

A EMERGÊNCIA DAS LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA E A LITERATURA BRASILEIRA

Salvato Trigo

Universidade do Porto

Mais do que falar das influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa — questão já abordada por vários ensaístas e estudiosos africanófilos — importa refletir um pouco sobre o fenômeno da emergência da africanidade, enquanto reivindicação da consciência cultural e nacional dos povos colonizados por Portugal, para aquilatarmos das similitudes e das diferenças existentes entre esse fato e o que ocorreu no Brasil com o lançamento do grito de Ipiranga, estético-literário, com a Semana de Arte Moderna de 1922. Antes, porém, não será dispiciendo discorrer brevemente sobre a **modernidade** de língua portuguesa, a fim de surpreendermos o sentido existencial que ela procurou atingir.

Assim, se existe um ponto comum na modernidade estético-literária portuguesa, brasileira e africana, qual é a **assunção** duma ruptura com os códigos estéticos tradicionais, o método foi, todavia, diferente, destacando-se os processos brasileiro e africano relativamente ao português no que diz respeito ao objetivo profundo dessa ruptura. Com efeito, enquanto em Portugal o 1º Modernismo procurava romper com a "lusitanidade" isolante e partir para novos horizontes estéticos, que garantissem o cosmopolitismo, o europeísmo, digamos, da nossa literatura, no Brasil, o Movimento Modernista, e na África de expressão portuguesa, os vários movimentos de autenticidade, buscavam justamente o caminho inverso; isto é, a "brasilidade" e a "africanidade" são momentos de particularização, de interiorização, de exclusão parcial do cosmopolitismo para se possibilitar a emer-

gência das raízes que serviram de matriz à alma culturalmente mestiça das gerações desassossegadas saídas da colonização portuguesa.

Na verdade, poderíamos, desde já, avançar com a conclusão de que o Modernismo português, propriamente dito, se caracterizou por um apagamento da tradição (da *traditio*), enquanto que, no Brasil e em África, era da tradição que se andava à procura. Portanto, o modernismo estético teve em Portugal e nas áreas de expressão portuguesa diferentes motivações, apesar de alicerçar-se numa base comum — a *revolutio*.

Na história dos povos, reunidos por circunstâncias várias num mesmo território, há sempre um momento em que o espírito coletivo de nação aparece e procura afirmar-se a partir de certas referências culturais que passam a constituir, por assim dizer, o modelo básico para realçar a **diferença** que impulsiona os seus comportamentos políticos. Foi assim na fundação da nacionalidade portuguesa, assim teria de ser na construção da brasilidade e da africanidade. Nenhum povo consegue saber exatamente para onde vai, ou deve ir, sem que descubra, primeiro, donde vem, isto é, quais são as suas raízes. Não vamos entrar em explicações nietzscheanas da antropologia filosófica da célebre teoria do mito do "eterno retorno", porque disso não necessitamos para compreender os motivos por que os povos colonizados, em determinado momento, desejam autodeterminar-se e conduzir uma existência cultural específica. Isso acontece, normalmente, quando eles se dão conta das contradições em que assenta o sistema de valores ético-estético-políticos que lhes impõem, de maneira mais ou menos agressiva. E, sobretudo, quando concluem que esse sistema de valores não satisfaz minimamente as suas necessidades interiores, obrigando-lhes a alma a verter as suas emoções em metros e ritmos totalmente exógenos.

Se assumirmos aqui o conceito de colonização numa acepção mais cultural do que propriamente política, isto é, se nos lembrarmos de que um povo pode ser culturalmente colonizado sem que o seja politicamente, em sentido estrito, compreenderemos facilmente todas as consequências éticas e estéticas que um acontecimento da dimensão da Primeira Guerra Mundial arrastou consigo. Para nos cingirmos apenas, de momento, aos efeitos que provocou no Brasil, citemos a palavra esclarecida de Afonso Arinos que, em fevereiro de 1915, enquanto a Europa e afinal o Mundo se de-

batiam com os horrores da Grande Guerra, dizia lucidamente aos seus concidadãos, falando das **Lendas e tradições brasileiras**: "Só uma coisa sobrenada no cataclismo; só uma arte desafia os iconoclastas, só um tesouro não teme o saque: — o fundo de tradições, de ideal, de poesia, que são a alma de uma raça e o documento único de sua identidade entre os seus companheiros de planeta. A desventura alheia nos aconchega uns aos outros. Aproveitemos desse momento para nos conhecermos. Durante um século estivemos a olhar para fora, para o estrangeiro: olhem agora para nós mesmos"¹

O apelo de Afonso Arinos reflete já a ansiedade da descoberta em que a geração dos anos 20 vivia. Reflete, principalmente, o desejo do Brasil de ser brasileiro, de lutar decididamente contra o **periferismo** cultural e filosófico em que parecia encerrado.

