

O escascavilhar da memória na poesia angolana

Elisalva de Fátima Madruga*

Vivências pessoais... vivências coletivas... Outra época... outros valores...
Reminiscências... Infância...

Esses são dados dos quais se apropriam os angolanos para elaboração de suas poesias, tendo em vista o projeto estético/ideológico que norteia o seu fazer poético.

Mergulhar na infância para eles não deixa de ser também retornar àquela fase paradisiaca, em que, juntos, meninos brancos e negros conviviam sem que a sombra de qualquer discriminação obscurecesse o seu universo. Universo de brincadeiras, de camaradagem, de solidariedade.

Ainda que certo saudosismo permeie essa atitude, não é este o sentimento que move ou remove os poetas a esse retorno. Por trás disto está o desejo de construir uma nova sociedade, onde a não discriminação, a solidariedade constituam suas vigas mestras.

“... não estamos a pensar a infância como nostalgia, regresso a esse passado, mas como fonte donde tirar realmente os valores, e até uma certa energia, para confiarmos que somos capazes de criar, noutros termos, uma ambiência para as crianças que lhes dê depois também uma entrada na vida com uma carga de valores, de sentimentos, que as crianças não cheguem traumatizadas.”¹

Esta afirmação de Luandino Vieira ressalta bem a perspectiva projetiva que está por trás desse escascavilhar da memória, descartando ao mesmo tempo a hipótese de fuga da realidade como reflexo de um comportamento alienado.

“Ao sonho-evocação do Recife de Bandeira respondem os sonhos-evocação dos poetas africanos que recuperam seus espaços míticos para através deles, mostrar que a luta pela reafricanização exige que sejam revisitados, e, assim, o desejo de anti-evasão mais se aprofunda.”²

* Professora de Literatura de Língua Portuguesa (brasileira e angolana) da UFPB.

¹ José Luandino Vieira e a sua obra (Estudos, Testemunhas, Entrevistas). Lisboa, Edições 70, 1980, p. 18/19.

² PADILHA, Laura Cavalcante. “bandeira e a Poesia Africana de Língua Portuguesa: Trajetória de um Encontro.” In: *Homenagem a Manuel Bandeira, 1986-1988* (Org. Maximiano de Carvalho e Silva). Niterói: Sociedade Sousa da Silveira; Rio de Janeiro: Monteiro Aranha: Presença Edições, 1989, p. 381/2.

Desalienação e não alienação são, pois, a força motriz que leva os angolanos a voltarem a trilhar, através da memória, os caminhos da infância.

Viriato da Cruz, Aires de Almeida Santos, ao lado de Antonio Jacinto, Antonio Cardoso e outros mais, a exemplo de Bandeira e de outros poetas brasileiros, são mencionados por quase todos os estudiosos da literatura angolana como poetas que enveredaram por esse caminho, em busca daquele mundo “natural”, daquela “ingenuidade originária”, enfim, daquele mundo matriarcal, como diria Oswald de Andrade, regido, precipuamente, pela LIBERDADE. Liberdade do sujeito, conseqüentemente liberdade da sociedade, liberdade da arte, pois, segundo Croce, “*uma vez feito o homem, refrescado o espírito, uma vez surgida uma nova vida de afetos, surgirá então, se surgir, uma nova poesia.*”³

Vivendo à época, sob regime colonial, a *liberdade* para esses poetas – liberdade artística e política – estava na base de todas as suas realizações. Daí o retorno a esse mundo primeiro, mundo da infância, em que EROS pontificava como senhor quase absoluto. Daí também a importância que assume em sua poesia o espaço físico em que transcorrerá essa vivência. Ou seja: a rua, o bairro, a cidade do seu tempo de criança.

Além da função, observada por Riffaterre, de iconizar “um sentimento de experiência pessoal autêntica”⁴, esses espaços trazem à tona a dicotomia existente entre aquele mundo “natural, primitivo” e o mundo “civilizado ocidental” com suas regras e leis cerceadoras da liberdade do sujeito. “Rua da Maianga” de Mário Antonio e “A Mulemba secou” de Aires de Almeida Santos, são poemas, dentre muitos outros que comprovam essa observação.

