papel das correntes e ideias disseminadas por negros espalhados pelo mundo, em particular na América, que foram determinantes no percurso nativista dos intelectuais angolanos:

> *Este grupo de africanos das colónias portuguesas foi muito influenciado pelas ideias de eminentes negros americanos como Georges Padmore, Marcus Garvey, William Edward Burghardt Du Bois, Booker Washington, Paul Laurence Dunbar e Edward Blyden, (...). No entanto, as ideias pan-africanistas provenientes da América foram muito importantes no despertar da consciência política dos intelectuais africanos das colónias portuguesas (ROCHA, 2002: 43)*

Ainda sobre o mesmo assunto, Francisco Soares lembra que a vida profissional de muitos entusiastas permitiu que houvesse circulação de informação sobre como o fenómeno estava a ser observado pelo mundo:

> *A proletarização de descendentes das antigas famílias locais burguesas (espoliadas, como a de Assis Júnior, ou simplesmente empobrecidas) e de algumas chefias tradicionais, assimiladas entretanto ao ambiente cultural das cidades coloniais (e também marcando-o cultural e linguisticamente), constrangeu vários deles a trabalharem na marinha mercante, o que foi decisivo para a circulação, entre "angolenses", de notícias, livros, periódicos e ideias negristas, oriundas principalmente dos EUA. (SOARES, 2017: 4)*

A distância entre o nativismo e a negritude, para Edmundo Rocha, é praticamente temporal, sendo que a primeira surge antes de, publicamente, se falar do segundo termo.

Entretanto, os princípios que nortearam o primeiro, conduzem-nos ao segundo. Atentemos ao que Mário Pinto de Andrade, citado por Edmundo Rocha, nos diz:

> *O nativismo exprimia o sentimento coletivo de ser portador de valores próprios, o referente de identificação e confluência das suas aspirações a uma autonomia e futura independência. (ROCHA, 2002: 104)*

E Edmundo Rocha ajuntaria:

> *Este processo de redescoberta do eu, de regresso às fontes, de reafricanização, que alguns apelidaram «negritude», era a continuação de uma busca idêntica, no princípio do século XX, realizada também por intelectuais africanos, em Lisboa, a que se chamou «nativismo». (ROCHA, 2002: 104)*

Essa elite literária da qual destacamos Cordeiro da Mata, como um dos pioneiros, não só propunha um olhar despido de preconceitos contra o negro, mas a recuperação da dignidade do negro e a valorização do seu-eu, numa espécie de contaminação ideológica, tornando as reivindicações negristas num coincidente consumo global, como se compreende no dizer de Edmundo Rocha:

> *Os intelectuais africanos de expressão francesa (Aimé Césaire, Franz Fanon, Léopold Sédar Senghor), de expressão castelhana (Nicolas Guillén) ou inglesa (Langston Hughes, Richard Wright e Paul Robeson), exprimiam as mesmas dores, as mesmas inquietações, as mesmas interrogações sobre o futuro dos seus povos negros. As ideias circulavam e homens negros, africanos ou americanos, reuniam-se em tertúlias similares em Paris, em Londres, em Havana, na América, nas Antilhas, na Praia, em Luanda, em Lisboa, estudando e discutindo como recuperar a identidade e a dignidade espezinhadas. (ROCHA, 2002: 104-105)*

Nas ideias da busca e valorização da identidade negra, julgamos pertinente retermo-nos na figura de James Langston Hughes, pela influência que vai produzir em escritores que, como ele, se engajam a favor da causa dos negros, como são os casos dos integrantes da primeira geração de nacionalistas angolanos (Vide anexo).

Esse escritor estadunidense, autor de poemas, romances, peças de teatro, ensaios e livros infantis, foi um dos mais importantes pioneiros da autoafirmação literária da cultura negra, cultivando na sua literatura uma subtil reivindicação e uma determinante elevação da identidade e cultura negras. Com este tom militante, chegou a influenciar negros de quase todo mundo, inclusive em Angola e no Brasil.

No seu trabalho sobre "Poemas de blues e jazz - a musicalidade negra de Langston Hughes", Tomé e Faleiros garantem que o poeta transmitia uma declaração estética de valorização da sua cultura:

> *Hughes executou a difícil tarefa de emular formas e ritmos musicais na poesia. Compreendemos, assim, o modo como a simples opção por homenagear tais estilos possui, independentemente da temática de cada poema (que podia ser social ou não), certa carga de engajamento na causa dos negros.* (TOMÉ, 2012: 55)

Na sua estratégia militante, de exaltar a identidade africana, Hughes transporta para a literatura traços pertinentes da cultura afro, como a musicalidade, o tom coloquial, espontâneo e natural dos versos.

> *A opção de Hughes pela musicalidade foi consciente e trouxe diferentes desdobramentos. Em primeiro lugar, ela divulgou a tradição popular negra cujas origens remontavam aos escravos do século XIX, e que se cristalizara na forma do blues. Ao poetizar tal tradição, Hughes, demonstrou que o abismo entre arte popular e poesia podia ser abolido ou, no mínimo, bastante reduzido. Ademais, sua musicalidade aproximou-o de seu povo: os blues e*

> *jazz poems eram voltados para o cotidiano e o sofrimento de negros e, embora sua poesia fosse universal, tinha como destinatários mais imediatos os negros. (TOMÉ, 2012: 65)*

Uma outra particularidade da poesia de Hughes está na repetição de frases, com eventuais e pequenas variações, algo que também poderemos observar em poemas de Agostinho Neto e Solano Trindade, alterando a grafia de palavras para reproduzir a pronúncia usual dos negros.

> *É bastante comum o emprego de registros linguísticos correspondentes à fala do negro americano da época, abrangendo seu sotaque, linguajar e expressões idiomáticas – trata-se do Black English (SILVA, 1998, p. 11).*

Quando discorrermos sobre a poética dos dois autores em estudo poderemos notar que também eles fazem recurso à correspondência linguística, sem que necessariamente se esteja a defender uma influência direta. Contudo, não podemos perder de vista que essa é uma caraterística presente na inovação estética dos modernistas brasileiros, período da maturação poética de Solano Trindade. E essa mesma geração modernista teve relevância na estratégia literária da primeira geração nacionalista, onde enquadramos Agostinho Neto. Aliás, se nos apegarmos aos respetivos percursos biográficos e literários dos dois poetas, será possível observarmos em seus textos o emprego de registros linguísticos correspondentes à fala do negro.

Entretanto, podemos, a dado momento, referir que quando Souza fala de Hughes, vê-se no pronunciamento a militância poética de Solano Trindade:

> *Os versos são simples, sonoros e musicais, marcados pela repetição de versos e palavras que lhe dão um caráter de letra de música, de canção popular da tradição oral de origem africana. Beleza, fluência rítmica e discurso de fácil assimilação forjam a pluralidade dos temas poetizados como melancolia, erotismo, nomadismo, infelicidade no amor, a partir da perspetiva autobiográfica do poeta. (SOUZA, 2006, p. 245)*

Sendo o trem de ferro (comboio) constantemente abordado na poesia negrista da época, Langston, Solano e Neto também anunciam nos seus poemas a presença desse meio de transporte frequentemente para simbolizar humilhação, pobreza, sofrimento, aflição, tristeza, nostalgia ou saudade. Sempre anunciado como máquina em movimento, os poetas deixam subjacente a paisagem circundante, como verificamos no poema "Comboio africano" (NETO, 2009: 53) e no poema "Tem gente com fome" (TRINDADE, 2008: 68).

Atentemos ao poema "Blues da saudade", Langston Hughes:

A ponte da ferrovia é
Uma canção triste no ar.
A ponte da ferrovia é
Uma canção triste no ar.
Toda vez que o trem passa
Quero ir pra algum lugar. (SOUZA, 2006: 247-248)

A ponte promove a imagem de uma paisagem, fundamentalmente por o poeta convocar a mobilidade de negros, afligidos pela segregação e pela falta de oportunidades no sul, dirigiram-se aos estados do norte. Tristeza, aflição e pobreza subjazem no poema.

O comboio (trem) de Agostinho Neto desenha o vale africano, sobre o qual percorre lentamente a pesada máquina, sinonimizando a luta de negro pela liberdade: difícil percurso e lento.

O trem de Solano Trindade também nos apresenta um percurso penoso por diferentes estações, que certamente deixam subentender diferentes vales.

Por enquanto, deixamos de lado o signo Comboio, que exploraremos mais adiante no ponto 3.6. (Coletivizar anseios), do Capítulo III. Entretanto, o que vamos perceber em Langston Hughes, e também em Agostinho Neto e Solano Trindade, é que há um processo de construção – reinvenção – de uma poesia negra militante, cujos destinatários são pessoas simples que com ele partilham os anseios de liberdade, igualdade e autoestima.

Há, portanto, uma progressiva revolução do plano temático e imagético dos poemas, em que abundam imagens do fluxo da vida dos negros e sobre a cultura dos mesmos. Essa tendência

bastante divulgada por Langston Hughes é também assumida pela primeira geração nacionalista de angolanos.

Esses intelectuais angolanos, cultores da palavra, souberam usá-la em seu proveito. Tal como referiu o padre Raul Ruiz de Asúa Altuna, na sua obra Cultura Tradicional Bantu, "a palavra tem a primazia e nada se mantém nem vive sem ela. Por isso, cultivam-na e tratam dela com carinho" (ALTUNA, 2014: 88).

Já no final do século XIX e início do século XX, jovens intelectuais e autodidatas surgem, num momento em que paralelamente surge em Luanda o ensino liceal em 1919 com a criação do Liceu Nacional Salvador Correia de Sá. Estes, procurando dinamizar as atividades literárias, continuam a ter de Portugal uma fonte de referência primária. É disso prova a afirmação de Carlos Ervedosa:

> *Todos eles tocados profundamente pelo liberalismo que em Portugal encontrava guarida e porta-voz em muitos dos seus melhores pensadores e tribunos, puseram o seu talento ao serviço da Instrução, da Justiça e da Liberdade. (Idem.: 48)*

É nesse ambiente que, em 1929, se inicia a publicação daquilo que viria a ser o primeiro romance tipicamente angolano, *O Segredo da Morta* (romance de costumes angolenses), de António de Assis Júnior, publicado inicialmente em folhetins, no jornal *A vanguarda de Luanda*. Mais tarde, é reunido em livro e publicado em 1935, pela tipografia *A Lusitânia*, em 1935.

Nesse cenário, surge pouco depois Castro Soromenho, autor da "*Trilogia de Camaxilo*", composta pelos romances *Terra Morta* (1949), *Viragem* (1957) e *A Chaga* (1970).

Portanto, todos esses autores, desde Cordeiro da Matta ao Castro Soromenho terão bebido da oralidade e privilegiado o folclore, por meio das cosmogonias dos povos de Angola, sem perder de vista, entretanto, a influência literária de Portugal.

Em comum, as narrações de Alfredo Troni, J. D. Cordeiro da Mata, António de Assis Júnior e Castro Soromenho, cujos referentes retratam o período colonial, os personagens mostram o folclore e um mundo exótico, mas indicam uma forma de olhar a cultura dos povos indígenas, contrariando a visão do colonizador/leitor pertencentes à universalidade abstrata (público concreto que o escritor procura captar), sendo que o negro, ou negra, passa de personagem secundária a protagonista principal do enredo.

Reforçando a relação com essas duas culturas em comunhão, o próprio António de Assis Júnior refere, em "O segredo da morta":

> *Este livro é para ser lido por todos aqueles (...) que mais decididamente se interessam pelo conhecimento das coisas da terra. – A vida do angolense que a civilização totalmente não obliterou. (JÚNIOR, 2013: 26)*

Quando, depois, a primeira geração nacionalista pegou o leme do percurso literário angolano, tinha já consigo um conjunto de aspetos transitados das gerações anteriores e que necessitavam de ser cimentados. Os intelectuais dessa geração assumem um discurso de reivindicação 'negra'. É o período do *Boletim Angola*, da Liga Nacional Africana e da criação de Ligas e partidos africanos (já com o sentido de 'negros'), sobretudo em Lisboa.

Sobre a pertinência da Liga Nacional Africana, Francisco Soares refere que ela surge em resposta ao Ato Colonial e visava reestruturar as autorrepresentações literárias dos filhos da terra enquanto negros, consagrando o realinhamento processado ao longo das duas décadas anteriores. Nesse particular, o Boletim Angola, ou revista *Angola*, teve um papel importante no combate aberto contra o colonialismo.

> *Falar aqui do Boletim Angola da Liga Nacional Africana é falar de um passo decisivo num momento de transição de uma referência comunitária urbana de pretensão nacional.*
>
> *Ela era protagonizada, no interior do espaço colonial, por um grupo cuja autorrepresentação se esboçava tendencialmente como nacional, a pouco e pouco evoluindo para a reivindicação de uma independência conciliatoriamente inclusiva. (SOARES, 2017: 2)*

O sentido de reivindicação nacionalista e de independência tem a sua justificação pelo contexto, fundamentalmente após texto constitucional do Estado Novo. Vale aqui lembrar que o Ato Colonial é a designação que se atribui ao primeiro documento constitucional do Estado Novo,

promulgado a 8 de julho de 1930, numa altura em que Oliveira Salazar assumia as funções de ministro Interino das Colónias.

O Ato Colonial marcaria uma alteração substancial no direito público colonial português, assumindo Portugal o sentido de Império Colonial. Os territórios portugueses em África e na Ásia passam a ser designados "províncias ultramarinas", estabelecendo-se uma centralização do poder concentrada no ministro das Colónias, em detrimento da ação da Assembleia Nacional e dos governos coloniais.

Na perceção de Francisco Soares, o boletim, enquanto revista de doutrina, estudo e propaganda instrutiva da Liga Nacional Africana, assumia um discurso nativista, por uma identidade de fronteira:

> *O perfil discursivo da Liga apontará mais à defesa dos interesses dos 'negros' do que à defesa da independência, que não deixa de ser pensada, mas deixa de ser assumida – o que, de resto, no novo quadro institucional português, a prudência aconselhava. No momento parecia urgente, não a independência, mas a maior margem de manobra possível no quadro triunfante do colonialismo salazarista. E foi esse o discurso oficial da Liga: deixem-nos colaborar na construção do império português em Angola, dando-nos margem de manobra para isso; nós participaremos do vosso esforço civilizador. (SOARES, 2017: 6)*

Ou seja, e ainda conforme Francisco Soares,

> *Tal discurso foi subscrito pelos nomes mais significativos do nativismo, à cabeça deles o próprio António de Assis Júnior, e pela geração mais nova, representada por Geraldo Bessa Victor. É exemplo dessa adesão, consciente e assumida, o artigo «Pela Imprensa Africana», (...) do boletim da Liga. Aí pugna por uma publicação de e para a Raça Negra (o que já pretendia ser Angola),*

> *mas ao mesmo tempo apela à "defesa da sua [refere-se à "causa africana"] posição histórico-apologética (Idem)*

Do ponto de vista literário, o boletim também defendia os objetivos definidos pela LNA. Assim, conciliava os fins com o propósito de formar os seus membros para a assumpção de uma nova consciência literária.

> *os jovens inscritos na Liga Nacional Africana foram sendo instruídos e começaram, no boletim-revista da organização, a estrear os seus tentames literários. O expoente máximo desses jovens foi o futuro advogado Geraldo Bessa Victor, um poeta do problema e da condição de ser negro, para além de místico em momentos mais raros. Ele pertencia bem àquela elite de filhos da terra que evoluiu até à posição da Liga. Era descendente (neto, creio) do grande general Geraldo António Victor, o mítico Quinjango (SOARES, 2017: 8)*

Havia, portanto, entre os integrantes da LNA inteligência e vocação artística suficientes para apreender, compreender e interpretar as diferentes escolhas estéticas.

> *A literatura produzida nesta comunidade e publicada no Boletim acompanhará o processo. Formados, em parte significativa, sob grande influência da Igreja, as opções estéticas dos seus membros revelavam um forte pendor classicista, aliado à recuperação do soneto a partir dos poetas realistas e parnasianos, (SOARES, 2017: 10)*

Essa geração nacionalista adotou a literatura como instrumento de luta, estando já os seus adeptos embebidos em influências diversas, que privilegiavam a crítica engajada, através da exaltação e valorização da identidade africana, da liberdade e igualdade entre os homens.

No afã desse desafio de cultivar a literatura militante, Carlos Ervedosa define assim os da

sua própria geração:

> *Em 1948, aqueles rapazes, negros, brancos e mestiços, que eram filhos do país e se tornavam homens, iniciam em Luanda o movimento cultural «Vamos Descobrir Angola!». (ERVEDOSA, 1985: 101)*

Contrariamente à antecessora, essa geração tinha outras leituras mais universais. Assim, Carlos Ervedosa, por exemplo, confirma que esses jovens intelectuais angolanos, da nova geração literária, prosseguiriam sob forte influência das correntes neorrealistas europeias e de outros movimentos literários da América.

> *Naqueles boletins encontramos os trabalhos assinados pelos jovens estudantes de Angola, grande parte deles fortemente impressionados pelas correntes neorrealistas da literatura, do cinema e da pintura, triunfantes no pós-guerra, e mais tarde não só pela descoberta da negritude que desde 1935 vinha sendo propugnada por Senghor e Césaire, mas também pelo exemplo dos escritores negros norte-americanos, como Richard Wright, Contee Cullen e Langston Hughes, e do Cubano Nicolas Guillén. (ERVEDOSA, 1985: 96)*

Carlos Ervedosa lembra ainda que nessa geração, da qual ele mesmo fez parte, se desenvolvia um fenómeno literário original, no âmbito das literaturas de expressão portuguesa, procurando fazer a ruptura com a chamada literatura colonial, cuja principal caraterística se centrava na vivência dos portugueses no além-mar, procurando outras referências e apontando novos caminhos.

E novamente os referentes brasileiros serviram como padrão.

> *Eles sabiam muito bem o que fora o movimento modernista brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o «grito de Ipiranga» das artes brasileiras, e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial de Jorge de Lima, Ribeiro Couto,*

> *Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada (ERVEDOSA, 1985: 105)*

Esse conhecimento, não sendo uma ideia pré-concebida dos intelectuais do movimento que procuravam atribuir outros elementos à nova poesia e ficção angolanas, e embora um conjunto de aspetos que fazia dos dois povos muito semelhantes, o tal conjunto de afinidades com o Brasil promovia convergências culturais e também comportamentos equiparados. Mas era necessário evoluir-se para lá dessas influências e afinidades.

Em função dessa realidade objetiva, foi então definida uma, digamos, estratégia explicitada por Mário Pinto de Andrade:

> *... através de um trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações positivas válidas; (...). Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas. (ERVEDOSA, 1985: 102)*

Essa estratégia se evidencia bastante quando esses jovens intelectuais angolanos espalhados por Luanda, Coimbra e Lisboa intensificam a realização de atividades culturais como meio de valorizar o seu país e suas gentes por meio da literatura.

Entre os vários instrumentos criados, uma instituição que marcou a história da literatura angolana é a Sociedade Cultural de Angola. Por esse fato, pretendemos estender um pouco mais a abordagem sobre a mesma.

2.2.1. Sociedade Cultural de Angola no roteiro da literatura

A Sociedade Cultural de Angola (SCA) surge em 1942, por Portaria do Governo-Geral de Angola, de 6/11/42, como um importante instrumento de estímulo à realização artístico-cultural, com o objetivo especificado de estimular a educação artística e científica.

Para reforçar esse postulado de disposição à circulação de ideias, vamos buscar uma referência dos associados da SCA, na primeira página da sua edição n.º 8, de junho de 1959, o

editorial da "Cultura", citado por Irene Guerra Marques e Carlos Ferreira:

> *Nós queremos que a Sociedade Cultural de Angola seja um organismo vivo, dinâmico na sua ação, objetivos na sua posição perante os problemas da vida angolana. Um organismo despretensiosamente capaz de possibilitar aos homens de Angola, e sobretudo à sua juventude, um meio de abordar quantos problemas atormenta o seu espírito. (MARQUES & FERREIRA, 2013: 149)*

Da intenção à prática poderia existir alguma distância, principalmente quando se pretendia que a sociedade fosse um corpo vivo e dinâmico na busca de soluções aos problemas enfrentados no dia-a-dia, pondo a disposição da sociedade luandense, em particular, um conjunto de saberes e ideias.

Para materializar os seus intentos, a SCA tinha também o Cine Club de Angola, que exibia filmes que tratavam de temas sociais, fundamentalmente os ignorados pelas salas de cinema controlados pela administração colonial. Filme como "Um Rei em Nova York", ou filmes do neorrealismo italiano, como "O Ladrão de Bicicletas" só poderiam ser vistos no Cine Club de Angola.

A SCA tinha igualmente o seu órgão oficial, no caso o Jornal "Cultura", o que mais deu visibilidade e dissabores à associação. No seu primeiro número da segunda fase, tirado em novembro de 1957, os associados esclareciam:

> *Jornal Cultura, aparece, portanto, como consequência e correspondência a uma necessidade atual de debate de ideias, de estímulo à crítica e onde o modo de pensar de cada um, estando presentes, possam criar um intenso e verdadeiro plano cultural de que Angola tanto necessita. (Jornal Cultura, 1957: 1)*

Utilizando-se indistintamente os termos boletim, jornal e revista, o órgão oficial da SCA permitiu dar corpo a muitos intentos da sociedade e nele colaboraram Agostinho Neto

(correspondente a partir de Lisboa, marca a sua participação no Boletim "Cultura", com poemas inéditos e ensaios), Antero de Abreu, Óscar Ribas, Mário António, António Jacinto, Viriato da Cruz, António Cardoso e Mário Pinto de Andrade, alguns desses viriam a participar na criação, em Luanda, em 1948, do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), também conhecidos pelo seu lema "Vamos descobrir Angola".

Entretanto, nas suas atuações, a SCA tinha restrições na estimulação, divulgação e incentivo ao desenvolvimento de atividades culturais. Por exemplo, não se podia estudar as línguas nacionais de Angola, a música dos povos africanos, o modo de vida das vastas populações rurais, pois isso punha em causa a unidade do império português.

Tanto a SCA quanto o seu boletim oficial tiveram fases distintas. No prefácio da obra "O Boletim Cultural e a Sociedade Cultural de Angola – recolha e pesquisa", organizada por Irene Guerra Marques e Carlos Ferreira, na qualidade de colaborador da extinta associação, Henrique Guerra definia assim as distintas fases desse órgão:

> *Criada em 1942, a Sociedade Cultural de Angola teve "vida normal" no dizer da PIDE, até 1947, altura em que o seu vice-presidente, Eugénio Bento Ferreira, assume a Direcção do jornal "Cultura" e anuncia que o jornal vai entrar numa nova fase de crescimento". O jornal desaparece momentaneamente e reaparece em 1957, tendo sido publicados 12 números até 1960, altura em que é proibido e encerrado pela PIDE. (MARQUES & FERREIRA, 2013: 12)*

Em 1947, o Vice-Presidente da SCA, Eugénio Ferreira, assumia a Direção do Boletim Cultura e entre 1949/50, o boletim é suspenso pelas autoridades coloniais portuguesas.

E, quebrando um longo vazio, em 1957 ressurge no panorama literário angolano a revista Cultura, tendo saído 12 edições numerados de 1 a 12, o último dos quais em 12 de Novembro de 1960. Logo, o(s) números publicados em 1947 não entra(m) nessa numeração, como se nunca tivesse(m) existido.

Aliás, na edição n.º 01, de novembro de 1957, ano 1.º, como se lê na capa, não há no editorial qualquer alusão ao(s) número(s) editados em 1947. Ainda assim, os números que se

publicaram antes da suspensão (1947) ficaram conhecidos como Cultura I e os 12 números que se publicaram a seguir (1957-1960) passaram a constituir o Cultura II.

Henrique Guerra refere ainda, sobre a especificidade dos artigos publicados na "Cultura", que:

> *Os artigos de natureza científica ou técnica eram geralmente da autoria de portugueses progressistas. Quanto aos trabalhos versando a literatura e a arte eram exclusivamente feitos por intelectuais angolanos. Pelo salão da Sociedade Cultural de Angola passaram pessoas de todas as raças e vários quadrantes, (...). Trouxemos dos distantes bairros periféricos grupos de música e de dança, dando assim possibilidade de expressão a uma manifestação da cultura angolana reprimida. (...). Fizeram-se concursos de pintura e de literatura. Fizeram-se recitais de poesia de Angola, Moçambique e restantes colónias portuguesas progressistas, de Senghor e Aimé Césaire. (MARQUES & FERREIRA, 2013: 13-14).*

Dando razão às preocupações da PIDE, Henrique Guerra reafirma a preocupação dos associados em conhecerem a África que os rodeava e onde emergiam já os movimentos de consciencialização africana:

> *O que me motivou a escrever foi uma vez ter lido no jornal "A Província de Angola", lá para o ano de 1952 ou 1953, um poema do Aires de Almeida Santos, "A mulemba secou". Fiquei tão fortemente impressionado que tentei fazer uma música à volta desse poema. Verifiquei que para além daquilo que dávamos através dos compêndios escolares, na disciplina de Literatura Portuguesa, havia uma realidade angolana, um quotidiano que estava arredado da literatura oficial. Isso despertou-me a debruçar-me sobre a realidade que não era objeto da cultura e comecei a*

escrever algumas coisas (GUERRA, 2014: 3)

O seu testemunho é apenas um exemplo do que ia acontecendo por Luanda entre os jovens com fome de cultura e que sentiam um hiato entre o que ouviam na escola e o que a realidade ou o contexto apresentava.

Juntando-se a isso, Henrique Guerra reconhece que a literatura de África e das Américas começou a ser conhecida em Angola por intermédio da SCA:

> *Antes já era citada pelos escritores da Revista Mensagem, órgão da Associação dos Naturais de Angola, de que apenas saíram dois números, mas foi a SCA que trouxe os primeiros suportes, em livros ou disco. (MARQUES & FERREIRA, 2013: 14)*

Já na linha de investigação da PIDE, a SCA foi vendo as suas atividades cada vez mais policiadas. E o relatório n.º 1723/66 – SR / 3.ª, de 22 de março de 1966, da Delegação em Angola da PIDE, é bem esclarecedor. Se no início aludia que a SCA foi criada no ano de 1942 e até 1947 teve uma vida normal, sem grandes incidentes ou incidências nas massas intelectuais da província de Angola (p. 1), a seguir, com o "Cultura" II sob a vice-presidência de Eugénio Bento Ferreira, escreviam no mesmo documento, página 4, em função do seu anunciado sobre uma nova fase de crescimento do jornal:

> *É curioso notar que, ao escrever tais palavras, o Dr. Eugénio Bento Ferreira não fazia mais do que erguer no meio intelectual de Angola a pendão de ideias dos agitados escritores de outros territórios do Continente africano, que viriam a definir uma das missões da cultura, na revista "PRÈSENCE AFRICAINE" (...) (MARQUES & FERREIRA, 2013: 21)*

Refletindo sobre o já referenciado relatório da PIDE, o jornal começa a assumir um pendor bem mais político, mais em prol da reivindicação pela libertação do homem, colando tal ideia de libertação à do homem negro. E, no dizer da mesma instituição policial, tudo devidamente

maquinado por Eugénio Bento Ferreira.

> *A SOCIEDADE CULTURAL DE ANGOLA, desde que foi nomeado seu Vice-presidente e diretor do Jornal – "CULTURA" o Dr. EUGÉNIO BENTO FERREIRA, em 1947, modificou as suas atividades, passando a exercer uma influência nefasta no meio intelectual desta província, com graves incidências políticas e de consciencialização revolucionária (PIDE, 1966: 32)*

E o Relatório n.º 1723/66 – SR / 3.ª, de 22 de março de 1966, da Delegação da PIDE em Angola ajuntava às suas suspeitas um outro elemento:

> *Curioso verificar-se que todos os responsáveis pela criação do "MOVIMENTO DE LIBERTAÇÃO NACIONAL DE ANGOLA" faziam parte da SOCIEDADE CULTURAL DE ANGOLA, e alguns com função diretiva. (PIDE, 1966: 18)*

O conjunto de observações da PIDE, além de ter produzido algumas detenções de associados da SCA a partir de 1959, levou a concluir no referido relatório, assinado pelo chefe da brigada da delegação da PIDE, aos 16 de setembro de 1965, algumas recomendações, entre as quais destacamos uma que transcrevemos:

> *Nestas circunstâncias, porque a SOCIEDADE CULTURAL DE ANGOLA se desviou dos seus fins e porque a portaria do Governo-Geral de Angola, de 6/11/1942, estabelece a clausula expressa de que será retirada a aprovação dos estatutos à mesma sociedade, desde que se afaste dos fins para que foi constituída;*
>
> *Proponho a V. Ex.ª. que, salvo melhor opinião, a SOCIEDADE CULTURAL DE ANGOLA seja encerrada, revertendo todos os seus valores, mobiliário e documentação a favor do Estado (PIDE, 1966: 35)*

Observando a recomendação da PIDE, o Governador-geral de Angola, Silvino Silvério Marques, no dia 5 de Março de 1966, mandava publicar o seguinte, conforme II Série – N.º 10 – 5 de março de 1966, Portaria da Repartição de Gabinete do Governo-Geral de Angola:

> *Tendo sido verificado mediante competente processo de averiguações que a Sociedade Cultural de Angola, com sede em Luanda, se desviou dos fins para que foi constituída;*
>
> *(...)*
>
> *1.º É extinta, (...), a Sociedade Cultural de Angola.*

Entretanto, ao sentido crítico da SCA, já paralelamente se desenvolvia um outro movimento bem mais incisivo na abordagem sobre os aspetos inerentes à busca duma identidade mais angolana. Referimo-nos ao Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA).

2.2.2. Movimento para roturas

Como aludimos acima, entre os principais nomes da SCA estão Viriato da Cruz, António Jacinto, António Cardoso, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade, alguns desses que viriam a participar na criação, em Luanda, em 1948, do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), também conhecidos pelo seu lema "Vamos descobrir Angola".

Aliás, mesmo a PIDE já referia que:

> *As consequências da "auto-consciencialização e da compreensão do mundo real", preconizadas pelo Dr. Eugénio Bento Ferreira em 1947, viriam a ter os seus frutos no Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, surgido em 1950, com a revista "MENSAGEM", editada pela Associação dos Naturais de Angola. (MARQUES & FERREIRA, 2013: 23)*

Resumidamente, esses jovens a que a PIDE alude, estudantes e funcionários públicos que dinamizaram o denominado Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA), animaram a partir de 1948 tertúlias literárias e de discussão, procurando inverter o enfoque literário, privilegiando o homem africano como protagonista; contrariando o olhar exótico de África, como um agreste paraíso aos olhos europeu, além de enaltecer a história, geografia e cultura africanas sob o olhar de africanos.

O slogan "Vamos descobrir Angola" foi o seu mote, procurando aproximar a tematização e abordagens ao contexto de então; realidades que quase todos eles conheciam ou já tinham vivenciado.

> *Nos anos 50, quando começámos o tal Movimento dos Novos Intelectuais, de romper com a tradição – já não vamos dizer portuguesa, mas a tradição da literatura que se fazia –, foi fácil, muito fácil para mim, enveredar por aquele caminho: eram realidades que eu conhecia muito bem... Eu conhecia a vida dos contratados, conhecia a situação dos camponeses no interior, de modos que não houve necessidade nem de fazer pesquisa, nem de fantasiar: era a pura realidade que conhecia. (LABAN, 1991: 139)*

Sobre esse raciocínio, e da necessidade de mergulhar noutras perspetivas e relações culturais e literárias para o alcance dos objetivos traçados pelo movimento, ajuntamos um outro enunciado seu que aduz à consciencialização literária. Nele, António Jacinto lembra a indispensabilidade de primeiramente haver a formatação de uma consciência para uma produção literária mais engajada:

> *Aí há uma tomada de consciência, sim... Apenas como uma constatação de que a realidade humana, cultural e literária que nos serviam estava desfasada daquela realidade em que nós vivíamos e que, efetivamente, víamos todos os dias. (LABAN, 1991: 139)*

No MNIA, que teve nas figuras de António Jacinto, Leston Martins e Humberto Sylvan seus

principais animadores, despontavam nomes como Lília da Fonseca, Antero Abreu, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Mário de Andrade, Luandino Vieira, António Cardoso e Ermelinda Xavier.

Esse movimento, que não tinha nenhuma existência legal, do ponto de vista administrativo, teve cunhado nos seus documentos o slogan:

> *Como o Humberto Sylvan trabalhava na Imprensa Nacional, ele mandou imprimir um papel «Movimento dos Novos Intelectuais de Angola», com um slogan qualquer ... Era «Acima de tudo a nossa consciência; o resto, o resto não passa de palavras, simples palavras e nada mais...» (LABAN, 1991: 146)*

> *Mas o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola adotou, sim senhora, «Vamos descobrir Angola», é preciso descobrir Angola, é preciso fazer a nova poesia de Angola! (LABAN, 1991: 147)*

Reconhecendo a adoção do slogan pelo MNIA, o poeta António Jacinto retira qualquer possibilidade de terem sido eles, ideólogos do MNIA, a criá-lo. Entretanto, relativamente à discussão sobre quem terá parido o termo, vale lembrar que dois anos antes da dinamização do movimento, isso em 1946, já Agostinho Neto havia afirmado num ensaio:

> *Acho, porém, que a mezinha apropriada para anular os efeitos bastante perniciosos do eurotropismo seria começar por 'descobrir' Angola aos novos, mostrá-la por meio de uma propaganda bem dirigida, para que eles, conhecendo a sua terra, os homens que a habitam, as suas possibilidades e necessidades, saibam o que é necessário fazer-se, para depois querer". (NETO, 2012: 53)*

Esse MNIA defendia o fortalecimento das relações entre literatura e sociedade e debruçar-se sobre Angola e sua cultura para romper com a tradição cultural imposta pelo colonialismo. E no

entender de Agostinho Neto e dos intelectuais do MNIA, era necessário criar-se uma literatura própria, de origem angolana, contrária aos modelos da literatura colonial.

Carlos Ervedosa refere que o mote político-cultural do "Vamos Descobrir Angola" foi lançado em Luanda, em 1948, por rapazes, negros, brancos e mestiços que se tornavam homens:

> *Que tinham em mente? Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuanza que corria ao seu lado, as suas serras, picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas diversas, que liam e faziam redações sobre a beleza da neve ou encanto da Primavera que nunca tinham presenciado, que desenhavam a pera, a maçã, ou a uva sentindo apenas na boca gulosa o sabor familiar e apetecido da goiaba, da pitanga ou da gajaja. (ERVEDOSA, 1985: 101)*

Esse pensamento refletido aqui por Carlos Ervedosa, é igualmente evidenciado num ensaio publicado em 1953, em que Agostinho Neto criticava os conteúdos de ensino que privilegiava a realidade da metrópole em detrimento do contexto sociocultural ou geográfico dos estudantes nativos:

> *Os nativos são educados como se tivessem nascido e residissem na Europa. Antes de atingirem a idade em que são capazes de pensar sem esteio, não conhecem Angola. Olham a sua terra de fora para dentro e não ao invés, como seria óbvio. Estudam na escola, minuciosamente, a História e Geografia de Portugal, enquanto, da Colónia, apenas folheiam em sinopses ou estudam levemente. (NETO, 2012: 48)*

Nesse ensaio, Agostinho Neto critica os conteúdos de ensino que privilegiava a realidade da

metrópole em detrimento do contexto sociocultural ou geográfico dos estudantes nativos.

Essa observação combina com uma outra de Frantz Fanon que alude ao desconhecimento dos africanos colonizados num processo de aculturação e até descredibilização das suas culturas natas:

> *É assim um desembarcado. Já não compreende o dialeto, fala de ópera, que talvez só de longe tenha avistado, mas sobretudo adota uma atitude crítica a respeito dos seus compatriotas. (FANON, 1975: 38)*

No mesmo sentido, e privilegiando uma análise ao desprezo das suas línguas materna em detrimento da assumpção da língua do colonizador, Frantz Fanon acrescenta:

> *Falar, é ao mesmo tempo empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia desta ou daquela língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização. (FANON, 1975: 32)*

Esse pensar, que fluía como um contágio entre os africanistas que defendiam a valorização dos povos indígenas de África, não deixou margem aos intelectuais angolanos. Estes chegaram, não só a reafirmar o desejo de redescobrir a sua terra, como também a questionar os modelos literários utilizados pelo colonizador, privilegiando novos modelos assentes nas vivências do angolano, pois tinham como maior propósito contribuir para a criação de uma literatura que falasse de Angola e dos angolanos, algo descrito assim por Carlos Ervedosa:

> *Enquanto estudam o mundo que os rodeia, o mundo angolano que eles faziam parte, mas que tão mal lhes haviam ensinado, começa a germinar uma literatura que seria a expressão da sua maneira de sentir, o veículo das suas aspirações, uma literatura de combate pelo povo. (ERVEDOSA, 1985: 102)*

Pouco antes, em 1945, Agostinho Neto assumiria já uma crítica direta ao eurotropismo, achando que seria necessário mostrar Angola, através da literatura, procurando atingir os artistas que, a seu entender, "sofrem do mal de seguir escola (e que escola!) trilhando o caminho seguido pelas literatices colonialistas que se resumem em pretender dar um ar exótico (é este o termo exato) à África" *(NETO, 2012: 54)*

No seu discurso proferido no ato de posse ao cargo de Presidente da Assembleia Geral da UEA, em Luanda, a 10 de dezembro de 1975, Agostinho Neto defendeu a necessidade de os escritores da Angola independente desempenharem um papel mais relevante na revolução, destacando o seu empenhamento na valorização das línguas nacionais, maternas de muitos angolanos:

> *A personalidade cultural do povo angolano tem de revelar-se através da literatura e de outras formas de expressão.*
>
> *(...)*
>
> *O uso exclusivo da língua portuguesa, como língua oficial, veicular e utilizável atualmente na nossa literatura, não resolve os nossos problemas. (NETO, 1985: 32)*

Esse posicionamento segue na esteira do que Carlos Mendes de Sousa defende sobre a desterritorialização na perspetiva de busca duma identidade literária de um determinado escritor.

Ao que Agostinho Neto terá chamado de personalidade cultural do povo, Carlos Mendes de Sousa apresenta-o como o universo de interioridade duma realidade delimitadamente reconhecível na representação absoluta do puro sentir, simbolizado pelo vasto espaço da escrita. Ou seja, o trabalho de desterritorialização é, na perspetiva de Carlos Mendes de Sousa, um trabalho sobre a língua:

> *O mundo da escrita é espacialmente apresentado por meio de figuras-territórios (...) e, como os lugares figuram a relação tensiva com a língua, todo o espaço é sujeito a alterações. O trabalho da desterritorialização, enquanto abstração*

> *desreferencializadora e enquanto mobilidade, é trabalho sobre a língua. (SOUSA, 2000: 25)*

No capítulo relativo à Literatura Comparada, particularmente na abordagem aos invariantes, vamos procurar aprofundar mais essa mobilidade dos referentes enquanto elementos gráficos ou fónicos que possuem matriz culturalmente restritos.

Para o poeta e político angolano, os artistas deveriam ser mais concretos na abordagem literária, assumir maior sinceridade nas suas obras e menos preocupações em adotar a maneira de ver dos escritores ligados aos modelos europeus e cujos temas sacralizavam as teses do regime colonial. Portanto, fazer da poesia um instrumento de luta; de engajamento revolucionário.

Reafirmando essa estratégia literária, Agostinho Neto resumiria assim a pertinência do movimento denominado "Vamos Descobrir Angola":

> *Desejo deixar bem frisado no espírito do leitor que não estou idealizando uma "nova arte colonial". Eu idealizo uma "arte africana".*
>
> *[Era] necessário fazer reviver os nossos valores culturais, a música e a dança, e tornar viável o desenvolvimento da literatura nativa. (NETO, 2012: 54)*

Ora, o compromisso da geração desses "descobridores" de "angolanizar" a literatura, levou os escritores a resgatar formas e valores da oralidade, nos quais descobrem um modo de lutar contra o discurso do opressor, afirmando a descolonização literária. As fontes da cultura oral tornam-se, assim, um recomeço; o antiquíssimo passa a ser uma renovação literária de protesto anticolonial.

Basicamente, os do MNIA pretendiam estudar a sua terra natal que eles tanto amavam, mas que mal conheciam. A ideia de angolanizar Angola passava pela necessidade de se projetar, na poesia, temáticas ligadas ao angolano, às gentes que culturalmente simbolizavam esta Angola.

O compromisso da primeira geração nacionalista, de "angolanizar a literatura" implicava a rejeição do modelo literário "português". A literatura levou os escritores a resgatarem formas e valores da oralidade, nos quais descobrem um modo de lutar contra o discurso do opressor,

afirmando a descolonização literária, denunciando da opressão colonial e advogando já a independência de Angola.

Portanto, os temas passam a ser inegavelmente angolanos, as figuras humanas também e mesmo a linguagem é o prenúncio do resgate de palavras, expressões, novos conteúdos semânticos e sintáticos, influenciados pelas línguas africanas.

A literatura para o MNIA, particularmente a poética, era muito eivada de preocupações políticas, os temas e personagens populares eram valorizados, embora essencialmente urbanos. Há uma busca constante de manifestação de solidariedade em relação aos humilhados e explorados, já não considerados bárbaros e incivilizados como apareciam em alguns escritos do século anterior.

Para se internar na técnica e modelo literário dessa geração, é também necessário olhar-se as convulsões da época, nomeadamente:

- *os reflexos culturais e literários da Negritude, de René Maran, Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, que exaltavam a raça negra e o reconhecimento das raízes africanas nos finais da primeira metade do século XX;*
- *o modernismo brasileiro, que proclamava a brasilidade, a partir fundamentalmente da Semana da Arte Moderna, em 1922;*

Todos esses dois momentos revolucionários recuperam alguns elementos comuns, como a contestação e a recusa dos modelos anteriores e a busca de maior liberdade temática, técnica ou de linguagem com o intuito de provocar a desalienação do leitor.

Já vimos que a geração da "Cultura" plantou com bastante vigor a semente da negritude entre os intelectuais angolanos comprometidos com a literatura.

Portanto, envolver os intelectuais e agentes culturais no recrudescer da luta pela valorização do homem colonizado também fazia parte da estratégia do MNIA, grupo onde despontava o poeta António Jacinto, que assumiu uma série de compromissos, como campanhas de alfabetização, fundação de escolas e bibliotecas, organização de concursos literários e lançamento de revistas. Com esse estratagema, iam alargando o mundo de letrados e, consequentemente, consumidores dos seus produtos revolucionários redefinidores de identidade.

Entretanto, em muitos aspetos, podemos observar que o MNIA assume igualmente um dialogismo com a Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo, Brasil, em fevereiro de

1922.

Nessa geração, há um nome que se tornou referência pelo seu messianismo e pela sua envolvência artística. Maurício Gomes, poeta angolano que publicou na "Cultura I", "Cultura II" e "Mensagem", foi um vetor importante na intenção de construir uma identidade literária angolana.

Segundo Francisco Soares, no seu blog., alguns dos versos do poeta Maurício Gomes, por isso, correram mundo e, sobretudo, correram Luanda, reditos e declamados pelo oxigénio de liberdade e de identidade com que inflamam os pulmões de quase todos. (SOARES, in Blog, acedido no dia 01 de Maio de 2015)

No seu poema Exortação, Maurício Gomes defende uma estratégia literária diferente e assente em elementos identitários de Angola:

Angola grita pela minha voz
pedindo a seus filhos nova poesia!

Deixemos moldes arcaicos
ponhamos de lado,
corajosamente,
suaves endeixas,
brandas queixas,
e cantemos a nossa terra
a toda a sua beleza.

(...)

É preciso inventar a poesia de Angola!
(MARQUES E FERREIRA, p. 481-484)

Perante um desafio de maturação revolucionária, a ideia de inventar a poesia de Angola surge exatamente num contraponto à literatura colonial, reafirmando o slogan dessa mesma geração "Vamos descobrir Angola".

No seu texto sobre Maurício Gomes, o investigador Francisco Soares refere:

> *Mais do que muitos dos seus companheiros de então, Maurício Gomes vai buscar igualmente o neorrealismo brasileiro, co-formador da primeira fase da lírica de Viriato da Cruz; mas, também mais do que qualquer outro excepto Viriato, ele encaixa-o com tal oportunidade na realidade sociocultural da Angola urbana que o distancia dos que não se libertaram da aplicação típica da grelha neo-realista ao "caso" angolano. (SOARES, in Blog: 2015)*

Mais uma vez, o Brasil surge como referência ao espírito reformador. Tendo no horizonte os moldes estéticos inovadores dos modernistas brasileiros, a primeira geração de nacionalistas encarna aquilo que Costa Andrade afirmaria sobre o conhecimento da literatura brasileira:

> *Entre a nossa literatura e a vossa, amigos brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificam. (In CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 137)*

Nesse mesmo diapasão, no seu poema Exortação, Maurício Gomes, contemporâneo de Agostinho Neto, cita os irmãos brasileiros como referente na produção duma poesia de Angola:

> *Ribeiro Couto e Manuel Bandeira*
> *poetas do Brasil,*
> *do Brasil, nosso irmão,*
> *disseram:*
> *"- É preciso criar a poesia brasileira,*
> *de versos quentes, fortes, como o Brasil,*
> *sem macaquear a literatura lusíada".*

A importância dos dois poetas como referência para esse nacionalista angolano pode ser entendida se apreciarmos a descrição que Massaud Moisés faz dos mesmos. Se de um lado há um

poeta que aposta na inovação sem alterar a sua identidade, do outro lado veremos um poeta que, mesmo globalizando a sua arte, não deixou perpetuar-se e valorizar os regionalismos.

Conforme Massaud Moisés,

> *Pode-se dizer de Manuel Bandeira, mais do que outro qualquer de seus confrades modernos, que se transformou, ao longo de sua extensa carreira literária, para permanecer idêntico (MOISÉS, 2004: 422)*

Enquanto Manuel Bandeira contrapunha o provincianismo modernista com o universalismo da poesia, Ribeiro Couto "representa, no interior da revolução modernista, a permanente atuante de certos padrões de Arte e de Vida instaurados pelo Simbolismo", "ultrapassamento do momentâneo fascínio exercido pela reportagem lírica sobre um espírito ávido de comunhão com os semelhantes e as coisas". (MOISÉS, 2004: 435)

Maurício Gomes faz aqui o transporte de um excerto do poema *A invenção da poesia brasileira*, na qual o seu autor, Ribeiro Couto, apresenta a sua contestação por uma poesia "de fracos" e "de doentes", como o próprio afirma:

> *"É preciso criar a poesia deste país de sol!*
> *Pobre da tua poesia e da dos teus amigos,*
> *Pobre dessa poesia nostálgica,*
> *Dessa poesia de fracos diante da vida forte.*
> *A vida é força.*
> *A vida é uma afirmação de heroísmos quotidianos,*
> *De entusiasmos isolados donde nascem mundos.*
> *Lá vai passando uma mulher... Chove na velha praça...*
> *Pobre dessa poesia de doentes atrás de janelas!*
> *Eu quero o sol na tua poesia e na dos teus amigos!*
> *O Brasil é cheio de sol! O Brasil é cheio de força!*
> *É preciso criar a poesia do Brasil!" (COUTO, 1960: 11)*

Tal como Ribeiro Couto destaca a energia do sol brasileiro, sinónimo de aconchego e identidade, Maurício Gomes também leva à exortação um sol angolano como traço identitário da poesia que pretende mais nacional:

Poesia nossa, única, inconfundível
diferente,
quente, que lembre o nosso sol,
suave, lembrando o nosso luar... (MARQUES & FERREIRA, 2011: 485)

Seguindo a linha definidora duma estética de amadurecimento da consciência nacionalista, os poetas angolanos dessa geração, a semelhança do que faziam os modernistas brasileiros a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, buscavam mostrar aos angolanos que os intelectuais estavam alienados às questões sociais e culturais do povo subjugado pelo regime colonial português.

Maurício Gomes, nesse mesmo poema, estabelece uma relação dialogante indireta com Manuel Bandeira, num desabafo que se apresenta comum entre os dois poetas sobre a rígida estrutura do texto literário.

Em *Exortação*, Maurício Gomes declara:

Deixemos de moldes arcaicos
ponhamos de lado,
corajosamente,
suaves endeixas,
brandas queixas,
(...)
É preciso forjar a poesia de Angola!

(...)

Poesia inconformista
diferente,
será revolucionária,
como arte literária,
desprezando regras estabelecidas,
ideias feitas, pieguices, transcendências... (MARQUES & FERREIRA, 2011: 484)

Chamamos esses versos do poema *Exortação* devido à intertextualidade que observamos entre si e versos de *Poética*, de Manuel Bandeira:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo.
Abaixo os puristas
(MOISÉS, 2004: 417-418)

O inconformismo, o desprezo às regras e o apelo à inovação (revolução) são alguns elementos que anotamos nos dois poemas como ponte no diálogo intertexto.

Os dois poetas brasileiros, participantes da Semana de arte moderna, e referidos por Maurício Gomes no seu poema que acima aludimos, tiveram uma importância relevante na semana de arte moderna, sendo também considerados excelentes cultores da tematização do quotidiano brasileiro e da melancolia.

Pode-se dizer de Manuel Bandeira, mais do que outro qualquer de seus confrades modernos, que se transformou, ao longo de sua extensa carreira literária, para permanecer idêntico (MOISÉS, 2004: 422)

Assim como ansiavam os modernistas brasileiros, também o MNIA buscava uma maior relação entre a arte e o seu país. Embora de uma geração posterior a de Agostinho Neto, Arlindo

Barbeitos viria a reconhecer que a literatura desempenhou para eles, jovens intelectuais, um papel relevante na mobilização das camadas sociais angolanas mais desfavorecidas, tendo como expetativa as influências recebidas pelas correntes modernistas brasileiras.

> *A gente via o Brasil como prolongamento de Angola e Portugal. (...)*
>
> *As publicações brasileiras vinham normalmente do Brasil para Angola. O poder colonial que nos isolara de África e do mundo, via no Brasil a continuação da oportunidade. (...) E preferia, sem a menor sombra de dúvida, a literatura brasileira à literatura portuguesa (BARBEITOS, in LABAN, 1991: 604 – 605)*

Do que se percebe das palavras de Arlindo Barbeitos, a estratégia de diferenciação para com a literatura portuguesa, não só evidencia a negação da abordagem nas estruturas internas e externas do texto poético, em particular, como promove a ideia consciente de negação do produto literário português.

Essa universalização da leitura enfatiza a relação com o Brasil, como testemunha o poeta angolano Lara Filho:

> *Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira, capaz de sambar com intenção ao som de uma marchinha de Luiz Gonzaga, ouvindo o bater ritmado dum tambor com acompanhamento de reco-reco (...)*
>
> *Embora vocês não conheçam, irmãos brasileiros, tenho-vos lido sempre com grande carinho. (FILHO, 1990: 61)*

Se no Brasil os intelectuais procuravam a renovação de linguagem, a busca de experimentação, a liberdade criadora da ruptura com o passado, em Angola aqueles intelectuais não fizeram diferente ao definirem a necessidade de desviarem-se da estrutura formal da literatura colonial, procurando por uma produção literária dirigida ao povo através do senso estético, inteligência e razão africanas.

Como temos vindo a referir, o exemplo do Brasil – particularmente a manifestação dos românticos – servia de referência todos aqueles que pretendiam buscar e firmar identidades. Como alude Carlos Mendes de Sousa, o Brasil constrói-se enquanto nação à força do desejo de afirmar um insulamento procurado e politicamente necessário: uma ilha que é invenção romântica:

> *O caso brasileiro deve ser encarado como um exemplo do particular relevo que, nas literaturas de países recém-saídos de um processo de colonização, é atribuído ao território, sendo este configurado como espectro modelizador o que se faz acompanhar, na maior parte das vezes, de um continuado e obsessivo discurso de legitimação da origem. (SOUSA, 2000: 23)*

Na verdade, tanto o MNIA quanto os modernistas brasileiros defenderam o nascimento de novas ideias de fazer literatura assentes na busca de uma identidade própria e de uma maneira mais livre de expressão, aquilo que aqui designamos intranacionalismo literário.

Em todos esses momentos, os intelectuais incorporam alguns elementos comuns, como a tentativa de se "desviarem" da literatura colonial e colonizante, através da contestação e a recusa dos modelos anteriores e a busca de maior liberdade temática, técnica ou de linguagem com o intuito de provocar a desalienação do leitor.

Portanto, a contestação de temáticas, técnicas e modelos "portugueses" também é assumida pelo movimento MNIA, iniciados na década de 40 do século XX, em que nomes como o de Viriato da Cruz, Mário António, António Jacinto, Augusto dos Santos Abranches e Agostinho Neto se engajam na ideia generalizada de fazer uma literatura muito ao modo de ser e de estar do colonizado.

Essa repescagem do eu-fossilizado da angolanização também terá acontecido na construção literária do abrasileiramento. Como nos lembra Elisalva Madruga Dantas, os modernistas de 1922 procuravam reatar uma discussão sobre a definição de uma cultura nacional, em que os escritores aparecem com um papel importante:

> *No centro das preocupações dos nossos modernistas de 1922 se encontra a questão da brasilidade, ou seja, da elaboração*

> *de uma cultura nacional, para a qual escritores e poetas, em outro momento da nossa história literária, já haviam se debruçado. De modo que, constitui ele, também, uma retomada sob perspetiva diferente dos caminhos antes trilhados por nossos românticos, os nossos "velhos intelectuais", no encalço do abrasileiramento da nossa cultura. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 138)*

Como referira Agostinho Neto, numa palestra proferida a 18 de Novembro de 1959, na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, o desconhecimento [de muitos deles] das línguas [maternas] impede a aproximação do intelectual junto do povo. Este fato fazia com que a sua geração de revolucionários também focalizasse a identidade como marca distintiva do fazer literário.

Dito doutro modo, os movimentos culturais, particularmente o MNIA, buscavam atingir um processo de definição de identidade através da arte, preenchendo uma ideia de identidade perspectivada por Claudio Guillén, no seu princípio sobre Equívocos da identidade:

> *La identidad, como la verdad, no es una cosa, sino un enunciado verbal, o un sentimiento acerca de las cosas. La cultura es una cualidad de la persona, o un conjunto de prácticas y obras artísticas o intelectuales, o en la acepción antropológica los usos, costumbres y creencias que comparten los miembros de una sociedad. (GUILLÉN, 2005: 13)*

A tentativa de construir princípios identitários, como temos vindo a aludir, reclamava por modelos a seguir. E o do Brasil foi o selecionado, conforme argumentos apresentados já aqui, em particular o de Arlindo Barbeitos, que fala da negação do de Portugal, e a adoção de Brasil como modelo. Aliás, a geração de Arlindo Barbeitos preocupou-se em renovar a estética da literatura angolana reivindicativa.

Em razão do postulado de Guillén, de que a identidade é acima de tudo um enunciado verbal, Rita Chaves viria a acrescentar a influência brasileira sobre a atividade dos movimentos intelectuais africanos:

> *Desde o século XIX, mas sobretudo a partir dos anos 40, os escritores africanos nos territórios ocupados por Portugal alimentam com a literatura brasileira um vivo processo de interlocução, que ganha vitalidade quando se reforçam os projeto de construção da identidade nacional, fenómeno que se estende pelo período das lutas que antecederam a libertação de países como Angola, Cabo Verde e Moçambique. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34)*

E Rita Chaves diria mais:

> *Com efeito, em Angola, Cabo Verde e Moçambique, quando, por volta dos anos 1950, se reforçou a contestação da dominação colonial, a imagem do Brasil, em matrizes multiplicados, iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34)*

Esse processo de construção de identidade, em função das relações e contatos com outras ideias e experiências, reencaixadas pelos intelectuais angolanos à sua realidade, viria a proporcionar evidentes inovações.

É essa concepção de identidade que vai mover artistas angolanos a aproveitar as ideias, experiências e leituras recebidas dos contatos com o Brasil, que os iria levar a retransmitir esse sentido de identidade em construção, como viria a referir Elisalva Madruga Dantas:

> *Para esses poetas, a imagem do negro bonzinho, passivo, moldável, cede lugar àquela de um ser consciencializado da exploração de que fora vítima, disposto a reverter a sua história. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 139)*

Como forma de manifestar, na poesia, o desejo de liberdade, de reverter a história e de

evasão do universo do colonizador, transgredem a ideia ortodoxa de que poesia devia respeitar uma certa métrica, rima e outros ingredientes exigidos por quem assim entendia a poesia. Isso pode ficar subjacente numa afirmação feita por Arlindo Barbeitos:

> *Essa tremenda raiva à cultura portuguesa, a Portugal, a tudo o que era português era, como disse, um necessário fenómeno de diferenciação, de distanciamento (LABAN, 1991: 604)*

Nessa mesma esteira da Semana da Arte Moderna, nota-se no MNIA a assumpção do seguimento do sentido revolucionário, ou se quisermos de inovação estético-ideológico, uma tendência mais acirrada do envolvimento do intelectual na denúncia das injustiças sociais e da discriminação racial.