Este fenômeno do periferismo cultural poder-se-á conceptualizar como um **modus vivendi** e um **modus cogitandi** periféricos a qualquer das culturas de referência que possam localizar historicamente um povo. Quer dizer que o brasileiro, como o africano, enquanto não assume a sua **diferença**, no seio das culturas de referência a que esteja ligado, será sempre culturalmente um periférico. Foi isto que Afonso Arinos, e com ele uma plêiade de jovens cavaleiros grálicos da brasilidade, entendeu. Graça Aranha, entretanto, erigido em mestre, no sentido etimológico do termo, da geração de 22, parece não ter compreendido que a brasilidade jamais emergiria se se continuasse a insistir nos modelos estéticos e filosóficos genuinamente europeus. De fato, a sua **Estética da vida**, forjada em França e trazida para o Brasil em 1921, altura em que o escritor regressa à sua terra, não era filosofia que pudessem interpretar o Brasil e fornecer-lhe os filosofemas apropriados à assunção da brasilidade latente, porque o ideal de Graça Aranha confessa-o ele nas seguintes palavras: "O nosso encanto estaria em ser uma nação americana com espiritualidade latina"². Esta afirmação revela, sem dúvida, a mentalidade culturalmente periférica do seu autor, fazendo do **aranhismo** uma corrente de pensamento incapaz de responder à ansiedade dum país que teria de reivindicar o seu estatuto mestiço para acentuar a sua unidade resultante da diversidade de elementos que concorrem para criar o Brasil pós-quincentista.

Os jovens da Semana de Arte Moderna, respeitando embora a filosofia do seu mais velho, sabiam, todavia, que não era possível

construir a brasilidade estética apenas sobre o elemento europeu que a colonização transplantara para o Cruzeiro do Sul. Os outros elementos, que Graça Aranha considerava primitivos, faziam parte integrante da realidade brasileira e, por isso, não podiam, nem deviam, ser marginalizados dum projeto destinado a conferir um estatuto verdadeiramente nacional ao pensamento filosófico e estético brasileiro.

A corrente "primitivista" da Semana de Arte Moderna afirma-se, então, como a mais indicada para brasileiroar o Brasil. Ela tinha, aliás, precursores em que podia alicerçar-se, na senda do apelo do paisagista Afonso Arinos. Com efeito, em *Catimbó*, de Ascenso Ferreira, na *Toada do negro no banzo*, de Murilo Araújo, em *Urucungo* ou em *Cobra Norato*, de Raul Bopp, e ainda na melhor poesia de Jorge de Lima, de raiz profundamente telúrica, encontravam os jovens modernistas motivos sobejos para fazerem da inspiração folclórica o elemento essencial da brasilidade estética. A confirmá-lo surgiu *Macunaíma*, de Mário de Andrade, acerca do qual escreveu José Osório de Oliveira: "Mas o mais completo e importante resultado da inspiração folclórica foi o livro de Mário de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, escrito numa prosa em que entram, propositadamente, todos os modismos, todas as particularidades lingüísticas regionais, todos os idiotismos populares — livro que, pelo próprio estilo, pretende ser uma rapsódia do falar brasileiro, e que, pela matéria que contém, é uma antologia do folclore variado e heterogêneo do imenso Brasil"³.

Macunaíma pretende, pois, mostrar, de algum modo, o caminho possível para a Literatura Brasileira, enquanto, conscientemente, realiza a unidade da escrita a partir da heterogeneidade dos elementos culturais e lingüísticos que a suportam. E mostra também que o elemento "primitivo" é indispensável à brasilidade, porque esta não se concebe sem a participação dos vários fatores histórico-culturais que podem fazê-la existir. Não se trata, portanto, de decorar os textos brasileiros com motivos exóticos captados na vertente indígena ou na africana, mas de reconhecer que a brasilidade é uma realidade complexa, fruto de, pelo menos, três componentes histórico-culturais de base: a européia, a indígena e a africana. Invoquemos, de novo, José Osório de Oliveira para colhermos nele mais uma abalizada opinião a propósito da importância que é preciso conceder aos elementos culturais não-europeus da

História do Brasil. Após recordar alguns dos textos mais celebrizados pelo Movimento Modernista Brasileiro, como a *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira, o *Acalanto do seringueiro*, de Mário de Andrade, o *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, *Um homem na multidão*, de Ribeiro Couto, o *Inverno*, de Jorge de Lima, Osório de Oliveira conclui: "Porque se libertaram de todo e qualquer preconceito europeu e, em especial, do preconceito intelectualista representado por Graça Aranha, é que os modernistas puderam nacionalizar a poesia brasileira".

"Nacionalizar a poesia brasileira" é, sem dúvida, a expressão sinédouca que mais convém para traduzir os objetivos profundos da Semana de Arte Moderna. Essa "nacionalização" tinha, afinal, o sentido duma descoberta. Da descoberta do papel desempenhado pelo indígena, mas sobretudo pelo negro, na formação da alma e do caráter brasileiros. Ela, a descoberta, implicava, portanto, que a literatura e a arte, em geral, deixassem de estanciar pelos salões e bairros das cidades, onde a pureza desses dois elementos antropológicos já não existia, para enveredarem pela rota bandeirante à demanda do sertão e da civilização rural donde nasceu verdadeiramente o homem brasileiro. Era um pouco o regresso à tradição inaugurada dum modo particularmente feliz por Euclides da Cunha com *Os sertões*. Era, se quisermos, reconhecer que a "nacionalização" da literatura brasileira exigia, primeiro, a sua regionalização, uma vez que o sertão e o sertanejo são substancialmente diferentes de região para região. O romance nordestino, sem dúvida, a vertente mais rica e importante saída do Movimento Modernista, confirma-o à sociedade.