RUA DA MAIANGA

Rua da Maianga
que traz o nome de um qualquer missionário
mas para nós somente
a rua da Maianga

Rua da Maianga às duas horas da tarde
lembrança das minhas idas para a escola
e depois para o liceu

³ Apud BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977, p. 147/8.

⁴ RIFFATERRE, M. “A ilusão referencial”. In: ____ et alii. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 116.

Rua da Maianga dos meus surdos rancores
que sentiste os meus passos alterados
e os ardores da minha mocidade
e a ânsia dos meus choros desabalados!

Rua da Maianga às seis e meia
apito do comboio estremecendo os muros
Rua antiga da pedra incerta
que feriu meus pezitos de criança
e onde depois o alcatrão veio lembrar
velocidade aos carros
e foi luto na minha infância passada!
(Néné foi levado pro Hospital)
meus olhos encontraram Néné morto
meu companheiro de infância de olhos vivos
seu corpo morto numa pedra fria!

Rua da Maianga a qualquer hora do dia
as mesmas caras nos muros
(As caras da minha infância
nos muros inapagados!)
as moças nas janelas fingindo costurar
a velha gorda faladeira
e a pequena moeda na mão do menino

e a goiaba chamando dos cestos
a porta das casas!
(Tão parecido comigo esse menino!)
Rua da Maianga a qualquer hora
O liso alcatrão e as suas casas
As eternas moças de muro
Rua da Maianga me lembrando
Meu passado inutilmente belo
Inutilmente cheio de saudade!

Título do poema, a “Rua da Maianga” encabeça todas as suas estrofes e dentro delas alguns dos seus versos. Recorrência, pois, que, por si só, confere à mesma uma importância significativa de espaço privilegiado. O mesmo se pode dizer da insistência do eu-lírico em invocá-la, não pelo nome atual, mas pelo

que era outrora conhecida. A recusa não apenas de aceitar o atual topônimo como de nem sequer mencioná-lo, referindo-se a ele de modo vago, indefinido (“*que traz o nome de um qualquer missionário*”), reflete a atitude política do poeta de renegar a marca do colonizador. Propósito que fica evidenciado tanto pelo uso do pronome indefinido “qualquer”, cuja “*d denominação diz o suficiente sobre o tom de imprecisão e misteriosa vaguidão*”⁵ que o caracteriza, como, sobretudo, pelo artigo, de natureza também indefinida que o precede. Bastante usado pelos modernos para reforçar “*ao mesmo tempo a intensidade da representação*”⁶ o seu emprego acentua essa atitude do poeta.

O fato, ainda, de preferir ao atual topônimo, o antigo, instaura de início a dicotomia passado/presente sobre a qual se estrutura o poema.

Pontuadas por marcas temporais precisas – “duas horas da tarde”, “seis e meia”, “qualquer hora do dia”, “qualquer hora” – suas estrofes nos falam ora de momentos passados, revividos pelo eu-lírico, através dos quais a rua da Maianga, mais que espaço do antigamente, pode ser lida como espaço de aprendizado, ora do momento atual, sobre o qual lança ele seu olhar, funcionando, assim, como espaço crítico de uma situação social.

A lembrança da rua da Maianga “às duas horas da tarde” traz à tona o tempo da mocidade, período que, situado entre a infância e a idade madura, por sua posição intermediária, pode ser tomado na escala do tempo da vida como equivalente ao período da tarde no espaço cronológico do dia; tempo de passagem, de aprendizado, de estouvamento, muito bem evocado na referida estrofe pelas isotopias de TRANSIÇÃO e de INQUIETAÇÃO nela presentes. A primeira derivada dos lexemas *idas, passos*, cujo sema de **movimento** assinala não apenas a passagem pela rua, enquanto espaço físico percorrido, como a passagem pela rua, no sentido metafórico, de passagem pela vida, como caminho de aprendizagem. A segunda, decorrente dos lexemas *surdos, rancores, alterados, ardores, ânsia, choros, desbalados*, cujos semas, respectivamente, de **ocultamento, mágoa, desassossego, paixão, angústia, lamento exagerado** traduzem bem a agitação própria da referida fase, ou seja, da mocidade.