Embora já tenhamos abordado algumas razões, é importante que se perceba que a escolha do Brasil como referência não foi em vão. Rita Chaves justifica assim essa eleição:

> *Contrapondo-se ao modelo lusitano, marcado pela associação com o domínio metropolitano, era nos textos brasileiros que iam buscar elementos capazes de refletir novas formas de ver o mundo. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34)*

O investigador Benjamin Abdala Júnior confirma isso mesmo, ao considerar que o Brasil foi eleito como referência no questionamento ao controlo português, fundamentalmente pela imperiosidade de os contestatários afastarem-se do modelo literário português:

> *Num movimento semelhante aos dos nossos árcades e românticos, os escritores africanos divisavam a urgência de promover um corte em relação à matriz colonizadora. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34)*

Um dos princípios adotados pelos escritores do MNIA foi o da maculação da língua, aproximando-a da oralidade. Para Benjamin Abdala Júnior, essa busca de afirmação e a chamada

dessacralização e maculação da língua na literatura tem uma forte relação de influência do Brasil:

> *Seguindo a orientação dos nossos modernistas, a nacionalização da língua, incorporando os elementos associados a uma gramática mais próxima daquela que regulava as normas da fala dos marginalizados, adequava-se a uma literatura empenhada em refletir a diversidade nacional. Assim se compreende a incorporação de palavras e expressões provenientes das línguas africanas como um procedimento frequente nos textos literários apresentados a partir dos anos 1950. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 45)*

Costa Andrade "Ndunduma", poeta angolano que teve a graça de viver algum tempo no Brasil, também é um dos que fala da relação com a literatura brasileira como fonte de influência.

Em Outubro de 2003, Costa Andrade apresentou um texto no II encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa, em São Paulo, Brasil, e lembrou como a literatura brasileira chegou à sua mão em plena infância:

> *Chegaram livros de Jorge Amado, à casa do meu pai. Li avidamente Jorge Amado e descobri que ele não tinha dúvidas, não hesitava, quanto à língua em que escrevia. Tratava as palavras todas democraticamente, com igualdade de direitos, estivessem ou não nos dicionários oficiais de língua portuguesa.* (ANDRADE, 2007: 38)

Esse testemunho de Costa Andrade "Ndunduma" ajuda a cimentar a relação de diálogo que a literatura angolana foi mantendo com a brasileira, sendo que a dessacralização da língua acabou por ser um ponto de convergência entre os escritores dos dois países.

Sobre a sua curta passagem por Brasil, refere Jonuel Gonçalves:

> *Pouco depois do golpe de abril de 1964, por influência do*

> *regime português da época, alguns angolanos que viviam no Brasil foram presos e entre eles estava um nome – Costa Andrade – já firmado nas letras angolanas, inclusive com colaboração na prestigiada Presence Africaine de Paris. (GONÇALVES, 2007)*

Costa Andrade, antes de seguir em liberdade para a Itália, não deixou de falar das relações entre as duas literaturas, a angolana e a brasileira:

> *É fácil ao observador corrente encontrar Jorge Amado e os seus Capitães de Areia nos nossos melhores escritores. Drummond de Andrade, Graciliano, Jorge de Lima, Cruz e Sousa, Mário de Andrade e Solano Trindade, Guimarães Rosa têm uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos". (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 137)*

Como o próprio poeta angolano referiu, entre as duas literaturas, a angolana e a brasileira, há verdadeiros traços de influências.

Abrimos um parêntese para balizarmos um termo. A nível da literatura, muito se tem discutido sobre o termo influências, sem se perder de vista a originalidade parida na inexistência da pureza na criação duma obra artística. Dito doutro modo, e utilizando um velho chavão, "nada nasce do nada".

É importante referir que a nossa perspetiva de abordagem é mais no sentido da contribuição do Brasil sobre a formação da identidade literária de angolanos, e não ao invés, que também existe, tal como referiu Rita Chaves:

> *Conhecer a África, dialogar com ela, compreender o seu passado e encarar o seu presente constituí um pressuposto para o nosso próprio conhecimento, para o desenvolvimento de câmaras escuras que compõem a história da sociedade brasileira: (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 31-32)*

Elisalva Madruga Dantas refere que há bastante tempo, os teóricos da literatura expurgaram

do campo literário a ideia de influência como força de ascendência de um poeta sobre o outro ou de uma literatura sobre outra (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 129)

A mesma autora cita Bloom, para acrescentar que,

> *a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 130)*

A justificar essa relação de influências, sem que seja de dependências ou mácula da originalidade, Elisalva Madruga Dantas acrescenta que esse dialogismo literário é consequência do próprio caráter dialógico do homem.

Nesse campo de influências, e reafirmando esse diálogo, Florentina Souza e Silva alude que os escritores angolanos e cabo-verdianos, por exemplo, em textos e entrevistas, deixam evidentes os diálogos intertextuais com escritores brasileiros de diversas épocas.

Num dos seus textos sobre esse diálogo literário, Rita Chaves menciona:

> *Desde o século XIX, mas sobretudo a partir dos anos 1940, os escritores africanos nos territórios ocupados por Portugal alimentam com a literatura brasileira um vivo processo de interlocução, que ganha vitalidade quando se reforçam os projetos de construção da identidade nacional, fenómeno que se estende pelo período das lutas que antecederam a libertação de países como Angola, Cabo Verde e Moçambique. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34).*

Ainda sobre a relação entre o modelo brasileiro e o engajamento literário, Rita Chaves viria a acrescentar o seguinte:

> *Em Angola, Cabo Verde e Moçambique, quando, por volta dos anos 1950, se reforçou a contestação da dominação colonial, a imagem do Brasil, em matrizes multiplicados, iria pesar positivamente na construção de uma identidade cultural comprometida com a libertação*

(CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 34).

Essa afirmação é corroborada por Benjamin Abdala Júnior. Segundo este, estimuladas por jovens em finais dos anos 1940 e principalmente do início dos anos 1950, revistas culturais, rodas de leitura e uma produção literária preocupadas em realçar a sua africanidade ganham destaque como instrumentos de contestação à imposição dos padrões coloniais (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 87).

Sobre os conteúdos intercambiados, Benjamin Abdala Júnior menciona que, particularmente, o material que tinham acesso era bem diversificado, desde panfletos e revistas brasileiras até livros de formação política e romances de Jorge Amado e Graciliano Ramos, entre outros. (...) O que realmente importava era fazer circular publicações que divulgassem autores de concepção marxista. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 89)

Pode-se perceber que esse olhar à "estrela guia" dos céus brasileiros, que se aprofunda num momento bastante decisivo para os intelectuais angolanos, tem a sua razão de ser. O acender do sentimento revolucionário para a libertação das agruras do regime colonial estende-se ou ganha mais vida no campo cultural.

Duma forma muito concreta nessa relação de correspondência e influências entre os dois lados do oceano, devemos destacar as *Cartas d'África e alguma poesia*, de Salim Miguel, que comprova o intercâmbio literário havido entre angolanos e brasileiros desde o final da década de 1940, além de preservar um espólio histórico do processo de dinamização das duas instituições literárias.

2.2.3. Cartas de Salim Miguel: sul dialogando com o Sul

Na vigência do século XX, não há como falar do diálogo literário entre Angola e Brasil sem olhar para as chamadas Cartas coligidas e selecionadas por Salim Miguel, escritor brasileiro que reuniu documentos referentes à troca de correspondência de 1947 a 1960, particularmente entre escritores angolanos e a redação da revista Sul de Florianópolis, no Brasil.

Abordando sobre "Reflexos de um intercâmbio", Salim Miguel descreve a importância da correspondência de mais de meio século entre as então colónias africanas de Portugal e Florianópolis:

> *Elas [as cartas] fizeram um longo trajeto – é bom pôr "longo" nisto – das então colónias africanas de Portugal até à pequena pacata Florianópolis. Tem mais, elas circularam por diferentes casas na Ilha do Rio de Janeiro. Nesse vaivém algumas se extraviaram, mas as remanescentes dão uma ideia do que foi esse intercâmbio. (MIGUEL, 2005: 7).*

A obra referida por Salim Miguel, *Cartas D'África e alguma poesia*, está composta por quatro partes distintas, mas interligadas. A primeira parte, designada "Cartas", apresenta-nos alguma correspondência recuperada das enviadas a Florianópolis entre 1952 e 1964, idas de Angola (António Jacinto, José Graça – "Luandino Vieira", Américo de Carvalho, Mário Lopes Guerra, Viriato da Cruz e Garibaldino de Andrade), Moçambique (Augusto Abranches, Orlando Mendes, Dulce dos Santos) e São Tomé e Príncipe (Fernando Reis). A segunda parte é designada "Avulsos", onde constam quatro cartas, todas elas de 2005. A terceira parte apresenta-nos alguma poesia e um conto de Luandino Vieira. Finalmente, a última parte traz uma breve biografia de autores que terão participado no histórico intercâmbio.

Benjamin Abdala Jr. refere que esse contato estabelecido por intelectuais africanos das então colónias portuguesas com o Grupo Sul, criado por jovens de Florianópolis em 1947, num primeiro momento receberia o nome de Círculo de Arte Moderna:

> *Entre artes plásticas, música e teatro, o grupo navegaria por diferentes áreas, até que em 1948 lança a revista Sul. Com o passar do tempo, a publicação receberia a colaboração de jovens portugueses e africanos que tinham os seus caminhos fechados pela ditadura salazarista. É dessa forma que as relações se estreitam e um espaço de troca de ideias, textos e debates se estabelece (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 90).*

Da relação de intercâmbio de ideias entre intelectuais das duas margens do oceano Atlântico, Salim Miguel confirma o nosso postulado ao afirmar:

> *Logo estávamos publicando colaborações de nomes pouco conhecidos, como o de Miguel Torga, que passara parte da adolescência no Brasil, mas por que era desconhecido. (...). No último número da revista, o 30, aparece um conto de um tal de José Graça, que se tornaria pouco depois internacionalmente conhecido como Luandino Vieira. (MIGUEL, 2005: 8)*

Jonuel Gonçalves menciona que essa correspondência e os trabalhos publicados na revista revelam uma tendência com três aspetos principais naqueles anos, nomeadamente:

> *- a grande procura de livros, jornais e revistas do Brasil em Angola. (...);*
>
> *- a influência de autores brasileiros na produção poética e contista angolana, com relevo para Jorge Amado na prosa, Manuel Bandeira e Solano Trindade na poesia e todo o grupo da Sul em ambos;*
>
> *- a publicação em Angola de constantes referências a autores brasileiros, em suplementos literários locais ou mesmo – como foi o caso de Lygia Fagundes Telles – edição em coleções como a Imbondeiro da cidade de Lubango, no sul angolano. (GONÇALVES. 2007)*

Pelo testemunho de Jonuel Gonçalves, fica claro que havia um grande intercâmbio de ideias e experiências sobre cultura, política e, particularmente, manifestações literárias entre angolanos e brasileiros.

Sobre nomes de autores que assinaram cartas que Salim Miguel recebeu na década de 1950 de escritores das então colónias portuguesas em África, destacamos António Jacinto, Luandino Vieira e Viriato da Cruz.

Na interação e intercâmbio culturais entre os dois países, António Jacinto escrevia a Salim Miguel, numa carta datada de 24.09.1952:

> *Para a revista Sul, que conta com a nossa simpatia hei de enviar trabalhos de todos os jovens de Angola, que se preocupam com coisas do espírito. Por minha vez gostaria de divulgar aqui os vossos trabalhos. (...). Iniciaremos assim um intercâmbio que, creio, resultará proveitoso para ambos os lados (MIGUEL, 2005: 17 – 18)*

Viriato da Cruz, num sentido vincadamente mais poético, descreveria assim essa relação entre as duas margens do Atlântico, na qual demonstra a profunda esperança de conciliação de influência cultural:

> *Desconheço até que ponto os asiáticos, os americanos e os europeus amam os grandes filhos de outros povos, mas posso afirmar, todavia, que nós, africanos, - em virtude da nossa indulgência cultural e, consequentemente, da falta, entre nós, de indivíduos esclarecidos – amamos profundamente, num misto de admiração e esperança, homens como Graciliano, como Jorge, Aragon, Alves Redol, para só citar alguns. É como se África fosse a noite, e eles o sol que sabemos já existir e que esperamos iluminar-nos numa próxima manhã. (MIGUEL, 2005: 47)*

A semente estava já lançada. António Jacinto escrevia o seu nome nessa ponte que se estabeleceu entre Angola e Brasil. Salim Miguel iria mesmo fazer-lhe uma vénia a esse respeito:

> *... dedico este texto à memória de Augusto dos Santos Abranches e António Jacinto e à Marques Rebelo, que nos abriu o caminho para Portugal e os Países Africanos de Expressão Portuguesa e, como consequência, para incontáveis outros países. (MIGUEL, 2005: 11)*

Sobre o papel desse poeta angolano nesse grupo que se correspondeu com Florianópolis, Marcelo Bittencourt viria a referir que uma das vias de diálogo [entre Angola e Brasil] seria por intermédio do que por longo tempo se convencionou chamar "amigos de António Jacinto. (CHAVES, SECCO e MACÊDO, 2006: 89)

O próprio António Jacinto reconheceria que o seu crescimento intelectual e cultural teve influência da relação que manteve com o grupo de Florianópolis:

> *Com o Brasil, [...]: enviávamos, recebíamos, sobretudo com camaradas da revista Sul, de Santa Catarina, Florianópolis...*
>
> *Esse movimento também se manifestava mais em atividades epistolares: trocas de informações, jornais, publicações, etc. (LABAN, 1991: 145 – 146)*

Entretanto, e como reforçaria o poeta angolano, essa relação de influências do grupo denominado, informalmente, "amigos de António Jacinto" sobrepunha-se aos contatos com o Brasil. Outras referências foram surgindo no universo de contatos na formatação literária:

> *Também nos iniciávamos com os brasileiros, como eu já citei, e os escritores negros norte-americanos, os da «Renascença do Harlem», 1924, salvo erro – mas nessa altura não tínhamos conhecimento... Nessa época nós viemos a ler só alguns escritores. O que nos marcou mais foi o Langston Hughes. E só já para os meados ou fins dos anos 50 é que nós tomámos contato com o movimento dos poetas da negritude: esses vêm muito mais*

> *tarde. Bem, já tínhamos praticamente um rumo definido, na altura... (LABAN, 1991: 140)*

Todo esse processo, de troca irregular de correspondência pelo oceano Atlântico, foi marejado por um conjunto de imensas dificuldades impostas pelo contexto de então, sendo que uma delas é referida pelo próprio Salim Miguel:

> *Eram tempos extremamente difíceis, não sabíamos se o que estávamos mandando chegaria a seu destino. Cartas e pacotes eram violados. Certa vez, recebemos um cartão endereçado à revista Sul, caixa postal 384, Florianópolis, SC, Brasil, informando que determinado número da Revista havia sido apreendido por conter matérias que não atendiam ao disposto nas leis de censura portuguesa. (MIGUEL, 2005: 10)*

Com o aperto da vigilância aos escritores africanos das colónias portuguesas, foi escasseando a possibilidade de se continuar as correspondências com o Brasil. Aos poucos, o cerco foi fechando-se ao ponto de afetar seriamente essa relação dialógica entre os dois polos.

Porém, o que procuramos demonstrar até aqui é que entre os escritores angolanos e brasileiros houve relações dialógicas que terão proporcionado algum campo magnético de influências mútuas.

E sobre os nossos dois autores em estudo, nomeadamente Agostinho Neto e Solano Trindade?

Não havendo até aqui evidências de um contato direto entre Agostinho Neto e Solano Trindade, ou destes com algum escritor do país contrário ao seu, há entretanto dois autores angolanos que poderão ter servido de intermediários, nomeadamente Costa Andrade e António Jacinto.

Costa Andrade, enviado em 1964, por Agostinho Neto, para o Brasil como representante do MPLA, fala da passagem pelo Rio de Janeiro e São Paulo como um relâmpago cultural, que o teria enriquecido de algum modo:

> *Quando a moderna literatura da época começou a agir sobre mim, foi o momento da minha prisão e saída do Brasil. Quando fui para o Brasil, já conhecia algo da literatura anterior: Carlos Drummond, Vinícius de Morais, Jorge Amado, José Lins Rego, Érico Veríssimo, Fernando Sabino, Guimarães Rosa... (LABAN, 1991: 489)*

Como representante do movimento de libertação liderado por Agostinho Neto, é provável que, além de ser um embaixador da cultura e literatura angolanas, tenha também reportado ao seu chefe sobre o ambiente cultural brasileiro, além do político, pois o instrumento de propaganda muitas vezes usado por si eram as palestras sobre cultura, como o próprio afirma ter feito na Itália:

> *Foi, ao longo de toda a Itália, quarenta e duas palestras – políticas, de propaganda do MPLA, e literárias, palestras sobre os meus amigos que, entretanto, estavam no Tarrafal: Luandino, Cardoso e António Jacinto, e também sobre Agostinho Neto e Viriato da Cruz. (LABAN, 1991: 488)*

Isso dá a evidência do que Costa Andrade terá lançado em território brasileiro, prováveis projeções política e poético-culturais do seu movimento e seus pares, entre eles Agostinho Neto. Igualmente, a Agostinho Neto poderá ter reportado sobre as correntes e tendências literárias que se viviam no Brasil de então.

Quanto a António Jacinto, a sua amizade com Agostinho Neto é bastante conhecida. Quem fala com propriedade sobre o início dessa amizade é Costa Andrade:

> *No Liceu, as relações de amizade, que, entretanto, vai criando e consolidando com alguns colegas progressistas e sensíveis aos «ventos da liberdade», dentre os quais é imperioso destacar António Jacinto do Amaral Martins, a verdadeira placa giratória da unidade dos jovens intelectuais angolanos independentistas do seu tempo* (ANDRADE, 2007: 186-187)

Aliás, isso mesmo é confirmado por António Jacinto, reafirmando a retransmissão dos seus contágios artístico-culturais fruto das correspondências com o Brasil ao seu amigo Agostinho Neto. E terá sido também por si que Agostinho Neto recebera notícias ou informações sobre poetas brasileiros:

> *Eu fui colega de liceu durante largos anos do camarada Neto, e também éramos muito íntimos. Assim, quando saímos do liceu, nós continuámos a encontrarmo-nos. Quando ele estava fora, era por meio de correspondência: trocámos correspondência. Ele estava em Malanje, trocámos correspondência; foi para o Bié, continuámos a trocar correspondência; foi para Coimbra, continuámos sempre; foi para Lisboa, continuámos... Havia, podemos dizer, correspondência permanente, constante e regular entre nós. E também enviávamos trabalhos, ele também enviava... Publicações, etc.* (LABAN, 1991: 150)

Um outro instrumento que comprova o diálogo literário entre os dois povos, particularmente o contato de Agostinho Neto com a poesia de Solano Trindade duma forma mais direta, acontece com a edição, em 1953, do caderno de poesia negra de expressão portuguesa.

Numa entrevista que nos concedeu o músico e compositor Rui Mingas [Vide anexo] a propósito dos poemas de Agostinho Neto e Solano Trindade por si musicados, aclarou que o primeiro contato mantido com o texto dos poetas em estudo foi em Coimbra, no âmbito da CEI:

> *Numa publicação da CEI, penso [Caderno Poesia Negra de Expressão Portuguesa (1953), organizado por Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade]. Já não lembro a designação, mas a CEI tinha uma publicação de poesia de vários autores das ex-colónias: de Angola, São Tomé, Moçambique, Guiné e aí também apareceu o Solano Trindade enquanto poeta negro. Tínhamos uma seção literária que tinha o Ndunduma (Costa*

> *Andrade) entre os seus mentores. E havia publicações sobre literatura africana, com Carlos Ervedosa, Noémia do Espírito Santo. Posso estar a cometer alguma imprecisão com datas e nomes. Aliás, isso foi há mais de 50 anos e estou* a recorrer ao registo da minha memória! (MINGAS, 2015: 10)

Na ocasião, Rui Mingas também justificou assim a integração dos textos poéticos de Solano Trindade entre os que musicou ao longo da sua carreira:

> *Repare que eu na altura tinha o meu pai preso, tinha o meu tio Liceu preso, o meu tio Pedro Benge, o primo Beto Van-Dúnem, todos presos em Cabo Verde. Imagine para mim, com o cuidado e sensibilidade de ler muita poesia, muito jovem ainda e com tantos familiares presos, o que significava ler aquela poesia interventiva de Agostinho Neto.*
>
> *(...)*
>
> *Eu encontro o "Quem tá gemendo", de Solano Trindade, nessa altura de grande sensibilidade. Não li, nem publicávamos muita poesia brasileira, mas o Solano Trindade, pela natureza da sua poesia, me contagiou e me fez colocar a melodia ali onde a mensagem poética só era tangível ao intelectual. (Idem)*

Numa alusão a publicações da CEI, Carlos Ervedosa refere que os textos apresentavam forte influência da descoberta da negritude propugnada por Senghor e Césaire, e dos negros norte-americanos, como Richard Wright, Countee Cullen e Langston Hughes, e do cubano Nicolas Guillén:

> *Os conceitos da negritude, então no seu apogeu, impressionaram fortemente alguns jovens e assim, em 1953, os escritores Mário de Andrade e Francisco José Tenreiro compilavam a primeira antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa,*

> *com a representação de três poetas de Angola, dois de S. Tomé e Príncipe e um de Moçambique.* (ERVEDOSA, 1985: 96)

Quem também coloca Solano Trindade no mesmo espaço em que Agostinho Neto partilha a sensibilidade do seu eu-lírico é Jonuel Gonçalves:

> *Este choque esteve durante algum tempo no centro do debate ideológico e apareceu com intensidade na introdução do Mário de Andrade angolano à primeira antologia de poesia negra de expressão portuguesa, onde Solano Trindade representava o Brasil e que, apesar do título, incluía o poeta branco angolano António Jacinto, um dos correspondentes da Sul.* (GONÇALVES. 2007)

Presume-se, por essa via, que os dois poetas poderão ter tido a oportunidade, direta ou indireta, de dialogar pelas suas poesias.

Valorizando a qualidade do trabalho dos organizadores da antologia, Benjamin Abdala Júnior aflora que o referido caderno continua ainda hoje a sensibilizar o leitor contemporâneo pela modernidade de seus poemas.

> *Mostra-se articulada, nesse momento, uma poética que aproxima os autores da antologia, de forma a imbricar, no texto artístico, perspetiva de vanguarda ideológica com as da vanguarda literária. É nessa práxis poética que traços identificados com as nacionalidades africanas confluem para a formação de um imaginário político de libertação. (NETO, 1989: 11)*

Falamos até aqui das relações de intercâmbio cultural entre Angola e Brasil que, por consequência, transbordou no diálogo intertextual entre os poetas Agostinho Neto e Solano Trindade.

Ao discorrermos pelos mais de dois séculos de intercâmbio entre os povos das duas antigas colónias portuguesas, realçamos a formação de um imaginário político de libertação, iniciado por intelectuais progressistas angolanos, e de portugueses irmanados com as causas da luta dos angolanos, tendo no Brasil um forte referente, mesmo já desde o século XIX.

Essas relações foram melhoradas quando Portugal "permitiu" que o Brasil assumisse um certo protagonismo nas relações com Angola, marcando um destacável posicionamento no ponto de vista militar, político e económico.

Essa presença brasileira em Luanda e Benguela, principalmente, reforçou o sentido de aproximação entre angolanos e brasileiros, agraciada após a proclamação de independência do Brasil, contra o afastamento de um Portugal que se ia mostrando incapaz de responder e corresponder com as exigências daquele momento vividas em Angola.

Tal realidade se estendeu no campo da literatura, em que as correntes artísticas portuguesas passaram a ser negadas simplesmente pelo fato de representarem traços culturais do colonizador, ao mesmo tempo que o Brasil independente e revolucionário, com as lutas de classes e de valorização do negro pelos respectivos movimentos foi simbolizando os anseios sentidos pelos nativistas angolanos.

Tendo percorrido vários séculos em que houve intensas relações entre brasileiros e angolanos, relações essas que terão permitido criar um imenso plano de influências mútuas, com particular realce para o campo literário, vimos, entre os diferentes estágios dessas relações, que essas influências terão permitido um diálogo entre Agostinho Neto e Solano Trindade, algo que abordaremos a seguir.

2.2.4. Dois poetas em estudo e suas vivências

Os nomes de Solano Trindade e de Agostinho Neto são muitas vezes apresentados como sinónimos de luta pela autoafirmação dos negros em todo o mundo, num sentido restrito, e de liberdade do homem, num sentido mais amplo.

O texto e o poeta podem construir uma relação dialógica. Do que poderemos observar pelo percurso dos dois poetas, os seus textos são, também eles, seus próprios reflexos; um autorretrato, uma possibilidade como nos pode levar a concluir um excerto duma afirmação de Carlos Mendes de Sousa:

> *Todo o projeto autobiográfico se define pelo olhar retrospectivo a que subjaz um propósito totalizador (e que deverá estar muito marcado nas autobiografias canonicamente consideradas). (SOUSA, 2000: 386)*

A concepção autobiográfica dos dois poetas, tal como refere Carlos Mendes de Sousa, embora num outro contexto, permite comparar a direção do olhar que cada um dos poetas lança, atingindo inevitavelmente o caminho percorrido pelo homem feito poeta.

Dentro de si, o poeta sofre as angústias, emoções, paixões e frustrações que subjazem no homem que ele representa. Um poeta é, antes de mais, um homem; um cidadão, que se enche de olhares totalizadores do seu mundo, podendo este ser real, ideal ou imaginário.

Ao percorrermos as suas trajetórias, vamos perceber isso mesmo. Autotransformando-se em combatentes, empunhando a palavra como arma de combate, os poetas que aqui trazemos para estudo utilizam o texto poético de um modo engajado, como forma de luta, de impulso, de reivindicação ou de protesto contra os que consideram problemas sociais; da justiça social, subalternizando o individual a favor do bem coletivo.

Os dois, tanto na sua poesia quanto nas intervenções no apelo à justiça social, vão além da dimensão territorial, inserindo-se entre os grandes poetas defensores da valorização do homem negro. Por exemplo, em díspares momentos estabelecem diálogo intertextual com representativos poetas da negritude, como Nicolás Guillén e Langston Hughes, ou de um grande símbolo da cultura negra, o poeta da Guiné-Conakry Keita Fodeba, admirado por, entre outros aspetos, ter criado a troupe "O Teatro Africano", que fazia teatro de terra em terra, durante as férias escolares, chegando a ser referenciado como o embaixador da cultura africana em Paris.

Apresentando a sua opinião sobre a importância de Nicólas Guillén para as gerações que os poetas representavam, Benjamin Abdala Jr. refere:

> *Nicólas Guillén, por exemplo, era colocado como poeta símbolo, em que a condição negra associava-se à proletária – um humanismo em que as diferenças étnicas abriam-se à solidariedade social. (JÚNIOR, in* CHAVES, et all, 2006: 72)

O coletivizar os anseios tornou-se marca nos dois poetas. É também esse processo uma maneira de se construir ou edificar uma identidade, envolvendo as razões que os motivam à luta. Como alude Carlos Mendes de Sousa, "À medida que se define o lugar de um autor, à medida que este se afirma como autor, essa condição leva-o a cuidar do nome" (SOUSA, 2000: 386).

Tanto Solano Trindade quanto Agostinho Neto foram, aos poucos, construindo uma linha temática de abordagem que se incorporou nas suas epidermes poéticas, não sendo depois possível separar o poeta, o homem e o texto poético. Atentemos ao que escreve o autor que temos vindo a citar:

> *A busca da identidade pessoal conduz a um trânsito homogeneizador: todas as personagens tendem a equivaler a uma só. Utiliza-se este argumento em relação a muitos autores – o dizer-se que numa obra as personagens repetem uma mesma face, o que, no torná-las iguais entre si, as iguala a uma figura modelar facilmente assimilada ao seu criador. Seria este um dos modos de se entrar no domínio da escrita autobiográfica (...).* (SOUSA, 2000: 414)

Ou seja, o triângulo equilátero (homem, poeta e texto) edificado pelos dois como uma escrita autobiográfica permitia determinada confluência de sentidos percetíveis, direcionados para a justiça social, liberdade, igualdade entre os homens e o combate à coisificação do homem negro.

Para Carlos Mendes de Sousa, há elementos que entram na contabilização dos traços construtores das identidades individuais do homem/poeta, que as iguala a uma figura modelar.

> *Assim surge a linha da autoconsciência (camuflada) que pressupõe o gesto de elaboração da imagem própria – a mitologia pessoal – submetendo-se ao sentido forte do fazer-se da obra* (Idem.: 386).

Quando pretendermos definir os poetas Solano Trindade e Agostinho Neto, necessariamente levaremos em linha de conta uma relação entre engajamento literário por uma justiça social e uma dimensão estética que marca uma ruptura entre o que se fazia para se considerar literatura e o que eles vieram a fazer em violação às regras do esteticamente aceite. Sobre essa afirmação, vamos procurar aprofundar no capítulo dedicado ao engajamento poético pela liberdade.

Entretanto, convém-nos reafirmar que essa relação é uma linha de autoconsciência dos nossos autores.

Mas se por um lado há muitos outros traços que promovem a aproximação entre os dois, em certos momentos e aspetos os seus percursos e vivências seguem em linhas díspares.

Por exemplo, em Solano Trindade há uma profunda marca do regionalismo nordestino brasileiro. São evidências do mecanismo regulador dessa afirmação, a presença de peculiaridades locais nos seus textos poético, expressando traços do momento histórico e da realidade social, tanto na perspetiva de uma manifestação estética, assim como a sua associação a manifestações políticas e sociais, através da abordagem sobre negros,

Importa referir que o regionalismo nordestino brasileiro na literatura procurou estabelecer uma valorização estética, moral e social das tradições populares. Além disso, fez crescer o debate sobre as identidades regionais e inclusive sobre a identidade nacional (brasileira). Quando defendemos que a poética de Solano Trindade se encaixa na lógica tensiva entre o local e o universal, o particular e o geral, estamos não só a olhar para a brasilidade na sua obra, mas o sentido da humanização que iremos desenvolver no ponto 4.2.2, (Solano Trindade, também pela universalidade) , do Capítulo IV.

Essa tendência nacional e universalista de Solano Trindade orienta-se também a partir da literatura negra cubana, norte-americana e haitiana, reforçada pelos intensos contatos que o Recife, por ser um porto, tinha com essas culturas, como fica evidente na sua assumida influência do poeta cubano Nicólas Guillen sobre si.

Contrariamente a alguns dos seus pares, como Viriato da Cruz, Mário António e António Jacinto, Agostinho Neto centrou quase sempre a sua estratégia literária para a universalidade, pelo que o recurso ao local funcionou como ponto de partida para a adoção do neorrealismo como movimento que procura preservar o determinismo social e posturas de confronto de classes, denunciando as desigualdades e as arbitrariedades da sociedade.

Embora também o faça fundamentalmente no início da sua atividade poética, Solano Trindade centra o seu engajamento no regionalismo, contrariamente a Agostinho Neto que desde o início se engaja no neorrealismo, corrente artística moderna de vanguarda, de cariz crítica e revolucionária, o que incorpora militantes políticos com influência socialista, comunista e marxista, como foram o caso dos nossos autores em estudo.

A semelhança do regionalismo, os poetas neorrealistas estavam empenhados em criar uma arte voltada para a realidade, e, portanto, às questões sociais, culturais, políticas e económicas pelo qual passava a sociedade incorporam-se nas temáticas dos dois poetas.

Nesse particular, Agostinho Neto procurava denunciar os conflitos e as desigualdades sociais vigentes, fundamentalmente as políticas adotadas pelo Estado Novo Português, pautado na censura e repressão. De um outro ângulo, Solano Trindade chama à poética a condição delicada do negro no Brasil e no mundo como tema principal.

Ambos terão compreendido a força da literatura e escolheram-na como mecanismo de luta pela justiça e igualdade entre os homens, legando nas suas poéticas sentidos vigorantes de uma estética engajada e combativa. Isso mesmo vamos procurar demonstrar quando, a seguir, sintetizarmos o tal triângulo equilátero que já acima fizemos alusão.

2.3.1. Solano Trindade: deslocalizador da metáfora "negro"

Francisco Solano Trindade, destacado poeta, pintor, teatrólogo, ator e folclorista brasileiro, um legítimo ativista afro-brasileiro a favor do respeito e valorização do homem negro, nasceu num período em que se mudava a Constituição no seu país e iniciava-se a substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado e as fazendas de café e outras lavouras brasileiras modernizavam-se de forma acelerada.

Nasceu, portanto, num momento da transição do século XIX para o Século XX, num Brasil que se ia adequando às transformações sociais, políticas e culturais impostas pela industrialização; um país que abandonava a Monarquia e acolhia os ideais da República, assumia a modernização e o estabelecimento de novas estruturas comerciais e financeiras. Esse poeta, filho de Manoel Abílio Pompílio da Trindade (negro), sapateiro de profissão, e de Emerenciana Maria de Jesus Trindade

"Merença" (índia), assumia-se como trabalhador, tal como se autorretrata no "Poema autobiográfico", publicado pela primeira vez em 1944, no livro *Poemas d'uma vida simples*:

"Quando eu nasci,
Meu pai batia sola,
Minha mana pisava milho no pilão,
Para o angu das manhãs...
Portanto eu venho da massa,
*Eu sou um trabalhador..."*2(TRINDADE, 2008: 119)

A fim de estabelecer uma relação intertextual, trazemos um texto intitulado "Poema de sete faces", de Carlos Drummond de Andrade, que inicia assim:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida. (ANDRADE, 1948: 05)

Nesses dois textos poéticos, o de Solano Trindade e o de Carlos Drummond de Andrade, fica evidente um provável diálogo intertextual que estes dois estabeleceram, paralelamente à correspondência escrita entre ambos, pelo menos como fica provado no poema que Solano enviou à Drummond, tendo este respondido com rasgados elogios.

"Poema autobiográfico", de Solano Trindade, é um fragmento do poeta, que se comunica com retalhos universalizados da vida de Carlos Drummond de Andrade, no "Poema de sete faces", escrito na noite de 25 de dezembro de 1928 e publicado no primeiro poema do primeiro livro do poeta.

Se ambos destacam o momento do seu nascimento, Solano Trindade centra a sua cosmogonia num seio restrito da sociedade; o da sua família, e culmina no seu mundo marcado

[2]Abordando uma caraterística muito própria da poética de Solano Trindade, o uso de aspas surge como recurso para a representação exata de uma citação ou diálogo consigo mesmo, parecendo uma transcrição integral do pensamento ou sentimento de algum interlocutor. Embora, nesse particular, o interlocutor seja o próprio poeta, anulando um provável sujeito poético. Nessa ótica, de modo a uniformizar as transcrições dos excertos, decidimos continuar com a apresentação em itálico, não eliminando as aspas, o que criará um ambiente de redundância.

pela marca da pobreza. Por seu lado, Carlos Drummond de Andrade parece responder a angústia de Solano na quinta das sete estrofes do referido poema:

Meu Deus, por que me abandonaste,
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco. (ANDRADE, 1948: 05)

No início desse mesmo poema, ao problematizar o mundo logo à sua nascença, com um anjo torto esperando por si, o seu sujeito poético parece responder ao de Solano, que assume o seu proletariado que o predestina ao mundo de sacrifícios.

Essa assumpção tem a sua valia quando relacionarmos as suas escolhas políticas. Francisco Solano Trindade nasceu no bairro São José no Recife, capital do Estado brasileiro de Pernambuco, a 24 de julho de 1908, uma terra que encheu o imaginário do poeta como o próprio refere num poema intitulado "Canção à minha cidade" (Idem.: 118-119):

Recife
Rua Direita
Funda águas Verdes
das mulheres perdidas
aí eu nasci

(...)

Recife
frevo
serenata
melhor carnaval do mundo
melhor cidade da terra
melhor cantinho do céu
para não perder a saudade

Recife é um município portuário do nordeste brasileiro, e surgiu inicialmente com o nome de "Ribeira de Mar dos Arrecifes", no ano de 1537, conhecida em todo o mundo comercial da época, graças à cultura da cana-de-açúcar.

Essa realidade, que combinava a cultura agrícola com a exploração da mão de obra negra, conjugada com a consequente exploração e desvalorização do negro, foram aspetos que o poeta não deixou de observar desde a sua infância.

No poema "Amanhã será melhor", Solano Trindade explora bem essa relação entre a produção e o homem explorado:

Nas manhãs de sol
O trabalhador
Sai pra trabalhar,
Nas manhãs chuvosas
O trabalhador
Sai pra trabalhar.

(...)

Pelos campos
Pelas fábricas
Estou sempre a perguntar
Quais as esperanças
Do trabalhador? (Idem.: 75)

Ou ainda no poema "O canto do trabalhador":

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador,
Que sai cansado do campo,
Que sai cansado da fábrica,
Para o desconforto do lar...

(...)

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador,
Que vai pro campo de guerra,
Sem esperança de voltar,
Pra seu lar, pra sua terra... (Ibidem. 74)

O retardamento do surgimento de um tempo sem zonas miseráveis para o trabalhador, que tudo dá e nada tem, na perspetiva do poeta, alimenta o sentido de injustiça e de exploração humana, o que punha em causa o sentido cristão de liberdade.

Frei João Domingos, na qualidade de reitor do Instituto de Ciências Religiosas de Angola, afirmava em 2000 que o empenhamento humano e cristão passa pela promoção duma cultura de paz e justiça social, como fermento da construção de uma sociedade mais humana de acordo com o Evangelho:

> *Este desejo está claramente em sintonia com as orientações da Igreja Universal que no Sínodo dos Bispos de 1971, ao refletir sobre "Justiça no Mundo", afirmava:*
>
> *"A Acção pela justiça e a participação na transformação do mundo, aparecem-nos claramente como uma dimensão constitutiva da pregação do Evangelho, que o mesmo é dizer, da missão da Igreja em prol da redenção e da libertação do género humano de todas as situações de pressão" (CEAST, 2000: 7)*

Essa reflexão sobre a perspetiva católica relativa à justiça entre os homens tem a sua pertinência, pois Solano Trindade viveu também num lar católico, apesar de seu pai ter estado muito ligado às tradições espirituais afro-brasileiras.

As experiências observadas de constantes violências contra os negros e a sua vivência no lar católico, seguido da sua relação, no final da década de 1920, com a igreja protestante, chegando a

ser diácono presbiteriano, poderá ter contribuído para a compreensão do sentido de justiça que viria a apregoar no poema "Plagiando o Novo Testamento" (TRINDADE, 2008: 88):

DO NOVO TESTAMENTO:

"Aquele que diz que ama a Deus
e não ama a seu irmão
é mentiroso"
se não ama a sua irmã
a quem vê
a quem beija
com cópula
como pode amar-a-Deus
com quem não pode fazer
nada dessas coisas...

Em 1930, com pouco mais de 22 anos, Solano Trindade começa a compor seus primeiros poemas afro-brasileiros, destacando neles o vigor da crítica social e o apelo à humanização, embora com uma certa inocência, própria da idade.

> *Em Guaranhuns, na revista do Colégio 15 de Novembro, publicou os primeiros poemas, místicos. (TRINDADE, 2008b: 10)*

Raquel Trindade, sua filha, referindo-se ao teor dos poemas de seu pai, diz que os seus textos poéticos tinham algo de místicos, tendo depois evoluído para uma crítica muito mais direta contra as classes dominantes de então:

> *Publicou suas primeiras poesias que falavam do Golgota, de Tiago e de João Evangelista. Depois tornou-se socialista e veio a fase da poesia negra. (Idem.: 13)*

Naqueles seus textos, apresentava já a preocupação com o cultural, distinguindo a revolução operária, as manifestações tradicionais e outros.

Como refere Zenir Campos Reis,

> *A maior parte da sua poesia abraça causas públicas, a justiça social, a defesa das camadas oprimidas da sociedade, especialmente a dos negros. Nasce da vivência das causas do povo miúdo e da experiência da cultura popular, falada, cantada e dançada. (TRINDADE, 2008b: 09)*

Por volta de 1931/34, Solano Trindade estudou no Colégio Agnes Americano, onde chegou a frequentar o curso de desenho no Liceu de Artes e Ofícios durante um ano, completando o curso denominado propedêutico.

Em 1934, no Teatro de Santa Isabel, entre os dias 11 e 16 de Novembro, Solano é um dos principais rostos do 1.º Congresso Afro-Brasileiro (CAB), no Recife, juntamente com Gilberto Freyre, quando inúmeros ativistas se reuniram para discutir a necessidade de busca de afirmação nacional das narrativas raciais do negro e da cultura africana no Brasil.

Mateus Silva Skolaude, historiador brasileiro cujos trabalhos de investigação incidem sobre esse evento, refere que das fontes que consultou sobre os organizadores do 1º Congresso Afro-Brasileiro, o Solano Trindade não aparece em nenhuma delas:

> *O 1º CAB teve a participação de artistas e intelectuais renomados no país, como é o caso dos pintores Cícero Dias, Noemia e Di Cavalcante, do maestro Ernani Braga, dos escritores José Lins do Rego, Mário de Andrade e Jorge Amado, do folclorista Câmara Cascudo, do antropólogo Roquette-Pinto, do psiquiatra Arthur Ramos e do etnólogo Edson Carneiro. Além destes, destaca-se a participação internacional do antropólogo americano Melville J. Herskovits, que enviou dois textos para os anais do congresso, ao passo que nem todos os intelectuais que tiveram seus trabalhos*

> *publicados compareceram efetivamente ao evento. (SKOLAUDE, 2016: 187)*

O CAB constituiu-se num encontro impulsionador de discussões cultural e política da época, além do intercâmbio de ideias pela presença de diferentes atores sociais dos mais diversos segmentos:

> *Ao lado desses homens de letra, o encontro teve a colaboração de estudantes, de analfabetos, de cozinheiras, de Albertina Fleury, rainha de maracatú, de babalorixás e ialorixás do Recife, de Miguel Barros representante da Frente Negra Pelotense (FNP). Das atividades foram produzidos os anais dos trabalhos apresentados no congresso publicados em dois volumes. O primeiro, "Estudos Afro-Brasileiros" em 1935 pela Editora Ariel. O segundo, "Novos Estudos Afro-Brasileiros" em 1937 pela Editora Civilização Brasileira. (Idem.: 187)*

Durante o XII Encontro de História, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), em São Leopoldo, no Brasil, que decorreu de 01 a 14 de Agosto de 2014, sob o tema História, Verdade e Ética, dissertando sobre Identidade nacional e historicidade: O 1º Congresso Afro-Brasileiro de 1934, Mateus Silva Skolaude afirmou que o evento terá sido um espaço importante no campo de debates das relações raciais no Brasil da década de 1930:

> *Evento que em certa medida problematizava o conceito de raça e consequentemente buscava uma valorização do negro e do mestiço na sociedade brasileira. (Ibidem: p.25).*

Embora não identifique a importância de Solano Trindade na organização ou idealização da 1.ª CAB, Mateus Silva Skolaude refere que dos intelectuais negros que obtiveram maior participação no congresso, Miguel Barros, da Frente Negra Pelotense, foi o único que teve uma atuação mais relevante. Entretanto, lembra que o mesmo Miguel Barros, juntamente com o Solano Trindade, fundou a Frente Negra Pernambucana.

A esse respeito, e referindo que a atuação de Solano tinha por objetivo buscar as raízes africanas, da língua e da cultura, Zenir Campos Reis oferece-nos uma informação confirmando tal fato:

> *Em 1936, [Solano Trindade] fundou a frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro, com Ascenso Ferreira, José Vicente Lima e o pintor Barros (o Mulato). Um dos objetivos do Centro era o de divulgar intelectuais e artistas negros. Nessa época, publicou os seus primeiros "poemas negros". (TRINDADE, 2008b: 10)*

Em 1935, casou-se com Margarida Trindade, com quem teve quatro filhos: Raquel Trindade Souza, Godiva Solano Trindade da Rocha, Liberto Solano Trindade e Francisco Solano Trindade Filho.

A relação com Margarida Trindade teve uma importância capital na vida do poeta. Sua esposa, coreógrafa e adepta do culto presbiteriano, tê-lo-á influenciado e, indo além, chegando a assumir a função de diácono, tendo vivido nesta etapa uma fase mística que os seus poemas testemunham, como se pode aferir do Poema do Homem (TRINDADE, 2008: 72):

Desci à praia
Para ver o homem do mar,
E vi que o homem
É maior que o mar

Subi ao monte
Pra ver o homem da terra.
E vi que o homem
É maior que a terra

Olhei para cima
Para ver o homem do céu,
E vi que o homem
É maior que o céu.

No título, o Homem é um substantivo próprio, o único, à dimensão de Deus. Já no corpo do poema, homem torna-se um substantivo comum e a sua supremacia sobre os outros elementos da natureza, incluindo o próprio céu, tem a sua relação com a cristandade, que promulga a grandeza do homem na qualidade de ter sido feito à imagem e semelhança de Deus, o criador do céu e da terra.

Quem também faz uma referência a esse poema é Carlos Drummond de Andrade:

> *A leitura de seus versos deu-me confiança no poeta que é capaz de escrever "Poema do Homem" e "O canto dos Palmares". Há nesses versos uma força natural e uma voz individual, rica e ardente, que se confunde com a voz coletiva. (TRINDADE, 2008: 33)*

Uma outra influência levada a si por Margarida, sua esposa, surge do fato de integrar o movimento feminino, assim como, nos seus tempos livres, costurar, ensinar ritmos, dança e cantos, além de ser uma terapeuta ocupacional do Hospital Pedro II, no Bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Essa vocação para ajudar o próximo e o engenho para o artístico, contribuiu no apoio concedido a Solano Trindade na fundação do Teatro Popular Brasileiro (TPB).

Nessa época (1936), Solano Trindade, juntamente com o pintor Barros Mulato e o escritor Vicente Lima, fundam a Frente Negra Pernambucana, transformada em 1937 em Centro de Cultura Afro-Brasileiro, para a divulgação das obras dos intelectuais e artistas negros.

> *A Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 16 de setembro de 1931 na capital paulista, expandiu-se pelo interior de São Paulo e chegou a contar com 200 mil integrantes. Era a primeira vez que uma entidade negra no Brasil obtinha tanto êxito. Os militantes da FNB, em viagens pelo país, criaram núcleos em outros estados. Solano Trindade participou da criação da Frente Negra em Pernambuco e na Bahia. Em 1936, a Frente veio a se tornar partido político. Em 1937, o Estado Novo fechou a sede do partido. (SANTOS, 2012: 21)*

Criada com o objetivo de defender os direitos da população afrodescendente na cidade de Recife, durante a década de 1930, a Frente/ Centro privilegiava o negro e as produções culturais de matrizes africanas, as estratégias políticas criadas pelos militantes da época para equacionar problemas sociais que a população negra enfrentava. Também priorizava as reflexões sobre a condição das comunidades negras de então e a produção de formas de atuação para diminuir as

desigualdades raciais, através da educação e de uma relação tensa com os xangôs, religião de matriz africana.

Aludindo à sua atividade cultural, Sérgio Milliet reconhece em Solano Trindade empenho e engenho que contribuíram na elevação dos sentimentos de independência cultural do negro no Brasil:

> *Organizando bailados, editando revistas, promovendo espetáculos, e conferências, incansável em sua atividade, poucos fizeram tanto quanto ele pelo ideal da valorização do Negro. Também o conheci, ainda no Rio de Janeiro, como poeta, um poeta revoltado e de expressão forte. Ei-lo que se lança novamente à poesia e o faz dentro do mesmo espírito de antes: O da tomada de consciência disso a que Sartre chamou de "Negritude". E temos a glorificação da mulher de pele escura, da ternura, da alegria, da vitalidade da raça, mas também de seus anseios, de seus ideais. (TRINDADE, 2008: 28)*

Realmente, a presença da mulher negra é uma constante na poesia de Solano Trindade, glorificando a sua beleza e grandeza. Exemplo disso encontramo-lo no recurso à mulher para simbolizar o sacrifício, como no poema "Plástica Negra":

> *Negra no sonho insultada*
> *Negra no sonho oprimida*
> *Sempre amor...* (Idem.: 52)

ou no "Poema à mulher negra", para destacar sua beleza e encanto:

> *Ela é negra – que graça esplêndida*
> *no seu colorido*
> *Seus olhos – magnéticos no seu puro sentido!*
> *Sua voz – é um lundu tocado à madrugada!*

Seu corpo – ó grande esculturada
Seios estéticos em formas provocantes!
Sal alma – ó céus! – como expressar-me? (Ibidem: 51)

Solano Trindade também participou do II Congresso Afro-Brasileiro, realizado em Salvador, em 1937. Nesse evento, foram apresentados vários temas ligados à vida social, cultural e política para a integração igualitária do negro na sociedade brasileira. Como exemplo, um dos temas foi apresentado por Eugênia Ana dos Santos, "Mãe Aninha", fundadora do terreiro de candomblé Ilê Axê Opô Afonjá. Esta senhora veio a participar numa revolução nas temáticas e oradores em congressos, ao falar sobre alimentação litúrgica, ficando evidente algo já observado na 1.ª edição, em que os oradores foram pessoas de diversos segmentos sociais.

Nesse mesmo ano (1937), acontece o golpe militar no Brasil e, consequentemente, a instalação da ditadura liderada por Getúlio Vargas, que desmantelou as organizações da sociedade, inclusive da Frente Negra em todo o país.

Um ano depois (1938), Solano viria a romper a sua relação com a Igreja presbiteriana, certamente devido à pouca preocupação dispensada pela instituição religiosa às questões sociais. Isso na perspetiva do próprio poeta, até certo ponto decepcionado com a atuação da religião perante o quadro discriminatório que ia observando com frequência, algo que fica subjacente no poema "Deformação":

Procurei no terreiro
Os Santos D'África
E não encontrei,
Só vi santos brancos
Me admirei...

(...)

Basta Negro!
Basta de deformação! (Ibidem: 44)

No poema "Cantos dos Palmares", Solano Trindade relaciona mesmo o culto da fé com a recrudescimento da violência:

O opressor convoca novas forças
vem de novo
ao meu acampamento...
Nova luta.
As palmeiras
ficam cheias de flechas,
os rios cheios de sangue,
matam meus irmãos,
matam as minhas amadas,
devastam os meus campos,
roubam as nossas reservas;
tudo isto,
para salvar
a civilização
e a fé...

(...)

- É preciso salvar a fé.
Diz o tratante opressor... (Ibidem: 37)

Embora Agostinho Neto não tivesse relacionado nesse sentido o seu distanciamento da Igreja, Acácio Barradas diria que o poeta angolano trocaria a Bíblia pel'*O Capital* de Karl Marx, "com o propósito de querer o céu na terra". (BARRADAS, 2005: 20)

Portanto, nesse aspeto cabe-nos estabelecer a relação de similaridade entre os dois poetas, que se afastam das respetivas Igrejas para encontrarem nos fundamentos comungados pelo marxismo algum conforto na busca dos intentos de justiça e humanização a favor dos negros de todo o mundo, assumindo-os como seus irmãos.

No período em que vigorava a Segunda Guerra Mundial, Solano Trindade trabalhou como arquivista no jornal Correio da Manhã (Braziliense), na Praça Tiradentes. Margarida Trindade e Raquel Trindade não se adaptaram ao clima do Rio, o que obrigou Solano Trindade a retornar para Recife, sem conseguir desenvolver o trabalho que desejava no Rio de Janeiro.

No final da década de 30 deixa novamente o Recife, chega ao Rio Grande do Sul, fixando-se por um tempo em Pelotas, onde funda, com o poeta Balduíno de Oliveira, um grupo (efémero) de arte popular, embrião dos projetos de teatro popular que o mobilizariam por toda a vida:

> *Solano foi para Belo Horizonte e depois para Pelotas, Rio grande do Sul, onde fundou em 1940, junto com o poeta Balduíno de Oliveira, o Grupo de Arte Popular. Foi sua primeira tentativa de criar um teatro do povo, porém frustrada, devido a uma enchente que carregou todo o seu material, fazendo-o retornar ao Recife. (TRINDADE, 2008: 15)*

De Pelotas regressa ao Recife, em 1941, mas logo segue para o Rio de Janeiro, e passa a frequentar o "Café Vermelho", famoso bar na Rua Araújo Porto Alegre, no Centro do Rio de Janeiro, onde iria conviver com grupos de intelectuais cariocas, jornalistas e artistas, que contribuíram para ampliar e consolidar seus referenciais estéticos e políticos.

> *No Rio de Janeiro, [Solano Trindade] era assíduo frequentador do Bar Café Vermelhinho – localizado na Rua Araújo Porto Alegre, em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no centro da cidade – que ficou famoso por reunir poetas, intelectuais, artistas e jornalistas. Lá conheceu e ficou amigo de grandes nomes das artes cênicas, como Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro, do ator Grande Otelo, da dançarina Mercedes Batista, pioneira da dança afro-brasileira, e das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia. Poetas como Ferreira Gullar e Paulo Mendes Campos também frequentavam o local. (SANTOS, 2012: 22)*

Em 1942, o poeta fixou residência no Rio de Janeiro e passou a trabalhar no Serviço Nacional de Recenseamento do Instituto Brasileiro de Gestão e Estatística (IBGE).

É nessa altura que se filia ao Partido Comunista, de Luiz Carlos Prestes – uma das personalidades políticas mais influentes no Brasil durante o século XX –, transformando a sua casa, no município de Caxias, numa célula Tiradentes do Partido Comunista, na qual se reuniam operários e camponeses da Baixada Fluminense.

Nesse particular, a comunhão de ideais entre Solano Trindade e Agostinho Neto combina, já que no dizer de Iko Carreira, um velho amigo e companheiro de luta do poeta guerrilheiro, o artista angolano inspirava-se em Luiz Carlos Prestes na sua direção política:

> *Leitor dos «poetas e escritores libertadores» da América Latina da década de 30, ele (Agostinho Neto) foi bastante influenciado pelos escritos de Jorge Amado e pelos exemplos de Carlos Prestes e também por Álvaro Cunhal, respetivamente presidente do Partido Comunista Brasileiro e secretário-geral do Partido Comunista Português, dos anos 60. (CARREIRA, 1996: 45)*

Nesse aludido período da vida do poeta brasileiro, seguiu regularmente no trem da Leopoldina para o seu local de serviço, no caso no IBGE (Instituto Brasileiro de Gestão Estatística), no centro da cidade do Rio. É nessa ocasião em que escreve o poema "Tem Gente Com Fome", publicado no livro *Poema de Uma Vida Simples,* de 1944, sua primeira obra poética.

O poema "Tem gente com fome" é um quadro que o pintor pinta com palavras, cujas palavras detalham uma curta vivência de situações que indiciam pobreza, tristeza e falta de liberdade para exprimir esses sentimentos:

> *Mas o freio de ar,*
> *Todo autoritário,*
> *Manda o trem calar:*
> *Psiuuuuu...* (2008: 68)

O poeta apresenta-nos a composição de palavras que formam um ritmo fónico que se assemelha ao do comboio em andamento, como o da reiteração da expressão:

Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

O poeta Solano Trindade insistia na imposição do ritmo no poema, pois acreditava que a atividade humana se realiza dentro de um certo ritmo e que, por o poema ter um caráter de oralidade, é feito também para ser recitado.

Assim, no corpo dos seus poemas pode ser facilmente percebida a musicalidade, como estratégia de facilitar a comunicação com o leitor. Daí dizermos que Solano Trindade procurava produzir um texto poético pensando na sua musicalização.

E a aliteração é um recurso frequente na sua poética, notando-se a repetição de consoantes dentro do mesmo verso ou estrofe, acentuando o valor expressivo das palavras e os seus efeitos sonoros. É exemplo disso também o poema "A velhinha do angu":

"Pinta pinta pintadinho
Zorra me zorra
Que já está fôrra
Sola sapato,
Rei rainha,
De baixo da cama
Da camarinha" (2008: 127)

As sonoridades percussivas, provocadas pela repetição da letra *p*, na primeira estrofe do poema, soam como eco transportando musicalidade, na lógica do traço identitário do poeta. Tal como referimos já, Solano Trindade impõe o ritmo no poema para que seja possível ser musicado e cantado, ampliando a sua intenção de fazer chegar a sua mensagem, em linguagem simples, ao seu público alvo.

Voltando ao Trem sujo da Leopoldina, metaforicamente é um cursor poético que cruza vários bairros de gente pobre, que anseia outros destinos e outros lugares, mas cujas aspirações se esbarram no freio do ar. Nesse poema, ficam, mais uma vez, assentes os ideais por si defendidos, nomeadamente os valores da igualdade entre os homens. Mas, mais do que isso, o poeta retrata a luta de classes, na organização do proletariado como solução para o alcance da vitória.