É esse "romance nordestino" o mais citado fator extrínseco da formação das consciências literárias modernas da África de expressão portuguesa, a par da poesia telúrica e de empenhamento social dum Jorge de Lima ou dum Drummond de Andrade ou, ainda, mais recentemente, da prosa poética mais original que o Brasil conheceu até hoje como o é a de João Guimarães Rosa, sem esquecer também Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, entre outros. A lista poderia, efetivamente, ser alargada, mas os nomes citados emparceirando com José Lins do Rego, Armando Fontes, Graciliano Ramos e Jorge Amado são os bastantes para falarmos de influências diretas da Literatura Brasileira no emergir das literaturas nacionais na África colonizada por Portugal. Confirmemo-lo com Fernando Costa Andrade, poeta angolano, que, na circunstância,

bem pode representar toda a Literatura Africana de Expressão Portuguesa, quando afirma: "Entre a nossa literatura e a vossa, amigos brasileiros, os elos são muito fortes. Experiências semelhantes e influências simultâneas se verificaram. 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 grata e amiga, uma presença de mestres das jovens gerações de escritores angolanos"⁴.

O romance nordestino e a poesia telúrica continuam, na verdade, os elementos míticos e ideológicos necessários para atraírem a geração de colonizados africanos que, no início da década de 40, entra definitivamente em desassossego e em situação de ruptura com o sistema de valores que lhes eram impostos. Além de responderem às suas preocupações sociais, pelo cariz neo-realista do seu discurso, esse romance e essa poesia toavam-nos também mítica e culturalmente, na medida em que aí poderiam reconhecer a linguagem da sua música ou da sua religião. É ainda Costa Andrade que citamos: "Os Angolanos, os Iorubas, Nagôs, Achantis, Hausas, Mandingas, Fulas da Guiné e Sudão negro-maometano, os Balubas do Congo, deram uma raiz plural à vossa música, a que se juntou alguma coisa da Europa que a todos dominou despoticamente". E ainda: "Se os Bantos e Sudaneses vos trouxeram os Orixás, Olorum, Xangô, Ogum e a incomparável Iemanjá, os nomes vários do Condomblé, ou Catimbó, Macumba, os Angolanos trouxeram-vos entre outros Kalunga"⁵.

Perante tamanha identidade histórico-cultural, aliada à filosofia estética que subjazia, sobretudo, ao romance nordestino e que servia inteiramente aos objetivos políticos da emergência das literaturas nacionais na África lusófona, não é de estranhar que a Literatura Brasileira modernista e pós-modernista passasse a ser o modelo de referência extrínseca mais importante para as gerações empenhadas no surgimento da africanidade literária. Africanidade que, tal como a brasilidade, resultaria de um longo processo de maturação cultural que, por circunstâncias várias que não adianta especificar, só emergiria autenticamente na mencionada década de 40. É por isso que não irei muito atrás no tempo buscar as relações entre a africanidade e a construção da brasilidade. Limitar-me-ei a alguns apontamentos breves sobre a abertura que a Literatura Colonial do Brasil fez ao tratamento de temas nativistas, pas-

sando também em revista a importância que o elemento negro teve na Literatura Brasileira romântica e simbolista, a fim de tentarmos perspectivar até que ponto a Literatura brasileira anterior à Semana de Arte Moderna pode ter ajudado ao trajeto da emergência da africanidade literária.

Parece que o primeiro escritor brasileiro a incorporar elementos nativistas nas suas produções foi o poeta Gregório de Matos Guerra de quem Sílvio Romero e João Ribeiro, no seu *Compêndio de história da literatura brasileira*, disseram: "Se a alguém no Brasil se pudesse conferir o título de fundador da nossa literatura, esse deveria ser Gregório de Matos Guerra"⁶. Araripe Júnior, porém, não foi da mesma opinião e achava mesmo que Gregório de Matos era ainda um brasileiro-europeu. Para o fim que temos em vista não nos interessa discutir, aqui e agora, o maior ou menor grau de autenticidade brasileira de Gregório de Matos. Pretendemos apenas refutar aqueles que, estudando a influência da Literatura Brasileira sobre as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, consideram já importante o contributo daquele poeta baiano nesse relacionamento, procurando justificar-se com o fato de o escritor ter sido deportado para Angola, no séc. XVII, em consequência do seu envolvimento numa ação de protesto "contra a dominação estrangeira" levada a cabo na Bahia e aí, em Angola, ter participado, como dizem, em "sublevações anticolonialistas, antes de retornar a Pernambuco, onde morreu".