Já a terceira estrofe, nos transportando para o amanhecer do dia, para a “Rua da Maianga às seis e meia”, nos transporta também para a fase de meninice do eu-lírico. Fase em que o atraso, configurado pela “*rua antiga da pedra incerta/ que feriu meus pezitos de criança*” é substituído pelo progresso que, mudando a fisionomia da rua, recobrando-a de alcatrão, imprime-lhe um novo ritmo, despertando a criança para o outro lado da vida. O lado da dor profunda, do

⁵ LAPA, Rodrigues M. *Estilística da Língua Portuguesa*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973, p. 133.

⁶ *Idem, Ibidem*, p. 97.

luto, da ausência sem fim, provocada pela morte. ATRASO, PROGRESSO, DOR são as isotopias marcantes dessa estrofe.

Comboio, antiga, pedra incerta são lexemas que, contrapostos a *alcatrão, velocidade, carro*, confirmam essa dicotomia isotópica de ATRASO x PROGRESSO. Com relação a DOR é interessante observar o processo de gradação por que passa a mesma. Se na rua “antiga” ela já se fazia presente, conforme podemos depreender do lexema *feriu*, na rua “moderna”, coberta de alcatrão, ela se intensifica, atingindo o ponto máximo, ou seja, o de tristeza profunda, irreversível, como bem o atestam os lexemas *luto* e *morto*. E, ainda, se lá a dor era provocada pela “pedra incerta”, cá é a “pedra fria”, sobre qual se estende o amigo, a sua causa. Isto é: enquanto na rua “antiga” são as coisas naturais, a pedra, no sentido denotativo, de minério duro, sólido, que machuca, na rua “moderna”, o sofrimento advém de coisas não naturais, provocadas pelo homem – a morte, em razão do atropelamento, para a qual, conotativamente, passa a nos remeter o termo *pedra*, por conta do novo determinante, “fria”.

Diferente das duas estrofes anteriores, cujas marcações, lógicas, precisas, somadas ao emprego predominantemente das formas verbais pretéritas – *sentiste, feriu, veio, foi, encontraram* –, nos conduzem a um tempo definitivamente encerrado, as últimas estrofes, substituindo a precisão cronológica por uma imprecisão cada vez maior – “a qualquer hora do dia”, “a qualquer hora”, portanto, do dia ou da noite e apresentando as formas verbais sempre no gerúndio, ressaltam a continuidade das coisas, a mesmice da vida que o progresso, na sua superficialidade, não consegue alterar.

Não esqueçamos que o progresso é assinalado pelo “alcatrão” que transforma a fisionomia da rua. O “liso alcatrão”, aquela camada química com a qual se recobrem as ruas para asfaltá-las. Algo, pois, que se sobrepõe ao que já existe, modificando apenas a sua superfície. Fato que podemos ver como metáfora crítica daquele progresso que, limitando-se a certos aspectos superficiais do desenvolvimento, em nada beneficia a sociedade. Antes pelo contrário, o dinamismo acarretado pelo progresso, simbolizado pela velocidade dos carros, é um dinamismo que, longe de modificar o estaticismo, a mesmice daquele meio – “*as mesmas caras nos muros*”, “*as eternas moças de muro*” –, leva a um estaticismo maior, a uma imobilidade irreversível traduzida pela morte.

Apesar da especificidade da série social na qual se insere o poema, não dá para deixar de registrar sua aproximação com os poemas “meus oito anos”, “brinquedo” de Oswald de Andrade e “Profundamente”, “Evocação do Recife” de Bandeira. Isto tanto pelo aspecto temático dos mesmos, vinculado a uma visão crítica do progresso, através de um discurso memorialista calcado nas lembranças da infância, quanto pelo procedimento de transmutação dos fatos e

da linguagem cotidiana em fatos e linguagem poética. Procedimento que confirma não só a teoria de Oswald de que “a poesia existe nos fatos”⁷ como a de Bandeira de que “... em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem aos poetas as combinações de palavras onde há carga de poesia”.⁸

Construído a partir de um dado real – a derrubada da árvore pelos serviços da Câmara – conforme declaração do próprio autor⁹, o poema “A Mulembra Secou”, à semelhança de “A Rua da Maianga”, leva o poeta a percorrer os caminhos da infância, trazendo à tona vivências de um tempo que, a exemplo da mulemba, foi também destruído pela ação do colonizador.