O ano de 1944 é recheado de realizações para o poeta. Solano Trindade participa do II Congresso Brasileiro de Escritores, e é também nesse ano em que é preso em Duque de Caxias devido às atividades políticas. Sua obra poética foi apreendida em represália ao seu poema "Tem gente com fome".

Tal como aconteceria com Agostinho Neto, a detenção de Solano Trindade também se deveu ao fato de estar a distribuir panfletos alegadamente nocivos ao governo brasileiro de então. No caso de Agostinho Neto, seria pelo mesmo fato, mas em Portugal.

Sobre essa sua detenção, o próprio poeta descreve-a num texto em prosa intitulado Memórias (lembranças da prisão):

> *Em 1944, tive a minha primeira prisão política. Eu era membro da Sociedade Amigos da América. Fui preso pela polícia de Dutra. (TRINDADE, 2008: 95)*

A forma direta e simples como narra o episódio da sua detenção, os motivos e o cenário na cela transmite a ideia de alguma segurança e esperança, longe do medo e do desassossego que uma detenção pode provocar.

Trata-se de uma prosa curta em que Solano termina exatamente transmitindo o tal sentido de estabilidade e de fé:

> *Muita coisa séria e engraçada teria para contar, mas não vale a pena. Ando muito cheio de poesia e esperança... (Idem.: 95)*

Solano Trindade foi indiciado na Delegacia de Segurança Política do Estado do Rio de Janeiro, sob a acusação de difundir boletins subversivos ao governo e agentes do poder público, e foi detido de madrugada em sua residência, em Duque de Caxias.

Sobre os boletins intitulados “A farsa democrática e a resistência”, o poeta recebeu-os de Paulo Armando e de Edgar Amorim. Durante o interrogatório, realçou que inutilizou alguns dos boletins recebidos, sem os ter distribuído. Entretanto, sobre os boletins encontrados em sua posse na altura da sua detenção, disse não ter tido oportunidade de os destruir.

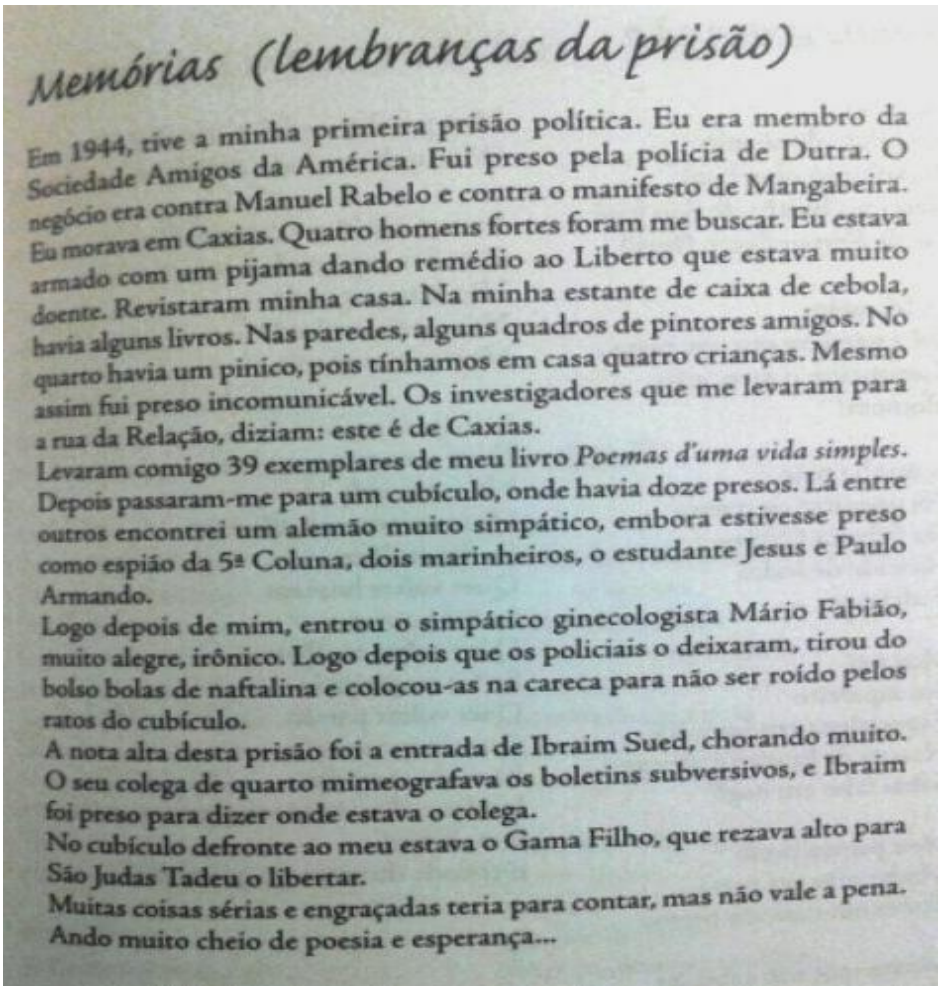
Durante o interrogatório, chegou a confirmar a sua relação com a Sociedade dos Amigos da América (SAA), da qual era sócio, beneficiando disso pela sua condição de presidente do Centro de Cultura Afro-brasileiro, algo que o projetou para junto de intelectuais e estudantes. Além disso, o Café Vermelhinho também facilitou a sua aproximação com a Sociedade de Amigos da América, criada a 1 de janeiro de 1943 pelo General Manoel Rabelo, que fomentou uma mobilização nacional contra a guerra.

A Sociedade Amigos da América agrupava pessoas de diversas tendências políticas, e contava com o apoio da União Nacional dos Estudantes, da Liga de Defesa Nacional, da Sociedade Brasileira dos Escritores e dos estudantes.

A SAA defendia a participação de forças militares brasileiras ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial e o retorno do país ao regime democrático, constituindo-se num dos mais importantes elementos de pressão sobre o governo em defesa da democratização e da criação da Força Expedicionária Brasileira. Por isso, estava sob constante vigilância policial.

A relação de Solano Trindade com a SAA tem a sua razão de ser, pois o desenlace para a detenção do poeta iniciou após uma vaga de detenções iniciadas no dia 10 de Agosto de 1944. Mesmo estando proscrita desde agosto de 1944, a Sociedade Amigos da América continuou a exercer a sua atividade na clandestinidade.

E foi nesse âmbito que Solano Trindade acabou preso, juntamente com muitos outros sócios da agremiação, nomeadamente Paulo de Carvalho Armando, Edgar da Costa Amorim, Telmo de Jesus Pereira, José Leão Cohn, Luiz Felipe M. O. F. da Gama, Mario Moreira Fabião, Hélio Pires Ferreira, Paulo César Aranha Hoppe, Alceu Marinho Rego, Álvaro de Melo Doria, Guida Hoppe, Carlos Alberto da Costa Pinto, Gustavo Câmara Simões Barbosa, Oswaldo Fróes da Motta, Genaro de Albuquerque Pinheiro de Menezes, José Gulbert de Macedo Junior, Henrique Batista Aranha Miranda, Benedito Calheiro Bonfim, Barcelino Mara, Aylton Quintiliano.



Memórias (lembranças da prisão)

Em 1944, tive a minha primeira prisão política. Eu era membro da Sociedade Amigos da América. Fui preso pela polícia de Dutra. O negócio era contra Manuel Rabelo e contra o manifesto de Mangabeira. Eu morava em Caxias. Quatro homens fortes foram me buscar. Eu estava armado com um pijama dando remédio ao Liberto que estava muito doente. Revistaram minha casa. Na minha estante de caixa de cebola, havia alguns livros. Nas paredes, alguns quadros de pintores amigos. No quarto havia um pinico, pois tínhamos em casa quatro crianças. Mesmo assim fui preso incomunicável. Os investigadores que me levaram para a rua da Relação, diziam: este é de Caxias.

Levaram comigo 39 exemplares de meu livro *Poemas d'uma vida simples*.

Depois passaram-me para um cubículo, onde havia doze presos. Lá entre outros encontrei um alemão muito simpático, embora estivesse preso como espião da 5ª Coluna, dois marinheiros, o estudante Jesus e Paulo Armando.

Logo depois de mim, entrou o simpático ginecologista Mário Fabião, muito alegre, irônico. Logo depois que os policiais o deixaram, tirou do bolso bolas de naftalina e colocou-as na careca para não ser roído pelos ratos do cubículo.

A nota alta desta prisão foi a entrada de Ibraim Sued, chorando muito. O seu colega de quarto mimeografava os boletins subversivos, e Ibraim foi preso para dizer onde estava o colega.

No cubículo defronte ao meu estava o Gama Filho, que rezava alto para São Judas Tadeu o libertar.

Muitas coisas sérias e engraçadas teria para contar, mas não vale a pena. Ando muito cheio de poesia e esperança...

Transcrição do texto de Solano Trindade escrito na cadeia

Também em 1944, Solano Trindade participa na criação, sob liderança de Abdias do Nascimento, do Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro, gerado como uma proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramatúrgico, com uma estética própria. Como poderemos ver mais adiante, o TEN jogou um papel fundamental para a introdução da ideologia negritudinista no Brasil.

A relação de simpatia e de respeito pelo trabalho de ambos facilitou a interação. Sobre Solano Trindade, Abdias do Nascimento disse:

> *Entre os raros poetas negros que conheço neste Brasil mestiço, Solano Trindade é o que melhor me satisfaz. Porque Solano Trindade não se encerrou na torre de marfim da arte pura e*

> *tampouco escreveu poesia negra com linguagem de "negro-branco", desses que se envergonham de abordar o típico das gafeiras e das macumbas como legitimas expressões do anseio estético e da misteriosa espiritualidade negra. Ele é Negro, sente como Negro, e como tal cantou as dores, as alegrias e as aspirações libertárias do afro-brasileiro.* (Idem. 2008: 25)

Na perceção dos ideólogos do TEN, sentia-se uma grande inquietação perante à ausência dos negros e dos temas sensíveis à história da população negra nas representações teatrais brasileiras.

Tal como se pode perceber na poética de Solano Trindade, o TEN adotou a postura político-discursiva da Negritude, movimento político-estético que impulsionou e influenciou a busca pela valorização e libertação de negros em África e na América.

Petrônio Domingues lembra-nos o contributo de Solano Trindade, embora de um modo indireto, na disseminação dos ideais da negritude no Brasil. Ou seja, foi por intermédio do TEN, em 1940, que as ideias do movimento da negritude chegaram ao Brasil.

> *Para o TEN, mais do que um sistema de idéias, negritude era uma filosofia de vida, uma bandeira de luta de forte conteúdo emocional e mítico, capaz de mobilizar o negro brasileiro no combate ao racismo, redimi-lo do seu complexo de inferioridade e, por conseguinte, fornecer as bases teóricas e políticas da plena emancipação. (DOMINGUES, 2005: 13)*

Em essência, a negritude promulgava a valorização da cultura negra em países africanos, ou com populações afrodescendentes expressivas que foram vítimas da opressão colonialista.

No seu poema "Canto dos palmares", o poeta desafia os poderosos e atiça os subjugados a lutarem para a conquista da liberdade.

Eu canto aos Palmares
Odiando os opressores
De todos os povos

De todas as raças
De mão fechada
Contra todas as tiranias. (Idem. 2008: 37)

Nesse poema, o seu apelo é precisamente contra a tirania, fazendo da sua voz um grito dos oprimidos que buscam a liberdade.

O poeta sabe que a luta que se propõe travar é desigual, mas mantém bem firme os seus propósitos:

Os civilizados têm armas,
e têm dinheiro,
mas eu os faço correr...

Denúncia à violência, à ganância, às artimanhas do opressor em perpetuar as sevícias, contra o desejo vivo dos que cantam em busca da luz:

Fecham a minha boca
Mas deixam abertos os meus olhos
Maltratam meu corpo
Minha consciência se purifica
Eu fujo das mãos
Do maldito senhor!

(...)

Não queremos o ouro
Porque temos a vida!

Os poemas de Solano Trindade, espelhando uma reação do negro à injustiça a si imposta, procuram responder a um anseio do TEN: ser um organismo teatral que promovesse o

protagonismo negro que, como referimos já, se congregava na postura do resgate do orgulho do negro, à semelhança do movimento da Negritude.

José Carlos Venâncio, num trabalho dedicado à intenção de estudar a evolução das literaturas lusófonas a partir dos textos que os seus autores nos legaram, fez um curto, mas interessante, comentário relativo à problemática que o havia orientado para a defesa das teses negritudinistas:

> *a reivindicação do direito de se poder ser negro. (VENÂNCIO, 1992: 20)*

W. E. B. Du Bois é considerado o principal idealizador do pan-africanismo, movimento político, cultural, ideológico e étnico que surgiu no final do século XIX, nos Estados Unidos e Antilhas, e que propunha a unificação de todos os povos africanos, espalhados pelo mundo, em África ou na diáspora, defendendo a consciencialização e o resgate do orgulho de ser negro e da origem africana, num declarado combate aos colonizadores.

É nessa esteira que Jean Paul Sartre, citado por Mário Pinto de Andrade, vem defender que a colonização desumaniza, mesmo o homem mais civilizado, pois a Ação colonial se funda no princípio da relação de superioridade de um grupo que procura anular os traços identitários do outro supostamente inferior:

> *De fato a colonização não é uma mera conquista (...); é, necessariamente, um genocídio cultural: não se pode colonizar sem liquidar sistematicamente os traços particulares da sociedade indígena ao mesmo tempo que se nega aos seus membros que se integrem na Metrópole e beneficiam das suas vantagens (ANDRADE, 1978:7)*

E é nesse prisma que, na perspetiva de Suely Maria Bispo dos Santos, surge a manifestação da materialização da Negritude, em sentido restrito, e com N maiúsculo, referindo-se ao importante movimento político-cultural da primeira metade do século XX, mais precisamente nos anos 1930,

iniciado por estudantes negros radicados em Paris, que tem em Aimé Césaire (Martinica), Leon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Senghor (Senegal) seus principais mentores.

> *Nomeado assim por Césaire em 1939, no Cahier d''une retour au pays natal, tal movimento representou a recusa explícita à assimilação cultural provocada pela vergonha que os negros sentiam de si mesmos e propôs o retorno aos valores africanos. Nesse poema de Césaire, pela primeira vez, a palavra Negritude foi empregada, e desde então, Cadernos de um retorno ao país natal passou a ser considerado a obra fundamental do movimento. (SANTOS, 2012: 47)*

Tal como Agostinho Neto, que revelaria no poema "Adeus à hora da largada" (2009:41-42) a vergonha de assumir a sua origem, o poeta brasileiro Solano Trindade não só apresenta denúncias à estigmatização e às injustiças sociais praticadas contra o negro no seu país e outras partes do mundo, como vai propor uma reedificação do orgulho do negro a partir de uma densa e representatividade cultural.

Por exemplo, no poema "Conversa" (TRINDADE, 2006: 24-25), o poeta recria um diálogo para evidenciar actos discriminatórios contra o negro estigmatizado e maltratado:

- Eita negro!
Quem foi que disse,
Que a gente não é gente,
Quem foi esse demente,
Se tem olhos não vê...

(...)

- E tu mano o que fizeste?
- Eu plantei algodão
Nos campos do sul

Pros homens de sangue azul
Que pagavam o meu trabalho,
Com surra de cipó-pau?

No poema "Quem tá gemendo" (2006: 35), Solano Trindade exemplifica a ideia de coisificação do negro:

Quem tá gemendo
Negro ou carro de boi?
Carro de boi geme quando quer.
Negro, não.
Negro geme porque apanha.
Apanha pra não gemer...

Num outro momento poético, em versos do poema "Deformação" (TRINDADE, 2006: 29), Solano Trindade saí da denúncia e mostra-se farto da secundarização, inclusive da assimilação, a que estava sujeito o homem negro:

Procurei no terreiro
Os Santos D'África
E não encontrei,
Só vi santos brancos...

(...)

Basta Negro!
Basta de deformação!

O seu manifesto poético é reforçado no poema "Eu sou poeta negro" (2006: 31), exatamente no primeiro e último versos:

Eu sou poeta negro

(...)

E protestarei contra a injustiça dos poderosos

Como propusera Aimé Césaire, o poeta incita os seus irmãos negros a resgatarem o seu orgulho principalmente através da cultura, retornando assim aos valores africanos, erigindo heróis negros, como "Zumbi"*:*

Zumbi morreu na guerra

Eterno ele será

Rei justo e companheiro

Morreu para libertar

(...)

Se negro está lutando

Zumbi presente está

Num contexto marcado pela discriminação do afro-brasileiro e de outros negros pelo mundo, podemos apurar o engajamento de Solano Trindade em reagir à injustiça contra o negro, ao mesmo tempo que procurou promover e resgatar o orgulho do negro na esteira do movimento da Negritude.

Não deixa de ser pertinente falar da importância de Marcus Mosiah Garvey (1887-1940), como um dos maiores ativistas da história do combate à discriminação do negro no mundo. Até certo ponto também influenciado por Booker Taliaferro Washington (1856 – 1915), Marcus Garvey procurou com suas atitudes mostrar que o negro poderia escapar do complexo de inferioridade racial e ser um elemento social tão valioso como qualquer um outro homem.

A ideia de Booker T. Washington, segundo a qual a cultura e a qualificação profissional são bastante mais eficazes que a luta política pelos direitos civis, mobilizou Marcus Garvey a empreender campanhas de sensibilização, denúncia e apelos à aprendizagem da cultura africana para os afrodescendentes como ele, e uma reivindicação por melhores condições de trabalho do negro nas plantações agrícolas e minas na América.

O sentido de luta desse afrodescendente terá iniciado ainda na sua infância. Marcus Garvey foi marcado por um acontecimento de fundo racista. Como vizinho de uma família branca, ele havia

criado laços de amizade com uma menina de sua idade, que aos 14 foi enviada para a Inglaterra e proibida de escrever ou de receber cartas de Marcus Garvey pelo simples fato de ele ser negro.

Esse sentido de discriminação dialoga com o conto "A fronteira de asfalto", do escritor angolano Luandino Vieira, publicado no livro *A cidade e a infância*. Nele, tal como teria ocorrido com Marcus Garvey, o autor narra a história de dois meninos, amigos e colegas de escola, frequentando a mesma classe, mas separados por uma simbólica fronteira de asfalto: Ricardo, negro de olhos grandes, e Marina, branca de tranças loiras.

Não havendo uma exclusividade no tratamento do tema na literatura angolana da época, essa temática foi muito explorada em Angola entre os anos 1930 e 1975. O Bessa Víctor aborda-a em vários poemas. Em «O menino negro não entrou na roda», musicado por Luís Cília, em 1964, Bessa Víctor aborda essa discriminação sem envolver namoro ou diferença de sexos. Também Mário António aborda essa temática em 1952, numa pequena série de poemas, entre os quais «A sombra branca».

Na obra de Luandino Vieira, o escritor apresenta um cenário da marca da inocência de dois meninos que, passada a fase da adolescência, são confrontados com a realidade que a fronteira do asfalto transmite, em que as diferenças rácicas e de status os obriga a desmanchar a amizade que os unira desde pequenos.

Do mesmo modo que Marcus Garvey viria a perceber que havia fronteiras figuradas que separavam negros e brancos na sociedade jamaicana de então, as personagens Ricardo e Marina simbolizam essa separação marcada pelo asfalto que, de um lado, punha o colonizador numa zona urbanizada, no outro se apresentava o mundo de Ricardo em que

> *... não havia passeio. Nem árvores de flores violeta. A terra era vermelha. Piteiras. Casas de pau-a-pique a sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. Uma ténue nuvem de poeira que o vento levantava cobria tudo. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio donde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril.* (VIEIRA, 1985: 93)

Ao olharmos para os movimentos negros que apregoavam o chamado negritudinismo, não podemos deixar de referir o papel desempenhado por Marcus Garvey, um pioneiro no resgate do orgulho e da dignidade do negro.

Vista como extemporânea, até mesmo por negros discriminados, Marcus Garvey criaria a 01 de agosto de 1914, na Jamaica, a (Universal Negro Improvement Association, mais conhecida como UNIA[3], tendo adotado o lema: *One God! One Aim! One Destiny!*[4], aspirando unir as pessoas de ascendência africana do mundo numa grande população estabelecida num único país e governo absolutamente próprios.

Mas, mais do que isso, a UNIA de Marcus Garvey defendia, entre outros fins:

- ✓ *promoção da consciência e unidade na raça negra, da dignidade e do amor;*
- ✓ *o desenvolvimento da África, livrando-a do domínio colonial e transformando-a numa potência;*
- ✓ *protestar contra o preconceito e a perda aos valores africanos;*
- ✓ *estabelecer instituições de ensino para negros, onde se ensinasse a cultura africana:*

Esses fins definidos pela UNIA, designadamente no campo ideológico (processo de aquisição de uma consciência racial) e político-cultural (valorização de toda manifestação cultural de matriz africana), marcam um fundo de relação com o caráter político, ideológico e cultural da negritude, enquanto conceito multifacetado, em total rompimento com os valores da cultura eurocêntrica.

Portanto, quando W. E. B. Du Bois (1868-1963) adota com entusiasmo um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras temas eleitos por movimentos político-cultural que lutavam tanto pela independência dos países africanos do jugo colonial quanto pela construção da unidade africana, já Marcus Garvey havia lançado essas mesmas raízes com a UNIA.

Esse escritor e ativista da justiça social e racial norte-americano, William Edward Burghardt "W. E. B." Du Bois , combateu abertamente questões da sua época como linchamentos, discriminação e exploração colonial, inclusive a defesa da libertação das colónias africanas das

[3]Associação Universal para o Progresso Negro (AUPN)

[4]Um Deus! Uma aspiração! Um destino!

potências europeias, sendo, entretanto, destacado como líder mundial do movimento pan-africano, servindo como secretário do Primeiro Congresso pan-africano, ocorrido em 1919, em Paris, organizado pelo senegalês Blaise Diagne.

Com isso, pode-se inferir que, ao considerarmos a negritude como um mecanismo ideológico entendido como processo de aquisição de uma consciência racial tendente à valorização de toda manifestação cultural de matriz africana, antes de Du Bois, é imperioso que se refira a Marcus Garvey.

Interpretando a negritude no campo da literatura, tendo agregado escritores negros francófonos, anglófonos e lusófonos, os seus objetivos centravam-se na valorização da cultura negra ou das populações afrodescendentes expressivas, a semelhança do que Marcus Garvey já apregoava.

Ela, a negritude, distendeu-se como um posicionamento político e intelectual na tentativa de sensibilizar a comunidade negra na luta contra o racismo, e tomando consciência da situação de humilhação e de subjugação a que os negros estavam sujeitos, como refere Petrônio Domingues:

> *Por volta de 1920 surgiu no bairro negro de Nova Iorque, o Harlem, nos Estados Unidos, um movimento literário e artístico denominado New Negro (ou "Negro Renaissance"), cuja proposta cultural era "exorcizar" os estereótipos e preconceitos disseminados contra o negro no imaginário social. Ao contrário de lamentarem-se pela sua condição racial, os ativistas do movimento enalteciam a cor do povo negro em suas obras. Dentre os escritores que se destacaram, os que mais adquiriram notoriedade foram Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright. Já nas ilhas do Caribe, e em particular em Cuba, foi articulado o movimento denominado negrismo cubano, tendo como principal expoente o poeta negro Nicolás Guillén. (DOMINGUES, 2005: 3)*

Como nos lembra P. Domingues, para a sua corporização a negritude contou com figuras de proa; intelectuais de renome, que apregoavam a libertação do estilo, da forma e da imaginação frente aos modelos literários europeus.

É também nessa altura que em Lisboa se criavam duas importantes associações africanas. Primeiro, em 1920, a Liga Africana e, um ano depois, o Partido Nacional Africano. Como Edmundo Rocha viria a afirmar em relação a LNA, pretendia-se, por um lado, afirmar a identidade negra e, por outro, a capacidade dos africanos atingirem altos níveis de conhecimento, atestado pela existência de médicos, advogados, engenheiros, etc., negros (ROCHA, 2002: 43)

Realçando a questão da negritude, Pires Laranjeira é bem mais profundo na análise que faz do sentido de a mesma ser para os seus adeptos uma bandeira na luta contra a injustiça e discriminação racial:

> *O movimento estético da Negritude assenta ideologicamente na consciência da raça, da classe e do território. Coincidem a apologia da raça e a consciencialização social e o amor à terra, primeiro esboço do sentimento patriótico" (LARANJEIRA, 1995: 142).*

Os adeptos da negritude, e que reivindicam a sua especificidade negra, transportam para os seus textos o eu enunciador que se quer negro. Considerando os elementos aludidos para enquadrar o adepto da Negritude, e pelas caraterísticas presentes na poética de Solano Trindade, podemos encaixá-lo entre os poetas da negritude.

E por aqui sustentamos a ideia segundo a qual Solano Trindade procurou, pelas diferentes manifestações artísticas, em particular pela poesia, deslocalizar a metáfora "negro", provocando quem o rotulava negativamente, mas acima de tudo apelando para um sentido de valorização e humanização entre todos os seres humanos, na medida da sua humanidade e não da cor da pele.

Abdias do Nascimento, um dos responsáveis pela introdução da negritude no Brasil, recupera nomes históricos da valorização do negro, referindo o sentido histórico-cultural como elemento essencial da libertação do negro:

> *A Negritude, em sua fase moderna mais conhecida, é liderada por Aimé Césaire e Leopoldo Sedar Senghor, mas tem seus antecedentes seculares como Chico-Rei, Toussaint L`Ouverture, Luís Gama, José do Patrocínio, Cruz e Souza, Lima*

> *Barreto, Yomo Deniata, Lumumba, Sekou Touré, Nkrumah e muitos outros. Trata-se da assunção do negro ao seu protagonismo histórico, uma ótica e uma sensibilidade conforme uma situação existencial, e cujas raízes mergulham no chão histórico-cultural. Raízes emergentes da própria condição de raça espoliada. Os valores da Negritude serão assim eternos, perenes, ou permanentes, na medida em que for eterna, perene ou permanente a raça humana e seus subprodutos histórico-culturais. (NASCIMENTO, 1968: 50)*

No sentido de revolta e contestação, na esteira de que a negritude se tornara sinónimo de tomada de consciência racial do negro brasileiro, Solano Trindade produz poemas como "Canto dos Palmares", "Zumbi", "Navio Negreiro", "Sou Negro", "Racismo consequente", sendo que o poema "Salve" (2008ª: 84) completa o percurso de outros poemas, por ser mais direto e afirmativo nos propósitos da revolta e na criação de heróis:

Salve os que amam a vida
sem ter medo da morte
Salve os que amam a liberdade
sem ter medo de prisões
e fuzilamentos

Porque a história continua
"devagar e sempre"
como diz um negro velho
meu vizinho...

Nesse texto poético, há um avivar do inconformismo e para o heroísmo. No primeiro conjunto de versos, o elemento gramatical promulga a causa da necessidade de uma revolta, colocando o destino como fundo e o direito à liberdade como foco de luz para o combate à escuridão.

Em poemas como “Quem tá gemendo”, “Canto”, “Deformação”, “Plástica Negra”, “Civilização Branca”, “Gravata Colorida” e “Rainhas e escravas” a presença da dor, da coisificação do negro e da supremacia do “outro” é evidente. Talvez por crer serem essas situações temporárias, são poemas curtos, contrariamente aos de exaltação e de revolta, sendo que a dicotomização dos sentidos marca uma forte presença para anular a negatividade da vida presente.

No poema “Rainhas e escravas”, por exemplo, o poeta faz-se observador, e testemunha uma evidência da alegria e dor, nobreza e pobreza, recorrendo a uma manifestação cultural onde a coabitação permitiria esquecer o racismo.

Colocar-se à parte não é muito comum em Solano Trindade. Mas, tal como tantos outros cidadãos do mundo, também ele se faz espetador e aprecia o carnaval, diverte-se com o espetáculo, sente e opina sobre o enredo e os foliões sem ter que interferir no percurso tenebroso da vida real das pobres mulheres feitas rainhas por um dia.

Da janela do apartamento
vejo só barracos do morro
onde moram as rainhas
do carnaval
imponentes rainhas negras
riquíssimas de ritmo e de sexo
Rainhas por três dias alegres
escravas no resto do ano... (2008: 65)

Tanto no apelo à contestação e à revolta, quanto na manifestação e descrição da dor e da discriminação, o sentido de solidariedade fraternal é um sentimento alimentado pelo poeta, como o deixa claro no poema “Negros”.

Negros que escravizam
E vendem negros na África
Não são meus irmãos

(...)

Só os negros oprimidos
Escravizados
Em luta por liberdade
São meus irmãos (2008: 41)

A solidariedade fraternal, como um dos principais pressupostos do pan-africanismo, combina o sentimento de unificação de todos os povos africanos, espalhados pelo mundo, em nome do resgate do orgulho de ser negro e da origem africana.

Tomás Medeiros é bastante incisivo na ideia da anulação de um suposto ideário ou programa que orienta as ações dos adeptos da negritude.

> *O falar do negro, da sua cultura, do seu passado histórico bastarão para se catalogar um indivíduo ou uma corrente estética de NEGRITUDE? Basta que se leia atentamente Nicolas Guillén, Aimé Césaire, Senghor, Jacques Roumain ou Alejo Carpentier, para se compreender que a negritude não era um ideário ou programa mas, como alguém o afirmou, um estado de espírito ou a recuperação dum passado mítico através da reabilitação do negro. Desse emaranhado de tendências não se vislumbra identidade. Apenas, e muito só, convergências***.** (BORGES, 1997: 36)

Também Frantz Fanon, figura de referência na galeria dos africanistas adeptos da negritude, se posiciona nesse olhar da solidariedade como elemento fulcral nessa corrente, notadamente um diálogo intertextual, cujo desprezo à discriminação é evidente nos dois, assim como a irmandade para com aqueles que combatem a subjugação humana:

> *Cada vez que um homem fez triunfar a dignidade do espírito, cada vez que um homem disse não a uma tentativa de sujeição do seu semelhante, senti-me solidário com o seu ato.* (FANON, 1975: 236)

> *Se num determinado momento se me pôs a questão de ser efetivamente solidário de um certo passado, foi na medida em que me comprometi perante mim e perante o meu próximo a combater em toda a minha existência e com toda a minha força para que nunca mais haja povos subjugados sobre a terra.* (Idem.: 237)

Suely dos Santos relembra que a primeira tentativa de gerar esse sentimento e prática de solidariedade e fraternidade universal entre os negros de todo o mundo se construiu melhor a partir do pan-africanismo:

> *Certamente, foi o movimento pan-africanista a raiz dos movimentos negros posteriores. Sua influência é ampla e espraiou-se no espaço e no tempo, influenciando todos os movimentos que viriam depois, seja nos Estados Unidos ou fora, na América e noutros continentes: Renascimento norte-americano, Negrismo cubano, Indigenismo haitiano, Negritude francófona ou mesmo os movimentos negros brasileiros. Com variações, todos esses movimentos se pautam pelo resgate das raízes africanas, a valorização da identidade negra e a necessidade da união dos africanos e afrodescendentes no mundo, defendendo a ideia da solidariedade negra.* (SANTOS, 2012: 45)

Como refere Suely dos Santos, o resgate das raízes africanas e a solidariedade negra estavam entre os elementos que marcaram o compasso nas agendas dos movimentos negros.

Um outro desses elementos mais destacáveis da negritude, e que Solano evidencia, é o do reforço da autoestima dos afrodescendentes.

No poema "Zumbi", a exaltação é do guerreiro, defensor dos negros oprimidos:

> *Zumbi morreu na guerra*
> *Eterno ele será*
> *Rei justo e companheiro*

Morreu pra libertar (2008: 40)

Ou no poema "Conversa", que procura enaltecer a valorização do negro como ser humano, tal como outros:

- Eita negro!
Quem foi que disse,
Que a gente não é gente,
Quem foi esse demente,
Se tem olhos não vê...

Também transporta aos poemas denúncias de maus tratos, como se pode observar na terceira estrofe desse mesmo poema:

- E tu mano o que fizeste?
- Eu plantei algodão
Nos campos do sul
Pros homens de sangue azul
Que pagavam o meu trabalho,
Com surra de cipó-pau?

Ou no poema "Quem tá gemendo?", em que o permanente diálogo entre o singular e o geral promove a ideia de coisificação do negro:

Quem tá gemendo
Negro ou carro de boi?
Carro de boi geme quando quer
Negro, não,
Negro geme porque apanha,
Apanha pra não gemer... (2008: 41)

Também Solano nos apresenta a valorização da origem africana, da sua existência enquanto ser herdeiro dos ancestrais, como no poema "Sou Negro":

Sou Negro
meus avôs foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs.

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
(...)

(...)
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca. (2008: 42)

Em todos esses excertos, há uma direção tomada pelo eu-lírico que visa deslocalizar a metaforização do negro, enquanto ser incivilizado, selvagem e, consequentemente, desprovido de inteligência, alguns argumentos utilizados por quem os coisificava.

Essa tendência de deslocalização da metáfora negro é, evidentemente, uma caminhada iniciada por precursores da Negritude.

Suely dos Santos destaca o papel de Solano Trindade na ponte que estabelece entre os objetivos dos percursores dos movimentos africanistas e o engajamento artístico em complemento a esses objetivos no Brasil.

> *Ele [Solano Trindade] foi, sem dúvida, um dos primeiros a ligar conscientemente sua escrita aos interesses do povo negro na luta por melhores condições de vida, a exemplo do que já se praticava nos Estados Unidos e na América Central, nas figuras de*

> *escritores como Langston Hughes e Nicolás Guillén5, respetivamente.* (SANTOS, 2012: 20*)*

Na literatura, a negritude simboliza ou é simbolizada pela identificação do combate contra a profanação da cultura e território negro-africano, a estereotipação do negro, além de procurar romper com a predominância do sujeito eurocêntrico, substituindo-o por personagens que enalteçam a alma negra.

Como salientou a dado momento Jean Paul Sartre,

> *Trata-se de morrer para a cultura branca a fim de renascer para a alma negra.* (SARTRE, 1968: 104)

Cingindo-se nessa corrente, o TEN pretendia, como refere Abdias Nascimento,

> *priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo*. (NASCIMENTO, 2004: 218).

Como estratégia de integração e luta pela valorização do negro, com o TEN, além do trabalho com o teatro, os seus mentores estenderam o seu raio da crítica social restrita à esfera discursiva, apelando à melhoria da qualidade de vida da população afrodescendente.

Assim, em 1945, juntamente com ativistas negros como Haroldo Costa, Raimundo Souza Dantas, Aladir Custódio, Solano Trindade e Corsino de Brito, fundava-se o Comité Democrático Afro-brasileiro como apêndice do TEN e, em seguida, a Convenção Nacional do Negro, que sugeriu, em 1946, a introdução, entre outras propostas, da inserção da discriminação racial como crime de lesa-pátria.

Igualmente, foi apenas em 1945 (15 de maio) que o processo contra Solano Trindade foi arquivado por não haver provas de que ele teria difundido os boletins subversivos ligados a SAA.

Com o Comité Democrático Afro-brasileiro, procurou-se definir um conjunto de princípios que norteavam as ações e reivindicações dos principais protagonistas do TEN, assentes numa

"Declaração de Princípios do Comité Democrático Afro-Brasileiro", publicado em Março de 1945 (Vide anexo).

No início da década de 1950, Solano Trindade desloca-se a São Paulo, onde viria a criar, na cidade de Embu, um polo de cultura e tradições afro-americanas e fundaria, com sua esposa Margarida e o sociólogo Edison Carneiro, o Teatro Popular Brasileiro – TPB, onde desenvolveria intensa atividade cultural voltada para o folclore e para a denúncia do racismo.

Com o TPB, viaja para a Europa em 1953 e participam no festival de Varsóvia, de arte popular na Tchecoslováquia - atual República Tcheca - e na Polónia, realizando espetáculos respetivamente para 3, 6 e 7 mil pessoas em praça pública.

O elenco do TPB era basicamente formado por operários, domésticas, comerciantes e estudantes. Nos espetáculos, o grupo apresentava manifestações populares de batuques, congadas, caboclinhos, capoeira e coco, com a perspetiva de divulgar e preservar as origens étnicas e tradições culturais africanas.

Pelos vários aspetos que abordamos acima, relativos ao percurso de vida de Solano Trindade, a exaltação da negritude é parte peculiar da sua personalidade artística, por ser esta uma relação identitária com as suas raízes ancestrais africanas, declaradamente assumidas no discurso poético do escritor. Nesse diapasão, Suely dos Santos realça o seu nome entre os poetas brasileiros como referência à literatura negra:

> *Entre uma gama de escritores negros, ele se destaca, tornando-se um símbolo, e quando falamos de sua importância, indissociavelmente tratamos de literatura negra ou afro-brasileira, espécie de rótulo atribuído à sua produção literária. Mesmo assim, por desconhecimento, talvez, nem sempre ele é associado à literatura negra, pois seu poema mais famoso, "Tem gente com fome", não toca nessa questão. É mais uma crítica à sociedade e ao autoritarismo da época, que lhe rendeu uma prisão.* (SANTOS, 2012: 19)

Solano Trindade constrói um percurso literário engajando o seu eu-lírico na demolição de um negro coisificado. A perspetiva de deslocalização da metáfora "negro" transporta um sentido de

inversão do paradigma da poesia eurocêntrica, provocando uma ruptura com a caraterização do homem negro na universalidade literária da tradição dos impérios coloniais da Europa.

2.2.4.1.1. Entre o homem, o poeta

Além de ser coprodutor do filme "Magia Verde", premiado em Cannes, e diretor do documentário "Brasil Dança", realizado em Praga, no capítulo cultural viria ainda a lançar, em 1958, o livro “Seis Tempos de Poesia”.

Nessa obra, os poemas reforçam, no seu núcleo, o apelo para uma maior solidariedade entre os negros de todo o mundo e a valorização do homem pelo homem, sem discriminação racial, na verdade uma marca do seu longo percurso poético.

> *Trindade não foi só poeta, mas também dramaturgo, artista plástico e ator de teatro e cinema, adotando ao longo da vida uma postura de comprometimento com sua condição étnica e social, com o firme propósito de dar visibilidade ao negro – figura muitas vezes negada ou estereotipada na literatura brasileira.* (SANTOS, 2012: 20)

Na década de 1960, com saúde débil, Solano Trindade mudou-se de Embu para o Rio de Janeiro, vindo a lançar o livro *Cantares ao Meu Povo*, em 1961.

Em 1964, com o golpe militar de 31 de Março, que derruba o governo de João Goulart e implanta a Ditadura Militar no Brasil, um dos seus quatro filhos, Francisco, morre assassinado num presídio carioca, suspeitando-se que a sua morte fora uma represália pela atuação do pai e pela assinatura de Francisco no manifesto de Leonel Brizola.

O perfil autobiográfico e literário de Solano Trindade fica marcado pelas suas vivências, iniciadas com a sua infância em Pernambuco, seguindo-se as viagens por diferentes Estados do Brasil, nomeadamente Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

> *Logo no começo da década de 1940, Solano Trindade mudou-se por um breve período para Minas Gerais, seguindo logo*

> *depois para o Rio Grande do Sul. Retornou ao Recife e logo em seguida mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou militância político-partidária no Partido Comunista Brasileiro (PCB) de Luiz Carlos Prestes. Entretanto não permaneceu muito tempo no partido, e ao constatar que este não contemplava a questão do racismo – ou a discussão racializada, já que a questão do negro era ali tratada como mero problema econômico – resolveu abandonar a militância partidária. Segundo sua filha Raquel Trindade, ele foi socialista até o fim da vida.* (SANTOS, 2012: 22)

Nome Completo: **Francisco Solano Trindade | Pseudónimo:** *Solano Trindade*
Naturalidade: ***Recife/ Pernambuco****/ Brasil* **| Data de Nascimento:** ***24 de julho de 1908***

Destaques	Ano	Idade
Compõe primeiros poemas	1930	22 anos
Estuda artes e ofícios	1931/34	23/26 anos
Casa-se com Margarida Trindade	1935	27 anos
Participa na fundação da Frente Negra Pernambucana (FNP)	1936	28 anos
FNP é transformada em Centro de Cultura Afro-Brasileiro/ Ano do Golpe Militar no Brasil	1937	29 anos
Participa no II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador	1937	29 anos
Rompe relação com a igreja Presbiteriana	1938	30 anos
Co-funda o Grupo de Arte Popular, em Belo Horizonte	1940	32 anos
Trabalha no Serviço Nacional de Recenseamento do Instituto Brasileiro de Gestão e Estatística	1942	34 anos
Participa no II Congresso Brasileiro de Escritores	1944	36 anos
Enquanto membro da Sociedade de Amigos da América (SAA), é preso na Delegacia de Segurança Política do Estado do Rio de Janeiro		
Participa na criação do Teatro Experimental Negro (TEN), no RJ		
Publicação do "Poema Autobiográfico"		
Co-funda o Comité Democrático Afro-brasileiro. Como apêndice do TEM	1945	37 anos
Em Maio é arquivado o processo contra o poeta por falta de provas		
Viaja pela Europa, e participa no Festival de arte popular, de Varsóvia, com o Teatro Popular Brasileiro (TPB), co-fundado por si no início da década de 1950, na cidade de Embu.	1953	45 anos
Lança o livro "Seis Tempos de Poesia"	1958	50 anos
Lança o livro "Cantares ao meu povo"	1961	53 anos
Seu filho Francisco é assassinado num presídio do Rio de Janeiro	1964	56 anos
Data de Falecimento: ***19 de Fevereiro de 1974, no Rio de Janeiro,*** *de pneumonia*		66 anos

Quadro 2: Resumo do percurso de Solano Trindade

O poeta, cujo percurso foi marcado pela valorização da estética negra e da cultura afro-brasileira, viria a falecer de pneumonia no dia 19 de Fevereiro de 1974, numa clínica em Santa Teresa, no Rio de janeiro.

No seu desempenho enquanto ativista e político, Solano Trindade sempre se colocou ao lado da população negra, procurando fazer da sua arte um instrumento de denúncia, principalmente, posicionando-se contra a discriminação e o racismo, defendendo causas populares e o tema da negritude.

É inegável o seu contributo para a história do Brasil, pelo menos ao anotar um outro ponto que nem sempre a oficial narra, como refere Nei Lopes:

> *Recuperando eventos e trajetórias que negam os estereótipos de passividade e submissão, esforçou-se em contribuir, com sua poesia, para a difusão de fatos históricos ou já esquecidos, ou mostrados através de outra perspetiva nos livros de história do Brasil* (LOPES, 2007: 146)

Tal como se virá a observar em Agostinho Neto, as vivências e duras experiências de Solano Trindade impulsionaram nele um sentido revolucionário intenso, manifestado no seu envolvimento em projeto culturais e políticos, que visavam o resgate da dignidade do negro no Brasil, em particular, e a liberdade dos seus irmãos espalhados pelo mundo, como o fez com a declaração de princípios do CDAB, juntamente com outros subscritores do documento.

2.2.4.2. Agostinho Neto: um eu coletivo

António Agostinho Neto, importante poeta, ensaísta, político, médico e estadista angolano, legítimo africanista e ativista pelo respeito e valorização do homem negro, nasceu num período em que Angola se encontrava sob domínio do regime colonial português, em que as convulsões e reivindicações se agudizavam no seio de contestatários que apregoavam, primeiramente dignidade, respeito e tratamento iguais entre os homens, sendo eles negros ou não. Intelectuais angolanos e portugueses batiam-se pelo fim do regime colonial/fascista de modo a promover relações de

respeito mútuo entre os homens, como Agostinho Neto viria a referir na sua mensagem ao povo português, a 11 de Novembro de 1975.

Afinal, como refere Aimé Césaire,

> *Entre o colonizado e colonizador, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência,* a grosseria, *as elites descerebradas, as massas aviltadas* (CÉSAIRE, 1978:25)

Adotando e passando a assinar como Agostinho Neto, numa assumida homenagem ao seu pai, António Agostinho Neto, nasceu a 17 de Setembro de 1922, na aldeia de Kaxicane, região de Catete, município de Icolo e Bengo, província de Luanda, capital da República de Angola, uma das regiões pertencente ao antigo reino dos Ngola, com grande tradição de resistência ao colonialismo português.

A isso, é importante destacar a relevância da zona onde nasceu o poeta:

> *(...) região do Icolo e Bengo era uma das regiões onde havia a maior população escolarizada de Angola, fruto da implantação de escolas no Mutemu, ainda no século XVII. (...). Chegou mesmo a ter um ramal ferroviário quando o caminho-de-ferro de Luanda foi construído.*
>
> *(...)*
>
> *Com abundância de água e solos férteis, Mutemu prosperou e tornou-se num lugar de comércio onde se fixaram muitas famílias de Icolo e Bengo e de Luanda de muitas pessoas vindas de Portugal, Brasil e Holanda.* (NETO, 2012: 31)

As referências aos contestatários e a homenagem ao seu pai têm a sua razão de ser como fundamento de introdução à personalidade de Agostinho Neto. O seu pai, Agostinho Pedro Neto, foi um dos redatores do primeiro manifesto de protesto, em 1922, contra as autoridades coloniais

portuguesas e contra a prática de desterro para São Tomé, algo que o poeta viria a retratar no seu poema "Partida para o contrato":

O rosto retrata a alma
amarfanhada pelo sofrimento

Nesta hora de pranto
vespertina e ensanguentada
Manuel
o seu amor
partiu para S. Tomé
para lá do mar

Até quando? (NETO, 2009: 43)

No poema, há no rosto do contratado, retratado com sua alma abatida pela dor, um reflexo de ausência de cor e presença de aflição, descrita "Nesta hora de pranto/ vespertina e ensanguentada", e o mar aparece como uma barreira aparentemente intransponível, que separa o ideológico do espiritual, mas não quebra, porque fica na sua mente o princípio de que do outro lado está o amor, que "partiu para São Tomé/ para lá do mar". A indefinida a mulher, sem rosto e sem nome, no poema que tem em Manuel o seu amor, talvez sirva para dimensionar a generalidade do sentimento, transportando-o para todas aquelas "viúvas" de companheiro vivo. O poeta descreve uma mulher que assiste, a partir do porto, o desterro do seu amor, sentindo-se impotente para travar o navio negreiro que carregava, para destino incerto e de um reencontro quase impossível, o seu ente querido:

Além no horizonte repentinos
o sol e o barco
se afogam
no mar
escurecendo

o céu escurecendo a terra
e a alma da mulher
Não há luz
não há estrelas no céu escuro
tudo na terra é sombra

Não há luz
não há norte na alma da mulher

Negrura
Só negrura...

Como se pode observar nesse poema, Agostinho Neto ficciona incessantemente essa ausência de luz enquanto símbolo de inexistência de liberdade, e insiste na presença da escuridão, da negrura, da sombra, enquanto símbolos da opressão.

Esses elementos constavam no manifesto de protesto contra o regime colonial português, em que o seu progenitor surge entre os redatores. O grau de inteligência e de liderança de Agostinho Pedro Neto terá estado na origem da sua escolha para fazer parte do grupo que iria dinamizar a presença da Igreja Metodista em Angola, nomeadamente na região de Icolo e Bengo e dos Dembos.

Conforme se observa nos arquivos da PIDE, quando a Igreja Metodista foi instalada em Angola, em Janeiro de 1885, e chegado em Icolo e Bengo pelo bispo William Taylor, este escolheu Agostinho Pedro Neto para a liderar devido a um conjunto de qualificações que encontrou no senhor:

> *O pai de Agostinho Neto já era "ambaquista" (por escrever bem o português), um "mésene" (por ser mestre e professor) e um "mundele", i.e., "um preto de sapatos" (por vestir, calçar, falar e viver como um branco) e fazia parte dos "calcinhas, reguilas e refilões de Catete" pois em 10.2.1922 foi um dos redatores do Manifesto de protesto contra as autoridades coloniais portuguesas*

> *e contra a prática de desterro para São Tomé de todos quanto se negavam ao trabalho forçado de contrato.* (NETO, Vol. I, 2012: 34)

Filho de professores e pastor, desde cedo o poeta foi aprendendo o dom da oratória.

> *Ainda criança adorava imitar o seu pai a pregar. O pai era o seu modelo.* (Idem.: 41)

Agostinho Neto, filho de Agostinho Pedro Neto, pastor e professor da Igreja Metodista e, a sua mãe Maria da Silva Neto, igualmente professora primária, teve uma vida marcada pela contestação e por uma luta pela valorização e libertação de todos os homens, particularizando nos seus textos poéticos os negros de África e do mundo.

Terminada a instrução primária em Catete, em Fevereiro de 1934, Agostinho Neto segue para Luanda no intuito de prosseguir a sua formação académica no Liceu Salvador Correia, tendo-a concluído em 1944. Sendo considerado um aluno de quadro de honra, as razões que o terão levado tanto tempo a concluir o liceu são apresentadas por Acácio Barradas:

> *Os primeiros tempos da sua formação foram bastante irregulares, pois a inegável capacidade que demonstrou para os estudos não foi devidamente estimulada pelos pais. Feita a instrução primária, acabou por se arrastar no liceu durante dez anos para um curso de sete, não obstante figurar sempre no Quadro de Honra. Tudo porque os pais capricharam em que acompanhasse a par e passo o irmão mais velho, Pedro, o qual se atrasara nos estudos e não tinha idêntico aproveitamento. Deste modo, se o Pedro reprovava um ano, Agostinho Neto suspendia a preparação e esperava por ele.* (BARRADAS, 2005: 19)

Nas iniciativas associativas, em 1934 participou na criação do Centro Evangélico da Juventude Angolana (CEJA), da Igreja Metodista, criada com a missão de apoiar os alunos dos ensinos primário e secundário sem recursos financeiros, com o fito de ajudá-los a superarem-se na

leitura e na escrita da língua portuguesa e, assim, enfrentarem os exames com maiores probabilidades de sucesso. É nessa altura que ele próprio passa a dar aulas a outros meninos, conquistando a alcunha de *Professor pequeno*.

A sua veia oratória ficaria evidente a partir de 1936, quando produz a sua primeira oração pública, numa sessão fúnebre realizada na Liga Nacional Africana, em homenagem a um missionário metodista de seu nome Robert Shields.

Ao colaborar em revistas da época, Agostinho Neto começaria por tornar público os seus primeiros escritos, em 1938 nos jornais *O Estandarte*, *O Farolim* e *O Estudante*, uma saga que vai até 1946, ano em que morre o seu pai; o seu ídolo, que tantas vezes imitara, como escreve Acácio Barradas, referindo-se a uma carta que a mãe do poeta terá enviado num dos momentos em que esteve preso em Portugal:

> *Nessa carta, Maria da Silva Neto recorda, embevecida, os tempos em que ele era pequenino e, provavelmente imitando o pai, fazia em casa, na escada, as cerimónias de culto religioso. (...). Por vezes, os pais e os irmãos faziam o papel de fiéis devotos, rezando, cantando e ouvindo as prédicas do novel «pastor»* (Ibidem: 20)

Na obra *Agostinho Neto e a libertação de Angola 1949 – 1974: Arquivos da PIDE-DGS, Volume I (1949-1960)*, há também uma referência sobre a influência de seu pai sobre si:

> *De 1922 a 1944, o infante e jovem Agostinho Neto tem uma educação religiosa cristã e humanista. É fortemente influenciado pelo seu pai que era um pastor inteligente, trabalhador, perseverante e com grande domínio do verbo. Da mãe, herda a paciência, a severidade e o pragmatismo* (Ibidem: 30)

Na ocasião acima aludida, dos seus 14 aos 22 anos de idade, com aqueles seus escritos, preocupando-se com questões sociais, demonstrava uma certa revolta contida, alimentada pela situação discriminatória que, certamente, estava em condições de observar, de tão óbvia que era.

> *O seu primeiro ensaio intitulado "Heróis" foi publicado no Jornal O Estudante, órgão dos alunos do Liceu Salvador Correia, em 1938. O artigo refere os heróis do bem e do mal e critica os déspotas, exortando à solidariedade humana.*
>
> *(...)*
>
> *Os seus textos ressaltam a preocupação pela condição humana dos angolanos e indicia já uma atitude revoltosa contra a situação dominante de miséria física e espiritual que a colonização impunha.* (Ibidem: 41)

Com o sonho de estudar medicina, e não havendo universidade em Angola na altura, a solução seria seguir para Portugal. Para isso, e não tendo condições financeiras na família para o fazer, o recurso seria por meio de uma bolsa de estudo.

Assim, em 1944, quando termina o 7.º ano de ciências, com 15 valores, participa num concurso para uma bolsa de estudo da Liga Nacional Africana, concedida pelo Governo Português ao estudante finalista do liceu com a melhor classificação.

> *Havia 2 candidatos de igual valor e excelência: António Agostinho Neto, protestante e negro, e António Pinheiro da Silva, católico e mestiço. A direção da Liga decidiu atribuir a bolsa a António Pinheiro da Silva, por influência dos membros ligados à igreja católica* (Ibidem: 44).

Gorada a hipótese da bolsa de estudos, Neto foi arranjar trabalho e, assim, ingressou no quadro administrativo dos Serviços de Saúde e Higiene de Angola, colocado primeiro em Malanje e depois no Bié. Também aí Agostinho Neto veio novamente a ser discriminado, ao colocarem à sua disposição condições de alojamento próprias para funcionários com níveis académicos muito abaixo do seu, situações que vinham acirrando o seu sentido de revolta, como ele próprio considerou a dado momento:

> *Certos ambientes fecham-se completamente aos nativos. Quando eu era funcionário público, já com o 7.º ano do liceu, há cerca de 15 anos, foi-me recusada a entrada num hotel de inferior categoria em Malanje, onde normalmente se hospedavam operários brancos, muitos deles analfabetos.*
>
> *A humilhação constante produz a revolta.* (BARRADAS, 2005: 21)

A perda da bolsa, a transferência dos seus pais para a região agrícola dos Dembos e Piri, somado ao regime esclavagista que testemunhara desde a infância, agudizaram o seu espírito revolucionário contra o regime colonial português.

Em 1947, Agostinho Neto viria a conseguir uma bolsa do Ministério das Colónias e, mais tarde, pelo Instituto de Assistência Social de Angola (IASA), fruto de um requerimento feito pela sua mãe e deferido pelo Governador Geral da colónia de Angola, o que lhe permitiu juntar aos proventos acumulados durante os três anos que trabalhou como funcionário público, dinheiro que utilizou nos primeiros anos na Metrópole.

Antes ainda de seguir para Coimbra para estudar na Faculdade de Medicina, em Portugal, amadurecido que estava o seu ego humanista e revolucionário, em 1945, com 23 anos de idade, Agostinho Neto escreve *Partida para o contrato*, um poema onde revela toda a sua preocupação para com o destino do próximo. E de forma pessimista, o poeta vê a sorte dos homens a afundar-se no horizonte.

Tal como afirmamos em páginas anteriores, *Partida para o contrato* não é mais do que a descrição penosa dos seres cujos negros destinos foram marcados por outros seres, julgados superiores. As incógnitas levadas à poesia começam por revelar um lado mais apressado de Neto, exasperado com tanta negrura ao redor do futuro dos homens vestidos de Manuel, cujas tentativas de conquistar a vida afogavam-se como o sol e o barco no horizonte.

Luís Kandjimbo refere que *"o*s textos publicados por Agostinho Neto nos primeiros anos da década de 40 inscrevem-se nas manifestações de protesto contra a impositividade dos valores portugueses. Esta imposição, pela sua natureza perniciosa, está na origem da alienação que não escapa às críticas deste autor" (KANDJIMBO, 2010: 47).

Aliás, o texto de Neto insere-se no corpus daquilo que Cláudio Guillén chama de literatura moderna de África:

> *En las literaturas modernas de África, las exigencias de las protestas, las contestaciones, o las rebeldías – raciales, sociales, políticas, culturales –, han sido innegablemente decisivas.* (GUILLÉN, 1998: 306)

Como que a confirmar a asserção de Cláudio Guillén e de Luís Kandjimbo, Agostinho Neto escreveu, num dado momento de reflexão:

> *Os negros são homens. Homens como os brancos, com as mesmas necessidades materiais, sociais e morais. Homens capazes de realizar o que os brancos realizam, desde que disponham de meios (...). Não passa despercebido a ninguém que as cidades de Angola se encontram divididas em zonas bem distintas, uma europeia, outra nativa.* (BARRADAS, 2005: 60)

Com "Partida para o contrato", Agostinho Neto inicia uma viagem poética pela ausência de luz. O sentido metafórico da escuridão, do negro, na sua relação intrínseca com o desconhecido, presente na vida do ser ficcionado, mescla-se com o pôr-do-sol e o barco que no mar se perdem na distância, e com o coração da mulher que entre os dois mundos se reparte, mas não falece na cova do sofrimento. Aliás, sobrevive penosamente na sombra duma atmosfera, entre o céu e a terra, perene de negrura.