É óbvio que esta ligação episódica de Gregório de Matos a Angola, numa época em que neste território africano não havia o mínimo de condições para que a poesia satírica do brasileiro fosse aproveitada, devido à ausência duma intelectualidade angolense preocupada com o fenômeno da autenticidade cultural, não deve autorizar a conclusão de que as relações entre a literariedade africana e a brasileira começaram lá atrás, no séc. XVII. Era demasiado cedo para que a semente da brasilidade pudesse ser transplantada para África, por várias razões, mas principalmente porque vivia-se, nesse tempo, o apogeu do tráfico escravagista, não sendo, portanto, o Brasil dessa era um exemplo apetecível para os poucos africanos culturalmente esclarecidos. Será fácil de compreender que o Brasil, que atraiu a intelectualidade africana de expressão portuguesa, foi o que saiu do grito de Ipiranga de 1822. Foi o Brasil do Abolicionismo; não o escravocrata. Isto significa que não interessa recuar aquém do séc. XIX, quando se pretenda estudar as

influências da Literatura Brasileira nas Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, também porque estas só começam a dar os primeiros passos justamente a partir da segunda metade desse século.

Situemo-nos, então, no séc. XIX e procuremos realçar os nomes mais significativos da Literatura Brasileira diretamente relacionados com a literatura do Abolicionismo e da reivindicação dum estatuto social digno para os aborígenes e para os negros.

Começemos por falar do indianismo. Este movimento estético iniciado pela plêiade mineira foi, no dizer de Capristano de Abreu, um "dos primeiros prodromos visíveis do movimento que enfim culminou na independência: o sentimento de superioridade a Portugal"⁷. Afirmar as virtudes do índio, nas suas múltiplas acepções, poderia ser, de fato, um processo de sacudir um pouco o enorme peso que a tradição e a mitologia poética portuguesas tinham na maneira de ser e de estar no mundo do brasileiro. O índio poderia, assim, ser, e foi-o, o primeiro mito poético nacional do Brasil. Para isso muito contribuiu o poeta Gonçalves Dias que suplantou de largo o indianismo da plêiade mineira. Dos seus poemas indianistas com *Y-Juca-Pirama* disse Alcântara Machado: "Podem ser falsos os índios de *Y-Juca-Pirama*. Pouco importa: os sentimentos que exprimem são nossos, e bem nossa, com o seu gosto violento de fruta do mato, com o seu cheiro de floresta virgem, com a sua música bárbara de maracás e de borés, a língua que falam"⁸.

Vai no mesmo sentido de pôr em relevo o caráter nacionalista da poesia índia de Gonçalves Dias o que dele afirma Ronald de Carvalho: "Foi ele sem dúvida a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquele que nos integrou na própria consciência nacional, que nos deu a oportunidade venturosa de olharmos, rosto a rosto, nossos cenários físicos e morais"⁹.

Mas, embora dum ponto de vista nacional, de afirmação da brasilidade, a poesia indianista de Gonçalves Dias fosse importante, a verdade é que o público culto brasileiro apreciou-lhe mais a sua poesia amorosa e a sua África patriótica sentimental, que ele exprime na celebrada *Canção do exílio*, o que significa que as classes cultas ainda não tinham sentido a necessidade interior de deixarem de ser europeias para se assumirem como brasileiras.

No que concerne aos ecos que, em África, teve a poesia de Gonçalves Dias o fenómeno, por estranho que pareça, é idêntico,

isto é, não foi a poesia reivindicativa dum estatuto cultural próprio que exerceu influência sobre africanos cultos, e nomeadamente angolanos, que, então, procuravam garantir o reconhecimento da sua diferença como "filhos do país", mas, sim, a poesia amorosa e a África sentimental, como acontecera no Brasil. Na verdade, no primeiro livro de poesia publicado em Angola — *Espontaneidades da minha alma. As senhoras africanas (1849)*, da autoria do mestiço benguelense, José da Silva Maia Ferreira, que viveu no Rio de Janeiro, durante algum tempo, faz-se uma evocação a Gonçalves Dias na epígrafe, durante algum tempo, faz-se uma evocação a Gonçalves Dias na epígrafe do poema "A Saudade" com versos extraídos do poema "Queixumes", do brasileiro. E não se diga que a poesia indianista de Gonçalves Dias não influenciou a geração dos "filhos do país", porque ela lhes era desconhecida, uma vez que eles apenas travavam conhecimento com a poesia brasileira através do *Almanach de lembranças*, a partir de 1872 chamado *Almanach de lembranças luso-brasileiro*. O argumento não colhe, porque, no caso particular de Maia Ferreira, o conhecimento da poesia do indianista era direto. O que temos de concluir é que a geração dos "filhos do país", por influência direta do ultra-romantismo português, não divisava a dimensão social que a poesia e a literatura, em geral, podem ter. Poetava, portanto, segundo os cânones da época, utilizando consabidos leit-motiven, deixando ao jornalismo nascente o papel de intervenção sociopolítica, sobretudo através do editorial, da crônica e do folhetim.

Esta conclusão ganha tanta mais consistência quanto é certo que o que aconteceu com o indianismo ocorreria também com o condoreirismo. Antes, porém, de falarmos do condoreirismo, lembremos de passagem que mesmo o Gonçalves Dias da *Canção do exílio*, o do patriotismo sentimental, não foi muito glosado, em África, senão tardiamente como comprova a *Canção ambaquista*, de João Baptista Pereira, um colono angolano poeta da década de 40.