Mas como “a poesia está nas palavras, se faz com palavras”, passemos à leitura do mesmo para verificarmos como o poeta opera a transformação desse fato real – corte da árvore – em fato poético.

A MULEMBA SECOU

A mulemba secou.

No barro da rua,
Pisadas
Por toda gente,
Ficaram as folhas
Secas, amareladas

A estalar sob os pés de quem passava.

Depois o vento as levou...

Como as folhas da mulemba
Foram-se os sonhos gaiatos
Dos miúdos do meu bairro.

⁷ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Pau-Brasil”. In: *Do Pau-Brasil à Antropologia e às Utopias*. 2. Ed. Rio: Civilização Brasileira, 1970, p. 5.

⁸ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*, p. 25.

⁹ Cf. LABAN, Michel. *Angola. Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, s/d. p. 96.

(De dia,
Espalhavam visgo nos ramos
E apanhavam catituis,
Viúvas, siripipis
Que o Chiquito da Mulemba
Ia vender no Palácio
Numa gaiola de bimba.

De noite,
Faziam roda, sentados,
A ouvir,
De olhos esbugalhados,
A velha Jaja a contar
Histórias de arrepiar
Do feiticeiro Catimba)

Mas a mulemba secou
E, com ela,
Secou também a alegria
Da miudagem do bairro:

O Macuto da Ximinha
Que cantava todo o dia
Já não canta.
O Zé Camilo, coitado,
Passa o dia deitado
A pensar em muitas coisas.
E o Velhote Camalundo,
Quando passa por ali,
Já ninguém o arrelia,
Já mais ninguém lhe assobia,
Já faz a vida em sossego.

Como o meu bairro mudou,
Como o meu bairro está triste
Porque a mulemba secou...

Só o velho Camalundo
Sorri ao passar por lá!...

Isolado dos demais, o primeiro verso do poema, constituindo ao mesmo tempo a primeira estrofe, à maneira de um eco, repete de modo assertivo o enunciado do título, acentuando, assim, a ressonância que teve, para o poeta, a destruição daquela árvore.

Se o primeiro verso, à semelhança do título, sintetiza o assunto de que trata o poema, os versos que a ele se seguem iniciam o processo de expansão sobre o qual se assenta a estrutura do texto.

Descrevendo de modo detalhado e gradativo o definhamento da árvore, os versos seguintes falam da queda e do amarelecimento de suas folhas, do seu esmagamento até o seu desaparecimento completo, provocado pelo vento: “Depois o vento as levou...”.

Preso tanto aos versos anteriores como aos subsequentes, o citado verso, funcionando como charneira não só por sua posição dentro do poema como, sobretudo, por sua carga semântica de **desaparecimento**, leva o poeta a estabelecer, através de um processo comparativo, ilações entre o desaparecimento da árvore e outros ocorridos no seio daquela sociedade.

Motivado pela imagem das folhas levadas pelo vento, o poeta inicia um passeio pelo caminho da infância, associando essas folhas aos “*sonhos gaiatos/dos miúdos do meu bairro*” que um vento metafórico também havia carregado.

Assim, responsável pela dispersão das folhas da mulemba, o “vento” torna-se também responsável pela dispersão do eu-lírico, desviando sua atenção para as lembranças do antigamente.

Esse desvio do poeta, inclusive, é, em termos expressivos, corroborado pela disposição entre parênteses dos versos através dos quais essas lembranças se materializam no poema. Assim, aos poucos, o passado, como espaço eutópico, emerge à superfície do texto. Regido pelo princípio do prazer, o passado se caracteriza como um período de sonhos, esperança, brincadeira, fantasia, alegria. Período não concluído, mas interrompido no seu andamento, conforme podemos depreender do emprego das formas verbais sempre no pretérito imperfeito do indicativo, tempo, como se sabe, usado para expressar ação inacabada, ou no infinitivo, regido da preposição “a”, forma que serve para exprimir o aspecto durativo da ação, indicando, portanto, que ela se encontra ou se encontrava em desenvolvimento.

Em contraposição, as formas verbais das estrofes seguintes, apresentando-se ora no pretérito, ora no presente, ora no infinitivo, também com valor durativo, acentuam bem a dicotomia passado/presente que se instaura no texto.