Com essa descrição, o poeta fantasmagoriza o contratado, um homem recheado de amor, carente de existência, transformado em coisa e instrumentalizado pelos seus autointitulados tutores.

Naquele ano de 1945, o religioso em Neto parece ter começado a fraquejar. Verifica-se no poeta cristão os abalos provocados pelo silêncio do Criador perante aquilo que descreve como "horizonte repentino", onde "o sol e o barco/ se afogam/ o mar/ escurecendo/ o céu escurecendo a terra/ e a alma de mulher". Tudo escurecendo, inclusive a sua fé.

A morte do seu pai, em abril de 1946, viria a afetá-lo imenso, abalando inclusive a sua relação com a igreja. Nesse mesmo ano, Agostinho Neto viria a publicar um importante ensaio em que defendia a necessidade de olharmos para dentro, realçarmos e destacarmos os aspetos culturais. Nele, o poeta contesta e recusa modelos da tradição judaico-romana e greco-latina, e defende a busca de maior liberdade temática, técnica ou de linguagem com o intuito de provocar a desalienação do leitor:

> *Acho, porém, que a mezinha apropriada para anular os efeitos bastante perniciosos do eurotropismo seria começar por 'descobrir' Angola aos novos, mostrá-la por meio de uma propaganda bem dirigida, para que eles, conhecendo a sua terra, os homens que a habitam, as suas possibilidades e necessidades, saibam o que é necessário fazer-se, para depois querer.* (NETO, 2012: 53)

Esse diagnóstico e, consequentemente, linha orientadora presente nesse texto de Agostinho Neto representaria um segmento artístico, que nos conduz a um importante movimento artístico-literário determinante para a afirmação duma literatura mais angolana, contrariamente à feita por autores comprometidos com o regime colonial português de então.

No início da segunda metade do século XX, alguns escritores, particularmente ligados ao denominado Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA) mostram-se inquietos com a realidade da literatura angolana da época e iniciam uma revolução estético-ideológica, num movimento comumente conhecido como "Vamos descobrir Angola! ». Nesse período, surgem nomes que se destacam, nomeadamente Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, Agostinho Neto, Augusto dos Santos Abranches, Mário António e António Jacinto. No entanto, não o fazem de forma desavisada e desorientada.

> *Não esqueçamos, sobretudo, que antes da produção escrita ou durante este processo, Neto e outros estudantes angolanos da sua geração tinham já lido as obras de autores como o grande poeta haitiano Jackes Roumain, como Léon Damas, da Guiana*

> *francesa; Césaire, da Martinica e Leopold Sedar Senghor, do Senegal; todos radicados em Paris desde os anos 30conheciam também as experiências dos escritores negros dos Estados Unidos, Langston Hughes, Countee Cullen e Richard Wright, por exemplo.* (NETO, 1998: 8)

Na sua contestação de temáticas, técnicas e modelos ortodoxos europeus, esses intelectuais valorizavam mais a ideia generalizada de fazer uma literatura muito ao modo de ser e de estar do colonizado, privilegiando novos modelos assentes nas vivências do angolano, contribuindo assim para a criação de uma literatura que falasse de Angola e dos angolanos.

Como o próprio Agostinho Neto diria, referindo-se aos artistas angolanos,

> *Sofrem do mal de seguir escola (e que escola!) trilhando o caminho seguido pelas literatices colonialistas que se resumem em pretender dar um ar exótico (é este o termo exato) à África; nunca fazendo volver os olhos para a realidade e destinando as suas produções quase que exclusivamente ao consumo externo. Certos contos, por exemplo, em que os negros estilizados me dão a impressão de manequins vestidos de tanga, parecem mais quadros de naturezas mortas que retratos de um povo vivo.* (NETO, VOL. I, 2012: 54)

No dia 21.10.1947, Agostinho Neto parte para Portugal e matricula-se naquela altura na Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra como aluno ordinário. Falando em palestra sobre *Preocupações políticas dos estudantes ultramarinos em Coimbra nos anos 40,* Fernando Campos apresenta uma caraterização de Portugal no contexto em que Agostinho Neto lá chega:

> *Vivia-se então em Portugal sob o regime da ditadura do Estado Novo, de cariz fascista, com falta das liberdades fundamentais, com uma forte censura à liberdade de expressão e aos noticiários jornalísticos e radiofónicos, e com uma ostensiva*

> *atuação da polícia política que, da anterior sigla PVDE, o vulgo lhe chamava Pevide, designação que perdurou por muito tempo mesmo após a mudança de sigla para PIDE.* (CAMPOS, in BORGES, 1997: 91)

Da bagagem e vivências que trazia, aliada à realidade na metrópole, Agostinho Neto inicia a sua atividade política ativa. Primeiramente, na Casa dos Estudantes do Império (CEI), vindo a tornar-se, em 1948, secretário-geral da Delegação em Coimbra, de que viria a ser tesoureiro. No seu mandato, estabelece laços de convívio com tertúlias progressistas locais, incitando colegas africanos a manifestarem as suas opiniões sobre as suas terras de origem.

Refira-se que a CEI foi fundada oficialmente em 1944, em Lisboa, por proposta do então ministro das Colónias, Vieira Machado, e servia de residência aos alunos ultramarinos que estudavam na Metrópole, dado que não havia universidade em África.

> *A Casa dos Estudantes do Império (CEI) foi criada em 1944 pelo então Ministério das Colónias e pelo Comissariado Nacional da Mocidade Portuguesa sendo destinada ao enquadramento dos estudantes oriundos das Colónias portuguesas (de África, Índia, Macau e Timor).* (BORGES, 1997: Nota prévia)

Juntando uma outra contribuição sobre a CEI, Cláudia Castelo destaca os aspetos sociais e de apoio aos estudantes, como um posto clínico, concurso para atribuição de bolsas, organização da biblioteca, mas tudo isso obedecendo a um mando:

> *A CEI organiza-se em secções que agrupam os estudantes por colónias. Cada seção tem corpos gerentes próprios. Há, no entanto, uma direção-geral comum. A associação, que conta desde o início com subsídios concedidos pelos governos das "províncias ultramarinas" e por organismos ligados ao Ministério das Colónias, compromete-se a fornecer assistência social e material aos estudantes ultramarinos, a promover a sua cultura e a contribuir*

> *para a sua integração no meio estudantil metropolitano.* (CASTELO, in BORGES, 1997: 22)

Estruturada para apoio aos estudantes, a CEI tinha uma cantina, salão de jogos, biblioteca e posto médico. Em 1945 estendeu-se para Coimbra onde, tal como em Lisboa, passa a residir a elite intelectual das colónias a estudar em Portugal, embora muito mais ativa e radical que a da sede; uma organização que teve créditos nos processos de criação dos ambientes literários e políticos em Portugal.

> *É na CEI que Agostinho Neto começa a sua militância associativa e é detetado pela PIDE que começa, a partir de 1949, a vigiá-lo. A CEI foi uma grande escola política para Agostinho Neto, pois ali discutia-se abertamente política e cultura, numa perspetiva de africanidade, editavam-se e refinava-se o pensamento anticolonial. (NETO, VOL. I, 2012: 58)*

Nessa associação de estudantes militava também João Bernardo Dias, seu amigo, indivíduo muito ativo na CEI e no Movimento de Unidade Democrática (MUD) Juvenil, criado no fim da II Guerra Mundial.

Iko Carreira, que reconhece ter sido uma associação importante na formação militante e política de Agostinho Neto, apresenta-a nos seguintes termos:

> *O MUD, organização da esquerda juvenil portuguesa, com predominância da juventude comunista, era a única organização portuguesa da época que aceitava os jovens das colónias, como tal. (CARREIRA, 1996: 39)*

João Bernardo Dias, falecido prematuramente, era o secretário de redação do quinzenário Via Latina, órgão da Associação Académica de Coimbra, editada em 1941, pelo que se julga ter sido quem introduzira Agostinho Neto no movimento associado ao Partido Comunista Português, algo que mereceu referência por parte da polícia política do regime colonial português.

A amizade desses dois homens da literatura congrega-se pelos muitos pontos comuns entre ambos.

João Bernardo Dias (1926-1949), escritor moçambicano, esteve a estudar na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra durante três anos, entre 1945 e 1948, onde o poeta angolano também esteve entre 1947 e 1950. Mas, tal como Agostinho Neto, também viria a transferir-se para Lisboa, embora meses antes do angolano, alegadamente por haver menos pressão sobre os estudantes devido ao elevado número de discentes na capital, permitindo-os manifestar mais e melhor os seus anseios de liberdade.

Um outro aspeto que os liga é o ideal pela independência dos seus países. Entre os estudantes angolanos em Coimbra, que defendiam a autonomia de Portugal como primeiro passo para a libertação das então colónias, figuravam nomes como o de Agostinho Neto, Carlos Veiga Pereira, Lúcio Lara, Ivo Loio, Antero Abreu. De igual modo, entre os moçambicanos, estavam João Bernardo Dias e Orlando de Albuquerque, este último viria a editar em 1949, juntamente com Agostinho Neto e Lúcio Lara a publicação *Momento*, apresentada em fascículos.

O amor pela literatura também os uniu. Agostinho Neto, mais virado para o texto poético e o ensaio, e João Dias, escrevendo contos5, tiveram uma amizade cimentada no MUD Juvenil.

João Dias esteve muito presente na relação com Agostinho Neto, em geral com os angolanos na CEI. A poetisa angolana, Alda Lara, chegou mesmo a homenageá-lo num poema, intitulado *Rumo*, publicado em 1949, alguns meses após a sua morte, no hospital do Rego; ou Curry Cabral, em Lisboa, vítima de pneumonia.

Entretanto, por volta de 1946, um elevado número dos membros do corpo directivo da CEI, tanto em Lisboa como em Coimbra, tinha já subscrito a lista de apoio ao MUD, formado em fins de 45, princípios de 46, vindo anos mais tarde a engrossar a lista dos acusados não só de serem subscritores de lista do MUD, de serem membros ou aderentes do MUD juvenil, mas também de terem ambíguas e perigosas relações com os meios oposicionistas de Lisboa e de Coimbra, como refere Fernando Rosas (BORGES, 1997: 15).

Num ofício dirigido à PIDE, em 11 de julho de 1949, o Comando-Geral da Legião Portuguesa de Coimbra refere-se às

[5]O seu único livro, uma coletânea de contos sob o título *Godido e Outros Contos*, veio a ser publicado a título póstumo em Lisboa, em 1952, pela Nova África, tornando-o no primeiro escritor de ficção na emergente historiografia da literatura moçambicana.

> *atividades da CEI e do MUD Juvenil, afirmando a dado passo: «Quanto aos pretos, o que mais se tem evidenciado, embora não o demonstre, é o Agostinho Neto do MUD Juvenil» (BARRADAS, 2005: 23)*

Em 1950, Agostinho Neto vai viver e estudar em Lisboa, na Universidade de Lisboa. No ano seguinte (1951), co-funda, juntamente com estudantes e intelectuais oriundos das colónias portuguesas, o Centro de Estudos Africanos (CEA), que desenvolve atividades até 1954.

Entre os seus fundadores, além de Agostinho Neto, destacam-se os nomes de José Tenreiro, Alda do Espírito Santo, Amílcar Cabral e Mário Pinto de Andrade.

Orlando Mendes refere que no final dos anos 40, e início de 50, com a geração de Amílcar Cabral, Marcelino dos Santos, Lúcio Lara e Alda do Espírito Santo, um outro conteúdo é introduzido no CEA:

> *É o momento em que Francisco José Tenreiro e Mário de Andrade, por exemplo, fazem aquele manifesto e antologia de literatura que é pequena mas que foi um primeiro pontapé de saída de afirmação cultural dos nossos povos com uma identidade própria. É o momento em que se cria o Centro de Estudos Africanos. (MENDES, in BORGES, 1997: 77)*

Contam-se entre os objetivos do CEA o de tentar colmatar uma necessidade que a CEI deixara de preencher, o da publicação de mensagens determinantes para a tomada de consciência nacionalista da juventude africana em Portugal, na busca dos traços da africanidade, o retorno às fontes, à redescoberta do eu africano, à reafricanização de assimilados que eles eram de fato e a tomada de consciência da total alienação.

Sobre as atividades que respondem aos princípios da agremiação, Fernando Mourão cita:

> *uma reedição das atividades do Centro de Estudos Africanos, foram desenvolvidas no âmbito da Casa dos Estudantes do Império, quer em outros meios, em que o enfoque da*

> *africanidade e do conhecimento social do homem, em termos universais, surgiam em conjunto. Angolanos, moçambicanos, são-tomenses, guineenses e cabo-verdianos, juntamente com alguns portugueses, indianos e brasileiros, participaram desse sonho: o reconhecimento da cultura africana, dos caminhos para uma autonomia literária (...), a busca da africanidade (...), entre tantos outros (BORGES, 1997: 127)*

O cartão de visita do CEA foi, sem dúvidas, o *Caderno de Poesia Africana de Expressão Portuguesa*, editado por Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro.

> *Foi a primeira grande afirmação dos valores culturais africanos e constitui um marco fundamental na afirmação da personalidade africana em terras lusitanas. (*ROCHA, Vol. I, 2002: 94*)*

O caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa, organizado e publicado em 1953 por Francisco José Tenreiro (santomense) e Mário Pinto de Andrade (angolano), inclui poemas de Nicolas Guillen, Alda do Espírito Santo, Agostinho Neto, António Jacinto, Francisco José Tenreiro, Noémia de Sousa, Viriato da Cruz e Orlando da Costa. O referido caderno traz textos de apresentação de Mário Pinto de Andrade (Dezembro de 1951 e Abril de 1953) e nota final de Francisco José Tenreiro (Janeiro de 1952 e Abril de 1953), com os agradecimentos deste aos seus companheiros desta edição do trabalho.

Benjamin Abdala Júnior, sobre a atualidade da antologia, refere que o mesmo continua ainda hoje a sensibilizar o leitor contemporâneo pela modernidade de seus poemas:

> *Mostra-se articulada, nesse momento, uma poética que aproxima os autores da antologia, de forma a imbricar, no texto artístico, perspetivas da vanguarda ideológica com as da vanguarda literária. É nessa práxis poética que traços identitários com as*

> *nacionalidades africanas confluem para a formação de um imaginário político de libertação. (NETO, 1996: 19)*

Na base da organização da antologia dedicada a Nicolás Guillén, considerado a voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana, os organizadores do caderno buscaram expor e afirmar uma nova identidade poética, contrariando a ideia de exotismo africano presente na literatura colonial.

Tiago Aires refere que o caderno de *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* assumiu-se como a primeira manifestação da negritude nas literaturas africanas de língua portuguesa.

> *O caderno de vinte páginas advoga a confluência de uma afirmação e reivindicação de uma postura ideológica entre os negros de África e os da América, seguindo o movimento da Negritude desencadeado pelos artistas de, entre outros países, Haiti, Cuba, Estados Unidos e Martinica (de onde era natural Aimé Césaire, o poeta que usou o termo "Negritude", que passou a designar o movimento). De uma forma geral, o movimento não pretendia negar o valor das culturas europeias, mas questionar e mitigar a sua dominação sobre as culturas de origem africana motivada pelos colonialismos. (AIRES, 2013: 250-251*)

Mas o ano de 1951 também se revela importante para os nacionalistas e intelectuais africanos ligados ao CEA, pela publicação da revista *Mensagem – A Voz dos Naturais de Angola,* em Luanda, sob a responsabilidade do departamento cultural da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), dirigido na altura por Viriato da Cruz e Mário de Alcântara Monteiro e que, conforme Carlos Ervedosa, se pretendia que fosse o veículo da sua mensagem literária e ideológica:

> *Mensagem sai hoje, para a rua, a cumprir a sua missão, levando em si, para vós, para o mundo, uma mão-cheia de esperança; um cacho de mocidade sedenta de Verdade, de Justiça e de Paz.*

> *É a mocidade de Angola, que abraça com Mensagem os seus irmãos do Mundo; são os jovens, generosos como a própria generosidade, confiantes da missão que cada um tem a cumprir.* (ERVEDOSA, 1985: 106)

Citando Francisco Soares, "a revista *Mensagem* publicada em Luanda foi, no começo dos anos 50, não só o arranque de um definido nacionalismo literário, e da viragem definitiva para a modernização da poesia angolana, mas também o vulcânico ventre da negritude local. Dizer isto é defender uma opinião aceite generalizadamente, quer pela crítica endógena, quer pela exógena" (SOARES, 2001: 174).

Composta por um conjunto de páginas copiografadas, a revista *Mensagem* surgiu com a intenção de possibilitar que uma grande parte da nova geração literária angolana pudesse prosseguir a sua caminhada. No período entre 1932 e 1939, muitos nomes deixaram a sua marca revolucionária na *Mensagem*, como Agostinho Neto, António Jacinto, Viriato da Cruz, Mário Pinto de Andrade, António Cardoso, Antero de Abreu, Tomás Jorge, Leston Martins, Mário António ou ainda Maurício de Almeida Gomes.

Para Edmundo Rocha, "a revista *Mensagem* marcou o início da literatura angolana de protesto e de consciencialização". (ROCHA, Vol. I, 2002: 86)

Referindo-se aos poetas angolanos da geração da *Mensagem*, Carlos Ervedosa proferiu que estavam essencialmente virados para o seu povo, e utilizando nas suas produções uma simbologia que a própria terra exuberantemente oferece:

> *O vermelho revolucionário das papoilas dos trigais europeus, encontraram-no, os poetas angolanos, nas pétalas de fogo das acácias, e a cantada singeleza das violetas, na humildade dos «beijos-de-mulata» que crescem pelos baldios ao acaso. Os seus poemas trazem o aroma variado e estonteante da selva, o colorido dos poentes africanos, o sabor agridoce dos seus frutos e a musicalidade nostálgica da marimba. (...)*

> *Assim, os novos poetas foram cantando, com voz própria, a terra angolana e as suas gentes.* (ERVEDOSA, 1985: 107)

É assim que nasce a chamada geração da *Mensagem (*a primeira geração nacionalista), uma casta de intelectuais construtores de uma consciência nacionalista e libertadora que, na pele de "*mensageiros*", defendia a valorização do homem negro africano e a sua cultura, a sua capacidade de autodeterminação, a nação africana que se antevê como Estado com autoridade e existência próprias e, fundamentalmente, uma *"poesia social, onde o nacionalismo angolano transparece a cada passo"*(ERVEDOSA, 1985: 118).

Nessa temática humanista, Agostinho Neto enquadra talvez o perfil do seu sujeito poético, através do protesto anticolonial, da valorização do homem pelo homem e na busca das raízes culturais africanas. Além disso, o sentimento de Agostinho Neto equipara-se ao de Solano Trindade, em que não se restringia a um grupo preciso, pois as suas poesias vão para além do espaço físico que constitui os seus espaços territoriais, projetando-se antes no acolhimento de todos os negros espalhados por África e América.

Busquemos um postulado de Carlos Mendes de Sousa, em reforço a esse postulado, o qual afirma que a anulação da territorialidade literária é uma marca comum da sua imposição direcionada para o futuro:

> *Toda a grande literatura se vê marcada por um princípio desterritorializador, ainda que nele se não implique necessariamente uma direção que anule a referência geográfica (SOUSA, 2000: 22)*

Esse princípio desterritorializador aludido por Carlos Mendes de Sousa, na nossa perspetiva, tem uma implicação direta com a estrutura do engajamento literário. Afinal, o poeta assume um compromisso com a sociedade no processo da criação artística, firmando o seu engajamento como um mecanismo de defesa contra injustiças sociais, e de valorização da liberdade. Diante da LE, o território do poeta passa a ser o espaço onde se observam violações dos princípios por ele defendido.

Esse princípio desterritorializador defendido por Carlos Mendes de Sousa, e ajustado aos fins deste projeto, é apresentado numa citação de Carlos Ervedosa, referindo-se ao texto poético de Agostinho Neto:

> *O canto de Neto distingue-se, logo de início, dos restantes camaradas do Movimento [Vamos Descobrir Angola]. Ele ultrapassa as fronteiras de Angola, é um canto dirigido a todos os seus irmãos de raça, da África e das Américas, aos seus irmãos que, espalhados pelo mundo, sofrem e lutam pela sua dignificação.* (ERVEDOSA, 1985: 117)

Semelhantes aos textos de Solano Trindade, os versos de Agostinho Neto têm o efeito de um bálsamo no coração dos seus irmãos de raça que, tal como eles, buscam a honra e dignidade humanas. São exemplo disso, os versos em **"**Voz de sangue" *(*NETO, 1998: 100*)*:

Ó negro de África

Negros de todo o mundo

Eu junto ao vosso canto
a minha pobre voz
os meus humildes ritmos.

Embora com tempo de vida efémera, a revista *Mensagem*, cujos segundo, terceiro e quarto (último) números só vieram a sair em Outubro de 1952, marcou o seu espaço na arena literária angolana. Afinal, mesmo com o contexto político de então marcado pela censura, repressão e apertada vigilância das autoridades coloniais, aquela juventude de "mensageiros" sentia-se "hoje, mais do que nunca, amanhã mais do que hoje, segura da missão que tem a cumprir" (ERVEDOSA, 1985: 107).

Na época militante do CEA, Agostinho Neto propõe, ainda no ano de 1951, a *Consciencialização* (NETO, 1998: 42). Mais uma vez vem apontar, nesse poema, o contexto marcado pela opressão, depois de refletir com *Kinaxixi.*

É um poema cujo sujeito poético vagueia sobre um cenário pintado com as cores da opressão. E expressões como "medo", "sentinelas vigilantes", "fechos velhos" e "portas" no primeiro conjunto de versos, provocam uma ideia de claustrofobia ao sujeito indeterminado, que se vê envolvido numa cela cujas paredes são a sua própria consciência. Porém, no fim, o sujeito se configura num eu consciente do caminho a seguir para a libertação, que passa pela tomada de consciência das suas origens.

E se *Consciencialização* é um convite a uma postura de conhecimento pleno da realidade contextual, reflete-se como um apelo à mudança de consciência, aproveitando-se um soberano momento em que "*A história está a ser contada/ de novo*".

Mesmo em Portugal, Agostinho Neto começa a apelar a um retorno às tradições, sem mágoa e sem ressentimentos. Portanto, nesse 1951, apregoava o distanciamento das então colónias da Metrópole, defendendo a independência das mesmas de Portugal. Este posicionamento de Neto veio a revelar-se publicamente em 1953, no IV Festival Mundial da Juventude, em Bucareste, na Roménia, quando cada colónia portuguesa desfilou isolada de Portugal, com a sua própria representação.

Entretanto, quando se transfere de Coimbra para Lisboa, a sua atividade política intensifica-se e a sua primeira detenção acontece no dia 23 de Março de 1952, por um período de três meses. Agostinho Neto foi acusado de ser portador de panfletos subversivos. Na ocasião, em companhia de dois colegas, Marília Branco e Carlos Veiga Pereira, recolhiam assinaturas que seria entregue na reunião de Lisboa do Pacto do Atlântico. A favor do "Apelo para um Pacto de Paz" entre as cinco grandes potências (Estados Unidos, URSS, República Popular da China, Inglaterra e França), que se preparavam para a denominada Conferência Mundial da Paz, a realizar-se em Estocolmo.

O dito documento havia sido elaborado pelo MUD Juvenil; um texto nacional contra o Pacto do Atlântico, que seria assinado por dezenas de individualidades. O conteúdo do manifesto, aparentemente inofensivo, surgiu em função da necessidade de se apelar, a

propósito de uma reunião que se realizaria em Lisboa, para a observação de um Pacto da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN/ NATO).

Sobre essa primeira detenção de Agostinho Neto por parte da polícia, Acácio Barradas refere que ela teve um aspeto anedótico, revelador da sua ingenuidade e boa-fé:

> *Procurava angariar assinaturas sem tomar quaisquer precauções, dirigindo-se a desconhecidos e procurando-os inclusivamente nos respectivos domicílios. Quando bateu à porta de determinada residência, foi acolhido por um homem que, depois de saber ao que ele ia e de ler o papel que devia assinar, pediu-lhe desculpa de o estar a receber de pijama, solicitando-lhe o favor de aguardar um momento enquanto se vestia. Quando voltou a aparecer, vinha fardado de polícia de segurança pública e deu-lhe voz de prisão, levando-o para a esquadra, para posterior entrega à PIDE.* (BARRADAS, 2005: 25)

Libertado apenas no dia 20.06.1952, a sua primeira visita forçada à cadeia, ao invés de refrear o seu sentido revolucionário, atiçou-o ainda mais. E a resposta às intimidações surgem com "A renúncia impossível", "Negação", "Aspiração", "Não me peças sorrisos", poemas que exaltam valores socioculturais de África, uma ideia defendida pelos adeptos da negritude, propugnada por Senghor e Césaire, em Paris, com o objetivo de resgatar e preservar a identidade africana, opondo-se à assimilação europeia, com um astuto toque de esperança pelo fim do período colonial.

Evidentemente, tanto Neto quanto Senghor, nas suas obras, salientam "os horrores por que passaram os africanos deportados para a Europa como mão-de-obra durante o período esclavagista" (OMOTESO, 2009: 23), além de denunciaram "os males perpetrados pela Europa nas suas relações com África, e em todos os debates políticos e obras literárias este foi tema comum". (Idem: 22)

Segundo Bruno Gnaoule Oupoh, "Senghor e Neto apresentam-se como poetas que, numa determinada etapa do seu percurso literário, decidiram ser o eco superior, isto é, a caixa de ressonância das angústias, dúvidas e inquietudes do homem negro, de modo a fazê-lo renascer-se a si próprio e ao mundo" (AAVV, 1996: 365).

Omoteso refere que, estruturalmente, Neto e Senghor recorrem ao uso de recursos musicais formais, tais como a repetição, para aumentar a beleza artística dos seus poemas, além de revelar sua posição ideológica. Entretanto, "é mais importante comentar que a poesia de Neto tem mais valor do que a de Senghor, pois constitui um bom exemplo de música ao serviço da revolução" (OMOTESO, 2009: 38).

Ou seja, Agostinho Neto sentia a necessidade de uma lufada de ar novo. Sabia que precisavam de parar e refletir sobre as estratégias de contestação do presente. E a criação do Centro de Estudos Africanos (CEA) vem exatamente preencher esse anseio.

Efetivamente, em 1951, estudantes e intelectuais africanos residentes em Lisboa fundavam o Centro de Estudos Africanos de que fazem parte, entre outros, Agostinho Neto, Amílcar Cabral, Noémia de Sousa e Mário Pinto de Andrade, que constituíam o grupo de pensamento mais politizado, por isso mesmo uma estrutura de acesso restrito. No CEA a solidariedade e o orgulho de ser africano são os motes da sua origem e funcionalidade:

> *O CEA ajudou a decantar ideias sobre África e a refinar as alternativas de futuro. Predominava então a ideia do retorno às fontes e a redescoberta de África.*
>
> *O CEA nasceu de reuniões informais havidas em Lisboa e dos salões literários da tia Andreza, da família Espírito Santo, (...)*
>
> *O CEA já era um projeto político e a Acção cultural (estudos africanos) era apenas uma fachada. (NETO, 2012: 60)*

Em 1954, Agostinho Neto está entre os mentores da criação do Clube Marítimo Africano (CMA), entretanto criado em Dezembro, preenchendo o vazio deixado pelo finado CEA, surgindo

como um clube desportivo, cultural e recreativo, que juntava os marítimos aos estudantes na Metrópole.

Como sócio número 12, é na frequência da sede do CMA onde Agostinho Neto viria a conhecer a jovem Maria Eugénia da Silva, com quem acabou por se casar.

Esse momento de consciencialização do estado de alienação cultural em que se encontravam os intelectuais do CEI coincide com um outro momento anterior em que, em Setembro, Agostinho Neto participa na V Assembleia de Delegados do MUD Juvenil, onde é eleito para a comissão central, como representante dos jovens das colónias.

Refira-se que, inicialmente o MUD Juvenil assume-se como movimento que luta pela liberdade política, pelo direito de associação e liberdade de expressão dos jovens portugueses.

De um documento da comissão central do MD Juvenil, pode reter-se que entre os princípios que o norteavam anotam-se os da abordagem dos problemas da juventude e o da independência dos povos das então colónias portuguesas. (Vide anexo)

Essa declaração de princípio torna profícua a adequação de jovens saídos das colónias e que encontram no MUD Juvenil uma plataforma para análise, discussão, solidariedade e reivindicação dos direitos de liberdade e independência dos seus países.

No dia 9 de Fevereiro de 1955, juntamente com outros jovens, é preso pela segunda vez, pela PIDE, na qualidade de membro da comissão central do MUD Juvenil, onde militava desde meados de 1949. À maioria dos presos é fixada caução e admitida a sua libertação condicional até ao julgamento, exceto seis réus, acusados de serem membros da Comissão Central do MUD Juvenil, designadamente Maria Cecília Alves, Agostinho Neto, Ângelo Veloso, Hernâni Silva, Hermínio Marvão e Pedro Ramos de Almeida.

Em 1957, no mesmo ano em que a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) se instala em Angola, Agostinho Neto é eleito prisioneiro do ano pela Amnistia Internacional e, em 12 de Junho deste ano, terminado que estava o seu julgamento, é libertado da cadeia de Aljube, em Lisboa.

Para a sua libertação, contaram, além do empenho dos seus advogados, os apoios de intelectuais e escritores da Academia Francesa, que endereçaram uma carta ao Presidente da República Portuguesa, em 22.11.1955, a pedir a sua libertação.

Entre os subscritores, destacamos Louis Aragon, Jean Paul Sartre, Tristan Tzara, Simone de Beauvoir, e homens da cultura da América como Nicolas Guillen e Diego Rivera. Há ainda a

sublinhar a exigência para a sua libertação, publicada por meio do jornal inglês Times, feita em carta assinada por oito intelectuais ingleses, nomeadamente Basil Davidson, C. Day Lewis, Doris Lessing, Iris Murdoch, John Osborne, Kenneth Tynan Wain e Angus Wilson.

Com a sua libertação, chega a tempo de participar na fundação do Movimento Anticolonial (MAC), que procurou aglutinar as correntes independentistas das várias colónias portuguesas. De acordo com Edmundo Rocha, "as principais tarefas do MAC em Portugal eram, sobretudo, de esclarecimento e de aliciamento de estudantes e de trabalhadores, de informação da juventude e dos meios intelectuais portugueses sobre a situação nas colónias, e os contatos com Luanda e Bissau através dos marítimos" *(*ROCHA, Vol. I: 140*)*.

Nesse mesmo ano, o Partido Comunista Português, no seu V Congresso, reconhece o direito das colónias portuguesas à autodeterminação e independência. Para tal, o MAC terá jogado um papel importante, como descreve Edmundo Rocha:

> *O MAC permitiu também o reconhecimento internacional da luta dos povos colonizados por Portugal. (*Idem: 145*)*

> *E foi provavelmente graças a esse trabalho de esclarecimento e de consciencialização que o Partido Comunista Português e a sua juventude viriam a ser os primeiros, em 1957, a assumir uma atitude de apoio à luta de libertação dos povos das colónias portuguesas. (*Idem, Vol. II: 56*)*

A 27 de Outubro de 1958, com 36 anos de idade, Agostinho Neto concluía o curso de medicina, especializando-se em medicina tropical e doenças infectocontagiosas, onze anos depois de o ter iniciado. Nesse mesmo dia, casa-se com Maria Eugénia da Silva.

Começam então os desafios do exercício da profissão. O mês de Março de 1959 é deveras significativo para os revolucionários angolanos. Face a um crescente nacionalismo angolano e de intensas contestações ao regime colonial português, a PIDE inicia uma onda de sucessivas prisões com o objetivo de desarticular e desincentivar os grupos políticos emergentes. Essa atuação da PIDE faz crescer o temor entre os angolanos.

Aliás, em Março acontecem as primeiras prisões de nacionalistas angolanos, terminado em Agosto do mesmo ano. Perante tão aterrador quadro, a 30 de Dezembro de 1959, Agostinho Neto regressa a Luanda, com a mulher e o filho de tenra idade, onde passa a exercer medicina, ignorando outras propostas de emprego muito mais aliciantes do ponto de vista profissional e de segurança.

Edmundo Rocha lembra que, contrariamente a outros dirigentes angolanos, "Agostinho Neto recusa reunir-se ao Grupo de Paris, e instala-se, em fins de 1959, como médico, no Bairro Operário, um dos bairros pobres de Luanda, seis meses depois da vaga de prisões da maior parte dos nacionalistas do MIA, do MLNA, do ELA, e de alguns angolanos brancos e portugueses progressistas, revelando nesse ato uma grande coragem moral e física, sabendo da vigilância apertada que a PIDE exercia sobre ele". (ROCHA, Vol. II: 58-59)

Em 1960, o MAC era extinto, fruto da evolução do processo da saída de Portugal dos seus principais obreiros. No entanto, o regresso de Agostinho Neto a Luanda coincide com o exílio de muitos nacionalistas angolanos, forçados a abandonar o país por razões políticas e de segurança, tendo alguns deles estabelecido residência na Guiné-Conakry, de onde exerciam ações tendentes a levar ao conhecimento do mundo a situação de Angola e dos angolanos sob o domínio português, e dar a conhecer a prisão arbitrária de tantos outros compatriotas seus. Semanas antes, no dia 3 de Março de 1960, o regime colonial prende o seu irmão, Dionísio da Silva Neto, em Luanda. Agostinho Neto protesta e contesta o fato de a PIDE estar a atormentar a sua família comprovadamente inocente. De nada terão valido as suas contestações, pois, no dia 8 de Junho, o então subdiretor da PIDE, São José Lopes, deu-lhe pessoalmente voz de prisão, no seu próprio consultório médico.

Já bastante popular na altura, a prisão de Neto provocou uma onda de protestos, na qual as populações não só davam sinais de não mais temer o regime, como demonstraram a sua simpatia pelo poeta/médico do povo.

Provavelmente receando as consequências que podiam advir da sua presença em Angola, mesmo encontrando-se preso, decidiu-se pela sua transferência. No dia 8 de Agosto, Agostinho Neto chega a Lisboa num avião militar que fez escala em São Tomé e Bissau, tendo regressado à cadeia de Aljube seis anos depois de lá ter estado. Insatisfeito com o tratamento a que era submetido, no dia 29 de agosto escreveu ao diretor da PIDE/Lisboa reclamando do regime de isolamento a que estava submetido.

No dia 15 de Outubro, acabou sendo deportado para Santo Antão e, depois, para Santiago, em Cabo Verde, onde continuou a exercer medicina sob constante vigilância política. Foi, durante este período, eleito Presidente Honorário do MPLA.

Nesse mesmo período, surgem várias propostas poéticas, tais como "Assim clamava esgotado", "Noites de cárcere", "Aqui no cárcere", "O içar da bandeira", "Depressa", "Luta", "Campos verdes", "Havemos de voltar", "Desterro" e "A voz igual".

Na sua essência, são declarações poéticas de um exilado que sonha com o regresso à terra mãe, num momento de liberdade. O poeta reparte os seus anseios e dor enquanto desterrado, convidando a nostalgia a morar nos campos verdes da sua infância e mocidade, trocados e trancados por paredes cinzentas. Mas, o poeta lança um desafio, acreditando que é preciso lutar, acelerar o processo de reivindicação pela independência, ao mesmo tempo que, confiante, sossega os seus, consciente de que "Havemos de voltar", verso do poema com o mesmo título.

Toda a pressão e repressão colonial iam forçando os nacionalistas a adotarem outras estratégias de luta. No dia 05 de Dezembro de 1960, Mário Pinto de Andrade e Viriato da Cruz declaram em Londres que por o regime colonial português ter recusado todas as propostas de discussão pacífica do problema, o MPLA decidira passar a Acção direta.

Entretanto, essa luta armada para a conquista da independência nacional foi como que a porta de saída deixada pelo regime colonial português, já que Agostinho Neto acreditava noutras soluções, como mencionava o próprio antes do derradeiro dia 4 de Fevereiro de 1961, oficialmente considerado em Angola como o início da luta armada de libertação nacional:

> *Combati sempre os desejos de Acção violenta de algumas cabeças mais quentes e do início de acções terroristas, porque ainda não se esgotou a possibilidade de solução destes problemas por meios pacíficos. (*BARRADAS, 2005: 61*)*

Mas, juntava num outro momento:

> *Se os portugueses continuarem a opor-se aos nossos desejos, se continuarem a empregar a força para nos reprimir,*

seremos obrigados a defender o nosso direito, também pela força.

*(*NETO, 2012: 99*)*

Em Luanda, circulavam já rumores da transferência de presos políticos do chamado "Processo dos 50" da Casa de Reclusão Militar para o campo de concentração de Tarrafal, reaberto a 17 de Junho 1961 com o nome de Campo de Trabalho de Chão Bom, situado no lugar de Chão Bom, do concelho do Tarrafal, na ilha de Santiago (Cabo Verde), criado pelo Governo português do Estado Novo, a 23 de Abril de 1936.

Então, com o objetivo de libertá-los e, ao mesmo tempo, mediatizar um ato de insurreição contra os maus tratos, discriminação e colonização do regime de Salazar, comprometendo-o perante as Nações Unidas, aproveitando-se para isso da presença massiva de jornalistas vindos a Luanda para cobrir a chegada do paquete português "Santa Maria", sequestrado pelo capitão Henrique Galvão, a 22 de Janeiro, mais de 200 insurgentes angolanos, armados de catanas, liderados politicamente pelo cónego Manuel das Neves, alto missionário da Arquidiocese de Luanda, e comandados por Neves Adão Bendinha, com o auxílio de Paiva Domingos da Silva e Domingos Mateus, decidiram atacar, na madrugada de 4 de Fevereiro de 1961, a Casa de Reclusão Militar, a Cadeia Civil do bairro de São Paulo, a cadeia da 7.ª esquadra da Companhia Móvel da PSP na estrada de Catete, a Emissora Oficial de Angola e o Edifício dos Correios e Telégrafos e Telefones, todos em Luanda.

Mesmo contra um cerrado controlo policial, algumas fotografias desses atos puderam chegar à imprensa estrangeira, como a que foi publicada por um semanário de Tunis, o *Afrique Action*, na qual um grupo de jovens soldados portugueses sorriam para a câmara, segurando, um deles, uma estaca em que foi espetada a cabeça de um angolano. E foi essa foto que terá interferido no destino de Agostinho Neto a partir de Cabo Verde.

Como escreveu Acácio Barradas, tudo aconteceu com a chegada da mulher e dos filhos, que desembarcaram do navio *Alfredo da Silva,* no dia 17 de Setembro, por coincidência a data do seu 39.º aniversário. Passados que eram oito dias desde a chegada de Eugénia Neto à cidade da Praia, precisamente na véspera da data em que deviam seguir para Boavista, eis que rebentou a "bomba" que levaria Agostinho Neto a ser novamente preso e a regressar a Lisboa para o cárcere da polícia política.

O motivo é registado pelo chefe da PIDE de Cabo Verde, numa informação com a data de 25 de Setembro. Eis o que nela se lê:

> *Parece que, a mulher do Dr. Agostinho Neto (Maria Eugénia Neto) que, recentemente, regressou da Metrópole, trouxe para esta cidade uma fotografia, onde se vê um grupo de militares europeus com a cabeça de um prêto espetada num pau.*
>
> *Diz-se que, a fotografia em referência foi tirada em Angola mas, certamente, tratar-se-á de uma falsificação destinada à propaganda política. Que, se saiba, o Dr. Agostinho Neto tem mostrado a aludida fotografia a alguns indivíduos do grupo com quem se relacionou na cidade da Praia (...)*. (BARRADAS, 1999: 74)

Alegadamente por representar um perigo para a estabilidade da cidade de Praia, onde se encontrava a cumprir pena, Agostinho Neto foi transferido depois para a prisão de Aljube, em Lisboa, onde deu entrada, pela terceira vez, em 17 de Outubro de 1961.

Mas, antes de dar entrada na cadeia do Aljube, muitos intelectuais criticavam já o regime colonial português pela prisão de Neto. No dia 10 de Outubro, o *Times* publica uma carta assinada por intelectuais ingleses, alertando para a prisão de Neto. Um dia depois, o *Nouvelles de Dakar* publica duas entrevistas exclusivas sobre Angola. O *Iraq Times*, de Bagdad, noticia, a 18 de Dezembro, que o governo do Iraque se manifestava preocupado com a situação de Agostinho Neto.

No último dia do ano de 1961, o *Sunday Times*, de Dublin, publicava um artigo da autoria de Peter Benenson, fundador da Amnistia Internacional, denunciando a arbitrariedade da prisão de Neto.

A poesia de Neto ganha, igualmente, maior notoriedade. Sai a público a primeira coletânea de poemas de Neto, com 16 títulos, publicada em Lisboa, na coleção *Autores Ultramarinos*, da CEI. De igual modo, um conjunto de poemas seus, ao lado de poemas de Viriato da Cruz, António Jacinto e Mário António, é publicado no Porto, na edição n.º 8 de Notícias do Bloqueio – fascículo de poesia.

Continuando ainda as manifestações em torno da arbitrariedade da prisão de Neto, em 1962, o jornal *Estado de São Paulo* publicava, a 8 de Fevereiro, um artigo referente a uma carta de intelectuais italianos enviada ao Presidente da República Portuguesa, pedindo a libertação de Neto.

No dia 24 de Março de 1962, Agostinho Neto sai em liberdade, mas sob residência fixa em Lisboa, o que, contudo, foi incapaz de travar a sua fuga, pois, no dia 30 de Junho, parte clandestinamente de Portugal para Marrocos e, de lá, em Julho, para Léopoldville (Kinshasa), onde o MPLA tinha a sua sede exterior.

Em Dezembro desse ano, foi eleito presidente do comité diretivo do MPLA durante a sua 1.ª Conferência Nacional, que se realizou entre 1 e 3 de Dezembro, na então Léopoldville, tal como a testemunha Iko Carreira, pseudónimo adotado por Henrique Alberto Teles Carreira durante o tempo de guerrilha vivido ao lado de Agostinho Neto:

> *Em Dezembro de 1962 realizou-se um dos acontecimentos mais importantes da História do MPLA. Foi a Primeira Conferência Nacional do MPLA, que tomou medidas no que respeita à estruturação (CARREIRA, 1996: 201)*
>
> *Na Conferência Nacional, Agostinho Neto foi eleito presidente do MPLA, cargo que só veio a deixar na hora da sua morte. (CARREIRA, 1996: 48)*

No ano seguinte, Joyce Lussu publica, com o título *Occhi Asciuttti* (Com os olhos secos), numa edição bilíngue de *Il Saggiatora*, um conjunto de poemas de Neto.

É na qualidade de presidente do MPLA que se lança, em 1963, numa intensa atividade política ao visitar numerosos países e contatar grandes dirigentes revolucionários.

Em 1964, realiza-se a conferência de quadros do MPLA. Quatro anos mais tarde, António de Oliveira Salazar é substituído por Marcelo Caetano.

O regresso de Agostinho Neto a Luanda, a 4 de Fevereiro de 1975, na qualidade de presidente do MPLA, subalternizou a favor do político a imagem do homem de cultura que sempre foi, novamente evidenciada pelo seu discurso, em 1978, *Sobre a literatura*, aquando da proclamação da União dos Escritores Angolanos, da qual foi o seu primeiro presidente.

Às zero horas de 11 de Novembro de 1975, a bandeira da República Popular de Angola sobe no mastro, com elementos sobreviventes do 4 de Fevereiro de 1961 a prestar-lhe guarda de honra, Agostinho Neto proclamava a independência de Angola, tornando-se no primeiro presidente da Angola independente.

Nome Completo: António Agostinho Neto **|** **Pseudónimo:** Agostinho Neto

Naturalidade: Kaxicane/ Luanda/ Angola **|** **Data de Nascimento:** 17 de Setembro de 1922

Destaques	Ano	Idade
Termina a instrução primária	1934	12 anos
Participa na criação do Centro Evangélico da Juventude Angolana (CEJA), da Igreja Metodista		
Produz a primeira oração pública na Liga Nacional Africana	1936	14 anos
Publica os seus primeiros ensaios em jornais escolares (O Estandarte, O Farolim, O Estudante)	1938	16 anos
Concluí o Liceu	1944	22 anos
Escreve o poema "Partida para o Contrato"	1945	23 anos
Morte do seu pai, Agostinho Pedro Neto	1946	24 anos
Consegue uma bolsa de estudo e parte para Coimbra para estudar Medicina	1947	25 anos
Chega a Secretário-geral da Delegação de Coimbra da Casa dos Estudantes do Império	1948	26 anos
Inicia militância no Movimento Unido e Democrático (MUD-Juvenil), ligado ao Partido Comunista Português	1949	27 anos
Transfere-se para a Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa	1950	28 anos
Co-funda o Centro de Estudos Africanos	1951	29 anos
É detido no dia 23 de Março, e fica encarcerado por um período de 3 meses	1952	30 anos
Desfila, isolado de Portugal, no IV Festival Mundial da Juventude, em Bucareste (Roménia)	1953	31 anos
Co-funda o Clube Marítimo Africano (CMA)	1954	32 anos
Participa na V Assembleia de delegados do MUD-Juvenil, onde é eleito para a comissão central		
09 de Fevereiro é preso pela PIDE	1957	35 anos
Eleito prisioneiro do ano pela Amnistia Internacional		
No dia 12 de junho termina julgamento e é libertado da cadeia de Aljube		
A 27 de Outubro conclui o curso de medicina	1958	36 anos
Casa-se com Maria Eugénia da Silva Neto		
A 30 de novembro regressa a Luanda para exercer medicina	1959	37 anos
08 de junho é detido pela PIDE. Em agosto é transferido para Lisboa e em Outubro é desterrado para Cabo Verde	1960	38 anos
Eleito presidente honorário do MPLA		
Dia 24 de março sai em liberdade, mas sob residência vigiada em Lisboa	1962	40 anos
30 de junho parte clandestinamente de Portugal para Marrocos e, de lá, para Kinshasa, onde se junta a dirigentes do MPLA		
Em dezembro é eleito presidente do MPLA, batendo na concorrência o também poeta Viriato da Cruz		
Recebe o prémio Lótus, concedido pela Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos	1970	48 anos
Dia 01 de julho é recebido pelo Papa Paulo VI, em Roma		
Dia 04 de fevereiro regressa a Luanda, como presidente do MPLA	1975	53 anos
A 11 de Novembro, proclama em Luanda a Independência de Angola		
Data de Falecimento: ***10 de Setembro de 1979, em Moscovo***		57 anos

Quadro 3: Resumo do percurso de Agostinho Neto

Em 1970, ano em que recebe o prémio Lótus, concedido durante a Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos em reconhecimento ao grande lugar ocupado pela sua poesia na literatura mundial, Agostinho Neto é recebido no Vaticano, a 1 de Julho, pelo Papa Paulo VI, conjuntamente com Amílcar Cabral e Marcelino dos Santos.

O poema "Sobre o sangue ainda quente do meu irmão" marca os seus 50 anos de idade, para dois anos mais tarde ver sair a primeira edição de *Sagrada Esperança,* uma coletânea de poemas escritos provavelmente entre 1945 e 1960.

No dia 17 de Setembro de 1979, quando contava 57 anos de idade, António Agostinho Neto viria a morrer em Moscovo, ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, interrompendo-se um percurso marcado por momentos de abnegação e amor à pátria, e que ajudam a perceber as razões da sua *Renúncia Impossível*, obra publicada a título póstumo em 1981.

Entretanto, podemos reter que, enquanto poeta, Agostinho Neto procurou sempre disponibilizar o seu lirismo a favor de um ritmo comum, um anseio plural.

Tal como Solano Trindade, o poeta angolano teve o seu percurso cultural enriquecido pelo envolvimento em associações, movimentos político-culturais a outras agremiações viradas para o enaltecimento de valores sagrados da humanidade, como a liberdade, o amor e respeito entre os homens.

2.2.4.2.1. Entre o homem, o poeta

Entre as atividades em que Agostinho Neto se envolveu, destacamos as de fórum político-cultural. Foi um político, nacionalista e estadista angolano que lutou contra o regime colonial português, assumindo-se como o predestinado líder da revolução angolana, o que realmente veio a acontecer, chegando mesmo a proclamar a independência de Angola no dia 11 de Novembro de 1975.

Paralelamente a isso, desenvolveu uma intensa atividade cultural, destacando-se a sua obra literária, como ensaios, conto e uma vasta produção poética que o tornou bastante mediático, juntamente com a atividade política enquanto africanista e humanista.

Esse magma nos permite olhar para a figura de Agostinho Neto na singularidade que qualquer homem transporta, mas pluralizando a sua imagem que incorpora em si o poeta.

Procurando destacar toda essa sua envolvência, em 1989 aconteceu na cidade do Porto, Portugal, um encontro designado I Simpósio Internacional sobre Cultura Angolana. Mais tarde, sob coordenação de Irene Neto, as comunicações foram reunidas num livro que ganhou o título de *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*. Essa obra permite conhecer e compreender a dimensão internacional de Agostinho Neto, vista sob diferentes perspetivas, fundamentando-se principalmente na sua obra política e artística.

Entre os ensaios, destacamos o de Fernando Mourão, amigo de longa data do poeta. No seu texto, faz uma declaração simples, mas extremamente importante para, em síntese, apresentarmos Agostinho Neto:

> *Neto dividiu-se entre a política e a poesia, ou melhor completou-se, quer como político, quer como poeta (NETO, 1998: 307)*

Fernando Mourão lembra que com Agostinho Neto e outros entusiastas, havia neles o compromisso de dar a conhecer África a partir da literatura; a partir de leituras várias, das histórias da vida, das várias práticas, no sentido de aprofundar o quadro dos estudos em torno do continente africano para responder ao problema da identidade de muitos jovens que se desconheciam:

> *Agostinho Neto, já na sua fase coimbrã, juntamente com Orlando de Albuquerque, entre outros então jovens estudantes, dedica-se à divulgação da literatura africana, iniciativa que na época teve muita importância. Os caminhos estavam abertos, mas para os mais jovens persistia o problema da identidade, da clarificação do processo em termos da relação entre a sua própria prática de vida, suas causas e as práticas do passado africano. Agostinho Neto, que já se havia transferido de Coimbra para Lisboa, e engajado na luta política, tinha uma noção clara da importância do problema da redescoberta para os jovens de sua identidade.* (MOURÃO, in BORGES, 1997: 126)

Sobre a impressão que Agostinho Neto lhe provocou, Fernando Mourão coloca um acento tónico do trabalho que o poeta desenvolvia para se reencontrar a identidade africana como algo central para os jovens estudantes ultramarinos e, para o atingir, tornava-se imperioso aprofundar o quadro dos estudos em torno de África, quer no plano da redescoberta das culturas tradicionais, quer no plano das sociedades africanas modernas, quer no plano da literatura propriamente dita:

> *Neto fazia referências à sua história de vida, ao universo do qual vivera e colocava em evidência as condições que naturalmente afloravam no mundo dos jovens, cada vez mais presos a um sistema educacional dirigido.* (Idem.: 126)

Essa dupla envolvência num único e indissolúvel complexo, do homem preocupado com a sua identidade (e a afirmação da mesma) africana do ponto de vista político e cultural consente a soma de elementos que nos permitem elevar os níveis de engajamento poético para o combate aos sintomas de discriminação e de ausência de liberdade dos negros em todo o mundo.

Hoje, falar do cidadão Agostinho Neto sem tocar na sua trajetória política, ou o inverso, é muito arriscado. O mesmo se pode dizer do poeta, que engrossa a trajetória do homem.

Janet Elizabeth Carter, por exemplo, refere que Agostinho Neto utilizou como matéria-prima poética a realidade sociopolítica da sua terra natal, vista por um prisma marxista. Tendo sido essencialmente revolucionário, classifica a poesia de Agostinho Neto como pertencente à categoria global de literatura de protesto:

> *Incontestavelmente um dos mais célebres filhos de África, Agostinho Neto é uma figura internacionalmente reconhecida e aclamada como protagonista de luta pela dignificação do homem angolano, e da derrota do poder colonial em África. É igualmente reconhecido como poeta – um poeta que pôs a sua arte, o seu dom, ao serviço dessa mesma causa que ele tão bem soube servir, como presidente do MPLA.* (NETO, 1998: 79)

Nesse particular, definiremos a categoria de protesto aquela que engloba toda a literatura produzida perseguindo fins sociopolíticos: de simples textos de consciencialização social e reivindicação cultural a textos especificamente revolucionários.

No vigor da luta e olhando na perspetiva do regime colonial, Santana Quintinha não menospreza as qualidades de Agostinho Neto. Considerando-o líder de um movimento subversivo e condutor de um grupo de terroristas, Santana Quintinha não deixou de reconhecer habilidades natas em Agostinho Neto:

> *[Agostinho Neto] Revelou-se poeta de merecimento, dedicando especial atenção aos temas sociais. Por fulcro, o sofrimento do povo angolano. Evocava-o num estado permanente de revolta.* (QUINTINHA, 1973: 304)

Com a aparente subjetividade presente na poética de Agostinho Neto, possibilita-nos optar por uma pluralidade de significâncias sem deixar de focalizar os temas sociais, na qual emergem influentes modelações capazes de contribuir para a compreensão do seu estado de permanente revolta.

Em reforço dessa relação entre o homem e o poeta, Edmundo Rocha fala do caráter de Agostinho Neto como um homem de grande sensibilidade, austeridade, uma certa rigidez e uma grande exigência de si próprio e dos outros:

> *Demonstra essa sensibilidade nos seus poemas onde transparece o apego aos valores da sua terra, a revolta contra as terríveis condições de vida e a ausência de liberdade do seu povo, e o chamamento telúrico e um destino predestinado.* (ROCHA, Vol. II, 2002: 55)

Por essa relação ser intrínseca à figura de Agostinho Neto, julgamos ser lógico referirmos que ser poeta é uma qualidade presente no homem devido à essência do binómio contexto/texto, que aqui se nos apresentam como sendo indissociáveis na sua poesia. Aliás, o contexto, o fato literário e a vida do artista são significativos na leitura interpretativa do artístico.

Ou seja, a relação contexto/texto também apresenta um caráter explicativo extremamente relevante, que muito contribui para a compreensão do eu-lírico que o poeta edifica a partir da sua própria vivência e experiência.

Como uma espécie de colóquio consigo mesmo, mas em voz alta, a poética de Neto responde a uma das caraterísticas do texto infantil no qual o autor utiliza, como arma para despertar o interesse das crianças, a repetição de palavras ou expressões, acentuando o ritmo para a fixação das ideias ou ideais.

O seu empenho e dedicação especial para uma literatura que respondesse aos anseios do povo ficou mais evidente com a sua participação ativa na criação da primeira associação pós-independência, a 10 de Dezembro de 1975, portanto menos de um mês a seguir à proclamação da independência angolana do regime fascista português.

Membro fundador da União dos Escritores Angolanos, foi eleito pelos seus pares o seu primeiro Presidente. É, igualmente, o patrono da Academia Angolana de Letras, proclamada em setembro de 2016.

CAPÍTULO III – ENGAJAMENTO POÉTICO PELA LIBERDADE

3. Engajamento poético pela liberdade

Um dos aspetos que se pretende como justificativa da pertinência deste trabalho tem a ver com a importância que a arte pode doar à valorização dos nobres princípios do relacionamento entre os homens em sociedade. Isso nos leva a abarcar o engajamento do artista como estratégia de enaltecimento da liberdade e da humanização das sociedades.

É assim que tendemos a desdobrar em abordagens sobre o engajamento acima da arte pela arte e do poder da literatura sobre e para as mudanças dos e nas sociedades. E a base de tudo isso é simples.

A arte estabelece uma relação unívoca com a natureza, uma aferição que harmoniza com a de Eça de Queirós, ao considerar a arte como um resumo da natureza feito pela imaginação.

Subentende-se que a arte procura refletir, condensadamente, o que a natureza expõe. Os sentidos sensoriais do artista permitem comunicar com um mundo concreto, a natureza, para a criação duma obra de arte. Essa comunhão justifica a expressão do interior que procura chegar à essência do visível; do material.

A ideia de a arte (expressão do eu-artístico; estrutura interna) procurar simplificar certos átomos da natureza (mundo concreto; estrutura externa), simboliza a manutenção de um diálogo permanente entre as duas estruturas.

Pelo que temos estado a defender, a arte provoca os mais diferentes sentimentos, tal como se aprecia o despertar de emoções pela natureza. Portanto, a natureza, como exterior, e a arte, como interior, são canais que motivam o cultivo da expressão criadora.

Portanto, a noção de natureza continua a ser essencial na linguagem da arte, pois procura estabelecer as leis fundamentais presentes nos fenómenos que estimulam a criatividade. Daí redundarmos na relação entre as leis fundamentais e fenómenos da natureza e o modo de expressão da arte que dialogam com essas leis e fenómenos.