"Nas pampas do Brasil,
Canta, canta o sabiá;
Seja em Março ou em Abril
Passa os dias a cantá.

Dizem que canta a solidade
— Coisa triste como o luto —

Desta branco da cidade
Que não mais voltou ao Puto.

E os gentes sonha ao ouvil
O sabiá do Brasil!"

Por este início do poema de Baptista Pereira se reconhece facilmente o poema matriz de Gonçalves Dias:

"Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá."

Analisando, agora, o que se passou com a poesia condoreira de Castro Alves, o célebre "poeta dos escravos", foi o apogeu, verificaremos que, apesar de o poeta ser amplamente conhecido, em África, através do *Almanach*, a sua poesia que mais tocou os seus contemporâneos africanos não foi a social, mas a sensual em que, do mesmo modo, era mestre. E aqui, mais do que com o *indianismo* de Gonçalves Dias que era historicamente distante da África, além de ser requintado fingimento poético, havia fortes motivos para que os poetas colonizados de expressão portuguesa acompanhassem o "poeta condor" na sua poesia social. Primeiro, porque a causa dessa poesia lhes dizia historicamente respeito, uma vez que se baseava no Abolicionismo; segundo, porque a afirmação dos valores africanos, subjacentes à brasilidade, era a valorização da própria cultura africana de que os "filhos do país" se diziam legítimos herdeiros e defensores. Estranha-se, por isso, que essa geração de intelectuais africanos não tenha seguido o poeta revolucionário que, pondo em prática o seu lema mobilizador — "... a praça é do povo como o céu é do condor" —, compôs poemas tão belos quanto importantes como "Vozes d'África", "A Canção do Africano" e o "Navio Negroiro", qual deles o mais conhecido.

Também aqui não deixa de ser curioso que tenhamos de esperar até a década de 40 para, em Viriato da Cruz, o mais genuíno poeta angolano, encontrarmos os ecos da poesia social de Castro Alves, aliás recebidos via Jorge de Lima que o jovem angolense glosa no seu épico poema — "Mãe Negra — Cântico de Esperança". Que explicação encontrar para este estelheamento dos poetas africanos oitocentistas da poesia social vinda do Brasil? A resposta mais provável poderá ser a de que os "filhos do país"

não desejavam criar, pela via poética, situações de perturbação do *status quo* em que se encontravam, acicatando espíritos coloniais que só esperavam uma boa oportunidade para abrirem hostilidades. Autoriza-nos esta conclusão o fato de os textos africanos de expressão portuguesa de cariz mais social terem começado a aparecer, nomeadamente em Angola, quando a agressividade verbal dos colonos contra os "filhos do país" entra em cena para os fins do séc. XIX e princípios do século atual. Recordaremos, de passagem, o incidente que motivou o protesto coletivo da "Voz de Angola Clamando no Deserto" e a poesia social dum Lourenço do Carmo Ferreira ou dum Jorge Rosa que precedem a escrita interventiva de Pedro da Paixão Franco em quem terá feito sentir-se a influência do negro brasileiro Luis Gonzaga de Pinto Gama, autor de poemas importantes como "A Cativa" e "O Coleirinho", nos quais evidencia o orgulho da cor e dos cabelos crespos, ao mesmo tempo que se mostra ciioso de que o mundo o considere "o Orfeu de cabelo encarapinhado", numa atitude que diríamos precursora do famoso Manifesto de Niágara que despoletaria, a partir de 1905, o chamado Renascimento Negro.

Este Luís Gama, "filho de uma escrava que não se converteu ao catolicismo e chegou a ser denunciada por conspiração revolucionária a favor dos negros"¹⁰ antecede, de algum modo, o poeta moçambicano José Craveirinha no que este tem de orgulhoso reivindicar da sua ancestralidade negra, sem renegar embora a sua paternidade europeia, à boa maneira do cubano Nicolás Guillén.

Se apreciarmos, entretanto, as produções poéticas africanas de expressão portuguesa do declinar do século passado, com referência especial para aquelas que são da responsabilidade de angolanos e de santomenses, uma vez que em Moçambique elas não são significativas, nessa fase, constataremos, como já ficou dito, que a dimensão social dos textos cede o lugar a um exotismo lingüístico e temático, com requebros sentimentais, característico do estilo dos poetas que os inspirariam e que, no caso presente, seriam essencialmente Gonçalves Crespo, Casimiro de Abreu e Cruz e Sousa. Este último com maior influência do que os outros, sobretudo em Caetano da Costa Alegre, o poeta santomense de que foi contemporâneo e a quem motivou a grande preocupação, que não era apenas poética, com a temática da cor da pele, que é preponderante na sua poesia.