Ao contrário, pois, do passado, o presente é mostrado como espaço distópico. Norteadado pelo princípio da realidade, ele é pontuado de **tristeza** (“*O Macuto da Ximinha/Que canta todo o dia/Já não canta.*”), de **depressão** (“*O Zé Camilo,*

*coitado/Passa o dia deitado/A pensar em muitas coisas.”), de silêncio (“Já ninguém o arrelia,/Já mais ninguém lhe assobia./Já faz a vida em sossego.”). A negatividade o permeia, conforme se pode deduzir não só da recorrência do verbo **secar** nessas estrofes, na acepção negativa de **acabar, desaparecer**, como da repetição do advérbio **já** seguido sempre de lexemas também portadores de semas de **negação: não e ninguém**.*

Até mesmo nos versos finais em que a presença do lexema **sorri** remete para uma certa alegria, esta traz em si uma característica negativa. Afinal, trata-se de uma manifestação restrita, privada, conforme assinala o lexema **só**, tanto por seu sema de exclusividade como por sua reiteração fonética na estrofe (**só, sorri**). Além do mais, expressa pelo “velho Camalundo”, cuja excentricidade é sugerida pela zombaria de que é objeto, ela traz em si a marca da alienação, como a denunciar que só os alienados poderiam sorrir diante daquela situação.

Funcionando, pois, como contraponto, o passado acentua o contraste que há entre aquela sociedade primitiva e a nova sociedade, subjugada aos ditames do colonizador. Entre aquela sociedade tradicional em que o contador de histórias tem seu lugar privilegiado, como transmissor de conhecimentos, preservando, assim, vivas na memória, as histórias e tradições de sua terra.

“De noite,
Faziam roda, sentados,
A ouvir,
De olhos esbugalhados,
A velha Jaja a contar
Histórias de arrepiar
Do feiticeiro Catimba.”

E aquela outra, pontuada pelo silêncio, onde essa voz não tem mais lugar.

Ainda que Aires de Almeida Santos, em seu depoimento a Michel Laban, afirme que “não há referência directa à tradição”¹⁰ neste seu poema, a sua leitura a ela nos transporta, tanto pelo resgate de fatos, costumes concernentes à tradição daquela sociedade, como pela referência reiterativa à “mulemba”.

Segundo Alfredo Margarido, “ao contar a história da mulemba que secou, o poeta reencontra uma infância em que dominam os valores africanos – religiosidade e fraternidade”.¹¹

¹⁰ Cf. LABAN, Michel. *Angola: Encontro com Escritores*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida, s/d. p. 96.

¹¹ MARGARIDO, Alfredo. *Estudo sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980. p. 341/2.

Considerada símbolo da vida da aldeia, sua destruição nos remete para a destruição desse espaço da tradição. O corte da árvore, implementado pelos “serviços da Câmara”, é, ao mesmo tempo, o corte operado naquele meio pelas forças do sistema colonial.

Desse modo, o caminho da infância, percorrido pelo poeta, através das associações suscitadas pelo corte da mulemba, leva-o também a retornar à tradição. Como se sabe, o retorno à tradição, tanto para os angolanos como para os brasileiros, empenhados na “(re)construção nacional”, é bastante significativo uma vez que nela se encontram os elementos constituintes da personalidade e da identidade nacional.

Convém, aqui, lembrar que não se trata de uma visão da “tradição” na acepção negativa de uma visão de mundo “mais virada para o passado do que para o futuro e pouco dedicada ao progresso e ao desenvolvimento social e tecnológico.”¹² Isto porque esse retorno, como mostra Fernando Martinho, “se faz dentro de uma dimensão prospectiva, visando à transformação racional do mundo”.¹³ Na verdade, o retorno ao passado é movido por uma aguda consciência do presente.

¹² HAMILTON, Russel. “A Literatura Escrita e a Integração Cultural”. *Lavra & Oficina*. (Gazeta de Literatura e Artes). Angola: União dos Escritores Angolanos, nº 16. Janeiro, 1979, p. 10.

¹³ MARTINHO, Fernando. “Ars Poética e Ars Combinatória”. *Lavra & Oficina* (Gazeta de Literatura e Artes). Angola: União dos Escritores Angolanos, nºs 28/29/30. Jan/Fev/Março, 1981, p. 14.