Dito de outro modo, ao pretender expressar sentimentos e/ou pensamentos, o escritor celebra a natureza, projetando-a com uma linguagem recriada e aproximando laços de paixões entre os seus elementos.

Raymond Bayer transmite essa ideia no enunciado que transcrevemos abaixo, em que as emoções, paixões e linguagem combinam para o brotar da arte:

> *As paixões têm a sua linguagem. A arte é a linguagem das emoções. Daí as suas espécies, consoante o que traduz – beleza, grandeza e sublimidade, movimento e força, cómico, dignidade e graça, ridículo, espírito – e acima de tudo isto a ordem e a harmonia que as equilibram – as semelhanças e as disparidades, a uniformidade e a variedade, a congruidade e a propriedade. (BAYER, 1995: 244)*

A harmonização desses elementos e o seu permanente equilíbrio, mesmo quando aparentemente desequilibrados, dá a arte o fundamento da sua existência.

A tríade emoção, paixão e linguagem, representado em símbolos gráficos ou fónicos, são transportadores de semelhanças que aproximam a arte à natureza, e projetam harmonia e equilíbrio no produto artístico.

> *A arte é, também ela, em parte imitação do que é, mas há, na natureza, coisas que não estão acabadas nem foram levadas a bom fim. A arte acaba o que a natureza não teve tempo nem gosto de acabar. (...). Todas as artes, mesmo a poesia, são, portanto, artes de imitação. (BAYER, 1995: 54)*

Na conjunção do que é a arte, o almejar do estético junta-se quase sempre, fundamentalmente quando é visto enquanto somatório de juízos de valor dispostos a favor do belo; do harmonioso. Como refere Umberto Eco sobre a estética, "a vida é forma e a forma é o modo de vida". (ECO, 2011: 79)

O enunciado de Umberto Eco referente às estruturas que compõem o produto artístico, nomeadamente a interna e a externa, vai simbolizar e espelhar diferentes formas de vida das espécies na natureza, além de as completar.

Na concepção leibniziana, a forma num produto artístico tem a ver com a multiplicidade e individualidade das substâncias inconciliáveis. Citado por Bayer, Leibniz afirma que sem forma não haveria substância, vida e arte. (BAYER, 1995: 175)

São essas substâncias inconciliáveis que atribuem ao produto artístico a caraterística que a torna única na diversidade. O modo como se consome um produto artístico, e o seu efeito sobre o consumidor, está também relacionado com dois dos nossos sentidos sensoriais apresentados por Raymond Bayer:

> *A vista e o ouvido são explicados no seu privilégio pelo seu elemento inteligível; e toda a teoria metafísica das artes está fundada num elemento de prazer e num elemento de ordem. (BAYER, 1995: 45)*

Assim, Bayer apresenta-nos alguns dos aspetos que mais se evidenciam no conceito de estética, designadamente o prazer (vista e ouvido) e a ordem (forma) que, em cadeia, estabelecem, no produto, uma relação de equilíbrio e harmonia para os nossos sentidos sensoriais.

Um outro elemento, entretanto, bastante inexato, que ajuda a caracterizar e corresponde às regras arbitrárias com um baixo coeficiente de codificação do esteticamente aceitável é certamente o belo, visto por nós como um modelo exemplar inimitável.

A ausência de padrões universalizados de belo numa obra é capaz de relegá-la para a marginalidade do campo literário. Evidentemente, e tal como referimos, o conceito de belo possui um baixo coeficiente de codificação.

Sobre essa ideia de padrão impreciso, Umberto Eco ajunta sobre o belo:

> *O belo é «experiência aberta»: e «experiência aberta» é tudo o que de incompleto existe na imagem e no espetáculo, a generalidade da sua evocação, ou melhor, a sua lacuna»* (ECO, 2011: 97)

Experiência aberta nos remete para uma prática corrente, com padrões, mas sem balizas. Ou seja, há elementos concretos que se devem fazer presentes num produto para ser considerado

belo. Entretanto, esses elementos nem sempre são uniformes, contáveis e presentes em igual quantidade ou qualidade.

Sobre a presença do belo numa obra de arte, Paul Valéry refere:

> *O belo surpreende não só pela falta de adaptação, mas também pela impossibilidade de inquirir sobre o que fazer com ela, ou conceber outra com tal perfeição* (VALÉRY, 1994: 14)

A concepção leibniziana nos parece ser mais imprecisa para a determinação ou figuração do estético numa peça artística. O que Valéry refere em relação ao belo, que procura copular com a perfeição, facilmente nos permite contabilizar o grau de imprecisão e o baixo coeficiente de codificação dos átomos que figuram o belo.

Podemos referir que não há uma proporcionalidade direta obrigatória e interdependente entre o belo e o estético, tal como se percebe na afirmação de Raymond Bayer, ao citar dois dos maiores filósofos da história da humanidade:

> *A principal questão da estética é para Aristóteles, como para Sócrates, a questão das relações do belo com o bem ou com o útil*
>
> *(...)*
>
> *O belo moral é, em Aristóteles, uma estética do bem.* (BAYER, 1995: 48)

A projeção de Bayer sobre estética aproxima-se da de Leibniz, dando à estética o sentido de utilidade, aliada ao efeito prazeroso provocado aos sentidos sensoriais.

Esse pressuposto não está desligado da teoria da sensibilidade que, ao introduzir uma breve explicação sobre o surgimento da palavra estética, Raymond Bayer destacava a relação dialogante que ela estabelece com os sentidos do homem:

> *A palavra 'estética' só apareceu no século XVIII, sob a pena de Baumgarten (1714-1762), e ainda assim, nessa altura,*

> *significava apenas teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: aisthesis.*
>
> *Contudo, a estética, sem ter ainda este nome, existiu desde a Antiguidade, e mesmo na Pré-história»* (BAYER, 1995: 13)

Atualmente, e num trabalho bastante relevante sobre *História da Estética*, de Raymond Bayer, o autor apresenta-nos um conjunto de reflexões filosóficas e sobre a arte, que nos remete para tendências variadas da apreciação que se pode fazer do conceito de estética.

Porém, para o presente projeto, algumas ideias e perspetivas avançadas até aqui se afiguram pertinentes para a compreensão que temos vindo a aludir, nomeadamente o fato de se estender a relação entre arte e estética, sendo que esta última, mesmo representando uma amalgama de regras arbitrárias cuja forma é constituída por elementos com baixo coeficiente de codificação, não exclui o conceito, quando este se cinge a dois aspetos referenciados por Paul Valéry e Umberto Eco.

Ou seja, o belo que corresponde, em proporcionalidade direta, ao estético é a "Experiência aberta", de Umberto Eco, que nos surpreende pela aparente impossibilidade de se conceber uma outra obra «com tal perfeição», na óptica de Paul Valéry.

Essa "Experiência aberta" também é formulada por Agostinho Neto que, noutros termos, apela a uma liberdade criativa distanciada de regras definidoras de produto artístico. Referindo-se aos intelectuais da sua geração, em 1945, num texto intitulado "Uma necessidade", Agostinho Neto escrevia:

> *Atualmente, a alma negra delicia-se na exploração periférica da cadência rítmica e na manifestação das suas reminiscências poéticas.* (NETO, 2012: 53)

No citado ensaio, assumia o poeta angolano uma crítica direta aos seus companheiros que condicionavam o seu ato poético a modelos com os quais não se identificava. Para ele, muitos escritores angolanos da sua geração,

> *Sofrem do mal de seguir escola (e que escola!) trilhando o caminho seguido pelas literatices colonialistas que se resumem em*

> *pretender dar um ar exótico (é este o termo exato) à África; nunca fazendo volver os olhos para a realidade e destinando as suas produções quase que exclusivamente ao consumo externo. Certos contos, por exemplo, em que os negros estilizados me dão a impressão de manequins vestidos de tanga, parecem mais quadros de natureza mortas que retratos de um povo vivo.* (Idem.: 54)

Assim, a "experiência aberta" pode ser traduzida por uma mudança estrutural do conceito artístico que, por exemplo, Agostinho Neto nos propõe depois das observações que acima transcrevemos, no texto "Uma necessidade", publicada no Farolim, em 1946:

> *O que necessitam os nossos artistas e escritores é imprimir mais sinceridade nas suas obras e menos preocupações em adotar a maneira de ver dos escritores colonialistas. Desejo deixar bem frisado no espírito do leitor que não estou idealizando uma "nova arte colonial". Eu idealizo uma "arte africana".* (Ibidem.: 54)

Na sinceridade a que Agostinho Neto fazia referência, propunha-se um maior destaque às preocupações da condição humana dos angolanos subjugados, chamando a atenção para o envolvimento da juventude nos problemas da terra, no combate à discriminação, criticando e desmarcando-se daquilo que o próprio poeta chamaria de "eurotropismo" – subjugação da cultura africana pela do colono.

Portanto, Agostinho Neto tinha noção do que se exigia para uma pretensa qualidade artística, cuja estrutura poética deveria obedecer a padrões que a dotariam de valores estéticos. Mas, propositadamente, decidiu que a deveria subverter a favor de uma estratégia poética mais comprometida com os seus intentos:

> *Acho, porém, que a mezinha apropriada para anular os efeitos bastante perniciosos do eurotropismo seria começar por 'descobrir' Angola aos novos, mostrá-la por meio de uma*

> *propaganda bem dirigida, para que eles, conhecendo a sua terra, os homens que a habitam, as suas possibilidades e necessidades, saibam o que é necessário fazer-se, para depois querer.* (NETO, 2012: 53)

Nesse sentido, há um penetrante diálogo entre Agostinho Neto e Solano Trindade, pois ambos acreditam ser necessário desregrar ou violar padrões em defesa de um modelo estrutural que insiste na natureza social da arte, cujo sentido estético se deve comungar com o engajamento ou utilidade através de uma crítica militante acutilante.

No poema "Estética", de Solano Trindade, o autor reforça essa ideia de conhecimento do princípio de que o belo obedece a regras que obedecem à necessidade de um certo coeficiente de codificação.

Sobre a perceção de estética, o poeta infere logo na primeira estrofe:

> *Não disciplinarei*
> *as minhas emoções estéticas*
> *deixa-lás-ei à vontade*
> *como o meu desejo de viver...* (TRINDADE, 2008: 137)

Nessa estrofe, o poeta propõe-nos um sentido de violação de regras a favor da liberdade criativa, relacionando a ideia de estética às emoções que se casam com o seu desejo de viver. Surge, assim, em defesa da relação entre a estética e o útil, reservando à arte o papel simbólico de agente transformador e libertador.

No segundo conjunto de versos do mesmo poema, Solano Trindade lembra que condena a limitação do espaço chamado estética:

> *É grande o espaço*
> *embora se criem limites...*
>
> *Basta somente*
> *que eu sofra a disciplina da vida*

mas a estética
deve ser sempre liberta

Solano Trindade demonstra que conhece o sentido doado à estética, que se promulga a existência de regras, tal como a vida em sociedade ou uma comunidade exige o cumprimento de códigos convencionados. Entretanto, reconhece a necessidade de se libertar o verso que busca o estético.

A isso, juntaríamos um outro elemento, contraditório, considerado inseparável num produto de arte que tenha a combinação com o estético: a natureza social da arte. Ou seja, a arte é uma peça intrínseca do ser humano que, pela sua natureza e necessidade de comunicar-se, procura transpor a realidade comum para um mundo criado a partir do real. Com a arte, o poeta persegue a evasão e projeta-se além do tempo. Esse exercício criador, transformador e livre simboliza a libertação da palavra para obedecer aos compromissos estéticos.

Também, no poema "Minha missão", Solano Trindade acasala a ideia de estética à natureza social da arte. Na segunda estrofe, promove a peregrinação a favor da liberdade enquanto alimento do homem:

Irei em busca da paz
do alimento e do abrigo
para quem trabalha
e assim cumprirei
a minha missão de poeta (TRINDADE, 2008: 90)

Solano assume o seu engajamento poético a favor de um mandato.

Compreendendo que a estética, como princípio paradigmaticamente universalizado, tende para o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte, a atividade estética ou artística de Solano Trindade não atende este primado e atua com a perspetiva de despertar uma certa sensação imediata. Nesse caso, a busca da paz é também um apelo a ordem ou conciliação do poeta para com a sua missão.

Como poeta, o seu eu-lírico não busca a imortalidade, nem o reconhecimento pela sua arte. O seu engajamento está preso aos princípios do "seu" povo, por quem se compromete como poeta:

Não construirei
um poema
que me imortalize
Nem passarei para a história
como um grande artista
ficarei com o povo
na sua canção
e assim cumprirei
a minha missão de poeta.

Também Agostinho Neto, no seu "Poema", procura satisfazer um anseio humanístico, ultrapassando as intenções artísticas ou estéticas, que defende a arte pela arte. O poema que pretende não ser composto de letras, mas de sangue vivo, é igualmente um pulsar de liberdade:

Um poema solução
resolvendo a curva interrogativa da imagem
em linha recta da afirmação;
a beleza das flores virgens
e a precisão da engrenagem da existência; (NETO, 2009: 98 – 99)

Cada verso do excerto acima termina com um termo que encerra um sentido do estético, nomeadamente solução, imagem, afirmação, virgem (imaculado) e existência. Ou seja, é transbordante a corrente de que a arte pode ser colocada ao serviço das interrogações – na busca de soluções – sobre as imprecisões e imperfeições da existência humana, podendo ser solução de equações da vida.

São versos de afirmação e comprometimento pela tradução de imagens de beleza da natureza, para contrapor a simbologia de um poema fechado e imperceptível como, a dado momento, o poeta descreve no mesmo texto poético.

Para Bayer, a verdadeira arte não se tira do prazer que proporciona, mas do papel que pode e deve desempenhar na humanidade (BAYER, 1995: 378) porque, segundo Tolstoi, a arte é um órgão vital da humanidade (Idem.: 383), que a completa ou explica.

Liev Tolstoi vai insistir na natureza social da arte, privilegiando a sua utilidade em detrimento do prazer.

> *A arte é a atividade humana em que um homem, conscientemente, através de certos signos exteriores, comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a contaminá-las e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos (TOLSTOI, 1994: 51)*

Segundo Tolstoi, a arte persegue a finalidade de introduzir na consciência humana as verdades que decorrem da concepção religiosa de uma época, subalternizando o prazer e privilegiando a perceção racional dos homens para o campo dos sentimentos.

> *Na nossa era, a perceção comum religiosa dos homens é a consciência da fraternidade do homem – sabemos que o bem-estar do homem está na união com os seus semelhantes. A verdadeira ciência deveria indicar os vários métodos de aplicar essa consciência à vida. A arte deveria transformar essa perceção em sentimento.*
>
> *A tarefa da arte é enorme. Através da influência da verdadeira arte, auxiliada pela ciência, guiada pela religião, aquela cooperação pacífica do homem que é agora mantida por meios externos – pelas nossas cortes judiciais, polícia, instituições de caridade, inspeções de fábricas, e assim por diante – deveria ser obtida pela atividade livre e alegre dos homens. A arte deveria fazer com que a violência fosse posta de lado. (TOLSTOI, 1994: 160).*

A relação com a religião defendida por Tolstoi tem a sua razão de ser, pois, segundo afirma Bayer, sendo a religião do nosso tempo, o nosso sentido da vida, a maior felicidade de todos por

meio de uma fraternidade universal, é no fundo a arte tolstoiana que é a verdadeira arte (Idem.: 382)

Na perceção desse renomado escritor russo, a arte deve promover a moralidade numa sociedade, tendo em atenção que a ordem de irmandade estabelecida entre os homens obedece a princípios religiosos que regem as sociedades. E um dos primados da religião, em particular a cristã, é o combate à violência e à desigualdade entre os homens:

> *Fazer de maneira que o universo pacífico dos homens, que não se obtém hoje senão por meios exteriores... possa realizar-se pelo livre e alegre consentimento de todos. A arte deve destruir no mundo o reinado da violência e do constrangimento* (BAYER, 1995: 382)

Como temos vindo a destacar, Liev Tolstoi considera que o belo é acessório numa obra de arte. Nesse prisma, chegou mesmo a considerar que

> *avaliar uma obra de arte pelo seu grau de beleza, é como se se julgasse a fertilidade dum terreno pelo encanto da sua situação* (BAYER, 1995: 380)

Vendo o belo como sinónimo de estética, alguns teóricos, como Tolstoi e James Sully, defendem a separação entre a arte e o belo. Uma coisa é a verdadeira arte, e a outra é o belo.

Na sua teoria do belo, D. Hume afirma:

> *as coisas são causa das emoções pelas suas propriedades e pelos seus atributos»* (HUME, in BAYER: 1995, p. 233).

Portanto, David Hume estabelece uma relação entre a forma e a sua qualidade para classificar o belo, correspondendo ao estético. Para si, a produção de um produto de arte obedece a um padrão socialmente estabelecido, considerando que o belo na arte afirma a sua essência ideal e

subjetiva através do sujeito. Ou seja, enquanto ideal universal, o belo é um sentimento do sujeito, que funda o princípio do juízo estético numa ocasião de prazer individual.

Também Tolstoi afirma que a arte não deixa de perseguir o belo. Embora, para lá da perspetiva que D. Hume estabelece entre arte e belo, o escritor russo concilia o belo ao provocar emoções ao sujeito consumidor:

> *E uma obra pode ser tão bela quanto se queira poética, ricas em efeitos e interessante, mas não será obra de arte se não despertar em nós aquela emoção muito particular, a alegria de nos sentirmos em comunhão com o autor e com outros homens em companhia dos quais lemos, contemplamos ou ouvimos a obra em questão. (TOLSTOI, 1994: 119)*

Em contraponto com o pressuposto de D. Hume e Tolstoi sobre a relevância do belo numa obra de arte, introduzimos James Sully, que reduz o conceito de arte a um mero

> *poder de fazer nascer uma impressão agradável num certo número de espectadores, fora de toda a consideração de utilidade prática* (SULLY, in BAYER, 1995: 378)

O que James Sully defende é a necessidade de, diante de um produto de arte, as mentes responderem ao senso de beleza, considerando que

> *há certos aspetos de coisas externas, certas relações de forma, cor, em conjunto com certas associações, que são comumente reconhecidas como as causas do senso de beleza, e popularmente reconhecidas como corporificações da qualidade. (SULLY, 2014: 897)*

J. Sully vai persistir na ideia da arte pela arte, anulando a perspetiva do sentido utilitário da arte muito defendida por Tolstoi. Dito doutro modo, a utilidade e a natureza social da arte

conduzem-nos ao engajamento, um sentido que orienta e move o propósito da produção literária dos dois os poetas em estudo.

Mas se a impressão apresentada por James Sully não combina com a estratégia literária defendida por Agostinho Neto e por Solano Trindade, J. Mukarovsky apresenta uma ponte entre a estética e a satisfação da sociedade:

> *O valor estético pertence, pela sua própria essência, aos fenómenos sociais* (AAVV, 1996: 138).

Contrariando James Sully, o conceito de J. Mukarovsky combina com a preocupação dos dois poetas, muito mais virado para objetivos político-social. Entretanto, ambos acreditam existir na missão do poeta o valor estético de um produto.

O que J. Mukarovsky nos apresenta como essencial ao nosso trabalho é a ideia de que o "seu" social tem um sentido de "função" da arte num mundo de "funções". Ou seja, subentende-se que o social de Mukarovsky é o equivalente a uma estrutura artística em permanente comunicação num sistema de estruturas interagindo (o mundo).

Tolstoi vai reafirmar o que aludimos, referindo que a

> *arte é um dos meios que os homens têm de comunicar entre si (...). Pela palavra, o homem transmite a outro os seus pensamentos, pela arte, transmitem-lhe os sentimentos e as emoções. (...). A arte (...), é um meio de união entre os homens (BAYER, 1995: 378)*

Para Tolstoi, a apreciação da arte vem, antes de mais, do sentido da vida, pelo que se a estética valorizou a arte pelo prazer que proporciona, é porque ela se terá extraviado da sua natureza primária. Ou seja, o prazer seria secundário numa obra de arte, que tenderá a privilegiar o sentido cristão da vida.

Entende-se que Tolstoi não pretende separar o belo do útil. A sua crítica à arte pela arte é no sentido de privilegiar o útil e secundarizar o belo, pois para ele não pode haver na arte uma utilidade

sem beleza por desfrutar. Na perspetiva de Tolstoi, a relação indissociável entre o útil e o belo, na arte, liga-nos à vida e religa a vida a um destino, o que nos devolve o sentido cristão da vida.

E Bayer, em função dessas impressões, ajuntaria uma conceptualização bem mais concreta:

> *concebe-se assim que a arte seja indispensável à vida da humanidade e ao seu progresso na vida da felicidade» (BAYER, 1995: 378).*

O mesmo Bayer, na sua obra História da estética, cita Montesquieu para lembrar o quão a arte vale pela sua utilidade, e não pelo prazer que pode proporcionar.

> *Montesquieu mostra um desdém muito particular por tudo o que toca as coisas da arte. (...) A arte pela arte é uma concepção que escapa completamente a Montesquieu. É partidário da utilidade na arte e aceita, por exemplo, a arte da moda por causa da sua utilidade social (BAYER, 1995: 166 – 167)*

Muitos são os defensores que, como Montesquieu, privilegiam a utilidade social da arte, em detrimento do prazer que ela pode proporcionar. À utilidade, outras condições se adicionam a função da arte. Por exemplo, Tolstoi fala-nos da necessidade de existência de um contágio como parte do processo de produção artística.

> *O poder de contágio é o sinal infalível da arte, mas o grau desse contágio é a única medida da excelência da arte.*
>
> *(...)*
>
> *Os graus de contágio dependem de três condições: mais ou menos originalidade, novidade dos sentimentos exprimidos; mais ou menos clareza na expressão; finalmente, a sinceridade do artista, isto é, a sua intensidade em sentir o que exprime. Assim, no contágio existe uma primeira condição da excelência da arte. (BAYER, 1995: 381)*

Ser contagiado para atingir a excelência da arte, na perspetiva de Tolstoi, implica não apenas criar, mas também estabelecer uma relação com o público consumidor. Para Tolstoi, «o grande artista não é só o que cria, mas o que é bastante forte para impor ao público a sua obra: em todo o artista encontra-se um grande homem de ação. Existe uma linguagem comum entre o público e o artista (BAYER, 1995: 132)

No mesmo diapasão, Raymond Bayer afirma:

> *a primeira missão do artista é agir sobre a sensibilidade do público. Um artista é um amante que solicita aplauso, a aprovação duma multidão: 'Agradar e sensibilizar' (BAYER, 1995: 139)*

Agostinho Neto e Solano Trindade apostam nessa dupla, ambos tragados pelo comprometimento. Não necessariamente numa ordem hierarquizada, mas os dois poetas olham para o texto como um instrumento de mobilização pelo choque das palavras utilizadas e como foco de enternecimento entre os membros da comunidade interpretativa.

A maturação do texto passa pelos efeitos de mudança provocada no seio da comunidade alvo do artista. É nesse sentido de utilidade que os nossos dois poetas, conscientemente, dispõem o seu engajamento poético.

3.1. Poética acima da arte pela arte

Uma das problemáticas que se levanta relativamente à poética engajada é sobre se nela existe arte, já que defensores da arte pura não a consideram como tal.

Nessa indefinição de fronteiras, entre defensores da chamada «arte pura» e da «arte burguesa», há no dizer de Pierre Bourdieu um capital institucional, ou simbólico, que procura contestar outras tendências artísticas, nomeadamente que desvalorizam os princípios e normas a favor de potencialidades objetivas, visando um compromisso do poeta para com o seu lado humano.

> *Uma das paradas centrais das rivalidades (etc.) é o monopólio da legitimidade literária, quer dizer, entre outras coisas, o monopólio do poder dizer com autoridade quem está autorizado a dizer-se escritor (etc.) ou mesmo dizer quem é escritor e quem tem autoridade para dizer que é escritor; ou, se preferir, o monopólio do poder de consagração dos produtores ou dos produtos.* (BOURDIEU, 1996: 256).

Noutros termos, há instituições simbólicas que agregam em si o poder de nomear ou destituir um determinado produto de arte. Esse poder é, entretanto, também simbólico, devido claramente às imprecisões que agregam o todo de uma obra que se quer artística.

Independentemente dos acertos feitos para a salvaguarda dos direitos do poder hegemónico, o mesmo Pierre Bourdieu chama-nos a razão para não se cair num lugar comum que é o da imposição ou do estabelecimento de regras arbitrárias para a atribuição do título de escritor, contrapondo a "frouxidão semântica de noções como as de escritor ou de artista" (BOURDIEU, 1996: 256), esquecendo-se que "o campo de produção cultural é um terreno de lutas que, através da imposição da definição dominante do escritor, visa delimitar a população daqueles que têm o direito de participar na luta pela definição do escritor" (BOURDIEU, 1996: 257)

O mesmo Pierre Bourdieu chama a atenção para o fato de existirem escritores submetidos às necessidades externas dos poderes hegemónicos – portadores de marcas de pertença e de cultura de certos poderes, como o político, económico, religioso, etc. –, tornando-se intolerantes às rupturas dessas cadeias estéticas do capital coletivo tirânico.

> *As lutas internas, nomeadamente as que opõem os defensores da «arte pura» aos defensores da «arte burguesa» ou «comercial» e que conduzem os primeiros a recusar os segundos o nome sequer de escritores, tomam inevitavelmente a forma de conflitos de definição, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os limites do campo mais favorável aos seus interesses ou, o que vem dar no mesmo, a definição de condições da verdadeira*

> *pertença do campo (ou dos títulos que dão direito ao estatuto de escritor, de artista ou de cientista).* (BOURDIEU, 1996: 255)

Embora promulgassem a defesa da arte pela arte, os considerados conservadores não mais fazem se não impor regras – as suas – que definem o direito de entrada no campo:

> *«que ninguém aqui entre» caso não venha dotado de um ponto de vista que concorde ou coincida com o ponto de vista fundador do campo".* (BOURDIEU, 1996: 256)

Trata-se, evidentemente, de lutas simbólicas, em que as regras se fundam em benefício de princípios dialéticos que favoreçam um fazer artístico com um baixo coeficiente de codificação, ainda assim reconhecido e bastante respeitado.

> *As lutas de definição (ou de classificação) têm por parada fronteiras (entre os géneros ou as disciplinas, ou entre os modos de produção no interior de um mesmo género) e, através das fronteiras, hierarquias. Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo.* (BOURDIEU, 1996: 258)

Se por um lado é pertinente construir-se uma muralha estrutural abstrata que permita a manutenção da existência do campo literário, por outro lado marginaliza produções que não obedecem aos padrões canonizados pelo grupo hegemónico e *gestor* do campo. Afinal, o produto literário cria ao seu redor uma república com diferentes atores e interesses múltiplos, mas que entre si alimentam e consomem este mesmo produto.

Ainda parafraseando Pierre Bourdieu, a inexistência de códigos rígidos de classificação do produto artístico promove uma permeabilidade na invasão das suas fronteiras e a sua consequente indefinição, quase cíclica.

Entretanto, essas fronteiras são mais mutáveis quanto maior for a pretensão de se respeitar os limites da objetivação propostos por Bayer:

> *A arte está sob a dependência do clima, da história, da cultura, dos costumes, da religião, do desenvolvimento cultural dum povo. É impossível desligar a arte da vida dos povos.* (BAYER, 1995: 261)

E se a arte está, realmente, ligada à vida dos povos, estamos em condições de pensar nela enquanto elemento subsidiante da identidade desse mesmo povo, como são os casos de Agostinho Neto e Solano Trindade.

A arte literária, como qualquer outro produto artístico, está envolvida numa rede de polemização devido à inexistência duma definição padronizante, como é lógico, sendo ela uma tessitura de objetos da natureza num plano de decomposição dos mesmos para um reordenamento aparentemente ilógico.

O escritor revela o mundo, e em especial o Homem, aos outros homens, para que estes tomem, em face ao objetivo assim revelado, a sua inteira responsabilidade.

A literatura apresenta-se como um produto que atua na transformação da realidade e interfere indiretamente nas consciências. É, também, reconhecidamente uma forma de arte que cria um universo com regras próprias, mas com uma grande complexidade e consistência que termina por influir decisivamente na realidade na qual se inspira.

A ideia de expor o seu mundo não é um ato inconsciente ou involuntário do artista. O artista constrói ou reconstrói uma realidade. A sua realidade. Portanto, há um engajamento ou compromisso entre o escritor e a sociedade no processo da criação artística. Jean-Paul Sartre entende que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras (Sartre, 2004: 20 e 29).

O produto artístico será, então, um elementar traço subsidiador de identidade dessa sociedade. Daí se afirmar que toda a escrita é um processo revolucionário, e o escritor um revolucionário na sua essência, como evidentemente o foram Agostinho Neto e Solano Trindade, tal como reportam os seus textos e mesmo as suas respetivas trajetórias apresentadas ao longo deste trabalho.

A busca de um mundo diferente, construído ou modificado segundo as perspetivas do escritor no seu pacto com o leitor, comunga com o sentido defendido por Paul Valéry sobre o proveito do produto artístico. Tanto Sartre quanto Valéry reconhecem que o campo literário regula práticas de

representações simbólicas que legitimam os traços identitários de sociedades descritas ou narradas pelo artista.

No seu olhar ao livro, Valéry lembra que a duração das obras é a sua capacidade de ser útil. Por isso, é descontínua (p. 21). Daí poderem engrossar, inovar ou renovar o intelecto do consumidor do produto:

> *No meio de vários livros que leio, encontram-se alguns que são estimulantes e não fazem senão abalar e revolver o que possuo; outros servem-me de alimento, cuja substância será transformada em minha substância. E a natureza interna do meu ser extrairá deles os modos de falar e pensar* (VALÉRY, 1994: 33)

Nesse enunciado, Paul Valéry confecciona elementos substantivos que engrossam o valor do sentido de arte. Ao afirmar que o valor das obras não se encontra nelas mesmas, mas no prolongamento que recebem dos leitores e das circunstâncias ulteriores, Valéry assume que o produto artístico tem, assumidamente, um compromisso com a humanidade e com os traços identitários que convoca em dada comunidade:

> *O lado mais positivo do novo é o de responder a um desejo antigo.* (VALÉRY, 1994: 22)

Mas é na sua definição de poesia que se assenta toda a ideia de estabelecimento de uma estrutura de correlação de princípios entre a arte e a humanidade; entre o poeta e o leitor:

> *A Poesia.*
>
> *É o desejo de representar, de restituir através da linguagem articulada as coisas ou a coisa, expressas de forma obscura nos gritos, nas lágrimas, nas carícias, nos suspiros, etc.; e parecem expressar os objetos, que exortam a vida através da aparência ou de um possível desígnio.* (VALÉRY, 1994: 27)

Em dois momentos, no início e no final da frase, Valéry fala de vontade; desejo e desígnio, que pode ser aqui entendido como um olhar vigilante da realidade e sobre a função e a natureza da Literatura.

Essa caraterização do produto literário confere-lhe o desígnio de formatar e representar, de modo simbólico, as estruturas literárias que combinam com os traços identitários duma comunidade ou de um povo, vencendo, evidentemente, a barreira da imposição ou do estabelecimento de regras arbitrárias que supostamente violam o primado da estética.

3.2. Importância da receção para a LE

Já foi observado que não limitamos a análise da estética na vertente da sua implicação reflexiva com o belo e o fenómeno das artes, mas fundamentalmente como a soma entre o sensibilizar (utilidade) e o agradar (forma), valorizando a perceção/apreensão (emocionais, sensoriais e intelectuais) de modalidades de uma criação literária, que se engaja num inconfundível propósito de se fazer perceber pelo leitor.

Os poetas em estudo, nomeadamente Agostinho Neto e Solano Trindade, embora tenham identificado um público universal, os seus poemas são direcionados a um leitor específico, num apelo à soberania do leitor na receção crítica da obra de arte literária.

Sobre esse aspeto, buscamos um enunciado de Carlos Mendes de Sousa, em que assevera:

> *Do número finito de signos que se nos oferecem diante dos olhos às possibilidades intérminas de na leitura os expandirmos, nesse jogo de infinitos em que atuam as teias intertextuais e os múltiplos códigos implicados, o leitor procurará ser um receptor cativo dos feixes que o estimulam, num atento processo construtivo em que se jogará o olhar da precisão e os sentidos da intimidade.* (SOUSA, 2000: 39)

As marcas da oralidade presentes no texto, a referência a contextos devidamente delimitados pela evocação à liberdade e à igualdade através da valorização do homem pelo homem e os recursos estéticos na óptica de Tolstoi e Mukarovsky são estratégias que apelam aos conhecimentos

prévios do leitor, sua sensibilidade e todo o contexto no qual ele e os poemas se encaixam. E a fruição, depois, surge como um complemento dessa proximidade entre o que o autor propõe e as preferências do leitor e sua capacidade de apurar sua experiência no texto poético.

Essa relação entre autor, obra e leitor, que se pretende interdependente, nos leva à corrente fenomenológica, em que se propõe que o leitor seja a figura que descodifica, em sua consciência, a natureza da criação literária e, por analogia, o sentido da obra.

Nesse capítulo, a abordagem dessa partícula da corrente fenomenológica abre-nos caminho para os estudos da estética da receção, em que o leitor assume o papel de produtor de sentidos, conforme defendem autores como Roman Ingarden e Hans Robert Jauss.

Pretendendo incidir a nossa análise sobre as propostas de Jauss, não deixamos, entretanto, de fazer uma alusão a Ingarden relativamente à receção duma obra literária, destacando o fato de ser o leitor que permite a concretização da obra literária através do seu ato de leitura.

Embora R. Ingarden refira que as vivências do leitor não devem ser tomadas como parte integrante da obra literária, afirma, entretanto, que o receptor é quem dá "vida" à obra, devido à vitalidade que a obra adquire ao atingir a sua expressão numa multiplicidade de concretizações:

> *Entrega-se às suas próprias vivências, entusiasma-se por elas, e quanto mais profundos, invulgares e ricos forem os seus próprios estados (sobretudo as emoções sugeridas e ao mesmo tempo só imaginadas), quanto mais perfeitamente puder «esquecer» todo o resto (e também a obra de arte e os seus próprios valores), tanto mais elevado apreço tributará por natural inclinação à obra de arte em causa* (INGARDEN, 1965: 40-41)

Podemos assim depreender das palavras de Roman Ingarden que cada leitor, ao procurar atribuir vitalidade ao texto, faz uma seleção inconsciente de partículas que coexistam na obra, fazendo dessa sua receção um ato individual de concretizações do texto, independentemente de a sua leitura ser influenciada pela consciência coletiva da sua comunidade, algo parecido ao que Stanley Fish chama de comunidade interpretativa.

Dito doutro modo, todo o leitor (representante de uma comunidade, logo está implícito a micro-perspetiva dessa comunidade) enriquece a obra com o seu-eu pelo simples fato de as

diferentes maneiras de apreender a obra serem também processos de emersão, complemento e concretizações do mesmo texto. Portanto, Ingarden concorda com a existência de um eixo de leitura para o ato de produção textual.

Reafirmando o que mencionámos, Carlos Ceia fala como o horizonte de expetativas que se cria a volta do leitor se apresenta como essencial para a efetivação duma obra literária:

> *Qualquer obra de arte literária só será efetiva, só será recriada ou "concretizada", quando o leitor a legitimar como tal, relegando para plano secundário o trabalho do autor e o próprio texto criado. Para isso, é necessário descobrir qual o "horizonte de expetativas" que envolve essa obra, pois todos os leitores investem certas expetativas nos textos que lêem em virtude de estarem condicionados por outras leituras já realizadas, sobretudo se pertencerem ao mesmo género literário.* (CEIA, 2010: s/p)

No sentido de conferir vitalidade à tríade, Hans R. Jauss apontou a necessidade da observância de um duplo horizonte para o ato de leitura: designadamente o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade.

Para Jauss, o conceito de *horizonte de expetativas abarca* o limite do que é visível, mas mutável conforme a perspetiva do observador. Ou seja, o diálogo entre a obra e o leitor depende de fatores determinados pelo que ele denomina horizonte de expetativas. Desse horizonte depende a primeira impressão do leitor sobre a obra.

Na perspetiva dos adeptos de Jauss, todo o leitor leva ao texto as suas motivações e o seu diálogo com o texto proverá uma certa expetativa, que poderá variar segundo o seu acervo e a sua história de formação:

> *Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de receção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências*

> *implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expetativas a respeito do 'meio e do fim' da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao género ou ao tipo de texto.* (JAUSS, 1993: 66-67)

Com esse excerto podemos perceber que Jauss atribui especiais considerações às condições sócio históricas das diversas interpretações textuais, valorizando a obra literária por via do seu processo receptivo. Ou seja, com os seus textos, Agostinho Neto e Solano Trindade certamente tenderam a atender o horizonte de expetativa do seu público alvo, procurando servir de bálsamo e gatilho, ao mesmo tempo, diante do momento de sub-humanidade em que estavam relegados os mesmos.

Também dessa forma, Hans R. Jauss eleva o papel do receptor como sujeito capaz de operar alterações e mudanças na interpretação da obra fruto da consciência individual desse mesmo receptor, que transporta consigo um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma dada época. Portanto, a aproximação entre os referentes do texto poético a experiência, vivência ou observação do leitor estabelece um campo magnético, e favorece o surgimento de uma consciência coletiva, que responde aos objetivos do engajamento dos nossos dois autores.

Jauss ainda nos lembra que as obras ganham vitalidade através dos tempos, pois o efeito e o significado do texto para cada leitor, contemporâneo ou não, ajuda a reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos:

> *A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e receção.* (JAUSS, 2002a: 70)

Depreende-se, com essa referência, que o conceito de *horizonte de expetativas,* de Hans R. Jauss, nos permite teorizar sobre a tríade, em que o elemento receptor pode até ser de época diferente da época da produção do texto ou do autor da obra. Contudo, o que vai mesmo influenciar a sua leitura será a tal consciência coletiva que já referimos acima, e que Stanley Fish chamaria de comunidades interpretativas.

Stanley Fish entende que os receptores da obra literária devem interpretar e fundamentar sentidos e significados a partir da experiência individual e cultural constituída pelas respetivas comunidades interpretativas. Desta forma, reconhece que a obra literária é produzida pelo autor em conjunto com o leitor devido à relação estabelecida entre escritor, o objeto artístico e o receptor ou leitor.

Num dado momento, aquando da sessão solene da proclamação da União dos Escritores Angolanos (UEA), Agostinho Neto reafirmava já o compromisso que o escritor deveria assumir com o leitor, atribuindo o sentido de utilidade à sua arte:

> *A literatura em Angola, e podemos estender um pouco mais dizendo a arte em Angola, esteve sempre ao serviço da Revolução.* (NETO, 1985: 14)

Num outro momento, Agostinho Neto referia, ao discursar no ato de posse ao cargo de Presidente da Mesa da Assembleia Geral da UEA, a 24 de novembro de 1977, que o escritor tem de estar compenetrado da realidade circundante para compreender e descrever um ambiente que corresponda ao imaginário do seu leitor:

> *A expressão, para ser válida, tem de ser resultado da vivência e da observação.*
>
> *(...)*
>
> *Viver a cultura angolana significa compreender o povo tal como ele é definido. Ser um elemento do povo. (...). Significa viver a vida do povo e, para os que têm preocupações literárias, saber retirar dos sentimentos, das aspirações e dos momentos, da*

> *História, os elementos necessários para a sua tarefa artística.* (NETO, 1985: 31)

Fica claro que Agostinho Neto estava compenetrado com o engajamento literário em concordância com Stanley Fish sobre o fato de a obra literária ser produzida pelo autor em conjunto com o leitor devido à relação estabelecida entre escritor, o objeto artístico e o receptor ou leitor.

Mas também isso vamos notar em Solano Trindade, que comunga do princípio defendido no parágrafo acima. Em 1961, Solano Trindade afirmava o seu papel de poeta a favor da defesa das tradições culturais do seu povo e na luta por um mundo melhor:

> *"Apesar de tudo que tenho ouvido e lido sobre poesia, resultado das teses e debates nos congressos de poetas e críticos, não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular de minha poética.*
>
> *(...)*
>
> *Unir o Universal ao Regional, num poema participante ou amoroso, num verso de protesto ou ternura, mas em palavras bem compreensíveis.*
>
> *- Quem me ouvir, ouça. "* (TRINDADE, 2008: 162)

O que fica clarificado pela posição assumida pelos poetas, conjugado na perspetiva avançada por Stanley Fish, é que os escritores engajados assumem a necessidade de interpretar e agir, com a arte como munição ou arma, a favor de um ideal que satisfaça ou vá ao encontro da sua comunidade interpretativa.

Reconhecendo essa utilidade, Roger Bastide viria a fazer, em 1946, uma análise a alguns poemas de Solano Trindade, afirmando:

> *Esses novos Poemas continuam a tradição dos seus antigos, prolonga uma rota que o senhor inaugurou no Brasil. Talvez possam lhe reprochar certa limitação do vocabulário e do ritmo, mas, o que para alguns críticos é um defeito, para outros – para os*

> *que vêem na Poesia "mensagem" – ser, ao contrário, uma qualidade, tornando possível uma mais rápida compreensão dos Poemas e uma ação mais eficaz. O senhor faz dos seus versos uma arma, um toque de clarim, que desperta as energias, levanta os corações, combate por um mundo melhor.* (TRINDADE, 2008: 27)

O papel desempenhado pelo receptor/leitor, quando resultante da soma entre a perceção/apreensão inicial de uma criação literária – com as caraterísticas peculiares dispostas pelo autor – e as consequentes reações que esta provoca, recebendo o nome de *experiência estética literária*, completa exatamente a perspetiva imaginada pelos poetas engajados, que aspiram pela apreensão da obra por parte do seu público alvo, que os nossos dois poetas muitas vezes denominam "meu povo".

Ao escrever sobre a necessidade de liberdade e de reconhecimento igualitário, Agostinho Neto e Solano Trindade colocam aos seus leitores a condição de coautores da obra literária, exatamente pela sensação que o texto provoca na comunidade interpretativa, que comunga e vivencia o mesmo contexto e procura adotar uma nova perceção da realidade.

Esse conhecimento que o receptor adquire por meio da obra literária poderá proporcionar uma transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e de agir sobre o mundo.

3.3. A arte literária como instrumento de humanização

Para preencher o pressuposto relativo à arte enquanto instrumento de humanização, olhámos antes para a época em que os dois poetas se engajam na arte, como consumidores e como produtores, período marcado pela insatisfação perante os padrões estéticos em voga, simbolizado por um irreverente processo revolucionário assente num espírito renovador no aperfeiçoamento do organismo literário.

Por um lado, anotamos o modernismo, que buscava desregular a ideia canónica de estética, rejeitando de modo consciente as formas, a poética versificatória e sua métrica e mesmo conteúdos tradicionais.

Tanto Solano Trindade quanto Agostinho Neto foram, estilisticamente adeptos da desregulação, já com uma orientação política a cimentar-se, e associavam-se às influências que os modernistas no geral pregavam, mais pelos moldes estéticos renovadores, preocupados em atualizar as poéticas em função das convulsões sociais dinamizadas pelo momento político-militar pós primeira grande Guerra e pelo desenvolvimento industrial de então, bem diferente do mundo e preocupações que os dois poetas vivenciavam e, logo, viviam.

Em comum com os outros modernistas, ambos impunham vitalidade e atualidade aos seus versos e rejeitavam categoricamente a realidade, acreditando num futuro mais esplendoroso. Daí gravitarem nas suas poesias predileção pelo repúdio consciente do que Claude Lévi-Strauss chamaria de *falso evolucionismo*[6], em que os fatos biológicos do darwinismo foram erradamente estendíveis aos fatos culturais:

> *(...), um machado não dá fisicamente origem a um machado, tal como o faz um animal. Dizer, neste último caso, que um machado evoluiu a partir de outro constitui, pois, uma fórmula metafórica e aproximativa, desprovida do rigor científico que se liga à expressão similar aplicada aos fenómenos biológicos.* (LÉVI-STRAUSS, 2009: 20-21)

Ao partilharmos essa citação de Claude Lévi-Strauss procuramos problematizar o conceito de *evolucionismo social*[7] e enaltecer o princípio do respeito pela diferença e a valorização do homem

[6] Na sua obra *Raça e história* (2009), Claude Lévi-Strauss critica as declarações dos direitos humanos por as considerar bastante irrealistas, negligenciando o fato de o homem realizar a sua natureza numa base de humanidade, num dado tempo e espaço, assente em culturas tradicionais, sobre as quais mudanças mais revolucionárias provocam choques nem sempre promotores de equilíbrio social. Afirma ainda que o homem moderno entregou-se à inúmeras especulações filosóficas e sociológicas para justificar a diversidade de culturas e chega a condenar experiências que o chocam ao mesmo que nega diferenças que a sua intelectualidade não o permite compreender.

É a isso que Claude Lévi-Strauss chama de falso evolucionismo, podendo ler-se, por exemplo, na referida obra o seguinte: falso evolucionismo. Em que consiste ela? Muito exatamente, trata-se de uma tentativa para suprimir a diversidade das culturas fingindo reconhecê-la plenamente (p. 19)

[7] O evolucionsmo social mais não é, normalmente, que a maquilhagem falsamente cientifica de um velho problema filosófico cuja chave não é certo que possa um dia ser fornecida pela observação e pela indução. (*(LÉVI-STRAUSS: 2009, p. 22)*

pelo homem, algo que os poetas Solano Trindade e Agostinho Neto apregoavam, inclusive nas suas obras, ao fazerem evidenciar que o estético é, também, cultural. Ou seja, o conceito estético – relacionado com o belo – é variável, dependendo de cada cultura. O que é belo para uma comunidade, pode não ser belo para a outra. E se transportarmos esta variabilidade para o sentido de utilidade da obra, também podemos encaixar a estratégia defendida pelos dois poetas em procurar sensibilizar por meio do texto poético.

E isso vem ao caso para os poetas modernistas. As dialéticas da contestação social, num modelo partilhado pelos poetas em estudo, figuram com métrica irregular não só novos ritmos, linguagens e temas, mas também primavam em transformar a arte em documento fundamentalmente humano.

Nesse sentido, os dois poetas, negros na assumpção do ser-se negro, projetam nos seus textos um combate à estereotipagem do homem negro, a valorização deste mesmo homem negro e da sua cultura; denunciando as sevícias das populações vítimas de opressão, mas aludindo a um futuro de liberdade para eles tanto no aspeto político, quanto no psico-espiritual.

Na perceção de Jonathan Culler, o texto literário não conduz a um pensamento único, embora promova o caráter desinteressado, ensina a sensibilidade e as descriminações subtis, porque convoca no indivíduo o seu lado espiritual na tomada de posição perante um fato vinculado pelo objeto estético:

> *Objetos estéticos, tais como as pinturas ou as obras literárias, com sua combinação de forma sensorial (cores, sons) e conteúdo espiritual (ideias), ilustram a possibilidade de juntar o material e o espiritual. Uma obra literária é um objeto estético porque, com outras funções comunicativas inicialmente postas em parênteses ou suspensas, exorta os leitores a considerar a inter-relação entre forma e conteúdo.* (CULLER, 1999: 39)

Isso é possível vermos, por exemplo no poema "Sábado nos musseques", em que Agostinho Neto denuncia os maus-tratos, o tratamento desigual, caraterizando uma época em que o homem valia pela sua raça, evidenciando a fusão entre a forma e o conteúdo:

Ansiedade
no homem fardado
alcançando outro homem
que domina e leva aos pontapés
e depois de ter feito escorrer sangue
enche o peito de satisfação
por ter maltratado um homem

(...)

Nos homens
ferve o desejo de fazer o esforço supremo
para que o Homem
renasça em cada homem
e a esperança não mais se torne
em lamentos da multidão (NETO, 2009: 44-50)

A tradução, pelo poeta, de musseques enquanto bairros humildes de gente humilde convoca a ideia da subjugação de seres pela natureza da sua fraqueza material, barbarizados pela força da ganância e desumanidade de outros seres pretensamente superiores.

Não é, por isso, estranho a evocação de Deus (Homem) para devolver aos homens, diferentes pela sua própria natureza, o sentido divino de esperança, de vida e que os lamentos sejam realmente indícios de liberdade.

Mas esse grito não é pelo homem negro dum modo extensivo. No poema "Negros", Solano Trindade entoa um ritmo de igualdade por aqueles que, como ele, apregoam a liberdade e condenam a escravidão, a exploração e a opressão:

Negros que escravizam
E vendem negros na África
Não são meus irmãos

Negros senhores na América
A serviço do capital
Não são meus irmãos

Negros opressores
Em qualquer parte do mundo
Não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
Escravizados
Em luta por liberdade
São meus irmãos

Para estes tenho um poema
Grande como o Nilo (TRINDADE, 2008: 41)

Nesse poema, a implicação de irmandade do sujeito lírico conjuga-se para o negro oprimido que clama por liberdade e contra o negro que se envolve, passiva ou ativamente, no processo de opressão do seu próximo. É este um paradigma que sustenta a negritude, aglutinando protestos intelectuais em defesa da tomada de consciência de um momento de sujeição à discriminação e a uma consentânea oposição a favor da valorização da identidade negra.

De forma sequencial ao poema acima descrito, em "Canto da Liberdade", podemos ver que Solano Trindade sonha com a construção de um mundo diferente daquele que ele vivenciava, perene de desigualdades:

Ouço um novo canto,
Que sai da boca,
De todas as raças,
Com infinidade de ritmos...
Canto que faz dançar,
Todos os corpos,

De formas,
E coloridos diferentes...
Canto que faz vibrar,
Todas as almas,
De crenças,
E idealismos desiguais...
É o canto da liberdade
Que está penetrando,
Em todos os ouvidos... (TRINDADE, 2008: 71)

Nesse apelo à união como sinónimo de liberdade, o eu-lírico projeta-se como enunciador de um canto diferente, mas de união na diferença. Um canto, ou poema, que toca sentidos de todos, almas e pessoas com crenças e ideologias desiguais, mas que aspiram viver sob o teto da liberdade.

Nos dois poemas citados, há o entoar duma expressa necessidade de se pretender novos horizontes de vida, com modernas estratégias estéticas, temáticas e mesmo de sentido, procurando estabelecer relações comportamentais à margem dos convencionais. Além disso, os poetas em estudo propunham já esta desregulação do cânone com orientação política, colocando o timbre sobre a liberdade e a humanização.

Nessa mesma perspetiva, os dois poetas marcavam o compasso num excessivo tom de optimismo histórico, pelo elevado sentimento e perspetiva de refletir, interpretar e denunciar o sistema político e económico vigente e, ao mesmo tempo, consciencializar a classe dominada contra os riscos da aceitabilidade da hegemonia do poder assente na discriminação pela diferença.

Para exemplificar, podemos citar excertos do poema "Confiança", em que Agostinho Neto percorre o sentido da denúncia e o da reivindicação:

John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante

(...)

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço meu pedaço de pão. (NETO, 2009: 68)

Também, Solano Trindade transmite-nos o sentimento de revolta mergulhado na denúncia, evidenciado nos excertos do poema "Meu canto de guerra":

Eu canto na guerra,
Como cantei na paz,
Pois meu poema
É universal.
É o homem que sofre,
O homem que geme,
É o lamento
Do povo oprimido (TRINDADE, 2008: 70)

A estratégia de radicalização e inovação nas estruturas internas e externas dos textos e a produção de textos programáticos, encontravam ambientes favoráveis pois combatiam contra desumanos mecanismos de corte na expressão da liberdade de escrita e de pensamento, designadamente em Agostinho Neto com o regime colonial português, e em Solano Trindade com o regime ditatorial e promotor de desigualdades raciais.

Mas esses comprometimentos para com as populações discriminadas e subjugadas se tornou, em princípio, bandeira de adeptos do neorrealismo, conforme descreve António José Barreiros,

> *O neorrealismo é uma escola que elege para tema fundamental da obra literária assuntos relacionados com o condicionalismo socioeconómico dos povos e analisa a luta de classes que ele implica, visando, na linha ideológica do marxismo, contribuir para o desaparecimento da exploração do homem.* (BARREIROS, 1998: 507)

Como um novo estado de alma, o neorrealismo viria a corresponder ao advento de uma nova consciência, sendo que os seus adeptos demonstraram a necessidade de criar suas obras envolvidas com a realidade política, em territórios onde não se permitia a abordagem de temáticas sociais e políticas que a sociedade enfrentava. A censura ganhava terreno, como ficou evidente com a apreensão de obras de Solano Trindade e o encerramento da SCA, nomeadamente descritos no capítulo II.

Assim, as suas vidas e os seus engajamentos levam-nos a afirmar que Agostinho Neto e Solano Trindade procuraram preencher as correntes das suas respetivas poéticas com substâncias promotoras de liberdade e de humanismo, combatendo pesadelos e plantando sonhos.

Na pele de negristas, cada um dos poetas essencializa a sobreposição da personalidade negra contra o assimilacionismo, com vista a fortalecer a indagação pela valorização e afirmação do negro no âmbito da sua luta pela liberdade e igualdade de oportunidade e de tratamento, tal como Agostinho Neto deixa escorrer no poema "Sangrentas e germinantes":

Os nossos gritos
são tamtams mensageiros do desejo
nas vozes harmoniosas das nações
os nossos gritos são hinos de amor para os corações
florescendo para a terra como no sol nas sementes
gritos África
gritos das manhãs em que nos mares crescem os cadáveres
acorrentados
sangrentas e germinantes

– Eis as nossas mãos
abertas para a fraternidade do mundo
pelo futuro do mundo
unidas na certeza
pelo direito pela concórdia pela paz (NETO, 2007: 86-87)

Nas suas diferentes intervenções artísticas e intelectuais, ambos os poetas demonstram a sua insatisfação e oposição frontal ao sistema político dominante, fazendo-se voz de consciências coletivas, regulando a sua poética na temporalidade e na essencialidade a favor de um mundo mais justo, de concórdia, de paz e união.

Para esse tempo, o registo contextual marca a flexão verbal nas suas pessoas gramaticais, conjugando um futuro ajustado ao combatível presente. Ou seja, a forma (acessório ou suplementar) perdia espaço, nomeadamente o tema, o estilo ou a métrica regular, tudo perante uma realidade que clamava por uma depuração da subjetividade lírica.

Portanto, Agostinho Neto e Solano Trindade versificavam pelas suas experiências, realidades e objetividades, levando aos seus respectivos textos prováveis influências recebidas da leitura de autores modernistas, designadamente o desejo de o conceito sobrepor-se à forma.

Perspetivando a desconstrução da caraterização negativa do negro enquanto ser intelectual, emocional e socialmente inferior, os poetas em estudo também adotam a posição de negritudinistas, na busca de afirmação do negro, da sua existência enquanto ser herdeiro de um rico manancial cultural e social, na perspetiva do que denunciara Franz Fanon:

> *A civilização branca, a cultura branca impôs ao Negro um desvio existencial (FANON, 1975: 30)*

E, perante o quadro apresentado acima por Fanon, novamente os dois poetas parece terem ouvido e personificado palavras de Fanon, quando este afirmou:

> *Cada vez que um homem faz triunfar a dignidade do espírito, cada vez que um homem disse não a uma tentativa de sujeição do seu semelhante, senti-me solidário com o seu ato. (Idem.: 236)*

O sentido de discriminar pela diferença, elevando o homem negro como tema nos poemas, tanto para denunciar as barbáries sobre si, quanto para apelar a sua emancipação para uma postura de revolta a favor da liberdade dos homens subjugados, são condimentos sustentados nas poéticas de Agostinho Neto e Solano Trindade, incorporados e aqui referidos como justificativa do excerto que acima citamos.

Agostinho Neto, poeta muito interventivo no capítulo político, marca posição na ideia da valorização e libertação do homem pelo seu contributo aos valores sagrados da humanidade, algo patente, por exemplo, na última estrofe do poema "Confiança":

> *As minhas mãos colocaram pedras*
> *nos alicerces do mundo*
> *mereço o meu pedaço de pão.* (NETO, 2009: 68)

Ou ainda no poema "Campos Verdes"

> *São as vozes em coro na impaciência*
> *buscando paz, a vida em cansaços seculares*
> *nos lábios soprando uma palavra: independência!* (Idem.: 127)

Nos dois casos, é visível no sujeito poético a reivindicação por um princípio de liberdade e de igualdade de tratamento, denunciando um presente que clamava por mudanças.