Cruz e Sousa, negro nascido ainda escravo, foi o continuador necessário, sem ser epígono, da poesia social de Castro Alves, ainda que a sua poética, feita dum místico artificialismo, seja essencialmente romântico-simbolista, afetada, por isso, a um tempo, pelo pessimismo de Schopenhauer e, como muito bem observou Jahn, pelo satanismo de Baudelaire. Considerado por Roger Bastide um precursor da *Negritude*, enquanto Claire Célia via nele o prógono do Renascimento Negro, Cruz e Sousa, debatendo-se entre o racismo e a escravidão, temáticas dominantes também na sua obra, entrega-se, como o fez o santomense Costa Alegre, ao martírio poético da cor da pele, deixando-se, por assim dizer, invadir pela filosofia do *spleen* baudelaireano que marcaria alguns dos próprios simbolistas-decadentistas portugueses, como António Patrício ou António Feijó, por exemplo.

A temática da cor da pele, entretanto, aparece em Angola como um *leit-motiv* da que poderíamos chamar "geração do Almanach de Lembranças", que se antecipa, portanto, pelo menos em alguns casos, a Cruz e Sousa e a Costa Alegre. Basta citar João Cândido Furtado de Mendonça d'Antas, Ernesto Marecos, João da Cruz Toulson, Álvares Paes, Cordeiro da Matta e Eduardo Neves, entre outros, onde se nota a preocupação de esbater eventuais preconceitos epidérmicos, realçando a beleza das figuras de ébano — sugestiva metáfora com que essa poesia designava a mulher negra. Esclareça-se, porém, que esta geração de poetas apenas realça esteticamente o negro, não se achando em nenhum deles o desejo poético do negro aspirar ao branco, como acontece em Cruz e Souza e em Costa Alegre.

A inexistência da "nostalgia do branco" nos citados poetas angolanos poderá indicar-nos que eles se mantiveram nos parâmetros estéticos do romantismo, onde o exótico tinha lugar, enquanto que a existência dessa nostalgia em Cruz e Sousa se explica pela sua definitiva pertença estética ao simbolismo de que, no Brasil, foi talvez o mais alto representante ao lado de Alphonsus Guimaraens e Mário Pederneiras. Esta questão, todavia, entender-se-á melhor, citando aqui, de novo, Roger Bastide:

"Como se poderá explicar então que o maior representante da escola simbolista no Brasil seja um descendente de africanos, um filho de escravos, um negro que encontrou sempre pelo caminho, para detê-lo, o preconceito da cor? Há aí um verdadeiro paradoxo, que só se pode explicar pelo carácter 'classificador' do Simbolismo.

Não há dúvida que existe uma outra explicação possível: a influência do meio. Cruz e Sousa nasceu em Santa Catarina, onde a influência alemã é naturalmente muito mais forte: entre os seus mestres encontra-se um alemão como Fritz Muller, e ele sofreu fortemente a influência do pessimismo filosófico germânico, particularmente de Schopenhauer. Poder-se-ia, portanto, pensar que o gosto pela poesia nórdica é nele o resultado da educação. Mas, se nos lembrarmos de que no outro extremo do Brasil, outro homem de cor, Tobias Barreto, foi procurar também a sua inspiração no pensamento germânico, é-nos permitido dizer que existe um fenómeno, cuja explicação só pode ser encontrada numa análise do inconsciente racial, na vontade de mudar mentalmente de cor; é preciso clarear e o melhor meio é procurar a poesia ou a filosofia dos indivíduos que têm a pele mais clara, isto é, os povos do Norte."¹¹

Costa Alegre, ao cultivar poeticamente essa "nostalgia do branco", de que fala Bastide, assume, por um lado, a identidade estética com Cruz e Sousa, e, por outro lado, revela-se-nos como um dos nossos simbolistas, todavia marginal, não lhe tendo sido prestada, por isso, a devida atenção. Com efeito, só postumamente e graças à devoção de um seu amigo portuense, Cruz Magalhães, foi possível conhecer a produção poética importante deste santomense.

A conclusão provisória, mas resuntiva, a que podemos chegar, para já, acerca das relações e influências da Literatura Brasileira na Literatura feita na África de expressão portuguesa é a de que, nesta fase, os africanos cultores das musas eram mais atraídos pelo exotismo lingüístico e imagético de seus companheiros e mentores brasileiros do que pela mensagem social dos seus textos. Neste sentido, os modismos estéticos dominaram a literatura produzida pelos "filhos do país" na África colonizada por Portugal durante o período oitocentista, enquanto no Brasil emergia uma consciência literária, a um tempo, primitivista, nacional e social.

Mas, se, nesta fase, o Brasil não teve um papel de grande realce no impulsionar de uma literatura africana de expressão portuguesa como a que preconizavam, de algum modo, os angolenses "filhos do país" instigados pelo missionário suíço ao serviço dos Estados Unidos, Héli Chatelain, autor da importante recolha "Folk Tales of Angola", a geração dos jovens africanos demandantes da África-paraíso poético, da África-nação, da África-Mãe-Terra, essa geração iria buscar na Literatura Brasileira justamente a sua dimensão social, ao mesmo tempo que aproveitava da brasilidade estética aqueles elementos que, por razões históricas e psicológicas, po-

deriam servir à configuração da africanidade literária que constituiria a base para a emergência de literaturas autenticamente nacionais. Tal busca surge-nos constantemente confirmada nos escritos desses jovens, por vezes até numa forma teoreticamente exagerada, como é o caso de Geraldo Bessa Victor que, num tom algo apaixonado, profetizava: "Angola, especialmente, por razões de ordem psicológica, histórica e social, deve dirigir os olhos para a poesia brasileira, para receber a lição sem a qual (creio-o bem) não haverá entre nós uma verdadeira poesia africana".