O poeta descreve um mundo de violência e de maus-tratos; do homem ferido na sua dignidade por outro homem; do homem escravizado transformado em coisa, como o próprio Agostinho Neto escrevera em duas folhas de apontamentos manuscrito apreendidas pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), material este encontrado na sua bagagem quando, em outubro de 1960, era deportado para Cabo Verde:

> *Os negros são homens. Homens como os brancos, com as mesmas necessidades materiais, sociais e morais (...).*
> *Os negros têm o sentimento de dignidade, e sentimo-nos feridos no nosso orgulho ao conhecer ou ao sofrer certas práticas sociais.* (NETO, 2012: 935)

Entretanto, não é um sentido rácico que faz Agostinho Neto embandeirar metáforas que concorrem para a liberdade, pois para ele a liberdade é um valor intrínseco da humanidade. Nos

mesmos papéis apreendidos e que aludimos acima, ele mesmo desmistifica isso e atribui aos poderes e ideologias a razão da discórdia entre os homens:

> *Eu, que vivi mais do que uma dezena de anos em Portugal, sei perfeitamente que é possível conviver com a maioria dos brancos portugueses. Só por uma deformação, causada pelo ambiente político-social, os mesmos indivíduos que, na Europa, são capazes de conviver com negros chegam cá totalmente incapazes disso.* (Idem.: 936)

No poema "Construção", Solano Trindade dá seguimento ao sentido apresentado por Agostinho Neto nos excertos que transcrevemos, e deixa o seu eu-lírico reafirmar o seu compromisso com a vida, definindo a paz como alimento e abrigo do homem:

> *Não sei se no Nilo*
> *Ou no Amazonas*
> *Porque não há lugar determinado,*
> *Para se começar a viver...* (TRINDADE, 2008: 90)

A ideia de construção concorre com o princípio de liberdade. Sendo o viver uma condição inerente ao ser humano, o poeta lança um eu-lírico privado dessa condição, pelo que manifesta o desejo de ser bafejado por tal condição.

Num outro poema, "O canto da liberdade", Solano Trindade transforma o poema em lança ideológica que caminha como vento vibrante, apelando à quebra de barreiras entre homens para se erguer a liberdade:

> *Canto que faz vibrar,*
> *Todas as almas,*
> *De crenças, e idealismos desiguais...*
> *É o canto da liberdade*
> *Que está penetrando,*
> *Em todos os ouvidos...* (TRINDADE, 2008: 70)

Mas o poema "Nem tudo está perdido" é um corolário de que o engajamento do poeta é inerente à natureza de qualquer artista, embora nalguns casos marcadamente mais interventivos no ponto de vista político-social.

O apelo, à luta, direcionado aos seus "irmãos", na verdade leitores, combina com a certeza duma vitória contra os "opressores":

Nem tudo está perdido irmãos
nem tudo está perdido amadas
o sol voltará a nos trazer calor

Esta é a mensagem nova
que o poeta nos traz
para que desperteis para a luta
na hora de vossa angústia
irmãos e amadas do meu século!

Se os poderosos
cada vez mais escravizam,
os oprimidos
lutam por liberdade
É maior a esperança
de libertação... (Idem.: 81)

No incentivo à luta dos opostos, nomeadamente opressor e oprimido, o poeta estimula os seres angustiados a aspirarem pela sua liberdade e a sonharem por um sol que traga vida.

Esse seu poema, "Nem tudo está perdido", contextualizado num momento de sentida desumanidade, é um alimento de esperança por um mundo sem escravos. Contudo, é também um incentivo à luta pela conquista da liberdade.

Acrescentando ao sentido de liberdade de Solano Trindade, conferido no poema cujos excertos apresentamos acima, Agostinho Neto reforça a esperança pelo alcance da liberdade, em "Adeus à hora da largada":

Hoje
somos as crianças nuas das sanzalas do mato
os garotos sem escola a jogar bola de trapos
(...)
os contratados a queimar vidas nos cafezais
(...)

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Os poemas dos dois autores por nós aqui referenciados, designadamente "Adeus à hora da largada", "Confiança e Campos Verdes", de Agostinho Neto, e "Construção", "O canto da liberdade" e "Nem tudo está perdido", de Solano Trindade, trazem abordagens que combinam a ideia de engajamento artístico com o da busca da liberdade.

E mais uma vez quisemos demonstrar que a concretização dos objetivos dos poetas se corporiza na importância que atribui à apreensão das obras.

A vitalidade que o leitor doa ao poema faz materializar as aspirações de Agostinho Neto e Solano Trindade; aspirações por um mundo melhor, construído primariamente na consciência dos homens que anseiam a liberdade, igualdade e valorização.

3.4. O poeta e o poder da literatura

É bem verdade que Agostinho Neto e Solano Trindade tinham noção de dois elementos relevantes. Primeiro, que os seus respectivos contextos reclamavam por uma atitude interventiva por parte dos intelectuais, no sentido de proclamar uma mudança na relação entre os homens em sociedade. Segundo, que a literatura poderia ser uma arma importante para a materialização do primeiro elemento por nós aduzido.

Esses dois elementos correspondem ao que nos lembra Carlos Reis, falando sobre a dimensão estética da literatura. Este autor refere que a autonomia do texto literário e o ato criativo estabelecem uma relação estreita com a intencionalidade e a finalidade do artista.

Das ilações que retivemos, depreendemos que Carlos Reis concorda com o postulado segundo o qual, independentemente da estratégia, forma e conteúdo, a produção literária é, por excelência, deliberadamente estética:

> *Quando escreve um texto, o escritor normalmente sabe que esse texto virá a ser entendido como texto literário; tal fato estimula não apenas a observância de determinados protocolos de escrita literária, mas também a integração dessa escrita num cenário institucional condicionado* (REIS, 2008: 103)

Destacando o discurso literário como estratégia de configuração do reconhecimento de um determinado índice de competência técnico-artística, Carlos Reis refere que os artistas se socorrem de linguagem literária específica, propondo a uma comunidade de leitores um texto que essa comunidade reconhecerá como texto literário, tendo como recurso o ato discursivo próprio.

Constituído como ascendente do escritor que decorre do seu propósito deliberado, o artista elabora o seu texto (discurso literário) com a intenção de fazer dele um produto cultural de índole estética, dotado de estabilidade.

A literatura é, também, uma reação do poeta ao mundo. Para tanto, a estratégia é recorrer ao denominado discurso literário, que Carlos Reis define como,

> *conjunto das mensagens derivadas, em termos institucionais e em termos técnico-enunciativas, de uma formação discursiva superior que é a linguagem literária* (Idem.: 155)

Particularizando o nosso trabalho, o recurso ao discurso literário ganha a sua justificação, porque os poetas procuram, pelo texto literário, estabelecer os seus registos dialogantes com o mundo, ao mesmo tempo que respondem às suas necessidades de manifestação de deveres de cidadão do mundo, denunciando realidades desumanas.

Referindo-se ao poder da literatura, Antoine Compagnon atribui ao poeta uma soberania que funciona como um antídoto contra a ideologia duma raça superior e contra os poderes instituídos.

> *O poeta dispõe do poder já não o arcaico, mas o moderno (...) de desvendar uma verdade não transcendente, mas latente, presente em potência, escondida fora da consciência, imanente, singular e até então inexprimível.* (COMPAGNON, 2010: 36)

Os temas dos poemas e a gestão dos versos comprovam o enunciado de Antoine Compagnon, o que nos possibilita confirmar o combate dos poetas a favor de sagrados valores da humanidade, designadamente a liberdade, em contraponto ao conformismo duma ética, estética e moral comprometidas com poderes que legitimam o conceito, o modelo e a natureza da literatura e, por extensão, da arte.

Ou seja,

> *Ela liberta o indivíduo da sujeição às autoridades, (...). A literatura, enquanto instrumento de justiça e de tolerância, e a leitura, enquanto experiência da autonomia, contribuem para a liberdade e para a responsabilidade do indivíduo.* (Idem.: 31)

Podemos assim depreender que a arte é um mecanismo de escape para a busca de liberdade. Portanto, todo o artista que se engaja, a partir do momento em que tem consciência e identifica a arte como mecanismo de manifestação, ele e o seu produto literário passam a estar sempre dispostos a estabelecer uma relação de conflitualidade com a sociedade.

É nessa perspetiva que se adequa a asserção de George Dickie sobre o artista enquanto pessoa que participa, com conhecimento de causa, na produção de uma obra de arte, e que,

> *uma obra de arte é um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte.* (MOURA, 2009: 157)

De novo, percebemos que a definição de "artista" apresentada por George Dickie valoriza a ideia de que a produção literária é intencional.

> *Apesar de haver alguns elementos de uma obra de arte que possam ter tido origem em ocorrências acidentais ao longo da produção da obra, a obra como um todo não é acidental. Participar com conhecimento implica que um artista esteja consciente do que está a fazer.* (Idem.: 157)

Sobre essa instância de proporcionalidade direta entre o ser artista e o assumir um determinado comprometimento, Pascale Casanova garante que o artista se engaja de forma direta no papel de contrapoder, pois "as lutas e seus desafios liberam-se das imposições políticas para obedecer unicamente à lei específica da literatura" (CASANOVA, 2002: 58).

Ou seja, a função social do artista remete-o para um certo engajamento a favor do livre desejo de escrever e por um determinado posicionamento no mundo enquanto intelectual, conjugando à necessidade de transformação cíclica da sociedade.

> *Aos poucos, a literatura escapa do domínio original das instâncias políticas e nacionais para cuja instituição e legitimação ela contribuiu.* (Idem.: 57)

Devemos lembrar aqui a utopia da liberdade; em que ela (liberdade) é observada no plano platónico, remetendo-nos ao livre direito de agir e pensar em obediência ao livre arbítrio, tendo como limite o livre direito de agir e pensar do outro. Diríamos mesmo que a liberdade é abordada no plano da independência do ser humano, com as respetivas autonomias.

Conciliando com a ideia de liberdade, está a literatura, enquanto instituição onde se pode dizer tudo, sobre qualquer coisa. Jean-Paul Sartre vai nessa mesma direção, aprimorando o desejo imanente ao artista em transformar o mundo.

> *Porque escrever é desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor, é recorrer à consciência de outrem para fazer-se reconhecer como essencial à totalidade do ser, como o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo* (SARTRE, 1968: 49)

O mesmo Jean-Paul Sartre afiança que, "quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade" (SARTRE, 1968: 52). Isso mesmo é ratificado por Pierre Brunel, quando assegura que "não há escritor sem liberdade criadora" (BRUNEL, 2004: 3).

Independentemente do engajamento que está subjacente na atividade artística, os nossos dois poetas assumem na sua poética uma posição sociopolítica relacionada com a busca liberdade do "seu" povo, privilegiando um utópico equilíbrio da sociedade a qual se destina, através do questionamento dos seus valores e instituições.

Contudo, Agostinho Neto e Solano Trindade não estão a oferecer qualquer propósito que não seja inerente à arte, pois estão conscientes que os seus discursos literários serão promotores de sentimentos, reflexões e pensamentos sobre os problemas e realidades das suas respetivas sociedades.

3.5. Estética pelo engajamento poético

Um produto artístico é um emaranhado de vasos comunicantes que abrem caminho para diálogos com uma realidade sociocultural abstrata no estabelecimento do vínculo com essa mesma realidade.

Entretanto, esse produto, que se efetiva por via da sensibilidade pessoal do consumidor, responde às necessidades das relações sociais que definem os procedimentos de produção de um instrumento político.

Na relação entre a política e a poética engajada, Benoît Denis afirma:

> *Literatura engajada seria a escrita de um autor que 'faz política nos seus livros'* (DENIS, 2002: 09)*;*

O artista tem noção disso. Sabe que o seu produto cria um universo político próprio, com regras particulares, baseando-se num mundo real revigorado numa perspetiva imaginada, com a densidade e complexidade que consente uma fuga da realidade. Esse diálogo entre o imaginário e o

real possibilita que se combine uma aparente intenção do artista com uma das secções labirínticas da literatura, nomeadamente a que se refere a capacidade de a arte literária empregar uma ideologia.

Luís Lima refere que o texto poético corresponde aos anseios estéticos quando nele reside a construção harmónica das partes, cujos artefatos literários abrem perspetivas que exortam o leitor a considerar a relação entre a forma e o conteúdo:

> *Um texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como caraterísticas no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da génese do objeto estético (...) doravante o texto deve ser considerado como o ponto de partida de seu efeito estético.* (LIMA, 1983: 307)

Pela sua própria natureza, a arte proporciona-nos um entendimento mais sublime sobre o mundo, permitindo compreender e explicar duma maneira diferenciada a vida e a sua atmosfera psicoemocional, a racionalidade e, até certo ponto, a inconsciência dos homens vista em contextos e por meio de textos díspares.

Tal como o eu do artista, também as sociedades reclamam pela presença da arte. Num texto sobre "A importância da arte", Agustina Bessa-Luís considerou que a ausência da arte poderia provocar uma espécie de deserto, mesmo sendo, a seu ver, algo explosivo:

> *Se os poetas se calassem subitamente e só ficasse no ar o ruído dos motores, porque até o vento se calava no fundo dos vales, penso que até as guerras se iam extinguindo, sem derrota e sem vitória, com a mansidão das coisas estéreis. O laço da ficção, que gera a expetativa, é mais forte do que todas as realidades acumuláveis. Se ele se quebra, o equilíbrio entre os seres sofre grave prejuízo.* (BESSA-LUÍS, 2008: 20)

A ideia de Agustina Bessa-Luís subjuga o real em detrimento do imaginário, como fundamental para o equilíbrio dos seres humanos. E é nessa perspetiva que pretendemos sublinhar o valor da arte.

Não só porque o encontro com a arte se julga necessário para promulgar a beleza das coisas elementares do e no homem, ou um mecanismo de terapia humana, mas porque ela proporciona um novo fôlego indispensável ao equilíbrio físico e mental dos seres nas sociedades que tendem a privilegiar cada vez mais o materialismo.

Esse postulado pode reforçar a pertinência da citação acima e ajudar-nos a compreender a importância da arte na perspetiva avançada por Agustina Bessa-Luís, que subscrevemos, como pressuposto, também, de expressão de habilidades com base em recursos materiais para promover a vida.

O percurso do nosso trabalho assenta nessa base acima defendida, justificando o papel desenvolvido por Agostinho Neto e Solano Trindade junto das populações e culturas com as quais se engajaram. E a escrita foi um dos caminhos de predileção destes dois poetas no sentido de promover a vida. A arte escolhida foi a poética.

Tendo definido o poeta como uma intacta opressão da alma, também Agustina Bessa-Luís afirma que escrever é comover para desconvocar a angústia e aligeirar o medo:

> *Só merece a Arte que é em nós uma imposição, um destino, um fogo inconsumível de espírito, ainda que a obra, relativa à nossa exigência, nos pareça medíocre.*
>
> *(...)*
>
> *O escritor, desde os seus começos, tem que obedecer a uma ideia, que é a mesma pela vida fora. Não se desvia dela um passo, ela tiraniza-o, e obriga-o a tentar sempre a arte de a exprimir, cada vez mais calibrada pela sua própria consciência e mais instituída no seu estilo.* (BESSA-LUÍS, 2008: 20)

O poeta é um guardião dos homens e a sua arma é a palavra grafada. É isso que depreendemos no dizer de Agustina Bessa-Luís. É, por isso, compreensível que se encare o fazer poético como uma alquimia da palavra, essas que se comungam, de forma artística, na criação de

corpos cobiçados, resquícios de outras vidas ligadas à história de uma ou mais sociedades universalizadas.

Entretanto, nesse compromisso com o dever de *corrigir a cega fortuna,* o escritor aparentemente negligencia os cânones do que se promulga ser estético. Ou seja, aparentemente, aos olhos dos adeptos da arte pela arte, ela desaparece para dar lugar a um propagandista ou comercial sem os quesitos por eles considerados literários.

Claro que não é essa a nossa opinião. Defendemos, desde o início, que os dois artistas doam ao seu discurso literário uma função social, tornando-se em intelectuais engajados em sociedades em permanente evolução. O texto poético passa a ser, também, um mecanismo simbólico de denúncia das injustiças sociais.

3. 6. Coletivizar anseios

No engajamento poético dos dois artistas em estudo, encontramos explícitas referências que apontam para um sentido coletivista, em que o eu constantemente se subalterniza ao nós. Sintonizados na irmandade por uma mesma causa, os diálogos poéticos entre os dois são evidentes, primando ambos por um cursor de alusões à liberdade universal.

A lógica discursiva eleva os seus sujeitos poéticos a relações dicotómicas entre Negro/Branco e Eu/Outro, embora essa relação não seja necessariamente de extensividade, porque ambos estão conscientes que nem todos os negros são seus irmãos, como nem todos os brancos são opressores. Vamos mesmo observar ao longo das nossas análises que há negros opressores e brancos explorados, sendo que há um determinismo nos regimes políticos vigentes que concebem, criam e alimentam os "monstros" que corporizam tais relações dicotómicas discriminatórias.

Numa convergência artística, as vozes dos poetas marcam e comungam-se numa identidade racial e social, gerando um ideal de justiça social e de liberdade para os negros escravizados e oprimidos um pouco por todo o mundo. É nesse sentido que surge nos seus poemas, como incessantes diálogos intertextos, o sentido de denúncia e apelo plural às relações de igualdade e equidade entre os homens.

Iniciando no poema "Partida para o contrato" (p. 43), Agostinho Neto retrata o sofrimento duma mulher que vê o seu amor a partir para São Tomé e Príncipe; para o contrato. Por outro lado,

no poema "Partida" (p. 79), de Solano Trindade, também se assiste a uma despedida entre dois seres que se amam. Nos dois casos, e talvez como acontece com qualquer despedida, a incerteza preenche o horizonte das expetativas dos que ficam. Elas, as amadas, sabem que os seus amores podem não voltar.

Na partida de Agostinho Neto, o início marca logo o clima de sofrimento que se instala nos corações do casal, particularizando o da amada cujo coração se enche de sombras:

O rosto retrata a alma
amarfanhada pelo sofrimento

Solano Trindade, não indiciando uma involuntariedade na separação, autoriza a partida do seu amor como condição para o fim de um calvário coletivo:

Deixe que eu parta amada
para minha festa
para que eu volte mais forte
para te amar

O sujeito lírico de Solano Trindade parte levando nas mãos uma semente de paz para o seu povo. Teme não regressar e por isso prepara a sua amada:

Mas se eu não voltar amada
não te entristeças
é que meus pés
ficaram na terra
e meus braços ficaram no ar
E a mensagem que eu levo nas mãos
brotou...

Em Agostinho Neto, a dor pelo desterro do sujeito lírico acompanha a sua amada com uma quase total ausência de esperança:

Não há luz
não há estrelas no céu escuro
Tudo na terra é sombra

Falamos em quase total ausência de esperança porque a arte é, em si, um sinónimo de esperança, como o demonstra o mesmo poeta num dos versos do poema *Noite escura (NETO, 2009: 151)*:

Mas na noite escura
os corações se erguem

Agostinho Neto e Solano Trindade dialogam no intertexto sobre temas, personagens e até mesmo sobre coisas e ideias. Na batalha travada por eles em prol da valorização do homem negro, frequentemente socorrem-se dos mesmos referentes.

No poema "Seios de Negra" (2008: 52), Solano Trindade faz uma homenagem a Keita Fodeba (embora seja gravado o nome como Keta Fodeba), estabelecendo uma estreita relação entre a mulher negra, os seus seios e a plasticidade que os regaços femininos promovem na manifestação artística.

Como poderemos observar mais adiante, os seios de negra não surgem no poema na vertente da sexualidade, mas na predominância que a arte dela se socorre como um símbolo de promoção do belo. Igualmente, essa relevância dos seios faz emergir o valor da mulher negra; a negra oprimida, insultada e reprimida na sociedade, mas cuja beleza serve como motivação artística.

Na mesma página, com o poema Plástica Negra, Solano reafirma:

Negra no sonho insultada
Negra no sonho oprimida
Sempre amor...

O amor de negra sempre plástica

A sua primeira libertação
Foi os cantares de Salomão
A segunda foi a escultura de Picasso
A terceira ela conquistou sozinha

Em "Plástica Negra", o poeta fala de cantares de Salomão como a primeira libertação para o amor da negra, aludindo ao cântico dos cânticos do rei Salomão, no século X a. C. O Livro de Cânticos de Salomão é um poema lírico escrito para exaltar as virtudes do amor que simboliza a relação espiritual entre a Alma e Deus.

Num diálogo entre dois interlocutores que se amam, a amada revela a sua epiderme, ao referir-se no primeiro cântico:

Estou escura, mas sou bela,
ó mulheres de Jerusalém;
escura como as tendas de Quedar,
bela como as cortinas de Salomão.
não fiquem me olhando assim
porque estou escura;
*foi o sol que me queimou a pele (*OMARTIAN*, 2009: 705).*

Nesse texto poético, que ganha a forma de um diálogo entre o casal cristão, o rei elogia a sua amada, pela sua beleza e pureza, não permitindo que algum traço da aparência dela interfira negativamente nos seus sentimentos.

No ritmo do diálogo, e num momento de expressão do seu amor à amada, o interlocutor reage no quarto cântico:

(...)
Como você é linda, minha querida!
Ah, como é linda!
(...)
Seus dois seios são como filhotes de

cervo,

como filhotes gémeos de uma gazela

*que repousam entre os lírios. (*OMARTIAN*, 2009: 708-709)*

Nesse cântico, a alusão aos seios por parte do amado é recuperada por Solano Trindade no poema que introduzimos, designadamente "Seios de negra":

Seios de negras cantadas por Salomão
Seios de negras vistos por Picasso
Seios de negras em ritmo de samba
Seios de negras em ritmo de jazz
Seios de negras em ritmo de rumba
Seios de negras em qualquer canção
Seios de negras no "Keta Fodeba"

Na nossa perspetiva, o recurso aos seios da mulher negra é aqui trazido por Solano Trindade, não apenas no sentido de simbolizar a feminilidade e fonte de vida, contrariando a rotina discriminatória da mulher negra. Além disso, há também um princípio cultural africano de maternidade e alimento, reforçado pela transmissão da relação direta entre seios nus e liberdade.

Assim, Solano oferece um ritmo singular, artístico e coletivo que os seios das negras simbolizam, incorporando a presença de Keita Fodeba para traduzir a cultura africana, sendo ele um legítimo representante dessa mesma cultura.

Salomão, Picasso, samba, jazz, rumba e qualquer canção são palavras com as quais o poeta fecha os versos, ligando-os necessariamente à arte, viajando pelo mundo que cada um dos nomes representa.

Com Keita Fodeba a fechar o ciclo da relação entre seios e arte, sentimos a força da valorização da cultura africana. Por um lado, pela representação dos seios de negras como símbolo da interioridade ou o núcleo do fluxo livre da arte e o consequente prazer que isso proporciona ao mundo, por outro lado, quem é chamado para representar África nos nomes que o poema enuncia para copular com os seios das negras é Keita Fodeba, um africano conhecido pelo seu papel de

transformador, reconfigurador da arte africana, nomeadamente a dança, o teatro e a literatura. Ele é, por isso, considerado como um motor cadenciado da arte africana.

Num diálogo que podemos estabelecer entre os textos poético de Solano Trindade e o ensaio de Agostinho Neto, percebemos que ambos convidam Keita Fodeba para destacar a vitalidade da cultura negra/africana, não como um prolongamento da cultura europeia, como contestou o poeta angolano, mas como um corpo com mecanismo de funcionamento autossustentável.

Num ensaio publicado em 1953, intitulado *A propósito de Keita Fodeba,* Agostinho Neto *defendia que para boa parte da Europa* a Arte Negra não era senão um «caso particular» da arte da Europa, adicionada de novas formas ao contato com os povos negros. Portanto, sem vida própria e auto-dependente da arte europeia.

> *Assim, a grande parte substancial da música negra, que se «modernizou» desde o Norte ao Sul da América, não é, para essa maioria senão uma forma enriquecida da música europeia. No fundo, ela não é senão um somatório de novos ritmos de uma nova espiritualidade, não é senão mais uma aquisição de pitoresco, ao juntar aos outros pitorescos europeus, como por exemplo, ao «idioma» musical espanhol.*

Nesse ensaio, escrito em Lisboa, 13 de Março de 1953, o poeta e um dos protagonistas da independência e primeiro presidente de Angola manifestava a sua discordância com a descrição de uma África rendida à cultura europeia, presa à aculturação:

> *Na «negritude» dos modernos poetas negros, desde Hughes até Césaire, além daquilo que os quadros locais oferecem, é a África que vive, na semelhança dos ritmos e na preocupação cultural. Não uma África estática, feita fonte, mas uma África com fundo emotivo, com fundo cultural vivo e progressivo.*
>
> *Nos artistas africanos de África, embora a aculturação introduzida pelo contato com arte europeia e as limitações de ordem cultural e social, é um cunho essencialmente negro,*

> *africano, que se imprime nas suas obras, enquanto produzam. Não como se a África fosse simplesmente uma fonte, mas como representando uma força viva, uma força cultural e progressiva.*

Por isso, não é estranho que ambos os poetas tenham visto em Keita Fodeba um embaixador das suas causas, tal como o próprio Agostinho Neto referira no já citado ensaio:

> *Keita Fodéba é estudante e poeta. Está realizando em França um teatro autenticamente negro. Negro como expressão de «negritude». Negro no ritmo das músicas. Negro na cor da pele das figuras: cantores, dançarinos, declamadores, etc. Negro na concepção dos motivos das peças, interpretando uma África viva, sensível, progressiva. (...).*
>
> *Em Keita Fodéba, o fundo é a vida das sanzalas, os contos conservados por tradição oral e relatados pelos trovadores, as lendas, as canções cheirando a lenha queimada das fogueiras, o ritmo negro, as melodias de xilofone, enfim: o substrato emocional artístico da cultura africana, a vida africana.*

A satisfação de Agostinho Neto, e provavelmente de Solano Trindade, residia no papel desempenhado por Keita Fodeba na valorização da cultura negra africana, algo defendido pelos dois poetas, tanto nos seus poemas como nas suas ações. E como colocando a cereja sobre o bolo, Agostinho Neto terminaria o seu ensaio com a seguinte expressão:

> *Deste modo, pela mão de Keita Fodéba, como doutros artistas verdadeiramente negros, a África viva vem ao encontro do mundo.*
>
> *Regozijemo-nos com o fato.*

Nessa construção da irmandade, e privilegiando um diálogo entre os dois poetas, Solano Trindade assume-se como descendente de angolanos, no poema "Sou Negro" (2008: 42):

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço

Também, Agostinho Neto não esquece, em "Poema" (2009: 99), o contágio recebido do Brasil:

Escreverei cartas à minha amada
preencherei os espaços claros dos impressos
com letra impecável
e nos intervalos
cantarei canções afro-brasileiras.

Enquanto aliado natural da revolução, como referiu André Breton, o artista organiza o seu mundo poético para uma batalha contra a realidade opressiva, misturando assim a arte com a persistente luta pela libertação de toda a humanidade. De acordo com Breton, "a necessidade de emancipação da mente tem que seguir o seu curso natural, para ser induzida a reemergir nesta necessidade primordial: a necessidade de emancipação do homem" (BRETON, 1924: 31).

É essa esperança que norteia dois poemas negritudinistas, designadamente "Passei a vida" (2008: 145) e "Quem tá gemendo?" (Idem.: 41). Agostinho Neto, como que ressentido pela sua morbidez perante o sofrimento, lamenta a sua sorte e a falta de dignidade:

Passei a vida a servir
Os meus dias passei-os a chorar
No meu mundo
Meu inferno.

Os braços trabalhando

Para um mundo alheio
Os meus dedos musicando
Para o mundo alheio.

(...)

E ainda choro hoje
Mas de vergonha
De pejo
Por ter vivido num mundo inferno
Sem ter tido ao menos alma para morrer

A anulação é uma estratégia muito recorrente nos poetas da negritude, elevando o eu-lírico ao ponto negativo do universo, embora criem contrastes para anular a própria anulação, como o faz nos dois últimos versos do poema.

A alusão ao seu mundo "inferno" tem a ver com as condições em que estaria submetido o sujeito poético, posto a trabalhar como escravo para o bem de outrem, sem que a sua dignidade e integridade humana fossem respeitadas, como Solano Trindade retrata no poema "Quem tá gemendo? ":

Quem tá gemendo
Negro ou carro de boi?
Carro de boi geme quando quer,
Negro, não,
Negro geme porque apanha,
Apanha pra não gemer.

Gemido de negro é cantiga
Gemido de negro é poema...

O diálogo entre os dois textos permite a conjugação do sentido de dor, sendo que o poeta angolano se centra na descrição do inferno e o poeta brasileiro na caraterização da coisificação do negro. Entretanto, em ambos os momentos, o homem é sub-humanizado pelo contexto sob o pretexto de ser um ser inferior.

Tal como descreve Jacques D'Adesky, a condição de servidão constrói-se com base na destituição da humanidade do homem; quando se recusa considerar o outro como o seu semelhante, o seu igual, para lhe impor um destino de sub-homem, de animal ou mercadoria:

> *O escravo se vê transformado em objeto, ou numa coisa. O que significa que tem um preço, podendo ser vendido, trocado ou até mesmo ser morto em certas circunstâncias. (...) somente as pessoas têm dignidade e as coisas têm um preço. (D'ADESKY, 2006: 43)*

Essa batalha de recuperação e valorização do homem pelo homem é travada pelos poetas tanto no campo do exercício poético, como nas suas ações de agentes políticos comprometidos com a humanização e igualdade entre os homens, especificando o homem negro em todo o mundo.

Num outro momento, "Adeus à hora da largada" (2009: 41), de Agostinho Neto, intercomunica-se com o "Dia das mães" (2008: 87), de Solano Trindade, numa homenagem às mães de todos os guerreiros, sofredores de todo o mundo.

O poeta angolano dedica o primeiro verso à sua mãe, mas logo a seguir universaliza-a, incorporando o sentido individual para uma causa coletiva:

Minha mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis

Já Solano Trindade, embora tenha singularizado o nome no primeiro verso, a mãe que ele venera é universal, por ser a de qualquer jovem que ele identifica como combatente:

Hoje eu te homenageio ó mãe
mãe de jovem
que combate no Vietnã
do lado de lá
ou do lado de cá

Num outro diálogo concorrem os poemas "Comboio africano" (2009: 53), de Agostinho Neto, e "Tem gente com fome" (2008: 68), de Solano Trindade.

Os dois exploram o sacrifício que a imagem transportada pelo comboio apresenta. O poeta angolano circunscreve o sofrimento à construção do caminho-de-ferro por onde vai circular o comboio:

Muitas vidas
ensoparam a terra
onde assentam os rails
e se esmagam sob o peso da máquina
e no barulho da terceira classe

Grita e grita

quem esforçou não perdeu
mas ainda não ganhou

O recurso à personificação (prosopopeia) confunde o sentido de grito aludido no poema. Afinal, comboio não grita. Mas se lembrarmos que o comboio pode simbolizar, também, uma fila de carregadores que sobe vales, poderemos estar diante duma estratégia de denúncia de maus-tratos.

No poema "Contratados" (2009: 67), o poeta descreve-nos:

Longa fila de carregadores
domina a estrada

com os passos rápidos

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

(...)

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Tal como as carruagens do comboio serpenteiam pelo caminho como uma corrente comprida, também assim seguiam as grandes caravanas de contratados. Assim, os gritos (de protesto) tanto servem para o comboio (personificação), como para os carregadores.

No trem da Leopoldina, sendo também uma denúncia social, Solano Trindade conjuga os sons do comboio em andamento ao ritmo do poema, com interjeições que se conciliam no curso do comboio:

Trem sujo da Leopoldina,
Correndo correndo, parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Piiiii!
Estação de Caxias,

Assim como observamos no comboio de Agostinho Neto, também aqui a personificação marca presença, atribuindo-se ao comboio (trem) ações específicas do homem (correr). Mas, mais do que esse recurso à figura de estilo, o ritmo forte e incisivo cadenciado pelo circular do comboio

marca a relação entre o social e o próprio trem que transporta gente carente; com caras tristes, com fome.

Os poemas "Voz do Sangue" (2009: 144) e "Negros" (2008: 41) são, também, a expressão viva do permanente diálogo entre o individual e o coletivo; entre as vozes singularizada e a pluralizada.

Em "Voz do Sangue", Agostinho Neto inicia com o indício de contágio logo na primeira estrofe, seguido de um diálogo com os negros espalhados pelo mundo:

Palpitam-me
Os sons do batuque
E os ritmos melancólicos do blue

Ó negro esfarrapado
Do Harlem
Ó dançarino de Chicago
Ó negro servidor do South

Ó negro da África
Negros de todo o mundo

Eu junto
Ao vosso magnífico canto
A minha pobre voz
Os meus humildes ritmos.

(...)

Eu vos sinto
Negros de todo o mundo
Eu vivo a nossa história
Meus irmãos

A alusão entre o singular (África) e o plural (mundo) é aglutinado pelo elemento cultural que os une ainda mais, nomeadamente o batuque, o ritmo, o blue, o Soul, cantos que simbolizam o estreitamento da relação dos negros da diáspora com o continente africano.

No poema "Negros", Solano Trindade – tal qual Agostinho Neto – estabelece uma relação entre o singular (África/América) e o plural (mundo):

Negros que escravizam
E vendem negros na África
Não são meus irmãos

Negros senhores na América
A serviço do capital
Não são meus irmãos

Negros opressores
Em qualquer parte do mundo
Não são meus irmãos

Só os negros oprimidos
Escravizados
Em luta por liberdade
São meus irmãos

A semelhança de Agostinho Neto, também Solano Trindade baliza a ideia de irmandade, procurando uniformizar essa ideia em princípios de liberdade, justiça, humanidade.

O poeta angolano traça a irmandade com outros negros pela voz unívoca do canto e da voz (do sangue) que perseguem um mesmo rumo. Àqueles que se unem pela mesma causa, ambos assumem-nos como irmãos. Logo, o engajamento faz deles irmãos.

A presença dos pronomes me, eu, vos, juntamente com os possessivos minha, meus, nosso viriam completar o sentido do coletivismo que os poetas procuram doar a sua missão de lutar pela justiça social e liberdade, empunhando como arma as suas poesias.

Um outro diálogo que traça o horizonte da intercomunicação poética é "A voz igual" (2009: 130), de Agostinho Neto, e "Deformação" (2008: 44), de Solano Trindade.

A assunção de um compromisso que tende para o fim do calvário, é também um tónico que carateriza os poetas. No poema "A voz igual", Agostinho Neto é perentório em relação ao combate à discriminação racial:

Povo negro
homens anónimos no espírito da triste vaidade branca
agora construindo a nossa pátria
a nossa África

Muito mais pragmático, Solano Trindade convida, com o poema "Deformação":

Procurei no terreiro
Os Santos D'África
E não encontrei,
Só vi santos brancos
Mas admirei...

(...)

Basta Negro!
Basta de deformação!

Nos dois momentos, os poetas tomam uma posição mais radical e muito mais vincada sobre a questão do racismo e duma aculturação que vivenciaram em continuada desvalorização da cultura africana.

Solano Trindade, no propósito de provocar musicalidade no texto, profetiza o seu destino no poema "Congo" (2008: 57), reconhecendo-se aqui a sua origem como descendente do reino do Congo, cujos ascendentes terão sido deportados como escravos para o Brasil:

Congo meu Congo
Aonde nasci
Jamais voltarei
Disto bem sei
Congo meu Congo
Aonde nasci...

Agostinho Neto, desterrado por razões políticas, também profetizaria sobre o seu destino no poema "Com os olhos secos" (2009: 156), acondicionando o desejo de liberdade ao tal anseio plural que carateriza a sua poética e a de Solano Trindade:

Nós voltamos África
estrelas de brilho irresistível
com a palavra escrita nos olhos secos
– LIBERDADE

Essa coletivização dos anseios nos dois poetas marca as suas respetivas personalidades literárias, harmonizando o gesto de elevar como primário o fazer literário e a arte em geral como estratégia de promover a justiça e a igualdade entre os homens, substancialmente para os negros de todo o mundo.

O apelo à liberdade é, por isso, uma base estrutural do corpus de toda a poesia selecionada de cada um dos artistas.

Essa liberdade, que os poetas apregoam, fica evidente não apenas no conteúdo, como na estratégia adotada pelos artistas, como veremos a seguir.

3.6.1. Solano Trindade: o poeta e a liberdade

As imagens da poesia de Solano Trindade refletem um combate ao paradigma da poesia eurocêntrica, a mesma respeitadora da universalidade da tradição judaico-romana e greco-latina. Solano opta pela ruptura, estando a sua maior preocupação virada para a satisfação do anseio popular.

O próprio poeta afirmava isso em Julho de 1961:

> *Sem querer discutir o valor dos herméticos 'concretistas', 'dadaístas', etc. (eruditos donos da cultura ocidental), prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais. Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através dos seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo, no povo em geral as reivindicações sociais e políticas, e nas mulheres, em particular, o amor.* (TRINDADE, 2008: 162)

Essa aferição de Solano Trindade não está distante duma outra feita por Agostinho Neto.

Ana Maria Mão-De-Ferro Martinho, falando sobre *Reflexões em torno dos contributos literários na Mensagem da Casa dos Estudantes do Império*, refere que Agostinho Neto, por seu turno, em "Introdução a um colóquio sobre poesia angolana", manifesta a sua preocupação pelo fato de o desconhecimento das línguas africanas ser um fenómeno que impede a aproximação do intelectual ao seu povo, cavando-se um fosso cada vez mais nítido entre assimilados e indígenas:

Nessa óptica, também Agostinho Neto contesta o paradigma duma literatura feita em distanciação com o seu povo, como podemos confirmar no excerto de um seu ensaio, retirado do texto que Ana Maria Mão-De-Ferro Martinho alude:

> *A poesia que neste momento podemos conhecer é moldada nos mesmos quadros estéticos da poesia portuguesa,*

> *acompanhando esta na sua evolução e sendo quase sempre poesia de compromisso. O poeta angolano, quase sempre toma uma posição perante a realidade social. Vemo-lo revoltado, ansioso, rejubilante por contribuir para a construção de uma vida harmoniosa entre os homens.* (MARTINHO, in BORGES, 1997: 57)

Fica mais uma vez aqui evidenciada a perspetiva emancipativa da sua poesia, colocando os seus versos ao serviço de um comprometimento contra o racismo e contra a exclusão político-social, dedicando especial atenção à valorização do negro.

No excerto do ensaio que transcrevemos, fica também clarificado o seu conhecimento dos diferentes estilos literários e da sua opção consciente por um engajamento pelas reivindicações sociais e políticas.

No poema "Advertência", Solano Trindade clarifica o seu posicionamento em relação ao papel que a arte poética pode dedicar ao mundo:

> *Há poetas que só fazem versos de amor*
> *Há poetas herméticos e concretistas*
> *enquanto se fabricam*
> *bombas atômicas e de hidrogênio*
> *enquanto de preparam*
> *exércitos para guerra*
> *enquanto a fome estiola os povos...*
>
> *Depois*
> *eles farão versos de pavor e de remorso*
> *e não escaparão ao castigo*
> *porque a guerra e a fome*
> *também os atingirão*
> *e os poetas cairão no esquecimento...* (2008: 84)

A crítica que faz, tanto no poema como no seu artigo, receberá uma abordagem mais exaustiva no capítulo relativo ao Engajamento Poético Pela Liberdade.

Entretanto, para Solano Trindade, o engajamento sobrepõe-se à arte pela arte.

E é esse um dos pressupostos que defendemos no presente trabalho, pois Agostinho Neto e Solano Trindade tomam como essenciais de suas obras a humanização e a denúncia contra discriminações diversas, colocando a arte em colisão com o realismo político e a sociedade em si.

Sobre isso, Zilá Bernd refere que o inconformismo e a resistência são marcas da poesia de Solano Trindade

> *A marca registrada da poesia de Solano Trindade será a obsessão da reconstituição histórica, revelando a caminhada do poeta do conformismo à resistência. Devolver ao negro o orgulho de sua ancestralidade e ressignificar palavras estigmatizadas como navio-negreiro, transformando seu sentido histórico em referenciais positivos, parece ser a intenção primeira do poeta* (BERND, 1988: 89).

Além disso, Suely Santos acrescenta que o artista procurou romper com a estruturação poética de um modelo consagrado no Ocidente, ao operar deslocamentos em vários aspetos desse género literário, operando uma postura libertária,

> *ao transformar em herói a figura de Zumbi – herói negro, ex-escravo e proscrito – Solano Trindade ousa transfigurar a figura do herói tradicional das epopeias desde a Antiguidade.* (SANTOS, 2012: 16)

O Solano Trindade que vimos até aqui é o poeta que se empenha na desconstrução da imagem estereotipada do negro, propondo outros paradigmas de leitura duma mesma imagem, tal como convida o leitor no poema "Gravata Colorida":

> *Quando eu tiver bastante pão*
> *para meus filhos*

para minha amada
pros meus amigos
e pros meus vizinhos
quando eu tiver
livros pra ler
então eu comprarei
uma gravata colorida (2008: 69)

A razão de que a condição social anula a possibilidade de optar, por exemplo, por uma boa aparência, é bem sintomático do preconceito que vai marcar a realidade contextual vivenciada pelo poeta brasileiro, algo extensivo a uma realidade similar a observada por Agostinho Neto.

Com arte, Solano Trindade transportou isso para os 7 livros seus, nomeadamente *Poemas negros* (1936), *Poemas de uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961). A estes, juntam-se outros títulos seus editados e publicados após a sua morte, homenagens feitas pelos seus familiares, designadamente *Tem gente com fome* (2008), *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008), sendo essa última obra nosso principal instrumento de trabalho para a análise poética deste autor.

Entretanto, todos os seis livros acima citados foram condensados, em 2008, numa Antologia intitulada "Poemas Antológicos de Solano Trindade", perfazendo o sétimo livro.

3.6.2. Agostinho Neto: o poeta e a liberdade

A poesia de Agostinho Neto congrega uma confluência de traços de identidade, que buscam singularidade (Angola) e pluralidade (África) ao mesmo tempo, visando um comprometimento literário em prol duma causa sócio-política e a favor da liberdade.

Vamos observar na poesia desse poeta uma regular presença do ritmo. Por um lado, é o ritmo da fala; do quotidiano luandense, inclusive na alternância dos versos longos e curtos, ritmos rápidos e incisivos, vincando uma linguagem poética angolana. Há, por isso, na poesia de Agostinho Neto uma ligação com Angola, sobretudo ao nível do ritmo e da humanidade na sua poesia.

Além da mensagem política, a sua poesia é também marcada pelo sentido muito apurado dum ritmo acutilante, que insta. Isso pode ser observado num conjunto de seus poemas, com realce para "Adeus à hora da largada", "Noite", "Sombras", "Desfile de sombras", "Consciencialização", "Pausa", "O caminho das estrelas", "À reconquista", "Sangrantes e germinantes", "As terras sentidas", "Bamako", "Criar", "Fogo e ritmo", "Mãos esculturais".

Nesses, notamos a autonomia do pensamento, de criação, de manifestação de viver, e de contestação, revolta e renúncia.

Portanto, o ritmo passa a ser um reflexo do revolucionário em Agostinho Neto, ao preferir os versos livres, ignorando a figura da métrica, elemento de raiz na cultura poética europeia (portuguesa), como se pode ver no poema "Fogo e ritmo":

fogo
fogo no capim
fogo sobre o quente das chapas do Cayatte.
Caminhos largos
cheios de gente cheios de gente

Mas essa rebeldia artística não retira a qualidade estética na sua poesia, pois o seu ritmo é de fácil perceção, pelo respeito ao rigor na repetição periódica no tempo e no espaço.

Chamando a atenção para a qualidade poética de Agostinho Neto, Maria Fernanda Ribeiro Angius afirma que a sua a poesia é a sua maneira quase única de gritar o seu insofismável humanismo.

> *A sua sede de universal integração. Para ele os limites da raça, do lugar ou das épocas não têm outros sentidos senão o de dar ao mundo a sua configuração movimentada e global na história da universal conjuntura de diferenças. (NETO, 1998: 56)*

Henrique Alves lembra a existência de um exemplar do livro *Poemas de Angola*, publicado no Brasil em 1976, preservado na seção de raridades da Biblioteca Municipal "Mario de Andrade".

Nela há uma dedicatória de Wladyr Nader a Otto Maria Carpeaux em que o crítico faz alusão ao fato de em Angola não ter vez os poemas herméticos:

> *Lá não o vingam as mirabolantes teorias interessadas em restringir o poema a uma forma, como se fosse a última vontade do universo. (...) formação humanista de bom poeta de língua portuguesa, temperada pelo carisma de que era portador. (NETO, 1998: 46-47)*

> *O percurso de tantas lutas, em idas e voltas, o poeta sopra versos que devem ser gravados em pedras no universo da africanidade, na paz de sua independência. É a igualdade nesse reencontro (NETO, 1998: 48-49)*

Na mesma obra que Henrique Alves alude, o romancista Jorge Amado refere-se a Agostinho Neto, no prefácio que faz à pequena antologia editada pela Codecri em 1976, como um poeta que soube fazer recurso do seu dom a favor dos seus ideais:

> *NA LUTA pela independência de Angola, a poesia foi arma poderosa manejada por Agostinho Neto. Na selva, tanto quanto a metralhadora, o fuzil, o facão, a poesia sustentou o ânimo e alimentou a esperança dos guerrilheiros.*
>
> *Durante cerca de quinze anos, a guerrilha cresceu na selva angolana transformando-se por fim em exército de libertação, sob o comando do poeta Agostinho Neto. Derrotando não apenas as tropas coloniais portuguesas, em realidade derrubando o regime salazarista na então metrópole.*
>
> *(...)*
>
> *O primeiro desses guerrilheiros, o principal, chama-se Agostinho Neto, poeta da mais alta qualidade literária, dos maiores a escrever em língua portuguesa, hoje presidente da República, de*

> *uma República em vésperas de transformar-se num novo Vietname dez vezes mais trágico que o anterior. (NETO, 1976: 55)*

Jorge Amado, um poeta apreciado por Agostinho Neto e Solano Trindade, tendo certamente influenciado cada um desses dois homens, reconhece não apenas a qualidade do poeta angolano, bem como a pertinência dos seus textos poéticos a favor da valorização e libertação do homem negro, retratado no prefácio à edição brasileira de uma coletânea de poemas de Agostinho Neto:

> *Mas os poemas aí estão belos, profundos, africanos, poemas de guerra escritos por um homem que ama a paz. Ajudaram o povo na batalha da guerrilha, novamente serão canto de 1uta, de vitória na nova batalha já começada.*
>
> *(...)*
>
> *Grande homem do nosso tempo.*
>
> *Poderão os inadvertidos e os maliciosos dizer tratar-se de um companheiro de comuna e que fala mais com o coração do que com o senso crítico, tudo bem, é possível até que assim seja, mas não invalida as qualidades poéticas de Neto. (NETO, 1976: 55)*

Esse princípio de ajuda do povo angolano na conquista da independência pode ser percebido na proposta poética *Ópio (*NETO, 1998: 95*)*, marcada por um pessimismo doentio sobre o austero destino da sua terra/gente, acasalada com a dor. De forma óbvia, o eu-lírico desenhado por Agostinho Neto apunhala o regime colonial no seu ego, acusando-o de maltratar e de injetar nas veias de Angola um regime metaforicamente chamado de ópio pelos efeitos nefastos por ele provocados.

Em *Ópio*, o poeta assume ainda mais a relação entre terra e mãe como dois significantes num único significado, uma afinidade de termos muito importante na poética de Neto. Contudo, se em *Partida para o contrato* o poeta finaliza com um infinito "Negrura/ Só negrura...", em *Ópio* já há vestígios de Felicidade e Vida, embora vividos ou sentidos apenas em sonhos. Ou seja, em *Ópio* já existe uma luz no fundo do túnel.

Para Chabal, *Ópio*, escrito em Coimbra em 1947, "é a inspiração e a disposição poética de Neto à sua chegada a Portugal". (AAVV,1996: 98)

O mesmo autor acrescenta ainda que

> *o lamento, ligado explicitamente à exploração da Mãe África, representa a afirmação consciente do ritmo (africano e americano) e a tentativa de introduzir uma língua e um ritmo que refletissem a experiência africana".*(AAVV, 1996: 99)

Os poemas *Sábado nos musseques*, *Velho negro*, *Desfile de sombras*, *Sinfonia*, *Contratados* e *Confiança* trazem uma mistura de nostalgia, que enche o coração de qualquer indivíduo longe da terra mãe, e átomos inesquecíveis da infância recheada de momentos inolvidáveis. Todas essas propostas poéticas refletem a preocupação do poeta relativamente ao destino dos seus irmãos e à necessidade de mudanças com respeito ao cultural.

Após a conferência pan-africana em Bamako, em 1954, a crença na libertação de África cimentou-se em Agostinho Neto, que saiu mais confiante e viu alentado o seu sentido revolucionário. Por isso, *Bamako* é certamente o marco mais majestoso do reacender da esperança na poética de Neto.

Certamente, não haverá um outro poema em que Agostinho Neto, abertamente, demonstre acreditar que "*Ali onde a verdade gotejante sobre o brilho da folha se une à frescura dos homens*", está o "*fruto vivo da África/ de futuro germinando nas artérias vivas de África*", anunciando o pleno estágio da esperança. Nessa proposta poética, o artista fala de união, de sonhos, de paz. Fala, sobretudo, de esperança. Insistentemente, aponta o caminho seguro para se atingirem tais aspirações.

Em *Poema (*1998: 62*)*, Neto manifesta um desejo de escrever algo que revelasse aquilo que lhe ia na alma, que na verdade representava um manifesto da violência de homens contra homens e da supremacia do belo sobre o ódio; um poema que pudesse ser cantado em todas as línguas "*em que o amor e o ódio entrelaçados/ sejam a síntese da discordância*".

Talvez tomado pelo desejo de continuar a lutar para que a violência fosse também abafada, o poema condu-lo só e apenas ao amor que resta no seu coração, refletido em "*Cartas à minha amada*". E consola-se no amor correspondido, independentemente de, numa ofensiva muda,

privilegiar "a *honestidade dos homens/ ao viço juvenil da sinfonia das árvores*" e "*À África terra, à África humana*".

O "Verde das palmeiras da minha mocidade" *(*NETO, 1998: 66*)* é o transbordar do natural da terra natal do poeta, os mesmos elementos que, combinados com os hábitos e costumes dos povos, sublimam o seu humanismo e colocam, lado a lado, os contrastes presentes na diferença entre liberdade e ausência de liberdade. As palmeiras da sua mocidade refletem a sua ânsia de liberdade, assim como as lembranças da sua mocidade perseguem a nostalgia do natural. Nessa proposta poética, o poeta lembra que a felicidade não se afigura plena no presente, que só olhando do presente para o passado é que os somatórios lógicos e ilógicos da existência humana nos permitem assentar no nosso ontem a felicidade. Quando se refere ao fugir do verde, "*do verde negro das palmeiras/ da minha mocidade*", é como se estivesse a reconhecer que negou aquilo que hoje persegue.

Na dialética do poeta, havia em África uma África que não era África. E essa África estranha, intrusa, canibalesca, não merecia ficar com o tudo do poeta, nem:

"*a poligamia dos afetos*
as lágrimas viscosas dos decepados troncos sem raiz
a ânsia solidária das canoas deslizando
sobre as águas
e os sorrisos orquestrados sob os leques dos coqueiros
ou a impossibilidade de cingir o embondeiro
num abraço", tão pouco "o calor humano da amizade
o calor febril dos ritmos violentos da noite
e o brilho verde das folhagens
e dos olhares selvagens das avezinhas
o ruído das torrentes
a subitaneidade dos relâmpagos
a terra
e o homem."

De novo o natural persiste na poesia de Agostinho Neto, fazendo marca o acasalamento africano entre a terra e o homem, parecendo um só fator inspirador do poeta guerrilheiro.

O verde presente nesses dois poemas comprova a febril e quase doentia fé na libertação dos homens, com a esperança que atravessa quase toda a sua poética.

Se nos outros poemas Agostinho Neto se refugiava nas metáforas para expressar o seu sonho de liberdade, com o "Adeus à hora da largada" (1998: 9), não apresenta rodeios e clarifica:

Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura.

A trajetória poética de Agostinho Neto fica assente num plano de harmonia universal de apelo à liberdade, esgrimindo e exibindo o seu texto como arma poderosa na luta pela valorização do homem negro. O poeta pretende realizar, com a sua poesia, um estágio.

Agostinho Neto apresenta-nos uma poesia simples, sem muita densidade, e nela ele faz-se arauto do seu povo, povo representativo de todos os africanos.

Agostinho Neto transportou o sentido de comprometimento nos seus poemas condensados em quatro livros principais, nomeadamente *Quatro Poemas de Agostinho Neto* (1957), *Poemas* (1961), *Sagrada Esperança* (1974, e inclui os poemas dos dois primeiros livros), *A Renúncia Impossível* (1982 - edição póstuma). Há outras obras publicadas, como o livro *Poesia* (1998) e compilação de todos os seus poemas conhecidos na obra *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia Impossível e Amanhecer* (2009).

Se juntarmos a relação que nos dois poetas se cria entre o poeta e o homem, tal como observamos, perceberemos a presença dum compromisso de complementariedade, sendo que o poeta reafirma o posicionamento do cidadão perante a sociedade.

Realçando a enunciação de Proudhon referente a arte, ele acaba por a definir em função da sua aparente utilidade, desfazendo o dualismo de arte pela arte. Sobre a produção artística, Liev Tolstoi refere que ao artista «não se lhe pedirá mais do que a claridade, simplicidade e sobriedade» (BAYER, 1995: 382). Ou seja, a arte vale pelo fato de ser uma capacidade do espírito humano.

> *A arte é, portanto, uma faculdade estética, uma representação idealista das coisas e de nós próprios, com vista ao aperfeiçoamento físico e moral da espécie. (BAYER, 1995: 269)*

Referimo-nos aqui a uma alegada inconsciência do poético diante do homem, pois não são poucas as vezes em que o alcance do produto artístico gera conflitos entre o eu do artista e o do cidadão. Por vezes se conclui que o poeta fala o que o cidadão cala.

Esse exercício de busca da perfeita imitação da natureza por meio de palavras acontece porque os poetas são homens que recusam o uso da linguagem neutra, tal como Jean-Paul Sartre alude:

> *Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa. (...). Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. (...) O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém". (SARTRE, 1968: 13)*

Para o Sartre, esse uso da linguagem, como sistema neutro de notificação, faz com que as palavras sejam meros sinais para lembrar e dizer coisas e, assim, fazer poesia.

Quando o poeta se despe da sua cidadania, ele assume uma consciência mais crítica de valores, socorrendo-se das palavras como instrumento de contrapoder, algo que nem sempre o cidadão que há nele tem a capacidade de o assumir ou demonstrar.

Liev Tolstoi, numa definição que apresenta sobre o artista, reforça esse postulado sobre a anulação do homem perante o artista. Tolstoi considera que «Esses homens que sacrificam toda a sua vida à arte estão para sempre perdidos para a vida» (BAYER, 1995: 383).

Assim, não é inapropriado afirmar que a arte não é uma mera representação simbólica da expressão do artista. O produto artístico pode auxiliar no resgate do amor-próprio do homem que aloja o poeta, da cidadania, da cultura de um povo, inclusive oferecer subsídios para mudanças

significativas na atitude e no comportamento dos homens em sociedade. Não apenas porque ela subsidia a autoestima individual e coletiva, mas também porque pode atuar em determinadas consciências coletivas como fator equilibrador da angústia, da ansiedade ou de escape para o alcance duma liberdade simbólica.

CAPÍTULO IV – UM TRIÂNGULO PELA LIBERDADE

4. **Um triângulo pela liberdade**

Antes de nos introduzirmos no triângulo, a leitura comparativa estruturada sobre três metáforas-mãe (suor; dor; amor), apresentaremos uma breve introdução sobre a Literatura Comparada na perspetiva de um meio privilegiado para a tomada de consciência do caráter histórico, teórico e cultural do fenómeno literário.

Desde a rotura com o paradigma fontes-influências, a história do comparatismo passou a ser uma sucessão de crises, impasses e questionamentos, a ponto de suscitar especulações e projeções sobre a natureza da sua crise.

A fronteira e influência são conceitos que pressupõem hibridação e movimento. Na tessitura desses conceitos, urde-se a recusa da pureza, concomitante com uma recusa da estabilidade; uma aceitação do diverso, casada com uma compreensão da "semovência" das coisas.

É comum olhar-se hoje para a Literatura Comparada como um procedimento refletivo que estimula o estudo crítico de determinada obra, situando-se na área de "fronteira" entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais.

Algumas destas linhas de reflexão da Literatura Comparada evidenciam a preponderância do aparato conceitual sobre o objeto, tendendo a construir uma teoria que, paulatinamente, prescinde do texto literário. Nessa perspetiva, a teoria transmudou-se em conjunto de doutrinas e debates em aberto, enquanto no lado do mercado, a actividade teórica segue necessária, mas apenas funcional em relação a projetos pragmáticos de criação na esfera da cultura.

A expansão da Literatura Comparada, desde as últimas décadas do século passado, implicou a superação permanente de crises que acompanharam, enquadrando outros agentes e saberes que foram integrados de forma indissociável ao quadro da reflexão comparada sobre o literário, visto na sua relação com diversas linguagens, códigos estéticos ou suportes textuais.

No presente trabalho, o prisma da Literatura Comparada centra-se na análise da obra como literatura, e não como estrutura fechada e autossuficiente. Até aqui, e como se pode ter observado nos capítulos anteriores, os textos estão a ser analisados como estrutura que se abre para as relações culturais, sendo por isso um traço de aproximação ou afastamento, consciente ou inconsciente, ao que designamos invariantes globais e locais, respetivamente.

4.1. Pertinência da Literatura Comparada nesse olhar

Já vimos que no Capítulo I que a literatura universal compreende um extenso campo de relações culturais, composto por polissistemas literários nacionais. De igual modo, que a Literatura Comparada traz consigo, como marca fundamental, a noção de transversalidade cultural, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas e autores, seja no que diz respeito aos limites entre áreas do conhecimento.

Sobre isso, Pascale Casanova atribui respeitável valor aos elos que separam ou unem as obras:

> *No estudo dessa cadeia de textos inequivocamente interligados, as perspetivas atuais do comparatismo literário ressaltam os elos que separa ou afasta obras tendo como focagem as diferentes línguas, nações, praxes artísticas e mosaicos culturais.* (CASANOVA, 2002: 35)

Noutros termos, ao se pretender estudar poetas de nações diferentes, como é o nosso caso, a Literatura Comparada permite construir um campo de indagações sensíveis à formulação de hipóteses, pois comparar ou contrastar serve como um meio para confirmar uma estratégia de aferição de suposições.

Isso mesmo é referido por Tânia Carvalhal, que entende ser este um manifesto do intelecto.

> *A Literatura Comparada é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, o confronta com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não* (CARVALHAL, 2003: 48).

Ainda no diapasão de Tânia Carvalhal em procurar definir uma metodologia comparativa centrada no texto, Sandra Nitrini reforçaria essa mesma posição com base na experiência académica brasileira, destacando o recurso aos conceitos operatórios para a análise textual:

> *Movida por diferentes estratégias comparatistas, mas sempre fundamentada em análises concretas de obras literárias, a Literatura Comparada académica brasileira das décadas de 1960 e 1970 caracteriza-se mais por seu perfil crítico (embora nunca perca de vista a dimensão da história literária nem sua contextualização literárias mais ampla) e também por uma instrumentalização de conceito operatórios para o comparatismo, do que propriamente por questionamentos dos modelos teóricos então vigentes ou por uma proposta de novos modelos.* (NITRINI, 1997: 275)

Depreende-se, da aferição de Sandra Nitrini, que historicamente a Literatura Comparada no brasil responde por princípios que se guiam pela análise textual, seguindo determinadas metodologias fundadas em conceitos operatórios.

Entretanto, Sandra Nitrini chama-nos a atenção sobre o processo interpretativo na análise dos textos em comparação. Referindo-se à ciência da literatura, indica que

> *a maior tarefa não é interpretar textos ou escritores ou qualquer outra coisa que representam, num período ou noutro, o núcleo da matéria discutida, mas formular leis adequadas, como hipóteses temporárias e não como verdades eternas, para a compreensão do fenómeno literário num determinado tempo e espaço. (NITRINI, 1997: 105)*

Essa perspetiva de Sandra Nitrini de formulação de leis com hipóteses temporárias e contextualizadas, alimenta a proposta analítica que aqui trazemos sustentadas pela relação

polifónica dos poetas Agostinho Neto e Solano Trindade, focalizados em invariantes dispostos contra a alienação artístico-cultural.

Com isso, pretendemos firmar o acordo de que a Literatura Comparada, como ramo da Teoria Literária, representa o estudo metodológico e o posicionamento teórico-crítico das relações literárias internacionais, procurando desmistificar a ideia tendente à suposta dependência entre autores; duma escala de fontes e influências que pretendesse olhar a fonte como um original susceptível de estabelecer filiações.

É nessa condição que, para essa lufada de ar que a Literatura Comparada assumiu, o produto literário anteriormente apreciado na condição de marginalizado; de alienado, conquista o centro, já que a prática da análise textual passa a admitir com maior vigor a concepção de literatura como um sistema que a relaciona com a sociedade.

Para o presente estudo, o que nos permitiu sustentar a hipótese e estabelecer o paradigma comparativo foi a convergência temática e de conteúdo entre os dois poetas, seguindo um único tema: a liberdade.

Salvato Trigo lembra o papel da Literatura Comparada na assumpção da identidade artístico-cultural levada ao texto:

> *a Literatura Comparada não só admite mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomados, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos géneros e dos temas já existentes. (TRIGO, 1986: 25)*

Reportando-nos ainda a uma citação de Salvato Trigo, achamos que

> *a valorização do comparativismo nos estudos literários é (...) um caminho seguro para melhorarmos o futuro onde coexistam sistemas culturais e literários diferentes. (TRIGO, 1986: 8-9)*

Quando procuramos estabelecer a natureza e limites do conhecimento da Literatura Comparada, torna-se possível transformar a margem em centro, ou pelo menos relacioná-los. Afinal, os contágios são ativos importantes na literatura e a necessidade de se inovar funciona como fonte produtora duma permanente renovação da vida literária. Essa realidade propicia a emersão do produto marginal como um promissor centro utente do traço da inovação e criatividade, provocando intercâmbios de pedaços informes de fatos comparáveis entre o núcleo e o periférico, embora nem sempre identificáveis ou quantificáveis.

Os estudos comparados, dum modo geral, são um instrumento analítico muito importante para o estabelecimento de planos de confrontação, equiparação e comparação de sistemas a fim de buscar analogias, semelhanças e diferenças, ou ainda nas relações entre sistemas artístico-culturais.

A Literatura Comparada, enquanto território de um género de investigação literária e de ensino, convoca rumos e relações das dimensões locais e planetária, e faz do local mais planetário, e o planetário mais local, conforme defende Pascale Casanova ao referir-se à constituição de uma consagrada República Mundial das Letras:

> *Essa sociedade de literatos, é una e indivisível apesar das fronteiras, e a beleza literária, pictórica e musical é para ela algo tão verdadeiro quanto a geometria euclidiana para os espíritos comuns. Una e indivisível porque é, em cada país, o que existe ao mesmo tempo de mais nacional e de mais internacional: de mais nacional, porque encarna a cultura que reuniu e formou a nação, e de mais internacional, porque só consegue encontrar semelhantes, seu meio e seu nível entre as elites das outras nações [...] é assim que a opinião de um alemão letrado o suficiente para conhecer o francês literário provavelmente coincidirá, a respeito de um livro francês qualquer, com a opinião da elite francesa e não com o juízo dos não-letrados franceses* (CASANOVA, 2002: 55)

No entendimento de Pascale Casanova, a comunidade literária constrói diálogos permanentes na concepção, produção e análise do produto literário por parte dos concidadãos da república

imaginada por si.

Lembrando algumas das utilidades da comparação, nomeadamente pesquisar e entender aspetos específicos e gerais de um ou mais fenómenos relativamente a outro(s), bem como auxiliar na compreensão das "causas" e "origens" dos fatos, elementos como cruzamentos de limites críticos consagrados, questionamentos de paradigmas estabelecidos e trânsitos de textualidades e linguagens admitem o recurso a ideia de que "não há literatura compara sem ato comparatista" (BRUNEL e CHEVREL, 2004:03)

É esse ato comparatista que torna possível comparar o aparentemente incomparável, pois o comparatismo, enquanto método, dá vazão à interpretação, em acréscimo à explicação, privilegiando a distinção das singularidades irredutíveis dos elementos em comparação, sem descartar os traços comuns e não comuns entre os mesmos. Aliás, nesse ato comparatista, os textos que estabelecem relação, mesmo na sua pretensa coesão, oferecem ao leitor aparentes lacunas de sentido, que dinamizam a interpretação e permitem mais do que uma leitura.

Além de se pensar na Literatura Comparada como o estudo das relações, convergências e divergências entre obras, autores e/ou a própria cultura e demais áreas do conhecimento, ela é também um campo privilegiado para o estabelecimento e afirmação de identidades culturais.

Descrever a identidade de uma obra passa a ser equivalente a descrever o grupo de transformações a que pertence.

Entretanto, não dissociamos o fator individual ao da integração do cidadão ao universo da literatura, numa república mundial das letras em que todo o indivíduo se torna um invariante devido às suas atribuições, funções e ao fato de ocupar significativa parcela dum espaço imaginário no qual estão todos os textos literários.

Apoiando-nos na conceptualização de Pascale Casanova,

> *Essa República Mundial das Letras tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e, portanto, política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora realmente descrita. Sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e, portanto, universal) e*

> *regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital.* (CASANOVA, 2002: 26)

Nessa república de Pascale Casanova, a posição dos seus cidadãos – no caso particular dos escritores – também depende da posição individual atribuída pelo seu valor e pela maneira como herda (assumindo ou não tal legado) a inevitável herança nacional, das escolas estéticas, linguísticas, formais que é levado a operar e que definem sua posição nesse espaço.

Sobre isso, Pascale Casanova afirma:

> *Quando um escritor se torna "referência", quando seu nome se torna um valor no mercado literário, ou seja, quando se acredita que o que faz tem valor literário, quando é consagrado escritor, então "dão-lhe crédito": o crédito, a "referência" de Pound, é o poder e o valor outorgados a um escritor, a uma instância, a um lugar ou a um "nome", em virtude da crença que lhe concedem; e o que se acredita que tenha e o poder que, acreditando nisso, se lhe credita* (CASANOVA, 2002: 32)

O valor do mercado literário atribui a determinado escritor, por vezes sem que se consiga sustentar com consistência o seu valor literário, pode relegar para a periferia outro(s) escritor(es) que tenha(m) optado por violar atributo que a instância outorga para se ser referência.

A representação de um território, cuja identidade se assenta na literatura, dá espaço para que a Literatura Comparada assuma a garantia de entendimento e de compreensão entre povos representados pela visão de dois poetas, esperando-se que essa análise possa permitir o estabelecimento de uma maior aproximação entre as culturas representadas por dois cidadãos da república mundial das letras.

Ou seja, a Literatura Comparada estimula o exercício de reflexões que se acentuam nas zonas mistas entre discursos e problemas de origem diversificada.

4.1.1. Textos culturalmente marcados por invariantes

Desde que em 1958 René Wellek fez uma intervenção sobre a crise da Literatura Comparada que ela tem sido reavaliada e repensada, numa tentativa de a dotar de constantes questionamentos sobre o seu objeto, epistemologia ou mesmo limites.

Disciplina ou método, independentemente das auto-interrogações, comungamos da ideia segundo a qual, revisitando a história da Literatura Comparada, as diferentes "escolas" e teóricos, ela sempre procurou abarcar um conjunto de pontos de intercepção com outras áreas do conhecimento, fazendo de si uma via que, ocupando o seu próprio espaço, não sobrevive sozinha.

É assim que Claudio Guillén refere na interligação da Literatura Comparada com outras áreas do conhecimento. Ambas assumem a compartimentação dos seus paradigmas e a partilha de feudos:

> *Salta a la vista hoy que los métodos de investigación y de pensamiento son en gran medida comunes a muchas disciplinas, tanto humanísticas como sociales o científicas, las cuales de tal suerte pueden enriquecerse y orientarse mutuamente.* (GUILLÉN, 1998: 14)

No mesmo diapasão, e reforçando o postulado anterior, buscamos uma outra citação de Claudio Guillén, destacando a importância das partes para formar o todo, sendo que nem por isso o todo responde pelas partes:

> *Los seres humanos «tienden» a realizarse, quiero decir, a ejecutarse y manifestarse, desde la multiplicidad. No existe un yo totalizador que cubra todo lo demás, todas las contradicciones y componendas internas; y si lo hubiera, seguiría existiendo ese demás totalizable.* (GUILLÉN, 1998: 16)

A relação entre o totalizador e as partes corresponde a ideia de estrutura, que vamos abordar com particular detalhe mais adiante.

Enquanto isso, mais do que procurar respostas, a Literatura Comparada pode ser encarada como um campo fértil para a produção de indagações, talvez porque cada resposta possa vir a convocar sempre uma infinidade de questões. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

Na sua indefinição, enquanto recurso analítico e interpretativo dentro dos estudos literários, a Literatura Comparada assume como seu o procedimento de comparar, possibilitando uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe, nomeadamente produzir conhecimento do domínio das práticas culturais, estéticas e literárias, que fortalecem os diálogos interculturais e as tendências estéticas transnacionais, tornando-a por excelência um procedimento fundador de uma área de reflexão.

A Literatura Comparada representa a formalização e sistematização de uma metodologia; aquela que não só recorre pontualmente ao confronto entre mais de um fenómeno literário, mas, sobretudo, promove o questionamento para a identificação de parâmetros de aproximação ou de afastamento em obras artísticas através do procedimento comparativo.

Uma indagação é, também, um dos aspetos que nos coloca Adrian Marino que, embora tenha refrescado e proposto um andamento diferente para a Literatura Comparada, defende uma consciência universalista, tomado uma força que contrapõe a intenção do centro. Propõe até mesmo uma base sólida.

Marino apresenta uma proposta distanciado dos métodos da crítica e da história literária como pressuposto para a "confluência da crítica, da estética, da história literárias e da história de ideias literária" (MARINO, 1977: 240):

Igualmente, Adrian Marino reafirma a literatura abre o seu ângulo de abordagem, com fundamentos teóricos, culturais e epistemológicos em defesa duma literatura universal, sem que haja predomínio de um suposto centro diante de um campo marginal:

> *La théorie littéraire (comparatiste) ne vise à aucun statut logique-mathématique ou formel. La raison en est assez simple: son Object (la "littérature") se refuse à toute approche "scientifique", dans l'actuelle acception rigoureuse du terme* (MARINO, 1977: 65)

Segundo Sandra Nitrini (1997: 59-60), a preocupação de Adrian Marino com a crise da Literatura Comparada nos anos 80 centra-se na relação desta com a história, a crítica e a teoria literárias e com a delimitação de um objeto específico que vá para lá do sentido de *hiperdisciplina* de teor analítico e sintético.

Ou seja, o fato de a Literatura Comparada privilegiar uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, faz com que ela adote diferentes metodologias e diversifique os seus objetos de análise.

É nessa perspetiva que julgamos redutora a determinação do objeto de estudo apresentada por Paul Van Tieghem, em 1931, definindo o objeto da Literatura Comparada como o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas.

Silviano Santiago, no I.º congresso da Abralic, que decorreu entre 1 e 4 de junho de 1988, em Porto Alegre, ao apresentar o tema intitulado "Apesar de dependente, universal", defendeu um objeto de estudo mais alargado:

> *Comecemos pela caraterização sumária do objeto de estudo da Literatura Comparada. Basicamente, o objeto tem de ser duplo, constituído que é por obras literárias geradas em contextos nacionais diferentes que são, no entanto, analisadas contrastivamente com o fim de ampliar tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais.* (SANTIAGO. III, 1982)

Adrian Marino apresenta-nos a ideia de que o comparatismo não é a favor de estudos de influências, e recorre aos invariantes como ponto de convergência entre fatos comparáveis, sem negar a realidade essencial do objeto comparado do reflexo de uma visão voltada para o geral e o universal.

Assim, a perspetiva apresentada por Silviano Santiago nos parece extensiva e compreensiva para o estudo que estamos a desenvolver, tendo em conta que a nossa alusão proposta, relativa aos invariantes enquanto palavra ou expressão, se conserva invariável diante de transformações.

Para a matemática, uma entidade é considerada invariante sob um conjunto de transformações se a imagem transformada da entidade é indistinguível da entidade original. Nesses princípios matemáticos, o invariante é algo que não se altera ao aplicar-se um conjunto de transformações.

Adrian Marino projeta para a teoria da Literatura Comparada esse princípio matemático da invariância, definindo como base objetiva diante de um objeto que muda de posição e de orientação, mas mantendo a sua forma, preservando um conjunto de caraterísticas tão pequeno quanto possível na universalidade temporal e espacial.

Analisada do ponto de vista do leitor, uma imagem poética em transformação pode ser vista desde diferentes pontos de vista, resultando em interpretações semelhantes ou mesmo diferentes, mesmo sem se desligar da sua base. Consequentemente, essa ideia de invariância pode ser percebida como uma propriedade desejável em muitos sistemas de identidade e de similaridades de imagens. Adequando à poética comparada, essa imagem tem maior significado se for evidenciada no ponto de vista intercultural.

A teoria literária comparatista usa muitas vezes o conceito de invariante para fazer uma descrição redutora ou extensiva do fato literário ou da relação dicotómica de Saussure (significado/significante), em que encontramos elementos gráficos ou fónicos que possuem matriz culturalmente restrito – ganham a dimensão de invariantes locais, ou os que cujo mundo de utentes é mais extensivo para lá das fronteiras simbólicas de um povo ou nação, adquirindo a dimensão de invariantes globais.

Sandra Nitrini lembra-nos que a ideia central de Adrian Marino se resume em converter radicalmente a Literatura Comparada para a "teoria". Para ela, Marino aposta nas relações de fato (particulares) para as relações estruturais (universais), do "único" para o "genérico" e converte o conjunto desses dados numa síntese teórica e metodológica coerente.

> *Sua poética ou teoria literária comparatista baseia-se num ponto de partida que leva em consideração três aspetos importantes: a renovação do conceito de literatura universal, a dissociação do comparatismo da ideia exclusiva de comparação e sua associação com o estudo sistemático de "literatura universal" e a recuperação da totalidade dos elementos que antecipam uma*

> *nova apreensão global (histórica, morfológica e teórica) de literatura.* (NITRINI, 1997:55)

Nessa perspetiva avançada por Nitrini, a universalidade dos elementos que constituem a obra literária recupera o conceito de totalidade dos seus invariantes, construindo a consistência do sistema coerente de signos presentes no objeto arte.

Vista como construções mentais, é essa totalidade dos elementos duma obra que estabelece a relação entre estruturas literárias que obedecem a leis do mundo real, fabricando o seu próprio universo que se inventaria entre si.

Os invariantes, representando épocas e culturas, preservam relações entre identidades e suas simbologias, permitindo comprovar também a conservação da invariabilidade de um grupo perante transformações que ele está propenso a observar.

Para Adrian Marino, ainda citado por Sandra Nitrini, os invariantes tornam-se modalidade essencial para que a literatura participe da universalidade.

> *Ao instrumentalizar o conceito "invariante", a teoria literária comparatista identifica-se com uma aproximação do objeto literário: faz uma descrição redutora e esquemática que visa a uma essência, cuja significação é imanente a uma certa categoria de textos e de estruturas literárias e dada com eles.* (NITRINI, 1997:56)

Portanto, Sandra Nitrini realça que Adrian Marino vai utilizar o conceito de invariante como ponto de interseção entre os planos fenomenológico e histórico, e surge com o intuito de instituir uma ordem de pesquisa que, sem negar a realidade essencial dos elementos variáveis, interessa-se pelas identidades e similaridades.

Parece-nos inquestionável que essa repescagem dos invariantes como novo fôlego à Literatura Comparada não põe em causa os avanços nos estudos comparatistas, nomeadamente o percurso nas pesquisas sobre comparação diferencial, de similitudes ou contrastiva. Pelo contrário, possibilitou construir uma comparação unificadora da universalidade do campo literário, sem a fronteira dos poderes hegemónicos intolerantes a evasões de paradigmas.

Sobre esses invariantes, Marino afirma que

> *eles ilustram o jogo profundo das analogias, dos sincronismos, da simultaneidade, das coincidências, dos paralelos e das similitudes literárias que se aproximam da identidade integral.* (NITRINI, 1997:56)

É com base no princípio da conservação da invariabilidade diante de transformações de um objeto, que surge o conceito de invariância. Como na Literatura Comparada, o recurso aos invariantes é o reflexo de uma visão voltada, não necessariamente apenas para o particular e o individual, também para o geral e o universal, e permite erigir um sistema teórico mais coerente.

Essa invariância, enquanto noção mais referenciada no campo das ciências exatas, particularmente na matemática, alude a propriedade de um sistema, e as suas grandezas mantêm-se inalteradas quando aplicado um conjunto de transformações.

Os invariantes em literatura ajudam a desconstruir fundamentos relativistas, estabelecendo uma visão geral da literatura que exibe pontos em comum na perspetiva de uma República Mundial das Letras, de Pascale Casanova; um mínimo denominador comum teórico suficiente para descrever o que é universal em arte.

Com os invariantes, podemos explicar algumas coincidências que não derivam de interinfluências e intertextualidades, porque um invariante na Literatura Comparada constrói uma ponte importante para a articulação e sobrevivência holística da literatura.

O princípio de invariância confirma-nos a ideia de que, sob diversos estímulos, uma dada palavra ou imagem poética permanecem fiéis a sua base, mesmo sob diferentes condições experimentais ou transformações.

Como fundamento, o invariante transporta o fato de a base ser sempre a mesma. Entretanto, por a sua forma estar sujeita a mudanças, essa transformação pode produzir efeitos distintos. Nisso, quando uma imagem muda de posição, a sua base estrutural não se altera. Perante essa mutabilidade da imagem, o invariante gera variáveis que assumem novas formas sustentadas pela estrutura.

4.1.1.1. Estruturas no texto poético

Tal como defende Jean Piaget, uma estrutura é um sistema de transformações que comporta leis enquanto sistema (por oposição às propriedades dos elementos) e que conserva ou se enriquece pelo próprio jugo de suas transformações, sem que estas conduzam para fora de suas fronteiras ou façam apelo a elementos exteriores. (PIAGET, 1979: 6)

Esse conceito apresentado por Piaget, sustenta o nosso horizonte relativamente à estrutura, de que estamos a falar de um objeto (ou texto) organizado e cujos elementos constituintes, coesos, interdependentes e sincronizados, obedecem aos organismos necessários à interpretação do sentido.

Tal como vemos o invariante, também a estrutura é um conjunto coeso de vários elementos, que permanece inalterado na sua base, mesmo quando em transformação. Ou seja, Piaget reconhece que uma estrutura é, por certo, formada de elementos, mas estes estão subordinados às leis que caracterizam o sistema como tal; e essas leis, ditas de composição, não se reduzem a associações cumulativas, mas conferem ao todo, enquanto tal, propriedades de conjunto distintas daquelas que pertencem aos elementos. (PIAGET, 1979: 6)

Para um melhor entendimento do termo "estrutura" que aqui aludimos, podemos recuperar um excerto de Roberto Acízelo de Souza. Segundo ele, estrutura é:

> *um conjunto de unidades de tal modo solidárias entre si que a existência e a funcionalidade de cada uma dependem da sua relação com as demais* (SOUZA,1995: 72)

Ou também a conceptualização exposta por Francisco Soares:

> *«Estrutura» é uma palavra que usamos com frequência para designar a organização de um conjunto (seja organismo vivo ou criado). (SOARES, 2007: 149)*

Um exemplo paradigmático de estrutura que Francisco Soares nos propõe é o da própria humanidade

> *A humanidade funciona como o exemplo dos mais acabados de uma estrutura: é uma totalidade que se transforma, reproduz e regula por si própria, ou seja, por instrumentos e mecanismos que a definem e que ela define. Uma vez que dois seres humanos nunca produzem outro ser que não seja humano, o fechamento estrutural é também exemplificável nesse caso.* (SOARES, 2007: 202)

A base de uma estrutura fica patente no exemplo apresentado acima, em que o investigador assinala a presença de três propriedades imprescindíveis à estrutura, nomeadamente a totalidade, a permanente transformação dos seus elementos e a sua auto-regulação.

Sobre isso, Francisco Soares acrescentaria:

> *A compreensão do que é a estrutura só se dá após a conjugação das três propriedades (totalidade e relações entre elementos dessa totalidade, quer transformadoras, quer auto-reguladoras).* (SOARES, 2007: 202)

As três propriedades anunciadas por Francisco Soares se encaixam num enunciado de Agostinho Neto sobre a cultura angolana, em que o poeta angolano destaca a presença da totalidade e as relações que as suas partes constituintes estabelecem entre si, autorregulando-se.

Agostinho Neto caracteriza assim aquilo que considera cultura angolana:

> *A cultura do povo angolano é hoje constituída por pedaços que vão as áreas urbanas assimiladas às áreas rurais apenas levemente tocadas pela assimilação cultural europeia* (NETO, 1985: 43)

O mesmo Agostinho Neto acrescentaria outro elemento que julgamos pertinente referente ao processo de transformação duma totalidade:

> *A cultura evolui com as condições materiais e em cada etapa corresponde a uma forma de expressão e de concretização de actos culturais* (NETO, 1985: 42)

Entretanto, essa totalidade (cultura angolana) em transformação, não deixa de ser ela própria, reproduzindo e regulando por si própria, como referiu Francisco Soares.

Podemos considerar que, a partir desse enunciado, a cultura angolana é o exemplo de uma estrutura, cujas partes (atos culturais) interdependem e comunicam-se para fazer um todo universal.

A exploração do conceito de estrutura como um todo, composto por partes que se inter-relacionam, está na base do surgimento do estruturalismo, explicado por Francisco Soares como sendo o nome dado a uma série de grupos de estudiosos da literatura que se concentram no estudo das estruturas literárias a partir dos textos literários e da sua relação com a receção. (SOARES, 2007: 251)

Numa mesma linha, Roberto de Souza reforça assim esse postulado:

> *O estruturalismo não constitui apenas uma corrente da teoria da literatura. Trata-se de uma atitude metodológica presente em diversas disciplinas e orientações do pensamento contemporâneo. (...). Sua noção-chave é a de estrutura, entendida como rede de relações entre unidades mínimas móveis e distintas entre si, cujos valores funcionais se instauram justamente na medida em que se estabelece a própria rede.* (SOUZA, 1995: 80)

As principais caraterísticas do estruturalismo se assentam na ideia de totalidade, interdependência das partes e no fato de o todo ser maior do que a soma das partes. Jean Piaget (1979: 17) reconhece a pertinência do estruturalismo enquanto método para as pesquisas sociais, assim como a relação dialógica que os elementos da estrutura mantêm entre si, pois cada sistema de lógica (e eles são inumeráveis) constitui uma estrutura, uma vez que comporta os caracteres de totalidade, de transformações e de auto-regulação:

> *Se a estrutura é um sistema de transformações comportando suas leis enquanto totalidade, leis que asseguram sua auto-regulação, todas as formas de pesquisas que dizem respeito à sociedade, por mais variadas que sejam, conduzem a estruturalismos, uma vez que os conjuntos ou subconjuntos sociais se impõem de imediato enquanto totalidades, visto que essas totalidades são dinâmicas e, portanto, sede de transformações, já que a sua auto-regulação se traduz pelo fato especificamente social das pressões de todos os géneros e de normas ou regras impostas pelo grupo.* (PIAGET, 1979: 51)

Isso ficou patente no exemplo que apresentamos, baseando-nos num excerto de Agostinho Neto sobre cultura angolana. No dado caso, o poeta reconheceria mesmo a multiplicidade de partes num todo universalizado representado na designada cultura angolana. Procurando descrever as partes que compõem a cultura angolana, Agostinho Neto diz que no seu entender ela deriva

> *das várias nações angolanas, hoje fundidas numa, dos efeitos da aculturação dado o contacto com a cultura europeia e a necessidade de nos pormos de acordo sobre o aproveitamento dos agentes populares da cultura* (Idem.: 45)

Francisco Soares recorda-nos a natureza interdisciplinar do estruturalismo, que não recusa o estudo dos vários níveis, porque ele é abrangente. Para ele, o estruturalismo

> *também não recusa a aproximação e confrontação com outros sistemas (históricos, psicológicos, sociais, políticos) e, portanto, observa, ou espera-se dele que observe, também, a partir do texto, os traços que prevêem um dado efeito em cada um desses sistemas.* (SOARES, 2007: 186)

Vendo-o como um corpo organizado, se adequarmos o poema ao conceito de estrutura, haverá uma maior precisão no enquadramento da invariância. E se uma estrutura se institui pela soma das partes, então todos os seus constituintes serão valiosos, nomeadamente os versos, seu ritmo, seu encadeamento, o tema, ou a sintaxe, pois juntos poderão indicar desígnios de interpretação universalizada.

O princípio estruturalista permite sustentar que também um poema é uma estrutura, composta por partes que se inter-relacionam.

O poema *Luta* (2009: 126), de Agostinho Neto, e *O canto do trabalhador* (2008: 74), de Solano Trindade, podem servir para exemplificar a ideia de estrutura. Comecemos com o texto de Agostinho Neto:

Luta

Violência
vozes de aço ao sol
incendeiam a paisagem já quente

E os sonhos
se desfazem
contra uma muralha de baionetas

Nova onda se levanta
e os anseios se desfazem
sobre corpos insepultos

E a nova onda se levanta para a luta
e ainda outra e outra
até que da violência
apenas reste o nosso perdão.

O poema, composto por três tercetos e uma quadra, versos livres e despidos de preocupação com rimas, acentua-se num ritmo livre e musical, acompanhado de uma imagística rica, com versos variando entre curtos e longos, muito próxima ao modo de se expressar do angolano. Essa estrutura externa pouco rígida aproxima-nos duma simbologia cujas expressões transmitem o sentido de sacrifício. As representações que o poeta seleciona para indicar a dureza da vida, transitam entre a violência e o perdão.

A descrição de violência, sobre a carne, provoca uma reação constante de oposição à pressão sobre si, contra a opressiva atitude dos que combatem os seus sonhos e anseios. O sujeito lírico alimenta a esperança de vencer e, sem mágoa, prepara-se para alimentar o perdão.

Palavras como aço, quente, baionetas, insepultos e violência criam um campo magnético que atrai toda a estrutura de *Luta*, manifestada por uma vida cinzenta e marcada pela dor e conclui, para encerrar a estrutura sustentada pelo invariante *Luta*, com uma chave do perdão como um último suspiro do poema.

Solano Trindade apresenta um quadro destinado ao trabalhador não muito distanciado da Luta que o outro poeta nos propôs:

O canto do trabalhador

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador,
Que sai cansado do campo,
Que sai cansado da fábrica,
Para o desconforto do lar...

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador,
Que sofre a exploração,
Que luta contra o fascismo,
Que não quer escravidão...

Amanhã será melhor,

É o canto do trabalhador,
Que vai pro campo de guerra,
Sem esperança de voltar,
Pra seu lar, pra sua terra...

Solano trindade apresenta-nos uma estrutura poética composta por três quintilhas que, tal como em Agostinho Neto, os esquemas métricos não são fixos, permitindo uma maior liberdade criativa do poeta.

Contudo, além da métrica mais rígida em Solano Trindade do que em Agostinho Neto, também a rima é um recurso utilizado mais frequentemente pelo poeta brasileiro. Para isso, é importante lembrar que a estratégia de Solano Trindade estava mais centrada na necessidade de musicar os textos para serem cantados, pelo que a rima e a métrica concorriam para essa finalidade.

Isso mesmo refere Zenir Campos Reis na apresentação que faz do livro de poemas de Solano Trindade organizado por ela mesma, intitulado Poemas antológicos de Solano Trindade:

> *A poesia de Solano Trindade foi escrita para ser declamada, e não para a leitura silenciosa. Ela carece do suporte da voz e do gesto, da expressão corporal. É poesia destinada ao espaço público – a tribuna e o palco. Diferente da poesia que se lê com os olhos, na intimidade da casa.* (TRINDADE, 2008: 9)

Assim, boa parte das rimas utilizadas, além de serem misturadas, combinando espaços com versos brancos ou soltos, nesse poema temos algumas rimas externas (*melhor, / trabalhador, guerra, / terra).*

Sendo um poema marcadamente comprometido com a valorização do homem, a parca esperança divide seu espaço com o suor num combate à exploração. A repetição ou reiteração da ideia de cansaço do trabalhador, pela exploração sofrida, numa "guerra" contra o fascismo, centra-se no campo de batalha governado pelo anseio de liberdade.

O percurso do trabalhador é talhado nessa ideia de sacrifício do operário que não quer escravidão e que ainda assim vê fugir a esperança de regressar ao seu lar sem conforto. Também nesse poema encontramos palavras que se sustentam na base do invariante, designadamente

campo, fábrica, exploração, fascismo, escravidão, esperança e lar, todas elas, fiéis à cosmogonia do trabalhador, preenchem a cadência diária do homem que aspira um amanhã diferente, melhor mesmo, contrariado nos dois últimos versos da última quintilha:

Sem esperança de voltar,
Pra seu lar, pra sua terra...

Nos dois exemplos dados, fica demonstrada a ideia de estrutura no poema, assente não tanto nos seus aspetos formais, pois, sendo uma caraterística marcante dos dois poetas, os seus textos poéticos possuem versos livres e não apresentam uma métrica tradicional, pelo que não respondem aos aspetos métricos.

Entretanto, como já referimos, na estrutura dos poemas, os seus elementos constituintes, apresentam-se organizados, coesos, interdependentes e sincronizados, obedecendo aos organismos necessários à interpretação, onde focalizamos o nosso trabalho.

Ou seja, à estrutura indicamos o texto escrito em versos, no qual o poeta procura, a partir do tema, definir a coesão e harmonia com o uso artístico de palavras. Geralmente, para a sua análise, o poema é dividido em estruturas externas e internas.

A estrutura externa permite que os poemas sejam analisados fundamentalmente quanto à métrica dominante, ao número de estrofes, número de versos por estrofe, esquema rimático em cada estrofe ou tipo de rima existente.

Sobre a estrutura interna, que nos coloca diante das suas ramificações e organização das ideias, relação entre as diferentes partes (adições, oposições, associações e paralelismo léxico-semântico), temos a assinalar os recursos linguísticos e estilísticos utilizados que ajudam a definir o significado do poema. Também na estrutura interna encontramos o tema e o assunto, relaciona-se o título com o conteúdo. Entrementes, está muito ligada à estrutura externa. Muitas vezes são os recursos próprios da linguagem poética os facilitadores da divisão do poema, porém a sua delimitação é complexa e necessita que se atenda a diversos aspetos que a seguir se apresentam.

A exemplo dos textos que vimos, é frequente nos poemas as relações e a natureza que as palavras mantêm entre si, estabelecerem sentidos de estabilidade para evitar a sua desintegração do sistema. Esse princípio sustenta a ideia de estrutura que até aqui defendemos.

A estrutura é então equiparada a um poema, garantindo a harmonia no conjunto de unidade dos solidários entre si, autorregulando o propósito da comunhão no percurso da interpretação.

A ideia apresentada aqui por nós relativamente ao estruturalismo nos servirá para criar linhas de reflexão e de análise sobre a literatura baseada na invariância de textos literários.

4.1.1.2. Invariantes: o rigor pela base da estrutura

Conciliando o conceito de invariante com o de estrutura, o invariante responde à estratégia de dar à literatura um rosto universal; de dimensão totalizadora, um marco caraterizador da república Mundial das Letras, de Pascale Casanova.

Para exemplificar, em poemas como *Mulher barriguda* (2008: 69), de Solano Trindade, e *Noite* (2009: 61), de Agostinho Neto, os próprios títulos apresentam uma base que sobre elas se desenvolvem diversas imagens que se sustentam na imagem de base assente no título.

Em *Mulher barriguda*, o sujeito lírico pede:

Mulher barriguda
Que vai ter menino
Qual é o destino
Que ele vai ter,
Que será ele,
Quando crescer...

Pelos versos apresentados, notamos a caraterização de uma mulher grávida prestes a dar à luz um novo ser, e a incerteza que incomoda o sujeito poético. Num quadro afunilado, anotamos que as imagens presentes no poema como "menino", "destino" e "crescer" se refletem na estrutura que as sustenta: mulher barriguda.

Também, no poema "Noite", o sujeito poético não difere, quando alude:

Eu vivo
nos bairros escuros do mundo
sem luz nem vida

Vou pelas ruas
às apalpadelas
encostado aos meus informes sonhos
tropeçando na escuridão
ao meu desejo de ser.

O poeta apresenta-nos um sujeito que vive imagens que não se descolam da estrutura de base, pois as variáveis presentes nos versos, nomeadamente "bairros escuros", "sem luz", "apalpadelas", "sonhos" e "escuridão" apresentam caraterísticas para reconhecimento e fidelidade à imagem *Noite*, que sustenta essas mesmas variáveis.

Invariantes como *Mulher barriguda* e *Noite* ajudam a exemplificar a ideia de uma estrutura cuja base se mantém inalterada quando sobre ela é aplicado um conjunto de transformações visíveis nas variáveis que não se afastam do coeficiente do invariante e acionam um sistema de parentesco a outro.

O recurso ao invariante permite-nos instituir uma ordem de pesquisa que, sem negar a realidade essencial dos elementos variáveis, se interessa apenas pelas identidades e similaridades de elementos comuns da obra.

Dito doutro modo, o invariante é referido quando uma imagem é transformada, muda de posição ou de orientação, mantendo-se indistinguível da entidade original.

O que podemos reter em relação aos invariáveis prende-se com o fato de sustentar a existência a determinadas variáveis em transformação, e que se mantêm fiéis a uma base estrutural, cimentando identidades e similaridades entre os elementos que partem de si.

Tal como defendeu Adrian Marino, o recurso ao conceito de invariante permite criar a apreciação de uma imagem sob diferentes pontos de vista e permitir, posteriormente, classificar corretamente essa imagem.

Conforme procuramos inferir no primeiro capítulo, aparecem na literatura elementos gráficos ou fónicos que possuem matriz culturalmente restrito.

Esses elementos, seguindo a perspetiva apresentada por Carlos Mendes de Sousa, combinam a necessidade de busca duma identidade literária. Não na identidade do homem por trás do poeta, mas a identidade do poeta refletida nos seus textos.

É nessa interioridade, de uma realidade delimitadamente reconhecível, que vamos assentar o princípio de invariância, simbolizada no espaço da escrita pelas figuras-territórios, no dizer de Carlos Mendes de Sousa.

Entretanto, para um melhor reconhecimento de formas de invariantes sob transformação, concordamos com a existência de dois parâmetros para as caraterísticas invariantes. Referimo-nos aos invariantes locais e globais.

4.1.1.2.1. Invariantes globais

Sobre os invariantes globais, vemo-los como apropriados para contornos que procuram determinar caraterísticas muito discriminativas a respeito da imagem sob observação, evitando a redundância. Esses invariantes transportam uma certa complexidade e dificuldade de leitura e interpretação devido à multiplicidade de partes que compõe o seu todo.

Os invariantes globais possuem traços de similaridades excessivas, implicando menos poder discriminativo atribuindo ao objeto, termo ou palavra identidade sociocultural mais extensiva e universal.

Entre os dois poetas em estudo, vamos encontrar vários elementos que nos permitem compreender a sua universalidade temática devido ao recurso a invariantes globais. Agostinho Neto apresenta-nos poemas como *Comboio africano*, *Noite*, *Civilização Ocidental*, *Ópio* e *Boogie-Woogie*. Solano Trindade, na mesma esteira, apresenta-nos poemas como *Civilização branca*, *Trem da Leopoldina*, *Céu* e *Sinfonia de Beethoven.*

Nos textos referidos, desde o tema ao conteúdo, como poderemos observar mais adiante, o invariante global representa uma descontinuidade finita dos objetos, cujas caraterísticas são mais genéricas e os traços identitários transmite uma maior ambiguidade ou significância. Essas valências, que os invariantes globais carregam, permitem ao leitor universal uma maior comunhão na relação dicotómica significado/significante como estrutura basilar para a interpretação do texto.

Contrariamente ao que acontece com os invariantes locais, os globais procuram manter o número de caraterísticas tão pequeno quanto possível, centrando-se na similaridade entre as imagens ou palavras em comparação, estreitando a relação da natureza do signo linguístico com os seus traços identitários. Essa relação legitima o princípio de que o significante e o significado não

são aspetos constitutivos de uma mesma unidade e que, sendo arbitrário, tal relação não é unívoca, mas a sua interpretação é bem mais descentralizada de um campo sociocultural específica.

De modo conclusivo, a teoria literária comparatista usa muitas vezes o conceito de invariância para fazer uma descrição redutora ou extensiva do fato literário ou da relação dicotómica de Saussure (significado/significante), em que vamos encontrar aqueles elementos gráficos ou fónicos que possuem matriz mais focalizada num determinado território geográfico-cultural, ganham a dimensão de invariantes locais, enquanto aqueles cujo mundo de leitores é mais extensivo para lá das fronteiras simbólicas de um povo ou nação, mesmo sendo marcadamente nacionais, ganham a dimensão de invariantes globais.

4.1.1.2.2. Invariantes locais

No tocante aos invariantes locais, os objetos comunicam, de uma forma mais específica, caraterísticas mais uniformes e os traços identitários transmite uma interpretação bem mais centralizada num campo sociocultural.

Temas de poemas como *Sábados nos musseques*, *Quitandeira*, *Kinaxixi* e *Kalumba* (de Agostinho Neto), ou *Olorum Èke*, *Balada molenga a uma negra dengosa*, *Jabotão* e *Bumba-meu-boi* (de Solano Trindade) transmitem-nos ideias do que são os invariantes locais, pois desde a temática ao conteúdo comunicam informações duma imagem mais localizada e muito sensível a traços identitários evasivos e, concomitantemente, insuficientes para uma classificação vigorosa dessa mesma imagem.

Para os invariantes locais, os objetos comunicam, de uma forma mais específica, criando uma linha muito estreita entre a componente sociocultural do leitor e os traços identitários que o signo ou imagem transmite. É preciso ter-se em conta que o sistema de signos, simbolicamente, representa culturas que governam o funcionamento do espírito humano que os gera.

4.2. Triângulo poético

Tal como aludimos no Capítulo II deste trabalho, elegemos de cada poeta uma obra que representa o seu maior conjunto poético e que, por via do conceito de invariância, nos permite avaliar o sentido universalista dos seus textos e das perspetivas que abordam.

Ou seja, não deixando de focalizar-se em temas e conteúdos que os posicionam no contexto dos seus leitores tipo, colocando-os em condições de descodificar os invariantes em função das suas estruturas socioculturais, os dois poetas tornam as suas aspirações bastante globalizantes, projetando as suas perspetivas poéticas locais para anseios de liberdade e valorização humana dos homens espalhados um pouco pelo mundo e que enfrentam situações descritas por meio de versos.

Assim, os dois poetas apresentam, nas obras que selecionamos, um triângulo poético, cujos ângulos imprimem a ideia de suor (luta pela valorização do homem negro), dor (apelo à justiça social) e amor (plenitude da vida).

4.2.1. Agostinho Neto, um universalista

Para Agostinho Neto trabalhamos com a obra *Trilogia poética: Sagrada esperança, Renúncia impossível e Amanhecer,* editada em 2009 pela União dos Escritores Angolanos.

A obra em referência tem 181 páginas e comporta 77 poemas, separados em três livros, nomeadamente Sagrada esperança (51 poemas), Renúncia impossível (19 poemas) e Amanhecer (07 poemas).

O primeiro livro é mais virado para a denúncia das barbaridades cometidas contra o homem, em particular o ser negro, e concomitantemente a aspiração dum mundo sem exploração de homem pelo homem, livre da miséria e da desumanização.

Item	**I livro**		**II livro**		**III livro**		**Total**	**%**
	N	%	N	%	N	%		
Global	42	82	16	84	07	100	65	84
Local	09	18	03	16	00	00	12	16
Total	51 poemas		19 poemas		07 poemas		77 poemas	

Quadro 4: Representação da variância em Agostinho Neto

Nesse livro, em que 82% dos poemas apresentam caraterísticas de invariantes globais, fica demonstrado o sentido universalista que Agostinho Neto propõe nos seus textos, envolvendo o conceito de liberdade para todos os homens negros do mundo.

No poema "Confiança", a presença do oceano marca um elemento muito forte na vida artística de Agostinho Neto, cuja demarcação do sentido fica manifestada no conto "Náusea". Agostinho Neto apresenta-se com "Náusea", um conto bastante simbólico e a retratar a fatalidade provocada por intrusos. Optando pela narrativa e desviando-se, assim, da habitual versificação, já que é pela poética que o artista se revelou, o conteúdo do texto leva-nos para uma viagem de gerações (avô e neto juntos a apreciar o mar), cujo horizonte mergulhado no mar que observam, dilacera sonhos e ilusões.

Com o referido conto, Agostinho Neto apresenta uma perspetiva diferente daquela concebida sobre o mar pelos portugueses durante a chamada era dos descobrimentos, das grandes navegações, como um meio de vitórias. Com o conto "Náusea", Agostinho Neto explora o mar como reflexo da separação e da morte. E isso também verificamos no poema "Confiança" (2009: 68):

O oceano separou-me de mim
enquanto me fui esquecendo nos séculos
e eis-me presente
reunindo em mim mesmo o espaço
condensando o tempo

Na perspetiva do sujeito poético, o oceano é um abismo que o separa do seu ego; da sua essência. Num diálogo que se pode estabelecer com um poema de Solano Trindade, intitulado "Navio Negreiro" (2008: 40), o poeta conta como terá o oceano exercido a marcha da separação de si com o seu ego:

Lá vem o navio negreiro
Lá vem ele sobre o mar
Lá vem o navio negreiro
Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro

Por água brasiliana
Lá vem o navio negreiro
Trazendo carga humana...

As duas quadras ilustram a ligação que Agostinho Neto terá procurado manter entre a separação do negro com o seu continente; na verdade uma separação física, forçada e transportado sob condições penosas, como mercadoria. Assim, o negro levado pelo mar, para uma outra terra, sente-se deslocado, pois fisicamente está num mundo estranho.

Porém, com os séculos também se torna sua a terra, sem nunca afastar a marca que o liga à origem (África). Talvez uma realidade dos afrodescendentes, que o próprio Solano Trindade que, tendo nascido no Brasil, procura apresentar no poema "Sou Negro" (2008: 42), destacando a ligação cultural e espiritual com África:

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs.

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
(...)

Brasileiro sem ligação física com Luanda, onde presume terem nascido seus avós, a literatura de Solano Trindade parece dialogar com a de Agostinho Neto sobre o pedaço de si que se mantém desanexado do seu ego, e que o oceano separou. Aliás, o sujeito poético que Agostinho Neto nos apresenta refere na segunda estrofe do poema já aludido:

Na minha história

Existe o paradoxo do homem disperso

A dispersão aqui referida está ligada à separação imposta pelo oceano que, simbolicamente, representa um abismo entre o homem cujo corpo (negro) foi arrancado da sua essência (África).

Tal como acontece na narrativa, nesse poema o espaço e o tempo também se constituem como elementos fundamentais na busca da necessária confiança para combater a injustiça, que se perpetua, como Agostinho Neto deixa transparecer no aludido poema ("Confiança"):

John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante.

Mas há uma fé, uma luz, que ilumina o sonho dos homens que, como John, creem num amanhã diferente, de valorização e de igualdades. O sujeito poético, dilacerado pelo chicote e pela discriminação, tem consciência dum fato:

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão.

Assim, também nesse primeiro livro, o poeta apresenta-se como uma luz para os seus irmãos condenados a viver nas trevas, transmitindo-lhes a ideia de que a seguir a qualquer noite (trevas), vem sempre o dia (luz), como nos propõe com o poema "Noite" (2009: 60):

Eu vivo
Nos bairros escuros do mundo
Sem luz nem vida.

(...)

São bairros de escravos
Mundos de miséria
Bairros escuros

Onde as vontades se diluíram
E os homens se confundiram
Com as coisas.

A descrição do bairro convoca sinonímias com a vida dos negros escravizados; dos homens discriminados. Para Agostinho Neto, a noite é, na sua poesia, ao mesmo tempo, símbolo de opressão e de resistência. Há o despojar de humanidade nessa figura que habita o bairro sem luz nem vida, homem transformado em coisa. Mas o poeta tem a chave da esperança guardada para a última estrofe:

Também a noite é escura.

A continuação do estabelecimento de sinonímia entre os substantivos negro e noite é uma constante em Agostinho Neto, algo também presenciado em Solano Trindade que, no poema "Batucada" (2008: 58), apresenta a dor do negro confundindo-se com o espremer da escuridão da noite, personificada com o sinónimo de beleza:

A noite é bonita,
O batuque começou,
Parece negro chorando!
Porque negro está apanhando,
Não sei bem de que feitor?
Sei que negro está chorando,
Porque negro sente dor,

Não estabelecendo uma relação direta entre a noite e o negro, Solano Trindade traja a noite com um choro de dor por maus-tratos físicos.

Entretanto, o sujeito poético de Agostinho Neto, comungando com o de Solano Trindade, traja o negro da dor que a escuridão provoca, por maus-tratos, por nostalgia ou por saudade, transbordantes emoções presentes num outro poema, "Sombras" (2009: 64), em que a relação entre negro e noite é muito mais explícita:

Sou um dia em noite escura
Sou uma expressão de saudade.

Ou quando a noite se prolonga numa eternidade, como no poema "Noites de cárcere" (2009: 117-118)

Há minutos em que o mundo
se resume na sala de tortura

(...)

Quem dormirá
quando assiste ao enlouquecer do melhor amigo
ali na cela ao lado
morto o espírito pela tortura?

Ou ainda a ligação entre a noite e o mar, ambos simbolizando o infinito ou o incógnito, como no poema "Partida para o contrato" (2009: 43):

Não há luz
Não há estrelas no céu escuro
Tudo na terra é sombra

Não há luz
Não há norte na alma da mulher

Negrura
Só negrura...

Entretanto, essa estratégia de sinonimizar os substantivos negro e noite, e relacioná-los com a ausência de liberdade, tem a sua razão de ser. Para o poeta, a noite é também símbolo do momento ideal para, das trevas, reforçar a fé e encontrar o caminho da liberdade.

No poema "Adeus à hora da largada" (2009: 41), o poeta desmistifica a infinidade da escravatura, e concomitantemente da noite, pois a própria escuridão é que anuncia a chegada da luz, como a própria noite prepara a chegada do dia:

Amanhã
Entoaremos hinos à liberdade
Quando comemorarmos
A data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
Os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
Cujos filhos partiram)
Vão em busca de vida

Com o segundo livro, o poeta exibe uma brusca viragem no seu sentido de buscar a liberdade, verdadeiramente radical pela forma, claramente subversiva, com que anuncia uma rotura cultural contra os atos alienantes do regime colonial.

Nesse livro, também ele essencialmente globalizado pelos invariantes (84%), o poeta expõe categoricamente a sua aversão à descriminação e condena o austero destino da sua terra/gente, acasalada com a dor.

A expressão *Renúncia Impossível* é um espelho do desejo de inverter o quadro da desumanização do homem negro. Vigorosamente, renuncia a renúncia ao seu ser, à sua essência, estabelecendo um pacto de fidelidade ao seu ego plural.

O poema "A Renúncia Impossível" (2009: 157-168) é bem o paradigma dessa manifestação de Agostinho Neto apegada a ideia negritudinista de Frantz Fanon:

> *A civilização branca, a cultura branca, impôs ao Negro um desvio existencial* (FANON, 1975: 30)

Num poema demarcado por contradições a simbolizarem o vazio existencial do sujeito poético, mas também a renúncia ao vazio existencial, Agostinho Neto exterioriza as suas energias acumuladas, um pouco conforme a afirmação de Fanon:

> *Em qualquer sociedade, em qualquer coletividade, existe, deve existir, um canal, uma porta de saída por onde as energias acumuladas sob forma de agressividade possam ser libertadas.* (Idem: 158)

Repartidos em duas faces distintas, na primeira metade do poema, Agostinho Neto começa por negar a sua existência, com uma certa ironia, profanando a alma do seu próprio ser, alimentando a ideia de um suicídio.

> *Quero matar-me*
> *e deixar que o não-eu*
> *se aposse de mim.*
>
> *Mais do que um simples suicídio*

Quero que esta minha morte

Seja uma verdadeira novidade histórica

Sendo um ser abaixo do zero, logo negativo, há a reiteração da negação como indício da sua não existência, o tal vazio existencial:

Não existo. Nunca existi.
Não quero vida nem morte
Nada!

(...)

Nunca houve negros!
A África foi construída só por vós
(...)
nunca nenhum negro beijou uma branca
nem um negro foi linchado
nunca mataram pretos a golpes de cavalo marinho
nem lhes possuíram as mulheres

(...)

Nunca houve descobrimentos
a África foi criada com o mundo.

A provocação da sua não existência, vem contrapor um sentido de exploração do homem negro¸ transformado em escravo:

Não contem comigo

para vos servir às refeições

nem para cavar os diamantes

(...)

nem para cuidar das vossas plantações

de café e algodão

(...)

nem como corpos de mulheres

para vos alimentar de prazeres
nos ócios da vossa abundância imoral.

Com a Negação, o poeta apresenta um quadro de inutilização do negro, anulando também todo o espólio material e imaterial que o completa, como a música, os lugares, o trabalho forçado a favor do colonizador, questiona a existência da Ku-Klux-Klan (sem negros para linchar).

Curiosamente, e porque os males supostamente advinham da existência do homem negro, pelo ódio de raças, náusea de ver negros ou por serem culpados pelas incúrias do mundo, o poeta termina essa primeira parte com uma conclusão:

E o que é mais importante:
Salvei o mundo.

Mas novamente, recuperando um excerto de Fanon, Agostinho Neto ultrapassa a negatividade da Negação com a positividade da Afirmação:

> *Quando eu tinha todas as razões para odiar, para detestar, rejeitavam-me? Quando eu deveria ser suplicado, solicitado, recusavam-me todo o reconhecimento? Decidi, já que era impossível partir de um complexo inato, afirmar-se como NEGRO. Já que o outro hesitava em reconhecer-se, só restava uma solução: fazer-me conhecer* (FANON, 1968: 127)

Então, o sujeito poético, iluminado no espírito, nega a sua negação, renuncia a sua renúncia e desdiz sobre a sua tentativa de suicídio. Igualmente, atribui a negação a momentos de loucura que terá vivido:

Calem-se as frases loucas
Desta renúncia impossível.

(...)

Quem falou não fui eu
foi a minha loucura.

A segunda parte do poema não é apenas uma contradição em relação à primeira parte, mas, e sobretudo, uma negação da assumpção feita sobre o vazio existencial e o seu sacrifício para a salvação do mundo:

Não fui eu quem falou
Da salvação do mundo
À custa da minha existência
Da transformação do valor negativo em zero
Por meio do castigo ao inocente
Em super-suicídio novidade histórica

Com a "Afirmação", o eu-lírico sabe-se parte integrante da construção do mundo, peça importante na condução dos homens para a liberdade e para a vida, pois acredita ter direito, também ele, ao seu pedaço de pão no mundo:

O meu lugar está marcado
no campo da luta
para a conquista da vida perdida

Eu sou. Existo
As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
Tenho direito ao meu pedaço de pão

Sou um valor positivo
da humanidade
e não abdico,
nunca abdicarei!

Nesse segundo caderno, cuja essência está assente no poema que lhe dá título, o poeta reafirma o seu compromisso com uma África livre e com a liberdade.

E se no primeiro poema que abre o livro, "Ópio" (2009: 139), o poeta denuncia:

Casaram-me com a tristeza!

Esse acasalamento forçado, imposto à nascença, teve no sujeito poético algumas consequências:

Não tive infância
nem mocidade
não tive a alegria
da primeira idade
por causa deste noivado prematuro
e senil.

Essa sua realidade faz dele uma irrealidade; uma ilusão que procura abafar fumando ópio, embriagando-se com sonhos para fingir que não sofre.

Com esse segundo livro Agostinho Neto mostra as "garras" e ergue um sujeito poético que, de forma óbvia, apunhala o regime colonial no seu ego, acusando-o de maltratar e de injetar nas veias de Angola um regime, metaforicamente chamado de ópio pelos efeitos entorpecentes por ele provocados.

Anestesiado pelo momento de proibições, o sujeito poético vive no seu ser o querer de outros homens que buscam certeza. Por isso, no poema "Sinto na minha voz..." (2009: 146), o poeta anuncia-se como líder duma aspiração de liberdade:

Sinto na minha voz as vozes duma multidão
No coração sinto um mundo
No meu braço um exército

A multidão calou
O mundo perdi-o
O exército foi vencido

Mas a multidão silente não morreu
O exército vencido não desapareceu
E no coração tenho a certeza

De que o amanhã
não será só ilusão.

No terceiro livro, em que vem a superfície, digamos, o sorriso do amor, Agostinho Neto constrói o seu império na salvaguarda dum amanhã marcado por uma reconciliação provocada pela mornez da vida e pelo sonho que se cimenta, "Docemente", "Sobre o sangue ainda quente do [seu] meu irmão".