Não sejamos tão radicais nem apaixonados acerca da importância da Literatura Brasileira para a emergência das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, apesar de termos de reconhecer, como já dissemos, que ela foi considerável, sobretudo a partir dos finais da década de 30 princípios da década de 40, altura em que por razões diretamente relacionadas com a evolução do processo colonial era forçoso ao colonizado afirmar a sua diferença perante o sistema ético-estético-político que o dominava. Para essa reação do colonizado por Portugal terão contribuído, entre outros, os seguintes fatores. Primeiro, o aumento gradual de colonos culturalmente imprevistos mas dispostos a fazerem fortuna rápida sem olharem aos meios por que haveriam de consegui-la, o que fez acicatar os ânimos de toda uma geração que, de repente, viu desrepeitados os seus poucos direitos e desfigurado o seu habitat. Confirmemo-lo, por exemplo, em dois textos célebres de Viriato da Cruz: *São Santo* e *Makézú*. Segundo, o crescimento económico controlado pelos colonos obrigou a procura de mão-de-obra entre os colonizados, especialmente para as grandes explorações agrícola-industriais e pesqueiras, em Angola, São Tomé e Moçambique, criando-se aqui o caso especial do *magaíza*, trabalhador emigrado para as minas do ouro da África do Sul. Surgiu assim uma forma requintada de trabalho forçado a que genericamente se chamava o *contrato*. O *contratado*, nas suas variadas acepções, torna-se, portanto, um poderoso motivador da reação que estamos a analisar. Lembremos, de passagem, o poema *Partida para o Contrato*, de Agostinho Neto, o *Monangamba*, de António Jacinto, o *Magaíza*, da moçambicana Noémia de Sousa, ou o *Mamparra Magaíza*, de José Craveirinha, na Poesia, e a *Vida e Morte de João Cabafume*, do caboverdiano Gabriel Mariano, ou o *Nós matamos o cão tihoso...*, do moçambicano Luís Bernardo Honwana, na Prosa, para só citarmos alguns dos textos que se filiam diretamente nessa

temática. Terceiro fator, e decerto o não menos importante, a profusão duma literatura colonial apologética que alertou os colonizados conscientes para o perigo que ela representava em termos de alienação dos menos esclarecidos servidores do regime. Afinal, essa Literatura, como, aliás, lhe competia, procurava apenas registrar em páginas de exótico ambiente a epopéia do homem branco e do colono, em África, marginalizando reducionisticamente o homem negro e o colonizado. Desenvolvida num período em que a consciência moral da Europa apresentava já amplos sintomas de ruína, essa literatura anacrônica tinha de suscitar respostas neutralizantes da parte dos colonizados cultos que não podiam assistir impavidamente ao apagamento dos traços culturais e civilizacionais de que eles eram porta-estandartes e garantes.

Julgo que estes três fatores terão sido os mais decisivos para catapultar as literaturas africanas nacionais de expressão portuguesa. Eles encontram-se, aliás, na base da filosofia de atuação dos organismos culturais que os colonizados vão fundando para germinarem a semente da africanidade literária e política. Exemplifiquemo-lo somente com a Liga Africana e a Anangola, em Angola, com o Grémio Africano, em Moçambique, e com a Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, verdadeira sede da resistência cultural dos colonizados e, simultaneamente, estufa de cultivo do que de mais generoso e nobre existia no projeto da africanidade de expressão portuguesa.

Não avancemos, porém, sem referir, neste momento, que, antes mesmo da emergência das autênticas literaturas africanas de expressão portuguesa (cujo privilégio coube a São Tomé e Príncipe, se não com Marcelo Veiga, pelo menos com Francisco José Tenreiro), vão aparecer alguns textos particularmente significativos quer em Angola quer em Moçambique (para não falarmos do caso especialíssimo de Cabo Verde) que contrastam com essa literatura colonial apologética, concedendo ao colonizado o papel fundamental na saga da história da colonização branca da África. Referirei apenas, como exemplo, o caso de Fernando de Castro Soromenho, um angolano de coração nascido em Moçambique, que o Brasil acolheu até lhe guardar as ossadas, quando o romancista teve de exilar-se de Portugal.

Castro Soromenho foi, sem dúvida, o maior escritor sertanejo da África de colonização portuguesa. Toda a sua obra mais valiosa se motiva no sertão, especialmente do nordeste angolano,

donde nasceu, entre outros, o romance — *Terra morta* ou *Cama-xilo* — que o terá projetado mais internacionalmente. A *chaga* que o exílio brasileiro lhe permitiu escrever é já uma obra de desilusão, ainda que mantendo as qualidades que levaram o ensaísta Adolfo Casais Monteiro, um outro português exilado no Brasil até à morte, a considerar Soromenho um nome importante do romance neorealista de língua portuguesa.