Tal como aludimos no primeiro livro, em que os substantivos negro e noite se mesclavam semanticamente, nesse último, e com o poema "Amanhecer" (2009: 173), o poeta estabelece, duma forma mais clara, as suas relações, como se pode observar logo na primeira estrofe:

Há um sussurro morno
sobre a terra;
degladiam-se
luz e trevas
pela posse do Universo;
sente-se a existência
a penetrar-nos nas veias

vinda lá de fora
através da janela;

O conflito travado entre a noite e o dia, as trevas e a luz, são o indício de que o poeta relaciona essa batalha com a libertação do homem oprimido, sendo que a luz sinonimiza a liberdade; a vida, e as trevas a opressão. Engajado numa batalha pela dignidade, o eu-lírico afirma-se na subversão da privação, como vai propor no último verso do poema:

Tangem sinos na madrugada
vai nascer o sol

Pelo verso do poeta, entende-se que é a partir da madrugada que se anunciam os primeiros raios de luz que, metaforicamente, podemos combinar o surgimento do sol com a ideia de liberdade.

Mesmo sendo a personificação de um sentimento muito mais intimista, numa homenagem à vida e aos homens com quem partilhou sonhos e pesadelos, o poeta acentua o seu universalismo (100%), ciente de que cresce a alegria na alma num momento em que vai nascer o sol.

Mas o poeta também lembra que mesmo no amor se luta e se constrói a liberdade dos homens. No poema "Sobre o sangue ainda quente do meu irmão" (2009: 182), Agostinho Neto fala em sacrifício e na dor. Mas também fala de união na dor e no sofrimento:

Sobre o sangue ainda quente do meu irmão
Sacrificado pela pátria
Construo o meu sonho de união

(...)

Unidade cimentada pelo sangue
União plantada sobre a terra
Germinado no meu gesto
Crescendo na minha voz

Pela obra selecionada, procuramos demonstrar a estratégia adotada pelo poeta para, de forma engajada, denunciar e lutar pela valorização do homem negro, apelar por uma justiça social a favor do negro e exaltar a plenitude da vida.

4.2.2. Solano Trindade, também pela universalidade

Quanto a Solano Trindade, selecionamos a obra *O poeta do povo*, editada em 2008 pela Ediouro publicações.

O livro possui 160 páginas e comporta 181 poemas e um curto texto narrativo (2008: 95), intitulado "Memórias" (lembranças da prisão).

A obra poética está dividida em quatro cadernos, nomeadamente *Poemas sobre o Negro* (I Caderno, com 41 textos), *Poemas de cunho político social* (II Caderno, com 47 textos), *Poemas de amor* (III Caderno, 29 textos) e *Poemas sobre a vida do poeta* (IV Caderno, com 64 textos).

Tal como verificamos na obra de Agostinho Neto, também Solano Trindade confirma a sua universalidade pela reiteração de temas que correspondem aos invariantes globais (73%), sobrepondo-se a abordagem local, como se pode apreciar no quadro abaixo.

Item	**I Caderno**		**II Caderno**		**III Caderno**		**IV Caderno**		**Total**	**%**
	N	%	N	%	N	%	N	%		
Global	25	61	44	94	28	97	36	56	133	73
Local	16	39	3	06	1	03	28	44	48	27
Total	41 poemas		47 poemas		29 poemas		64 poemas		181 poemas	

Quadro 5: Representação da variância em Solano Trindade

O primeiro caderno, *Poemas sobre o Negro*, é na verdade a expressão mais viva do recurso artístico de Solano Trindade para a reivindicação de um direito de igualdade e de valorização do homem negro.

O poeta brasileiro, entregue à denúncia e à condenação da sub-humanização do negro, expõe ideias, pensamentos e sentimentos que ajudam a ver o quadro; a realidade, da subjugação e

condição de exploração na sua sociedade, como se pode comprovar no poema "Abolição Número Dois" (2008: 62):

Parem com estes batuques,
Bombos e caracaxás,
Parem com estes ritmos tristes e sensuais

Deixem que eu ouça
Que eu veja
Que eu sinta
O grito
A cor
E a forma
da minha libertação...

O poeta quer concentrar-se no seu objetivo, ignorar distrações que o podem iludir e, assim, sentir o pulsar da sua liberdade. No primeiro conjunto de versos, em que o sujeito poético pede que se silencie os ritmos tristes, Agostinho Neto apresenta os mesmos ritmos como um fogo que consome a alma no seu poema "Sinfonia" (2009: 66):

A melodia crepitante das palmeiras
Lambidas pelo furor duma queimada

Cor
Estertor
Angústia

E a música dos homens
Lambidas pelo fogo das batalhas inglórias

Parece ser essa música de angústia, contagiada pelos ritmos tristes, que Solano Trindade quer silenciar como forma de combater a angústia. E quando Agostinho Neto refere no poema sobre a luta gloriosa do seu povo, Solano Trindade completa com o grito, cor e forma da sua libertação.

Nesse caderno aparece um grande predomínio dos invariantes globais (61%) sobre os locais (39%), pelo que a experiência e vivência do poeta são determinantes pois, contrariamente a Agostinho Neto, o poeta brasileiro não teve contactos permanentes e frequentes com negros de diferentes "mundos".

A sua maior correspondência com o exterior resumia-se, fundamentalmente, com textos de autores africanos por exemplo, Keita Fodeba, ou africanistas (o poeta cubano Nicólas Guillén).

Nesse particular, o ter vivido em Coimbra e Lisboa, coabitando com negros das diferentes colónias portuguesas em África, ter participado em eventos e actividades com negros de todo o mundo, além da correspondência que ia obtendo, permitiram a Agostinho Neto ter uma maior apreciação da situação dos negros no mundo.

Entretanto, tanto Keita Fodeba (1921-1969) como Nicólas Guillén (1902-1989) constituem referência para os dois poetas, que os citam no sentido de exemplo a seguir na valorização do negro.

No seu poema Seios de negra (p. 52), Solano Trindade escreve:

Seios de negra com predominância do negro nos bicos
Quisera pintá-los sempre em minhas telas
(...)

(...)
Seios de negra em qualquer canção
Seios de negra no "Keta Fodeba"
Seios de negra nas danças da Guiné

Apreciado como um dos maiores representantes da projeção artístico musical do continente, o poeta afro-brasileiro olha para Fodeba como um modelo por, tal como ele, o equato-guineense também estar virado para a arte poética e musical como fundamentos para a reinvindicação de direitos dos povos. Aliás, em 1949, Keita Fodeba funda *Les ballets africains, uma* companhia que

reunia cerca de cinquenta artistas, sobretudo griots, uma experiência também vivenciada por Solano Trindade, ao fundar em 1950, com a sua esposa Margarida Trindade e Edison Carneiro, o grupo Teatro Popular Brasileiro, também ele totalmente dedicado a apresentação de manifestações populares afro-brasileiras.

No seu caso, Agostinho Neto, não o citando em qualquer dos seus poemas, dedica um ensaio sobre o guineense equatorial. Publicado na *Revista da Liga Nacional Africana*, nº148, de Novembro de 1953, o poeta angolano escrevia:

> *Keita Fodéba é estudante e poeta. Está realizando em França um teatro autenticamente negro. Negro como expressão de «negritude». Negro no ritmo das músicas. Negro na cor da pele das figuras: cantores, dançarinos, declamadores, etc. Negro na concepção dos motivos das peças, interpretando uma África viva, sensível, progressiva. Longe das estilizações calculadas nos gabinetes de estudo de qualquer estudioso como por exemplo, as que deram nome a Katherine Dunham.*
>
> *Em Keita Fodéba, o fundo é a vida das sanzalas, os contos conservados por tradição oral e relatados pelos trovadores, as lendas, as canções cheirando a lenha queimada das fogueiras, o ritmo negro, as melodias de xilofone, enfim: o substrato emocional artístico da cultura africana, a vida africana.*
>
> *Deste modo, pela mão de Keita Fodéba, como doutros artistas verdadeiramente negros, a África viva vem ao encontro do mundo.*
>
> *Regozijemo-nos com o fato.*
>
> *Lisboa, 13 de março de 1953*

Keita Fodeba é um espelho para os poetas em estudo. Encontram nele a desejada exaltação da vida africana, com os seus actores mostrando-se ao mundo sem complexo.

O destaque que os dois poetas atribuem a Keita Fodeba, como um africanista que defende a valorização da arte africana, tem a sua razão de ser se nos apegarmos ao que Frantz Fanon escreve sobre o poeta e político africano:

> *Keita Fodeba, atualmente Ministro do Interior da República da Guiné, no tempo em que foi diretor dos Ballets Africains não tentou ludibriar a realidade que lhe oferecia o povo guineense. Numa perspetiva revolucionária, reinterpretou todas as imagens rítmicas de seu país. Mas fez muito mais. Em sua obra poética, pouco conhecida, encontramos o cuidado constante de precisar o momento 'histórico' da luta, de delimitar o campo onde se desenrolará a ação, as ideias em torno das quais se cristalizará a vontade popular.* (FANON, 1968: 98)

Além de enaltecer o trabalho de Fodeba na cristalização das manifestações artísticas dos seus ancestrais africanos, Fanon acrescentaria:

> *O homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança. Mas para garantir a esperança, para lhe dar densidade, é preciso participar da ação, engajar-se de corpo e alma no combate nacional. (FANON, 1968: 193)*

No caso de Nicolás Guillén, o poeta Solano Trindade dedica-lhe um poema de cunho social, de denúncia e de apelo aos defensores da liberdade e abolicionistas.

No poema intitulado "Nicolas Guillén" (2008: 80), Solano Trindade evoca reiteradas vezes o nome do poeta cubano, invocando a irmandade na luta:

NICOLAS
Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guiilén

Bem-vindo sejas à Terra

Nicolas Guillén

Terra bonita bacana

Nicolas Guillén

Mas com a vida tão feia

Nicolas Guillén

A fome matando gente

Nicolas Guillén

Liberdade se assumindo

Nicolas Guillén

A tísica comendo o povo

Nicolas Guillén

A terra bonita no topo da cadeia poética, contrastando com a vida feia, a fome e a tísica, que consomem um povo que clama por liberdade, marcam os versos dedicados ao poeta cubano, um acérrimo defensor da valorização do homem negro e sua cultura.

Esse mesmo Nicolas Guillén também mereceu homenagem por parte do núcleo da movimentação cultural e artística dos estudantes universitários africanos oriundos das colónias portuguesas em África, nomeadamente do Centro dos Estudos Africanos.

Quando em 1953, Mário Pinto de Andrade e Francisco José Tenreiro publicam *O caderno de poesia negra de língua portuguesa*, com os poetas angolanos aí coligidos, designadamente Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, prestam uma homenagem ao poeta cubano Nicolas Guillén, por o considerarem como sendo a voz mais alta da negritude hispano-americana.

Depois, quando em fevereiro de 1955 Agostinho Neto foi preso e, posteriormente, condenado a dezoito meses de prisão, o poeta cubano Nicolás Guillén, juntamente com outros intelectuais residentes em França, como Aragon, Simone de Beauvoir, François Mariac e Jean-Paul Sartre, subscrevem no ano seguinte uma petição a pedir a sua libertação.

No contexto em que Solano Trindade produz os seus poemas – também foi assim com Agostinho Neto –, o homem negro era visto, historicamente, como um ser negativado, decorrendo daí um conjunto atos de coisificação do negro.

Então, no aglomerado de poemas desse I Caderno, Solano Trindade procura desconstruir essa tendência, através da consciencialização dos negros para assumirem suas identidades e lutar contra a discriminação, como propõe com o poema "Eu quero Maracatucar" (2008: 59):

Quero num Maracatu gemer
O meu sofrer secular
É um lamento bonito
Que vai ao infinito
Ao Calunga
De Yemanjá...

Eu não quero envelhecer
Eu não quero escravidão
Eu quero juventude e liberdade
Eu quero Maracatucar

Num recurso a entidades espirituais ligadas à essencialidade africana, o sujeito poético fala em desejo de perpetuar-se na juventude, e em liberdade, num ambiente festivo e folclórico, de música e dança africanas.

O poeta convoca as entidades e a cerimónia afrodescendente para apelar também ao sentido de livre manifestação cultural; manifestar-se a africano.

Num outro poema, "Civilização Branca" (2008: 62), Solano Trindade reafirma a necessidade de ensinar/transmitir às sociedades, em particular aos homens negros, que não há raça superior, nem inferior. E fá-lo duma sublime forma artística que transforma a cor da epiderme do homem como um artefacto exterior a si, algo que, não fazendo parte de si, pode ser dispensado:

Lincharam um homem
Entre os arranha-céus,
(Li no jornal)
Procurei o crime do homem
O crime não estava no homem

Anunciar ser a epiderme negra um crime, o poeta reafirma a discriminação e deixa patente, nos seus textos, que o fator cultural é determinante para a consciencialização e para a assunção da identidade negra, sendo este um argumento para combater a discriminação.

Esse poema "Civilização Branca" estabelece um diálogo com o "Civilização Ocidental", de Agostinho Neto.

O poeta angolano ironiza e associa o sentido de civilização ocidental a imagens de pobreza, do homem negro a ser submetido a trabalho de escravo, cujo fim se assenta na sua morte, não sem antes agradecer o mundo ocidental que ele ajudou a enriquecer e que lhe pagou com a miséria e a fome.

Por seu lado, Solano Trindade não traz a imagem de "latas pregadas em paus/ fixados na terra/ [que] fazem a casa", como Agostinho Neto propõe, mas traz os arranha-céus que indicam a modernização da civilização, mas que ainda lincha homens pelo crime da "cor da sua epiderme".

Morrer grato e de fome é o que sublinhamos do poeta angolano. Linchado pelo crime da sua cor é o que retivemos do poeta brasileiro. Ambos se referem à civilização, ocidental para Agostinho Neto e branca para Solano Trindade, expondo a violência e a discriminação a que estavam submetidos os negros nos seus respetivos contextos.

É a mesma linha que Claude Lévi-Straus nos vai apresentar a civilização ocidental no seu livro "Raça e história". Para ele, a civilização ocidental tende, quer na totalidade, quer por alguns dos seus elementos-chave como a industrialização, difundir-se no mundo, subjugando em grande medida os outros povos:

> *Os povos subjugados ou desorganizados não podem, portanto, senão aceitar as soluções de substituição que lhes são oferecidas pelos povos do mundo ocidental (...) (LÉVI-STRAUSS, 2009: 49)*

Os poetas em estudo e Claude Lévi-Straus nos ajudam a perceber, nos seus escritos, que a adesão ao género de vida ocidental, ou a alguns dos seus aspectos, está longe de ser tão espontânea como os ocidentais gostavam de julgar:

> *directa ou indiretamente, interveio na vida das populações de cor; alterou totalmente os seus modos tradicionais de existência, quer impondo-lhes o seu próprio modo, quer instaurando condições que geram o desmoronamento dos quadros existentes sem os substituir por outros. (LÉVI-STRAUSS, 2009: 49)*

No diálogo poético entre Agostinho Neto e Solano Trindade, civilização ocidental, ou branca, passa a ser um retrato duma falsa realidade modernista e humanista que se construiu sobre o eu-existencial de africanos ou afrodescendentes.

No segundo Caderno, denominado *Poemas de cunho político social*, o global (94%) é muito mais presente, pois os temas são bem mais universais, como fome, miséria, discriminação, preconceito e inclusive o linguístico.

Com esse Caderno, o poeta aborda duma maneira persistente os lugares, momentos ou mesmo contextos onde os estereótipos se constroem como motivos e efeitos dos preconceitos.

Solano Trindade não perde a oportunidade de, mais uma vez, abordar a liberdade, chamando-a no lugar onde o negro é sinónimo de miséria, convocando mesmo os homens para marchar e cantar contra o fascismo, a exploração e o preconceito.

É nesse Caderno que narra a sua primeira detenção, em 1944, a ocasião em que isso aconteceu, os motivos alegados para a sua prisão, os companheiros de cela. Com algum primor descritivo, em seis curtos parágrafos narra coisas sérias e engraçadas, como ele próprio diz nas últimas duas linhas do texto.

No terceiro Caderno, em que os invariantes globais determinam o posicionamento do cursor (97%), designado *Poemas de amor*, vem à superfície o afeto, e Solano Trindade constrói o seu império na salvaguarda de um amor pelas coisas e pelos homens. O seu apelo é ao amor, à liberdade de amar.

Na sua estratégia de valorizar a liberdade, procura tocar o coração dos leitores, fazendo-os viver o presente como um desafio para um amanhã diferente; melhor.

O poeta também se propõe a transformar os sonhos em realidade, fazendo do preconceito, discriminação, exploração e violência um aprendizado para a viva em amor e liberdade.

Nesse caderno dedicado ao amor, o poeta promove a essencialidade da vida, o ser amado é um elemento plural, e as mulheres, a poesia, os rios e os mares, homenageados nos poemas, são

elementos motivadores e simbólicos que Solano Trindade utiliza para firmar o princípio do amor como indissociável à construção da liberdade.

No quarto e último Caderno, *Poemas sobre a vida do poeta*, os textos constantes nele são uma descrição do percurso de vida de Solano Trindade, com destaque ao "Poema autobiográfico". Podemos compreender a sua existência pessoal e artística, o momento político vigente na sua época, suas reivindicações, tributo à sua cidade e outras onde passou e viveu.

É nesse caderno em que aparece um maior equilíbrio entre os invariantes globais (56%) e os locais (44%), pois entendemos que além de marcar a sua universalidade, esse último Caderno traz uma forte componente sociocultural da vida do poeta, que elevam os invariantes locais e confirmam a reivindicação da sua identidade afro-brasileira e o enfoque na relação estabelecida entre raça e classe.

4.2.3. Suor, dor e amor: um apelo à liberdade

Na nossa leitura, as duas obras que selecionamos trazem em comum o que aqui denominamos triângulo poético, nomeadamente poemas que, comprimindo o direito à liberdade como tema central na sua poética, abordam:

a) valorização do homem negro;

b) apelo à justiça social e

c) distinguem o amor na sua plenitude.

Passaremos então a olhar para esse trinómio como metáforas-mãe que conduzirão a abordagem sobre os invariantes,

Como aludimos na introdução, os dois poetas desenterram invariantes em resposta aos seus respectivos contextos histórico-sociais, como estratégia de desconstrução de identidades erguidas no vigor da entidade exploradora, assentes na desumanização do homem negro, entoando nas suas poéticas um princípio de representatividade na construção do ideário de libertação.

Independentemente de os dois livros selecionados dos poetas em estudo trazerem divisões próprias conforme vimos, por uma questão metódica e didática no nosso próprio estudo, e em consonância com os objetivos do trabalho, definimos uma sequência comparativa entre textos dos poetas para melhor estabelecer as relações entre eles, ligando-os pelos temas, ou tópicos, da

justiça social, do amor e da valorização do negro. Portanto, os dois poetas intercomunicam-se pelo princípio de libertação.

Assim, definimos os três ângulos de abordagem, nomeadamente:

a) *Poemas sobre suor: pela valorização do homem negro*

b) *Poemas sobre a dor: apelo à justiça social*

c) *Poemas sobre amor: plenitude da vida*

Essa tríade temática representa o princípio de relação comparativa nos textos selecionados, constituído corpus do nosso trabalho, conforme procuramos ilustrar no quadro abaixo.

Temáticas	**Poemas de**				**Poemas de**			
	Agostinho Neto		Pag.	I	**Solano Trindade**		**Pag.**	**I**
Poemas sobre suor: valorizando o homem negro	1	***Voz do sangue***	144	G	1	***Negros***	41	G
	2	***Velho negro***	57	L	2	***Quem tá gemendo***	41	G
	3	***Mãos esculturais***	97	G	3	***O canto da liberdade***	70	G
Poemas sobre dor: apelo à justiça social	1	***Comboio africano***	53	G	1	***Tem gente com fome***	68	L
	2	***Consciencialização***	76	G	2	***Meu canto de guerra***	70	G
	3	***Civilização ocidental***	61	G	3	***Civilização branca***	62	G
Poemas sobre amor: plenitude da vida	1	***Não me peças sorrisos***	71	G	1	***Interrogação***	160	G
	2	***Partida para o contrato***	43	G	2	***A cabocla que eu queria***	110	G
	3	***Vendedeira de ananases***	153	L	3	***Baianinha***	108	L

Quadro 6: Distribuição comparativa temática sobre três metáforas-mãe

Os poemas selecionados e que, de acordo com o quadro, podem convocar alguma relação, vão permitir-nos procurar demonstrar, em primeira instância o apelo e luta à liberdade nas mais diversas vertentes e, por outro lado, uma oportunidade para apresentarmos diálogos entre os textos.

Os contextos em que Agostinho Neto e Solano Trindade, fundamentalmente na primeira metade do século XX, configuram as suas poéticas, trazem em comum a denúncia da condição desumana a que os negros estavam submetidos nas suas respectivas terras. Na ocasião, o

negro era visto como um fenómeno negativado, um ser impuro, sendo por isso objeto de exclusão social, de estigmatização e de subjugação do seu eu-cultural.

O contexto em que Agostinho Neto se enquadra é marcadamente de opressão, sob o domínio de um regime colonial português, que Aimé Césaire caracterizou assim:

> *Entre o colonizado e o colonizador, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseira, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (*CÉSAIRE: 1978, 25*)*

Na sociedade em que se insere a poética de Solano Trindade, a realidade para os negros também era bastante penosa. Walter de Oliveira Campos refere que o contexto de fins da década de 1940 e início da década de 1950 era de transição na vida política, econômica e social do Brasil, devido fundamentalmente a uma onda de retorno à democracia, após a queda do regime ditatorial do Estado Novo varguista.

Entretanto, e conforme espelha a poesia de Solano Trindade, Walter de Oliveira Campos lembra que a sociedade brasileira de então repudiava o racismo, o preconceito e a discriminação racial, mas, ao mesmo tempo, convivia com eles de maneira tácita.

> *O crescimento do movimento reivindicatório dos negros constituía-se numa ameaça à situação de subordinação econômica e social e de desvantagem deles em relação aos brancos na competição por melhores posições em todas as áreas de atividade social, provocando inquietação entre os brancos, sobretudo os de classe média e alta. Falou-se na possibilidade do surgimento de um "racismo às avessas", isto é, de preconceito e discriminação dos negros contra os brancos, e houve quem temesse uma retaliação dos negros motivada não apenas pelo desnível social da época, mas também por causa do ressentimento em razão de um longo passado de escravidão e subjugação pelos brancos. (CAMPOS, 2015: 5)*

Nas suas respectivas sociedades, tanto a brasileira quanto a angolana, os negros eram submetidos a todo tipo de humilhação, maltratados como animais, considerados intelectual, emocional, social e culturalmente inferiores.

Nesse contexto opressivo, vários movimentos contestatários a favor dos direitos dos homens, particularmente os de intelectuais negros, embandeiraram o facho de denúncia e exaltação dos valores superiores da humanidade. A título expressivo, aproveitamos um enunciado de Albert Memmi:

> *O racismo está presente, implantado pela prática colonialista, engendrado em cada minuto pelo aparelho colonial, sustentado por estas relações de produção que definem duas classes de indivíduos: para um o privilégio e a humanidade não são mais que uma só coisa, ele torna-se homem pelo livre exercício dos seus direitos; para o outro, a ausência de direitos sanciona a sua miséria, a fome crónica, a ignorância, em resumo a sua sub-humanidade (MEMMI, 1974: 29)*

Para os dois poetas em estudo, a tríade (dor, suor e amor), sendo um percurso admissível pela cristandade, reconhecem ser este um caminho a percorrer para se atingir a liberdade. Reiteramos aqui que o chamado triângulo poético responde pelas temáticas universais presentes no poemário de Agostinho Neto e Solano Trindade, de apelo à justiça social (dor), luta pela valorização do homem negro (suor) e plenitude da vida (amor).

Ao relacionarmos justiça social à dor, estamos a procurar sintonizar ambas com a exploração, as oportunidades desiguais, a opressão, a deportação, a violência e outros indícios de desprezo à condição humana dos negros.

No caso da relação entre suor e luta pela valorização do homem negro – como consequência do primeiro ângulo – surge como evidência das reivindicações para a inversão e anulação da injustiça social. O terceiro e último ângulo da tríade, a questão da plenitude da vida, está implicitamente ligada ao amor. Afinal, como mandamento da cristandade, deve-se amar o próximo como a si mesmo, resumindo-se como o sustentáculo para a manutenção dos dois outros e para o equilíbrio e harmonia nas relações entre os homens em sociedade.

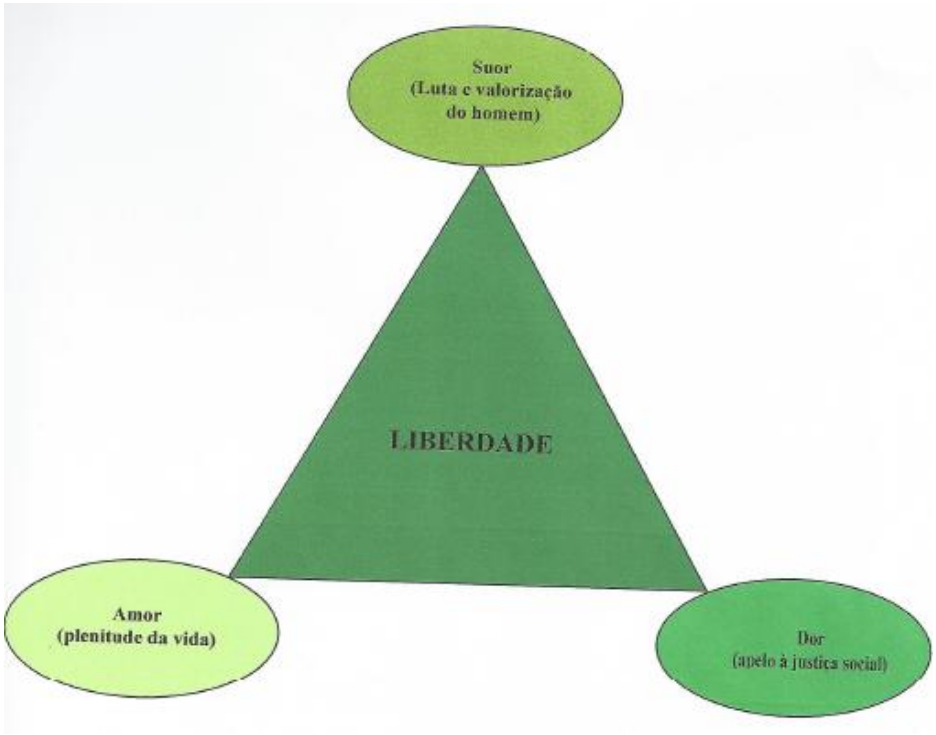


Figura 1: Triângulo pela liberdade

O que esses poetas lusófonos procuram contrariar é a ideia de uma valorização do homem em função da cor da pele, a textura dos cabelos e o formato do crânio, como marcas fundamentais para hierarquizar os grupos e determinar o *status* da pessoa, como alude Jacques D'Adesky:

> *Chegou-se, dessa maneira, a atribuir ao grupo racial branco superioridade diante de todos os outros, defendendo assim a ideia da legitimidade da dominação exclusiva pelos europeus sobre os povos de outros continentes durante a expansão colonial.* (D'ADESKY, 2006: 33)

Frantz Fanon viria a reconhecer a presença de racismo contra o negro, condenando o momento como aquele em que o negro era vítima de um regime baseado na exploração de uma certa raça por uma outra, no desprezo de uma certa humanidade por uma forma de civilização tida por superior (FANON, 233).

Nesse particular, os textos selecionados de Agostinho Neto e Solano Trindade dialogam sobre a opressão, a discriminação e a violência física e moral, além da necessidade de valorização do homem negro, combatendo o preconceito.

Olhando esse contexto de reivindicações de então, os dois não só procuraram a libertação individual, como também pretenderam fazer da sua poesia um instrumento espiritual coletivo, implicando todos aqueles com os quais ele se identificou. Ou seja, a arte só em si se tornava ineficaz se não tivesse a capacidade de se envolver, conscientemente, em todo um processo de emancipação revolucionária.

Nesse aspecto, André Breton reconhece que "a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução.

> *No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando se faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.* (BRETON, 1985: 43)

No seu esboço em busca duma teoria das emoções, Jean Paul Sartre que acredita ser a emoção uma certa maneira de apreender o mundo, garante que o sujeito emocionado e o objeto emocionante estão unidos numa síntese indissolúvel (SARTRE, 2009: 57).

Portanto, os poemas em si traduzem uma busca de indissolubilidade entre o sujeito emocionado, no caso os poetas, e o objeto emocionante, neste caso os povos explorados. Dito doutro modo, os poemas não são apenas uma ponte para o estabelecimento de diálogos. São eles também uma estratégia de demonstração de emoções; demonstração de dor, de suor e de amor, acudindo a uma das perspectivas anunciadas por Jacques Fontanille no chamado princípio conceitual da organização sintaxe da linguagem, em que a emoção é vista na óptica do discurso semiótico. (*FONTANILLE, 2008: 190*)

Ou seja, a emoção toma uma dimensão da lógica tensiva imposta ao corpo sintagmático das modulações contínuas da intensidade semântica, ondulando entre os indícios da euforia (bem-estar) e da disforia (mal-estar). É isso que projeta a foria, termo usado por Fontanille para designar o afeto. (Idem.: *206*)

Voltando a Jean-Paul Sartre, este confirma que o ato de escrever não é de modo algum inconsciente. Portanto, escrever é tomar uma consciência ativa das palavras enquanto elas surgem. (SARTRE, 2009: 58)

Com isso estaria certamente Sartre a validar o que Agostinho Neto afirmou no seu discurso proferido no ato de posse ao cargo de Presidente da Assembleia Geral da UEA, referindo que o escritor angolano deve poder interpretar (ação consciente) que a vida é um somatório de contradições:

> *O povo e o meio ambiente estarão sempre presentes em cada pensamento, em cada palavra ou frase escrita, como a sombra coexiste com a luz, e a folha com a raiz.* (NETO, 1985: 26)

Essa relação consciente, que redunda no engajamento poético, faz-se presente no corpus de poemas que delimitamos por temáticas no quadro acima.

No primeiro agrupamento, em que os poemas convocam a denúncia aos maus tratos, à discriminação e à violência, e daí serem quase todos eles invariantes globais, o negro maltrapilho é o sujeito sobre quem a ação recaí.

No segundo agrupamento, referente ao apelo à justiça social, há uma denúncia mais velada, transportando uma reivindicação mais implícita, mas evidenciada pela expressividade da necessária humanização dos tempos.

No terceiro e último agrupamento, o do amor, os poetas questionam e evocam sentimentos de pertença e de perda, deixando perceber um certo distanciamento entre o amor entre os homens diferente do amor entre seres de sexo oposto. O primeiro, é uma condição indispensável para se atingir a plenitude da vida.

Esta tríade, aparentemente acessória, permite compreender o percurso feito pelos dois poetas, nomeadamente Agostinho Neto e Solano Trindade, em prol dum engajamento poético. A observação do modo como os "seus" irmãos eram tratados (poemas de dor), levou-os a socorrerem-se da literatura como arma de arremesso (suor) para o alcance da liberdade (amor).

CONCLUSÃO

Como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, convocamos para uma reflexão vários elementos que serviram para sustentar os dois pilares da nossa pesquisa, nomeadamente:

1. Aspetos que evidenciam, em Agostinho Neto e em Solano Trindade, o estado de inconformismo dos seus sujeitos poéticos e, concomitantemente, incessantes caminhadas para o estabelecimento da igualdade entre os homens.

2. A afirmação de uma voz própria e emancipada dos poetas, primando pela desconstrução do discurso do opressor.

Tendo ficado provado, a nosso ver, que há afinidades entre os dois poetas, também entre Agostinho Neto e Solano Trindade observa-se um**a** aproximação em termos político-artísticos/poéticos, que nos permitiu explorar e comparar as suas poéticas tidas por engajadas, fundamentalmente a favor do homem negro, sendo que a tríade dor (denúncia e apelo à justiça social), suor (valorização do homem) e amor (plenitude da vida) constituem o foco das suas temáticas.

Com o presente trabalho, também tendemos a materializar o princípio de que a poética engajada redefine regras da arte pela recriação de modelos ou linhas temáticas e estéticas, em correspondência à denúncia ou reivindicação de uma realidade muito concreta, valorizando igualmente a tendência à liberdade que inunda o espírito do artista, sobrepondo-se às regras ou a um certo coeficiente de codificação definida e defendida pelo centro do campo literário.

Assim, e seguindo padrões da Literatura Comparada, as obras artísticas deram-nos uma garantia de maior entendimento e compreensão entre povos, principalmente quando observamos a migração de temas, num diálogo poético entre dois autores lusófonos, contribuindo para o estabelecimento de uma maior aproximação entre povos comprometidos histórica e culturalmente com vários factos, sendo o da língua portuguesa o mais marcante.

Vale também recordar que o recurso à literatura comparada foi fundamental no nosso trabalho, enquanto componente teórica, dando-nos os fundamentos para a orientação metodológica interdisciplinar que favoreceu a generalização ou a diferenciação no estabelecimento de confrontos entre as literaturas que os dois poetas representaram. Tal como aludimos no primeiro capítulo, o recurso à Literatura Comparada surgiu como mecanismo de materialização de uma metodologia

específica, permitindo-nos centrar a nossa ação em obras literárias de Agostinho Neto e Solano Trindade, autores de duas nações que se expressam em língua portuguesa

Pelo estudo, trouxemos em evidência o facto de Agostinho Neto, poeta angolano, transportar nos seus versos marcas de um ambiente rural que se mescla com o mundo urbano, manifestando assim uma profunda mágoa pela forma como o regime colonial português privava o "seu" povo da liberdade de ser e de estar em função das suas raízes socioculturais. E o poeta fá-lo recorrendo a invariantes locais para marcar a lógica da reivindicação de liberdade.

Por seu lado, Solano Trindade reclama por uma legitimação e valorização dos que possuem identidade afro-brasileira, apelando para uma maior dignificação do afrodescendente na construção de um mundo mais harmonioso. O poeta brasileiro elegeu o rompimento com o mundo burguês e com a moralidade do homem branco, que exigia uma aculturação para a integração e ascensão social do negro na sociedade brasileira, algo também realçado por Agostinho Neto.

Tal como refletem nos seus poemas, as suas lágrimas, lamentos e reivindicações não são somente de tristeza, mas uma lavagem da alma e purificação do ego coletivo do homem negro, algo que fica ilustrado no poema *Chorar,* de Solano Trindade (Vide anexo), ao referir que o choro, que faz bem, ajuda a diluir as mágoas.

Na realidade, ambos remam contra a imposição de uma alienação/assimilação cultural e radicalizam discursos perante uma estrutura ideológica do binómio raça/classe social, tendo como elemento conciliador as ideias comungadas por movimentos marxistas, com os quais ambos estiveram ligados.

Julgamos ter conseguido demonstrar que Agostinho Neto e Solano Trindade pretenderam contrariar os marcos da literatura colonial, como representação simbólica e discursiva do colonizador, combatendo os estereótipos (racial e cultural) através da anulação das propostas literárias estimuladas pela administração colonial, que tendiam a modelar culturalmente os subjugados.

Essa relação polifónica a que aludimos fica patente nas relações que os contextos dos poetas viriam a determinar.

Igualmente, ao pensarmos na poética engajada como enfoque do trabalho, e ao privilegiarmos a Literatura Comparada como método de eleição, definimos como prioridade a desconstrução de conceitos que se atribui às fronteiras da arte, anulando o capital institucional, que procura contestar outras tendências artísticas. Centramos a nossa abordagem na valorização de

princípios e normas a favor de potencialidades objetivas, visando um compromisso do poeta para com o seu lado humano.

Ao valorizarmos a opção por uma LE, o território dos dois poetas em estudo passou a ser o espaço onde se observam os princípios do seu fazer poético, secundarizando a arte pela arte.

Mais do que o atrativo, os dois poetas defendem a utilidade da arte, sendo que ela passa a estar comprometida com os padrões universalizados do belo, designadamente o de ser um instrumento de humanização.

Com base nesse pressuposto, selecionarmos os dois poetas e procuramos neles analogias, sincronismos, similitudes e coincidências que nos conduziram a invariantes.

Nesse ponto de vista, recorremos a princípios teóricos desenvolvidos por Adrian Marino relativamente aos invariantes como ponto de convergência entre fatos comparáveis, sem negar a realidade essencial do objeto comparado do reflexo de uma visão voltada para o geral e o universal.

No presente trabalho, também definimos como meta apresentar um modelo de abordagem desses invariantes locais e globais, no âmbito da Literatura Comparada, desmontando e extraindo dos poemas do corpus selecionado a essência dos invariantes e signos relativos à tríade (suor, dor e amor).

Como resultado, obtivemos uma resposta teórico-prática no campo da análise e interpretação comparativa entre textos de autores que entre si entabulam relações socioculturais através dos seus poemas.

Com esse modelo buscamos, através da determinação e identificação de invariantes, transpor fronteiras nacionais e idiomáticas e colocar os textos numa prateleira que Pascale Casanova atribui o nome de República Mundial das Letras.

Finalmente, procuramos firmar a ideia de que cada um dos poetas encontra na invariância (locais, para realçar a sua cultura, e globais, para destacar a cultura universal) um modo de focalizar a cultura dos seus povos, bem como a forma de procurar valorizar o eu-cultural das suas gentes, desvalorizando a assimilação como mecanismo de ascensão social.

BIBLIOGRAFIA

I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

I.1. Agostinho Neto

NETO, Agostinho. (1976): *Poemas de Angola*. Rio de Janeiro: Codecri.

_____. (1985): *Ainda o meu sonho*. Discursos sobre cultura nacional. Luanda: UEA.

_____. (1998): *Poesia*. Luanda: INALD.

_____. (2009): *Trilogia poética: Sagrada Esperança, Renúncia Impossível e Amanhecer*. Luanda: UEA.

I.2. Solano Trindade

TRINDADE, Raquel (Org.). (1999): *Solano Trindade: o poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos.

TRINDADE, Solano. (2008): *O poeta do povo*. São Paulo: Ediouro.

_____. (2008b): *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria.

II. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AAVV. (1996): *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*. Luanda: MPLA.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. (2014): *Cultura Tradicional Banto*. Lisboa: Paulinas Editora.

ANDRADE, Mário Pinto (1978), in Aimé CÉSAIRE: "*Discurso sobre o colonialismo"*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

ANDRADE, Carlos Drummond. (1948): *Poesia até agora*. Rio de Janeiro: J. Olympio.

ANDRADE, Costa. (2007): *Opiniões, critérios, ensaios, palestras, conferências sobre tudo e coisa nenhuma*. Luanda: Kilombelombe.

BAKHTIN, Mikhail. (2010): *O problema do texto na Linguística, na filologia e em outras ciências Humana. Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.

BARRADAS, Acácio. (2005): *Uma vida sem tréguas (1922/1979)*. Lisboa: edição do autor.

BARTHES, Roland. (1973): *O Prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva.

_____. (1987): *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM.

_____. (2004): *A morte do autor,* in: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.

BARREIROS, António José. (1998): *História da literatura portuguesa*. Volume II, séc. XIX – XX. Braga: Edição do autor.

BAYER, Raymond. (1995): *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

BERND, Zilá. (1988): *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense.

BESSA-LUÍS, Agustina. (2008): *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores.

BITTENCOURT, Marcelo. (2008): *"Estamos juntos! " – O MPLA e a luta anticolonial [1961/1974]*, Volume I e II. Luanda: Kilombelombe.

BORGES, P. (Org.). (1997): *Mensagem: número especial 1994-1995 cinquentenário da fundação da CEI (1944-1994)*. Lisboa: Associação CEI.

BOSI, Alfredo. (2000): *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das letras.

BOURDIEU, Pierre. (1996): *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. Editorial presença: Lisboa.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. (2005): *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix.

BRAYNER, Sónia (Org.). (1981): *Das origens até 1920.* Volume I, Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

BRETON, André. (1924): *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago.

BRETON, André & TROTSKY, Leon. (1985): *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BRUNEL, Pierre e CHEVREL Yves (Org.). (2004): *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CARREIRA, Iko. (1996): *O pensamento estratégico de Agostinho Neto: contribuição histórica*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CARVALHAL, Tânia Franco. (1986): *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática.

_____. (2003): *O próprio e o alheio. Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos.

CASANOVA, Pascale. (2002): *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade.

CASTELO, Cláudia. (2007): *O povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole (1920-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.

CÉSAIRE, Aimé. (1978): *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

CHAVES, Rita. SECCO, Carmen e MACÊDO, Tania (org.). (2006): *Brasil/África: como se o mar fosse mentira.* Luanda: Chá de Caxinde.

CHENTALINSKI, Vitali. (1996): *A palavra ressuscitada nos arquivos literários do KGB.* Lisboa: Bertrand Editora.

COMPAGNON, Antoine. (2010): *Para que serve a literatura?.* Porto: Deriva.

CORRÊA, Elias Alexandre da Silva. (1937). História de Angola, 2 vols., Lisboa, Coleção dos Clássicos da Expansão Portuguesa no Mundo, Série E – Império Africano.

COUTO, Ribeiro. (1960): Poesias reunidas. Rio de Janeiro: J. Olympio.

CULLER, Jonathan. (1999): *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. (2002): *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX.* Braga: Centro de Estudos Humanísticos/ Universidade do Minho.

CURTO, José C. e GERVAIS, Raymond R. (2002): *A dinâmica demográfica de Luanda no contexto do tráfico de escravos do Atlântico Sul, 1781-1844*. Rio de Janeiro: Topoi.

D'ADESKY, Jacques. (2006): *Antiracismo: liberdade e reconhecimento*. Rio de Janeiro: Daudt.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1992). *O que é a filosofia?.* Rio de Janeiro: Editora 34.

DENIS, Benoît. (2002): *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC.

DERRIDA, Jacques. (1995): *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2005): *Pensar a desconstrução*. Evandro Nascimento (Org.). São Paulo: Estação Liberdade.

_____. (2005): *Gêneses, genalogias, gêneros e o gênio*. Porto alegre: Sulina.

ECO, Umberto. (2011): *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70.

ÉLUARD, Paul. (1942) : *Poésies et vérités*. Paris: Ed. de Minuit.

ERVEDOSA, Carlos. (1985): *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: UEA.

ESTEBAN, Claude. (1991): *Crítica da razão poética*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

FANON, Frantz. (1968): *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

_____. (1975): *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: Paisagem Editora.

FERREIRA, José da Silva Maia. (2013): *Espontaneidades da minha alma*. Luanda: UEA.

FILHO, E. Lara. (1990): *Crónicas da roda gigante*. Lisboa: Afrontamento.

FIORIN, José Luiz. (2006): *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.

FONTANILLE, Jacques. (2008): *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto.

FLAUBERT, Gustave. (1971): *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural.

FREIRE, Paulo. (2000): *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e terra.

GUILLÉN, Claudio. (1985): *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona: Ed. Crítica.

_____. (1998): *Múltiples moradas – Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.

_____. (2005): *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*. Lisboa: Editorial Teorema.

GUIMARÃES, Carlos Magno. (1988): *A negação da ordem escravista – Quilombos em Minas Gerais no século XVIII*. São Paulo: Ícone.

HAMILTON, Russell G. (1981): *Literatura africana – literatura necessária – I Angola*. Lisboa: Edições 70.

JACINTO, António. (1976). *Poesia de Angola.* República Popular de Angola. MEC. Luanda: Nova Editorial Angolana.

JAUSS, Hans Robert. (1993): *A Literatura como Provocação.* Lisboa: Veja.

_____. (1994): *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.

INGARDEN, Roman. (1979): *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

JÚNIOR, António de Assis. (2013): *O segredo da morta*. Luanda: UEA & Leya.

JUNIOR, Augusto de Lima. (1955): *Pequena história da inconfidência de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Tamen.

JUNIOR, Benjamin Abdala. (2007): *Literatura, história e política – literaturas de língua portuguesa no século XX.* São Paulo: Ateliê.

KAMBWA, Augusto. (2003*): Variações literárias*. Luanda: Samanyonga editora.

LABAN, Michel. (1991): *Angola: Encontro com escritores.* Volumes I e II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires. (1995): *A negritude africana de língua portuguesa.* Porto: Edições Afrontamento.

_____. (1995): *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Coimbra: Universidade Aberta.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (2009): *Raça e história.* Lisboa: Nova Veja.

LIMA, Lana Lage da Gama. (1981): *Rebeldia da Gama Lima*. Rio de Janeiro: Achiamé.

LIMA, Luís Carlos. (1983): *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume II. Rio de Janeiro: Francisco Ales.

LINTON, Ralph. (1970): *O homem: uma introdução à antropologia*. São Paulo: Martins.

LOPES, Nei. (2007): *Dicionário literário Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas.

KAISER, Gerhard R. (1989): *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KANDJIMBO, Luís. (2010): *Ensaio para inversão do olhar da literatura angolana à literatura portuguesa.* Luanda: Mayamba Editora.

KRISTEVA, Julia. (2005): *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.

MACÊDO, Tania. (2002): *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência.

MACEDO, Ubiratan Borges de. (1997): *A idéia de liberdade no século XIX: O caso brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.

MARINO, Adrian. (1988): *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France.

MARQUES, Irene Guerra & FERREIRA, Carlos (Org.). (2011): *Entre a Lua, o caos e o silêncio: a flor – antologia da poesia angolana*. Luanda: Mayamba Editora.

_____ (Org.). (2013): *O boletim cultura e a Sociedade Cultural de Angola*. Porto: UEA.

MARX, Karl. (2010): *O capital: edição condensada*. São Paulo: Folha De São Paulo.

MEMMI, Albert. (1974): *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador.* Lisboa: Mondar Editores.

MIGUEL, Salim. (2005): *Cartas D'África e alguma poesia* (Coligidas e selecionadas por Salim Miguel seguidas de conversa carioca de Marques rebelo). Rio de Janeiro: Top Books.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. (et al). (2008): *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras.

MOISÉS, Massaud. (2004): A literatura brasileira: através dos textos. São Paulo: Editora Cultrix.

_____. (2008): *A análise literária.* São Paulo: Editora Cultrix.

MOURA, Clóvis. (1983): Brasil: *Raízes do protesto negro*. Série Passado & Presente. São Paulo: Global editora.

MOURA, Vítor (Org.). (2009): *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Famalicão: CEHUM/ Húmus.

NASCIMENTO, Abdias. (1968): *O negro revoltado.* Rio de Janeiro: GRD.

NETO, Irene. (1998): *A voz igual: ensaios sobre Agostinho Neto*. MPLA: Luanda.

NETO, Maria Eugénia (Org.). (2012): *Agostinho Neto e a libertação de Angola 1949 – 1974: Arquivos da PIDE-DGS*. Volume I (1949 – 1960). Lisboa: FAAN.

NITRINI, Sandra. (1997): *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp.

_____. (1998): *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp.

NOA, Francisco. (2008): *A letra, a Sombra e a Água – ensaios & dispersões.* Maputo: Texto Editores.

OMARTIAN, Stormie. (2009): A bíblia da mulher que ora. São Paulo: Mundo Cristão.

OMOTESO, Ebenezer Adedeji. (2009): *Ideologia e engajamento em Agostinho Neto e Leopold Senghor: uma perspectiva comparativa*. Lisboa: Fundação Dr. António Agostinho Neto.

ONG, Walter. (1998): *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus.

PANTOJA, Selma. (1998): *A diáspora feminina: degredadas para Angola no século XIX (1865-1898)*. Revista Textos de História, Vol. 6, n.º I e 2.

PERUZZOLO, Adair Caetano. (2004): *Elementos de semiótica da comunicação: quando aprender é fazer.* São Paulo: Edusc.

PIAGET, Jean. (1979): *O estruturalismo.* Rio de Janeiro: Difel.

Porto Editora. (2009). *Dicionário de Sinónimos e Antónimos*. Porto: Edição do Autor.

QUINTINHA, Santana. (1973): *O terrorismo e os partidos subversivos no ultramar português.* Lisboa: Tipografia António Coelho Dias.

REIS, Carlos. (2008): *O conhecimento Da literatura. Introdução aos estudos literários.* Coimbra: Almedina.

ROCHA, Edmundo. (2002): *Angola: contribuição ao estudo do nacionalismo moderno angolano (Período de 1950 – 1964) – Testemunho e estudo documental*. Volumes I e II. Luanda: Kilombelombe.

_____ (Org.). (2008*): Angola – Viriato da cruz, o homem e o mito*. Luanda: Kilombelombe.

ROGER, Jérôme. (2002). *A crítica literária; tradução Rejane Janowitzer*. Rio de Janeiro: Difel.

ROMERO, Sílvio. (1990): *História da literatura brasileira*. Tomo terceiro. Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro.

ROQUETE, J. I. & FONSECA, José da. (1974). *Dicionário dos sinónimos poéticos e de epítetos da língua portuguesa*. Porto: Lello & Irmão.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1978): *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Abril Cultural.

SANTIAGO, Silviano. (1982): *Vale quanto pesa* (ensaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SARTRE, Jean-Paul. (1968): *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difel.

_____. (1989): *Que é a literatura?.* São Paulo: Ática.

_____. (2009): *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&M.

SCHMELING, Manfred. (1984*): Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Alfa.

SHAW, Harry. (1978): *Dicionário de termos literários*. Tradução de Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SOARES, Francisco. (2001): *Notícia da Literatura angolana*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____. (2007): *Teoria da literatura – criatividade e estrutura*. Luanda: Kilombelombe.

_____. (2013): *Kicôla: Leituras no século XIX* - Ambiente bibliográfico, obra inédita cedida gentilmente pelo autor.

SOUSA, Carlos Mendes de. (2000): *Clarice Lispector – figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos.

SOUZA, Roberto Acízelo. (1995): *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática.

TAVARES, Ana Paula. (1999): *Cinquenta anos de literatura angolana*. São Paulo: Via Atlântica.

TOLSTOI, L. (1994): *O que é a arte?* São Paulo: Experimento.

TOPORNINE, Boris e MATCHULSKI, Eduard. (1976): *Socialismo e democracia*. Lisboa: Editorial Estampa.

TRIGO, Salvato. (1986): *Ensaios de Literatura Comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Veja.

VALÉRY, Paul. (1994): *Apontamentos. Arte, Literatura, Política & Outros*. Lisboa: Editora Pergaminho.

VENÂNCIO, José Carlos. (1992): *Literatura e poder na África Lusófona*. Lisboa: Ministério da Educação/ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

VIEIRA, José Luandino. (1985): *A cidade e a infância*. Luanda: UEA.

WHEELER, Douglas e PÉLISSIER, René. (2011) : *História de Angola*. Lisboa: Edições Tinta.

III. TESES E ARTIGOS EM REVISTAS, JORNAIS, LIVROS E SITES CONSULTADOS

AIRES, Tiago. Navegações, *Porto Alegre, v. 6, n. 2,* p. 250-251, jul. /dez. 2013).

BOGGA (*Boletim Oficial do Governo Geral de Angola*), n.º 50, 22/08/1846.

CAMPOS, Walter de Oliveira. (2015): Discriminação racial e imprensa no início dos anos 1950: um retrato da Lei Afonso Arinos em sua concepção e nascimento. São Paulo, *Unesp, v. 11, n. 1*, p. 283-304, janeiro-junho.

CANDIDO, Antonio. (2000): A revolução de 30 e a cultura. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

CEAST (Conferência Episcopal de Angola e S. Tomé). (2000): Educação para uma cultura de paz – *Semana Social Nacional 99*. Luanda: Irmãs Paulina.

CEIA, Carlos. (2010): *E-Dicionário de Termos literários*. www.edtl.fcsh.unl.pt/business-director/6479/horizonte-de-expectativas-erwartungshoriznt-/, acedido dia 13.05.2016.

DOMINGUES, Petônio. (2005): Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. In: *Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1*, p. 25-40, jan.-jun.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. (2002): Análise de um poema da moderna literatura angolana. *In: SOLETRAS, Ano II, nº 04*. São Gonçalo: UERJ, jul./dez.

GONÇALVES, Jonuel. (2007). Presença do brasil na literatura angolana. *Algo a dizer (revista eletrónica)*. Disponível em www.algoadizer.com.br, Edição 3, Novembro de 2007.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. (2005): Solano Trindade: Raça e Classe, Poesia e Teatro na Trajetória de um Afro-brasileiro (1930-1960). *UFRJ/IFCSPPGHIS (UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Programa de Pós-Graduação em História).* Rio de Janeiro.

HOHLFELDT, Antonio e CARVALHO, Caroline Corso. (2012): A imprensa entre o civismo, o papel histórico e o sensacionalismo. *In: Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. vol. 35 no.2.* São Paulo July/Dez. http://dx.doi.org/10.1590/S1809-58442012000200005.

JACOB, Sheila Ribeiro. (2013): Diálogos entre literatura e jornalismo em Angola na passagem do séc. XIX ao XX. *In: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 3, n.º 98* 5, Novembro de 2010.

(Jornal Cultura, Novembro de 1957, ano 1, n.º 1)

JAUSS, Hans Robert. (2002): O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poesis, Aisthesis e Katharsis. *In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção. 2. ed. rev. e ampl*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

MACÊDO, Tania. (2008): A presença da literatura brasileira na formação dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa. *In: Via Atlântica n. 13 jun,* São Paulo: USP.

MINGAS, Rui. (2015): Quando leio uma poesia bonita...procuro completá-la com uma melodia. *In: Cultura - Jornal Angolano de Artes e Letras, n.º 95*, de 11 a 12 de Novembro.

NASCIMENTO, Abdias. (2005): Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *In: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50.* São Paulo.

NOA, Francisco. (1999): Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. *In: Via atlântica. USP.* São Paulo: *n. 3 dez*.

OLIVEIRA, Susan A. de. (2010): A Voz de Angola clamando no deserto e a emergência dos ideais anticoloniais em Angola. *In: IPOTESI, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 45-51, jul./dez.*

PANTOJA, Selma. (1999): A diáspora feminina: degredadas para Angola no século XIX (1865-1898). *In: Revista Textos de História, Vol. 6 – n.º I e 2.* Texto da comunicação apresentada no Painel: Relações de Gênero e Cultura, no IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro, Maputo, de 1-5 de setembro.

_____. (2003): O litoral angolano até as vésperas da independência do Brasil. *In: TEXTOS DE HISTÓRIA, vol. 11, n.º ½*.

PEREIRA, Magnus. (2006): Rede de mercês e carreira: o "desterro d'Angola" de um militar luso-brasileiro (1782-1789). *In. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 45, p. 97-127.* Editora UFPR.

PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), Delegação em Angola da. (1966). *In: Sociedade Cultural de Angola. Relatório n.º 1723/66 – SR / 3.ª, de 22 de Março. Processo n.º 5551 – SC/CI (2)*.

PINTO, Alberto Oliveira. A estátua de Salvador Correia de Sá em Luanda: a cidade alta, o poder colonial luso-brasileiro e o mito da "restauração". *In: África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 29-30:* 101-128, 2008/2009/2010.

PORTARIA. Da, Repartição de Gabinete do Governo-Geral de Angola. (1996): Extinção da Sociedade Cultural de Angola. *In: II Série – n.º 10 – 5 de Março de 1966.*

ROMARIZ, Andrea Germano de Oliveira. (2011): O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: Um ensaio para um Projecto maior?. *Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Mestrado em Estudos Românicos. Cultura Portuguesa.

SKOLAUDE, Mário Silva. (2014). Identidade Nacional e historicidade: o 1° Congresso Afro-Brasileiro de 1934, *in: XII Encontro Estadual da História ANPUH/RS, 01/14.08.2014. São Leopoldo*: UNISINOS.

SANTOS, Suely Maria Bispo dos. (2012): A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canónicos. *Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais*. Programa de Pós Graduação em Letras.

SOARES, Francisco. (2006): É preciso separar o Neto poeta do Neto político. *In: Revista Tranquilidade, órgão de comunicação e cultura da Polícia Nacional de Angola n.º 5,* Luanda.

_____. (2015): Maurício Gomes e a Mensagem angolana, *in Blog a ruga e a mão: https://www.arrugamao.sóvisto.com/2012/05/mauricio-gomes-xe-de-almeida-1-mauricio.html*, acedido no dia 01 de Maio de 2015.

_____. (2017): O Boletim da Liga Nacional Africana. *In Africa (CEI-ISCTE-IUL, Lisboa: 12 Jan.)*. Texto apresentado na Conferência Internacional Activisms.

SOUZA, Elio Ferreira de. (2006): Poesia Negra das Américas - Solano Trindade e Langston Hughes. *Tese de doutorado em Teoria da Literatura,* apresentada ao Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco.

SULLY, James. (2014): Ilusões de introspecção. *In: Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, 17, 894-910, dez. http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2014v17n4p894.7.

TOMÉ, Pedro e FALEIROS, Álvaro. (2012): Poemas de blues e jazz - A musicalidade negra de Langston Hughes. *In: Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 10,* p. 55-67, ago. acedido em: 15 jun. 2014.