Castro Soromenho, sobretudo na segunda fase da sua obra, iniciada com o romance *Viragem*, de título, aliás, sugestivo, foi um ponto de referência para a narrativa africana de expressão portuguesa que decerto viu nele a versão mais aproveitável do que o romance brasileiro do sertão poderia fornecer-lhe. Romance brasileiro, que não terá deixado de influenciar Soromenho, especialmente o anterior ao romance nordestino, na primeira fase do escritor angolano. Na verdade, José de Alencar, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Pinheiro de Guimarães com o seu *Comendador* (1856), Manuel Antônio de Almeida com as suas *Memórias de um sargento de milícias* (1852), Bernardo Guimarães, o conhecido autor de *A escrava Isaura*, ou Aloísio de Azevedo, entre outros, não serão de excluir das leituras daquele autor africano. Das influências do romance nordestino, propriamente dito, em Soromenho, não falaremos, mas sempre recordamos que os seus romances são também naturais dum Nordeste, o angolano, que mantém com o brasileiro outras semelhanças para além da identidade geográfica.

Feito este rápido excuro pela obra dum romancista-marco no processo de evolução para as literaturas africanas de expressão portuguesa, poderemos regressar quase ao nosso ponto de partida e, assim, aproximar-nos do fim desta breve e despretensiosa resenha sobre as relações entre o Brasil literário e cultural e a África que fala Português. A conclusão que emerge é a de que as relações travadas até a Semana de Arte Moderna, embora não devam ignorar-se, não tiveram um papel decisivo para a conscientização literária dos colonizados africanos. Só a partir desse marcante acontecimento na vida cultural brasileira é que a África de expressão portuguesa procurou aqui, no Brasil, o maior número de referências para erigir os seus monumentos literários próprios. Essa procura resultava duma necessidade interior de afirmação de identidade cultural que as circunstâncias atrás mencionadas forçaram a manifestar-se no início dos anos 40. E, quando o poeta angolano, Maurício de Almeida Gomes, escreve no seu poema "Estrela Pequeninha" —

"Ora escutai, meus irmãos:
Aquele Sol no poente,
Vermelho como uma brasa
Não é Sol somente. Não!
É coágulo de sangue
Vestido por angolanos
Que fizeram o Brasil!";

ou no seu poema "Exortação":

"Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
do Brasil, nosso irmão,
dizaram:
— É preciso criar a poesia brasileira,
de versos quentes, fortes, como o Brasil,
sem macequear a literatura lusitana" —,

aí sente-se bem até que ponto os africanos reconheciam no Modernismo brasileiro o caminho que eles tinham de construir para erguerem a literatura africana que pudesse traduzir todo o calor e toda a emoção que se confundiam, nas suas almas, com a dor e o sofrimento revoltado de homens à procura do seu mundo que outros tentaram fazer-lhes perder para sempre.

Por Ribeiro Couto ou Manuel Bandeira, como Maurício Gomes pretendia, ou por Jorge de Lima, por onde passou, entre outros, Francisco José Tenreiro, vulgarmente apontado como o introdutor da *Negritude* nas Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, com o que não estamos de acordo, sobretudo com os seus poemas "Negro de todo o mundo" e "Epopéia", ou por Jorge Amado, onde Mário António bebeu inspiração para alguns dos seus poemas (Quando li Jubiabá /me cri António Beduíno...) da sua fase africana autêntica, ou por qualquer outro autor brasileiro, o que importa assinalar é que as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa passaram pelo Brasil não por necessidade de imitação, mas por sentirem que ponderosas razões de ordem ético-estética e psicossocial aconselhavam a vir a esta terra multiforme, desenvolvida e fertilizada com muito sangue africano, à procura de pedaços de suas raízes para aqui transplantadas. Pedaços esses de que hoje já se conhece bastante, mas que urge conhecer melhor procedendo-se a estudos de Literatura Comparada dos grandes temas que criam a ruptura, e por isso mesmo a diferença, entre literaturas que se exprimem numa língua comum.

Estudar as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa é, de algum modo, estudar também a Literatura Brasileira. Quem de-
ra que o inverso fosse igualmente verdadeiro...

NOTAS

- 1 – OSÓRIO DE OLIVEIRA, J. — *História breve da literatura brasileira*. Lisboa, Editorial Inquérito, 1939. p.105.
- 2 – *Ibid.*, p. 111.
- 3 – *Ibid.*, p. 107.
- 4 – COSTA ANDRADE, F. — *Literatura angolana (Opiniões)*. Lisboa, Edições 70. p.26.
- 5 – *Ibid.*, p. 27.
- 6 – OSÓRIO DE OLIVEIRA, J. — *op. cit.*, p. 30.
- 7 – *Ibid.*, p. 40.
- 8 – *Ibid.*, p. 42.
- 9 – *Ibid.*, p. 42.
- 10 – MATOS, Gramiro de. — *Influências da literatura brasileira sobre as literaturas africanas de língua portuguesa*. p.95, mimeografa do autor.
- 11 – BASTIDE, Roger. — *Estudos afrobrasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1973. p.62-3.